

Himmel, Hölle, Fegefeuer:

Dantes Commedia

und die vergessene Wahrheit

—
apokalyptischer Traumwelten

JOHANNES HOFF

Nach Jacques Derrida offenbaren apokalyptische Symbolsprachen eine fundamentale Unsicherheit, eine Krisenstruktur unseres Sprach- und Zeichengebrauchs, die im Prinzip jedes Sprachspiel in einen apokalyptischen Kontext einzuschreiben erlaubt. Unsere Versuche, die Welt, in der wir leben, zu verstehen, sind sozusagen permanent *at risk*. Das letzte Buch der Bibel kann deshalb, so Derrida, „als exemplarische Offenbarung“ einer „transzendentalen Struktur“¹ gelesen werden. Die machtvolle Symbolik biblischer Apokalypik, die sich im Gefolge des Mittelalters zur Symbolsprache von Himmel, Hölle und Fegefeuer ausdifferenzierte, um schließlich in Dantes *Divina Commedia* ihren schwer zu überbietenden Höhepunkt zu erreichen, ist demnach mehr als ein Relikt frommer Wunschprojektionen. Wer sich mit ihr vertraut gemacht hat, kann sie nicht wieder abschütteln.

Umso bemerkenswerter ist es, dass selbst postmoderne Katholiken dieser Symbolsprache misstrauen. Das gut eine Generation vor Dante entstandene *Dies Irae* wurde im 20. Jahrhundert als Ausdruck einer „negativen Spiritualität“² aus der Totenmesse verbannt. Die christliche Hoffnung auf einen vergebenden Gott sollte das mittelalterliche Bild des Weltenrichters zurückdrängen. Doch es gibt keine Vergebung ohne das, was Walter Benjamin die „schlagende Gewalt“ eines Gottes nannte, der richtet, nicht indem er Schuld und Sühne gegeneinander aufrechnet, sondern indem er die lebensfeindlichen Kalküle gesetzeskonformer Heuchler ihrer Nichtigkeit überführt.³ Um mit Derrida zu sprechen: „Es gibt nur Vergebung [...] wo es Unverzeihbares gibt. Was so viel bedeutet wie, dass das Vergeben sich als gerade Unmögliches ankündigen muss. Es kann nur möglich werden, indem es Unmögliches tut.“⁴

Ohne die unkalkulierbare Gewalt eines richtenden Gottes würde sich die Symbolsprache humanistischer Versöhnungsgesten in ein Werkzeug strategischer Machtkalküle verwandeln. Mit gutem Grund galten in frühchristlicher Zeit nicht die Evangelien oder Apostelbriefe, sondern das letzte Buch des biblischen Kanons als hermeneutischer Schlüssel zum Neuen Testament, also die Apokalypse des Johannes:⁵ ein Labyrinth aus aufeinander verweisenden Stimmen und Sendungen, Engeln und Boten, wo man nicht mehr weiß, wer spricht oder schreibt oder wer die ergangenen Botschaften autorisiert.⁶ Der Zugang zum Reich Gottes erschloss sich weder über die zertifizierte Autorität apostolischer Charis-

matiker noch über eine Serie wohlgeordneter Erzählungen über einen menschenfreundlichen Wanderprediger. Er erschloss sich vielmehr über eine Sequenz von Botschaften, die den Leser überkommen „wie ein Dieb“ (Offb 16,15; 1. Thess 5,2; 2. Petr 3,10; Mt 24,42 f.; Lk 12,39 f.); über ein Exerzitium des Lesens, das den Leser dazu drängt, aus eigener Verantwortung auf den Ruf Gottes zu antworten.

Hierin liegt der gegen jede Dekonstruktion resistente philosophische Kern apokalyptischer Sprachspiele. Sie inszenieren das Erwachen der Sprache aus der Nacht frommer Floskeln und lebensfeindlicher Kalküle: „Ich weiß Deine Werke, dass Du den Namen hast, Du lebst, und doch tot bist. Wache! [*esto vigilam*]“, heißt es in der Einleitung zur Apokalypse des Johannes (Offb 3,1–2).⁷

Postmoderne Gesellschaften tendieren dazu, den Augenblick der „Krise“, der uns dazu zwingt, Position zu beziehen und für das Leben Partei zu ergreifen, aufzuschieben – mit dem Ergebnis, dass das „kritische“ Geschäft, die Schafe von den Böcken zu scheiden, der dämonischen Logik religiöser Fundamentalisten überlassen wird. Bereits Dante setzte dieser skeptischen Haltung ein Denkmal, als er im Ante-Purgatorium die Figur des Belacqua in Szene setzte (Purg. 4). Der einstige Lautenbauer aus Florenz hat sich hinter einem Felsklotz eingenistet, außer Sichtweite des Himmels, den Kopf zwischen den Knien, getreu seiner alten Gewohnheit, den Augenblick der Entscheidung aufzuschieben. Im proto-postmodernen Werk Samuel Becketts begegnen wir dann einer Serie radikalierter Wiedergänger dieser archetypischen Figur.⁸ Becketts gequälte Charaktere haben sich in einem lauwarmen Zwischenzustand zwischen Gut und Böse eingerichtet; sie wissen nicht einmal mehr, wo sie sich befinden und wie lange sie sich dort aufhalten werden. Der befreiende Blick Beatrixes ist in diesem abgeklärten Zwischenzustand ebenso wenig zu erwarten wie Godot – das unterscheidet Beckett von Dante. Im Gegenzug zu diesem Trend häufen sich im Spätwerk Derridas die Anzeichen, dass unsere skeptische Grundhaltung gegenüber der Krisensprache der Vergangenheit nicht von Dauer sein kann. Genau darin liegt die bleibende Aktualität des danteschen Dreischritts von Inferno, Purgatorio und Paradiso. Die Dringlichkeit zu handeln verlangt von uns, das Unmögliche zu tun; selbst wenn sich dieses Tun, wie im Falle Dantes, darauf beschränkt, die Machtlosigkeit des Exils durch das Schreiben einer apoka-

lyptischen Konversionserzählung zu kompensieren, die den Augenblick der Geisterscheidung poetisch vorwegnimmt. Bis zu welchem Punkt lässt sich diese mystagogisch-poetische Praxis unter spätmodernen Vorzeichen wieder erfinden? Der hermeneutische Schlüssel zum danteschen Exerzitium verbirgt sich in den letzten *Canti* (Gesängen) der *Commedia* – also genau in demjenigen Teil, der modernen Lesern von der Romantik bis hin zu postmodernen Wiedergängern Belacquas (wie Romeo Castellucci) als der langweiligste erschien. Heinrich Heines Verdacht, dass das mittelalterliche Ordnungsschema von Hölle, Fegfeuer und Himmel darauf hinauslaufe, das Volk mit dem „Eiapopeia vom Himmel“¹⁰ einzulullen, könnte sich allerdings als kurzichtig erweisen. Dantes anspruchsvolles Projekt, mit literarischen Mitteln den mittelalterlichen Pilgerweg zur Schau Gottes in Erinnerung zu rufen, spricht eine andere Sprache – selbst dort, wo er sich der Allegorie des Himmels bedient. Doch kehren wir zunächst zu den apokalyptischen Quellen der Danteschen Konversionserzählung zurück.

DIE APOKALYPTISCHEN GRUNDZÜGE DER *DIVINA COMMEDIA*

Die Sprache der Apokalypse ist die Sprache des Traums. Das unterscheidet sie von der Sprache des rationalen Kalküls. Die Regeln logischer Konsistenz werden lose gehandhabt. So klagt Dante die Härte göttlicher Strafen an („wie hart ist sie, dass sie solche Schläge der Rache versetzt“, Inf. 25, 46), freut sich aber zugleich darauf, „die Rache zu sehen, die [...] deinen Zorn süß macht“ (Purg. 20, 94).¹¹ Der Apokalyptiker schert sich weder um das Gesetz des logischen Ausschlusses noch um das zensierende Nein, das den Dichter dazu anhält, seine Aggressionen zu zügeln und seine Wort- und Bilderwahl im Stil der Renaissance-Ästhetik Petrarcas aufzupolieren. Die Klaviatur apokalyptischer Visionen hat sozusagen keine Löschtaste.

Von daher überrascht es nicht, dass die Schreibweise der *Divina Commedia* im Gefolge der Renaissance als fremdartig empfunden wurde. Dante scheut sich weder, dem „Wutschrei der Seligen“ gegenüber dem, „was der Welt als groß erscheint“ Sprache zu verleihen, noch hindert ihn der erwachende bürgerliche Sinn für Anstand und guten Geschmack daran, Priester als Schweine zu bezeichnen („sie werden sich hier unten wie Schweine im Dreck wälzen“, Inf. 8, 31). Er schreckt nicht einmal davor zurück,

impertinente Sünder die Hand zur exzessiv vulgären Geste eines *fuck you* („Feige“) gegen Gott erheben zu lassen („nimm das, Gott, das gilt Dir“, Inf. 25, 1).

Bis in die Gestik und Bildersprache, die vom 17. Gesang des Inferno an explizit auf die Johannesapokalypse zurückverweist,¹² macht sich Dante die Dramaturgie apokalyptischer Traumszenen zu eigen. Die Erfahrung einer andeutungsweise suicidalen (Purg. 1, 58) persönlichen Krisensituation verdichtet sich bereits im ersten Gesang zu einer allegorischen Landschaft, die Dantes Innerstes nach außen kehrt und zu einem von dämonischen Bestien und Ungeheuern bevölkerten Gestrüpp gerinnen lässt. Die Bildersprache dieser Landschaft ist archetypisch und surreal: „Wo geht [...] schon so zu, dass ein Ungeheuer herabstürzt und nicht ankommt?“¹³ Doch die Traumsprache existenzieller Sinnkrisen überlagert sich, kaum dass Vergil die Szene betritt, mit einer historisch-politischen Krisenvision, in der das Geschick des römischen Weltreiches auf dem Spiel steht. Realität und Fiktion, dokumentarische Präzision und archetypische Phantasmagorie überlagern sich und untergraben jeden Versuch, das Gelesene in ein literarisches Genre einzuordnen.

Die Apokalypse des Johannes liefert die literarische Vorlage zu dieser Schreibweise, denn auch sie oszilliert (dem modernen Genre fantastischer Literatur vergleichbar) „unschlüssig allegorisch“¹⁴ zwischen Symbolisch-Spirituell und Historisch-Politischem, persönlicher Konversionserfahrung und politischer Prophetie. Nicht anders als in diesem kanonischen Text hat Dantes Pilgerweg zur Schau Gottes zugleich den Charakter eines mikrokosmisch-individuellen und eines makrokosmisch-universalen Entscheidungsgeschehens. Bereits der Wald, in dem der Verfasser zu Beginn des Inferno erwacht, ist „zugleich Drinnen und Draußen“,¹⁵ zugleich Sinnbild eines biografischen Erlebnisses und eines Ereignisses von kosmisch-politischer Tragweite. Dante hält diesem apokalyptischen Stilprinzip bis zuletzt die Treue. Wenn gegen Ende des Purgatorio Beatrice die Führung übernimmt und Vergil von der Bühne abtritt, erscheint Beatrice zugleich als Spiegel der erotisch konnotierten Erlösungssehnsucht Dantes und als Kristallisationspunkt einer politisch konnotierten Gesamtdeutung des Universums. Heinrich VII. erscheint als wegweisende historische Figur, doch mit seiner Wiederkunft ist nicht mehr zu rechnen. Stattdessen inszenieren die Gesänge 32 und 33 des Purgatorio das Kommen der Geliebten

nach dem apokalyptischen Vorbild der zweiten Wiederkunft Christi, der sich als mythologischer Greif in Beatrices Augen widerspiegelt.¹⁶

So setzt das Dantesche Exerzitium die Logik binärer Ausschlussverfahren außer Kraft. Individuelles und Allgemeines, Privates und Öffentliches, die minutiöse Registrierung des scheinbar unbedeutenden Details und der kosmische Blick in die Sterne fallen zusammen.¹⁷ Entgegen dem modernen Klischee mittelalterlichen Ordnungsdenkens schließt dieser subversive Zug selbst den Zusammenfall von Zeitlich-Kontingentem und Ewig-Norwendigem ein. Das Schwanken zwischen archetypisch-zeitthobener Symbolik und historisierend-zeitgebundener Prophetie untergräbt jeden Versuch, den literarischen Schauplatz der Danteschen Komödie zu klassifizieren.¹⁸ Inkompatibel mit den Regeln literarischer Konvention drängen die Schrift gewordenen Visionen seiner Himmelsreise den Leser in die prekäre Position hermeneutischer Unschlüssigkeit: Die Entscheidung über Sinn und Unsinn des Gehörten und Gelesenen liegt allein bei ihm; die Krise vorgeprägter Deutungsmuster schafft Raum für das „Ereignis“ von Sinn.

Nach Ronald Herzman findet Dantes apokalyptische Traumsprache ihren dichtesten Ausdruck im Bild des Heiligen Franz von Assisi im 11. Gesang des *Paradiso* – einer gedrängten Synthese von Bonaventuras *Legenda Major*, ironischerweise wiedererzählt durch Thomas von Aquin. Der historische Franz erscheint als der Engel des sechsten Siegels (*Offb* 6,12; 7,2), der der Endzeit vorausgeht und die Kirche wiederherstellt. Das materialisierte Bild des stigmatisierten Bettelpredigers von La Verna fällt mit der Vision eines archetypischen, versiegelten Dokuments zusammen und gibt uns damit eine exemplarische Anleitung, wie Dantes kosmisches Exerzitium zu lesen ist: „each character and event a document written by the hand of God.“¹⁹

Dantes Exerzitium ist damit exemplarisch für das, was Derrida Sigmund Freud folgend als „Schauplatz der Schrift“²⁰ bezeichnet. Es antizipiert den Augenblick der Entscheidung, arbeitet aber zugleich mit Entstellungs- und Verfremdungsstrategien, die die Sicherheit des kritisch zwischen Realem und Fantastischem scheidenden Urteils untergraben und den Leser auf sich selbst zurückwerfen. Der Gestus, in dem die dantesche Traumlandschaft ihrem Leser über das Medium des Verfassers entgegentritt, ist dementsprechend nicht deskriptiv, sondern performativ. Dan-

tes Reisebericht präsentiert sich im Modus eines multimedial von Bildern, Gesängen, Geschmücken, Gestank und Wohlgeruch durchzogenen apokalyptischen „Komm“. Derrida macht auf diesen Grundzug der apokalyptischen Schreibweise aufmerksam, wenn er die Johannesapokalypse mit einem Labyrinth vergleicht, in dem wiederholt der Ruf eines „Komm“ ergeht, „wobei es vielleicht an den Ort ermahnt, wo das Ereignis [...] und das Enteignis die Bewegung der Eignung entfalten.“²¹

Aus diesem Grund ist Georg Friedrich Hegels einflussreiche Deutung der *Divina Commedia* im dritten Teil seiner *Vorlesungen über die Ästhetik* ebenso erhellend wie irreführend. Sie ist erhellend in dem Maße, wie sie den Blick auf den kritischen Punkt des entscheidenden Augenblicks lenkt. Jede Begegnung in der danteschen Traumlandschaft zielt darauf ab, das Universale im Partikulären, das Bleibende im Flüchtigen zu ergründen: „das sonst Vergänglichste und Flüchtigste der lebendigen Welt, [wird] objektiv in seinem Innersten ergründet, in seinem Werth und Unwerth durch den höchsten Begriff, durch Gott gerichtet.“²² Um mit Erich Auerbach zu sprechen: „Dante war und ist der Dichter der erhaltenen irdischen Wirklichkeit im Jenseits, in der Vollendung des göttlichen Gerichts.“²³ Doch Dante lässt das „Für-sich-Sein“ der Individuen, die ihm begegnen, „in ihrem Treiben und Leiden, ihren Absichten und ihrem Vollbringen“ nicht zu „eherne[n] Bilder[n]“²⁴ erstarren. Seine Schreibweise unterläuft den Blick ins Unwandelbare und Wohlgeordnete zugleich durch eine Gegenbewegung, die das Unvergängliche durch Verfremdungsstrategien verzeitlicht und an die Erwartung eines bedeutungserschließenden Sinnereignisses zurückbindet.

DAS GEHEIMNIS UND DIE PUDENDA

Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass die verfremdende Abweichung vom vermeintlich mittelalterlichen Ordnungsprinzip in Dantes Exerzitium keine Ausnahme darstellt, sondern geradezu der Regel entspricht. Bereits die Gesamtkomposition des ersten Teils der *Commedia* unterläuft den Erwartungshorizont seiner Zeitgenossen in einer Weise, die moderne Mythen über das wohlgeordnete Weltbild des Mittelalters zugleich bestätigt und dekonstruiert. Anders als in den durchaus repräsentativen Höllendarstellungen Giotto's in der Scrovegni-Kapelle in Padua oder in der Kuppel des Baptisteriums San

erlösendes Fegefeuer

göttliches Licht

Giovanni in Florenz ist Dantes Inferno kein gestaltloses Chaos, in dem das Böse seine gewalttätige Grimasse zeigt. Es ist abgestuft und nuanciert, fast möchte man sagen „wohlgeordnet“, würde die dantesche Mikro-Taxonomie nicht zugleich jedes scholastische Ordnungsschema unterlaufen.²⁵ Warum, zum Beispiel, werden Verführung und Schmeichelei strenger bestraft als Lust und Gier? Warum ist der von Dante in liebevoller Bewunderung beschriebene Lehrer Brunetto Latini in der Hölle?²⁶ Warum ist der heidnische Selbstmörder und Cäsar-Gegner Cato Wächter des erlösenden Fegefeuers, während Dante die Cäsar-Opponenten Brutus und Cassius zusammen mit Judas in den Rachen Satans steckt (Par. 1; Inf. 34)? Und wie kommt die ungetaufte, trojanische Legendengestalt Ripheus ins Paradies? Warum ist die von Dante als nachdenklich, sensibel, sympathisch und edelmütig dargestellte Liebende Francesca da Rimini, deren Anblick ihn vor Mitleid und Trauer zusammenbrechen lässt, im zweiten Kreis der Hölle (Inf. 5), obwohl er anderenorts nicht zögert, Wollüstige, Sodomiten und Huren ins Fegefeuer oder gar ins Paradies aufsteigen zu lassen (Purg. 26, Par. 8 und 9)? Ungereimtheiten wie diese erscheinen keineswegs als willkürlich oder konstruiert. An nahezu jedem unerwarteten Wendepunkt der danteschen Traumlandschaft ist der staunende Pilger geneigt auszurufen: „Natürlich! – aber wieso?“ Doch die Antwort auf diese Frage überlässt Dante dem Leser, und dieser reagiert zuweilen irritiert. Nichts bestätigt diesen irritierenden Zug seiner poetischen Schreibweise mehr als die seit Jahrhunderten gespaltene Resonanz seiner Leserschaft. Die „rauen und schrillen Reime“ (Inf. 32, 1) des Inferno wurden ebenso wie Dantes perverse Begabung, sich in vulgären, obszönen oder skatologischen Sprüchen zu ergehen, bereits von Petrarca als unerträglich empfunden. Noch Goethe bezeichnete die Bestrafungsfantasiens Dantes als „widerwärtig und abscheulich.“²⁷ Erst Romantiker wie Schelley und Blake konnten sich wieder für die grotesken und anstößigen Züge der *Commedia* begeistern.²⁸

Dantes Dreistigkeit hingegen, sich selbst an die Stelle des göttlichen Richters zu setzen, der die Schafe von den Böcken scheidet, wird noch heute als grenzwertig empfunden, wenngleich moderne Theologen zögern, ihn deswegen der Häresie zu verdächtigen. Das katholische Lehramt sah sich seit dem Mittelalter autorisiert, herausragende Glaubenszeugen heilig zu sprechen; doch die Vollmacht, Individuen in die Hölle zu schicken, hätten sich

2013

Maurice Pefura
The Silent Way

2013

Zineb Sedira
Guiding Light

selbst autokratische Päpste nicht angemäßt. Dante scheint mit dieser orthodoxen Regel ebenso unbekümmert umzugehen wie mit dem Prinzip des logischen Ausschlusses. Auf der einen Seite wendet er sich entschieden dagegen, Gottes Zorn politisch zu instrumentalisieren, etwa indem man den Kirchenbann über Widersacher der päpstlichen Politik verhängt (Purg. 3, 103 ff.). Auf der anderen Seite scheut er sich nicht, Freunde und Feinde auf Himmel, Hölle und Fegefeuer zu verteilen und seine geliebte Beatrice aus eigener Vollmacht heilig zu sprechen. „Das Ungeheure dieses Anspruchs fiel damals auf: Dante urteilt, Gott, Engel und Teufel führen seinen Spruch aus.“²⁹

Gewiss, wir befinden uns an der Schwelle zur Renaissance. Dantes Selbstbewusstsein ist nicht in jederlei Hinsicht das eines mittelalterlichen Menschen. Er spricht mit einem beispiellosen politischen Sendungsbewusstsein in die Geschichte hinein.³⁰ Anders als die westliche Moderne ist sich Dante außerdem, mehr als mancher seiner spätmittelalterlichen Zeitgenossen, der apophatischen (negierenden) Wurzeln mittelalterlicher Theologie bewusst. Gottes Wesen und Wirken ist unbegreiflich. Die Dunkelheit göttlichen Lichts offenbart sich allein durch seine schöpferischen und heilsgeschichtlichen Wirkungen und Widerspiegelungen. Konsequenterweise steht die Existenz Gottes ebenso wenig zur Disposition wie die Wahrhaftigkeit und Gutheit seines Wesens – das Theodizeeproblem stellt sich nicht. „Ihr Sterblichen, haltet euch zurück mit Urteilen“ (Par. 20, 130 ff.), verkündet der mystische Adler der Gerechtigkeit im Jupiterhimmel dem Himmelspilger, der das Strafgericht über die geldgierigen Päpste erlebt. Was Dante, der unerbittlich Fragende, wissen möchte, „verliert sich so tief im Abgrund göttlicher Beschlüsse, dass es abgeschnitten bleibt von jedem geschöpflichen Blick“ (Par. 21, 91 ff.).³¹ Dante weiß noch, dass kein geschaffenes Wesen das Urteil Gottes vorwegnehmen kann. Das unterscheidet sein Denken von der vermeintlich aufgeklärten Schreibtischphilosophie moderner Theodizee-Theoretiker. Satan – der erste Theodizee-Theoretiker der Schöpfungsgeschichte – hatte das verkannt; er hatte verkannt, dass Gott sich nicht vor einem kreatürlichen Urteil, sondern umgekehrt, jedes kreatürliche Urteil sich vor dem unergründlichen Urteil Gottes zu verantworten hat (Par. 19, 46–48). Nicht wir sind die Richter, sondern Gott! Doch das macht das Ungeheure des obigen Anspruchs nur noch irritierender. Fehlt Dante gegen das biblischen Gebot „ihr sollt nicht richten“?

Selbst Romano Guardini, dessen Bewunderung für Dante keine Grenzen kannte, schrieb gegen Ende seines Lebens: „[ich gestehe, keine wirkliche Antwort auf diese Frage] zu wissen.“³²

Die aporetischen Schriften Derridas mögen uns an diesem Punkt weiterhelfen; denn sie leiten dazu an, die Gegenfrage zu stellen. Paraphrasiert man die Schlüsselfrage von Derridas Auseinandersetzung mit der Tradition apophatischer Theologie mit Blick auf seine älteren, apokalyptischen Schriften, so lässt sich diese in der rhetorischen Frage zusammenfassen: Wie nicht richten?³³ Wie *nicht* richten, wenn man um die Trümmerhaufen der Geschichte weiß? Wie *nicht* richten, wenn man weiß, dass selbst Derrida, der in seinem Apokalypse-Essay von einer „Apokalypse [...] ohne jüngstes Gericht“³⁴ träumte, der Versuchung nicht widerstehen konnte, über die „Schurken“³⁵ des beginnenden 21. Jahrhunderts zu urteilen? Wie *nicht* richten über meine geliebten und verhassten Nächsten und Fernsten? Tun wir das nicht ohne Unterlass? Dante, so scheint es, hatte keinerlei Hemmung, sich an diesem intimsten Punkt seiner nächtlichen Traumfantasien selbst zu entblößen. Gegen Ende seiner Jenseitsreise macht er sich gar lustig über diejenigen, die aus ihrem Herzen eine Mördergrube machen. So etwa, wenn er sich selbst durch den Mund seines Ahnherrn Cacciaguida ermahnt: „Ein Gewissen, das durch eigene Schuld oder Versagen anderer verdunkelt ist, wird dein Wort hart empfinden. Aber vermeide jede Lüge, lege alles offen dar, was du gesehen hast. Lass sie sich nur kratzen, wo es sie juckt.“ (Par. 17, 121 ff.) Es war wiederum Derrida, der diesen zugleich elementarsten und irritierendsten Zug der apokalyptischen Schreibweise in Erinnerung rief. In seinem Essay zur Apokalypse des Johannes merkt er beiläufig an, dass das Wort *αποκαλυπτω*, mit dem die Septuaginta durchaus treffend das hebräische Verb „hlg“ übersetzt, neben seiner religiösen auch eine profane Bedeutung hat.³⁶ Es benennt nicht nur religiöse Offenbarungen, sondern auch die Entschleierung von Körperteilen – zum Beispiel der Schamteile: „*Apokekalymmenoi logoi*, das sind anstößige Reden. Es geht also um das Geheimnis und die *pudenda*.“³⁷

Liest man Dantes *Commedia* im Lichte dieser apokalyptischen Tradition, so wird deutlicher, wo moderne Leser willentlich oder unwillentlich der trügerischen Logik der Hegelschen Perspektive auf die *Commedia* erliegen. Dantes Traumlandschaft erschöpft sich nicht darin, den Ideenhimmel der Griechen mit individuellen Schicksalen zu kolorieren, die die philosophischen Abstraktio-

nen Platons durch das versteinerte Für-sich-Sein individueller Schicksale ersetzen. Spätestens im Augenblick von Dantes erster Wiederbegegnung mit Beatrice (Purg. 31) wird offenkundig, dass sein mystagogisches Exerzitium sich nicht in philosophischen Idealisierungen erschöpft. Den *Confessiones* vergleichbar, in denen Augustinus sich selbst zugleich in der Position des Sünders und Seelenführers in Szene setzte, fließt das Flüchtige und Vergängliche in eine literarische Mediation ein, die, indem sie das Unvergängliche im Vergänglichen zu ergründen versucht, zugleich das Unvergängliche in einen durch widerstrebende Regungen, Tränen und peinliche Enthüllungen verfremdeten, individuellen Läuterungs- und Bekehrungsvorgang einschreibt.³⁸

Gewiss, Dante forciert die Gerichtsperspektive auf individuelle Schicksale, die im Flüchtigen das Bleibende aufspürt. Aber Dante ist zugleich ein Nachfolger des Apokalyptikers Johannes. Sein kosmisches Exerzitium spricht die Sprache des Greises, der im irdischen Paradies alleine, „traumwandelnd und mit weitblickendem Gesicht“ (Purg. 29, 133) dem Triumphwagen Christi folgt. Bereits in den Visionen dieses Greises konnte er lesen, dass selbst der Ideenhimmel Platons vergänglich ist: „Und der Himmel entschwand, wie eine Buchrolle, die sich zusammenrollt“ (Offb 6,14),³⁹ heißt es dort unmittelbar nachdem das sechste Siegel geöffnet wurde, das sich in Dantes *Commedia* mit den Stigmata des Heiligen Franz assoziiert.

DIE ALEATORISCHE IRRUNG APOKALYPTISCHER TEXTE

Aber wie verhalten sich diese intertextuellen Variationen auf die zugleich peinliche und erhabene Symbolsprache apokalyptischer Schriftszenen zum kanonischen Status der Johanneischen Apokalypse? Wie kann Dante sich – als orthodoxer Christ – erdreisten, dem letzten Buch des biblischen Kanons seine eigene Apokalypse hinzuzufügen?⁴⁰ Auch auf diese Frage gibt Derridas Apokalypse-Essay eine erhellende Antwort. Gegen Ende seines Texts erinnert Derrida daran, dass das Buch mit den Sieben Siegeln, das von der Johannesapokalypse, von der sein eigener Text handelt, geschildert wird, „innen und außen“ (Offb 5,1) beschrieben war. Die Beschriftung des Urtextes christlicher Apokalypsen sprengt den Rahmen eines Buches.⁴¹

Die biblische Apokalypse ist kein in sich abgeschlossenes Buch. Sie ist zugleich älter und jünger als der biblische Kanon. Sie speist

sich nicht nur aus der unvordenklichen Vorgeschichte symbolischer Krisenszenarien und überschreibt ältere apokalyptische Traditionen wie die Bücher Daniel und Ezechiel.⁴² Ihre interne Wiederholungsstruktur ist überdies darauf angelegt, fortgeschrieben zu werden in dem, was Derrida als die aleatorische, von unkalkulierbaren Zufällen markierte Irrung abendländischer Apokalypsen bezeichnet, deren Spur sich über Hölderlins Gedicht *Patmos* („Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch“), und Martin Heideggers unermüdliche Versuche, dieses Gedicht fortzuschreiben, bis ins 21. Jahrhundert weiterverfolgen lässt.⁴³ Einem Exerzitium vergleichbar, dessen Repetitionen (Wiederholung von Visionen, Plagen und Hymnen, mehrfache Ankündigung des nahen Endes usw.)⁴⁴ in die apokalyptische Schreibweise einführen, markiert das letzte Buch der Bibel nicht das „Ende des biblischen Kanons“, sondern den Anfang einer literarischen Serie, in deren Gefolge dasselbe in fremder und mitunter pervertierter Gestalt immer wieder empfangen und weitergegeben wird: „Evangelium und Apokalypse gewaltsam zerschnitten, zerteilt, neu angeordnet, mit Leerstellen, Akzentverschiebungen, Zeilensprüngen und Verschiebungen, als wenn sie uns durch einen kaputten Fernschreiber erreichten oder über die Schalttafel einer überlasteten Telefonzentrale“.⁴⁵

Paradoxerweise könnte der Vergleich des letzten Buchs des biblischen Kanons mit einem kaputten Fernschreiber sich sogar auf den Wortlaut des abschließenden „Kanonisierungsgebots“ der Johannesapokalypse stützen, das denjenigen mit Höllestrafen bedroht, der „die prophetischen Worte dieses Buches“ verändert (Offb 22,18 f.; vgl. Dtn 4,2). Unter den seit der Antike bekannten vier Figuren der Texttransformation werden dort nämlich lediglich das Hinzufügen (Insertion) und das Löschen (Deletion) von Textelementen, nicht aber deren Umstellung (Permutation) oder Ersetzung (Substitution) untersagt – zwei alles andere als zufällige Auslassungen. Handelt es sich bei den ausgesparten Figuren doch um die elementaren Verfremdungs- und Entstellungsstrategien der von Derrida als Schriftszene gedeuteten Traumsprache Sigmund Freuds. Substitution und Permutation entsprechen, nach Freud, den beiden syntaktischen Grundoperationen, durch die der Traum Metaphern und Metonymien erzeugt.⁴⁶ Die Johanneische Aussparung von Substitution und Permutation kann folglich als eine Öffnung des Kanons gelesen werden. Sie überantwortet den Buchstaben des biblischen Kanons den Visio-

nen von Künstlern, Propheten, Philosophen, Politikern und Poeten, die Evangelium und Apokalypse in entstellter und vertauschter Ordnung wiederempfangen, um in ihnen dasselbe auf andere Weise wieder erwachen zu lassen – von Augustinus, Franziskus und Joachim von Fiore über Dante, Hölderlin und Heidegger bis ins Afrika des 21. Jahrhunderts.

DIE CHRISTLICHEN ZÜGE DER *DIVINA COMMEDIA*

Dantes *Commedia* gilt zu Recht als die bedeutendste Synthese des mittelalterlichen Lebensgefühls; doch ihre Mikrostruktur bestätigt das moderne Klischee vom geordneten mittelalterlichen Weltbild nicht. Wie aber steht es dann um die Dantesche Teleologie und die darauf aufbauende, hierarchische Makro-Struktur von Hölle, Fegefeuer und Himmel?

An diesem Punkt gilt es zunächst die Kluft in Erinnerungen zu rufen, die Dantes christliche Apokalypse von modern-jüdischen und zumal von postmodernen Variationen auf dieses Thema scheidet. Derridas postmoderne Apokalypse misstraut, trotz gegenläufiger Tendenzen, dem Augenblick der Entscheidung, und begreift letzteren als ein radikal künftiges Ereignis. Der Tradition des jüdischen Messianismus vergleichbar, leben wir in einer Zeit des Aufschubs; der Schauplatz der Geschichte ist ein Provisorium.⁴⁷

Diese zukunftsorientierte Tradition wirkte im christlichen Westen in „horizontal-millennaristischen“ Lesarten der Apokalypse nach, beginnend mit dem nordafrikanischen Christentum der Antike (Tertullian, Victorinus von Pettau, Lactantius), und – vermittelt durch Joachim von Fiore (1130–1202) – kulminierend im Millenarismus des Spätmittelalters (Petrus Olivi, Ubertino von Casale). Dessen Einfluss auf die Moderne – von Hegel bis hin zum Mythos vom Dritten Reich – kann schwerlich überschätzt werden. Derridas Skepsis gegenüber dem Augenblick der Entscheidung erklärt sich nicht zuletzt aus diesem zweifelhaften Erbe spätmittelalterlicher Apokalypik.⁴⁸

Von historischen, im Kern buchstäblichen Lesarten, die in die Zukunft blicken, heben sich spirituelle Lesarten ab, die die archetypischen Züge apokalyptischer Texte hervorheben und auf ihre zeitlose Symbolik abheben. Der Kirchenvater Origines gilt als Begründer dieser archetypischen Tradition, die sich bis hin zu C. G. Jung weiterverfolgen lässt. Die auf Tyconius und

Augustinus zurückgehende Tradition des Hochmittelalters wird ihr häufig zugerechnet, obwohl sie streng genommen eine philosophisch fundierte Synthese zwischen historischen und archetypischen Lesarten darstellt. So unterscheidet Augustinus in *De Civitate Dei* zwischen zwei Formen von Auferstehung. Die „erste Auferstehung“, die Auferstehung aus dem seelischen Tod der Sünde, fällt mit der Taufe und dem Eintritt in das neue Leben der Kirche als Leib Christi zusammen; diese Auferstehung hebt auf die zeitlosen Züge des apokalyptischen Entscheidungsgeschehens ab, die Entscheidung fällt sozusagen „immer hier und jetzt“. Die zweite entspricht der Auferstehung des Leibes am Jüngsten Tag, in der die Seelen der Verstorbenen die volle Wirklichkeit dessen aktualisieren werden, wozu sie von ihrem Schöpfer in ihrem irdischen Leben bestimmt waren. Hier kommt erneut die zukunftsorientierte Dimension zum Zug, wenngleich sie bei Augustinus mit einer radikalen Skepsis gegenüber Zukunftsprognosen einhergeht.

Der Akzent mittelalterlicher Theologie liegt zweifellos auf der präsentischen, das Hier und Jetzt akzentuierenden, vertikalen Dimension; doch das bedeutet keineswegs, dass wir es hier mit einem statisch-metaphysischen Deutungssystem im Stile der Hegelschen Dante-Karikatur zu tun haben. Das mittelalterliche Denken konzentriert sich vielmehr auf die liturgische Präsenz Christi, auf die Dante im 30. Gesang des *Paradiso* anspielt (Par. 30, 10 f.),⁴⁹ oder genauer, auf das patristische Verständnis der Kirche als mystischer Leib Christi (*corpus mysticum*):⁵⁰ Die Liturgie der Kirche markiert den Ort, an dem die ewige Liturgie des Himmlischen Jerusalem (Offb 21, 2) mit der durch den historischen Jesus ausgelösten zeitlichen Sammlungsbewegung der Kirche (*ecclesia*) zusammentrifft. Diese Versammlung von Himmel und Erde, Gott und Mensch schließt sowohl die streitende Kirche (*ecclesia militans*) der gegenwärtigen Zeit, als auch die leidende und hoffende Kirche (*ecclesia patiens, ecclesia expectans*) derer im Fegefeuer, und die triumphierende himmlische Kirche (*ecclesia triumphans*) ein, die keine zeitliche Begrenzung kennt. So erscheinen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft geeint durch den gemeinsamen Fokus auf das ewige Jetzt Gottes, das in der liturgischen Präsenz Christi hier und jetzt aufscheint.

Konsequenterweise kann sowohl eine zukunftsorientierte als auch eine präsentische Perspektive auf das apokalyptische Entscheidungsgeschehen eingenommen werden. Im oben genannten

Gesang (Par. 30, 38) zum Beispiel nimmt Dante das Jüngste Gericht visionär vorweg. Im ewigen Jetzt göttlichen Lebens hat das Gericht bereits stattgefunden.⁵¹ Folglich sind künftige Ereignisse in der liturgischen Präsenz Christi bereits hier und jetzt divinatorisch vorwegnehmbar.

Aber wo ist dann der Augenblick der Entscheidung zu verorten, an dem sich die Schafe von den Böcken scheiden? Wie Erik Peterson mit Blick auf die biblischen Quellen und den frühchristlichen Kirchenbegriff geltend gemacht hat, ist allein die Begegnung mit dem in der liturgischen Versammlung der Kirche feierlich gegenwärtigen, inkarnierten und auferstandenen Christus entscheidend.⁵² Genau darin liegt die Differenz zur jüdischen Tradition. Im Judentum steht das Gericht am Ende eines Bekehrungsvorgangs; in der christlichen Tradition scheiden sich die Geister bereits hier und jetzt.

Das künftige Jüngste Gericht, die Apokalypse im engeren Sinne des Wortes, wird lediglich offenbar machen (αποκαλυπτω), wer den Ruf zur Entscheidung ernst genommen und wer ihn ignoriert oder heruntergespielt hat. Die Entscheidung selbst duldet keinen Aufschub; sie hat gleichsam immer schon stattgefunden, wengleich ihr konkreter Gehalt uns allenfalls ahnungsweise offenbar ist.⁵³

Es geht also darum, bereits im Hier und Jetzt für das Leben Partei zu ergreifen, das vor dem alles enthüllenden Blick Gottes Bestand haben wird. Und das geschieht im liturgischen Lobpreis Gottes und der Seligen, die unser Lob gleich einem spontanen Applaus wachrufen und damit die Selbstzentriertheit des gefallen Menschen aufbrechen. Von daher die durch die Wiederbegegnung mit Dantes „God bearing image“⁵⁴ Beatrice forcierte, fundamentale Bedeutung des poetischen Lobpreises im Paradiiso:⁵⁵ Die wahre Kirche Gottes (im Sinne der Augustinischen *Civitas Dei*) ist die Versammlung derer, die sich bereits hier und jetzt zum selbstvergessenen Gotteslob hinreißen lassen und dieser Entscheidung treu bleiben.

Dante macht auf diesen entscheidenden Punkt bereits im vierten Gesang seiner *Commedia* aufmerksam, wenn er die großen Gelehrten der heidnischen Welt (einschließlich Vergils) in ein von den negativen Qualen der Hölle ausgenommenes Elysium verbannet. Ihr Dasein ist verehrensrecht, doch es scheint unter einem Mangel an letzter Einsicht zu leiden: Die „richtige Anbetung“ Gottes ist entscheidend (Inf. 4, 23 ff.); denn erst der Lobpreis

macht den Gläubigen wahrhaft sehend (Par. 14). Er ermächtigt ihn, in allem Geschöpflichen das Antlitz Christi zu sehen, in dessen Bild alles erschaffen wurde, und das ist entscheidend: „Das sich in der Schlussvision offenbarende Menschengesicht im zweiten Kreis der Trinität ist im Grunde ‚der‘ Inhalt der Dichtung und von dorthier erhält rücklaufend das Ganze seinen Sinn.“⁵⁶

Damit ist freilich noch keineswegs ausgemacht, wessen Leben vor dem Gericht Gottes Bestand hat. Erst am Jüngsten Tag wird offenbar werden, wer zur Kirche der Seligen gehörte, wer seine letzte Bestimmung knapp erreichte, und wer das lebensfeindliche Spiel eines frommen Heuchlers geführt hat, ohne an der im selbstvergessenen Antlitz Christi gegenwärtigen Fülle des Lebens auch nur ansatzweise partizipiert zu haben. Der mystische Leib Christi ist kein juristisches Regelwerk, das Konformisten belohnt oder das Heil an äußerlichen Gesten festmacht.

Wer an prominenter Stelle im Zentrum des institutionalisierten Regelwerks erscheint, kann durchaus draußen sein; und umgekehrt galten doch bereits dem Kirchenvater Justin (anders als dem Eiferer Augustinus) ungetaufte Logosverehrer wie Heraklit und Sokrates als Christen.⁵⁷ Dante stützt sich auf diese durchaus orthodoxe Tradition, wenn er die ungetauften Heiden Ripheus und Cato erlöst, während er von den sechs Päpsten, die er erlebt hat, fünf in die Hölle schickt.⁵⁸

Wie bei Walter Benjamin geht es im Jüngsten Gericht nicht darum, Schuld und Sühne gegeneinander aufzurechnen, sondern die trügerische Heuchelei des Bösen seiner Nichtigkeit zu überführen. Der Teufel ist ein Doppelgänger Gottes, sagt Michel Foucault, ohne damit etwas Neues zu sagen.⁵⁹ Galt doch bereits im Mittelalter der Teufel als Affe Gottes.⁶⁰ Dante stützt sich auf diese Tradition, wenn er den Teufel als ein tiefgefrorenes, dreigesichtiges Gegenbild der trinitarischen Lebensfülle Gottes porträtiert. Satan schert sich nicht um die Urheberrechte des reformatorischen Gutenbergzeitalters; es gibt kein rationales Kriterium, das unsere Rechtgläubigkeit sichern könnte.

Doch das hindert uns nicht daran, dem Vorbild des Sehers von Patmos folgend, den Augenblick der Geisterscheidung divinatorisch vorwegzunehmen. Das Trugbild Gottes ist leblos, weil es lieblos ist. Propheten, Seher, Exorzisten und Heilige können hier weiterhelfen, denn sie sind in der Lage, Differenzen aufzuspüren, die im replizierbaren Netz akademischer Grenzziehungen nicht vorkommen.

DAS LÄCHELN BEATRICES

In Übereinstimmung mit der apokalyptischen Tradition des Mittelalters fokussiert Dantes *Commedia* auf das Hier und Jetzt des entscheidenden Augenblicks; doch sie hat zugleich den Charakter eines *Itinerariums* im Stil Bonaventuras. In Übereinstimmung mit der Tradition mittelalterlicher Mystagogie und ihrem literarischen Pendant, dem höfischen Roman, auf den die Weg- und Waldmotivik des ersten Verses der *Commedia* anspielt,⁶¹ unterscheidet diese Wegbeschreibung zwischen drei Stufen: Reinigung, Erleuchtung und Gottesvereinigung.

Am Anfang steht ein geheimnisvoller Berg. Doch der Weg zum Heil hat den Charakter einer Konversionsbewegung, die zunächst nach unten führt. Die Gnade des Heils wird allein dem gewährt, der gelernt hat, in die infernalischen Abgründe seiner Seele zu schauen. Auf dem an die Waldszene anschließenden Pilgerweg durch Hölle (Reinigung), Fegfeuer (Erleuchtung) und Himmel (Gottesvereinigung) begegnet Dante bedeutenden Gestalten der Geschichte. Doch ihre Gesichter sind zugleich Spiegelbilder seines eigenen Seelenlebens – vom liebenswert-unerlösten Antlitz Francescas (Inf. 5), das Dante zu Boden wirft, bis hin zum erhebenden Blick in das rätselhafte Antlitz Christi (Par. 30, 40 ff.).

Die entscheidende Vermittlungsfigur zwischen den modernen Lesern zugänglicheren, historisch-dokumentarischen Passagen der beiden ersten Wegabschnitte und den abstrakt-kontemplativen Passagen des danteschen Himmels ist Beatrice. Angesichts der ersten Wiederbegegnung mit seiner historisch verifizierbaren Jugendliebe wendet sich Dante „wie ein Kind in Angst oder Kummer“ zu seinem heidnischen Führer, doch Vergil kann ihm an diesem entscheidenden Wendepunkt seines Weges nicht mehr folgen (Purg. 30, 22 ff.). Erinnern Beatrices Christus widerspiegelnde Augen doch an das, was Vergil (nach Dante) niemals besaß, und Dante aus schuldhaftem Versagen vorübergehend aus dem Blick verlor: die göttliche Gnade, sich in selbstvergessener Liebe an der Schönheit der Schöpfung zu freuen (Purg. 30–31).

Dante stimmt den darauf folgenden, mahnenden Worten Beatrices schuldbewusst zu; doch er ist nicht einmal in der Lage, ein einfaches „Ja“ auszusprechen – das Antlitz Beatrices macht ihn zum stammelnden Kind. Wenn Dante im Gefolge dieser ersten Wiederbegegnung wieder zu einem erwachsenen Mann heranreift, so ist die wiedergefundene Mündigkeit nicht diejenige eines

kantischen Subjekts, sondern diejenige eines zur Freiheit geborenen Geschöpfes, das seine Unschuld niemals verlor.⁶² Hat das Leben eines Kindes doch vor allem eines mit der Gotteskindschaft derer gemein, die in Christus wiederauferstanden sind: es fühlt sich nicht „durch Zwecke und Pflichten gebunden, noch durch die Unterscheidung von Innenwelt und Umwelt, Wirklichkeit und Traum eingeschränkt“.⁶³ Die wiedererwachende Kinderschaft reaktiviert Dantes Sinn für den in sich ruhenden, kontemplativen Ernst liturgischen Spiels. Der Zweck hört auf und wird abgelöst von der sinnerfüllten Gegenwart eines geschenkten Daseins, das nicht mehr verdient oder erkämpft werden muss. Vergil hatte sich zuvor mit den enigmatischen Worten verabschiedet: „Nimm was dir gefällt zu Deinem Führer“;⁶⁴ die Begegnung mit Beatrice offenbart Dante den spielerischen Ernst dieser wiedergewonnenen Freiheit.

Der folgende, aufsteigende Blick in die Sterne entfaltet den kontemplativen Sinn für das symbolische Gewicht der Welt auf dem Niveau einer „kosmischen Liturgie“.⁶⁵ Dantes Blick in den Himmel ist, ebenso wie sein Astronautenblick auf die „kleine und bescheidene Erdkugel“ (Par. 22, 133 ff.), räumlich real und doch verschieden vom paranoischen Blick eines modernen, distanzier-ten Beobachters. Das haben die Sterne gemein mit dem Lächeln Beatrices: Das Wesen Gottes manifestiert sich im Zufällig-Konkreten; und das Zufällig-Konkrete ist transparent für sein un-wandelbares Wesen. Traum und Wirklichkeit, Sichtbares und Unsichtbares berühren sich und erschließen den Sinn für den gelebten Augenblick.

Das Symbol für diesen Zusammenfall von unzensurierter Expression und nüchterner Reflexion ist das Lächeln.⁶⁶ Jedes Lächeln Beatrices bringt Dante der Versöhnung mit sich selbst näher, „als freue Gott selbst sich in ihrem Gesicht“ (Par. 27, 88 ff.). Wenn sich schließlich das, was in unserem zeitlichen Universum als ausgefaltet erscheint, zu einem einzigen Punkt verdichtet (Par. 33, 79 ff.), so erschließt die wiedergefundene Einfachheit zugleich einen tastenden Finblick in den dialektisch unvermittelten Ineinsfall von Traum und Wirklichkeit in der mystischen Schau Gottes. Erkennt Dante in der abstrakten Einfachheit des göttlichen Punkts doch zugleich das dreieinige Band göttlicher Liebe, durch das Gott sich selbst anlächelt: „Du allein verstehst dich und von dir verstanden verstehend liebst du dich und lächelst dich an“ (Par. 33, 121 ff.).⁶⁷

2013

Pélagie Gbaguidi

Dans le ventre d'une serpent dans l'homme

Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass sich zuletzt das Gesicht des Mensch gewordenen Erlösers in die dreifache Kreisbewegung dreieinigen Lachens einschreibt – jenes Gesicht, das noch Nietzsches Anti-Christ mit dem rollenden Rad eines unschuldig spielenden Kindes assoziierte: „Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen“,⁶⁸ sagt Zarathustra. Das Antlitz der Danteschen Christusikone spricht keine andere Sprache. Es ist das Antlitz dessen, der selbst in der abgründigsten Not die spielerische Unschuld der in sich kreisenden Lebensfülle Gottes nicht aus dem Blick verlor.

Die Symbolik dieser mystagogischen Aufstiegsbewegung ist uns fremd geworden, da im Gefolge der Reformation selbst Katholiken das liturgisch-spirituelle Erbe des christlichen Westens aus dem Blick verloren haben.⁶⁹ Die letzten Gesänge der *Divina Commedia* haben den Charakter einer Vision. Doch es geht hier nicht um ein esoterisches Experiment, sondern darum, einen Vorgeschmack der mystischen Schau Gottes (*visio dei*, 1. Kor 13,12) zu vermitteln, die noch zu Dantes Lebzeiten einen klar umrissenen Ort hatte: die Kontemplation.⁷⁰

EIN VORGESCHMACK DER *VISIO DEI*: DANTES HIMMEL

Die Fäden unseres „naturhaften Verlangens“ (Purg. 17, 19–111) nach dem Vollkommenen und Guten laufen demnach nicht in einer von unsterblichen Seelen bevölkerten Parallelwelt zusammen. Moderne Atheisten wie Ludwig Feuerbach und Richard Wagner wussten noch, dass die „Seifenblase einer zukünftigen Welt“ eine Erfindung des modernen Bürgertums war.⁷¹ Dantes symbolisch-realistisches Universum hat keinen Platz für Seifenblasen. Die Herrlichkeit Gottes offenbart sich nicht in einer Parallelwelt, sondern im „Empyreum“, dem „ersten Bewegten“, das sich Dante zufolge weder räumlich noch zeitlich verorten lässt. Das Empyreum ist unendliche Sphäre und unausgedehnter Punkt zugleich.⁷² Was auf unserem Pilgerweg als zeitlich und räumlich unterschieden erscheint, ist dort ununterschieden und doch unvermischt in vollkommener Harmonie: das blühende Leben einer Rose, in der alles zusammenfindet, was in unserer Schöpfung in distinkte Bereiche auseinanderfällt.⁷³

Indem der christliche Pilger erkennt, dass er mit Gott geeint ist, ist er folgerichtig auch mit seinen Brüdern und Schwestern geeint.

Aber selbst das sind letzten Endes nur poetische Umschreibungen für eine Wahrheit, die allein im Modus kontemplativen Betrachtens gesehen und verstanden werden kann. Dante lässt daran keinerlei Zweifel. Als er im Zuge seines Aufstiegs zur kontemplativen Schau Gottes den Seelen Verstorbener zu begegnen scheint, sind dies nur figurative Manifestationen einer ekstatischen, Zeit und Raum transzendierenden Wirklichkeit: „In dieser Art muss man zu eurem Geist reden, denn er erhebt nur das zur Einsicht, was er aus der Wahrnehmung aufnimmt.“ (Par. 4, 40 ff.)

DER GEFRIERPUNKT DES UNIVERSUMS: DANTES HÖLLE

Das symbolische Gegenstück zu diesem poetischen Himmelszenario entspricht einer exakten Umkehrung seiner kontemplativen Gestalt. Der Begriff der Sünde bezieht sich aus diesem Grund nicht primär auf moralische Verfehlungen. Er umschreibt vielmehr eine habitualisierte Desorientierung: den verzweifelten Versuch, sich von Gott (ab) zu „sondern“, die dem Sünder zur zweiten Natur geworden ist.⁷⁴ Die sündige Tat ist nichts als ein Symptom; sie verrät die irrationale Angst Adams, sich im stauenden Lobpreis der göttlichen Lebensfülle selbst zu verlieren. Dies erklärt den perversen Eifer der Danteschen Sünder, den Höllenfluss Acheron zu überqueren – ihre Angst hat sich in eine paradoxe Begierde verkehrt (Inf. 3, 112).

Dieser Logik entsprechend wird der Name Gottes im Inferno kein einziges Mal genannt. Die Sprache dessen, der Gott bei seinem Namen ruft, bringt das Glück des Empfangens zum Ausdruck, und dieses Glück ist den Bewohnern der Hölle abhanden gekommen. Ist das Böse doch gemäß der augustianischen Tradition eine Folge der *superbia* Adams, des narzisstischen Verlangens, selbstkontrolliert, autonom zu sein.⁷⁵

Die elementarsten Symptome dieses Kontrollzwangs sind Neid und Hass. Sie machen die Unfähigkeit, das gegen jedes rationale Kalkül resistente, sich selbst verschenkende Leben in Dankbarkeit anzunehmen, im Kontext zwischenmenschlicher Begegnungen manifest. Exemplarisch für diese pervertierte Haltung zum Leben ist der pathetische Stolz Ugolinos zu Beginn des 33. Gesangs des Inferno. Der abgründige Hass des Verräters gegen seinen Rächer, Erzbischof Ruggieri, lässt ihn versteinern; die Unfähigkeit zu vergessen versperrt ihm den Weg, sich dem Ruf seiner unschuldig leidenden Kinder in Liebe zu öffnen.⁷⁶

Dantes gnadenlos realistische Ontologie des Bösen folgt dieser Spur, wenn er am Ende des 33. Gesangs den Teufel porträtiert. Die Moderne remythisierte das Böse im Gefolge der romantischen Rebellion gegen den moralisierenden Tugendkult des post-reformatorischen Christentums und berief sich dazu auf Miltons *Paradise Lost*.⁷⁷ Aus diesem Grund erscheint die Ambiguität des Bösen bis auf den heutigen Tag als sexy. Von de Sade über Tarantino bis hin zum allabendlichen TV-Programm der Postmoderne – das moderne Böse erscheint als eine reizvolle Option. Dantes Kosmologie ist gegen diese Seifenblase ebenso resistent wie gegen den postulatorischen Himmel Immanuel Kants. Seine Theorie des Satanischen ist allenfalls Christoph Schlingensiefs *Deutschlandtrilogie* vergleichbar: das Böse ist impotent, mechanisch, fantasielos und monoton; das blanke Nein (*privatio*) zum sich selbst verschenkenden Leben. Wenn Dante gegen Ende des Purgatorio den Fluss Lethe durchquert, wird er seine habitualisierten Hassgefühle hinter sich lassen. Die Hölle ist der Kontrapunkt zu diesem glücklichen Vergessen: Das Wasser der Lethe ist unter den monoton auf- und abgehenden Flügeln Satans eingefroren.⁷⁸ Der gefallene dreigesichtige Engel ist gerade noch lebendig genug, um mechanisch auf den Verrätern Judas, Brutus und Cassius herumzukauen.

Dass der Name Gottes in dieser gefrorenen Welt nicht fällt, versteht sich von selbst; und doch ist die göttliche Lebensfülle bedrückend präsent. Liegt das Paradox des Bösen doch darin, dass es ontisch unmöglich ist: „Nichts lässt sich denken, das für sich bestünde, abgetrennt vom Urgrund.“ (Purg. 17, 91–111) Von daher das Ressentiment; die Unfähigkeit zu vergessen. Das göttliche Licht ist allgegenwärtig; es leuchtet selbst in den dunkelsten Abgründen der Hölle wie ein heller Tag. Das wusste bereits der Psalmist: „Führe ich gen Himmel, so bist du da; betete ich mich in der Hölle, siehe, so bist du auch da. [...] Spräche ich: Finsternis möge mich decken, so muss die Nacht auch Licht um mich sein; denn auch Finsternis nicht finster ist bei dir, und die Nacht leuchtet wie der Tag.“ (Ps 139, 8, 11–12).

Aus diesem ontologischen Paradox erklärt sich nicht zuletzt der phantomartige physische Charakter der danteschen Höllenqualen.⁷⁹ Wenn man die Differenz zwischen Geistigem und Totem verleugnen muss, um sich Gott vom Leibe zu halten, ist der Schmerz über die verlorene spirituelle Mitte des Lebens nicht mehr von einem physischen Schmerz unterscheidbar. So gleicht

das böse Subjekt dem bornierten Spießbürger in Kierkegaards *Krankheit zum Tode*: Es hat die Fähigkeit verloren, den Schmerz über eine verlorene Liebe von den Bauchschmerzen zu unterscheiden, die der Genuss von verdorbenem Fisch hervorruft.

DAS UNDEFINIERTEN „ZWISCHEN“: DANTES FEGEFEUER

Das böse Subjekt kreist pathetisch um sich selbst; die erlöste Kreatur kreist um die sich selbst verschenkende Lebensfülle Gottes. Im Unterschied dazu beschreibt das Fegefeuer eine Spiralbewegung, die den Zwischenraum zwischen der unbeständigen Zeit unseres unerlösten Lebens und dem zeitlosen Augenblick der Schau Gottes symbolisiert.

Von daher wäre es irreführend, das Fegefeuer mit Luther und Jacques Le Goff als einen dritten Raum zu definieren.⁸⁰ Bereits das ewige Leben hat, streng genommen, nicht den Charakter eines räumlich separierten „Nachlebens“. Es erfüllt sich im ewigen Jetzt, das weder Anfang noch Ende hat. Doch dieses Jetzt kann auch im Modus eines mehr oder weniger ruhelosen Nachlebens in der Welt der Hinterbliebenen nachklingen. Was sich in der Schau Gottes zu einem ungeteilten Jetzt zusammenfaltet, manifestiert sich in unserem Zeitmodus als auseinandergefaltet in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Und damit kommen die Spuren zum Tragen, die das Leben der Verstorbenen in unserer physischen und geistigen Welt zurückließen.

Nichts in unserem Leben geschieht, ohne Widerhall zu finden im Resonanzraum des Universums; und nicht selten stößt das, was wir tun, auf geteilte Resonanz. Das mittelalterliche Individuum war noch nicht „abgepuffert“ gegen diese Resonanzen; es war offen und durchlässig, den Geistern seiner Umwelt ungeschützt ausgeliefert.⁸¹ Es galt nicht einmal als erstrebenswert, sich gegen solche Resonanzeffekte zu immunisieren. War die Sehnsucht nach Erlösung doch gleichbedeutend mit dem Verlangen, sich von den Schalen zu befreien, die das Individuum gegen Gott und seine Umwelt abschorten (vgl. Purg. 2, 118 ff.; 11, 121 ff.).

Das orthodoxe Gebet für die Verstorbenen ist eine logische Konsequenz dieses musikalischen Lebensgefühls.⁸² Die kultisch-materialisierte Artikulation von Liebe, Freundschaft und Fürsprache verhilft den Verstorbenen dazu, ohne Ressentiment des Gewesenen zu gedenken und sich neidlos an der höheren Seligkeit überlegener Kreaturen zu freuen.⁸³ Das Nachwirken von Neid- und

01.

Hassgefühlen hingegen hält sie davon ab, ihr gelebtes Leben als Teileines harmonischen, wohlgeordneten Ganzen anzunehmen.⁸⁴ Eine hoffnungsfroh-heitere Grundgestimmtheit charakterisiert die spiralförmige Kreisbewegung der Verstorbenen in Dantes Fegefeuer; doch diese Stimmung kann sich noch nicht in allen ihren Neigungen und Regungen konkretisieren. Es bedarf der Fürbitte der Lebenden, und selbst dann werden sich die unerfüllten Potenziale gelebten Lebens erst im Endgericht rückhaltlos erneuern können, dann, wenn der unbeständige Fluss irdischen Lebens zur Ruhe kommt und der überzeitliche Kern ihrer Seelen mit den Spuren ihres geschichtlich-leiblichen Daseins wieder vereint wird.

Am Ende des reinigenden Aufstiegs durch diese Zwischenwelt stehen nach Dante Prozesse kreativen Vergessens (das Wasser der Lethe) und dankbaren Wiedererinnerns (das Wasser der Eunoe). Niemand hat die Dynamik dieses kontemplativen Abstraktionsvorgangs treffender umschrieben als William Wordsworth in seinem Gedicht *Tintern Abbey* (1798). Der Dichter kehrt an den Ort seiner Kindheit zurück und sieht sein vergangenes Leben erstmals unverstellt, in ungebrochenem Einklang von wacher Erinnerung, lebendiger Willensregung und nüchternem Verstand (Purg. 25, 76 ff.):

These beauteous forms,
Through a long absence, have not been to me
As is a landscape to a blind man's eye:
But oft, in lonely rooms, and 'mid the din
Of towns and cities, I have owed to them,
In hours of weariness, sensations sweet,
Felt in the blood, and felt along the heart;
And passing even into my purer mind,
With tranquil restoration [...]
That serene and blessed mood,
In which the affections gently lead us on, –
Until, the breath of this corporeal frame
And even the motion of our human blood
Almost suspended, we are laid asleep
In body, and become a living soul:
While with an eye made quiet by the power
Of harmony, and the deep power of joy,
We see into the life of things. [...]

If I should be where I no more can hear
Thy voice, nor catch from thy wild eyes these gleams
Of past existence – wilt thou then forget
That on the banks of this delightful stream
We stood together; and that I, so long
A worshipper of Nature, hither came
Unwearied in that service [...]
That after many wanderings, many years
Of absence, these steep woods and lofty cliffs,
And this green pastoral landscape, were to me
More dear, both for themselves and for thy sake!⁸⁵

1 Jacques Derrida, *Apokalypse. Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie. No Apocalypse, not now*, übers. von M. Wetzel, Wien 1985, S. 72.

2 Annibale Bugnini, *The Reform of the Liturgy 1948–1975*, Collegeville, MN 1990, S. 773 f.

3 Vgl. Walter Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt*, Frankfurt a. M. 1977, S. 179 ff.; vgl. auch Derridas kritische Lektüre dieses Textes in Jacques Derrida, *Gesetzeskraft. Der „mystische Grund der Autorität“*, übers. von A. G. Düttmann, Frankfurt a. M. 1991. Zur daran anschließenden Diskussion um Derridas Benjaminlektüre vgl. Anselm Haverkamp (Hrsg.), *Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida – Benjamin*, Frankfurt a. M. 1994.

4 Jacques Derrida, Michel Wieviorka, „Jahrhundert der Vergebung. Verzeihen ohne Macht – unbedingt und jenseits der Souveränität“, in: *Lettre International* 48, 2000, S. 10–18. Für eine ausführliche Diskussion dieses Paradoxes mit Blick auf Derridas Lektüre der Johannesapokalypse und Walter Benjamins vgl. Johannes Hoff, „Fundamentaltheologische Implikationen der Apokalyptik. Annäherung an den Begriff der Offenbarung ausgehend von Derridas dekonstruktiver Lektüre der Apokalypse des Johannes“, in: *Theologie der Gegenwart* 45, 2002, S. 42–51, 107–120, hier S. 42–51.

5 Vgl. Gerbern S. Oegema, *Zwischen Hoffnung und Gericht. Untersuchungen zur Rezeption der Apokalyptik im frühen Christentum und Judentum*, Neunkirchen-Vluyn 1999, S. 165–184, 360.

6 „Von dem Augenblick an, wo man nicht mehr weiß, wer spricht oder wer schreibt, wird ein Text apokalyptisch.“ Derrida, *Apokalypse* (wie Anm. 1), S. 71. Zur Bedeutung der Boten und Führer bei Dante vgl. Romano

- Guardini, *Dantes Göttliche Komödie. Ihre philosophischen und religiösen Grundgedanken (Vorlesungen)*, Mainz 1998, S. 275–331.
- 7 Hierzu: Derrida, *Apokalypse* (wie Anm. 1), S. 65–67, 74 f.; Ulrich B. Müller, *Die Offenbarung des Johannes*, Gütersloh, Würzburg 1984), S. 93 f., 125, 282; Elisabeth Schüssler-Fiorenza, *Das Buch der Offenbarung. Vision einer gerechten Welt*, Stuttgart, Berlin, Köln 1994, S. 67 f., 74, 106 f. Zu Dante und Derrida vgl. Francis J. Ambrosio, *Dante and Derrida: Face to Face*, New York 2007. Ambrosios Dantelektüre konzentriert sich auf Derridas „aporia of forgiveness“, ohne ausführlicher auf Derridas Lektüre der Apokalypse des Johannes einzugehen. Die nachfolgende Derridarezeption setzt die nihilistischen Züge seines Denkens in Klammern, basierend auf einer radikalisierenden Transformation der post-strukturalistischen *epophé*, die ich an anderer Stelle ausführlich erörtert habe. Vgl. Johannes Hoff, „Mystagogy beyond Onto-theology. Looking back to Post-modernity with Nicholas of Cusa“, in: Arne Moritz (Hrsg.), *A Companion to Nicholas of Cusa*, Leiden 2014 (im Druck).
- 8 Vgl. Michael Robinson, „From purgatory to inferno: Beckett and Dante revisited“, in: *Journal of Beckett Studies* 5, 1979, S. 69–82.
- 9 Vgl. Derrida, *Gesetzeskraft* (wie Anm. 3), S. 46–49.
- 10 „Deutschland ein Wintermärchen“, in: Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Düsseldorfer Ausgabe*, hrsg. von Manfred Windfuhr, Hamburg 1973, Bd. 4, S. 92.
- 11 Dante Alighieri, Kurt Flasch, *Commedia und Einladungsband. I. Commedia. II. Einladung, Dante zu lesen*, Frankfurt a. M. (Fischer Kindle-Ausgabe) 2011, Bd. II, loc. 8563 ff. Mit „loc.“ gekennzeichnete Stellenangaben beziehen sich auf die Kindle-Ausgabe der entsprechenden Publikation. Zitate aus Dantes *Divina Commedia* beziehen sich, sofern nicht anders angegeben, auf die Übersetzung Kurt Flaschs; in Zweifelsfällen wurde auch die mit ausgezeichneten Kommentaren versehene englische Übersetzung von Robin Kirkpatrick herangezogen: Dante Alighieri, *The Divine Comedy*, transl., edited and introduced by Robin Kirkpatrick, London (Penguin Kindle-Ausgabe) 2012.
- 12 Vgl. Dante, *The Divine Comedy* (wie Anm. 11), Inf. 17, Anm. 4 f. (loc. 14057).
- 13 Guardini (wie Anm. 6), S. 89.
- 14 Hoff (wie Anm. 4), S. 50 f. Zum Genre fantastischer Literatur vgl. Tzvetan Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur*, München 1972, S. 25–69. Zu den apokalyptischen Zügen der *Commedia* vgl. auch Ronald B. Herzman, „Dante and the Apocalypse“, in: Richard K. Emmerson, Bernard McGinn (Hrsg.), *The Apocalypse in the Middle Ages*, Ithaca 1992, S. 98–113.
- 15 Guardini (wie Anm. 6), S. 275.
- 16 Vgl. auch Herzman (wie Anm. 14), S. 412. Anders als Kurt Flasch in seiner obigen „Einladung, Dante zu lesen“ weist Herzman moderne Versuche, Dantes historisch-realistische Position im ersten Buch der *Monarchia* ungebrochen in den Text der *Commedia* (zurück) zu projizieren, mit literaturwissenschaftlich überzeugenden Argumenten zurück. Aus demselben Grund verwirft er Kenelm Fosters, bei Flasch zaghaft wiederauflebende These, *Inferno* und *Purgatorio* handelten von unserer irdischen, das *Paradiso* hingegen von unserer himmlischen Bestimmung (vgl. Kenelm Foster, *The Two Dantes, and Other Studies*, Berkeley 1977). Die durchlaufende Dramaturgie der *Divina Commedia* habe vielmehr den Charakter eines „poem of conversion [...] ending in the vision of God face to face“. Herzman (wie Anm. 14), S. 403.
- 17 Vgl. Dante, *The Divine Comedy* (wie Anm. 11), Einleitung (loc. 492–503).
- 18 Schellings Danteinterpretation wird diesem, gegen jede gattungstheoretische Typisierung immunen Zug der *Commedia* besser gerecht, wengleich er die apokalyptischen Quellen des Danteschen Exerzitiums ausblendet, um es stattdessen als eine Antizipation seiner eigenen subjektphilosophischen Metaphysik absoluter Individualität zu deuten. Vgl. Friedrich Wilhelm Josef Schelling, „Über Dante in philosophischer Beziehung“, in: Peter Sloterdijk (Hrsg.), *Schelling*, ausgewählt und vorgestellt von Michaela Boenke, München 1995, S. 258–268. Zum Vergleich mit Hegel auch: Dante/Flasch (wie Anm. 11), Bd. II, loc. 11174–11247.
- 19 Herzman (wie Anm. 14), S. 407. Zu Dantes dezidierten Rückverweisen auf die Apokalypse des Johannes vgl. auch Rebecca S. Beal, „Beatrice in the Sun. A Vision from Apocalypse“, in: *Dante Studies* 103, 1985, S. 57–78.
- 20 Vgl. Derrida, *Apokalypse* (wie Anm. 1), S. 66–72; sowie Jacques Derrida, „Freud und der Schauplatz der Schrift“, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, übers. von R. Gasché, Frankfurt a. M. 1976, S. 302 ff.
- 21 Derrida, *Apokalypse* (wie Anm. 1), S. 86; vgl. ebd., S. 64–68, 80 ff.; sowie Hoff (wie Anm. 4), S. 46–51. Zur Bedeutung des apokalyptischen „Komm!“ auch: Jacques Derrida, *Gestade*, übers. von A. Kittler, Wien 1994, S. 21 ff., 119 ff.
- 22 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, „Vorlesungen über die Ästhetik“, in: ders., *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden*, hrsg. von Hermann Glockner, Stuttgart 1954, Bd. III, S. 409.
- 23 Erich Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin 1929, S. 79.
- 24 Hegel (wie Anm. 22), S. 409.

- 25 Vgl. Dante, *The Divine Comedy* (wie Anm. 11), Einleitung, loc. 214–227; Canto 3, Anm. 1–9 (loc. 13595). Zum Folgenden siehe auch ebd., Einleitung, loc. 533 ff.; loc. 684–701; sowie Inf. 5, Anm. 88 f. (loc. 13694); Purg. 1, Anm. 31 (loc. 14754 ff.); und Par. 20, Anm. 37–72 (loc. 17349 ff.).
- 26 Vgl. Inf. 15, 100 ff. Der gegenüber mittelalterlichen Intellektuellen verbreitete Verdacht, dass sich Latini der Sodomie schuldig gemacht habe, lässt sich nicht er härten.
- 27 Vgl. Dante/Flasch (wie Anm. 11), Bd. II, loc. 6651.
- 28 Zur Wirkungsgeschichte vgl. Dante, *The Divine Comedy* (wie Anm. 11), Einleitung, loc. 552–620; und Dante/Flasch (wie Anm. 11), Bd. II, loc. 11127–11173.
- 29 Dante/Flasch (wie Anm. 11), Bd. II, loc. 7682.
- 30 Vgl. Guardini (wie Anm. 6), S. 414–431.
- 31 Vgl. ebd., S. 449–452.
- 32 Ebd., S. 426.
- 33 Vgl. Jacques Derrida, *Wie nicht sprechen. Verneinungen*, übers. von H. D. Gondek, Wien 1989; dazu Johannes Hoff, *Spiritualität und Sprachverlust. Theologie nach Foucault und Derrida*, Paderborn 1999, S. 286–289.
- 34 Derrida, *Apokalypse* (wie Anm. 1), S. 87 f.
- 35 Vgl. Jacques Derrida, *Schurken. Zwei Essays über die Vernunft*, übers. von H. Brühmann, Frankfurt a. M. 2003.
- 36 Vgl. W. Baumgartner, Art. „hIG“, in: *Hebräisches und aramäisches Lexikon zum Alten Testament*, Leiden 1958, S. 182 f.; T. Holtz, Art. „αποκαλυπτω“, in: *Exegetisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, hrsg. von Horst Balz und Gerhard Schneider, Köln 1992, S. 312–318.
- 37 Derrida, *Apokalypse* (wie Anm. 1), S. 12.
- 38 Zur Bedeutung dieser Konversionsrhetorik für die Gesamtkomposition der *Confessiones* vgl. Denys Turner, *The darkness of God. Negativity in Christian mysticism*, Cambridge 1995, S. 50–73; zu den *pudenda* des heiligen Augustinus vgl. Johannes Hoff, „Der Heilige Augustinus. Über die Erfindung des abendländischen Christentums in Afrika“, in: *Die Zeit* 53, 2009 (Schlingensief-Feuilleton), S. 30–32 (<http://www.zeit.de/2009/53/Schlingensief-Christentum?page=all>). Zum intertextuellen Bezug zwischen der *Commedia* und den *Confessiones* mit Blick auf Dantes *Convivio* (1.2, 13–14): Dante, *The Divine Comedy* (wie Anm. 11), Purg. 30, Anm. 61–3 (loc. 16155 ff.).
- 39 Derridas Denken scheint sich in allen seinen Phasen durch diesen biblisch-apokalyptischen Grundton leiten zu lassen. Notiert er doch bereits in seiner ersten Publikation, seinem umfangreichen Kommentar zur dritten Beilage der „Krisis“-Schrift Edmund Husserls, mit Blick auf den noematischen Ideenhimmel seines phänomenologischen Lehrers, selbst Husserl müsse die Möglichkeit einräumen, „dass ein allgemeiner Weltbrand, ein Abbrennen der Weltbibliothek, eine Katastrophe, die über das Monument oder das ‚Dokument‘ hereinbräche, die [...] kulturellen Idealitäten innerlich verwüsteten.“ Jacques Derrida, *Husserls Weg in die Geschichte am Leitfaden der Geometrie*, übers. von R. Henschel und A. Knop, München 1987, S. 125, vgl. S. 120 ff.
- 40 Der folgende Abschnitt ist eine gekürzte Paraphrase von Hoff (wie Anm. 4), S. 117–119.
- 41 Die Formulierung von Offb 5,1 orientiert sich an Ez 2,10, wo von einer Schriftrolle die Rede ist, „vorn und hinten beschrieben, und auf ihr standen geschrieben Klagen, Seufzen und Wehe.“ Vgl. Müller 1984 (wie Anm. 7), S. 153 f.
- 42 Auch in dieser Hinsicht folgt Dante dem Johanneischen Vorbild. Vgl. Inf. 14; Purg. 29; Par. 4; 29.
- 43 Vgl. Derrida, *Apokalypse* (wie Anm. 1), S. 56–58.
- 44 Vgl. Erhardt Güttgemanns, „Die Semiotik des Traums in apokalyptischen Texten am Beispiel von Apokalypse Johannis“, in: *Linguistica Biblica* 59, 1987, S. 7–54, hier S. 25 f.; Schüssler-Fiorenza (wie Anm. 7), S. 55 ff.; Müller (wie Anm. 7), S. 31–73, 54.
- 45 Derrida, *Apokalypse* (wie Anm. 1), S. 79.
- 46 Vgl. Sigmund Freud, „Traumdeutung“, in: ders., *Gesammelte Werke III/III*, Frankfurt a. M. 1961, S. 283–512; sowie mit Blick auf das Kanonisierungsgebot der Johannesapokalypse: Güttgemanns (wie Anm. 44), S. 20, 39 ff.
- 47 Vgl. Gershom Scholem, *The Messianic Idea in Judaism and other Essays on Jewish Spirituality*, New York 1971.
- 48 Vgl. hierzu und zum Folgenden: Bernard McGinn, „Introduction: John’s Apocalypse and the Apocalyptic Mentality“, in: Richard Kenneth Emmerson, Bernard McGinn (Hrsg.), *The Apocalypse in the Middle Ages*, Ithaca 1992, S. 3–19; und die nachfolgenden Essays im selben Band: Aula Frederiksen, „Tyconius and Augustine on the Apocalypse“, S. 20–38; Robert E. Lerner, „The Medieval Return of the Thousand-Year Sabbath“, S. 51–70; Daniel E. Randolph, „Joachim of Fiore: Patterns of History in the Apocalypse“, S. 72–88. Zur fatalen spätmittelalterlichen und modernen Wirkungsgeschichte christlicher Apokalyptik vgl. Schüssler-Fiorenza 1994 (wie Anm. 7), S. 26–28, 30–33, 157; R. Konrad, Art. „Apokalyptik/Apokalypsen, VI. Mittelalter“, in: *TRE*, Bd. III, S. 275–280.
- 49 Diese Skepsis verband Derrida mit seinem katholischen Zeitgenossen Joseph Ratzinger (Benedikt XVI.), vgl. Joseph Ratzinger, *Die Geschichtstheologie des hl. Bonaventura*, München 1959.
- 50 Vgl. Aurelius Augustinus, *De civitate Dei*, hrsg. von Bernhard Dombard und Alfons Kalb, Turnhout 1955, S. 6–10.
- 51 Vgl. Dante, *The Divine Comedy* (wie Anm. 11), Purg. 30, Anm. 10–21 (loc. 16117 ff.).
- 52 Vgl. Henri de Lubac, *Corpus mysticum. Eucharistie und Kirche im Mittelalter. Eine historische Studie*, übers. von Hans Urs von Balthasar, Einsiedeln 1969.
- 53 *Aeternitas igitur est interminabilis vitae tota simul ad perfecta possessio*. Anicius Manlius Severinus Boethius, *Philosophiae Consolatio*, hrsg. von Ludwig Bieler, Turnhout 1957, V 6.4; hierzu auch Johannes Hoff, *The Analogical Turn. Re-thinking Modernity with Nicholas of Cusa*, Grand Rapids 2013, S. 133 ff.
- 54 Vgl. Erik Peterson, *Der erste Brief an die Korinther und Paulus-Studien*, hrsg. von Hans-Ulrich Weidemann, Würzburg 2006, S. 48–50; sowie ders., *Ekklesia. Studien zum altchristlichen Kirchenbegriff*, hrsg. von Barbara Nichtweis und Hans-Ulrich Weidemann, Würzburg 2010.
- 55 Aus diesem Grund ist die moderne Tendenz, den hegelischen Begriff der Selbstoffenbarung Gottes zu einem Schlüsselbegriff christlicher Theologie zu erheben, mit Skepsis zu beurteilen. Johannes Hoff, „The Rise and the Fall of the Kantian Paradigm of Modern Theology“, in: Conor Cunningham, Peter M. Candler (Hrsg.), *The Grandeur of Reason: Religion, Tradition and Universalism*, London 2010, S. 167–196.
- 56 Vgl. Charles Williams, *The Figure of Beatrice. A Study in Dante*, London 1943.
- 57 Vgl. Dante, *The Divine Comedy* (wie Anm. 11), Purg. 20, Anm. 19 f. (loc. 15728); Purg. 29, Anm. 16 f. (loc. 16046 ff.); Par. 1, Anm. 1 f. (loc. 16345).
- 58 Guardini (wie Anm. 6), S. 330.
- 59 Vgl. Justin, *The First and Second Apologies*, transl. with an introduction and notes by Leslie William Barnard, New York 1997, 146. Dante setzt sich mit der theologisch umstrittenen Frage, ob Ungetaufte in den Himmel kommen können, wiederholt auseinander. Doch das hindert

ihn nicht daran, Ungetaufte in den Himmel zu versetzen, wenn seine poetische Intuition ihn dazu drängt. Vgl. Inf. 4, 34 ff.; Purg. 3, 40 ff.; 7, 25 ff.; 21, 18; 22, 67 ff.; Par. 4, 67 ff.; Par. 19, 70 ff.

60 Namentlich Nikolaus III. (1277–80; Inf. 19, 70–71), Bonifaz VIII. (1294–1303; Inf. 19, 52–57, passim), Clemens V. (1305–14; Inf. 19, 82–87), Johannes XXII. (Par. 18, 133–136), und (vermutlich) Coelestin V. (1294, Inf. 3, 59–60). Vgl. Dante/Flasch (wie Anm. 11), Bd. II, loc. 6970 ff. Wenige Päpste schaffen es bis ins Fegefeuer, darunter Martin IV, der 1285 nach exzessivem Genuss von Aal in Vernaccia gestorben ist (Purg. 24, 22–24). Nur der namentlich nicht genannte Logiker Petrus Hispanus (Johannes XXI, 1276–77; Par. 12, 34–35) erreicht den Himmel direkt.

61 Vgl. Michel Foucault, „Das Trugbild Gottes“, in: Michel Foucault, Pravu Mazumdar (Hrsg.), *Foucault*, München 1997, S. 134 ff.

62 Vgl. Guardini (wie Anm. 6), S. 377.

63 Vgl. Dante, *The Divine Comedy* (wie Anm. 11), Einleitung (loc. 321 ff.).

64 Zum christlichen Verständnis von „maturation“ als ein „event within childhood“ vgl. John Milbank, „Fictioning Things: Gift and Narrative“, in: *Religion & Literature* 37, Nr. 3, 2005, S. 1–35.

65 Guardini (wie Anm. 6), S. 225; vgl. S. 351, 467 ff.

66 „Take what pleases you to be your guide“. Dante, *The Divine Comedy* (wie Anm. 11), Purg. 27, 131.

67 Hierzu: Hans Urs von Balthasar, *Kosmische Liturgie. Das Weltbild Maximus' des Bekenners*, Einsiedeln 21961.

68 Vgl. u. a. Purg. 21, 103 ff.; 32, 1 ff.; Par. 7, 10 ff.; 14, 67 ff.; 15, 55 ff.; 21, 1 ff.; 27, 1 ff.

69 Kirkpatrick übersetzt diese Passage mit: „You, knowing, love and smile on your own being“. Im Unterschied dazu spricht Flasch prosaischer von einem „Lachen“.

70 „Also Sprach Zarathustra“, in: Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, hrsg. von Karl Schlechta, München 1954, Bd. 2, S. 294; vgl. „Der Antichrist“, in: ebd., S. 1190 f. (Aph. 29), 1205 (Aph. 41).

71 Dantes Lehre, „dass der Mensch, in dem ein Gedanke nach dem anderen rasch aufsprießt“, sich „vom Ziel“ entfernt (Purg. 5, 15), fand in der westlichen Moderne nur noch selten Gehör. Erst im 20. Jahrhundert wurden die kontemplativen Wurzeln des Christentums wiederentdeckt: „The call to meditation, for the early Fathers of the Church, was a call to purity of heart and that is what innocence is [...]. Meditation leads us to pure clarity – clarity of vision, clarity of understanding and clarity of love – a clarity that comes from simplicity.“ John Main, *The Way of Unknowing. Expanding Spiritual Horizons Through Meditation*, New York 1990, S. 19 f.

72 Vgl. Guardini (wie Anm. 6), S. 388; vgl. ebd., S. 382–415.

73 Vgl. Ludwig Feuerbach, „Gedanken über Tod und Unsterblichkeit“, in: ders., *Werke in sechs Bänden*, Bd. 1: *Frühe Schriften*, Frankfurt a. M. 1975, S. 77–349, hier S. 84–120; Ulrike Kienzle, *...dass wissend würde die Welt! Religion und Philosophie in Richard Wagners Musikdramen*, Würzburg 2005, S. 30–33.

74 Nach Dante ist das Empyreum zugleich eine das ganze Universum umschließende Sphäre und ein unausgedehnter Punkt im Geiste Gottes (Par. 17, 109–120). Vgl. Guardini (wie Anm. 6), S. 133, 419–421.

75 Vgl. Par. 2, 19–51; 30, 100 ff.; 33, 79–96.

76 Zum habituellen Charakter der Sünde als verfestigte Fehlhaltung vgl. Inf. 11.

77 Zur Inkompatibilität des mittelalterlich-augustinischen Freiheitsverständnisses mit dem latent gnostischen (kantischen) Autonomiekonzept der Moderne vgl. John Milbank, „Darkness and

Silence. Evil and the Western Legacy“, in: John D. Caputo (Hrsg.), *The religious*, Malden 2002, S. 277–300.

78 Zur Dekonstruktion der bei Kurt Flasch fortwirkenden Tendenz der klassischen Moderne, Ugolinos Verzweigung zu heroisieren, vgl. Robin Kirkpatrick, Vittorio Montemaggi, „Theology and Literature: Reflections on Dante and Shakespeare“, in: Zoe Lehmann, Peter Hampson, Alison Milbank (Hrsg.), *Theology and Literature after Post-modernity*, London, New York 2014 (im Druck).

79 Vgl. Terry Eagleton, *On Evil*, New Haven 2010, S. 120 f.

80 Vgl. Guardini (wie Anm. 6), S. 237.

81 Aus diesem Grund gibt Dante den Höllenbewohnern eine Art Phantomleib. Vgl. Inf. 3, 31 f.

82 Jacques Le Goff, *The Birth of Purgatory*, transl. by A. Goldhammer, Chicago 1984. Zur Kritik vgl. Brian Patrick McGuire, „Purgatory, the Communion of Saints, and Medieval Change“, in: *Viator* 20, 1989, S. 61–84.

83 Vgl. hierzu Charles Taylor, *A secular age*, Cambridge, MA 2007.

84 Nach Dante hält das Kreuz dieses musikalische Universum zusammen; vgl. Par. 14, 82–126; sowie Par. 1, 73 ff.

85 Dante verdeutlicht diese gelassene Grundhaltung gegenüber der Schönheit irdischer Hierarchien am Beispiel Jakobs (Gen 25), der seinem erstgeborenen Bruder Esau vom höchsten Licht nur aufgrund seiner Haarfarbe vorgezogen wurde. Vgl. Par. 32, 49 ff.; sowie Par. 3, 67 ff.; 6, 112 ff.

86 „Bruder, die Kraft der Liebe bringt unser Wollen zur Ruhe. Sie macht, dass wir nur das wollen, was wir haben. Andres stillt nicht unseren Durst.“ Par. 3, 67 ff.

87 „All diese schönen Bilder sind / durch langes Fernsein mir nicht das gewesen / was eine Landschaft für des Blinden Auge: / Nein oft, wenn ich allein in einem Raum / und mitten in dem Lärm der Städte war, / ich hatte ihnen zu verdanken, wenn / ich müd' und abgespannt, Empfindungen, / die angenehm, die ich im Blut, ums Herz / gefühlt, gar Eingang fanden ins Gemüt / zu ruhiger Gesundung / [...] Es ist die heitere, beglückte Stimmung, / wo liebende Gefühle sanft uns leiten, / bis dass der Atem und selbst unsres Bluts / Bewegung aufgehoben fast und wir / als Körper gleichsam sind in Schlaf versetzt / und werden eine Seele, die da lebt, / wo mit den Augen, die zur Ruh die Macht / der Harmonie und Freude hat gebracht, / wir schauen in das Herz der Dinge. / [...] Wenn dort ich sollte sein, wo ich nicht mehr / die Stimme dein kann hören, haschen nicht / von deinem scheuen Aug' den schwachen Schein / von dem, was einmal war, auch dann wirst du / vergessen nicht, daß an den Ufern hier / des schönen Flusses wir zusammen standen, / daß ich, so lange schon Anbeter der / Natur, hierher zurückkam, niemals müd' / in diesem Dienst [...] / Auch nicht vergessen wirst du dann, daß nach / den Wanderungen all, den Jahren all / des Fernseins diese Wälder hier am Hang / mit ihren hohen Klippen und rundum / die grüne pastorale Landschaft mir / noch mehr ans Herz gewachsen war / um ihrer selbst und auch um deinetwillen!“ William Wordsworth (1770–1850), Auswahl aus seinem Werk: Englisch und Deutsch, übers. von Dietrich H. Fischer, www.william-wordsworth.de (aufgerufen am 21.4.2013).