

WOLFGANG KEMP

DAS LETZTE BILD  
Welt-Ende und Werk-Ende bei Giotto und Dante

I.

Das Ende von Büchern müssen wir in zweierlei Form denken: in Form des *Schlusses*, als letztes Kapitel, als letzte Seite, als letzter Satz: "Kein Geistlicher hat ihn begleitet." "Es war Mord." usw., ohne Ende. Und in Form des faktisch herbeigeführten *Endes*: das Buch wird vernichtet, verschlungen, verbrannt, es macht sich selbst überflüssig, hebt sich auf. Aktionen der letztgenannten Art werden allgemein in einem definitiven, finalen, ja fatalen Sinn betrieben: als Warnung, Strafe, Holocaust, *damnatio memoriae*, Selbstanzeige, als ein Ende, das viele andere Enden impliziert und das immer nach dem Muster des einen großen Endes modelliert ist. Es überrascht nicht, die Präzedenzfälle in der prophetischen Literatur zu finden, die ja berufenermaßen vom Ende, meist vom furchtbaren Ende spricht, und welche, um dieses zu verhindern, sich als Text zugleich exponieren und aufhebbar machen muß.<sup>1</sup> Im Buch Jeremia ist es die öffentliche Verlesung der Buchrolle, in die der Prophet die Weissagungen "im Blick auf Jerusalem, Juda und alle Völker" eingetragen hat, die große Unruhe auslöst, zuerst beim Volk, dann bei den Fürsten und schließlich beim König Jojakim:

Dann las Jehudi die Buchrolle dem König und allen Fürsten vor, die um den König herumstanden. Der König aber saß gerade in seiner Winterwohnung; es war also der neunte Monat. Das Feuer im Kohlenbecken brannte vor ihm. Sobald nun Jehudi drei oder vier Spalten der Schriftrolle vorgelesen hatte, schnitt der König sie mit dem Federmesser durch und warf sie ins Feuer, das im Kohlenbecken brannte, bis die ganze Rolle im Feuer des Kohlenbeckens verbrannt war. (Jer 36, 21 – 24)

Bekannter als diese eindrucksvolle Passage sind jene biblischen Szenen, in denen die Autoren selbst angehalten werden, die materiellen Träger der Weissagungen durch "Verinnerlichung" zu zerstören und gleichzeitig zu sichern. Gott gebietet Ezechiel, bevor er zum Volk Israel geht, die doppelseitig beschriebene Schriftrolle zu verschlingen; Gleiches wird Johannes zugemutet, als der vom Himmel herabsteigende Engel das Ende der göttlichen Strafaktionen ankündigt. Aufmerksamkeit verdient, daß die Vernichtung dieses Buches in einem Kontext geschieht,

---

<sup>1</sup> Über Bücher und das Ende von Büchern in AT und NT: G. Josipovici, *The Book of God*, New Haven – London 1988, S. 135.



der expliziter vom Weltende und seinen kosmischen Implikationen spricht, als dies in der Offenbarung ohnehin der Fall ist:

Der Engel, den ich auf dem Meer und auf dem Land hatte stehen sehen, erhob seine rechte Hand zum Himmel und schwor auf den, der durch alle Zeitalter hindurch lebt, der den Himmel geschaffen hat und alles, was in ihm ist, und die Erde, und was darauf ist, und das Meer und alles, was darin ist: Die Zeit ist aufgehoben [...]. Noch einmal erklang die Stimme vom Himmel, die schon zu mir geredet hatte: "Gehe hin, nimm das geöffnete Büchlein, das in der Hand des Engels liegt, der auf dem Meer und auf dem Land steht!" Da ging ich zu dem Engel und bat um dieses Büchlein. Da sagte er zu mir: "Nimm es hin und iß es auf! Es wird in deinem Magen bitter sein, in deinem Mund aber süß wie Honig." Und ich nahm das Büchlein aus der Hand des Engels und aß es. Es schmeckte in meinem Mund süß wie Honig; als ich es verzehrt hatte, wurde es in meinem Leib bitter. (Apk 10, 5 – 10)

Solches Ende von Büchern ist ein Bild, ein Zeichen; in einem hochgespannten Sinn meint es das Ende von allem, das Ende der Welt, die ja auch ein Buch ist, das geschlossen, oder genauer, die eine Schriftrolle, ein liber involutus ist, die zusammengerollt werden kann.<sup>2</sup> Jesaja 34, 4: "Alle Hügel vergehen, und der Himmel rollt sich zusammen wie eine Buchrolle". Apokalypse 6, 13: "Und der Himmel verschwand wie eine Buchrolle, die man zusammenrollt [...]." Pseudoclementinen: "Der sichtbare Himmel wird aufgerollt werden wie ein Buch, und es wird erscheinen, was über ihm ist."<sup>3</sup> Ephraim der Syrer: "Die Sterne werden vom Himmel herabfallen; die Sonne wird ihren Schein verlieren; der Mond in Blut verwandelt, und der Himmel wie ein Buch zusammengerollt."<sup>4</sup> Natürlich geht auch mit dem Schluß eines Buches eine Welt zu Ende. Anders gesagt: Die abendländische Literatur meint es mit ihren Schlüssen ähnlich ernst und totalisierend wie mit ihren Vernichtungsaktionen. Die oben anzitierte Auswahl ist natürlich höchst selektiv, und doch kann ohne große Anstrengung die These verteidigt werden, daß in der antiken Literatur zum Teil und in der nachmittelalterlichen Literatur Europas der Schluß im Zeichen des Endes konzipiert worden ist, nicht eines imminents, sondern eines immanenten Endes, um F. Kermodes nützliche Unterscheidung zu gebrauchen<sup>5</sup>; von der hebräischen und christlichen Bibel über

<sup>2</sup> Zur Buchmetaphorik: Th. Birt, *Die Buchrolle in der Kunst*, Leipzig 1907; S. L. Koep, *Das himmlische Buch in Antike und Christentum*, Bonn 1952; H.-J. Spitz, *Die Metaphorik des geistigen Schriftsinns*, München 1972, s. v. Buchrolle; E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern <sup>2</sup>1952, S. 306 ff. (Kap. Das Buch als Symbol); H. Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/M. <sup>2</sup>1989, S. 22 ff. (Kap.: Der Himmel als Buch, das Buch als Himmel) – zu den beiden letzten, bekanntesten Behandlungen des Themas ist aus wissenschaftsgeschichtlicher Sicht anzumerken, daß sowohl die Toposforschung von Curtius, als auch die Metaphorologie Blumenbergs sich erstaunlich unbeeindruckt von der naheliegendsten Lesart dieser Metapher zeigen: daß im Bild des Buches ein Autor natürlich auch über sich selbst und seine Medien spricht.

<sup>3</sup> Pseudo-Clementinen in *Patrologia Graeca* Bd 1, Sp. 1295.

<sup>4</sup> Ephraim, "Über die zweite Ankunft des Herrn 3", in *Bibliothek der Kirchenväter*, Kempten 1919, Bd 37, I, S. 98. Zahlreiche weitere Stellen aufgeführt bei Koep, *Das himmlische Buch* S. 42 f.

<sup>5</sup> F. Kermode, *The Sense of an Ending – Studies in the Theory of Fiction*, New York 1967. Zum Thema Schluß, Schließen vgl. auch Heft 67 der *Yale French Studies* (Concepts of Closure).



die *Aeneis* und die *Divina Comedia* bis hin zu *Werthers Leiden* und *Malina* läßt sich eine respektable Reihe von "end-determined fictions" aufstellen. Dennoch bleibt der Unterschied zwischen Schluß und Ende in der hier gewählten absoluten Perspektive beträchtlich: Das Ende (des Buches, des Buches der Welt) als Zeichen ist ein Ende der Zeichen, nicht in dem banalen Sinn, daß dann ohnehin alles zu Ende ist. Die Zeichen sind vielmehr schon vorher direkt betroffen, oder besser: sie trifft das Ende so besonders aus dem doppelten Grund: weil sie dann so besonders notwendig sind – das christliche Abendland hat sich vor dem gewissen Ende dadurch versichert, daß es dieses auf einen langen Katalog von (An)Zeichen festgelegt hat, die eintreten müssen, bevor das Ende der Tage gekommen ist<sup>6</sup> – und weil sie, die im Modus des Vorläufigen und Uneigentlichen stehen, vor allem Eschatologischen versagen. Was bestimmte Epochen und Künstler nicht als Topos auf sich beruhen lassen, sondern zum Anlaß nehmen, am – wie gesagt – kritischen *und* notwendigen Status aller Transzendentalmetaphorik zu klären, was Kunst dann noch auszurichten vermag – Kunst, die bis zum Schluß oder Ende ihre eigenen Probleme mit den Zeichen hat.

## II.

Von dieser Art ist der hier zu verhandelnde Fall. Ich versuche einen Dialog zwischen zwei Werken anzuzetteln, an deren Schluß das Ende zum Thema der Kunst wird. Es geht um Dantes *Divina Comedia* und um Giottos Ausmalung der Arena-Kapelle in Padua, die Hauptwerke zweier Florentiner, die sich mit ziemlicher Sicherheit gekannt haben und möglicherweise gerade in Padua begegnet sind, als Giotto dort im ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhundert seine große Bildsumme malte.<sup>7</sup> Doch ist hier nicht die Rede von Einfluß und Austausch. Reizvoller erscheint die vergleichende Betrachtung zweier Projekte, welche in einem bis dato unbekanntem Ausmaß Systematik und Realistik miteinander verbinden und sich auf eine Darstellung des Endes unter den Bedingungen der Darstellbarkeit des Endlichen einstellen.

Die strenge Architektur und der Stoff von Dantes Gedicht sind bekannt. Zur Disposition von Giottos Arenakapelle (Abb. 1, 2) wäre zumindest soviel zu sagen, daß die Wände im Norden, Osten und Süden in drei Registern und 37

<sup>6</sup> Zu den Vorzeichen des Antichrist und des Jüngsten Gerichts s. E. Bernheim, *Mittelalterliche Zeitanschauungen in ihrem Einfluß auf Politik und Geschichtsschreibung*, Tübingen 1918, Bd 1, S. 84 ff. Zur Ikonographie der "letzten Dinge" s. jetzt: E. Hall – H. Uhr, "Patrons and Painters in Quest of an Iconographic Program: The Case of the Signorelli Frescoes in Orvieto", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 55, 1992, S. 52 ff.

<sup>7</sup> H. M. Thomas, "Contributi alla storia della Cappella degli Scrovegni a Padova", in *Nuova Rivista Storica* 57, 1973, S. 114 f. Zu Beziehungen zwischen dem Jüngsten Gericht der Arena-Kapelle und der *Divina Comedia* S. 115 f.



Bildfeldern das Leben von Maria und Christus ausbreiten: von der Vertreibung Joachims aus dem Tempel bis zur Ausgießung des hl. Geistes am Pfingstfest reicht der Cursus dieser Heilsgeschichte. Er wird in drei großen Spiraldrehungen absolviert, die im obersten Register der Südwand und zwar an ihrem östlichsten Punkt anheben und im Uhrzeigersinn fortlaufend schließlich im östlichen Feld der untersten Zeile der Nordwand enden. Die absteigende Bewegung widerspricht dem spiralförmigen Aufstieg, den Dantes Pilger durch seine drei Jenseitsreiche absolviert, aber was perfekt harmoniert, ist jenes Verknüpfungsprinzip, welches Ch. Singleton im Hinblick auf Dante "vistas in retrospect" genannt hat.<sup>8</sup> Die entschiedene Vorwärtsbewegung beider Erzählungen wird durch einen Vertikalismus binnentypologischer Art gekreuzt: In der Arenakapelle bilden die übereinanderliegenden Bildfelder des christologischen Zyklus Achsen, welche die zwei Ebenen dieser Vita, das öffentliche Auftreten und die Passion Christi binnentypologisch verklammern – das hat M. Alpatoff zuerst nachgewiesen<sup>9</sup>; in der *Comedia* wird das nicht so schematisch und genau gehandhabt, aber es gibt ungezählte Stellen, an denen Stichworte wiederaufgenommen, die zurückliegenden Passagen rekapituliert werden, und regelrecht Rückschau gehalten wird: man denke an den Blick des Pilgers vom Sternbild Zwillinge aus.

Was im Fall der Arenakapelle diese zweifach gerichtete Argumentation des Narrativen nicht mitmacht und auch deren Standardformat sprengt, sind die beiden größten Bildfelder, die einander auf den beiden Schmalseiten, auf der Triumphbogenwand und auf der inneren Eingangswand gegenüberstehen: im Osten der sogen. Prolog im Himmel und auf der anderen Seite, im Westen, das Jüngste Gericht (Abb. 1 – 3). Das Thema des Weltgerichts beansprucht seit Jahrhunderten diesen Ort und das Format einer möglichst großen, das Grundmaß der Bilddekoration übersteigenden Komposition.<sup>10</sup> Ohne Beispiel ist dagegen die Aufwertung zum Gegenstück, die im gegenüberliegenden Wandfeld die vom Zyklus an dieser Stelle geforderte Szene der Verkündigung erfährt. Was sich normalerweise in einer intimen Begegnung zwischen Maria und dem Engel abspielt, wird hier im wörtlichen Sinne zum kosmischen Ereignis überhöht: Zuerst berät Gott im Kreis der Engel das Für und Wider seines Rettungsplans, bevor er Gabriel zu Maria hinunterschickt und mit der Inkarnation die Heilsgeschichte ins Werk setzt.<sup>11</sup> Das Programm konfrontiert also den göttlichen Beschluß, der den ersten

<sup>8</sup> Ch. S. Singleton, "The Vistas in Retrospect", in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi 1965*, Florenz 1965, S. 279ff., vgl. J. Freccero, *Dante – The Poetics of Conversion*, Cambridge – London 1986, S. 263.

<sup>9</sup> M. Alpatov, "The Parallelism of Giotto's Paduan Frescoes", in *The Art Bulletin* 1947, S. 149 ff. Siehe dazu auch S. Settis, "Ikonographie der italienischen Kunst", in *Italienische Kunst – Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, Berlin 1987, Bd 2, S. 73 ff.

<sup>10</sup> Zur älteren Ikonographie des Jüngsten Gerichts B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends – Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Wien 1966.

<sup>11</sup> Zu diesem Motiv: H. M. Thomas, *Franziskanische Geschichtsvision und europäische Bildentfaltung*, Wiesbaden 1989, S. 19.



Adventus des Herrn zur Folge hat, mit dem Eintreten der zweiten und letzten Ankunft. Das Jüngste Gericht, das Zukunftsbild schlechthin, das von allen Spiralwindungen der Geschichte übergangen wird, findet so im Gesamtprogramm sein großes Vor- und Gegenbild: die "Tribunalisierung" (Marquard) wird zum Rahmenprogramm christlicher Zeiten. Darstellungstheoretisch gesprochen: Die Korrespondenz der Zeiten, ein Hauptanliegen Giotto's (und Dantes), bleibt gewahrt, indem der Modus der Narration, der die letzten Dinge nicht erreicht, durch eine zweite, eine thematische Argumentationsweise ergänzt wird, welche den Universalien des christlichen Heilsplans schärferes Relief verleiht.<sup>12</sup> Giotto hat die Differenz dieser Modi dadurch herausgearbeitet, daß er die Anlage aller narrativen Bilder unter das Gesetz der Gesamtfolge subsumiert, also mit dem Richtungssinn von Komposition und Ansichtigkeit die Leserichtung unterstützt, während die Inkarnation und das Jüngste Gericht für eine frontale Wahrnehmung konzipiert sind und eine symmetrische Anlage aufweisen, was zu einer Verteilung der Elemente im Sinne von Gleichgewicht, Entsprechung oder Opposition führt und zu einem abwägenden und nicht vorwärtsschreitenden Lesen auffordert.

Die paradigmatische Achse, die solcherart zwischen diesen beiden Ratschlüssen und Interventionen Gottes im Kosmos und damit zwischen dem Anfang und dem Ende christlicher Zeiten ausgezogen ist, durchläuft das Geviert des Innenraums in Längsrichtung und legt eine erste orientierende Linie in einem Arrangement oppositioneller Elemente: "Zwischen diesem Anfang und Ende, zwischen Richtung Aufgang und Abend, ist der Platz des Betrachters in der Mitte des Kirchenraums. Zu seinen beiden Seiten bemerkt er, über die volle Länge des Kirchenraums in ununterbrochener Reihe, konträre, alternative Aspekte, die gleichsam auch ihm, für sich selber, die Möglichkeit einer freien Wahlentscheidung dartun."<sup>13</sup> Die Längsachse wird nämlich gekreuzt von den zahlreichen Querbeziehungen, welche die Tugenden im südlichen und die ihnen gegenübergestellten Laster im nördlichen untersten Geschoß der Wanddekoration unterhalten, so daß der Innenraum, den wir auch die vom Kirchgänger zu erfüllende Gegenwart nennen können, im Kreuzfeuer der Gegenpositionen und Alternativen entsteht, während die Geschichte diesen Raum zyklisch umschreibt.

Es ist kein Zufall, daß unter den Allegorien, welche den Betrachter direkt konfrontieren, die Gegenbilder von Iustitia und Iniustitia gleich dreifach hervorgehoben sind (Abb. 4, 5).<sup>14</sup> Sie vereinen in nuce die Modi des ganzen Freskenpro-

<sup>12</sup> Zur notwendigen Verschränkung des thematischen und narrativen Modus in mittelalterlicher Kunst s. Verf., "Mittelalterliche Bildsysteme", in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 22, 1989, S. 121 ff.

<sup>13</sup> Thomas, *Franziskanische Geschichtsvision* S. 20.

<sup>14</sup> Zum Ideenkomplex Iustitia im 14. Jahrhundert und speziell zu Giotto's Allegorien s. zuletzt C. Frugoni, *A Distant City - Images of Urban Experience in the Medieval World*, Princeton 1991, S. 119, 121 ff, 140 ff. Eine derartige Ausrichtung des Programms nimmt nicht Wunder in einem Ort mit einer mächtigen Juristenklasse und einer Universität, an der die Iurisprudenz den Ton angab, s. dazu J. K. Hyde, *Padua in the Age of Dante*, Manchester 1966, S. 121 ff.



gramms, indem sie thematisch als Allegorien *und* narrativ in ihren erzählenden Sockelstreifen (welche bei den anderen Allegorien fehlen) argumentieren. Sie durchbrechen die überall geltende Konzentration auf das Visuelle, indem sie als einzige mit erläuternden Inschriften versehen sind. Und sie tragen zur Strukturierung des Bilderkomplexes bei, indem sie die zentrale Position der insgesamt siebenstelligen Tugend- und Lasterreihe besetzen, sodaß im Kreuzungspunkt der beiden Achsen, die an ihren Enden die himmlische und die irdische Gerechtigkeit berühren, die Mitte oder, anders ausgedrückt, das akute Zentrum dieses konzeptionellen Raumes gegeben ist.

Das wiederum erinnert an die Geschichtstheologie des Sentenzenmeisters, die ohnehin nie fern ist, wenn die Zeit um 1300 an ihren großen Synthesen baut. Bernhard von Clairvaux kennt drei Adventus und Zeiten des Herrn: die erste, die historische Ankunft, sein "adventus ad homines", als er "in fleischlicher und schwacher Gestalt" erschien, die dritte und letzte, sein "adventus contra homines", wenn der Tag des Gerichts gekommen ist und der Herr "in gloria et majestate" wiederkehrt. Dazwischen liegt der "mittlere Advent", der "verborgene" "adventus in homines", welcher sich in der Seele, "in spiritu et virtute" jedes darauf vorbereiteten Christen jederzeit ereignen kann.<sup>15</sup> Ch. Singleton hat unter dem Stichwort "justification in history" die Argumentation geführt, daß der Anlage nach bereits Bernhard, der theoretischen wie poetischen Ausführung nach erst Dante diese drei Adventus auf drei historische Formen von Gerechtigkeit bezogen haben.<sup>16</sup> Der historische Advent erfolgte, als die Gerechtigkeit der Römer herrschte und "die Welt am besten disponiert war", den Erlöser zu empfangen; <sup>17</sup> die dritte Wiederkehr bringt die Gerechtigkeit des Herrn zur absoluten Geltung, und die zweite ereignet sich "in spiritu", wenn in der Seele des Gläubigen Gerechtigkeit waltet – Bernhard predigt: "Wer unter Euch, meine Brüder, verlangt danach, in seiner Seele einen Thron für Christus aufzurichten? 'Justitia et iudicium preparatio sedis tuae'."<sup>18</sup> und schließt damit an die Gerechtigkeitslehre des Aristoteles und Augustinus an, die dem Mittelalter den Gedanken nahegebracht haben, daß die "äußeren" Erscheinungsformen der urteilenden und verteilenden Gerechtigkeit ihr Modell letztlich in "einer inneren Disposition des Menschen" (Thomas v. Aquin) haben: dort werde permanent zwischen den antagonistischen Tendenzen von Leib und Geist, von Leidenschaft und Tugend entschieden.<sup>19</sup>

Für das Programm der Arena-Kapelle ist das Konzept des dreifachen Adventus und der dreifachen Gerechtigkeit von mehr als motivgeschichtlichem Belang. Was

<sup>15</sup> Bernhard von Clairvaux, "Sermo III: De triplici Domini adventu"; "Sermo V: De medio adventu" in *Patrologia Latina* Bd 183, Sp. 45, 50.

<sup>16</sup> Ch. S. Singleton, *Journey To Beatrice*, Baltimore – London 1977, S. 86 ff.

<sup>17</sup> Dante, *De Monarchia* I, 11. Vgl. Singleton *Journey* S. 89 ff.

<sup>18</sup> Bernhard von Clairvaux "Sermo III", Sp. 45.

<sup>19</sup> Zu Aristoteles und Thomas s. Singleton *Journey* S. 57 ff. Zu Augustinus s. *De civitate Dei* XIX, 27.



Giotto und seine Berater (ebenso wie Dante) als Angebot der Theologie des 12. und 13. Jahrhunderts verstanden und genutzt haben, ist deren bekannte Fähigkeit, Denk-Achsen quer durch die Reiche des Mikro- und Makrokosmos und der Zeiten zu schlagen, "Beziehungssinne", wie Nietzsche das genannt hat, zwischen den metaphysischen und physischen Realitäten zu stiften. Die Berücksichtigung der "inneren Dispositionen" des Menschen im großen Beziehungsgefüge, die Anerkennung dieser Immanenz, kommt "ethisch" einer Aktualisierung der Konzepte, kommt "ästhetisch" einer genaueren Situierung des Betrachters/Lesers zugute. Was letztere betrifft, so verweise ich nur noch einmal auf die umfassende Positionierung des Rezipienten durch die Figuren der Heilsgeschichte, d. i. der spiralförmige Zyklus, der inneren und äußeren Tribunale, d. i. das zwischen polaren Werten ausgespannte Achsensystem, und des Kosmischen – unerwähnt blieb der tiefblaue bestirnte Himmel mit Christus und Maria in zentralen Medaillons, der sich über dem Betrachter wölbt. In einem Verweisungssystem von dieser Tiefe mußte ein leitender Begriff wie der Gerechtigkeitsgedanke auf mehreren Ebenen Struktur werden, konnte das Weltgericht im Freskenprogramm einer Kirche zum ersten Mal mehr als einen unvermittelten Endpunkt setzen, nämlich eine Position einnehmen, von der ausgehend und auf die zu thematische und modale Energien sich entwickeln. Dies gilt auch für das im folgenden zu behandelnde Motiv, das mehr ist als ein Motiv.

### III.

Das letzte Bild in Giottos Weltgericht sind die beiden gerüsteten Engel, welche das Firmament mitsamt Sonne, Mond und Sternen einrollen. (Abb. 3, 6a, b) Sie stehen im Zwickel links und rechts des Tripelfensters der Eingangswand und bewegen den Himmel einwärts wie eine große Schriftrolle. Dort, wo er sich abgelöst hat, werden metallisch schimmernde und plastisch bearbeitete Flächen sichtbar, deren Deutung in der nicht gerade unüberschaubaren Literatur zu diesem Bilddetail verschieden ausfällt.<sup>20</sup> Der Logik der letzten Vorgänge folgend, müßte hinter dem alten Firmament der neue Himmel sichtbar werden, den die Apokalypse verspricht. Manche Interpreten sehen an dieser Stelle die Himmelstore, also den Eingang in den neuen Himmel verbildlicht. Genausogut könnte man aber auch an die Gottesvision Ezechiels und ihr Throngehäuse erinnern: "Ich sah etwas wie das Funkeln von Glanzertz, das aussah wie Feuer. Es war ringsum das Gehäuse herum." (Ez 1, 27) Oder an bestimmte Darstellungen des Himmlischen

<sup>20</sup> Einige Deutungen gesammelt bei U. Schlegel, "Zum Bildprogramm der Arena Kapelle", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 20, 1957, S. 125 ff., S. 145 f. Danach: J. Kristeva, "Giotto's Joy", in *Desire in Language – A Semiotic Approach to Literature and Art*, Oxford 1982, S. 212f.; jetzt auch in *Calligram – Essays in New Art History from France*, hg. N. Bryson, Cambridge 1988, S. 29; C. Gandelman, *Reading Pictures – Viewing Texts*, Bloomington – Indianapolis 1991, S. 135.



Jerusalem denken, dessen Mauern ja bekanntlich aus Diamanten und dessen Tore aus Perlen gefertigt waren (Apk 21, 18, 21). Wie nahe und austauschbar diese Vorstellungen letztlich sind, macht der Anfang der apokalyptischen Visionen des Johannes deutlich, wo im vierten Kapitel kurz hintereinander sich eine Tür im Himmel auftut, ein Thron und ein Thronender sichtbar wird, "der wie Diamant und Brillant strahlt", ein Regenbogen "schimmernd wie Smaragd" um ihn herum erscheint, und ein gläsernes Meer, das wie Kristall leuchtet, sich vor dem Thron ausbreitet. Ganz offensichtlich ist das semantische Feld Glanz, Kostbarkeit, Härte zuständig, wenn es um die Beschaffenheit der Dinge nach den letzten Dingen geht. Was aber auch immer hinter dem aufgerollten Himmelszelt sich andeutet, Thron, Mauer, Tor, es ist riesengroß: nach rechts und links und unten verschwindet es in wolkgigen Nebeln und nach oben wird es vom ornamentalen Rahmen dieses Bildfeldes überschritten.

Das Motiv der den Himmel einrollenden Engel, das an die eingangs angeführten Prophetenworte anknüpft, ist als solches nicht neu. Wir finden einschlägige Darstellungen im Westen wie im Osten – allerdings immer nur auf einen Engel bezogen: um 800 in Müstair, im 11. Jahrhundert in der Marienkirche der Kupfermacher in Thessaloniki. Italienische Belege hat man in Torcello (Abb. 7), in Rom (SS. Quattro Coronati), in Sommacampagna und in Brindisi namhaft gemacht.<sup>21</sup> Was neu ist und was einen ganz anderen Zugang als den ikonographischen erfordert, ist die künstlerische Instrumentalisierung des Motivs. Die Engel, die den Himmel wie ein Buch einrollen, sind vor Giotto ein Eintrag im erwähnten Katalog der Zeichen, welche das Weltende ankündigen bzw. begleiten, und als solches Zeichen werden sie auch im Verband der früheren Weltgerichtsdarstellungen geführt: in einem entsprechenden Register und oft in einem eigenen Kompartiment, neben anderen Zeichen wie den Posaunenengeln oder dem Meer, das seine Toten herausgibt. Ihr Handeln, obwohl es kosmische Folgen hat, betrifft weder die Abwicklung des Gerichtstages direkt noch seine bildliche Repräsentation. Dieser vokabelhafte Darstellungsmodus und die Streifenkomposition als ganze fügen sich in eine aufbaustilistische Tradition mittelalterlicher Kunst ein, die man mit Begriffen wie additiv, vereinzelt, Koordination statt Subordination etc. belegt hat. Dagobert Frey hat in diesem Kontext passend vom "Darstellungsprinzip der gedanklichen Verknüpfung" gesprochen:

Wie die einzelnen Bildformen begriffliche Zeichen bedeuten, so ist auch ihre Verknüpfung zur Bildkomposition eine rein gedankliche, ideelle. Die Bildelemente werden

<sup>21</sup> Zu diesem Motiv s. Schlegel, "Zum Bildprogramm", S. 145 f.; Brenk, *Tradition*; W. Messerer, "Die römische Weltgerichtstafel im Vatikan", in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 2, 1938, S. 276, 326 ff.; P. A. Underwood, "Third Preliminary Report", in *Dumbarton Oaks Papers* 12, 1958, S. 243 ff., ders., *The Karye Djami*, New York 1966, Bd 1, S. 201; Der Nersessian ebd., Bd 4, S. 326. Soweit ich sehe, ist Giotto's Bildidee nur einmal nachgeahmt worden, in dem Giusto Menabuoi zugeschriebenen Fresko des jüngsten Gerichts in der Abtei von Viboldone.





Abb. 1 Padua, Arenakapelle, Ausmalung von Giotto, nach 1300. Blick zum Chor mit dem Prolog im Himmel am Triumphbogen





Abb. 2 Padua, Arenakapelle. Blick zur Eingangswand mit dem Jüngsten Gericht





Abb. 3 Giotto, Jüngstes Gericht. Padua, Arenakapelle



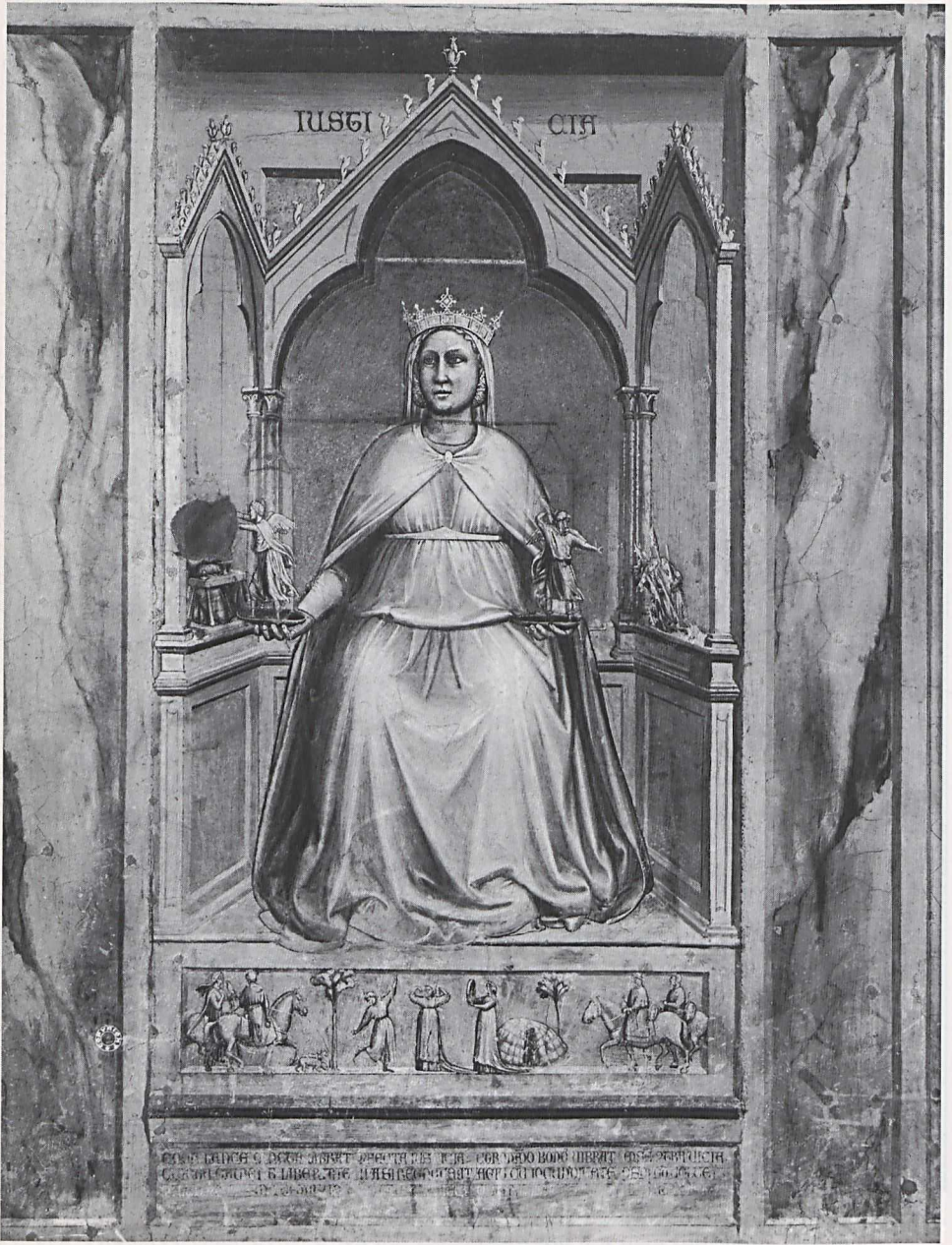


Abb. 4 Giotto, Allegorie der Gerechtigkeit. Padua, Arenakapelle





Abb. 5 Giotto, Allegorie der Ungerechtigkeit. Padua, Arenakapelle



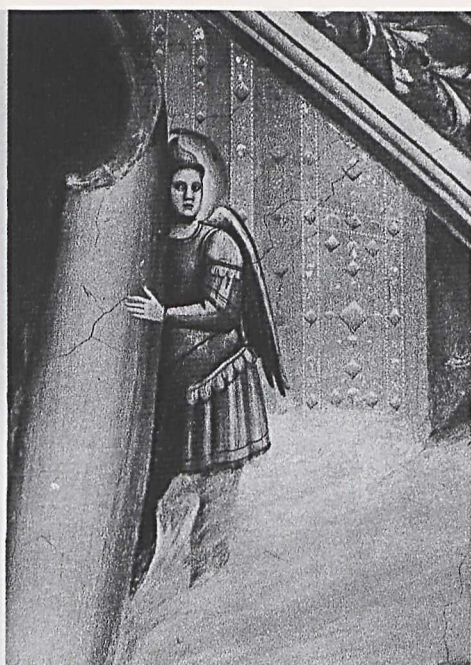
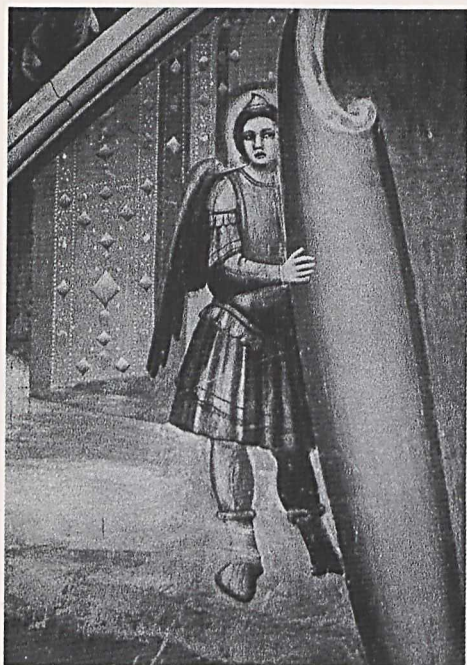


Abb. 6a, b Giotto, Jüngstes Gericht. Padua, Arenakapelle. Detail: Die Engel, die das Firmament einrollen







Abb. 7 Torcello, Dom, Jüngstes Gericht, Mosaik, um 1110 – 1120. Detail: Der Engel, der das Firmament einrollt und andere Vorzeichen des Jüngsten Gerichts



Abb. 8 Giotto, Jüngstes Gericht, Padua, Arenakapelle. Detail: Sünder, die vom Teufel in die Hölle abgeschleppt werden



nicht nach ihrer konkreten, räumlichen oder zeitlichen Ordnung zusammengestellt, sondern ihre gegenseitige Stellung im Bilde ist vor allem symbolischer Ausdruck ihrer gedanklichen Beziehungen, ihres geistigen Bedeutungszusammenhanges [...].<sup>22</sup>

Giottos Umgang mit einem eingeführten Zeichen realisiert dagegen diese "konkrete, räumliche oder zeitliche Ordnung"; er berührt die Bildkomposition ebenso wie den Status des Bildes bzw. der Bildzeichen. Die Engel agieren dort, wo ein realistisches Verständnis ihres Tuns sie vermuten würde, in der Höhe des Bildfeldes (Position) und in weitem Abstand von den nächsten Darstellungsinhalten (Relation), d. h. sie stehen nicht nur an einer anderen Stelle im Syntagma, sondern sie stehen in einem anderen Syntagma, das auch im Angesicht der letzten Dinge die Koordinaten einer natürlichen Ordnung aufrechterhält. Um im gleichen Moment die Darstellbarkeit dieser Phänomene viel radikaler in Frage zu stellen, als es ein mittelalterliches Zeichenaggregat vermochte. Dies meine ich in zweierlei Hinsicht. Zum einen ist der Abstand, die Distanz und Leere zwischen den Engeln und dem nächsttieferen Bildregister mit den himmlischen Heerscharen sehr groß – das ist in Hinsicht auf die mittelalterliche Kunstübung generell und im besonderen auf die Behandlung des Themas Jüngstes Gericht gesagt, die durchweg zur Überfülle tendiert. Wenn horror vacui einen Sinn macht, dann in Anwendung auf die mittelalterliche Bildtradition dieses Sujets, die in Antizipation zukünftiger Leere noch einmal zusammenrafft, was an Bildzeichen der christlichen Ikonographie teuer gewesen war. Giotto hat in seiner ikonographisch traditionellen Vision des Gegenstandes schon deutlich aufgeräumt, indem er ein Mittel anwendet, das auch Dante half, die Verteilung der Seligen im Paradies übersichtlicher zu gestalten, nämlich die Bildung von "Reigen, Chören und Sinnfiguren", von "Figuren, durch die die Seligen zu Kollektivwesen zusammengefaßt werden."<sup>23</sup> Im Fall der *Comedia* denke man nur an die beiden Zwölferreigen der Weisheitslehrer im Sonnenhimmel oder im Marshimmel an das die Milchstraße überspannende "venerabil segno" des Kreuzes, welches wie die Buchstaben "Diligite iustitiam qui iudicatis terram" und der Adler des Jupiterhimmels aus den Lichtpünktchen der Seelen gebildet ist.<sup>24</sup> Giotto versammelt die englischen Heerscharen zu dicht gestaffelten Blöcken, er setzt davon deutlich den "himmlischen Senat" der apostolischen Beisitzer ab und vereint in zwei Formationen darunter die Züge der Seligen und Heiligen – die sich wiederum in deutlicher Opposition zum formlosen Durcheinander der Hölle auf der rechten Seite artikulieren. Das Rückgrat der Komposition bildet die thematische Achse in der Mitte, welche drei Zeichen übereinanderstellt: das leere Kreuz, das nur leicht über die Erde erhoben ist und hier zugleich als Zeichen des Gesetzes und der Gnade erscheint<sup>25</sup>, die von

<sup>22</sup> D. Frey, *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*, Augsburg 1929, S. 40.

<sup>23</sup> *Divina Comedia*, hg. u. übers. v. H. Gmelin, München 1988, Bd 6, S. 19.

<sup>24</sup> *Divina Comedia*, Par. XVIII, 70 ff.

<sup>25</sup> Vgl. *Legenda Aurea*, übers. v. E. Benz, Heidelberg 1963, S. 11: "Es werden die Gerechten an diesen



Engeln umkreiste Regenbogen-Mandorla des Weltenrichters und das dreiteilige Fenster, welches als natürliches Zeichen für die Dreifaltigkeit steht und von dem alle narrativen Bilder an den Seitenwänden ihren Lichteinfall her nehmen. Im Zusammenhang einer derart gestrafften strukturellen Konzeption gelingt es Giotto, neben den Qualitäten der Ordnung, des Gegensatzes, der Fülle auch den der Distanz zum Sprechen zu bringen. Ursula Schlegel: "Auch dies ist etwas ganz Neues, daß der Ausdruck einer leeren Fläche in die Komposition und ihren Inhalt einbezogen ist."<sup>26</sup> Hinzukommt die Beobachtung, daß sich die enorme Entfernung auch in maßstäblichen Werten ausdrückt. Die Engel, die den Himmel zusammenrollen, sind deutlich kleiner wiedergegeben als alle anderen Engelsgestalten. Giotto, dessen ganzes Kunstwollen gegen die Bedeutungsperspektive gerichtet ist, versucht seinen Grundsätzen auch bei einem Sujet und einem Bildformat treu zu bleiben, die es ihm besonders schwermachen: er muß zwar mit dem Weltenrichter und den Verdammten zwei extrem gegensätzliche Maßstäbe einführen, dazwischen aber halten alle positiv besetzten Figuren, die Seligen, die Heiligen und die Engel in etwa die gleiche Größe. Sie geben das mittlere Maß an, an dem sich die Darstellung und der Betrachter orientieren, auch und vor allem der "erste Betrachter", der Auftraggeber Enrico Scrovegni, der dergestalt, als Gleicher unter Gleichen, bei den Seligen und vor der Gottesmutter erscheint. Wenn die beiden Engel von diesem Parameter abweichen, dann sollen wir sie nicht weniger wichtig nehmen, sondern ihre große Höhe und weite Entfernung ahnen. Und so kontrastieren sie natürlich noch deutlicher mit dem, was hinter der Himmelsrolle erscheint, in meiner Interpretation die Undurchdringlichkeit und Brillanz der Mauern des Himmlischen Jerusalem: diese Mauern wären größer als das letzte Ereignis selbst, als das Bildfeld, das ohnehin schon das Grundmaß der Bilddekoration sprengt.

Radikaler aber noch als die Aufhebung des mittelalterlichen Zeichenkontinuums betrifft das Tun der Engel die Bedingung von dessen Erscheinung: die bildliche Repräsentation. Anders als seine Vorgänger nimmt Giotto den hier avisierten Vorgang wörtlich. Die Engel des traditionellen Bildtypus halten die Himmelsrolle wie ein Attribut; das Firmament, das Giottos Engel abziehen und einrollen, löst sich trennscharf an den Rändern des Bildfeldes ab, welches Grund und Träger des Weltgerichts ist – so daß mit dem Ende der Geschichte auch das Ende ihres Mediums angesagt wird: "Abruptly, the scroll tears, coiling in upon itself from both sides [...], revealing the gates of heaven and exposing the narrative as nothing but a thin layer of colour."<sup>27</sup>

---

Zeichen des Leidens erkennen, daß sie erlöst sind durch das Erbarmen unseres Herrn. Auch wird das Urteil wider die Bösen davon gekräftigt, denn sie werden erkennen, daß sie zu Recht verdammt sind, da sie das große Leiden des Herrn an sich haben lassen verloren gehen."

<sup>26</sup> Schlegel, "Zum Bildprogramm" S. 146

<sup>27</sup> Kristeva, "Giotto's Joy" S. 29.



Diese pathetische Figur des Endes als (Selbst)Aufhebung weist darauf hin, daß der wahre Realismus nicht ohne eine Kritik seiner Prämissen auskommt. Das Ende, das mit dem Einrollen der oberen Wandfläche beginnt, ist das Ende einer Kunst der symbolischen Synthesen und "formulae", mit ihm ist aber auch und in besonderem Maße die neue Kunst Giotto's, seine "forma" selbst betroffen, die vom Proportionalen und Faßbaren, von menschlichem Maß und menschlicher Nähe ausgeht. Leere, Entfernung, Ferne, Unendlichkeit, Proportions sprünge, Chaos haben wir schon als kritische Formen ausgemacht, die anzeigen, daß die sachgerechte Einstellung auf das Ende die Grenzen (im wörtlichen Sinne) des Darstellens sichtbar hält. Der Brisanz des Motivs am oberen Rand läßt sich innerbildlich mit den Worten Kristevas nur die Verkehrung aller eingeführten Konventionen im Bild des Inferno analogisieren: "the contours of the characters are blurred, some colours disappear, others weaken, and still others darken: phosphorescent blue, black, dark red. There is no longer a distinct architecture; obliquely set masonry alongside angular mountains in the narrative scenes give way on the far wall to ovals, discontinuity, curves and chaos."<sup>28</sup> Man kann sogar eine kleine Korrespondenz zwischen dieser unteren Zone der Auflösung und detaillierten Abrechnung mit dem Endlichen und jener Figur der "Abwicklung" des Ganzen in der Höhe entdecken. Auf der Rahmenbordüre, welche den flachen Bogen der Eingangsöffnung nachbeschreibt, führen haarige Unterteufel eine Kollektion verschiedener Sünder in den Abgrund: einer von ihnen, der Typus des kleinen Händlers, schleppt einen schweren Sack mit sich, während der ihm zugeordnete Teufel ein Bündel sich aufrollender Schuldscheine oder Rechnungen voranträgt (Abb. 8). Damit sind die beiden neuen Errungenschaften des Realismus in darstellungstheoretischer Hinsicht präsent: in dieser kleinen Rolle die Technik des "embedding", der Einbettung oder der Einrichtung eines zweiten Registers für Schrift und Bild unter den Bedingungen des ersten; in der großen Rolle die bis an die Grenzen getriebene und mit den avanciertesten Mitteln der Darstellung in Szene gesetzte Reflexion über die Grenzen und Mittel der Darstellung. Dies ergibt eine Spanne, die demonstrativ als Mitte ausspart, was ebenfalls zur Tradition der Zeichenfülle gehörte: die intensive Beschriftung von Bildern des Jüngsten Gerichts.<sup>29</sup> Um den Gegensatz anzudeuten, reicht der Hinweis auf die Wandgemälde von San Angelo in Formis (Ende 11. Jahrhundert ?); da gibt es im unteren Bildstreifen drei Engel, die sich mit ihren großen Schriftbändern an den Betrachter richten (dieser

<sup>28</sup> Ebd. S. 30.

<sup>29</sup> Siehe zu diesem Aspekt der Weltgerichtsikonographie vor allem J. – C. Bonne, *L'art roman de face et de profil – Le tympan de Conques*, Paris 1985. Dante realisiert den mit Giotto erreichten Entwicklungsstand einer Malerei, die mit eigenen Mitteln und nicht durch Inschriften spricht, wenn er in seiner Ekphrasis des Reliefs der Verkündigung betont, daß die Worte "Siehe Gottes Magd" in "der Gebärde reiner Spiegel" so ausgeprägt seien, "wie sich im Wachs ausprägt das schöne Siegel", also der Unterstützung durch Titulus oder Beschriftung entbehrten (Purg. X, 43 f.). Vgl. auch Alpatov, "The Parallelism" S. 153 f.



Titulus ist verloren), bzw. die Seligen (Kommt, Gesegnete meines Vaters, und nehmt das Reich) und die Verdammten (Geht, ihr Verfluchten, ins ewige Feuer) adressieren.<sup>30</sup>

Giottos Engel beginnen einen Text einzurollen, der nicht mehr Schrift, nur noch Bild ist. Ihre Bewegung des Einrollens (*implicare*) steht in einem sprechenden Gegensatz zu dem *Modus*, in dem die "ars nova" brilliert: der Narration, die sich an den Wänden entfaltet und entrollt (*explicare*). Mit der Verneinung dieser raumgreifenden Attitüde ist aber zugleich auch das Medium dieser Malerei betroffen. Daß seit der Arenakapelle eine Neubestimmung von Wand und Bildfeld, eine "Transsubstantiation der materiellen Bildfläche" (Imdahl) zum "Apriori" des Bildfeldes oder sagen wir einfach: zum Bild stattfindet, ist Gemeinbesitz der Giotto-Forschung.<sup>31</sup> Dieser gerade erreichte Status der "Bestimmtheit und Würde" (Frey) wird nun zentral angegriffen: Es wird die Ablösbarkeit dieses scheinbar autonom als ästhetische Größe definierten und durch die neue Technik des *buon fresco* der Wand unlösbar verbundenen Bildes demonstriert. Die Ent-Täuschung verdankt sich freilich den Mitteln der Täuschung, vor allem jener Leistung der neuen Malerei, die auf der Liste von Giottos Ruhmestiteln obenansteht: der überzeugenden Darstellung der Volumina, des "rilievo", der "valori plastici". Die abziehbare Folie des Himmels/Bildes ist nach dem gemalten Vorhang, mit dem Parrhasios seinen Konkurrenten Xeuxis täuschte, die nächste Station in der Geschichte der *trompe-l'œil*-Malerei, die immer auch die "ernsthaften Ziele der Malerei pointiert"<sup>32</sup> und dies dadurch kundtut, daß ihr die Metonymien der Bildfläche, die Vorhänge, Tücher, Pergamente, Papiere usw. das liebste Material sind. Um eine Feststellung W. Iser's zu diesem Band aufzugreifen: "Eine Erzählung, die das Ende erzählen möchte, müßte ihr Verlöschen erzählen und wäre dadurch immer noch ein Stück jenseits dessen, was da verlöscht"<sup>33</sup> – nämlich bei sich. Der Kontext, in dem Giotto seine Kunst unter Beweis stellt, darf dabei nicht aus den Augen verloren werden. Beim Anbruch der Endzeit ist nichts belasteter als die Qualitäten des Momentanen und des unmittelbar Präsenten, aus denen *trompe-l'œil* seine Wirkung bezieht. Giotto malt auf jener Kante, welche das Nun des Gegenwärtigen von der Präsenz des von nun an immerwährenden Seins trennt. Da gilt übertragen, was Auerbach zu Dantes Konzeption des Endes in der *Divina Comedia* gesagt hat: "er hat nur einen Augenblick, in dem sich alles enthüllen muß; freilich einen ganz besonderen Augenblick, denn er ist die Ewigkeit."<sup>34</sup>

<sup>30</sup> Settis, "Ikonographie" S. 29 ff.

<sup>31</sup> Einen instruktiven Überblick über Giottos Beitrag zur Entwicklung des modernen Bildbegriffs im Licht der Forschung gibt M. Imdahl, *Giotto Arenafresken – Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*, München 1980.

<sup>32</sup> O. Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt 1984, S. 91.

<sup>33</sup> W. Iser, in diesem Band S. 360

<sup>34</sup> E. Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin – Leipzig 1929, S. 172.



## IV.

An dieser Stelle fällt der Übergang zu Dantes Parallelunternehmung am leichtesten. Es ist oft bemerkt worden, wie stark die *Divina Comedia* über ihre eigenen Mittel und deren Beschränkungen reflektiert, entweder in Meta-Statements oder indirekt im Dialog mit anderen Texten und Stimmen, wie Dante also in den Worten von R. R. MacDonald seinem Buch als literarischem Faktum "Gewicht gibt, damit wir des Dinges in unserer Hand gewahr werden, des materiellen Kunstwerks, das nur ein inadäquates Äquivalent des Universums sein kann, das es zu umfassen sucht."<sup>35</sup> Im letzten Canto greift der Dichter zweimal zur Buchmetapher, um im Bild von der Größe seiner Aufgabe und von der Hilflosigkeit seiner menschlichen Mittel zu sprechen. Wir sind mit diesem Canto nicht nur am Ende des Buches, "des holden Traums", sondern auch bei seinem letzten und höchsten Ziel angelangt, der Anschauung Gottes selbst. Sie wird dem Dichter dank der Fürbitte seines letzten Begleiters, des hl. Bernhard, und durch die Vermittlung Mariens zuteil, aber:

Und tiefer, größer war mein Schauen fortan,  
Daß solchen Blick die Sprache nicht bekunden,  
Nicht die Erinnerung ihn fassen kann. (Par. XXXIII, 55 – 57)

Damit wäre konsequenterweise die *Divina Comedia* am Ende, mit einem Eingeständnis des Scheiterns, und hier - an dieser kritischen Stelle - kommt die erste Buchmetapher zur Anwendung: die "Vision schwindet"

So schmilzt der Schnee, wenn die Sonne ihn entsiegelt,  
So ging im Wind auf leichten Blättern  
Der Sibylle Orakel verloren. (64 – 66)

Diese Reminiszenz an die antike Seherin schließt die Erinnerung an jenes Buch mit ein, das davon berichtet, wie sie ihre "Blätter" beschreibt ("Fata canit foliisque notas et nomina mandat". *Aeneis* 3, 444) und sich nicht darum schert, wenn der Wind sie wieder verstreut.<sup>36</sup> Es ist gleichzeitig das Buch, mit dem das Buch der *Comedia* beginnt und das nun längst zurückgelassen ist, verloren ging wie die Blätter des Orakels in Cumä. Die Kenntnis und Wertschätzung Vergils bzw. der *Aeneis* ermöglicht auf zweifache Weise Dantes Jenseitswanderung und ihre Beschreibung: "Denn dir entnahm ich, was ich kann und weiß" (Inf. I, 87) redet Dante seinen "maestro" und "autore" an, d. h. das antike Buch verleiht dem neuen Unterfangen die darstellerischen und stilistischen Mittel. Und Vergil "vergilt" dem Jünger "die große Liebe und den langen Fleiß,/die meinem Forschen dein Buch [volume] erschlossen" (83 – 84): er erhört seine Bitten und "führt ihn aus

<sup>35</sup> R. R. Macdonald, *The Burial Places of Memory – Epic Underworlds in Vergil, Dante, and Milton*, Amherst 1987, S. 116. Vgl. G. Mazzotta, *Dante – Poet of the Desert*, Princeton 1979, S. 11.

<sup>36</sup> Vgl. Freccero, *Dante* S. 214 f.



diesem wilden Ort fort“, führt ihn “aus der invertierten Edenlandschaft der Prologszene bis zum Irdischen Paradies”.<sup>37</sup> Viele Stationen höher, am Zenit der Wanderung angekommen, kann weder dieses Vorbild weiter führen, noch mögen hier der “bello stile” und die “parole ornate” dieser “scola” hinreichen. In seiner letzten Invocatio geht der Dichter das göttliche Licht selbst um Beistand und Inspiration an, auf daß er für die Schlußvision Worte finde.

Mach' jetzt, daß Kraft die Zunge mir beseele,  
Damit ein Funke deiner Glorie nur  
Der Nachwelt bleib' in dem, was ich erzähle. (70 – 72)

Er wird erhört; wir erfahren von ihm, was er im reinen Gotteslicht erblickte – er wird eines zweiten “volume” ansichtig:

Nel suo profondo vidi che s' interna,  
Legato con amore in un volume,  
Ciò che per l' universo si squaderna:  
Sustanzia ed accidente, e lor costume  
Tutti conflati insieme per tal modo,  
Che ciò ch'io dico é un semplice lume.  
La forma universal di questo nodo  
Credo ch'io vidi, perché piu di largo,  
Dicendo questo, mi sento ch'io godo (Par. XXXIII, 85 – 93)

In seiner Tiefe sah ich, daß zusammen  
In einem Band mit Liebe eingebunden  
All das, was sonst im Weltall sich entfaltet.  
Die Wesenheiten, Zufall und ihr Walten  
Sind miteinander gleichsam so verschmolzen,  
Daß, was ich sage, nur ein einfach Leuchten.  
Die allgemeine Grundform dieses Knotens,  
Die hab ich wohl gesehen, darum fühl ich  
Bei meinem Wort die Freude reicher werden.

So ist “Dantes Reise zwischen zwei Büchern enthalten, dem Buch Vergils und dem Buch des Universums”<sup>38</sup>. Dieses letztere Bild wird zwar schon vorher angetönt, aber noch nicht so konsequent “entwickelt”. Die Tendenz, die in der Klärung des Metapherngebrauchs sichtbar wird, ist allerdings eindeutig: es geht um Partialität und Totalität, um das Stückwerk menschlicher Erkenntnismöglichkeiten im Vergleich zu der Einheit und Ganzheit des göttlichen Wissens und Wortes. In *Paradiso XVII*, 37 wird das “kontingente Wesen” der menschlichen Natur mit einem Heft (quaderno) verglichen, in *Paradiso XXIII*, 112 heißen entsprechend die Einzelsphären des Kosmos “volumi”, einzelne Bände der himmlischen Bibliothek, im Gegensatz zu dem einen und kompletten “maggior volume”

<sup>37</sup> Macdonald, *Burial Places* S. 53.

<sup>38</sup> Mazzotta, *Dante* S. 147.



Gottes, "in dem nicht Weiß noch Schwarz geändert werden können" (Par. XV, 51 – 52) und in dem alles, "was verstreut ist über das ganze Weltall, geschieden, getrennt wie lose *quaderni*, [...] jetzt in einem Band gebunden [ist] – durch die Liebe."<sup>39</sup> So markiert das gerollte Buch (volume) in der *Comedia* nicht eigentlich das Ende der Zeiten und der zeitlichen Dinge, sondern am Schluß des Buches ihren Einheitsbegriff und die Festschreibung der Weltbaugesetze. Gleichwohl betrachtet dieses Gedicht ja alles *sub specie aeternitatis*. Wenn also das Buch des Universums auch nicht apokalyptisch, nicht als Vorzeichen einer kosmischen Katastrophe zu lesen ist, so intendiert es doch den endgültigen Status, die Endverfassung der Schöpfung und bleibt so mit Giotto's kühner Bildformel letztlich vergleichbar. Und wie dieser operiert Dante hier an den Grenzen des Erfahrbaren und Mitteilbaren. Der Pilger war von Beatrice schon im vierten Canto darauf eingestellt worden, daß alles, was er im Paradies erfährt, für sein beschränktes Vorstellungsvermögen eingerichtet sei, aber eigentlich "Anderes meint" (*altro intende*).<sup>40</sup> So erfolgt etwa die räumliche Verteilung der seligen Geister auf verschiedene Kreise im Empyraeum nur dem Dichter zuliebe, der so und nur so die geistigen Grade dieses ätherischen Materials unterscheiden kann:

So sprechen muß man ja zu eurem Geist,  
Den nur die Sinne zu dem Allen leiten,  
Was die Vernunft sodann ihr eigen heißt.  
Drum läßt sich auch zu euren Fähigkeiten  
Die Schrift herab, wenn sie von Gott euch spricht,  
Von Hand und Fuß, um Andres anzudeuten. (Par. IV, 40 – 45)

Wenn also die Hl. Schrift das Modell eines figurativen Sprechens von den höchsten und letzten Dingen abgibt, dann versteht es sich, daß das Schreiben nach der "Schrift" diese nicht an Eigentlichkeit und Direktheit übertreffen kann. Auch die Vision des letzten Buches, das Ziel und Ergebnis aller Mühen, bleibt Zeichen: wir erfahren ja nur, daß es die Fülle der Gedanken, Gestalten und Gesetze umfaßt, und nicht, wie in ihm dieses alles nun genau zusammenhängt und bestimmt ist:

Wesen und Zufall, ihre Weis', ihr Walten  
Wie dies verschmolz in eines Lichtes Glanz:  
Nur Stammeln kann davon mein Lied enthalten (Par. XXXIII, 88 – 91)

So daß wir in beiden Fällen, bei Dante und bei Giotto, die *Sacra Rappresentazione* mit einer angewandten Kritik ihrer Medien Wort/Bild, Buch/Wand schließen sehen, die im expliziteren Fall des literarischen Kunstwerks vieles mitmeint: Kritik am Buch der Bücher, an der antiken Literatur, an der Sprache, an den Metaphern und Figuren usw.

<sup>39</sup> Curtius, *Europäische Literatur* S. 333. Vgl. Blumenberg, *Die Lesbarkeit* S. 35.

<sup>40</sup> Vgl. Freccero, *Dante* S. 221.



## V.

In vieler Hinsicht ist Giotto und Dante ein Autor vorausgegangen, der bevorzugt die letzten Dinge in ihren Konsequenzen für menschliches Erkennen und Darstellen bedacht hat.<sup>41</sup> Augustinus kommt in den letzten Büchern der *Confessiones* auf die Geheimnisse der Schöpfung und des Weltgerichts zu sprechen. Damit gibt er seiner Erzählung nicht nur ein kosmisches Finale, damit stellt er auch die Erkenntnismöglichkeiten unter Beweis, die ihm seine Läuterung zu Christus gebracht hat. Ein Weg, der ihn übrigens wie Dante bei der antiken Literatur anfangen ließ – bei “den Irrfahrten des Aeneas”, worüber er die “eigenen Irrfahrten vergaß”<sup>42</sup> – und der ihn sukzessive die Schulen der “Geschwätzigkeit” und “Weltweisheit” absolvieren ließ, bis hin zu jener endgültigen Konversion zur einzig wahren Schrift, die wie bekannt durch die Worte des Kindes erfolgte: “Nimm hin und lies!” Erst am Ende dieses Entwicklungsganges kann er über die Welt und ihr Ende befinden und wird sich dabei der Endlichkeit seiner Mittel bewußt. In diesem Zusammenhang legt Augustinus sich auch eine Erklärung des Begriffes Firmament zurecht, die mit größerem Recht in die Nähe von Giottos und Dantes Formulierungen gerückt wird als die vereinzelt Zitate aus der Apokalypse oder den Propheten. Während diese durch den Vergleich etwas anschaulich machen wollen (wie sich der Himmel aufrollt), ist Augustinus an einer Durchdringung von Zeichen und Bezeichnetem interessiert. Für ihn *ist* das Firmament ein Buch, und das Buch umspannt uns wie eine Haut:

Oder wer anders als du, unser Gott, hat über uns in Gestalt deiner göttlichen Schrift das Firmament deiner Autorität ausgespannt? Der Himmel wird aufgerollt werden wie eine Bücherrolle, und jetzt schon dehnt er sich über uns aus wie ein Fell. [...] Und du weißt, o Herr, du weißt es, wie du die Menschen mit Fellen umkleidet hast, als sie durch die Sünde sterblich wurden. Daher hast du einem Felle gleich das Firmament deines Buches, deine überall übereinstimmenden Offenbarungen ausgespannt, und sie durch Vermittlung sterblicher Menschen über uns gesetzt. (XIII, 15)

Diese Engführung über das Thema der Hl. Schrift als allumhüllende und überwölbende Haut liest sich als scheinbar unproblematische Rechtfertigung der göttlichen Offenbarung durch die Bibel, ihres historischen und kosmischen Anspruchs. Aber Augustinus hat nicht vergessen, daß dieses Zelt und diese Haut ein-

<sup>41</sup> Vgl. zum folgenden A. Holl, *Die Welt der Zeichen bei Augustinus*, Wien 1963; C. P. Mayer, *Die Zeichen der geistigen Entwicklung und in der Theologie des jungen Augustinus* (Cassiacum XXIV, I), Würzburg 1969; E. Vance, *Marvelous Signs*, Lincoln (Nebr.) – London 1986, S. 3, 34 ff.; vor allem aber den schönen Essay von M. W. Ferguson, “Saint Augustine’s Region of Unlikeness: The Crossing of Exile and Language”, in *The Georgia Review* 29, 1975, S. 842 ff.

<sup>42</sup> Zum Parallelismus Augustinus – Aeneas s. zuletzt R. Luman, “Journeys and Gardens: Narrative Patterns in The Confessiones of St. Augustine”, in *Collectanea Augustiniana*, hg. J. C. Schnaubell u. F. Van Fleteren, New York 1990, S. 144 (zur älteren Literatur s. S. 154).



gerollt werden können; wenn dies geschieht, wird offenbar werden, daß es über diesem Firmament der Schrift "noch andere Gewässer" gibt, "unsterbliche, an die irdische Verderbnis sich nicht heranwagt". Die dort etablierten

überirdischen Heerscharen deiner Engel haben es nicht nötig zu dieser Feste [der hl. Schrift] aufzublicken und dein Wort durch Lesen zu erkennen. Sie schauen ja allzeit dein Angesicht und lesen dort ohne die in der Zeit verklingenden Silben, was dein ewiger Wille will. Sie lesen, wählen und lieben [legunt, eligunt, diligunt] deine Worte; sie lesen immerdar, und nie vergeht, was sie lesen. [...] Nie schließt sich ihr Buch, nie faltet sich ihre Schrift zusammen, denn du selbst bist ihr Buch und bist es in Ewigkeit; denn du hast sie gesetzt über dieses Firmament, das du über der Schwachheit der irdischen Scharen errichtet hast, damit sie zu ihm hinaufblicken und deine Barmherzigkeit erkennen, die dich, der du die Zeit erschaffen, auch in der Zeit verkündigt.

Hier finden wir also eine deutliche und realistische Zurücknahme der ersten Passage mit ihrer scheinbar ungebrochenen Lobpreisung der Hl. Schrift. Diese ist in einem doppelten Sinne zeitlich: sie (v)erklingt in der Zeit und sie wird "endlich" zugunsten einer anderen, ewigen Schrift und Lesart zusammengeklappt oder -gerollt wie ein Buch bzw. eine Rolle.

Deine Schrift aber breitet sich aus über die Völker bis aus Zeiten. Aber auch Himmel und Erde werden vergehen, doch deine Worte werden nicht vergehen. Denn auch das Fell des Himmels wird aufgerollt werden, und das Gras, über das es ausgespannt war, wird mit all seiner Pracht verschwinden; dein Wort aber bleibt in Ewigkeit. Jetzt erscheint es uns noch als ein Rätsel wie in eine Wolke gehüllt und wie durch den Spiegel des Himmels, nicht so, wie es wirklich ist [...]. (XIII, 15)

Wie Giotto und Dante macht Augustinus auf die Ränder, soll heißen auf den prekären, aufhebbaren und uneigentlichen Charakter der Verkündigung und der ihr dienstbaren Zeichen aufmerksam. Er spricht nicht über ihre bildliche Fassung, aber er läßt in seiner Theorie des Wortes und der Zeichen eigentlich keinen Raum für eine Auffassung, welche die Schrift über das Bild setzen könnte. Erst wenn die Civitas Dei aufgerichtet ist, werden sich die Gerechten "des Wortes Gottes ohne Lesen, ohne Buchstaben erfreuen, denn was für uns auf Seiten geschrieben ist, erkennen jene auf dem Angesicht Gottes." Eigentliche Erkenntnis gibt es also erst jenseits der vermittelnden Zeichen, ganz gleich, ob sie von Gott gesandt sind und in welchem Medium sie sich realisieren. Erst im "geistigen Himmel", über dem "Firmament der Schrift", "in the silent space of the end" (Mazzotta)

ist Erkennen zugleich volles Wissen, nicht ein Wissen im Stückwerk, nicht im Rätsel, nicht wie durch Spiegel, sondern ein allumfassendes, völlig offenbar, von Angesicht zu Angesicht, nicht bald dieses und bald jenes, sondern, wie gesagt, ein Verstehen im Ganzen ohne Entfaltung in der Zeit.<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Augustinus, *Confessiones* XI, 27.



## VI.

So hat Augustinus den "end-determined fictions" des Abendlandes eine "end-determined gnoseology" an die Seite gestellt. Wenn man nun sagen soll, was Dante und Giotto aus dem Material gleicher Einsichten und Figuren anders machen als der Bischof von Hippo, so läßt sich das negativ so ausdrücken: kein Overkill des Metaphorischen, den Blumenberg mit dem Terminus Sprengmetapher belegt hat<sup>44</sup>, also nicht der Weg des späten Mittelalters, das dem Unsagbaren mit einer Fülle von Metaphern und ausgesuchten Figuren des Paradoxen näherrückt. Der kritische Umgang mit der Metapher, den wir am Anfang des 14. Jahrhunderts in Italien beobachten, hat seinen Gerichtsort schon verlagert. Er entscheidet nicht im Namen einer negativen Theologie, sondern der Kunst – und das heißt: er entscheidet, welche Metapher und was an Metaphern strukturfähig ist. Ich überpointiere hier und bin sofort bereit zuzugestehen, daß Metaphern weiterhin als Schmuck, Zitat, Memorierhilfe usw. gefragt sind und die legitimierte Ausdrucksform im Angesicht des Unsagbaren bleiben – ich habe das treffende Dante-Zitat selbst beigebracht. Aber wir handeln hier von extremis, von ersten und letzten Entscheidungen, und da geht es doch wohl um zweierlei: um die Bestimmung der Grenzwerte und um die Relation der Niveaus – letzteres erst recht, wenn von einer Kunstübung die Rede ist, die es als ihre Hauptaufgabe ansah, einen konkreten und umfassenden Begriff von den Beziehungen zu geben, welche die verschiedenen Reiche und Ebenen des Seins miteinander unterhalten – das wäre kurzge sagt der Inhalt von Dantes volume, des Buches der Welt, das am Schluß erscheint, und des Buches der *Comedia*, das ja, eine Summe aus der Geschichte ziehend, die Gestalt der Welt in ihrem "Endgeschick" (Auerbach) unverrückbar fest schreibt.

Die Problematik des Schließens wird bereits auf einem viel tieferen, wahrhaft fundamentalen Niveau des Gedichts strukturell wirksam.<sup>45</sup> Das Reimschema der terza rima – ABA BCB CDC ... – ist konstitutiv offen und unendlich fortsetzbar, was heißt, daß jeder Schluß und jede Unterteilung zu einem demonstrativen Akt geraten, der, um nicht ganz willkürlich zu erscheinen, auf einem höheren Verarbeitungsniveau abgesichert werden muß. Auf der Ebene des Cantos geschieht das nicht. Hier wird der Schluß nur durch einen Einzelvers erreicht: ... XYZ YZY Z, der die Vorwärtsbewegung des Reimschemas gewaltsam stoppt. Eine Sanktionierung durch das allgegenwärtige Mittel der Numerologie bleibt aus: die Cantos sind bekanntlich ganz verschieden lang. Der prekäre Status ihres Anfangs und Endes wird vielmehr dadurch evident, daß der Anfangsreim A und der Endreim Z jeweils nur zweimal vorkommen, also der Legitimation der Schlüsselzahl Drei entraten. Dante hat an einer Stelle zu erkennen gegeben, wie er

<sup>44</sup> H. Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankfurt/M. 1979, S. 84.

<sup>45</sup> Siehe zum folgenden das großartige Kapitel "The Significance of Terza Rima" in Freccero, *Dante* S. 258 ff.



diese elementare Strukturierung seines Gedichts bewerten will, und das geschieht dort, wo er das einzige Mal von seinem selbst aufgestellten Schema abweicht:

...; ed io ne parlo	A
Si come dell' agricola, che Cristo	B
Elesse all' orto suo per aiutarlo.	A
Ben parve messo e famigliar di Cristo	B
Chè l' primo amor che in lui fu manifesto	C
Fu al primo consiglio che diè Cristo.	B

(Par. XII, 71 – 76)

Das Wort Christus reimt sich also nur auf sich selbst: "rhyme is the movement of temporality and Christ transcends time".<sup>46</sup> Die Cantos und ihr Grundmaterial verdeutlichen so, daß "Geschichte als linearer Zusammenhang schlechte Geschichte, durch Hybris invertierte Heilsgeschichte ist"<sup>47</sup>, deren Einteilungen und Schlüsse immer arbiträr bleiben – oder, um mit Augustinus zu reden: "Die Zeit ist deshalb Zeit, weil sie zum Nichtsein hinstrebt".<sup>48</sup> Wenn die Dichtung aber ihre Aufbaugesetzlichkeiten von den größeren Strukturen der Schöpfung hernimmt, dann rundet sich ihre Figur: so festzustellen auf der Ebene der cantica, die 33 Cantos umfaßt, und auf der Ebene des Gedichts, das zusammen mit dem Einleitungscanto auf die Zahl von hundert Gesängen kommt. Dante markiert die "Schlüssigkeit" der Einrichtung dieser aufeinander bezogenen "kosmischen" und "komischen" Großstrukturen zusätzlich, indem er jede cantica gleich enden läßt, also untereinander reimt: auf das Wort "stelle". Dreimal also ein Finale, das nicht nur die höchste und damit letzte Position der irdischen Welt anvisiert (vgl. Giotto), sondern auch von jenen Körpern zum Schluß spricht, deren Bewegungsgesetz, das sphärische Kreisen, den großen Reim der Schöpfung so perfekt vorführt.

Womit ich – schließend – zum letzten Canto zurückkehre. Ich habe bisher so getan, als habe die Schlußvision nur den volume der Weltbaugesetze zum Gegenstand. Tatsächlich handelt es sich um eine Doppelvision: Der Dichter erblickt wörtlich Gott und die Welt, d. h. in umgekehrter Reihenfolge erst das Buch der Welt und dann die Gottheit in Gestalt der drei Kreise, die "an Umfang eins sind". Es scheint den Dante-Interpreten die schlichte Eigenschaft entgangen zu sein, welche diese beiden Bilder gemeinsam haben: Sie partizipieren beide an der den ganzen Aufbau des Danteschen Universums bestimmenden Figur des Kreises. Das ist ja das Merkwürdige, daß der Dichter so konsequent bis zum erhellenden Schluß an diesem Wort "volume" (statt "libro") festhält: "Volumen liber est a volendo dictus" lautet die einschlägige Definition des Isidor von Sevilla.<sup>49</sup> Das Buch

<sup>46</sup> Ebd. S. 267.

<sup>47</sup> W. Haug, *Das Mosaik von Otranto*, Wiesbaden 1977, S. 83.

<sup>48</sup> Augustinus, *Confessiones* XI, 14.

<sup>49</sup> Isidor, *Etymologiae* VI, XIII, 2.



der Welt ist ein Buch in Rollenform. Wenn das Buch der *Comedia* am Anfang und am Ende von Büchern spricht, dann bleibt es im engsten Zirkel seiner Möglichkeiten, dann rollt es sich in sich selbst ein und tönt damit die einzig gültige und größte Figur an, in der Ende und Schluß auf Dauer zusammenfallen können. Um die maßgebliche Dreizahl vollzumachen, läuft die letzte Metapher ebenfalls auf die Kreisform hinaus, genauer auf ein kreisendes Rad, das wir mit der Seele oder dem Geist des Pilgers gleichsetzen sollen. Die Liebe, die schon den volume, das Buch der Welt zusammenband oder – rollte, bewegt nun auch dieses Rad – volgea ist hier das entscheidende Wort:

Ma già volgea il mio disiro e il velle  
 Si come ruota che igualmente è mossa  
 L'amor che muove il sole e l' altre stelle. (Par. XXXIII, 143 – 145)

Die Liebe bringt die "final integration" zustande, die Vereinigung der Seele des Dichters mit der göttlichen Weltordnung oder anders gesagt: die Überführung der Spiralbewegung des Pilgers in die Gleichförmigkeit und Stetigkeit eines zweifachen Kreisens. Das Rad ist nämlich das Instrument einer doppelten Bewegung: Es dreht sich um seinen eigenen Mittelpunkt, welcher Gott ist, und zieht gleichzeitig vorwärts auf einer großen Bahn wie alle stellaren Körper, auf einer Kreisbahn, welche als ihr Zentrum ebenfalls Gott hat. "The pilgrim's motion is not only a rotation around the interior object of his desire, but also because the contact with reality is never lost, a revolution around the spiritual center of the universe."<sup>50</sup> Schluß ist, wenn die Strukturen sich decken, und da dieser Schluß die Homologie von Buch und Buch der Welt, von Gott, Kosmos und Seele impliziert, heißt dieser Schluß wohl zu Recht Ende.

<sup>50</sup> Freccero, *Dante*, S. 250.