

lettere aperte

Ausgabe, 1/2014

Offene Briefe, offene Wissenschaft

prospettive e polemiche
per lo studio della letteratura italiana

Thomas Klinkert (Freiburg i. Br.)

Zur Interferenz von narrativen und dramatischen Verfahren in Dantes *Commedia*

Inwiefern ist Dantes Gedicht eine Komödie?

In der *Divina Commedia* sind auffällige Interaktionsformen des Narrativen und des Dramatischen erkennbar, deren Untersuchung bisher noch nicht systematisch unternommen wurde. Es soll im Folgenden gezeigt werden, dass die Interferenz dramatischer und narrativer Verfahren sich zugleich als Manifestation typisch mittelalterlicher Kommunikationsformen und als Überschreitung traditioneller Gattungsgrenzen deuten lässt. Was auf dem Spiel steht, ist also sowohl das Zeitgebundene als auch der Innovationscharakter von Dantes Gedicht.

Um diese Problematik zu analysieren, empfiehlt es sich, zunächst über die Gattungszugehörigkeit der *Commedia* nachzudenken. Man kann sich dieser Frage über den Titel des Werkes nähern, wie es schon der Verfasser der berühmten Cangrande-Epistel tat, eines Briefes, den man mit plausiblen Gründen Dante zuschreibt, ohne mit letzter Sicherheit dessen Autorschaft beweisen zu können.^[1] In dieser Epistel schreibt der Verfasser an Cangrande della Scala, den Widmungsträger des *Paradiso*, hinsichtlich der Bedeutung des Titels Folgendes:

(28) Libri titulus est: „Incipit Comedia Dantis Alagherii, florentini natione, non moribus.“ Ad cuius notitiam sciendum est quod comedia dicitur a ‚comos‘ villa et ‚oda‘ quod est cantus, unde comedia quasi ‚villanus cantus‘. (29) Et est comedia genus quoddam poetice narrationis ab omnibus aliis differens. Differt ergo a tragedia in materia per hoc, quod tragedia in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu est fetida et horribilis; et dicitur propter hoc a ‚tragos‘ quod est hircus et ‚oda‘ quasi ‚cantus hircinus‘, id est fetidus ad modum hirci; ut patet per Senecam in suis tragediis. Comedia vero inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminatur, ut patet per Terentium in suis comediis. [...] (30) Similiter differunt in modo loquendi: elate et sublime tragedia; comedia vero remisse et humiliter [...]. (31) Et per hoc patet quod Comedia dicitur presens opus. Nam si ad materiam respiciamus, a principio horribilis et fetida est, quia Infernus, in fine prospera, desiderabilis et grata, quia Paradisus; ad modum loquendi, remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et muliercule comunicant. (Epist. XIII, 28–31, in: Alighieri 1993, 12–14)

(28) Der Titel des Buches lautet: „Es beginnt die Komödie von Dante Alighieri, einem Florentiner von Geburt, aber nicht den Sitten nach.“ Um diesen Titel zu verstehen, muss man wissen, dass sich der Begriff Komödie ableitet von ‚comos‘, Dorf, und von ‚oda‘, was Gesang heißt, sodass Komödie soviel wie ‚ländlicher Gesang‘ bedeutet. (29) Und die Komödie ist eine von allen anderen sich unterscheidende Gattung poetischer Erzählung. Sie unterscheidet sich im Gegenstand von der Tragödie darin, dass die Tragödie zu Beginn bewunderungswürdig und ruhig ist, am Ende bzw. Schluss jedoch stinkend und schrecklich; daher wird sie Tragödie genannt, von ‚tragos‘, was Bock bedeutet, und von ‚oda‘, also ‚Bocksgesang‘, das heißt stinkend wie ein Bock, wie uns dies in Senecas Tragödien offenkundig wird. Die Komödie dagegen beginnt mit einer bedrohlichen Situation, aber ihre Handlung endet glücklich, wie uns dies in den Komödien des Terenz offenbar wird. [...] (30) Ebenso unterscheiden sie sich in der Sprechweise: Diese ist in der Tragödie hoch und erhaben, in der Komödie hingegen nachlässig und bescheiden [...]. (31) Und daher ist klar, weshalb das vorliegende Werk als Komödie bezeichnet wird. Denn wenn wir den Gegenstand betrachten, so ist dieser zu Beginn schrecklich und stinkend, weil es sich um die Hölle handelt, am Schluss aber glücklich, wünschenswert und willkommen, weil es um das Paradies geht; halten wir uns an die Sprechweise, so ist diese nachlässig und bescheiden, weil das Werk sich der Volkssprache bedient, in der sich auch die Weiblein unterhalten. (Übers. T. K.)

In diesem Passus wird die Gattung der Komödie durch zwei Kriterien definiert: zum einen durch den Gegenstand bzw. den Inhalt („materia“) und zum anderen durch den Stil bzw. die sprachliche Darstellungsweise („modus loquendi“). Die inhaltliche Bestimmung ist sehr abstrakt: Kontrastiv und komplementär zu der vom Guten zum Schlechten sich wendenden Tragödie verläuft die Handlung in der Komödie vom Schlechten zum Guten. Bei der sprachlichen Gestaltung, so das zweite Kriterium, greift die Komödie im Gegensatz zu der im erhabenen Stil gehaltenen Tragödie auf den niederen Stil zurück. Man muss sich nun die Frage stellen, inwiefern eine auf diesen beiden Kriterien („materia“ und „modus loquendi“) basierende Gattungsdefinition hinreichend ist, beziehungsweise falls nicht, wofür diese Gattungsbestimmung dann als Symptom gedeutet werden kann.

Aus literaturwissenschaftlicher Sicht nämlich fehlt Dantes Gattungsbestimmung ein entscheidendes Merkmal, das sogenannte Redekriterium, welches ja schon in der Antike bei Aristoteles bedacht wird.^[2] Narrative und dramatische Texte unterscheiden sich durch die Vermittlungsinstanz, d.h. im dramatischen Text sprechen die Figuren für sich selbst und führen die Handlung auf der Bühne direkt vor Augen, während im narrativen Text der Erzähler die Handlung und die Rede der Figuren vermittelt. Auf dieses Kriterium geht Dantes Definition überhaupt nicht ein, und man muss sich fragen, warum sie das nicht tut, d.h. warum Dante für einen Text, der ganz offensichtlich gemäß dem Redekriterium kein dramatischer Text ist, weil er einen Erzähler hat, eine für dramatische Texte anzuwendende Gattungsbezeichnung wählt.^[3] Die Wahl des Gattungsbegriffes *Commedia* lässt sich in zweifacher Weise als Symptom deuten: Zum einen verweist dieser Gattungsbegriff auf eine Leerstelle, insofern Dantes Werk zum Zeitpunkt seiner Entstehung aufgrund seines radikal innovativen Charakters gattungspoetisch überhaupt nicht eingeordnet werden kann. Die Wahl des Titels wäre dementsprechend Ausdruck einer terminologischen Verlegenheit und würde – bewusst oder unbewusst – den innovativen Charakter des Textes markieren.^[4] Zum zweiten ist die Verwischung der Grenze zwischen dem narrativen und dem dramatischen Text, die sich in dieser Titelwahl ja anzudeuten scheint, ein Symptom für die Eigenheiten des mittelalterlichen Kommunikationssystems. Während wir es in der Moderne gewohnt sind zu unterscheiden zwischen der stillen Lektüre eines narrativen Textes und der Anwesenheit bei einer szenischen Aufführung, sind im Mittelalter die Bedingungen anders gewesen: So wurden in dieser Zeit narrative Texte in der Volkssprache üblicherweise im Rahmen einer Performanz vorgetragen und rezipiert, d.h. sie waren an eine Aufführungssituation geknüpft und ihnen war somit stets schon ein Element von Theatralität eigen. Narrativität in Reinform, so wie wir sie unter den Bedingungen des Buchdrucks kennen, ist im Mittelalter kaum vorhanden; die einsame Lektüre eines Erzähltextes ist eine Rezeptionsform, die nur unter besonderen, seltenen Bedingungen möglich war, allein schon deshalb, weil es kaum lesekundige Menschen gab und weil die Anzahl vorhandener Manuskripte sehr gering war.

Blicken wir auf moderne Definitionen der Gattungszugehörigkeit von Dantes Hauptwerk, so stellen wir fest, dass die schon für Dante und seine ersten Leser vorhandenen Schwierigkeiten der Einordnung fortbestehen. Benedetto Croce bezeichnete die *Commedia* als „ethisch-politisch-theologischen Roman“ (Hausmann 1988, 7). Erich Auerbach schreibt im Kapitel „Farinata und Cavalcante“ seines Buches *Mimesis*:

Die Komödie ist, unter anderem, ein enzyklopädisches Lehrgedicht, in dem die physikalisch-kosmologische, die ethische und die geschichtlich-politische Weltordnung insgesamt vorgestellt wird; sie ist ferner ein wirklichkeitsnachahmendes Kunstwerk, in der [sic] alle denkbaren Bezirke des Wirklichen auftreten: Vergangenheit und Gegenwart, erhabene Größe und verächtliche Gemeinheit, Geschichte und Sage, Tragik und Komik, Mensch und Landschaft; sie ist schließlich die Entwicklungs- und Heilsgeschichte eines einzelnen Menschen, Dantes, und als solche eine Figuration der Heilsgeschichte der Menschheit überhaupt. (Auerbach 1982, 181)

Enzyklopädisches Lehrgedicht, wirklichkeitsnachahmendes Kunstwerk, Entwicklungs- und Heilsgeschichte; oder noch stärker reduziert: Gedicht, Kunstwerk und Geschichte – so lauten die Gattungszuschreibungen, die Auerbach vornimmt. Was er an dieser Stelle jedoch unterlässt, ist zu erläutern, wie diese Eigenschaften sich zueinander verhalten, in welchem hierarchischen Verhältnis sie zueinander stehen. Die *Divina Commedia* ist ja keineswegs ein Text, in dem die genannten Gattungskomponenten additiv und unverbunden nebeneinander stehen, sondern es handelt sich auf der hierarchisch höchsten Ebene um einen Erzähltext in Ich-Form.

Das erzählende Ich berichtet über ein Erlebnis, das es zu einem früheren Zeitpunkt gehabt hat, nämlich die Jenseitswanderung. Es erzählt also eine Geschichte, die in der Tat, wie Auerbach sagt, als Entwicklungs- und Heilsgeschichte zu lesen ist, und zwar auf zwei Ebenen: erstens auf der Ebene des erlebenden Ichs und zweitens auf der Ebene der ganzen Menschheit, für die dieses Ich eine Stellvertreterfunktion beansprucht. Die erzählte Geschichte kann man mit strukturalistischen Mitteln folgendermaßen analysieren: (1) Das erlebende Ich ist vom rechten Weg abgekommen (Situation des Mangels oder der Schädigung, die im Text durch den dunklen Wald und die wilden Tiere markiert wird). (2) Das Ich muss einen langen Umweg machen, um den rechten Weg wiederzufinden (vom ursprünglichen Mangel ausgelöste Handlungssequenz mit dem Ziel der Überwindung des Mangels). (3) Das verlorene Heil wird durch die Wiederbegegnung mit Beatrice und schließlich die Schau Gottes wiedererlangt (Restitution des ursprünglichen Gutes/Kompensation des Mangels).

Dieser individuelle Weg zum Heil vollzieht sich als Lernprozess und als Bußritual. Der Lernprozess und das Bußritual sind gegliedert in verschiedene Stationen, die durch die physische Beschaffenheit der Jenseitswelt im ganz konkret räumlichen Sinne vorgegeben werden, d.h. der Wanderer durchschreitet die drei Jenseitsreiche, indem er in Begleitung von Vergil in den Trichter des Inferno hinabsteigt und die verschiedenen Kreise und Streifen der Hölle durchläuft bis hin zum Zentrum des Bösen, Luzifer; indem er sodann, nach Durchquerung der Erdkugel, auf der südlichen Hemisphäre den Läuterungsberg besteigt, der seinerseits wieder in verschiedene Kreise gegliedert ist und auf dessen Gipfel sich das irdische Paradies befindet. Im Purgatorio wird der Wanderer selbst von seinen Sünden gereinigt (*Purg.* I, 94 ss.: rituelle Waschung; *Purg.* IX, 94 ss.: sieben P, die für die sieben Hauptsünden stehen). Im irdischen Paradies angekommen, wird ‚Dante‘ von Beatrice in Empfang genommen (*Purg.* XXX), die ihn fortan als Führerin begleitet und mit ihm schließlich in das himmlische Paradies aufsteigt, wo als dritter Führer Bernhard von Clairvaux den Stab übernimmt (*Par.* XXI) und ‚Dante‘ bis zum Zentrum des Universums führt, wo Gott geschaut werden kann.

Die Commedia als dramatischer Stationenweg und die Theatralität der mittelalterlichen Kultur

Die einzelnen Stationen des Weges bieten Anlass zu exemplarischen Begegnungen mit einigen der am jeweiligen Jenseitsort angesiedelten Seelen. Diese Begegnungen haben u.a. die Funktion, ‚Dante‘ in die Logik der Jenseitswelt einzuweißen und ihm Wissen über die Schöpfung zu vermitteln. So heißt es programmatisch in *Inf.* III, 21: „mi mise dentro a le segrete cose“.^[5] Dieses Wissen wird in dialogischer Form vermittelt, d.h. der Stationenweg vollzieht sich als eine Abfolge von Szenen im Sinne von Gérard Genette, dem zufolge eine Szene in einem narrativen Text gekennzeichnet ist durch zeitdeckendes Erzählen, was in der Regel idealtypisch durch Figurenrede realisiert werden kann (Genette 1972, 141ss.). Der szenische Charakter der einzelnen Stationen ist einerseits durch die erwähnte ausführliche Figurenrede gekennzeichnet, andererseits auch durch die Beschreibung des jeweiligen Ortes und der damit verbundenen Strafen oder Bußen in der Hölle und im Läuterungsberg.

Die Beschreibung des Jenseits als einer Welt des göttlichen Gerichts, welches die Sünder mit ewigen Qualen in großer Mannigfaltigkeit bestraft und ebenso die Büssenden dem Erfindungsreichtum der Gerichtsbarkeit aussetzt, schließlich aber die Seligkeit der Paradiesbewohner mit theologischer Fundierung gestaltet, erfolgt somit in großer visueller Konkretheit und Anschaulichkeit, ja man kann sagen Körperlichkeit. Das Szenische der *Divina Commedia*, die eigentlich basal ein narrativer Text ist, wird somit realisiert als tendenziell zeitdeckendes Erzählen in Form von Dialogen sowie als eine Serie von anschaulichen Orts-, Zustands- und Personenbeschreibungen, die das Schicksal der dem göttlichen Gericht unterworfenen Seelen plastisch und teilweise sehr drastisch vor Augen stellen.

In der Forschung hat man immer wieder von der dramatischen Qualität der *Divina Commedia* gesprochen. So schreibt Attilio Momigliano in seinem Dante-Kommentar: „negli incontri abituali fra Dante e un dannato l'ingegno del poeta rimane eminentemente drammatico [...]; i personaggi non sono descritti ma subito mossi [...]; il loro ritratto vien fuori dalle loro parole.“ (Momigliano 1957, 59) Auch Natalino Sapegno spricht von der dramatischen Qualität des Textes: „L'idea poetica, l'invenzione narrativa, la tecnica drammatica, che caratterizzano il poema, nascono ad un parto, inscindibili [...]“ (Alighieri 1985, 3) Francis Fergusson schreibt in Bezug auf die Verlaufsform des Dante'schen Textes: „This developing form may be called dramatic, for it closely reflects, or imitates, the movements of the Pilgrim's growing and groping spirit.“ (Fergusson 1953, 43) Franco Masciandro hat eine Monographie zum Thema *Dante as Dramatist* vorgelegt, in der er sich vornimmt, Dantes Interpretation des Mythos vom irdischen Paradies im Hinblick auf die dramatische Qualität der Darstellung zu untersuchen. Es geht ihm darum, „to analyze Dante's dramaturgy, especially the creative force of the ‚tragic rhythm‘ that the scenes under scrutiny produce as they succeed each other“. (Masciandro 1991, xiii s.) Der Begriff „dramatic/drammatico“ wird in diesen Zitaten nicht immer im streng technischen Sinne verwendet, sondern teilweise auch im Sinne einer inhaltlichen Qualität. So bezieht sich das Zitat von Sapegno auf den unmittelbaren Beginn der *Commedia*, wo ja noch keine Figurenrede verwendet wird und mithin im technischen Sinn keine dramatische Darstellung vorliegt.^[6] Dennoch ist es nicht falsch zu sagen, dass Dantes Darstellungsweise im weitesten Sinne dramatisch ist, insofern er mit Verdichtungen, Unmittelbarkeit, starker Bildlichkeit und jähem Umschwüngen sowie starken Kontrasten arbeitet. Ein wichtiges Stilmittel, welches den Eindruck des Szenisch-Dramatischen erzeugt, ist, wie Paolo De Ventura gezeigt hat, die häufige Verwendung deiktischer Elemente.^[7]

Bezieht man diese bei Dante zu beobachtende Verschränkung des narrativen und des szenischen Darstellungsmodus auf die mittelalterliche Kultur insgesamt, erkennt man eine wichtige Gemeinsamkeit. So schreibt Friedemann Kreuder, dass „mittelalterliche gesellschaftliche Praktiken generell als theatral geprägt verstanden bzw. sämtliche ausgestellten sozialen, politischen, kulturellen öffentlichen Tätigkeiten/kommunikativen Produktionen des Mittelalters durchgängig als theatral verfasst gedeutet werden können.“ (Kreuder 2008, 284) Solche Theatralität, die alle Bereiche der öffentlichen Kommunikation im Mittelalter prägt, lässt sich unterteilen in christlich-liturgische Theatralität und deren karnevaleske Umkehrung (im Sinne von Bachtin 1990). Diese Theatralität manifestiert sich institutionell etwa in der Osterfeier des 8. und 9. oder im Adamsspiel des 12. Jahrhunderts. Sie wird jedoch, so Kreuder, auch sichtbar bei der Manifestation von Herrschaftsverhältnissen, bei der „praktisch durchgehenden darstellerischen Symbolisierung sozialpolitischen Verhaltens sowie gesellschaftlich-systemischer und lebensweltlicher Beziehungen bis zum 12./13. Jahrhundert“ (Kreuder 2008, 285) und nicht zuletzt auch im Rahmen der im Mittelalter sehr weit verbreiteten kirchlichen und liturgischen Feste.

Wenn man nun diese grundlegende Prägung der mittelalterlichen Kultur durch Theatralität und die durch die Bedingungen des Aufschreibesystems^[8] vorgegebene dominant orale Rezeptions-

form von Literatur zusammensieht, dann ergibt sich im Hinblick auf die *Divina Commedia* eine hohe Plausibilität für die gattungspoetische Missachtung der Unterscheidung zwischen narrativ und dramatisch. Dann erscheint die von Dante selbst gewählte Gattungsbezeichnung *Komödie* für einen narrativen Text keineswegs mehr als so befremdlich, wie es aus moderner Sicht (und auch schon für Boccaccio) zunächst den Anschein haben mag.

Hinzu kommt ein weiterer wichtiger Gesichtspunkt. Wie die Forschung verschiedentlich schon gezeigt hat, ist Dantes Gedicht auch ein gedächtnisbildender Text, der auf die Verfahren der antiken *ars memoriae* zurückgreift (vgl. Yates 1966; Weinrich 1984; Ott 1987; De Poli 1999; Klinkert 2007). Die Gedächtnisbildung erfolgt in dieser Tradition durch einen imaginären, häufig innerhalb von Gebäuden angesiedelten Raum, den der Redner mit sogenannten *imagines*, Gedächtnisbildern, ausstattet und dann in Gedanken durchschreitet, um diese Gedächtnisbilder abzurufen und in seiner Rede zu verwenden. Analog funktioniert die *Divina Commedia*, die ebenfalls einen konkret zu durchschreitenden Raum vor Augen führt. An diesem Raum befinden sich so genannte *imagines agentes*, d.h. besonders einprägsame Bilder, die eine Sünde oder eine Station des Jenseitsreiches eindringlich illustrieren und dadurch erinnerbar machen, sodass man, wie Frances A. Yates als erste erkannt hat, das Dante'sche Jenseits als Gedächtnisraum verstehen kann (Yates 1966, 95). Dies wiederum ist zu beziehen auf eine in der mittelalterlichen Kultur allgegenwärtige Form der Gedächtnisbildung, nämlich die Stationen der Prozession, des Kreuzwegs, der Pilgerfahrt, also Formen religiöser Praxis. Diese religiöse Praxis ist ihrerseits Teil der allumfassenden Theatralisierung der Kultur, wie sich u.a. anhand des geistlichen Spiels und der ihm zur Verfügung stehenden Simultanbühne zeigen lässt.^[9] Das aber bedeutet, dass die *Divina Commedia* bei aller Singularität ihrer Textstruktur doch auch zu situieren ist vor dem Hintergrund einer mittelalterlichen Kultur, in der verschiedene Aspekte von Ritual und Performanz in der Kommunikation zusammenwirken. Dante bedient sich dieser Traditionen und Praktiken und verdichtet sie auf unerhörte poetische Art und Weise. Indem er sich in die Tradition einschreibt, überschreitet er sie zugleich. Im Folgenden möchte ich anhand einiger Beispielanaysen herausarbeiten, wie sich in der *Commedia* dramatische und narrative Darstellungsweise miteinander verbinden und welche zum Teil verstörenden Bedeutungseffekte daraus resultieren.

Die Verschränkung narrativer und dramatischer Verfahren in der *Commedia* und ihre Funktionen

(1) Im ersten Gesang des *Inferno* begegnet der Wanderer dem Schattenleib Vergils, der ihn als Führer durch die Jenseitsreiche des *Inferno* und des *Purgatorio* begleiten wird. In den Versen 1–60 wird in narrativer Rede zunächst mitgeteilt, dass das erlebende Ich sich in einem dunklen Wald verlaufen und sodann vergeblich versucht hat, einen Hügel zu besteigen, um aus dem Wald zu entfliehen. An der Besteigung des Hügels wurde das Ich jedoch von drei wilden Tieren gehindert, einem Panther, einem Löwen und einer Wölfin. Nachdem das Ich den Hügel wieder hinabgestiegen ist, begegnet es Vergil (*Inf.* I, 61ss.), worauf sich ein Dialog zwischen den beiden Figuren entspinnt. Auffällig ist, dass, nachdem ‚Dante‘ voller Furcht den ihm Unbekannten um Erbarmen gebeten hat, dieser in Form einer kurzen Erzählung seine Identität preisgibt, bevor er seinen Dialogpartner direkt anspricht und an ihn die Frage richtet, warum er denn nicht auf den „dilettoso monte“ (77) gestiegen, sondern zurückgekehrt sei in die Schrecknisse des Waldes. Schon in dieser ersten längeren direkten Figurenrede des Textes zeigt sich also eine Verbindung verschiedener Darstellungsformen und -funktionen. Zum einen ist die Figurenrede narrativ: Eine Figur berichtet in Form einer Identitätserzählung über sich

selbst. Sie sagt, wer sie ist, was sie erlebt und geschaffen hat, wofür sie im Gedächtnis der Nachwelt steht bzw. stehen möchte. Auf der anderen Seite hat die Figurenrede eine appellative Funktion. So sagt ‚Dante‘ zu Vergil in einer Mischung aus Latein und Volgare: „Miserere di me“ (65), und Vergil fragt ‚Dante‘: „Ma tu perché ritorni a tanta noia?“ (76) Von Beginn an wird also klar, dass die Figuren im Dialog miteinander einerseits über das Hier und Jetzt sprechen (*discours* im Sinne von Émile Benveniste), andererseits über etwas Abwesendes, die Vergangenheit (*histoire*) (Benveniste 1976). Zwei deiktische Systeme überlagern sich somit in der Figurenrede: Das Hier und Jetzt wird markiert durch Rollendeiktika („qual che tu sii“, 66, oder „Or se’ tu quel Virgilio e quella fonte“, 79) und durch Demonstrativa bzw. Verben mit deiktischer Funktion („se vuo’ campar d’esto loco selvaggio“, 93, „Vedi la bestia per cu’ io mi volsi“, 88). Wichtig ist, dass die narrative und die appellative Dimension der Figurenrede aufeinander bezogen sind und miteinander interagieren. Die narrative Selbstidentifizierung Vergils ist Voraussetzung für ‚Dantes‘ Huldigung und für das Vertrauen, das er zu dem ihm zunächst Unbekannten fasst, den er nicht persönlich, wohl aber als Autor bestens kennt.

Eine weitere wichtige Funktion der Figurenrede ist die Prophezeiung, welche ebenfalls schon bei der ersten Begegnung mit Vergil vorkommt. Eine Prophezeiung ist narratologisch betrachtet eine vorzeitige, in die Zukunft gerichtete Erzählung, etwa wenn Vergil die Ankunft eines „veltro“ vorher-sagt, der die allegorisch für Geiz stehende Wölfin besiegen werde (Inf. I, 100–111), oder wenn er ‚Dante‘ ankündigt, dass dieser durch die drei Jenseitsreiche gehen werde (112–129). Auffällig ist, dass die auf die Zukunft bezogenen Erzählungen eine stark appellative Funktion haben, wie man deutlich an folgender Stelle sieht: „Ond’io per lo tuo me’ penso e discerno / che tu mi segui, e io sarò tua guida, / e trarrotti di qui per luogo eterno, / ove udirai le disperate strida, / vedrai li antichi spiriti dolenti, / che la seconda morte ciascun grida / [...]“^[10] (112–117). Erneut sind die appellative und narrative Dimension eng verbunden.

(2) Ein zweiter wichtiger Gesichtspunkt – neben der engen Verbindung von narrativer und appellativer Funktion in der Figurenrede – ist der Zusammenhang von szenischer Präsentation und Zeitstruktur der *Divina Commedia*. Hier lassen sich gewisse Paradoxien erkennen. Ganz zu Beginn, im ersten Canto des *Inferno*, wird gesagt, das erlebende Ich habe eine ganze Nacht im Zustand der Angst verbracht (Inf. I, 19–21). Dieser zeitliche Hinweis steht im Kontext einer Stelle, in der von den Strahlen der Sonne die Rede ist, die schon den Rücken des Berges erleuchten, welchen der Wanderer sich zu besteigen vornimmt: „[...] e vidi le sue spalle / vestite già de’ raggi del pianeta / che mena dritto altrui per ogni calle.“ (16s.)^[11] Daraus lässt sich schließen, dass der Wanderer eine Nacht im Wald verbracht hat und nun die Morgensonne aufgeht, was etwas später explizit bestätigt wird, wenn es in V. 37 heißt: „Temp’era dal principio del mattino.“^[12] Dieser Hinweis folgt unmittelbar auf die Erwähnung des ersten wilden Tieres, welches ‚Dante‘ den Aufstieg auf den Berg verwehrt. Kurz darauf, nachdem er auch von den beiden anderen wilden Tieren behindert worden ist und den Rückzug antreten muss, begegnet er Vergil. Ab V. 65 besteht der Canto fast ausschließlich aus Figurenrede; somit handelt es sich ab hier um zeitdeckendes Erzählen. Die Figurenrede mündet seitens Vergils in die Aufforderung an ‚Dante‘, ihm auf dem Weg in die drei Jenseitsreiche zu folgen, was mit dem letzten Vers des ersten Canto auch narrativ bestätigt wird: „Allor si mosse, e io li tenni dietro“ (136).^[13]

V. 10 des zweiten Canto schließt handlungslogisch unmittelbar an diesen Aufbruch an, wenn das erlebende Ich seinen Führer apostrophiert, um ihm seine Zweifel daran kundzutun, ob es wirklich geeignet sei, so wie die illustren Vorbilder Aeneas und Paulus als noch Lebender ins Jenseitsreich einzudringen. Erstaunlich ist indes, dass unmittelbar zuvor, also am Beginn des zweiten Canto, gesagt wurde, es sei schon Abend: „Lo giorno se n’andava, e l’aere bruno / toglieva li animai che sono in terra / da le fatiche loro [...]“ (Inf. II, 1–3).^[14] Zwischen der im Text durch chronologische Angaben

explizit markierten Zeitstruktur und der implizit durch die Darstellungsmodi des Narrativen und des Dramatischen suggerierten Zeitlichkeit besteht offenbar eine Diskrepanz. Unmöglich kann das 70 Verse in Anspruch nehmende Gespräch zwischen Vergil und ‚Dante‘ im I. Canto des *Inferno* einen ganzen Tag gedauert haben.

Es ist zu fragen, wie eine solche paradoxe Zeitstruktur zu interpretieren ist. Ich möchte die Hypothese aufstellen, dass Dante hier die Logik des Narrativen mit der Logik des Szenischen amalgamiert. Auf der Ebene einer Erzählung ist es ja ohne weiteres möglich, Zeitsprünge durch Ellipsen zu produzieren. Auf der Ebene der szenischen Darstellung können Ellipsen ebenfalls vorkommen, zum Beispiel indem durch eine besonders ausgedehnte Figurenrede der Eindruck verfließender Zeit erzeugt wird. Im vorliegenden Fall aber ist das Gespräch zwischen ‚Dante‘ und Vergil von überschaubarer Länge, sodass es nicht dafür in Anspruch genommen werden kann, den Ablauf eines ganzen Tages zu verdecken. Der Eindruck einer paradoxen Zeitstruktur stellt sich dadurch ein, dass Dante hier das Verfahren der szenischen Figurenrede mit dem narrativen Verfahren der Ellipsenbildung kombiniert, welches zusätzlich durch die äußere Segmentierung des Textes, also den Übergang vom ersten zum zweiten Canto des *Inferno*, verstärkt wird.

(3) Ein für dramatische Texte typisches Verfahren, welches im zweiten Canto des *Inferno* zur Anwendung kommt, ist die durch Figurenrede nachgetragene Vorgeschichte. Doch auch dieses dramenspezifische Verfahren verbindet sich mit narrativen Darstellungstechniken. Vergil berichtet ab V. 43 über die Geschichte seines von Beatrice erhaltenen Auftrages, ‚Dante‘ zu Hilfe zu eilen. Die Figurenrede beginnt in V. 43 und endet in V. 126, nimmt also den Hauptteil des Canto ein. In dieser Rede aber wird mehrfach andere Figurenrede zitiert: Zunächst berichtet Vergil von seiner Unterredung mit Beatrice und gibt dabei wieder, was sie ihm gesagt hat. Beatrice ihrerseits zitiert, was Lucia im Auftrag einer noch höheren Instanz, vermutlich der Jungfrau Maria, ihr aufgetragen hat. Mit dieser Rede repliziert Vergil auf ‚Dantes‘ bange Frage nach der Legitimität seiner Jenseitsreise (10–36). In diesem Teil verbinden sich erneut, wie oben schon gesehen, dialogisch-appellative mit narrativen Elementen, indem Dante zunächst an Vergil appelliert, er möge prüfen, ob ‚Dantes‘ „virtù“ (11) geeignet sei, eine solche Anstrengung zu meistern. Diese Frage wird nun narrativ begründet, indem ‚Dante‘ sich auf Aeneas und den Apostel Paulus als berühmte Jenseitsreisende bezieht. Auch in diesem Teil ist die Struktur dialogisch und zugleich intertextuell, insofern ‚Dante‘ auf Vergils *Aeneis* verweist: „Tu dici che di Silvio il parente, / corruttibile ancora, ad immortale / secolo andò, e fu sensibilmente.“ (13–15)^[15] und „Per questa andata onde li dai tu vanto“ (25).^[16] Die Rede setzt sich also aus appellativen und aus narrativen Komponenten zusammen, wobei diese funktional aufeinander bezogen sind. Aus dem narrativen Argument entwickelt ‚Dante‘ kontrastiv seinen Zweifel an der Zulässigkeit seiner eigenen Jenseitsreise und er gibt diesen Zweifel dialogisch an seinen Gesprächspartner weiter: „Per che, se del venire io m’abbandono, / temo che la venuta non sia folle: / se’ savio; intendi me’ ch’i’ non ragiono“ (34–36).^[17] In seiner Antwort auf diesen Appell verbindet Vergil seinerseits Appell und narratives Argument.

Die Besonderheit in diesem Redeteil ist etwas, das man häufig in dramatischen Texten findet, nämlich die durch eine der *dramatis personae* nachgetragene Vorgeschichte der Handlung. Vergils Bericht greift zurück auf den Ausgangspunkt der Handlung, insofern ‚Dantes‘ Abkehr vom rechten Weg verknüpft wird mit einem von höchster Stelle kommenden Auftrag zur Rettung des verirrtten ‚Dante‘. Vergil berichtet hier von der eigenen Entsendung durch Beatrice, die ihrerseits im Auftrag höherer Instanzen handelt, und erklärt somit kausal das scheinbar zufällige Zusammentreffen ‚Dantes‘ mit Vergil. Kontingenz wird auf diese Weise in Notwendigkeit verwandelt; es ergibt sich eine lückenlose Kausalkette, die eine Diesseits und Jenseits verbindende Linie voraussetzt, an deren jeweiligen Endpunkten ‚Dante‘ und Beatrice sich befinden. Die Vorgeschichte wird hier also nicht, wie

im narrativen Text üblich, vom Erzähler vermittelt, sondern wie im dramatischen Text von einer der Figuren in Form einer dialogischen Rede. Diese Rede enthält nun rekursive Strukturen, insofern die Differenz zwischen Erzähler- und Figurenrede in Form eines *re-entry* in die Rede selbst eingeführt wird.^[18] Diese Art Rekursivität ist ein für narrative Texte typisches Verfahren, welches wir etwa in Boccaccios *Decameron* angewendet finden, wo von einem primären Erzähler eine erste diegetische Ebene erzeugt wird, die der *brigata*, deren Mitglieder dann zu sekundären Erzählern werden und mittels der von ihnen erzählten Novellen eine zweite diegetische Ebene generieren. Erneut verbinden sich somit im zweiten Canto des *Inferno* dramatische und narrative Gestaltungselemente auf intrikate Art und Weise. Man kann sagen, der Text ist zugleich narrativ und dramatisch, wobei die narrativen Redeteile die dramatische Interaktion, den appellativen Charakter der Figurenrede, unterstützen oder illustrieren, zugleich aber eine kommunikative Funktion in Bezug auf den Leser haben (Nachtrag der Vorgeschichte).

Die Darstellung der Begegnung zwischen Vergil und Beatrice besteht ihrerseits aus narrativen und dialogisch-appellativen Elementen: Es appellieren beide Sprecher zunächst an den Angesprochenen und schreiben diesem bestimmte Qualitäten zu. So sagt Beatrice zu Vergil: „O anima cortese mantoana, / di cui la fama ancor nel mondo dura / e durerà quanto 'l mondo lontana“ (58–60).^[19] Damit zitiert sie konzeptuell das, was ‚Dante‘ seinerseits bei seiner ersten Begegnung mit Vergil diesem lobend zuspricht, wenn er ihn als „quella fonte / che spandi di parlar si largo fiume“ (*Inf.* I, 79s.)^[20] apostrophiert und ihn als „lo mio maestro e 'l mio autore“ (85)^[21] bezeichnet. Es handelt sich um eine *captatio benevolentiae*, die der sich anschließenden Bitte Beatrices, Vergil möge dem in Not geratenen ‚Dante‘ zu Hilfe eilen, zum Erfolg verhelfen soll.

Was an der Struktur von Beatrices Rede auffällt, ist, dass sie zunächst den Appell an Vergil richtet, diesen dann durch einen narrativen Verweis auf ‚Dantes‘ Situation begründet und sich selbst erst in einem dritten Schritt identifizierend vorstellt. Mit Jakobson gesprochen folgen in diesem Teil der Rede drei Sprachfunktionen aufeinander: zunächst die appellative, dann die referentielle und schließlich die expressive Sprachfunktion (Jakobson 1981). Oder anders gesagt: Zunächst steht die zweite Person, d.h. der Adressat der Rede, im Mittelpunkt, dann eine abwesende dritte Person (‚Dante‘) und zuletzt die erste Person der Sprecherin. Der Hilfsappell, den Beatrice an Vergil richtet, wird somit doppelt begründet: zum einen durch die Notsituation des abwesenden ‚Dante‘ (referentielle Funktion), zum anderen durch den identifizierenden Hinweis auf die Sprecherin und ihre Beweggründe (expressive Funktion). Schließlich stellt sie, um ihrer Bitte noch mehr Nachdruck zu verleihen, Vergil eine Belohnung in Aussicht, indem sie sagt, dass sie ihn gegenüber dem Schöpfer, an dessen Seite sie zurückkehren werde, lobend erwähnen wolle. Vergil bedient sich in seiner Antwort auf Beatrices Frage ebenfalls zunächst der appellativen Sprachfunktion, die sich mit einer lobenden Beschreibung von Beatrice verbindet, und bezieht diese appellative Dimension sogleich auf das Ich des Sprechers: „tanto m'aggrada il tuo comandamento, / che l'ubidir, se già fosse, m'è tardi; / piú non t'è uopo aprirmi il tuo talento.“ (79–81)^[22]

Wir konnten an den untersuchten Beispielen sehen, dass in der *Divina Commedia* Verfahren narrativer und Verfahren dramatischer Präsentation auf unterschiedliche Art und Weise miteinander verbunden werden. Betrachtet wurden die ersten beiden Canti des *Inferno*. Im ersten Dialog zwischen ‚Dante‘ und Vergil hat die Erzählung eine selbst-identifizierende Funktion, die die Interaktion zwischen den beiden Protagonisten erleichtert. Die Prophezeiung als in die Zukunft gerichtete Erzählung wird angebunden an das Hier und Jetzt, und es sollen sich aus ihr handlungsleitende Konsequenzen auf der Ebene der Interaktion zwischen den Figuren ergeben. Eine komplexere Form der Interaktion zwischen narrativer und dramatischer Präsentation war auf der Ebene der Zeitstruktur zu bemerken, wo sich eine Diskrepanz zwischen der expliziten, auf der narrativen Ebene markierten

Chronologie und der impliziten, durch zeitdeckende Darstellung präsupponierten Chronologie ergab. Dies ließ sich interpretieren als paradoxe Amalgamierung des narrativen und des dramatischen Darstellungsmodus. Eine weitere komplexe Relationierung zwischen den beiden Modi wurde im Zusammenhang mit der nachgeholtten Erzählung der Vorgeschichte durch Vergil erkennbar. Hier zeigte sich, dass dieses für dramatische Texte charakteristische Verfahren mit einer für narrative Texte typischen Rekursivität der Unterscheidung zwischen Erzähler- und Figurenrede kombiniert wird. Mit diesen Beispielen ist natürlich das Thema längst nicht erschöpft. Es müssten noch andere Formen betrachtet werden, etwa das Lehrgespräch zwischen ‚Dante‘ und Vergil (z. B. *Inf.* III, 72–78), bei dem ‚Dante‘ eine Wissensfrage an Vergil stellt und dieser eine sachbezogene Antwort gibt. Ähnliches finden wir später auch bei Beatrice und im Paradiso. Außerdem müssten Dialogsituationen untersucht werden, die mehr als zwei Partner involvieren, z. B. *Inf.* X (Farinata und Cavalcante).^[23] Schließlich müsste man die langen Lehrmonologe der Figuren im Paradiso einer Analyse unterziehen. Ohne dies hier im Einzelnen belegen zu können, möchte ich jedoch sagen, dass die zu Beginn der *Commedia* eingeführten Elemente und Funktionen im weiteren Verlauf nicht grundlegend geändert werden, sondern dass es zu Rekombinationen und Erweiterungen kommt.

[1] Zur Frage nach der Autorschaft der Cangrande-Epistel vgl. Pastore Stocchi (1970, 706s).

[2] In der *Poetik* (1448a) spricht Aristoteles von der „Art und Weise, in der man [...] Gegenstände nachahmen kann. Denn es ist möglich, mit Hilfe derselben Mittel dieselben Gegenstände nachzuahmen, hierbei jedoch entweder zu berichten – in der Rolle eines anderen, wie Homer dichtet, oder so, daß man unwandelbar als derselbe spricht – oder alle Figuren als handelnde und in Tätigkeit befindliche auftreten zu lassen“. (Aristoteles 1987, 9)

[3] Zwar ist zu bedenken, dass, wie Suchomski (1975, 90) schreibt, man bei der Verwendung der Begriffe *comedia* und *tragedia* „im Mittelalter (bis ins 14. Jahrhundert) die formalen Charakteristika der dramatischen Gattung vernachlässigt und aufgrund inhaltlicher Kriterien ein Stück Literatur als *comedia* und *tragedia* bezeichnen kann.“ Dennoch gab es offenbar auch ein Bewusstsein für die Unangemessenheit der Bezeichnung eines narrativen Textes durch einen eigentlich für dramatische Texte bestimmten Gattungsnamen. Schon Boccaccio zerbricht sich im *Accessus* seiner *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* hinsichtlich der Angemessenheit der Bezeichnung *Comedia* den Kopf und recurriert dabei u.a. auf das Redekriterium: „E, appresso, dell’arte spettante al comedo: mai nella comedia non introdurre se medesimo in alcuno atto a parlare; ma sempre a varie persone, che in diversi luoghi e tempi e per diverse cagioni deduce a parlare insieme, fa ragionare quello che crede che appartenga al tema impresso della comedia; dove in questo libro, lasciato l’artificio del comedo, l’autore ispesissime volte e quasi sempre or di sé or d’altrui ragionando favella.“ (Boccaccio 1994, 5)

[4] In der Forschung hat man die Wahl der Gattungsbezeichnung *Commedia* vor dem Hintergrund der in Rhetorikmanualen zu findenden Unterscheidung zwischen *fabula*, *historia* und *argumentum* zu begreifen versucht. Vgl. Coassin (1996, 22ss.); sie zitiert die Definitionen aus Ciceros *De inventione*, wo *fabula* als „nec verae nec verisimiles res“, *historia* als „gesta res, ab aetatis nostrae memoriae remota“ und *argumentum* als „ficta res, quae tamen fieri potuit“ bestimmt werden (ibid., 22). In der Schrift *Ad Herennium* wird zudem die Tragödie der *fabula*, die Komödie hingegen dem *argumentum* zugeordnet. Dante überschreite nun aber diese gängigen Gattungsbestimmungen, indem er Vergils *Aeneis* als *tragedia*, sein eigenes Werk hingegen als *commedia* bezeichne: „Entrambe le opere sono dunque una mescolanza di generi narrativi, ma la mescolanza avviene in modo diverso in ciascuna: per la *Commedia* è un trapassare del soggetto dall’area dell’*historia* a quella dell’*argumentum* (e viceversa), i limiti tra i quali sono del resto già sfumati dall’ambiguità del *fieri potuit*; per l’*Eneide* il movimento sarà invece tra l’area dell’*historia* e quella della *fabula*.“ (ibid., 23) Coassin deutet somit die Gattungsbezeichnung *Commedia* als Indiz für die Überschreitung der traditionellen mittelalterlichen Gattungsordnung durch Dantes Gedicht. Vgl. hierzu auch Raether (1981), dem zufolge „Dante mit den Termini einer Rhetorik operieren muß, die er gerade im Begriff ist hinter sich zu lassen. Um die Neuheit der *Divina Commedia* auch als Gattung darzustellen, gibt es keine rhetorische und poetische Theorie“ (ibid., 295), woraus Raether die These ableitet, „Dante habe in der *Divina Commedia* selbst deren Neuheit bildlich bzw. typologisch ausdrücken wollen“ (ibid.). Dies führt ihn zu der Gegenüberstellung von Vergils *Aeneis* als „tragedia des heidnischen Epos“ (ibid., 302), welche wie die letzte Fahrt des Odysseus im Schiffbruch enden muss, weil Vergil – anders als Dante – nicht der göttlichen Gnade teilhaftig wurde, und der *comedia* als eines Textes mit heilsgeschichtlichem Anspruch (ibid., 301). Ricci Battaglia (1976) interpretiert den Begriff *commedia* dagegen ausschließlich als Stilbegriff: „Il testo della

Commedia sembra deporre con evidenza a favore di una lettura in senso stilistico-linguistico delle etichette *tragedia-comedia*.“ (ibid., 485s.) Für Dante liege die wesentliche Differenzqualität seines Gedichts im Verhältnis zur *Aeneis* im „sperimentalismo linguistico e stilistico“ (ibid., 486) seiner *Commedia*. Alle erwähnten Deutungen konvergieren indes in der für den vorliegenden Argumentationszusammenhang entscheidenden Annahme, dass der Titel *Commedia* Ausdruck der Innovativität von Dantes Werk sei.

[5] Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Alighieri (1985).

[6] Die erste Figurenrede ergibt sich aus der Begegnung des Wanderers mit Vergil (*Inf.* I, 65ss.).

[7] De Ventura (2002, 61): „Si potrebbe addirittura parlare per questo aspetto di un generale *stile deittico*, dove ai deittici è affidato il compito di rendere più credibile la presupposizione pragmatica, di rendere evidenti, *come su un'ipotetica scena teatrale*, le coordinate spazio-temporali dell'azione e la *natura performativa degli enunciati* che la memoria del pellegrino riporta in discorso diretto.“ (Hervorh. T.K.)

[8] Ich verwende den Begriff des Aufschreibesystems im Sinne von Kittler (1995, 519), der ihn definiert als „das Netzwerk von Techniken und Institutionen [...], die einer gegebenen Kultur die Adressierung, Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten erlauben“.

[9] Vgl. Ehrstine (2001), wo auf den Zusammenhang von Raum und Memoria hingewiesen wird (ibid., 432ss.) und von der „memorialen Topologie“ (ibid., 434) der Simultanbühne die Rede ist.

[10] „Drum meine ich, zu deinem eignen Heile, / Sollst du mir folgen, und ich will dich führen, / Von hier dich zu dem ewigen Ort geleiten. / Dort wirst du die Verzweiflungsschreie hören / Und sehn die alten schmerzvollen Geister, / die alle ihren zweiten Tod beklagen. / [...]“ Zitiert hier und im Folgenden nach: Alighieri (1988).

[11] „[...] und sah seine Schultern / Schon von den Strahlen des Gestirns bekleidet, / Das uns auf jedem Pfade richtig führet.“

[12] „Es war die Zeit der ersten Morgenstunde.“

[13] „Dann brach er auf, und ich begann zu folgen.“

[14] „Der Tag verschwand, es nahm der dunkle Äther / Den Lebewesen allen auf der Erde / Die Lasten ab [...]“

[15] „Du sagst, daß einstens schon des Silvius Vater, / Noch sterblich, zu unsterblichen Gefilden / Hinunterstieg mit allen seinen Sinnen.“

[16] „Durch diese Reise, die du an ihm rühmest.“

[17] „Drum, wenn ich mich hinunterführen lasse, / Fürcht' ich, man wird mich drob vermessen nennen, / Doch du bist weise und kannst besser denken.“

[18] Zur Erläuterung des von George Spencer Brown stammenden Begriffes *re-entry* vgl. Luhmann (2003, 80): *Re-entry* bedeutet Wiedereintritt „der Form in die Form oder der Unterscheidung in das, was unterschieden worden ist“; es handelt sich Luhmann zufolge um eine Form der Selbstbeobachtung von Systemen, bzw. um die damit zusammenhängende Fähigkeit, „dass ein System sich von seiner Umwelt unterscheiden kann“ (ibid.). Das *re-entry* entspricht dem, was in der Literaturtheorie als *mise en abyme* bezeichnet wird. Vgl. hierzu Dällenbach (1977).

[19] „O du aus Mantua, höfliche Seele, / Von der der Ruhm in unsrer Welt noch dauert / Und dauern wird, solange die Welt besteht.“

[20] „[...] jene Quelle, / Die einen solchen Strom der Sprache spendet.“

[21] „[...] mein Vorbild und [...] mein Meister.“

[22] „So sehr ist dein Befehl mir eine Freude, / Daß, wenn ich schon gehorcht, mir's langsam schiene, / Du brauchst nicht weiter deinen Wunsch zu sagen.“

[23] Vgl. hierzu die Bemerkungen bei Auerbach (1982, 167–194).

Literaturverzeichnis

- Alighieri, Dante. *Das Schreiben an Cangrande della Scala*, trans. Thomas Ricklin. Hamburg: Meiner, 1993.
- Alighieri, Dante. *Die Göttliche Komödie*, trans. Hermann Gmelin. München: dtv, 1988.
- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*. 3 vol., ed. Natalino Sapegno. Firenze: La Nuova Italia, 1985.
- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*, commentata da Attilio Momigliano. Firenze: Sansoni, 1957.
- Aristoteles. *Poetik*, griechisch/deutsch, trans. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1987.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern/München: Francke, 1982.
- Bachtin, Michail M. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, trans. Alexander Kaempfe. Frankfurt: Fischer, 1990.
- Benveniste, Émile. „Les relations de temps dans le verbe français.“ In *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Gallimard, 1976: 237–250.
- Boccaccio, Giovanni. *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, vol. 1, ed. Giorgio Padoan. Milano: Mondadori, 1994.
- Coassin, Flavia. „A te convien tenere altro viaggio‘: il problema della *auctoritas* e il genere della *Commedia*.“ *Quaderni d'italianistica* vol. 17, no. 1 (1996): 5–31.
- Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.
- De Poli, Luigi. *La structure mnémorique de la ‚Divine Comédie‘*. Bern: Lang, 1999.
- De Ventura, Paolo. „Dramma e Deissi nella *Commedia*.“ *Rivista di studi danteschi* vol. 2, no. 1 (2002): 33–63.
- Ehrstine, Glenn. „Das figurierte Gedächtnis: Figura, Memoria und die Simultanbühne des deutschen Mittelalters.“ In *Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450*, ed. Ursula Peters. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001: 414–437.
- Fergusson, Francis. *Dante's Drama of the Mind*. Princeton: University Press, 1953.
- Genette, Gérard. „Discours du récit.“ In *Figures III*. Paris: Seuil, 1972: 65–282.
- Hausmann, Frank-Rutger. „Dantes Kosmographie – Jerusalem als Nabel der Welt.“ *Deutsches Dante-Jahrbuch* vol. 63 (1988): 7–46.
- Jakobson, Roman. „Linguistics and Poetics.“ In *Selected Writings*, vol. 3 (Poetry of Grammar and Grammar of Poetry), ed. Stephen Rudy. Den Haag/Paris/New York: de Gruyter 1981: 18–51.
- Kittler, Friedrich. *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink, ³1995.
- Klinkert, Thomas. „Schmerzgedächtnis in Dantes *Commedia*.“ In *Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses*, ed. Bettina Bannasch/Günter Butzer. Berlin/New York: de Gruyter 2007: 71–98.
- Kreuder, Friedemann. „Theater.“ In *Enzyklopädie des Mittelalters*, vol. 1, ed. Gert Melville/Martial Staub. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008: 284–286.
- Luhmann, Niklas. *Einführung in die Systemtheorie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003.
- Masciandaro, Franco. *Dante as Dramatist. The Myth of the Earthly Paradise and Tragic Vision in the Divine Comedy*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991.
- Ott, Karl August. „Die Bedeutung der Mnemotechnik für den Aufbau der *Divina Commedia*.“ *Deutsches Dante-Jahrbuch* 62 (1987): 163–193.
- Pastore Stocchi, Manlio. „Epistole.“ In *Enciclopedia dantesca* vol. 2, ed. Umberto Bosco. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970: 703–710.
- Raether, Martin. „Dantis Ulixes figura poetae. Eine typologische Interpretation von *Inferno* 26 als Poetik der *Divina Commedia*.“ *Poetica* 13 (1981): 280–308.

Ricci Battaglia, Lucia. „Tradizione e struttura narrativa nella ‚Commedia.‘“ *Giornale storico della letteratura italiana* 153 (1976): 481–522.

Suchomski, Joachim. ‚*Delectatio*‘ und ‚*utilitas*‘. *Ein Beitrag zum Verständnis mittelalterlicher komischer Literatur*. Bern/München: Francke 1975.

Weinrich, Harald. „Memoria Dantis.“ *Heidelberger Jahrbücher* 38 (1994): 183–199.

Yates, Frances A. *The Art of Memory*. London: Routledge, 1966.