

## Dante-Tagung 2009 in Würzburg

Vom 9. bis 11. Oktober 2009 fand im *Toscana-Saal* der *Residenz* in Würzburg die 86. Jahrestagung der Deutschen Dante-Gesellschaft statt, die am Samstag-Morgen durch den Präsidenten der Deutschen Dante-Gesellschaft, Winfried Wehle, feierlich eröffnet wurde. In seiner Ansprache dankte der Präsident Frau Brigitte Burrichter, der örtlichen Organisatorin der Tagung, sowie der Universität Würzburg als Gastgeberin. In seinem Dank an die Universität Würzburg betonte Wehle auch die Wichtigkeit der Romanistik als Fach: Zwar könne sie keine Leben retten oder die Wirtschaft beflügeln, doch sie vermittele vier große Kulturräume an die deutsche Kultur – Würzburg habe ja im Mittelalter selbst einmal einen großen Kulturträger beherbergt: Albertus Magnus. Dann dankte Wehle der anwesenden Bürgermeisterin für die Aufnahme in der Stadt. – Im Anschluss begrüßten Wolfgang Riedel, Vizepräsident der Universität Würzburg, und Frau Bürgermeisterin Marion Schäfer die Tagungs-Teilnehmer und wünschten der Tagung ein gutes Gelingen. Abschließend erklärte der Präsident der Gesellschaft, Winfried Wehle, das Rahmenthema der Tagung: “Die Farbe der Gedanken”.

Den ersten Vortrag dieses Tages moderierte Winfried Wehle. Es sprach Christiane Kruse aus Marburg über das Thema: “Gemalte Visionen. Die Farben des Paradieses in der Dantezeit”. Wie Frau Kruse auch anhand von Lichtbildern zeigte, begann die Geschichte der Malerei nicht mit Farben: Bei den Griechen hätten am Anfang nur Linien gestanden, dann sei der Gegensatz hell-dunkel hinzugetreten, und erst danach auch Farben. Im Mittelalter habe man Farben lange als Luxus und das Begehren erregend abgelehnt – Guilelmus Peraldus (*Summa de vitiis*) etwa habe von der “concupiscentia oculorum” gesprochen. Auch die Seiten von Codices sollten einfach sein: Bei Pracht-Kodizes mit vergoldeten Buchstaben treibe der Geist gleichsam Unzucht mit der Schönheit der Farben, denn es würden weniger die Texte gelesen als vielmehr die Pracht bestaunt. Neu begonnen habe die Malerei mit Giotto und der farbenprächtigen Arena-Kapelle in Padua. Sein Lehrer Cimabue habe noch nach griechischer Art gemalt. – Nach dieser Einleitung kam Frau Kruse zum Punkt Farbterminologie und Farbsymbolik im Spätmittelalter. Zu jener Zeit habe es durchaus viele Farb-Nuancen gegeben, aber nur wenige Farbbezeichnungen seien überliefert. Anfangs habe man nur zwischen dunklen und hellen, kalten und warmen sowie nassen und trockenen Farben unterschieden, wobei in vielen Kulturen nur wenige Farben wie schwarz, weiß, rot, grün, gelb, braun oder blau das primäre Farbschema bestimmten. Zum Teil würden Farbbezeichnungen auch vom kulturellen Umfeld abhängen – Pferdehändler etwa hätten 13 Pferde-Farben gekannt. Boethius zufolge sage die Farbe eines Wesens nichts über dessen Eigenschaften aus, sondern sei nur ein “accidens”, etwas, was hinzutrete. So sei “Purpur” im Mittelalter zunächst keine Farbe, sondern ein teures Gewebe, und auch “Scharlach” meine zunächst einen Wollstoff und erst vom 14. Jahrhundert an eine Farbe. Von großer Bedeutung für Farbbezeichnungen sei die Heraldik gewesen. Hier sollten die Farben Dinge von hohem Wert assoziieren, z.B. moralische Eigenschaften, seien aber in ihrer Bedeutung nicht festgelegt, und für die Farben von Kleidung gelte das noch bis ins 15. Jahrhundert. – In der Malerei ändere sich das Anfang des 14. Jahrhunderts mit Giottos Fresken in der Arena-Kapelle, wo die Farben der Gewänder erstmals auch Ausdrucksträger seien. Zwar dienten Giotto Farben auch zur Unterscheidung, wie etwa bei der Darstellung des Jüngsten Gerichts das satte Rot-Grün des Apostels Andreas zeige. Die meisten Apostel seien jedoch einfarbig dargestellt: Judas in der Kuss-Szene in goldgelbem Gewand, Magdalena in der *Noli me tangere*-Szene im leuchtend roten Umhang, was Liebe symbolisiere, und Christus in weiß, was göttliche Reinheit meine. Die Flügel der Engel seien rot und weiß, was Liebe und Reinheit miteinander verbinde. Neu sei aber nicht nur diese symbolische Verwendung der Farben, sondern auch, dass Farben hier erstmals dazu benutzt worden seien, um den Einfall von Licht und Schatten zu zeigen, etwa zur plastischen Modellierung der Körpervolumina. – Gerade den letzten Punkt beschreibe Cennino Cennini (1370-1440) in seinem Lehrbuch *Libro dell'Arte* (um 1400), wo er im 67. Kapitel das Malen von Haut durch die Theorie der “incarnazione” (“Fleischwerdung”) erkläre: Um die verschiedenen Schattierungen eines Gesichts zu

erreichen, müsse man 3 Farbtöne – einen dunklen, einen hellen und einen mittleren – verwenden, darunter als Grundfarbe ein “verdaccio”. Kap. 48 behandle die Frage, wie man einen toten Menschen male. Den Gipfel der Porträtkunst im ausgehenden Mittelalter aber zeige eine Illustration zu Boccaccios *Des femmes nobles et renommées* in einer Prachthandschrift von 1402 (Paris, BN, fr. 12420, fol. 110v): In der Miniatur werde die Malerin Marcia dargestellt, wie sie mit Hilfe eines kleinen Handspiegels ein großes Selbstporträt male – auch Giotto soll sich mit Hilfe eines Handspiegels selbst gemalt haben. – Im letzten Teil ihres Vortrags behandelte Frau Kruse Giovanni di Paolos Illustrationen zu Dantes *Paradiso* im Codex London, British Library, Yates-Thompson 36, von 1438-1445. Hier werde jeder Gesang von 2 Miniaturen eingerahmt. Bestimmte Details der Darstellung stammten nicht aus Dante selbst, sondern aus dem *Ottimo Commento*, wie die 1. Illustration zu *Par.* I, wo der golden gekleidete Apoll dem blau gekleideten Dante einen Lorbeerkranz überreiche. Auf diesem Bild erkenne man auch die unterschiedliche Darstellung von Haut, da Marsyas, der Verlierer im Wettstreit mit Apoll, gleich zweimal erscheine: rechts als Lebender mit rötlicher Haut, in der Mitte als Toter heller Haut. Generell dienten Farben hier zur Charakterisierung: Dante erscheine stets in Blau, Beatrice stets in Rot (was wohl für Dantes Liebe zu ihr stehe), und im Laufe des *Paradiso* erhalte jeder Planet seine charakteristische Farbe – Venus etwa sei grün. So zeigten die Miniaturen von Giovanni di Paolo, wie aus Malerei eine Sprache werde.

Im 2. Vortrag des Vormittags sprach Martha Kleinhans aus Würzburg über das Thema “Colore rettorico oder color del core. Dantes Farben der Glückseligkeit”. Frau Kleinhans begann mit der Feststellung, dass bei Dante die Bedeutung von Farben über den theologischen Bereich hinausgehe; sie seien nicht restlos deutbar, sondern bewusst vielschichtig und rätselhaft. Da Dante in *Convivio* III 9 aus Aristoteles, *De anima* zitiere, werde deutlich, dass er Farben und Licht in Verbindung bringe und Sehen als eine Form des Denkens verstehe. So würden in der *Vita Nuova* psychische Phänomene an Farbveränderungen des Gesichts erkennbar. Vittore Branca zufolge sei Beatrice deutlich als “speculum Christi” konfiguriert, gleichsam eine “Santa Beatrice”, wobei Dante sich an der franziskanischen Hagiographie orientiere. Folglich wären die Farben hier primär allegorisch deutbar. Für Martha Kleinhans jedoch seien Beatrices Farben hier nicht nur theologisch deutbar, sondern auch poetisch sichtbar in Dantes Ekstase-Erlebnis: Die Beatrice der *Vita Nuova* stehe zugleich für die vollkommene Frau und für die Liebe. Denn neben den Farben von Beatrices Gewand sei auch ihre Gesichtsfarbe wichtig, zeige sie doch ihren psychischen Zustand. In der Tat widerspreche Dantes Verwendung von Farben teilweise geradezu einer allegorischen Deutbarkeit, so dass sich die Frage stelle, was bei Dante wichtiger sei – Farbe als psychische Aussage oder Farbe als allegorische Leseanweisung.

Nun werde entsprechend der Tradition des Verbergens in Liebeslyrik und Hagiographie auch Beatrice in der *Vita Nuova* von Dante kaum porträtiert. Gemäß *Convivio* sei Liebe quasi ins Gesicht gemalt – als perlenfarbiger Teint der “donna angelo”, was zugleich Teil ihrer überirdischen Erscheinung sei (*Vita Nuova*, Kap. 19). Und auch die Farben von Dantes Gesicht änderten sich je nach Stimmung: In *Vita Nuova*, Kap. 15 zeige Dante seine Liebe in der Farbe des Gesichts – der trauernde Dante habe später eine andere Gesichtsfarbe. Was die Farben von Beatrices Kleidung betreffe, so seien diese aus liturgischen Kontexten bekannt: Bei der 1. Begegnung (*Vita Nuova*, Kap.2: “sanguigno”) entspreche die rote Farbe des Gewandes Beatrices Vornehmheit, evoziere durch die Wortwahl aber auch das Blut der Märtyrer. Später stehe bei Dante die rote Farbe auch für dessen sexuelle Leidenschaft. Bei der 2. Begegnung sei Beatrice ganz weiß (“di colore bianchissimo”: Kap.3) gekleidet gewesen, so dass sie wie eine Heilige wirke. Da der “giovane”, der sich in Kap.12 plötzlich in Dantes Zimmer befinde, also vielleicht Amor, ebenfalls weiß gekleidet sei, stehe weiß wohl auch als Farbe der Transzendenz. Doch gerade diese Erscheinung sei als Traumbild völlig uneindeutig: Zwar erinnere die Feuerwolke im Zimmer an Offenbarungsformen des alttestamentarischen Gottes, doch zeige sich zunächst einmal Beatrices erotische Ausstrahlung und Dantes Wunsch nach sexueller Erfüllung: In diesen Kontext gehörten auch Dantes Herz in der Hand seiner “donna de la salute”, was auf eine Canzone von Giacomo da Lentini zurückgehe, ein

weinender Amor, der eher ein "alter ego" Dantes sei, das blutrote Tuch, in das die nackte Beatrice gehüllt sei und das der blutroten Farbe von Beatrices Kleid bei der Erstbegegnung entspreche, und das sich daran anschließende Liebesgedicht. Doch besäßen die hier verwendeten Farben auch eine Symbolfunktion – und in der Tat habe die Vita Jacopone da Todis diesen Traum in dieser Weise aufgegriffen. Gerade weiß sei in der *Vita Nuova* eine Symbolfarbe: Sie meine nicht nur Transzendenz – der weißgekleidete "giovane" in Dantes Traum (Kap.12) könne zwar Dantes "alter ego" sein, aber auch Amor oder ein Bote Gottes –, sondern sie könne gemäß Isidor von Sevilla auch als Farbe für Galiläa stehen und in der *Vita Nuova* wohl auch für den Tod: Denn in der Fiebervision von Kap. 23 rufe Dante den Tod mit den Worten, er trage schon dessen Farbe, womit – im Zusammenhang mit dem weißen Schleier, den die tote Beatrice im selben Kapitel trägt, und der weißen Wolke der Engel, in der sich die Seele der toten Beatrice befinden soll – wohl ebenfalls weiß gemeint sei. So bleibe weiß in der *Vita Nuova* ein Bild, das erst gedeutet werden müsse. Bei ihrer letzten – nicht mehr realen – Erscheinung in der *Vita Nuova* (Kap.39) trage Beatrice dann wieder Rot wie bei der ersten Begegnung. Beatrices Erscheinungsbild in weiß und rot sei dabei zunächst durchaus traditionell. Denn in einer Vita der 1246 verstorbenen Seligen Umiliana de' Cerchi finden wir auch eine Erklärung der symbolischen Farben ihres Gewandes: Das strahlende Weiß stehe für die Demut und die Werke der *caritas*, das purpurne Rot der Einfassungen stehe für die Bereitschaft zum Martyrium. Das weiße Gewand bedeute daher eine Legitimation der Seligen. Dante aber ästhetisiere und psychologisiere diese Farbgebung. – Nachdem die irdische Liebe überwunden sei, werde Beatrice im *Purgatorio* zur ästhetischen Figur der Glückseligkeit, bezeichne sie sich doch selbst als "felice" (*Purg.* XXX 73-75). Jetzt (*Purg.* XXX 28-33) trage sie ein feuerrotes Gewand unter grünem Mantel und weißem Schleier. Theologisch stehe dabei das Rot für die *caritas* und das Grün für die Hoffnung (Olivenzweig) und die Paradies-Landschaft. Dabei überschreite die Verwendung von Farben – in ihren smaragdgrünen Augen spiegelt sich der Greif (*Purg.* XXXI 115-26) – bei weitem die Symbolik von Hagiographie und Liturgie. Habe in der *Vita Nuova* noch rot und weiß dominiert, so diene der Farbenreichtum der *Commedia* dazu, das Unsagbare zu veranschaulichen.

Moderiert von Rainer Stillers, hielt Pasquale Guaragnella aus Bari den 1. Vortrag des Nachmittags, und zwar über das Thema "Allegorie di colori tra finte e sincere conversazioni (*Inf.* XXVII e *Purg.* V)". In seinem Vortrag stellte Guaragnella 2 Szenen einander gegenüber: In den Feuerzungen, in denen im Dunkel der Hölle die betrügerischen Ratgeber bestraft werden, befinde sich nicht nur Odysseus, sondern auch Guido da Montefeltro. Dieser habe zuvor Vergil an einer Redewendung als Lombarden erkannt und wolle nun wissen, ob in der Romagna Krieg oder Frieden herrsche (*Inf.* XXVII 19-30). Nachdem Dante mit Hinweis auf die Wappen der Herrscherfamilien über die dortigen Machtverhältnisse berichtet und den Flammen-Insassen nach seinem Namen gefragt habe, gestehe Guido, ehemals Anführer der ghibellinischen Truppen, der im Leben eher ein Fuchs als ein Löwe gewesen (v. 75) sei, aber nun keine Schande mehr fürchte (v. 61-66), er habe in seinen letzten Lebensjahren "die Segel gestrichen" (v. 81: "calar le vele") und sich in ein Franziskaner-Kloster zurückgezogen, um seine Sünden zu bereuen. Ein ähnlich positives Bild habe Dante auch in *Convivio* IV 28,8 gezeichnet, wo er Guido da Montefeltro zu den "nobili che calaro le vele" und "a religione si rendero" rechne. Sicher wäre er nach seiner Reue auch gerettet worden, so Guido weiter, doch dann – so korrigiere Dante hier sein früheres Urteil – habe "lo principe de' nuovi Farisei" (v. 85), d.h. Papst Bonifaz VIII., ihn um Rat gefragt, wie er die Festung Palestrina einnehmen könne. Bonifaz sei dabei vor Stolz und Machtgier wie von "febbre" gezeichnet (v. 97), also wohl rot gewesen. Als der Papst ihm Sündenvergebung versprochen habe, sei Guido zu seiner alten Sünde zurückgekehrt und habe dem Papst den betrügerischen Ratschlag gegeben: "lunga promessa con l'attender corto" (v. 110). So sei es auch geschehen: Der Papst habe Frieden versprochen, Palestrina habe die Tore geöffnet, und der Papst habe die Stadt besetzt und zerstört. Guido, der als Franziskaner erdfarben gekleidet war als Ausdruck der Demut, habe letztlich genau wie Bonifaz nur seinen Vorteil gesucht. Um das wahre "bene" sei es Guido wohl auch während seiner Zeit im Kloster nicht gegangen. Und so könne Guido nach seinem Tod auch nicht von

Franziskus gerettet werden, und ein schwarzer Teufel nehme seine Seele mit: Denn, so der Teufel, man könne nicht gleichzeitig bereuen und Böses wollen. Aber vielleicht, so der Teufel zu Guido, habe Guido ja geglaubt, der Teufel könne nicht logisch denken (v. 122/3: “Forse / tu non pensavi ch’io loico fossi”), und so sei Guido von Minos zu den Flammen verurteilt worden. Vor allem in der Romantik habe man diese Szene für grotesk gehalten, doch wohl zu Unrecht, wie Guaragnella meinte, denn so etwas gebe es im Mittelalter mehrfach; die Szene wirke wie aus einer franziskanischen Chronik: Es reiche weder das Gewand eines Franziskaners noch die Absolution durch den Papst, wenn keine wahre Reue vorliege.

In *Purgatorio* V trete Guidos Sohn Bonconte da Montefeltro auf. Dessen Geschichte ähnele der seines Vaters, aber in umgekehrter Richtung: Es reiche ein einziger Moment wahrer Reue, um ein Leben zu retten. Auf Dante Frage (*Purg.*V, 91-93), wieso in der Schlacht von Campaldino, an der auch Dante teilgenommen hatte, sein Leichnam verschwunden sei, antworte Bonconte: Da er schon die Sprache verloren hatte, habe er in der Todesstunde den Namen Marias nur noch mit den “occhi della mente” denken können. So habe ihn ein Engel Gottes ergriffen, und da der Teufel sich betrogen gefühlt habe (v. 104/5), weil er Boncontes Seele “per una lacrimetta” verloren hatte, habe er sich “de l’altro”, d.h. des Körpers bemächtigt (v. 107/8) und ein schweres Unwetter aufziehen lassen, in dessen Überschwemmung dann der Leichnam weggespült worden sei (v. 109-29) – eine ganze Überschwemmung als Gegenbild zu der einen Träne der Reue und vielleicht auch eine Umkehr menschlichen Gerechtigkeitsempfindens. Das Rot des Blutes, mit dem das Schlachtfeld von Campaldino getränkt sei, und das Schwarz des vom Teufel erzeugten Unwetters, das sei eine “allegoria” für die Dunkelheit der Hölle; ihr stehe die “luminosità” des göttlichen Lichts gegenüber.

Der 2. Vortrag des Nachmittags wurde moderiert von Hartmut Köhler. Es sprach Brigitte Burrichter aus Würzburg über “Licht und Farbe in der Konzeption des Purgatorio”. Da Gott die Quelle allen Lichts sei, erscheine dieses im Purgatorio nur vermittelt bzw. gebrochen, d.h. in Engelserscheinungen oder als Farbe des Himmels. Nach Verlassen der Hölle zeige sich das Morgenlicht in *Purg.* I 13-18 in klarem Blau, während bei der Wahrnehmung der Venus (I 19-21) – einem Bild für die alles überstrahlende göttliche Liebe – nur die Helligkeit, nicht die Farbe von Bedeutung sei. Da es nun keine unüberwindbaren Hindernisse mehr auf Dantes Weg zu Gott gebe, würden durch Farben zwei Voraussetzungen für das Heil des Menschen angezeigt: die Liebe Gottes (für die das Blau des Himmels stehe) und ein tugendhaftes Leben (für das in *Purg.* I 23 der Himmel mit den vier Sternen stehe, dem Symbol der 4 Kardinaltugenden). In *Purg.* II finde ein Wechsel der Farben statt von den rot-weißen Wangen der Aurora (v. 7), den Farben der göttlichen Liebe und zugleich denjenigen Beatrices aus der *Vita Nuova*, zum Gold (v. 9) der göttlichen Offenbarung. Dante beschreibe den Sonnenaufgang in allen Stufen: vom Kontrast zur Hölle (I) über den Aufstieg von Gottes Liebe (II) bis zur göttlichen Offenbarung (II). Gleiches gelte für das Erscheinen des Engels hier (*Purg.* II) und an anderen Stellen: Zunächst sei da nur rotes Licht, das wenig später ein weißer Schein umgebe, und Dante könne die rot-weißen Flügel des Engels erkennen, bevor das Licht so stark werde, dass er die Augen abwenden müsse. Im Laufe des Purgatorio würden die Farben dann immer unwichtiger, denn das Sonnenlicht sei kein Farbphänomen mehr, sondern diene nur noch für Zeitangaben. – Eine Ausnahme bilde das Tal, in dem die Wanderer ihre erste Nacht verbringen und wo die Natur ihre Farben ausbreite: Selbst intensives Rot oder Gold würden verblassen vor der Farbigkeit der Blumen im Tal und vor der Intensität des Grüns (*Purg.* VII 73-78): Farben und Duft vermischten sich zu einem *locus amoenus*. Farbig wie die Wiese seien auch die Engel, die im Tal der säumigen Fürsten erscheinen (*Purg.* VIII 25-36). Ihre grünen Flügel stünden – weil diese Farbe aus blau und gelb gemischt sei – für die göttliche Liebe und Weisheit *in actu*; Francesco da Buti zufolge bedeuteten sie die Stärke der göttlichen Gnade, denn die Engel im Tal der Fürsten versicherten die Seelen der Gnade und der Liebe Gottes, auf die sie ihre Hoffnung gründen können. – Mit dem Tor zum eigentlichen Purgatorio ändere sich die Verwendung von Farben: Der Eingang stehe für Beichte und Bußsakrament, und so entsprächen die Farben seiner Stufen (*Purg.* IX 94-102) den Stufen der Beichte: Introspektion des Sünders (weiß), Zerknirschung und Beichte selber

(rot-braun) und Lossprechung (rot). Bei der Schwelle zum Purgatorio aus Diamant zähle die Härte, nicht die Farbe. Dabei kündeten die dunkle Farbe der mittleren Stufe und das graue Gewand des Engels, gewissermaßen das des Beichtvaters, die Farblosigkeit des eigentlichen Purgatorio an, wo es nur gedeckte Farben gebe, weil hier grau und bleich als Farben der Sünde bzw. Reue vorherrschten. Mit dem Tor zum Purgatorio ende die Farbigkeit der Erzählung, weil nur bis hier jene irdischen Dämpfe reichten, deren Brechung des Lichts die Farbigkeit erzeuge. Hiernach würden die wenigen genannten Farben auch in einem anderen Kontext verwendet als zuvor – grün etwa stehe nun für Vergänglichkeit, und rot täusche über verfaulte Körper hinweg (cf. *Purg.* XIX). Die Engel seien zwar farbige Lichterscheinungen, würden aber Dante meist blenden und daher weiß erscheinen; eine Ausnahme sei der Engel in *Purg.* XXIV 136-41, der vor Reinheit und perfekter Nächstenliebe rot glühe. – Das Purgatorio sei auch der Ort von Kunst, wobei die Marmorreliefs – Bilder der Demut und des bestrafte[n] Hochmuts – blendend weiß seien (*Purg.* X 31-33); das entspreche zwar nicht dem grauen Stein-Ton, den Giotto in der Arena-Kapelle präsentiere, aber menschliche Kunstwerke seien immer farblich getönt, nur Gottes Kunstwerke (cf. *Purg.* X 94-96) seien perfekt weiß. Sich die Farben menschlicher Kunst vorzustellen, bleibe dem Leser überlassen, wenn Dante in dem Gespräch mit dem Buchmaler Oderisi (*Purg.* XI 79-81) auch Franco Bolognese, Cimabue und Giotto erwähne. – Am Ende ihres Vortrags grenzte Frau Burrichter die verschiedenen Teile dieser *cantica* voneinander ab: Während der Eingang des Purgatoriums architektonisch und farblich klar bestimmt sei, sei es der Ausgang nicht: Dantes Krönung zum Herrn seiner selbst (*Purg.* XXVII 140-42) bedürfe keiner Farbe. Das Irdische Paradies dagegen werde zunächst als *locus amoenus* dargestellt, bei dessen Beschreibung Auge, Ohr und Nase gleichermaßen angesprochen würden. Diese Wiese mit ihren Blumen bilde farblich gesehen den Gegenpart zu derjenigen am Eingang des Purgatorio, welche so die Funktion erhalte, auf die Wiese des Irdischen Paradieses zu verweisen. Der Anknüpft des Engels in *Purg.* II vergleichbar sei die Prozession auf dem Gipfel des Läuterungsberges: Zunächst erscheine ein unerklärliches Licht, das immer heller werde (*Purg.* XXIX 16-21). Erst später falle der Blick auf die weißgekleideten Personen, die den Leuchtern folgen (v. 64-66), so dass man eine Farbabfolge von Rot (Licht) zu Gold (Leuchter) zu Weiß (Seelen im Gefolge) habe. Die 7 Leuchter hinterließen am Himmel 7 Spuren der Flammen. Dante vergleiche sie zwar mit einem Regenbogen (v. 73-78), doch da der mittelalterliche Regenbogen gemäß Aristoteles, *De coloribus* in 4 Farben zerlegt werde, stünden diese 7 Streifen für die 7 Sakramente, die auf nur 4 Farben verteilt seien. Insgesamt lege Dante die Farben also wie einen Rahmen um das Purgatorio: Am Anfang stünden die natürlichen Farben der noch irdischen Morgenröte, die zugleich auf die göttliche Liebe und das göttliche Licht verwiesen, am Ende die Farben für die 7 Sakramente bzw. die 7 Gaben des Heiligen Geistes am Himmel. Darin eingebettet seien die Lichterscheinungen des Engels und des Triumphzuges; darin wiederum eingebettet seien die Blumenwiesen des Antipurgatorio und des Irdischen Paradieses, und in der Mitte liege das eigentliche Purgatorio. Verwiesen die Farben zu Beginn des Antipurgatorio auf die Hoffnung auf Rettung, so diejenigen am Ende auf die Kirche als Vermittlerin des Göttlichen. Ein weiterer Rahmen komme hinzu: Würden die 4 Sterne zu Beginn des Purgatorio (I 23) auf die 4 Kardinaltugenden verweisen, die der Mensch vergessen habe, so würden diese jetzt erneut evoziert und mit den 4 Tieren in Verbindung gebracht, die für die Evangelienbücher stehen, welche den Menschen zu Gott zurückführen – aber nur mit Vermittlung der Kirche. Die Farben des Triumphzuges selbst – rot / weiß / grün – hätten eindeutig symbolischen Charakter, da sie auf die jeweiligen Tugenden verwiesen, z.B. purpurn auf die *caritas*. Mit Hilfe der Farbphänomene strukturiere Dante das Purgatorio also recht deutlich.

Im Anschluss an diesen Vortrag erfolgte im Martin von Wagner-Museum der Residenz die Eröffnung der Ausstellung mit Farbtafelbildern zur *Göttlichen Komödie* von Albert Hock. Zu Beginn gab Tilman Kossatz vom Museum eine kurze Einführung. Der Titel der Ausstellung entspreche dem der Tagung: “Die Farbe der Gedanken”. Das Ziel des Künstlers sei es nicht, in realistischer Weise Dantes Orte zu zeigen, sondern den Kern einer Situation mit vielfachen Farbflächen zu erfassen. Kossatz präziserte, dass Hock vor allem die Grundfarben rot, gelb, blau, schwarz und weiß benutze,

sie aber weder übereinander male, wie es zur Zeit Dantes üblich gewesen sei, noch schattiere. Im Anschluss daran überreichte Albert Hock der Deutschen Dante-Gesellschaft in der Person ihres Präsidenten Winfried Wehle als Geschenk zum einen eine von ihm gemalte Kopie des berühmten Dante-Porträts von Botticelli, das er von einer sehr kleinen Vorlage abgemalt hatte, und zum anderen die komplette Sammlung der 33 Farbtafeln zu Dantes *Commedia*, die ihren Platz in Krefeld erhalten sollen.

Die Vorträge des Sonntags wurden von Brigitte Burrichter moderiert und begannen mit dem Beitrag “‘Umbriferi prefazii’. Poetische Fasslichkeit des nicht mehr Fassbaren in Dantes *Paradiso*” von Karlheinz Stierle aus Saarbrücken. Stierle begann mit der Feststellung einer ständigen Zunahme an Licht vom “cieco mondo” der Hölle, wo nur das Feuer leuchte, über den “chiaro mondo” des *Purgatorio* bis zum “Paradiso terrestre” mit seinem himmlischen Schauspiel von Farbigkeit. Im Wald des Irdischen Paradieses zeige sich plötzlich ein Lichtstrahl, dann folge der allegorische Triumphzug, und schließlich erscheine Beatrice in voller Farbenpracht: weiß, rot und grün (*Purg.* XXX 31-33). Dieser Triumphzug trenne quasi Irdisches und Himmlisches Paradies. Bezüglich der Farben sei das Irdische Paradies eine Welt des Übergangs: Auf der einen Seite enthalte es als “mondo chiaro” die Farbigkeit der Welt in ihrer ursprünglichen Schönheit. Auf der anderen beginne bereits hier – vor allem durch den Triumphzug – eine Vergeistigung der Farben, die dann im *Paradiso* die Funktion eines allegorischen Verweises erhielten. Das meine auch der Begriff “umbriferi prefazii” aus *Par.* XXX 78: eine noch dunkle Vorankündigung einer später dann deutlicher gezeigten Wahrheit. Hinter Beatrices dunkler Rede (*Par.* XXX 70-81) stehe jene Stelle in Paulus’ 1. Brief an die Korinther (1 Kor 13,12: “Denn wir sehen jetzt durch einen Spiegel, undeutlich, dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich stückweise, dann aber werde ich erkennen, gleichwie auch ich erkannt worden bin.”), die die Quelle für die Lehre von *figura* (jetzt Gesagtem) und *implementum* (Gemeintem und später Gezeigtem) darstelle. Wenn man diese Lehre auf Dantes Darstellung des Irdischen Paradieses anwende, so frage man sich, wo Dantes Grenzen liegen, denn er bleibe ja weitgehend fragend und schauend. Stierle zufolge gebe es bei Dante vier Einschränkungen: 1) Sein begrenztes Fassungsvermögen: Das Gemeinte an sich sei unfassbar. 2) Die Schwäche seines Gedächtnisses: Das Wahrgenommene sei zum Teil aus der Erinnerung gelöscht, es bleibe nur ein Eindruck. 3) Seine eingeschränkte Vorstellungskraft: Zwar könne die Phantasie teilweise als Ersatz dienen, aber auch die habe ihre Grenzen; so übersteige etwa die Schönheit Beatrices im Empyreum Dantes Vorstellungskraft. 4) Die Grenze des Unsagbaren; z. B. nach der Gottesschau sehe Dante sich außerstande, das Gesehene auszudrücken. So müsse der Leser selbst seine Phantasie einsetzen, wie Dante es in *Par.* XIII 1-18 fordere. Trotz aller Anstrengungen aber werde er nicht mehr erfassen können als die “ombra” der Wahrheit (v. 19), so dass der Leser ohne Ende von “umbriferi prefazii” zu “umbriferi prefazii” verwiesen werde.

Am Ende aber seien die “umbriferi prefazii” nicht mehr allegorisch auflösbar; die immer strahlendere Geistigkeit des *Paradiso* könne in keiner theologischen Doktrin mehr erfasst werden. Farbe werde so zur Intensitätsmetapher, das Fassliche werde *figura* des Unfassbaren. In dieser transmundanen Farbigkeit gelte die “dolce armonia” als alles umgreifendes Gesetz: So könne etwa das Lachen des Venus-Sterns als Metapher des “sereno aspetto” für das hell wie ein Saphir leuchtende blaue Licht dienen. Nach Beatrices Aufforderung (*Par.* XXIII 70-72) sehe auch Dante eine Harmonie aus Licht, Farben und Gesang, die in der Erscheinung Marias gipfele (v. 88-126). In *Par.* XXX, einer materielosen Welt aus reinem Licht, schlage dieses scheinbar in Farbigkeit um, wirke wie von Gold eingefasste Rubine. Diese Farben aber seien ebenfalls “umbriferi prefazii”, die sich aus der Schwäche von Dantes Augen erklärten (*Par.* XXX 76-81): Erst nach und nach sehe Dante die dahinter verborgene Wirklichkeit, einen See von Licht, in dem er nur langsam die Form einer Rose erkenne – eine Welt, die gelb (v. 124) erscheine und in deren Mitte Gott leuchte: Wie das Licht des *Purgatorio* ein “umbrifero prefazio” für das des *Paradiso* sei, so das der Rose mit ihrem ewigen Frühling für das Licht Gottes. So entspreche auch der Frühling des Irdischen Paradieses dem ewigen Frühling im Empyreum. Nur grün gebe es im *Paradiso* nicht – sehe man von Anspielungen

auf Dantes erhofften Dichterlorbeer ab wie in *Par.* I 26 oder *Par.* XXV 9–, denn grün stehe für die Hoffnung (*Purg.* III) auf eine bessere Zukunft; im *Paradiso* aber sei jeder bereits glücklich. Generell sei die Farbe bei Dante jetzt ein “umbrifero prefazio”, diene also dem Absprung vom Hier und Jetzt ins Unfassbare. Es gebe aber auch die Rückkehr aus dem Unfassbaren in die Fasslichkeit der irdischen Welt, so wenn Dante auf die Erde zurückschaut. Diese sei Gottes wahres Blumenbeet, das die Menschen verwüstet hätten (*Par.* XXII 151); in der Lichtrose werde das Bild vom Blumenbeet wieder aufgegriffen, seine Farbigkeit sei aber jetzt imaginär. Beide Bewegungen – die vom Fassbaren ins Unfassbare und die vom Unfassbaren ins Fassbare – finde man vereint in Beatrice als Mittlerin zwischen Irdischem und Himmlischen. Einerseits verkörpere sie alle Stufen der Schönheit, andererseits werde sie immer mehr verklärt. Beatrice sei Dante immer nah und fern zugleich; nur in dem Moment, wo sie sich von Dante verabschiede, würden Nähe und Ferne in einem Augenblick der Glückseligkeit eins.

Die anschließende “Lectura Dantis” wurde von Winfried Wehle moderiert und begann mit der Rezitation von *Inferno* XVII durch Hartmut Köhler aus Trier, der aus seiner eigenen Übersetzung vortrug. Die Interpretation des Gesangs übernahm Franziska Meier aus Göttingen. Frau Meier begann mit der Feststellung, dass *Inferno* XVII den Übergang bilde vom 7. zu dem sehr stark differenzierten 8. Höllenkreis des Betrugs. Räumlich eingegrenzt zwischen 2 Erscheinungen Geryons in *Inf.* XVII 1-42 und XVII 79-136, nähmen die Wucherer (*Inf.* XVII 43-78) auf der Leiter der Sünden quasi eine Zwitterstellung ein. Dabei fragte sie sich im Anschluss an Baránskis poetologische Deutung von Geryon auf der Basis von *Inferno* XVI, warum Dante den Titel seines Werks (“comedia”, v. 128) und den ungeheuren Wahrheitsanspruch, den er für seine *Commedia* erhebe, ausgerechnet im Zusammenhang mit dem Betrug erstmals anführt (*Inf.* XVI 124-29). Typisch für diesen Gesang sei eine durchgängige Strategie der Verkehrungen, d.h. ein verwirrendes Ineinandergreifen von Gegensätzen, das Dante zur Charakterisierung des Betrugs diene. Bezeichnenderweise schweige Geryon – “quella sozza imagine di frode” (v.7) –, dafür sei sein buntschillernder Körper umso beredter. So besitze Geryon etwa menschliche, tierische und reptilienhafte Körperteile – eine höllische Verkehrung göttlicher Vollkommenheit. Hinzu komme, dass die zahlreichen Vergleiche, mit denen Dante die Erscheinung und das Verhalten dieses Wesens illustriere, sowohl aus dem Bereich des Wassers als auch aus dem der Luft stammten, so dass nicht klar werde, ob sich Geryon durch Luft oder durch Wasser fortbewege. So stünden auf der einen Seite Fliegermetaphern wie Ikarus (v.109) und Phaeton (v.107), auf der anderen der Vergleich mit dem Ablegen einer “navicella” (v.100) und die Fortbewegung wie ein Aal (v.104). Dagegen hätten sich die Illustratoren, die diese Episode seit der Renaissance behandelt hätten, um Eindeutigkeit bemüht: Boccaccio habe Geryon zum Wasserwesen erklärt, während Künstler wie Guglielmo Giralaldi oder Gustave Doré in ihren bildlichen Darstellungen Geryon Flügel gegeben hätten, die er bei Dante gar nicht besitze. Dante selbst verliere auf seiner Reise auf Geryons Rücken jegliche Orientierung – ein Aspekt, der in Illustrationen meist fehle.

Auch im Umgang mit den Farben erkenne man in *Inferno* XVII eine Verkehrung: Eigentlich sei die Hölle als Ort, wo das göttliche Licht fehle, ja weitgehend dunkel. Grün tauche nur in den nostalgischen Erinnerungen einiger Bestrafter auf, rot versinnbildliche die blutigen Qualen der Körper und sei ein Abglanz des Höllenfeuers. In *Inferno* XVII jedoch würden Farben mehrfach erwähnt, und zwar, um zu illustrieren, wie der menschliche Verstand zu Betrug missbraucht werde, und um vor den damit verbundenen Gefahren zu warnen. Auf der einen Seite zeige Dante etwa bei den Wappen der Wucherer, wie Farben, die eigentlich traditionell eine kultische Bedeutung hätten wie gelb als Farbe des Glanzes und der Macht oder blau im Mantel der Maria, von reichen Händler-Familien selbstherrlich verwendet und damit missbraucht würden. Daneben imitierten die bunten Muster auf Geryons Leib Formen wie Kreis und Knoten, die am Ende des Paradieses auch die Gottesschau charakterisieren würden: Geryon täusche also Zeichen der göttlichen Ordnung vor. Zusammen mit dem hier (v. 16-18) evozierten Orient habe Geryons Farbenpracht auch noch eine andere Konnotation: In der Antike habe sie im Gegensatz zur republikanischer Schlichtheit als

Verweichlichung gegolten. Da der bunte Rumpf Geryons an den Gürtel der Venus erinnere – auch die “lonza” als Sinnbild der Wollust in *Inf.* I sei ja scheckig –, werde hier zugleich ein Zusammenhang mit der *luxuria* hergestellt. Wie man aus den Farben der drei Gesichter Luzifers (rot, schwarz, gelb-weiß) als sündhafter Verkehrung der Dreifaltigkeit erkenne, wollte Dante aber die Farben wieder in ihre symbolische Ordnung zurückbinden. Der in Geryons Buntheit auch implizierte Vorwurf der Wollust meine also, dass die Farben – auch die *colores rhetorici* – sich nicht aus Vergnügen daran verselbständigen dürfen für letztlich teuflische Zwecke. Franziska Meier zufolge meine das zweierlei: Zum einen habe Dante dadurch vermutlich auf den sich in der italienischen Malerei um 1300 anbahnenden Prozess einer Säkularisierung reagieren wollen, bei der das Licht, das ja göttlichen Ursprungs sei, erstmals zum Gegenstand irdischer Kunst erhoben und durch Farben zum Vorschein gebracht wurde. Dante habe einen solchen Säkularisierungsprozess wohl als Gefahr empfunden. Zum anderen habe Dante im Zusammenhang mit Geryon generell auf die Problematik im Umgang mit den *colores rhetorici*, d.h. mit den Mitteln der literarischen Darstellung aufmerksam machen wollen, die sich dem Dichter während seiner Arbeit am “poema sacro” wohl erneut gestellt habe. Zwar habe er mit seiner *Commedia* eigentlich ja Teil an dieser Säkularisierung, doch versuche Dante zugleich, die damit verbundene Problematik aufzuzeigen. – Zum Abschluss rezitierte Valentina Pennacino aus Genua *Inferno* XVII in italienischer Sprache.

Als musikalisches Rahmenprogramm spielte Alexej Gutkin, ein Student der Hochschule für Musik in Würzburg, bravourös Franz Liszts Sonate *Après une lecture de Dante* auf dem Klavier. Nach dem Abschluss dieser so vielseitigen und gelungenen Jahrestagung, deren nächste vom 8. bis 10. Oktober 2010 in Krefeld stattfinden wird, nutzten viele Tagungsteilnehmer den Sonntag Nachmittag noch für eine von Sandra Ellena angebotene Führung durch die Residenz.

Joachim Leeker

Dresden