

Dante-Tagung 1997 in Dresden

Vom 10. bis 12.10.1997 fand im Festsaal der Alten Mensa der Technischen Universität Dresden die 74. Jahrestagung der Deutschen Dante-Gesellschaft statt, die durch den Präsidenten der Deutschen Dante-Gesellschaft, Bernhard König, mit Grußworten des Rektors der TU Dresden, Magnifizenz Achim Mehlhorn, des Italienischen Generalkonsuls in Leipzig, Seiner Exzellenz Dott. Manlio Giuffrida, der Präsidentin der D.I.G. Società Dante Alighieri Dresden, Sigrid Pellegrini, und der Organisatorin der Tagung, Barbara Marx, feierlich eröffnet wurde. Schon in dieser Eröffnung zeigte sich, daß die Tagung ganz im Zeichen des Dantisten König Johann von Sachsen (Philalethes) stehen würde, auf den mehrere Eröffnungsredner Bezug nahmen und von dessen Nachfahren mehrere als Ehrengäste an der Tagung teilnahmen.

Konsequenterweise wurde die Reihe der Beiträge eingeleitet durch den Vortrag von Ingo Zimmermann zum Thema "Sachsens Dante-König Philalethes", in dem mit sehr vielen biographischen Details das Wirken dieses großen Dantisten (1801-73) nachgezeichnet wurde. Vier Aspekte bestimmten Zimmermanns sehr informativen Vortrag: die Entstehung von Johanns "Dante-Akademie", Johanns Zugang zu Dante, eine Reihe wenig bekannter Details aus seinem Leben und Johann als Politiker. Wie Zimmermann darlegte, versammelte sich seit 1826 regelmäßig eine Abendgesellschaft von etwa 20 Adligen und Bürgerlichen um Prinz Johann, die untereinander und teilweise mit illustren Gästen wie Alexander von Humboldt über Literatur diskutierten. Aus dieser größeren Runde bildete sich 1832 eine kleinere Gruppe von Gelehrten wie Karl Förster oder Carl Carus und Literaten wie Ludwig Tieck, die sich unter dem Namen "Accademia Dantesca" regelmäßig im asiatischen Pavillon von Schloß Pillnitz trafen, um über Johanns Dante-Übersetzung zu sprechen, aus der dieser der Runde vorlas. Johanns Kontakt mit Dante ging dagegen schon auf das Jahr 1822 zurück, wo er während einer Italien-Reise bei einem Buchhändler zufällig eine *Commedia*-Ausgabe fand und mit Hilfe eines unvollkommenen Wörterbuches noch während der Fahrt das gesamte *Inferno* zu Ende las. Schon hier reifte in Johann die Idee, die gesamte *Commedia* zu übersetzen, obwohl er sie noch nicht einmal ganz gelesen hatte. Zu den weniger bekannten Details aus Johanns Leben gehörten neben Einzelheiten der Entstehungsgeschichte seines Werkes Hinweise auf Johanns Einstellung zu seiner literarischen Tätigkeit, war er doch der Meinung, daß jemand in seiner Position nur unter Zuhilfenahme eines Pseudonyms auf literarischem Gebiet publizieren dürfe. So verwendete er selbst - noch als Namenszusatz in griechischen Buchstaben - erstmals in einem Brief vom 13.9.1827 das Pseudonym "Philalethes" ("Wahrheitsfreund"), das zugleich als Programm für eine möglichst wahrheitsgetreue Übersetzung stand. Überraschend war der vierte Punkt in Zimmermanns Vortrag, erwies sich doch Johann keineswegs als weltfremder Literat auf dem Königsthron, sondern als Realpolitiker, der sich bei der Frage der deutschen Einheit für die weniger aggressive föderative Lösung entschied, Sachsen die Gewerbefreiheit wiedergab und das Land aus einem Agrarstaat in einen Industriestaat verwandelte. Johanns Lebensverständnis wurde sicher nicht nur von seinem bescheidenen und gläubigen Wesen geprägt, sondern auch von Dantes Welt.

Im 2. Vortrag des 11.10. sprach Bodo Guthmüller über "Circe-Mythos und Metamorphose in Dantes *Commedia*". Im Mittelpunkt dieses außerordentlich tiefsinnigen Vortrags stand *Purgatorio* XIV: In seiner Verfluchung des Arno-Tals schildert Guido del Duca, wie der Fluß von Schweinen ("brutti porci", v.43) zu Kläffern ("botoli", v.46), dann weiter zu Wölfen ("lupi", v.50) und schließlich zu Füchsen ("volpi", v.53) fließt, um die Vertierung der Toskana auszudrücken; am Ende werde ein Jäger (Fulcieri da Calboli) die Wölfe vertreiben, aber dabei selbst zum Tier werden, so daß Florenz dann nur noch eine "trista selva" (v.64) sei. Diese Vertierung ist jedoch keineswegs das Ergebnis einer Verwunschenheit, wie der

Hinweis, Circe habe sie gefüttert (“par che Circe li avesse in pastura”, v.42), zu suggerieren scheint, sondern nur eine Metapher für ihre Flucht vor der Tugend (v.37). Der 2. Teil des Circe-Mythos, die Rückverwandlung von Odysseus’ Gefährten, fehlt dementsprechend. Im Gegensatz zu den meisten Kommentatoren, die hierfür *Aeneis* VII 15ff. als Quelle annehmen, wies Guthmüller nach, daß hier letztlich Boethius, *Consolatio* IV 3, als Vorbild diene: Nur in der entsprechenden Prosapassage bei Boethius wird - mit zum Teil fast wörtlichen Übereinstimmungen - eine Verwandlung in Tiere als moralischer Verfall gedeutet, und nur hier werden auch Hunde und Füchse erwähnt. In der sich anschließenden Verspassage bei Boethius taucht Circe selbst auf, doch hat sie nur Macht über die Körper, nicht über die Seelen; die seelische Verwandlung aber sei schlimmer. Mittelalterliche Kommentare zu Vergils *Aeneis* (Bernhardus Silvestris) und zu Ovids *Metamorphoses* (Arnulf von Orléans u.a.) sprechen dagegen von einer moralischen Verwandlung der Gefährten des Odysseus, wobei Circe zur Hetäre wird, die diese zur Unzucht verführt. Auch bei Dante hat Circe Macht über die Seelen, doch steht sie hier nicht für ein spezifisches Laster, sondern generell für den Abfall von Gott: Dantes Circe ist daher eine Erscheinungsform des Teufels, die in *Purg.* XIV erwähnten Tiere stehen für die Hölle in ihrer Gesamtheit. Um das Arno-Tal als *inferno morale* zu charakterisieren, wird die bei Boethius erwähnte Reihenfolge der Tiere an den Aufbau des *Inferno* angepaßt, und der Sturz des Arno in die Tiefe entspricht dem Sturz der Hölle. Ist das *inferno morale* des Arno-Tals auf der wörtlichen Ebene nur Fiktion, so kennt das *inferno essenziale* der Hölle reale Verwandlungen wie im Selbstmörderwald (*Inf.* XIII) und im Graben der Diebe (*Inf.* XXIV/XXV). Daneben aber nehmen auch im *Inferno* die Seelen der Verdammten immer mehr tierische Züge an, bis wir in Luzifer selbst ein Monstrum erblicken. Circe als Erscheinungsform des Teufels würde zugleich ein bisher ungelöstes Rätsel in *Par.* XXVII 136-38 lösen, denn die dort genannte “bella figlia / di quel ch’apporta mane e lascia sera” wäre - entsprechend der Umschreibung etwa in Boethius IV 3 (“Pulchra [...] dea / Solis edita semine”) - Circe, so daß in dieser großen Klage über den Verfall der Menschen das Bild von der sich schwarz färbenden weißen Haut eben jenen Fall des Menschen in den Stand der Sünde beim Anblick von Circe-*diabolus* meint. Und auch die 3. Erwähnung Circes bei Dante paßt in dieses Bild, wenn Odysseus als Ausgangspunkt für seine verbotene Reise in den Bereich jenseits der Säulen des Herkules ausgerechnet Circe nennt (*Inf.* XXVI 91), die ihn (vielleicht als Einfluß des *Roman de Troie*, wo auch Odysseus selbst Circe verfiel) so quasi zu diesem verbotenen Akt verführt habe. Bestätigt wird die Deutung von Circe als Erscheinungsform des Teufels schließlich auch durch Glaucus, jenen Fischer, der laut Ovid (*Met.* XIII 949-XIV 69) in einen Meeresherrn verwandelt wird und so als einziger Circe widersteht: Denn gerade ihn verwendet Dante in *Par.* I 67-69 als Bild für die Verwandlung des Menschen zum Positiven. Bei Dante sind also an Circe die beiden Entwicklungsmöglichkeiten des Menschen gekoppelt: Wer ihr verfällt, wird Opfer des Teufels, wer ihr widersteht, wächst über sich selbst hinaus; genau das aber entspricht der moralischen Lektion, die Dante gemäß Can-Grande-Brief geben wollte.

Die beiden Nachmittagsvorträge waren der Rezeption Dantes gewidmet, wobei der interessante Beitrag von Barbara Marx (“Petarkismus im Zeichen von Dante: Pietro Bembo *Asolani*”) weniger dem Nachwirken der *Commedia* als dem der *Rime* galt. Auf den ersten Blick verblüfft es, bei Bembo, dem Begründer und Theoretiker des Petrarkismus, der als einziges sprachliches Modell für die Lyrik Petrarca anerkannte, ein Nachwirken Dantes finden zu wollen, zumal die höfische Welt der *Asolani* nicht die Dantes ist. Doch, wie Barbara Marx zeigte, ist ein solcher Einfluß unterschwellig durchaus vorhanden, und zwar nicht nur in der Dreiteilung der *Asolani*, die der Dreiteilung der *Commedia* entspreche, sondern z.B. in wörtlichen Anklängen an Beatrices Auftrag an Vergil, Dante zu geleiten (*Inf.* II), im Exordium, wo eine Hofdame von der Utopie einer Rückkehr des goldenen Zeitalters spricht. Für Marx verwies Bembo mit dieser und anderen Dante-Reminiszenzen (z.B. auf die

Canzone “Amor che ne la mente mi ragiona”) auf eine spezifisch weibliche, d.h. besonders musikalische Sprechweise, die Dante in besagter Canzone (vv.7-11) als nicht wiedergebbar bezeichnet hatte, da die Süße der Musik alle anderen Sinne blockiere. Ist die Frau so bei Dante ein Symbol des Unaussprechlichen, so wird sie in den *Asolani* gerade zur idealisierten Figur des Sagbaren, denn die *dolcezza* der Sprache verbindet sich mit einer ethischen Belehrung, die die Liebesdichtung zur ethischen Grundlage für die neuen sozialen Eliten macht. Doch Bembo Dante ist durch den Landino-Kommentar neuplatonisch gefiltert. Es war wohl Landinos Kommentar zu Dantes Casella-Episode (*Purg.*II), durch den Bembo auf Dantes Canzone “Amor che nella mente mi ragiona” aufmerksam wurde, die er dann in der *Convivio*-Ausgabe von 1490 fand. Bei genauerem Hinsehen zeige sich, daß Bembo vermutlich wohl sogar sämtliche Topoi des Neuplatonismus (platonische Schönheit, Liebesstufenleiter, die zwei Arten der Liebe usw.) Landinos Dante-Kommentar entnommen habe. Da Bembo Landino auch als eine Art Literaturgeschichte der *fiorentinità* benutzt habe, gelte Dante ihm nicht nur als Autor der *Commedia*, sondern mehr noch als Vermittler der alten toskanischen Lyrik, die ihn zu eigenen Canzonen für die *Asolani* anregte. Bembo schrieb also, wie Marx zeigte, Canzonen nach Art derer, die er in Dantes *Convivio* vorfand, aber mit dem Sprachmaterial Petrarcas.

Im 2. Vortrag des Nachmittags sprach Klaus Bochmann über “Das Dantebild Machiavellis”. Nach einigen Parallelen im Leben beider Autoren gliederte Bochmann seinen interessanten Beitrag in drei Teile: Als literarisches Vorbild diente Dante Machiavelli vor allem in den *Decennali*, einer Geschichte von Florenz in *terzarima* mit vielen Anspielungen, Metaphern und Versen aus Dante, die ihren Autor wie Dante als politischen Dichter zeigen, und im *Asino*, einer ebenfalls in *terzarima* verfaßten, als Selbstkarikatur zu verstehenden burlesken Jenseitswanderung des Dichters, die Dante sprachlich sehr nahe steht. Zum zweiten war, wie Bochmann zeigte, Dante für Machiavelli so etwas wie ein Begleiter in allen Lebenslagen, den er, wie aus seinen Briefen ersichtlich, des öfteren konsultierte und als rhetorische Quelle, als Reservoir von Lebensweisheiten und als Quelle für die Geschichte von Florenz benutzte, wobei Machiavelli mit Dante in etlichen Punkten politisch übereinzustimmen schien. Fehlerhafte Quellenangaben und ungenaue Zitate deuten dabei darauf, daß Machiavelli seinen Dante oft aus dem Gedächtnis zitierte. Im dritten Teil seines Beitrags verwies Bochmann auf Dante als Ausgangspunkt für Machiavellis Stellungnahme zur *Questione della lingua*: In seinem wohl im Frühjahr 1524 entstandenen *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* will Machiavelli, offenbar schockiert darüber, daß Dante sich selbst nicht zum Florentinischen, sondern zur *lingua curiale* bekannte, nachweisen, daß - im Gegenteil - Dantes Sprache reines Florentinisch sei; nur eine solche reine Sprache könne Wirkung zeigen, was einem Flickwerk jedoch nicht gelinge. Zu einer Zeit, wo also Dante sonst zum Teil schon in Mißkredit geriet, hielt Machiavelli ihn noch in hohen Ehren.

Am Sonntag, dem 12.10., begann die Reihe der Beiträge mit der von Bernhard König abgehaltenen "Lectura Dantis" von *Inferno* V, die viele interessante neue Erkenntnisse bot. Im Anschluß an die Lektüre des deutschen Textes in der Philalethes-Übertragung ordnete König im 1. Teil seines Vortrags die *luxuria*-Thematik dieses Gesangs in einen größeren Kontext ein und verwies in dem Zusammenhang darauf, daß die ersten drei Kreise des *Inferno* (einschließlich der *violenti contra natura* in *Inferno* XV/XVI) und die letzten drei Kreise des *Purgatorio* zusammengehören. Während Dante nun in *Purg.* XXVI die beiden Arten der *luxuria* gemäß Thomas von Aquin, nämlich die widernatürliche (homosexuelle) und die maßlose (tierhafte), anhand von zwei Büßergruppen im selben Kreis zusammenfaßt, stuft er im *Inferno* Homosexualität als Gewalt gegen die Natur ein (*Inf.* XV/XVI), so daß *Inf.* V allein Beispiele von *luxuria* im Sinne tierhafter Maßlosigkeit präsentiert. Die Strafen für beide Arten der *luxuria*, Sturm (*Inf.*V) und Feuer (*Inf.* XV/XVI), sind zugleich traditionelle Bilder für Liebesqualen - etwa bei Guido Guinizelli, der zusammen mit Arnaut Daniel unter

den *lussuriosi* des *Purgatorio* büßt. Beide stehen, wie König zeigte, für jene Sinnlichkeit in der Liebeslyrik, die Dante selbst schließlich überwand, während Francesca aus dieser Sicht eine Leserin von Liebeslyrik wäre, die die Notwendigkeit der Veredelung nicht begriffen hatte. Im 2. Teil seines Vortrags wies König dann auf bestimmte Einzelheiten von *Inferno V* hin - etwa darauf, daß sich Minos' Schwanzringeln als für mittelalterliche Verteufelungen typischer Zug des Grotesken erkläre, daß sich das hier erstmals von Dante wahrgenommene Geschrei der Büßer vom stummen Leiden der Büßenden in *Aeneis VI* unterscheide oder daß viele Insassen von *Inferno V* später in Petrarcas *Triumphus Cupidinis* wiederkehrten. Francesca entspreche dabei jener sinnlichen Liebe, die Dante mit der *Vita Nuova* überwinden wollte, da ihre Leidenschaftlichkeit die Grenzen des moralisch Zulässigen überschreite.

Im 2. Vortrag des Vormittags präsentierte Lora Palladino anhand von Lichtbildern "Paolo und Francesca in der Kunst des 19. Jahrhunderts". In ihrer Einleitung hob Palladino hervor, daß Paolo und Francesca als erwachsene Ehebrecher nicht mit Romeo und Julia vergleichbar seien, obwohl Francesca und Gianciotto Malatesta wohl aus politischen Gründen hatten heiraten müs-sen und obwohl, glaubt man Boccaccio, Francesca bei der Hochzeit sogar betrogen worden sei; für Dante jedenfalls werden Paolo und Francesca zu Recht bestraft. Ein erster Bildtyp, den man bei J.Flaxman, J.H.Füssli und anderen finde, zeige, wie das Paar - zum Teil in eindeutiger Pose - von Gianciotto überrascht wird, der seinerseits sofort das Schwert zieht; bei diesem Bildtyp lie-ßen sich zum Teil Anspielungen auf Darstellungen erkennen, auf denen Mars und Venus von Vulkan entdeckt werden. Ein 2. Bildtyp dagegen, den man etwa bei J.A.Koch oder J.A.D.Ingres finde, zeigt eine sittsame, fast madonnenhafte Francesca; sie und Paolo verkörpern nun - zum Teil mit Anklängen an Darstellungen von Lancelot und Guenièvre - die wahre und edle mensch-liche Liebe, bei der Paolo nicht mehr als stürmisch, sondern als zärtlich und schön gezeichnet wird, während Gianciotto zunehmend als häßlich erscheint. Noch einen Schritt weiter gehen jene zahlreichen Künstler, die Gianciotto gleich ganz ausblenden und so die Höllenstrafe vergessen lassen: Im Anschluß an U.Foscolo, vor allem aber an S.Pellicos Tragödie *Francesca da Rimini* (1814) erscheint Francesca nun als Verkörperung der empfindsamen, schuldlos liebenden Frau, die durch Paolos Werbung für Gianciotto getäuscht wurde. Meist stellt sich ihre Beziehung nun als harmloses Gefühl dar (z.B. bei A.Feuerbach), vereinzelt erscheinen sie auch als Lesende, oder Francesca selbst fällt vor Entsetzen in Ohnmacht, als sie erfährt, daß ihr Mann in Wirklichkeit der häßliche Gianciotto ist; erst D.G.Rossetti greift durch die Darstellung von Höllenflammen wieder ganz auf die mittelalterliche Sicht zurück. Ein weiterer Bildtyp, den wir bei J.Flaxman, J.A.Koch, G.Doré und anderen finden, zeigt Dantes Begegnung mit Paolo und Francesca in der Hölle: Hier liegt der Akzent ganz auf Dantes Betroffenheit, fällt er doch zum Teil sogar in Ohnmacht, während man Paolo und Francesca meist ihre Leiden ansieht. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts schließlich wird das Paar zum einen gelegentlich auf einem Felsen stehend dargestellt und erinnert in seiner Haltung an die Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies, wodurch es eine universale Bedeutung erhält. Zum anderen wird nun eine schwache, fast federleichte Francesca auch in die morbide Erotik des Liebestodes eingepaßt, wenn sich das Paar etwa am *Höllentor* von A.Rodin kaum aneinander festhalten kann und zu suggerieren scheint, daß jeder Mensch seine eigene Hölle der Gefühle in sich trägt.

Eine Lektüre von *Inferno V* im Originaltext, vorgetragen von Valentina Pennacino, schloß diese reichhaltige Tagung ab, deren nächste vom 9. bis zum 11. 10. 1998 in Krefeld stattfinden wird.