

## Dante-Tagung 2002 in Berlin

Vom 4. bis 6. Oktober 2002 fand im Literaturhaus Berlin die 79. Jahrestagung der Deutschen Dante-Gesellschaft statt, die durch den Präsidenten der Gesellschaft, Bernhard König, feierlich eröffnet wurde. In seiner Ansprache hob der Präsident hervor, dass Berlin zum einen mit Walter Pabst, Erich Loos, Horst Heintze und anderen auf eine traditionsreiche Dantistik zurückblicken könne und dass zum anderen Berlin eine Reihe wichtiger Dante-Handschriften und Dante-Kunstschätze besitze. Schon am Vortag waren den Mitgliedern der Deutschen Dante-Gesellschaft von Hein-Th. Schulze und Lutz S. Malke einige Dante-Kostbarkeiten des Kupferstichkabinetts und der Kunstbibliothek Staatliche Museen wie die Botticelli-Illustrationen und alte Dante-Drucke gezeigt worden, und in seiner Eröffnung verwies König dann darauf, dass eine der vier von Karl Witte und eine der zehn von Giorgio Petrocchi für ihre Dante-Ausgaben benutzten Handschriften aus Berlin stamme. Im Anschluss daran verwies Seine Exzellenz, der Botschafter der Republik Italien, Silvio Fagiolo, in seinem Grußwort zunächst auf die traditionell engen Beziehungen zwischen Italien und Deutschland, aber auch darauf, dass Dante, der ohne Zweifel zu den Großen der abendländischen Literatur gehöre, bereits eine europäische Sichtweise besessen habe, zu der man nicht nur das Christentum, sondern auch den Reichsgedanken, die Verurteilung politischer Unmoral und die Unmittelbarkeit der Sprache rechnen müsse; der Deutschen Dante-Gesellschaft dankte der Botschafter schließlich dafür, dass sie mit zu dem hohen Ansehen beigetragen habe, das die italienische Kultur in Deutschland besitze.

Die Reihe der Vorträge begann mit dem interessanten Beitrag „L'arco del dir.' Dantes Fragen in der *Commedia*“ von Karlheinz Stierle aus Konstanz. Insgesamt konnte Stierle für die drei Teile der *Commedia* unterschiedliche Verhaltensweisen ausmachen: Schon das *Purg.* XXV 18 entnommene Bild von der wie von einem Bogen abgeschossenen Frage zeige die innere Spannung zwischen einem brennenden Frageverlangen und der zögerlichen Scheu, die Frage auch zu stellen. Ein solches Spannungsverhältnis kennzeichne viele Fragen des *Inferno*: Besonders eindringlich seien Dantes Fragen im Odysseus-Gesang, wo Dantes Wissensdrang seine Parallele in dem von Odysseus finde, doch Vergil erlege ihm Schweigen auf, um selbst zu fragen (*Inf.* XXVI 72-75); und in die Linie des ungebremsten Wissensdrangs gehöre denn auch Adam, der auf Dantes Wunsch in *Par.* XXVI 117 bekenne, sein eigentliches Vergehen sei „il trapassar del segno“ gewesen. Andererseits resultiere Dantes Wissensdurst im *Inferno* aus einer so tiefen Verzweiflung und Orientierungslosigkeit, dass er bei der Begegnung mit Vergil durch seine direkte Frage sogar die Höflichkeit verletze (*Inf.* I 79: „Or se' tu...“); durch seine Aufforderung, Dante solle nur fragen (*Inf.* IV 31/2), gebe Vergil Dante also einen gewissen Halt zurück. Durch seine Fragen erfahre Dante die Hölle als Drama von bestürzender Nähe, und für die normalerweise kommunikationslos in ihre Erinnerungen und die Qualen der Gegenwart eingeschlossenen Verdammten bedeuteten Dantes Fragen einen kurzen Augenblick des Dialogs. Mit zunehmender Höllen-Erfahrung frage sich Dante immer aufgewühlter nach der Unerbittlichkeit von Gottes Strafe, während Vergil recht ruhig bleibe; am Ende könnten sich Vergil und Dante dann soweit durchschauen, dass man sogar von einem regelrechten inneren Dialog des Verstehens sprechen könne. Im *Purgatorio* ändere sich dann der Charakter der Fragen, da diese der Selbstreinigung dienten; daher gebe es nun auch einen permanenten Dialog unter den Seelen. Während sich die Fragen im *Antipurgatorio* noch stark auf das irdische Leben zurückbezögen, drehten sich die im eigentlichen *Purgatorio* gestellten Fragen alle um die Erlösung. Das Irdische Paradies werde sogar zu einem Paradies der Kommunikation, ehe der rätselhafte Triumphzug dies beende. Das *Paradiso*, wo die Seelen Dante ganz durchschauen können, sei dann eine Welt der Antworten ohne Fragen – nur die Frage nach der Gnadenwahl bleibe ohne Antwort, da die Seelen, ja selbst die Engel die Antwort nicht kennen (*Par.* XXI 77 und 91-93). Erst beim

unmittelbaren Anblick Gottes seien in Dante alle Fragen verstummt, doch nun stelle sich dem Schreiber Dante die Frage nach der Zuverlässigkeit der Erinnerung (*Par.* XXXIII 121-23), so dass sich die Frage in ihrer vielfachen Form als zentral für Dantes Werk erweise.

In dem sich anschließenden interessanten 2. Vortrag sprach Michael Bernsen aus Bochum über “Die Bedeutung der altokzitanischen ‘razos’ für Dantes Verständnis vom Dichter in der *Vita nuova*”. In Dantes wohl 1292-95 entstandener *Vita nuova* machen die Prosa-Kommentare oder “ragioni” aus den Gedichten ja ein biographisches Kontinuum; ähnliches gelte auch für die altokzitanischen “razos”, so dass man immer wieder solche “razos” als Quellen für Dantes Werk genannt habe. Überlieferungsgeschichtlich sei dies möglich, weil viele der 101 erhaltenen “vidas” und der 24 überlieferten “razos” wohl nach 1224 in Italien entstanden seien, was auch für etliche der 20 erhaltenen Sammelhandschriften gelte. Während “vidas” des 13. Jahrhunderts noch einen gewissen Bezug zu den jeweiligen Liedern besäßen, entwickelten sich “vidas” und “razos” in Handschriften des 14. Jahrhunderts zu fast unabhängigen Prosa-Erzählungen. Dante habe sicher viele “razos” und “vidas” gekannt – sei es aus einer solchen Sammelhandschrift oder sei es von einem mündlichen Vortrag her, da in den oberitalienischen Städten vor einem Gedicht oft die entsprechende “razo” oder “vida” vorgetragen wurde. Dennoch sei die *Vita nuova* wohl weitgehend unabhängig davon entstanden, da sich nur wenig motivliche Ähnlichkeiten finden ließen. Eine solche gebe es zwischen der “vida” des Guilhem de Cabestanh und *Vita nuova* 3 im Motiv des Herzens des Geliebten, das von der Frau verspeist werde – eine Geschichte, die auch in *Novellino* 62 und *Decameron* IV 9 aufgegriffen worden sei. Das Neue in *Vita nuova* 3 bestehe nun darin, dass es sich zum einen um eine Vision handele, zum zweiten der Liebesgott an die Stelle des brutalen Herrschers getreten sei, der der Frau das Herz des Geliebten vorsetze, und zum dritten die Frau verhüllt sei. Alles drei deute auf eine metapoetische Ebene, d.h. auf Dantes Interesse an der Arbeit am Zeichen. Auch zu *Vita nuova* 25, wo Dante eine Art Dichtungsprogramm gebe, das mit einer Legitimation von Metaphorik ende, gebe es “vidas” und “razos” als Folien, die eine Art *accessus ad auctores* oder Interpretationsleitfaden enthielten; auch hier gehe es Dante also um die Arbeit am dichterischen Zeichen; in seiner Prosa erlaube Dante auch andere Deutungen der Bilder als die vom erzählenden Ich Gegebenen. Und wie die *Vita nuova* mit einem versteckten Hinweis auf die *Commedia* ende, so finde sich in *Par.* IX auch die Abwandlung einer “vida”, nämlich die des Folquet von Marseille: Habe der Folquet der “vida” versucht, sich aus den Klauen der Leidenschaft zu befreien, um dann rückfällig zu werden, so führe Dantes Folquet den Dichter zu Rahab, der Hure von Jericho, die durch ihre Hilfe für Josuas Kundschafter den göttlichen Heilsplan verwirklichen half – vielleicht eine Hoffnung auf eine spätere Rehabilitierung seiner eigenen frühen Liebesdichtung? In allen Fällen benutze Dante also “razos” und “vidas” nur als Material, um damit metapoetische Aussagen zu machen.

Der Nachmittag begann mit dem überzeugenden Vortrag von Thies Schulze aus Berlin zum Thema “Dante-Vereine im Risorgimento”. Lange vor der eher philologischen Beschäftigung mit Dante in den Dante-Gesellschaften der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts sei der große Florentiner schon während der Französischen Revolution für politische Zwecke vereinnahmt worden, etwa als italienischster Italiener von Baldo oder als “concittadino” von Monti. Nach dem Wiener Kongreß sei dieser Dante-Kult dann zum Kult der italienischen Nationalbewegung geworden (Mazzini, Santarosa), weshalb bald auch jede Beschäftigung mit Dante der Obrigkeit suspekt erschienen und von polizeilichen Restriktionen begleitet worden sei. Vereinigungen wie die 1819 gegründete Turiner Studentenorganisation “Accademia dei Figli di Dante” oder die “Società Dantesca” von Neapel (1846) seien allerdings in der Tat

auch Versuche gewesen, gegen die Staatsgewalt zu opponieren: Boncompagni etwa sei es direkt um die Beseitigung der Fremdherrschaft in Italien gegangen. Nach einigen Festnahmen seien die “Figli di Dante” schließlich 1821 verboten worden. Ähnliche Verbote habe es auch später gegeben: Als sich herausgestellt habe, dass sich in der zunächst vom Ministerium als bedenkenlos angesehenen “Società Dantesca” auch Anhänger der Widerstandsbewegung der “Carbonari” befanden, sei die Gesellschaft noch vor der 1. Sitzung verboten worden. Ein solcher Verdacht habe nahegelegt, da sich in der Tat Geheimbünde in zunehmendem Maße Dantes bedient hätten: So habe etwa die 1816 gegründete “Società filodonica” in Wirklichkeit wohl Mitglieder für Geheimbünde anwerben wollen. Für Gabriele Rossetti sei sogar Dante selbst Mitglied eines Geheimbundes gewesen, weshalb er die *Commedia* auf geheime Botschaften (“Il Veltro” u.a.) untersuchen wollte. Der 1855 in Ascoli Piceno gegründete Geheimbund “Apostolato dantesco”, dessen Mitglieder Decknamen trugen und dessen Mitglieder-Zugang genau geprüft wurde, habe als oberstes Ziel ebenfalls die staatliche Einigung gehabt, sollte diese doch über die Erziehung der Jugend zu patriotischen Werten durch das Studium der Klassiker geschehen. Dazu habe man auch Teile der *Commedia* gesungen und interpretiert, und über Kontakte zu Intellektuellen wie De Sanctis, Cantù oder Tommaseo hätte sich die Bewegung in Italien verbreiten können. Obwohl alle Gründungsmitglieder des “Apostolato dantesco” drei Jahre später zu hohen Haftstrafen verurteilt worden seien, habe die Idee jedoch nicht nur bis zur Einigung weitergelebt – bei den Dante-Feiern zur Einheit der Nation (Florenz 1865) sei auch Tamburini in Erscheinung getreten –, sondern sei, wie etwa Dante-Wettbewerbe an italienischen Schulen zeigten, auch heute noch sehr lebendig.

Im letzten Vortrag des Tages präsentierte Lutz S. Malke (Berlin) “Die Entwicklung der *Commedia*-Illustrationen” anhand von Lichtbildern. Dabei lag der Akzent zum einen auf Wandbildern und zum anderen auf Buch-Illustrationen. Was die Wandbilder betreffe, so seien Dante und Vergil auf den Fresken von der Hölle und vom Jüngsten Gericht auf dem Camposanto von Pisa nicht abgebildet, weil es nicht um eine Illustration von Dantes Reise gehe, sondern um die kirchliche Lehre des Gottesgerichtes, während das Fresko von Nardo di Cione in der Strozzi-Kapelle von Santa Maria Novella in Florenz die Verbindung zwischen Fresko und Text wiederherstelle. Dante habe auch die Luzifer-Darstellung im Bargello von Florenz beeinflusst sowie die Ikonographie von Luca Signorellis Jüngstem Gericht im Dom von Orvieto, wenn etwa die Lauen hinter einer Fahne herlaufen wie in *Inf.* III 34ff. Von Dante beeinflusst seien schließlich Details des Weltgerichts in der Kuppel des Doms von Florenz wie die Darstellung von Luzifer oder Zerberus. Den Abschluss dieses Teils bildeten zwei Dante-Porträts: das des Domenico de Michelino, das ursprünglich im Dom von Florenz hing, und das von Luca Signorelli aus der Capella nuova im Dom von Orvieto. Was die in Handschriften enthaltenen Miniaturen betreffe, so werde meist nur das *Inferno* abgebildet. Da es dabei um einzelne Textpassagen gehe, zeigten diese Illustrationen (wie die Kupferstiche von B. Baldini) oft eine leicht verständliche Gestik, und auch Dante selbst kenne ja die Gebärdensprache genauestens. Interessant sei dabei die Illustration von G. Giraldis zu Geryon, da dort der Luftstrom wie Wasser erscheine. In seinem Aufsatz im Deutschen Dante-Jahrbuch von 1967 habe Th. W. Elwert unter den Dante-Illustrationen auf den Typ des Simultanbildes mit zeitlicher Verschiebung hingewiesen. Eine solche Form des “continuo narrativo” finde man etwa bei Botticelli, der es durch seine Anordnung von Illustrationen und Text im Querformat dem Leser zudem erlaube, auf der Rückseite des ersten und der Vorderseite des zweiten Blattes beides gleichzeitig zu betrachten. Die einzige von Botticelli vollendete, d.h. über die Zeichnung der Umrisse hinausgehende Miniatur sei dabei die des Höllentrichters in einem

Kodex der Biblioteca Nazionale in Florenz. Interessant sei auch ein Kodex des Musée Condé in Chantilly, der den Dante-Kommentar des Guido da Pisa enthalte; denn dort trage Plutus eine Mitra, was ihn zu einer Art Bischof der Geister mache, während die Geizigen und die Verschwender eine Waage hielten – jedoch in unterschiedlicher Form, denn die Geizigen wögen alles und die Verschwender nichts; auch hier erschienen Vergil und Dante in einem “continuo narrativo”. Bemerkenswert seien sodann die Illustrationen von Giovanni di Paolo, der zwei Wirklichkeitsebenen nebeneinander setze, wenn etwa zur Illustration von *Par.* XXXIII Neptun und das Argonautenschiff neben der Anbetung Mariens durch Dante und Beatrice erscheine; auch trete Dante hier nicht in dem sonst üblichen roten Mantel auf, der Amtstracht von Florenz, sondern in einem blauen Mantel, was ihn als Privatmann charakterisiere. In den in einer Handschrift vom Ende des 15. Jahrhunderts enthaltenen Illustrationen des Guglielmo Giraldi schließlich seien alle Figuren mit Zentralperspektive inmitten der farbigen Landschaft Umbriens dargestellt. Vom 16. bis zum 18. Jahrhundert seien Dante-Texte oft durch frühe Holzschnitte bebildert worden, später auch durch Radierungen. Im 19. Jahrhundert beginne eine neue Form der Dante-Illustration, denn nun würden bestimmte *Commedia*-Szenen zum Gegenstand von Einzelkunstwerken. Zu den häufig thematisierten Szenen gehörten dabei Paolo und Francesca sowie der Conte Ugolino. Mit der Dante-Barke von Delacroix trete auch ein neues Motiv hinzu: die Jähzornigen im Styx. In der Moderne – und dies gelte etwa für Dalí – seien Dante-Darstellungen dabei immer weniger wirkliche Illustrationen als vielmehr von den jeweiligen Künstlern entworfene Gegenbilder zu ihrer eigenen Zeit, so wie ja auch Dante für seine Zeit ein Gegenbild geschaffen habe.

Der Sonntagmorgen begann mit einer kleinen Ansprache, in der Winfried Wehle schon im voraus dem Präsidenten der Deutschen Dante-Gesellschaft, Bernhard König, zu seinem 70. Geburtstag gratulierte, den dieser am Tag darauf feiern konnte, ihm für die Arbeit danke, die dieser für die Deutsche Dante-Gesellschaft geleistet hatte, und ihm für die Zukunft alles Gute wünschte. Im Anschluss daran sprach Wehle dann zum Thema “Glück auf Erden: Dante und das Irdische Paradies”. Ausgehend von den anthropologischen Vorstellungen von Thomas (der Mensch als animalisches und rationales Wesen) und Aristoteles (Lust oder Wahrheit als Quellen des Glücks), deutete dieser interessante Beitrag zunächst die Geschichte von der Verführung im Paradies als Warnung vor dem Animalischen, das das Glück gefährde. Doch welche Funktion besitze das Irdische Paradies nach der Vertreibung von Adam und Eva und nach der Schaffung des Himmlischen Paradieses? Für Dante bedeute die Lage des Irdischen Paradieses oben auf dem Läuterungsberg, dass der Mensch dort frei von Anfechtungen seiner animalischen Natur sei, aber zugleich am Anfang eines viel größeren Glücks stehe, denn Dantes Reise gehe ja weiter. Vor dem Sündenfall sei die Natur gut gewesen, und dies habe Dante durch die von ihm eingeführte Figur der Matelda – eine Veranschaulichung des paradiesischen *genius loci*, der heilen Natur – zeigen wollen. Doch gehe Dantes Paradies-Darstellung weit über die Theologie hinaus, denn seine Matelda orientiere sich an der aus Ovid bekannten Venus-Ikonographie (eine schöne Frau in einem schönen Garten; die Augen enthüllen den Zustand ihres Herzens) und entspreche in vielem auch Boccaccios “Venus magna” in den *Genealogiae deorum*, wenn sie auch von allen wollüstigen Zügen gereinigt sei; und Venus sei ja auch der Leitstern beim Aufstieg. Doch Dantes Matelda habe auch noch eine andere Quelle: die Nymphen der antiken Mythologie, da Matelda wie diese am Wasser lebe. Von den vier Paradies-Flüssen der Genesis (2,10) kenne Dante nur noch zwei, Lethe und Eunoe (*Purg.* XXVIII 130/1), gewissermaßen die oberste Grenze des Glücks für das “animale” und die unterste Grenze des Glücks für die “anima rationale”, und Matelda, deren Name rückwärts “Ad Letam” ergebe, bewege sich wie ihre mythologischen Vorbilder durch

Wasser und Wälder. Das Bad im Lethe und der Trunk aus der Eunoe-Quelle bedeuteten dabei nicht nur die Konversion des Liebes-Strebens weg vom Sinnlichen und hin zum Geistigen, sondern zugleich eine Umkehr von Dantes Denken in bezug auf die höchste Natur des Menschen, da der Antike mit ihrem Dekadenz-Modell, nämlich der Lehre von den vier Zeitaltern, ja die Kenntnis der letzten Bestimmung des Menschen fehle. Auch Beatrices Erscheinen (*Par.* XXX 30/1 ff.) erinnere in vielem an Venus: So könnten die Greifen zu epischer Größe angewachsene Schwäne als Attribute der Venus sein, wenn auch Beatrices Farben gemäß der mittelalterlichen Farbsymbolik die drei Arten von Seele widerspiegelten – “candido” die “anima intellectualis”, “verde” die “anima sensitiva” und “color di fiamma viva” die “anima vegetativa”. Mit ihrem Erscheinen erglühe Dante erneut in Liebe; da von Venus her gesehen, Lieben soviel wie Dichten bedeute, erhalte die Dichtung so eine neue Legitimation durch Dante. Dante habe also die antike Venus-Mythologie strukturbildend für sein Irdisches Paradies eingesetzt.

Nach diesem Vortrag spielte und sang das Ensemble “Musica Mensurata” eine Reihe von Stücken aus dem 13. und 14. Jahrhundert, darunter ein französisches Rondeau aus dem frühen 13. Jahrhundert, einen Halleluja-Tropus, eine Motette, eine Estampie, ein italienisches Saltarello aus dem frühen 14. Jahrhundert, mehrere Stücke von Francesco Landini sowie einige Lieder aus dem Übergang zur Renaissance. – Den Abschluß der Tagung bildete dann traditionsgemäß die Lectura Dantis. Zunächst rezitierte Joachim Leeker aus Chemnitz *Inferno* IV in der Übersetzung von Hermann Gmelin. In der sich anschließenden Lectura dieses Gesangs begann Leeker mit einigen Bemerkungen zur Situation und zum Aufbau des Gesangs: Dabei sei jeder der drei Teile (I: Gespräch über die Ungetauften; II: Die Gruppe der antiken Dichter; III: Das höllische Elysium) seinerseits in drei Stufen unterteilt, die sich als A) eine Orientierung aus der Ferne bzw. räumliche Annäherung, B) eine theoretische bzw. theologische Erklärung der Insassen und C) namentliche Beispiele und Begegnungen ausmachen ließen; diesen drei großen Teilen entspreche auch eine unterschiedliche Tonlage, da im Gespräch über die Ungetauften wegen Vergils Zugehörigkeit zu dieser Kategorie Melancholie und Tragik dominierten, während im Gespräch mit den Dichtern durch eine mehrfache Wiederholung des Wortes “onore” und seiner morphologischen Abwandlungen ein feierlich-würdevoller Ton vorherrsche und im höllischen Elysium die Anapher “vidi” eine Stimmung von Freude und Emphase aufkommen lasse. Bei der sich anschließenden Detail-Interpretation betonte Leeker für den 1. Teil zum einen, dass die Orientierung zu Beginn sich auf die ganze Hölle beziehe (wie der zunächst wahrgenommene Lärm zeige) und ordnete dann Dantes Limbus-Konzeption in die Tradition ein: Wahrscheinlich sei die Ansiedlung der edlen Heiden im Limbus eine Erfindung Dantes, die seine Wertschätzung für die Antike ausdrücke; auf Dantes vorsichtige Frage nach Vergils eigenem Schicksal antworte dieser mit dem Bericht des Nikodemus-Evangeliums, Christus habe die Patriarchen des Alten Testaments gerettet; an späterer Stelle (*Par.* XIX 70-78) komme dann sehr viel deutlicher zum Ausdruck, dass Dante sich innerlich gegen den Gedanken auflehne, dass jemand, der vor dem oder außerhalb des Christentums tugendhaft gelebt habe, für immer im Limbus weilen müsse. Zum 2. Teil warf Leeker die Frage auf, wie weit die Gnade, die die “onorata nominanza” (*Inf.* IV 76-78) im Himmel bewirke, denn gehe: Da in *Inf.* II 73/4 Beatrice zu Vergil sage, sie werde ihn oft vor Gott loben (woraufhin Vergil sich vor Eilfertigkeit fast überschlage: *Inf.* II 79-81), Vergil aber bereits zuvor das Privileg des Feuers besessen habe (*Inf.* IV 81), müsse damit auf eine eventuelle Rettung Vergils angespielt sein; denn würden Beatrices Worte ohne Folgen bleiben, wären sie Zynismus. Da eine eventuelle Rettung Vergils aber ein Gnadenakt Gottes wäre, für den es natürlich keine Regeln geben könne, bleibe alles so vage – gewissermaßen ein

Ausdruck von Dantes Hoffnung auf eine Rettung der edlen Heiden, die er offensichtlich als ungerecht behandelt empfinde. Die Dichter-Gruppe des 2. Teils bilde dabei jene geistige Elite, die Dante als seine geistigen Vorläufer angesehen habe und in die er sich daher gerne einreihe. Für den Vergils *Aeneis* VI nachempfundenen 3. Teil des Gesangs, das “nobile castello” der “*spiriti magni*”, der eine Art Hort der weltlichen Weisheit darstelle, legte Leeker neben einigen Detail-Erklärungen den Akzent auf die Kategorien des epischen Katalogs, wo man unter den *virtus*-Beispielen vor allem Begünstiger des trojanisch-römischen Reiches wie die trojanische Stammutter Elektra, Äneas, Hektor, Penthesilea und Cäsar oder Vertreter von Standhaftigkeit wie Lucretia oder Martia finde und unter den *sapientia*-Beispielen eine wertende Reihung der Philosophen (zunächst Aristoteles, dann Plato, dann die Vorsokratiker und die Naturwissenschaftler). Mit den Versen 145-47 verweise Dante schließlich auf einen weiteren Katalog von Limbus-Insassen in *Purg.* XXII. Eine Zusammenfassung der Ergebnisse bildete den Abschluss der Lectura. – Hiernach rezitierte Valentina Pennacino den gleichen Gesang in italienischer Sprache und rundete damit diese so reichhaltige Tagung ab, deren nächste vom 10. bis zum 12.10.2003 in Trier stattfinden wird.

Joachim Leeker

Chemnitz