



**IL
NOVO
GIORNO**

Mitteilungsblatt der
Deutschen Dante-Gesellschaft

2023

INHALT

<i>alter</i> Editorial	4
Gegen Dante Kritik und Polemik im Werk und in der Rezeption <i>Ankündigung der 99. Jahrestagung (Halle)</i>	6
Dante und die Stadt Kommunale Kultur und literarische Öffentlichkeit <i>Bericht zur 98. Jahrestagung der DDG (Jena)</i>	8
Sulla citazione dantesca <i>Dal Congresso Dantesco Internazionale Alma Dante (Ravenna)</i>	24
Lecturae Vitae Novae <i>Veranstaltungsbericht (Düsseldorf)</i>	30
Dante übersetzen <i>zwei Philologen im Gespräch (Weimar)</i>	33
Aus dem Archiv <i>Dante-Medaillen aus dem Goethe- und Schiller-Archiv (Weimar)</i>	36

Dante (weiter) übersetzen und verwandeln <i>Aus der Dialogreihe 'Weltlyrik übersetzen' (Frankfurt a. M.)</i>	41
<i>... und als Appendix ein • wurf</i>	
Das Tor zur Zukunft <i>Versuch einer neuen Auslegung von Inf. 10, 105-108</i>	48
Widersprüche bei Dante <i>Gedanken zur Behandlung von Widersprüchen in der Göttlichen Komödie</i>	64
Otto Riedel (1908-1983) zum 40. Todestag	75
weitere Veranstaltungen	80
Mitteilungen des Vorstands	85

alter EDITORIAL

Hej ChatGPT, schreib mir bitte ein Sonett im Stil von Dante.¹

In der tiefsten Finsternis meines Geistes,
Verirrt und abgeschnitten von der Klarheit,
Fand ich mich wieder, ohne Hoffnung und Leitfaden,
In einem Labyrinth des Verlustes und der Traurigkeit.

Verstrickt in den Fesseln meiner eigenen Sünden,
Stolperte ich durch die düsteren Pfade der Zeit,
Meine Seele gefangen in Schmerz und Reue,
Suchend nach Erlösung, doch sie blieb fern und weit.

Doch dann, ein Lichtstrahl, sanft und rein,
Drang durch das Dunkel und streichelte mein Herz,
Ein Hauch von Liebe, der mein Wesen erreichte.

Ich hob meine Augen empor, um zu sehen,
Dass Engelsgesänge mich umgaben,
Und Dante selbst, mit einem Lächeln, mich anblickte.

Auf den Flügeln der Poesie hob er mich empor,
In die Höhen der göttlichen Komödie,
Wo jede Zeile ein Stück des Paradieses war.

Mit jeder Silbe, die er sprach, erwachte meine Seele,
Und ich fand Trost und Hoffnung in seinen Versen,
Die mich umarmten wie der Klang von Engelsposaunen.

¹ Interview vom 2.6.2023 – ChatGPT reagiert auf meine Frage, indem der Algorithmus inhaltlich und formal auf Dantes Commedia Bezug nimmt und dabei zwei Quartette einer folgenden Reihe von Terzetten vorwegschickt.

So ließ Dante mich teilhaben an seinem Schmerz,
An seiner Reise durch Hölle, Fegefeuer und Himmel,
Und in seiner Poesie fand ich Erlösung und Glückseligkeit.

Durch die Flammen der Hölle und die Dunkelheit des
[Fegefeuers,
Führte er mich auf den Pfad der Erleuchtung,
Und zeigte mir den Weg zur wahren Liebe und Reinheit.

So schreite ich nun voran, inspiriert von Dante,
Durch die Wirren des Lebens, auf der Suche nach Wahrheit,
In seinem Schatten, aber mit meinem eigenen Gesang.

Denn in jedem Herzen, das seine Verse liest,
Lebt das Erbe des großen Dichters fort,
Und seine Worte werden immer in unseren Seelen wehen.

ChatGPT feat. Andrea Renker

Gegen Dante Kritik und Polemik im Werk und in der Rezeption

**Ankündigung der 99. Jahrestagung der DDG
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg**

Die 99. Jahrestagung der Deutschen Dante-Gesellschaft findet vom 27.-29. Oktober 2023 in Halle (Saale) statt, einem der Gründungsorte der deutschsprachigen Dante-Philologie, der vor allem mit den Namen Ludwig Gottfried Blanc (1781-1866), Karl Witte (1800-1883) und Eduard Böhmer (1827-1906) verknüpft ist. Das Thema, „Gegen Dante – Kritik und Polemik im Werk und in der Rezeption“, geht auf eine Anregung Winfried Wehles und Rainer Stillers' zurück.

Dantes gesamtes Werk ist von Widersprüchen und Differenzen geprägt, die den Dichter sowohl in der Wirklichkeit wie auch in der Fiktion zum Gegenstand einer vielförmigen und komplexen Kritik machen. Am deutlichsten zeigt sich dies in der *Commedia*, wo verschiedene Figuren dem Ich-Erzähler auf seiner Jenseitsreise aggressiv, ablehnend oder auch tadelnd entgegentreten; gleichzeitig lässt sich schon im ersten Canto der *Commedia* eine ausgeprägte Tendenz zur Selbstkritik beobachten, die dann im weiteren Verlauf des Textes produktiv entfaltet wird und zuletzt in den Prüfungen des Wanderers im Paradiso gipfelt. Aber auch in der *Vita nova* und im polemischen Austausch mit anderen Dichtern wird Dante zur Zielscheibe von (Selbst-)Widerspruch und Tadel. Diese Kritik setzt sich in der Rezeption seines Werks bis in die Gegenwart fort. Immer wieder haben sich andere Autoren und Autorinnen einer Glorifikation Dantes verweigert und sein Werk stattdessen zu tadeln, zu revidieren oder zu überwinden gesucht.

Die Tagung wird am 27. Oktober 2023 mit einem Abendvortrag von **Rainer Stillers (Berlin)** eröffnet. In sechs weiteren Vorträgen am 28. und 29. Oktober behandeln **Konstanze Baron (Berlin)**, **Sara Ferrilli (Siena)**, **Henning Hufnagel (Zürich)**, **Franziska Meier (Göttingen)**, **Christine Ott (Frankfurt a. M.)** und **Ludger Scherer (Bonn)** verschiedene Aspekte des Themas – von der Inszenierung des inneren Zwiespalts in der *Vita Nova* zu Aggression, Diffamierung und unorthodoxen Selbstautorisierungen in der *Commedia*, vom frühen Antidantismus des späten 13. und des 14. Jahrhunderts, bis zu unkritischen und kritischen Aktualisierungen des Inferno im zurückliegenden Dante-Jahr 2021. Den Abschluss der Tagung bildet traditionell die *Lectura Dantis*, die diesmal von **Moritz Rauchhaus (Halle)** gehalten wird; die Rezitation übernimmt **Robert Fajen (Halle)**.

Organisation: Robert Fajen (Halle)

Robert Fajen

Dante und die Stadt

Kommunale Kultur & literarische Öffentlichkeit

Bericht zur 98. Jahrestagung der DDG, Jena

Die 98. Jahrestagung der Deutschen Dante-Gesellschaft (DDG) stand unter dem Titel *Dante und die Stadt. Kommunale Kultur und literarische Öffentlichkeit* und fand vom 28. bis 30. Oktober 2022 in Jena statt. Die DDG dankt Prof. Dr. **Edoardo Costadura** und seinem Team, die das vielfältige Programm gestaltet und mit den Räumlichkeiten der Friedrich-Schiller-Universität und dem Zeiss-Planetarium einen hervorragenden Ort für die Tagung gewählt hatten.

Am Rande der Jahrestagung trat am Freitagnachmittag um 14 Uhr der Vorstand der Gesellschaft in Schillers Gartenhaus (Schillergäßchen 2) zu seiner regulären Sitzung zusammen, die vor allem der Vorbereitung der bevorstehenden Mitgliederversammlung diente. Darüber hinaus begannen jedoch auch die Planungen der Jahrestagungen für 2023 und 2024. Zur Beratung der thematischen Ausrichtung der Tagung 2023, die in Halle stattfinden wird, nahm Prof. Dr. **Robert Fajen** an der Sitzung teil. Dr. **Helmut Hühn**, Leiter von Schillers Gartenhaus in Jena, gab den Mitgliedern des Vorstands zum Abschluss der Sitzung außerdem eine kleine Führung durch Schillers Haus sowie den angeschlossenen Garten.

Den offiziellen Teil der Jahrestagung läutete am Abend die Veranstaltung im Zeiss-Planetarium ein. Unter dem Titel „*l'volger del ciel*“. *Dantes Sterne* entführte Dr. Dr. **Susanne M. Hoffmann** in das Universum Dantes im Florenz seiner Zeit, sie brachte den Zuschauenden den Sternenhimmel, die Bewegungen der Sterne im Lauf der Nacht sowie das wechselnde

Erscheinungsbild der Sterne in den unterschiedlichen Jahreszeiten näher. Im Zentrum standen die Sternbilder der Tierkreise, die zu Dantes Zeit der Bestimmung von Jahr und Tag dienten, und im besonderen Dantes Sternbild der Zwillinge. Prof. Dr. **Dieter Blume** bereicherte diese Darbietung durch Kommentare aus der Kunst- sowie Astronomiegeschichte. Die dialogische Präsentation wurde durch die italienischen Rezitationen aus Dantes *Commedia* von Prof. Dr. **Edoardo Costadura** vervollständigt. Im Anschluss an diesen außergewöhnlichen Auftakt zur Jahrestagung wurden alle Mitglieder und Interessierten zum gemeinsamen Empfang ins Foyer des nahegelegenen Universitätshauptgebäudes (Fürstengraben 1) eingeladen. Dort wurde auch die Ausstellung „*l'volger del ciel*“. *Dantes Sterne* im Ausstellungskabinett der Universität Jena eröffnet, die die gesamte Tagung begleitete und Materialien zur Kosmographie von Dante zeigte. Neben einem drehbaren Himmelsglobus und einem Astrolabium vermittelten auch graphische Darstellungen des 16. Jahrhunderts sowie detaillierte Zeichnungen des Michelangelo Caetani von 1855 die mittelalterliche Astronomie. Die von Prof. Dr. **Dieter Blume**, Prof. Dr. **Edoardo Costadura**, PD Dr. **Karl Philipp Ellerbrock**, Dr. Dr. **Susanne M. Hoffmann** und Dr. **Bodo Zöll** kuratierte Ausstellung wurde darüber hinaus von Illustrationen aus dem 16. Jahrhundert zu einschlägigen Stellen der *Commedia* und anderen Werken Dantes ergänzt und bildete eine sehr gelungene und vielseitige Begleitung zur Tagung.

Am Samstagmorgen, dem 29. Oktober, begann die satzungsgemäße Mitgliederversammlung um 9 Uhr im Hörsaal 24 (Fürstengraben 1). Nach der Annahme der aktuellen Tagesordnung und dem Protokoll der letzten Mitgliederversammlung folgten die Berichte des Vorsitzenden, der Kassenbericht, ein Bericht der Rechnungsprüfung sowie die Berichte

der Herausgeberin des Dante-Jahrbuchs, des Mitteilungsblatts und der Beauftragten für Öffentlichkeitsarbeit. Da die Herausgeberin des Dante-Jahrbuchs, Prof. Dr. **Christine Ott**, nicht anwesend sein konnte, übernahm Dr. **Philip Stockbrugger** den Bericht zum Dante-Jahrbuch.

Beginn der 98. Jahrestagung war schließlich um 10:30 Uhr. Alle Interessierten und Mitglieder wurden freundlichst vom Vorsitzenden der Deutschen Dante-Gesellschaft, PD Dr. **Karl Philipp Ellerbrock**, begrüßt. Zum Auftakt der Vorträge machte Ellerbrock deutlich, dass ein Eintritt in die Stadt, in den urbanen Raum zugleich ein Eintreten in eine neue Sprache und eine neue Symbolik ist. Bei Dante wird dies im besonderen Maße im Neologismus „*s'inurba*“ (*Purg.* XXVI, 69) sprachlich veräußert, da das Eintauchen in die neue Zeichenordnung wahrhaftig eine neue Sprachlichkeit hervorbringt. Im Anschluss daran begrüßte auch die Prodekanin der Philosophischen Fakultät Prof. Dr. **Pia Bergmann** alle Anwesenden mit den Worten Jacob Burckhardts, der Florenz seinerseits als „vollständigste[n] Spiegel des Verhältnisses von Menschenklassen und einzelnen Menschen zu einem wandelbaren Allgemeinen“ (Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Kap. 14) beschrieb. Sie stellte die Komplexität von Stadt und Zusammenhalt innerhalb der Stadt in den Mittelpunkt, die keine einfache sprachliche Antwort zuließe und folglich einen hochinteressanten und vielschichtigen Themenbereich biete. Im Anschluss übernahm der Gastgeber Prof. Dr. **Edoardo Costadura** das Wort und legte allen Zuhörenden die Bedeutung der Stadt Jena für Dante und seine *Divina Commedia* dar. Er bezeichnete Jena als das Tor für Dante in die Welt und schlug damit die Brücke zwischen dem Titel der Jahrestagung und dem Tagungsort. Abschließend erklärte er kurz die kom-

menden Vorträge sowie Programmpunkte und leitete zum ersten Vortrag der Tagung über.

Alessandro Barbero (Piemonte Orientale): *Firenze, 1295-1301: Dante, la politica e i partiti*. Mit seinem Vortrag entführte Barbero zu Beginn des Tages in das politische Geschehen der Stadt Florenz. Er wies zunächst darauf hin, dass die politische Partizipation im dantesken Florenz den steuerzahlenden Bewohnern der Stadt vorbehalten war und sich folglich lediglich auf eine begrenzte Gruppe bezog. Zu diesen Bürgern gehörten auch die Alighieri, eine Familie mit einem durchaus bekannten Nachnamen. Dante gehört zu den sogenannten „cittadini con cavallate“, denn diejenigen, die aus wohlhabenden Familien stammten, jedoch selbst nicht Ritter werden wollten, wurden von der Stadtverwaltung dennoch dazu veranlasst, ein Streitross, militärische Ausrüstung sowie einen Reiter bereitzustellen. In der Regel handelte es sich dabei um ein Familienmitglied, in der Familie Alighieri war es Dante. Er war folglich einer der wenigen etwa 600 Florentiner, die mit Pferd in die zahlreichen Kämpfe zogen, von denen Dante auch selbst häufig berichtet. Darüber hinaus betonte Barbero, dass Dante nicht nur militärisch aktiv war, sondern auch als nicht-adelige Person das Glück hatte, Mitglied in einer politischen Organisation zu sein. Dante sprach unter anderem im *Convivio* über seine politischen Diskussionen, die man nur mit dem Adel führen könne. Barbero schloss seine Ausführung mit dem Hinweis, dass die partiti als Organisationen eine Struktur aufwiesen, die der heutigen Parteienstruktur zwar ähnelt, jedoch noch nicht entspricht.

Den Denkanstößen von Barbero folgte nach einer Mittagspause mit kleinen Häppchen im Foyer des Universitätsgebäudes der Vortrag von Prof. Dr. **Dieter Blume** (Jena), der seinen kunsthistorischen Blick auf die Stadt legte: *Politische Ikono-*

graphie der Kommune zur Zeit Dantes. Blume stellte einleitend fest, dass das Staatswesen immer ein Abstraktum bleibt, das zwar existent ist, in seiner Gänze jedoch undarstellbar. Nichtsdestoweniger gibt es zahlreiche städtische Ikonographien, die das Wesen der Kommune abzubilden versuchen. Zunächst stellte Blume die Inschrift des Barcello in Florenz vor, die vermutlich aus der Feder Brunetto Latinis stammt. Zu lesen sind darauf 34 lateinische Hexameter, die die Lobpreisung der Stadt und die Gleichsetzung Florenz' mit dem antiken Rom zum Inhalt haben. Die Zuhörenden bekamen durch die zahlreichen Abbildungen, die Blume in seiner Präsentation mitbrachte, einen Eindruck von den Veränderungen der Stadtstruktur, die auf den Schultern des popolo lag und eben auch eine bauliche Umstrukturierung der Zentren auslöste. Eine gute Kommune, so Blume, ist eine lebenserhaltende Gemeinschaft und diese lebenserhaltenden Charaktereigenschaften wurden ikonographisch dargestellt. Darüber hinaus verdeutlichte Blume die Bild-Inschrift-Korrelation: Erst die Inschrift macht das Bild verständlich, ohne Bild ist jedoch die Inschrift nicht verständlich, Bild und Inschrift stehen somit in einem untrennbaren Wechselspiel zueinander. Die Inschrift suggeriert außerdem ein bereits erreichtes Idealbild der Stadt, während das Bild, beispielsweise im Palazzo del Arte della Lana, eine Schreckensbotschaft, die Warnung vor dem Zusammenbruch dieses Idealzustands, in sich trägt.

Dem Vortrag von Blume folgte der von Prof. Dr. **Robert Fajen** (Halle) mit dem Titel: *Der Wanderer in der Menge. Urbanes Zusammen- und Auseinanderleben in der Commedia*. Fajen begann seine Ausführungen mit einer kurzen Querschau der drei Jenseitswelten in Dantes *Commedia*, in der er die „vera città“ (*Purg.* XIII, 95) des Läuterungsberges, die Höllenstadt Dis und „nostra città“ (*Par.* XXX, 130) im Paradies einander

gegenüberstellt. Der Läuterungsberg ist laut Fajen eine Zone des Übergangs, eine anti-urbane Landschaft, im *Purgatorio* wohnt niemand, vielmehr steigen alle Seelen auf dem Weg ins Paradies durch dieses hindurch. Die Stadt Dis weist hingegen als Höllenstadt die Besonderheit auf, dass sie eben nicht als urbanes Zentrum auf einer Anhöhe oder etwa einem Berg liegt, sondern abschüssig im Trichter versinkt. Sie ist das Gegenbild zum gemeinschaftlichen, urbanen Zusammenleben. Zuletzt führte Fajen aus, dass die Stadt im *Paradiso*, in die Beatrice den Pilger einführt, dagegen eine reine „Geist-Stadt“ ist und letztlich die metaphorische Anschauungsform Gottes in sich birgt. Fajen führte weiter aus, dass die Stadt in der *Commedia* über die physische Wahrnehmung hinausgeht, sie ist nicht nur ein architektonischer Raum, sondern bedeutet vielmehr das Aufeinandertreffen von Menschenmassen und damit einhergehend die Begegnung mit dem Fremden und dem Problem der Identifizierung. Das Kennenlernen der neuen Menschen oder Gruppen setzt stets, so führte Fajen fort, ein Erlernen des neuen gemeinsamen Codes voraus, der die Grundlage der Verständigung bildet. Durch diese Argumentation leitet Fajen zu Bernard Delmay (1986) über, der in *I personaggi della Divina Commedia* schreibt, dass Dante auf seiner Jenseitsreise 364 einzeln genannten Seelen begegnet und mit insgesamt 128 von ihnen spricht. Die Gesprächsqualität verändere sich dabei im Verlauf der Pilgerreise vom *Inferno* bis zum *Paradiso*, die Kommunikation verwandelt nach Fajen die Anonymität einer urbanen Menge in etwas Bekanntes und Konkretes. Allerdings nimmt dieser Prozess stetig weiter ab, die Gespräche gewinnen an Komplexität, die Figuren bleiben jedoch zunehmend fremd. Nach Ende eines Dialogs im *Inferno* könne sich der Leser folglich ein Bild von den Figuren machen, sie aus der anonymen Menschenmenge herausnehmen, im *Paradiso* blieben sie dagegen trotz Unterhaltung

weiterhin flüchtige Gestalten. Fajen schloss seinen Vortrag mit einer intensiven Betrachtung der Aufnahme Dantes in die *schiera* im vierten Gesang der Hölle. Er erklärte mit Verweis auf Karlheinz Stierle, dass die Begegnung zwischen Dante und den antiken Dichtern im „corte“ stattfindet, wodurch der Basiscode der urbanen Kommunikation bereits festgelegt sei: die „cortesia“. Darin offenbare sich bereits ein um Symmetrie und wechselseitige Achtung bemühter Redestil des Hofes, zugleich ließe sich hier jedoch auch die Brücke zum ersten Vortrag des Tages schlagen, in dem Barbero bereits das Wechselspiel zwischen Hof und Kommune angerissen und die problematische Kategorie des Adels für Florenz skizziert hatte. Fajen führte aus, dass die *cortesia* von Anfang an als Basis zugrunde gelegt sei, wodurch ein heterodoxes Wagnis aufgedeckt werde, denn die Sprecher müssten in der Hölle den Kommunikationscode der *cortesia* beherrschen. Zur weiteren Ausführung seiner These zieht Fajen den Dialog zwischen Dante und Francesca heran und verdeutlicht einerseits, dass Dante Francesca die höfische Freiheit zuteilwerden lässt, nur aus freien Stücken mit ihm zu sprechen (*Inf. V*, 79-81), andererseits, dass Francescas *cortesia* in der Fürbitte liegt, die sie an einem Ort spricht, an dem eigentlich keine Fürbitten gesprochen werden. Bevor er die *cortesia* Francescas abschließend besprach, fuhr Fajen mit weiteren Beispielen fort und zeigt allen Zuhörenden zunächst die Rede Farinatas (*Inf. X*), die eine rein politische *cortesia* verdeutliche und keine erotische mehr, sowie diejenige der menschlichen Liebe zwischen Dante und Brunetto Latini (*Inf. XV*), die tiefste Ehrerbietung, Freundschaft und Anerkennung entfalte. Damit leitete Fajen zum letzten Beispiel der *cortesia* über: der 16. Canto des *Inferno*. Fajen warf die Frage auf, ob es sich hierbei um eine Form der instrumentalisierten *cortesia* handle, bei der vor dem Hintergrund der merkantil geprägten Stadt Florenz, in

der alle Gespräche eine Form des Aushandelns seien und zugleich der Versuch eines höfischen Umgangs gepflegt werde, die Projektion des Adels zu einer Art aushandlungstechnischer Basis werde. Zum Abschluss kehrte Fajen noch einmal zum bekannten Dialog zwischen Dante und Francesca zurück und deckte die manipulative Struktur der Rede Francescas auf. Sie versuche, die Liebe als ein Gesetz zu verkaufen, deren Opfer sie selbst wurde, Dante fiele auf diese Manipulation, die als Fürbitte verschleiert werde, rein und ließe sich in die Irre führen, obschon er darüber hinauswachsen müsste.

Dem Vortrag folgte eine rege Diskussion über die Ikonographie der Kommune sowie über die *cortesia* und die Paolo-und-Francesca-Szene. Dieser schloss sich eine kurze Pause mit Kaffee und Kuchen im Foyer des Universitätshauptgebäudes an, bevor die Vorträge des späten Nachmittags folgten.

Zunächst war der Vortrag von Prof. Dr. **Elisa Brillì** (Toronto) zu hören: *Dante poeta della città? 'Civitas/comunità' nel pensiero di Dante e nel suo tempo*. Da Brillì selbst nicht in Jena anwesend war, konnten die Gäste ihrem online-Vortrag über Zoom im Hörsaal folgen. Der Vortrag fand in italienischer Sprache statt. Sie begann damit zu betonen, wie wichtig die Bürgerschaft für Dante ist. Mit Verweis auf den 8. Gesang des *Paradiso* führte sie aus, dass Dantes Verlangen nach (Staats)bürgerschaft ein so offensichtliches Bedürfnis sei, dass er ihre Existenz als gegebene Grundlage für das menschliche Sein anerkenne, ohne Beweise oder Argumente zu verlangen. Zur weiteren Unterstützung dieser Eingangsthese führte Brillì die Unterscheidung zwischen *civitas* und *rusticitas* aus und kam hierbei ebenfalls auf den Ausdruck des „s'inurba“ (*Purg.* XXVI, 69) zu sprechen, auf den Ellerbrock in seinem Grußwort bereits ein besonderes Augenmerk gelegt

hatte. Mit Verweis auf den Kommentar von Jacopo della Lana machte sie deutlich, dass es sich hierbei um ein Informationsverb handle, das in sich bereits das „ab urbe“, die Stadt, enthalte. Die *civitas* sei bei Dante immer eine politische Gemeinschaft und beziehe sich auf die Kommune, des Begriffs *comunitas* bediene sich Dante hingegen nicht. Ausnahme sei hierbei lediglich die einmalige Nennung „lo comuno de Lucca“ (*De vulgari eloquentia* I, xiii, 2), die allerdings deutlich mache, dass Dante die Bedeutung dieses Begriffs durchaus kannte. Im weiteren Verlauf ihres Vortrags stellte sie den Begriff der *civitas* zur genaueren Erklärung anderen Termini gegenüber, zunächst verdeutlichte sie, dass die Stadt für Dante nicht selten mit der *patria* im Zusammenhang steht. Brillì zeigt, dass der Mensch in Dantes Definition stets mit der (städtischen) Gemeinschaft verbunden ist, aber dennoch nicht alle Städte sofort mit Heimat gleichzusetzen sind. Während Florenz oder Rom als städtische Bezugspunkte auch Heimat seien, ließe sich Venedig mit diesem Charakteristikum nicht verbinden. Brillì fuhr mit einer Erklärung der Monarchie fort, die als politisches System untrennbar mit der Stadt verbunden sei. Die *civitas* erfülle die Monarchie und werde umgekehrt von dieser gänzlich durchdrungen, andernfalls käme es zu einer Perversion der Systeme. Mit dieser engen Vernetzung der dantesken Stadtansicht mit seiner Definition von Monarchie leitete sie abschließend zur Hauptfrage ihres Vortrags über: *Dante poeta della città?* Sie betonte drei wichtige Aspekte der Stadtbeschreibung, die für Dante von besonderer Relevanz sind. Zunächst einmal verbinde er die *civitas* mit der Geschichte und erschaffe auf diese Weise eine neue Form der Historizität. Darüber hinaus sei jedoch noch bedeutender, dass er nicht nur die Städte, sondern auch einzelne städtische Personen hervorhebe. Der Dichter kreierte die Stadt als eine Art personalisierten Organismus. Der letzte und

zugleich wohl ausschlaggebendste Faktor sei allerdings die Gegenüberstellung der *civitas* mit dem *io lirico*. Dante sei nicht nur ein objektiver Erzähler, der die Städte beschreibt, er stehe ihnen als lyrisches Ich direkt gegenüber. Städte seien in der *Commedia* phänomenologische Deuteragonisten des Ichs. Abschließend kam Brilli zu der Erkenntnis, dass Dante in seiner poetischen Darstellung von Stadt selbst zum Dichter der Stadt wird.

Im Anschluss folgte Dr. **Pia Claudia Doering** (Münster) mit einem Vortrag, der den Blick auf ein weiteres großes literarisches Werk lenkte: »*La egregia città di Fiorenza, oltre a ogn'altra italica bellissima*«. *Florenz als wirtschaftliches und kulturelles Zentrum in Boccaccios 'Decameron'*. Doering hielt ihren Vortrag in Präsenz im Hörsaal. Sie eröffnete ihre Ausführungen mit der Frage, worauf sich Boccaccios Lob auf die Stadt Florenz stütze. Demnach gäbe es besonders zwei Aspekte, die Florenz zu einer bedeutenden Stadt machten und innerhalb des *Decameron* von zentraler Bedeutung seien. Einerseits ist die Stadt besonders reich an Kunst und präsentiert zahlreiche Werke aus Malerei und Literatur, andererseits hat sie dank ihrer florierenden Handelsgeschäfte einen hohen wirtschaftlichen Wert. Doering legte anschließend den Fokus auf diese beiden Aspekte und zeigte, wie Boccaccio Handel und Kunst als Grundlage des städtischen Lebens darstellt. Die zunehmend reicher werdenden Kaufleute finanzierten den Papst in Avignon und konnten durch ihre monetäre Situation das Stadtbild in Florenz selbst bestimmen. Sie brachten eine neue Wahrnehmung mit, die sich nicht mehr an den althergebrachten Traditionen, sondern an der neuen Handelselite orientierte. Es handele sich dabei um ebendiese Mitmenschen, die Dante in der *Commedia* als „gente nova“ (*Inf.* XVI, 74) kritisiere. Bedingt durch ihre Arbeit waren die

Kaufleute viel auf Reisen, zahlreiche von ihnen begannen dabei auch mit dem Schreiben. Hieraus bildete sich die neue Schrift der Mercantesca, die sich schneller schreiben ließ und eine neue Form literarischer Werke hervorbrachte. Nach dieser kurzen allgemeinen Einleitungsfrage ging Doering zum *Decameron* über und machte deutlich, dass die Mobilität und Internationalität der reisenden Händler und ihr daraus resultierender Einfluss auf die Entwicklung der Stadt Florenz in Boccaccios Werk deutlich werden. Zur Bekräftigung ihrer These verwies sie exemplarisch auf die Familie der Cornacchini (*Dec. IX, 5*), die innerhalb der Erzählung als erfolgreiche Kaufleute auftreten. Folge ihres finanziellen Erfolgs sei unter anderem, dass sie zu Auftraggebern für Kunst werden und damit das Stadtbild prägen. Doering zeigt jedoch auch an weiteren Beispielen, dass Handel und städtisches Leben in der literarischen Ausarbeitung Boccaccios eng verbunden sind. Repräsentativ für diese Lesart sei auch die Darstellung der Pest, die ganz im Zeichen der Ökonomie stehe. Bereits einleitend sei etwa das Stapeln der zahlreichen toten Pestkörper im klaren strukturierten Gestus eines kaufmännischen Ablaufs beschrieben, das die humane, nicht-merkantile Ebene in den Hintergrund stelle. Ein Aspekt, auf den Doering gegen Ende ihres Vortrags noch einmal zurückkam. Zugleich sei die Gegenüberstellung der armen Bevölkerung, die innerhalb der Stadt auf engem Raum zusammenlebt und folglich sterben muss, und der reichen Elite, die sich spontan auf einen Landsitz zurückziehen kann und deshalb isoliert überleben wird, bereits auf den ersten Seiten des *Decameron* zentrales Thema. Nach dieser Ausführung des ökonomischen Aspekts leitete Doering wieder zur Perspektive auf die Kunst über und erklärte, dass Boccaccio eine Art Codice schaffe, der die wichtigsten florentinischen Künstler versammle. Sie fügte hinzu, dass die Stadt Florenz mit ihren künstlerischen

Eigenschaften auch über andere Städte erhoben wird. Als Gegenbeispiel sei hier etwa Bologna zu nennen, das eine Reihe hybrishafter Gelehrter hervorbrachte, während Florenz namhafte Kunstschafter wie Giotto, Cavalcanti oder Dante anzog. Während die Gelehrten jedoch lediglich auf die Wissensvermittlung fokussiert sind, sei es den Künstlern möglich, in ihren Widersachern einen Prozess der Erkenntnis anzustoßen. Da sie sich nicht vom Habitus blenden lassen, können sie zur wahren Einsicht gelangen. Auch diese These vermochte Doering mit einer Passage aus dem *Decameron* zu untermauern, sie fasste die kurze Erzählung der drei florentinischen *buffatori* zusammen (*Dec.* II, 1). Kernthema dieser Erzählung ist der Betrug dreier Gaukler, der lediglich von einem kunstverständigen Florentiner verstanden wird, während die Treviser*innen mit Zorn reagieren. Hierbei treffen Hass und Gewalt auf Witz und Kunst. Diese Szene zeigt laut Doering abermals die enge Verzahnung von Kunst und Handel, denn die Gaukler können aus dem zorn erfüllten Tumult nur dank der finanziellen Ressourcen eines Kaufmanns gerettet werden. Ohne die monetäre Hilfe der Händler ließe sich die Kunst also nicht aus der bürgerlichen Gewalt befreien. Hier werde das produktive Ineinandergreifen von kaufmännischen und künstlerischen Interessen hervorgehoben. An diese Ausführungen fügte Doering den Hinweis auf die Pluralität im *Decameron* an. Sie hob hervor, dass die meisten Kaufleute in den Erzählungen als Erkenntnisträger fungierten, es aber natürlich auch solche gebe, die eben keinen humanen, sondern nur noch einen ökonomischen Blick hätten. Damit konnte Doering mit Rückblick auf den Beginn des Vortrags schließen: Der rein ökonomisch organisierte Umgang mit dem Tod, der sich im Stapeln der Leichen zu Beginn des *Decameron* zeigt, spiegelt den durchaus auch kritischen Blick auf die Kaufleute.

Im Anschluss an den Vortrag von Doering folgte eine kurze Abschlussdiskussion, bevor alle Vortragenden, Mitglieder und Gäste beim gemeinsamen Abendessen im Restaurant Schwarzer Bär den Abend ausklingen ließen.

Den dritten Tag der Jahrestagung eröffnete **Martina Albertini** (Zürich) mit einem Vortrag in italienischer Sprache zur Perspektive der Stadtchronisten auf Florenz: *Matteo Villani storico e scrittore. Un caso di scrittura storiografica della metà Trecento*. Albertini setzt bei dem Hinweis an, dass die Chroniken immer die Mikrokosmen der Städte in all ihren Facetten mitbringen. Die Chronik sei keine objektive Geschichtsschreibung, sondern beinhalte stets eine persönliche Interpretation des kommunalen Geschehens. Zur Darstellung präsentierte Albertini nicht nur Textausschnitte aus Matteo Villanis Stadtchronik, sondern zeigte auch die *Cronica* von Dino Compagni und jene von Giovanni Villani. Der älteste der drei Chronisten ist Compagni, der seinerseits die florentinische Stadtgeschichte zwischen 1280 und 1312 mit besonderem Fokus auf den Konflikt zwischen den weißen und den schwarzen Guelphen niederschrieb. Ihm folgte der wohl bekanntere der beiden Villani-Brüder: Giovanni. Aus seiner Chronik geht die Zeit zwischen 1312 und 1348 hervor. Hierbei handele es sich allerdings nicht um eine reine Stadtchronik, sondern um eine allgemeinere Geschichtsschreibung, in der der Stadt Florenz eine Schlüsselrolle zukommt. Als dritten Chronisten stellte Albertini Matteo Villani vor, der seine Chronik im Pestjahr 1348 nach dem Tod seines Bruders begann und bis 1363 fortsetzte. Albertini verdeutlicht im weiteren Verlauf ihres Vortrags besonders eindrücklich die Unterschiede zwischen den beiden ersten Chronisten und dem jüngeren Matteo Villani. Sie begann mit dem Verweis auf die Fokussierung innerhalb der Werke. Während bei den beiden Chroniken von Compagni

ni und Giovanni Villani das Augenmerk der Beschreibung noch auf dem Leben als Bürger und Mitglied der Stadtgemeinschaft liege, rückt mit der Darstellung Matteo Villanis die Zeitlichkeit als bestimmendes Element ins Zentrum. Für den älteren Villani sei das Teilen der Erfahrungen mit den Städten und den Bürger*innen von besonderer Relevanz. Nach der Pest beginne jedoch ein neues Zeitalter, das auch mit einem neuen Schreibstil dokumentiert wird, dabei sei das didaktische Prinzip Matteo Villanis deutlich zu erkennen. Für ihn müsse der Chronist auch rhetorische Kompetenz mitbringen. Es folgte eine Abwendung vom „l'io chronista“, das die Chronik schreibt, hin zum Chronisten als Teil des popolo. Die neue Stadtschreibung versuche zugleich chronistisch zu sein und dabei eine Kunst zu schaffen. Sie wolle belehren, vielleicht sogar moralisieren, und gleichzeitig erzählend sein sowie immer im Zeichen der Verifizierung stehen. Albertini beendete ihren Vortrag mit einem Bezug zu Boccaccio und wies darauf hin, dass Matteo Villani eine Stadtbeschreibung betreibe, in der er permanent auch die anderen literarischen Gattungen, besonders die Erzähltechnik der Novellen Boccaccios zu integrieren versuchte.

Im Anschluss an den Vortrag von Albertini folgte die *Lectura Dantis* in diesem Jahr zu *Paradiso* XVII von Dr. **Philip Stockbrugger** (Frankfurt a. M.) mit einer Rezitation des italienischen *Canto* von Prof. Dr. **Edoardo Costadura** (Jena). Stockbrugger begann seine *Lectura* mit dem Hinweis auf *Paradiso* XV und XVI, die die negativen Folgen der Verbannung Dantes aus der Stadt vorbereiten. In den beiden vorhergehenden *Canti* lege Cacciaguida bereits das Fundament für die im siebenzehnten Gesang folgende Stadtkritik sowie die Reflexion über das Poema selbst. Folgt dann *Canto* XVII, kann der Leser schon in den ersten beiden Terzinen verstehen, dass Dante

sich, indem er sich als Ausgestoßener präsentiert, zum Propheten der Stadt erhebt. Stockbrugger führte weiter aus, dass Dante die Exiljahre bereits in den Tiefen der Hölle sowie auf den Ebenen des Läuterungsberges vorhergesagt werden, die Prophezeiungen dabei jedoch noch den undurchsichtigen Schein der Unwissenheit besitzen. Im *Paradiso* wird Cacciaguida allerdings endlich „per chiare parole e con preciso latin“ (*Par.* XVII, 34f.) deutlich machen, was Dante tatsächlich bevorsteht. Der Gesang beinhaltet einen Vergleich der beiden Städte Athen und Florenz. Beide Städte verleumden, so fuhr Stockbrugger fort, ihre Helden, denn ihre moralische Verwerfung schließt notgedrungen das Gute, das heißt ihre Helden, aus. Stockbrugger zeigte, dass das Exil zwar ungerecht, aber dennoch für die *Commedia* notwendig ist, denn die Heilsschreibung könne erst in der Verbannung erfolgen. Er fügte hinzu, dass für Dante die Stadt immer eine negative Einheit ist, eine gebrochene oder fragmentarische Einheit, bei deren Darstellung man beinahe annehmen könnte, Dante hätte den Glauben an die Stadt ganz im Allgemeinen verloren. Das Städtelob im 15. Gesang des *Paradiso* stehe dieser Annahme jedoch gegenüber. In dem Dialog Dantes mit seinem Urahn werde deutlich, dass alle Städte seit Babel in ihrer Struktur zerbrochen sind, der Ausschluss aus der Stadt für Dante ist daher, so Cacciaguida, unumgänglich, um die gesamte Moral und das Heil der Menschheit zurückbringen zu können. Zum Schluss der *Lectura* verwies Stockbrugger noch einmal auf ihren Anfang und sagte, dass Rom erst infolge der Verbannung von Aeneas gegründet werden konnte, sein Exil sei Anzeichen für die göttliche Vorhersehung, die weit über scheinbar menschliche Gerechtigkeit hinausgehe. Dasselbe gelte auch für Dante und seinen Bezug zu Florenz. Das Phänomen der Selbstheroisierung, das in den jüngeren

Kommentaren zur *Commedia* oft thematisiert wird, ließe sich dagegen mit Vorsicht genießen.

An die *Lectura Dantis* schloss sich eine kurze Kaffeepause im Foyer an, bevor alle Mitglieder und Interessierten zum musikalischen Abschluss der Jahrestagung eingeladen waren. Studierende aus dem Studiengang für Alte Musik der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar spielten unter der Leitung von **Martin Erhardt** (Weimar) in der Aula der Friedrich-Schiller-Universität Werke aus dem *Squarcialupi-Codex*. Die neun Studierenden interpretierten Werke, die aus der Zeit Dantes überliefert sind. Erhardt berichtete einleitend jedoch, dass es sich beim *Squarcialupi-Codex* genau genommen um eine Schrift handelt, die etwa ein Jahrhundert nach Dante entstanden ist. Erhardt erklärte, dass Dante in einer Zeit lebte, in der Musik als lebendiges Medium durch das Spiel weitergegeben wurde, während ihre Niederschrift weniger verbreitet war. Darüber hinaus sei die Notation der Zeit, die noch nicht der heute bekannten Notenschrift entspricht, zu großen Teilen lückenhaft, das bedeutet, dass die Darbietung heute ein genaues Studium der Quellen, der Epoche und des Kontexts erfordert, um eine möglichst historische Aufführung schaffen zu können. Die Studierenden brachten die Aula mit Vertonungen von Texten von Francesco Landini, Jacopo da Bologna, Bartolino da Padiva, Niccolo da Perugia und Andrea da Firenze zum Erklingen. Nach der Einleitungsveranstaltung zur Jahrestagung im Zeiss-Planetarium, die alle Interessierten in die Himmelswelten zu Dantes Zeit entführte und das Himmelszelt scheinbar wirklich erlebbar machte, beendete das Konzert mit einer außergewöhnlichen Darbietung der musikalisch-klanglichen Welt zu Dantes Zeit die durchweg gelungene Jahrestagung. So endete die 98. Jahrestagung in Jena mit ihrem reichen und vielseitigen Programm ganz im Zei-

chen Dantes und der Stadt. Sie machte auf jeden Fall Lust auf die kommende Jahrestagung, die im Jahr 2023 in Halle stattfinden wird.

Simone Rude

Sulla citazione dantesca dal Congresso Dantesco Internazionale Alma Dante, Ravenna

Correva l'anno 2017 quando si avviò la prima prolifica edizione del Congresso Dantesco Internazionale Alma Dante a Ravenna. Dopo l'alternarsi tra Bologna (2018, 2020, 2022) e Ravenna (2017, 2019 e 2021) torna quest'anno a Ravenna per la quarta volta Alma Dante 2023 dal 17 al 20 maggio. Il congresso è promosso dall'Università di Bologna in collaborazione con il Comune di Ravenna e con il patrocinio delle maggiori società scientifiche, letterarie e linguistiche interessate allo studio e alla divulgazione delle opere di Dante. Il convegno alternerà sessioni plenarie con la partecipazione di eminenti dantisti e sessioni parallele che permetteranno anche a studiosi e appassionati di condividere e discutere le proprie ricerche dantesche. Farà da sfondo a questo ricco scambio culturale la città di Ravenna, presso la quale il sommo Alighieri è deceduto nel 1321 e presso la quale si trova la sua tomba. Le sessioni plenarie saranno infatti ospitate dal Comune di Ravenna; dal Dipartimento di Beni Culturali dell'Università di Bologna, sede di Ravenna; dal Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, il che permetterà agli studiosi anche di trovarsi in importanti luoghi ravennati.

Tra i vari panel tematici proposti, che danno la possibilità anche a giovani studiosi di presentare le proprie ricerche davanti ad altri studiosi, noi abbiamo scelto di focalizzarci

sulla ricezione di Dante a partire dal XIV secolo fino ai giorni nostri.

Oscar Wilde in "The picture of Dorian Gray" scrive «there is only one thing in the world worse than being talked about, and that is not being talked about» riconoscendo di conseguenza l'importanza che ha la circolazione per mezzo di altre fonti, che sia essa di qualunque tipo, nell'accrescere la fama di un individuo o di un'opera. Uno strumento molto significativo per mappare la fama di un autore sono di conseguenza le citazioni che ne fanno altri. Il panel dal titolo *Citare Dante. L'utilizzo della citazione dantesca in altri contesti e ambiti* si propone di analizzare l'utilizzo dell'opera dantesca in altri contesti cercando di fornire uno spaccato più possibile eterogeneo e trasversale attraversando epoche, generi e contesti diversi. La grande varietà e diversità dei contesti nei quali viene citato Dante rende evidente la sua fama e la sua diffusione, non solo da parte degli autori, ma anche del pubblico al quale essi si rivolgono, consapevoli di essere compresi. Un altro aspetto interessante che ci si propone di analizzare in questo panel è il significato che assume la citazione dantesca nel nuovo contesto. Come fosse un tassello di un puzzle, gli autori, prendono un passo dantesco e lo collocano nel loro quadro personale incastrandolo tra le tessere del loro testo, e costruendo con esso tutto un'opera funzionale ai loro fini. Presidente del panel sarà il Professor Giuseppe Marrani professore ordinario di Filologia Italiana e direttore del dipartimento di Studi Umanistici dell'Università per Stranieri di Siena, seguono i brevi resoconti dei quattro interventi che compongono il panel.

Maria Laura Pancini *Le citazioni della Commedia nella poesia politica e civile trecentesca minore di area toscana.*

È sorprendente vedere che già in epoca quasi contemporanea alla scrittura della *Commedia* proliferano le citazioni dantesche. Se si osserva il panorama della poesia politica e civile trecentesca minore di area toscana, ci si può rendere conto della fama che l'opera di Dante ha già a quest'altezza cronologica. Alcuni autori citano la *Commedia* senza specificare il passo, ma dando per scontato che il lettore sappia riconoscerlo per comprendere appieno il significato del testo lirico, un esempio di questi è Cino da Pistoia con il suo compianto scritto proprio in morte di Dante nel quale l'autore critica con violenza Firenze per l'esilio dantesco *Su per la costa amor de l'alto monte*. In altri casi, sebbene a noi oggi sia evidente la citazione, l'autore non sembra volerla rendere nota o almeno la conoscenza del passo dantesco citato non ostacola la comprensione della lirica, come nel caso di due testi dall'incipit che ricalca *inf.* XXXIII 79: "Ahi Pisa, vituperio de le genti". I due testi sono però diametralmente opposti: il primo è una canzone scritta da un pisano in difesa della sua città e il secondo un sonetto di invettiva contro Pisa. In altri casi, come quello di Antonio Pucci nei Cantari della Guerra di Pisa, che cita lo stesso passo di *inf.* XXXIII 79, l'autore esplicita la citazione dantesca con orgoglio quasi a voler corroborare quando sta affermando attraverso il passo autorevole: «O Pisa, vituperio de le genti! - / disse 'l poeta Dante fiorentino» vv. II.31.1-2. Nell'intervento di Alma Dante si analizzano, attraverso l'utilizzo di esempi concreti, alcuni casi di citazioni dantesche contestualizzandole e soffermandosi sul ruolo che esse assumono nel testo, ma soprattutto traendo conclusioni su quello che queste ci comunicano della ricezione e della fama dantesche nel contesto preso in esame. Il fatto che questi autori citino Dante così precocemente in un dialogo di complicità con il lettore ci fornisce una chiara prova della circolazione e della fama della *Commedia* ad un vasto pubbli-

co. È inoltre interessante analizzare il riuso creativo che ne fanno gli autori, che interpretano in modo talvolta diametralmente opposto lo stesso verso della *Commedia*.

Anna-Maria Chierici *Gianni Celati's Dantean Adventures: Encounters, Stories and Wonders*.

Le suggestioni dantesche che emergono nell'opera di Gianni Celati ci conducono ad approfondire i suoi numerosi riferimenti alla *Commedia* che è la principale fonte di ispirazione per le «piccole meraviglie» da lui scritte agli esordi e in seguito giudicate ben poca cosa rispetto alla ricchezza di voci e suoni usciti dalla penna di Dante. Celati rinviene nella *Commedia* “un sistema di racconti” in cui si rispecchia e che vede come “un territorio, con le sue regole, basta percorrere questo territorio e ogni incontro è un racconto”. Da queste premesse prende le mosse una disamina delle tappe più significative della narrativa celatiana a partire dalla trilogia *Parlamenti Buffi* (1989) composta utilizzando le «lunghe narrazioni di voce» scritte in precedenza con l'intento di tracciare «un moderno viaggio dantesco» che inizi dai “gironi infernali della demenza quotidiana” e prosegue con “una comica fase purgatoriale in cui si rimugina sui propri peccati” per poi concludersi con “la fase d'ascesa più felice verso la scoperta dell'amore e d'una 'vita nova'”. A questo proposito occorre ricordare, con Tibor Wlassics, che la *Commedia* è principalmente *narratio* di una avventura dalle mille svolte imprevedute che chiede al lettore di concedere la *suspension of disbelief* come accade per la narrazione concepita secondo le leggi della percezione umana.

Leonardo Zanchi – *Dante dietro il filo spinato: la Commedia negli scritti dei superstiti italiani dei lager nazisti*

«Ravensbrück ci appare davanti, all'improvviso, sul tardo pomeriggio del 30 giugno, quando il sole è già sceso. Parlare di inferno dantesco è quasi ovvio. È uno spettacolo indecrivibile, allucinante, assurdo. Sembra di piombare su un altro pianeta». Nel suo libro *Le donne di Ravensbrück* (Einaudi, 1978) scrive così Lidia Beccaria Rolfi, deportata politica piemontese nell'unico lager nazista interamente femminile, definendo il parallelismo fra la realtà concentrataria e *l'Inferno* di Dante quasi come un meccanismo automatico. «Sul tuo alto portone / manca solo la famosa frase di Dante / "Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate"» scrive nelle sue memorie Quinto Osano, deportato politico torinese, descrivendo l'ingresso del lager di Mauthausen. Sempre nella testimonianza di un deportato sopravvissuto a questo stesso campo, Giovanni Battista Bonelli, troviamo l'appellativo «vero anziano di Santa Zita» riferito al vecchio *kapo* che lo sevizia, con un rimando raffinato a *Inf.* XXI 38, per lasciare intendere che razza di delinquente fosse. Si potrebbero fare molti esempi, ma forse possono bastare per rendere l'idea di come i versi di Dante vengano in soccorso ai superstiti, che li avevano letti e studiati, nel tentativo di cercare le parole più adatte per descrivere i caratteri estremi della realtà concentrataria. *L'Inferno* dantesco si configura così come un termine di paragone necessario, una sorta di orizzonte letterario e morale all'interno del quale i deportati cercano di collocare e dare espressione a quanto vissuto. In questo senso non si può non citare Primo Levi che, con il capitolo *Il canto di Ulisse* di *Se questo è un uomo*, mostra come Dante non sia soltanto un modello letterario a posteriori, per rielaborare l'esperienza traumatica attraverso la scrittura, ma abbia costituito anche un riferimento concreto durante lo stesso periodo di prigionia. Recitare a memoria alcuni versi della *Commedia* all'interno del lager non è un evento così raro, forse

perché, come dice Levi al Pikolo, l'opera dantesca contiene un messaggio «che riguarda tutti gli uomini in travaglio, e noi in specie».

Nunzia Soglia *Citare Dante nel XXI secolo*

Il primato dantesco decantato da grandi autori del passato si è rafforzato nella contemporaneità, tanto che nel 2019 il Consiglio dei ministri ha istituito il Dantedì, che vede il Primo Italiano protagonista per un giorno, il 25 marzo, di *iniziative di comunicazione e divulgazione, dirette a facilitare e rafforzare la conoscenza della figura e dell'opera di Dante Alighieri, con particolare attenzione alle giovani generazioni e alle scuole*. Dante, dopo quasi otto secoli, continua a suscitare interesse e la sua opera resta di un'attualità sorprendente: non è più appannaggio dei soli ambiti accademici di cui è oggetto di analisi e studio, ma lo ritroviamo legato a strumenti di comunicazione di massa che, soprattutto negli ultimi duecento anni, hanno rivolto particolare attenzione alla vita del Poeta ed alla sua opera. Le ragioni che ispirano la genesi di questo contributo sono riscontrabili nella volontà di indagare come la figura del Sommo Poeta sia ancora oggi percepita, come egli stesso sia nobilitato ed adoperato -ad esempio- in campo pubblicitario, sia a livello iconografico sia a livello onomastico, in quanto simbolo nel quale si riconosce una collettività. L'Alighieri ha retto anche la prova del web e dei social, che risultano inondati da meme ed emoticon reinterpretati in chiave dantesca. Oltre a mappare meglio di chiunque altro vizi e virtù dell'italico popolo, rendendoli eterni, Dante ha letteralmente inventato la lingua italiana: è stato il primo a dare piena dignità letteraria ad un volgare adoperato in precedenza solo per la poesia di tema amoroso, ma del tutto assente dagli ambiti della cosiddetta

“alta cultura”. Possiamo concretamente percepire l’influenza che Dante ancora esercita sull’italiano attuale grazie all’elevato numero di vocaboli danteschi e di versi della *Commedia* radicati nella nostra loquela a tal punto da creare espressioni idiomatiche o veri e propri proverbi, spesso usati addirittura inconsciamente dalla moltitudine.

Marialaura Pancini

Lecturae Vitae Novae

Veranstaltungsbericht, Düsseldorf

Die Deutsch-Italienische Gesellschaft in Düsseldorf unternahm von Herbst 2022 an das Experiment einer Lectura Vita Novae. Dantes etwa 1293-1295 entstandenes hochbegabtes Jugendwerk ist, wie man weiß, Voraussetzung für ein tieferes Verständnis des Gesamtwerkes, in herausragender Weise der *Commedia*. Da die Teilnehmer des Lesekreises in unterschiedlicher Weise über Sprachkenntnisse des Italienischen verfügten, erschien von Anbeginn eine zweisprachige Lesung sinnvoll. Die deutsche Version sollte ein leichtes Verständnis des Prosateils gewährleisten, vor allem des erzählerischen Rahmens. Die Wahl fiel auf die deutsche Fassung von Sophie Hildebrandt (Böhlau 1957), die den Teilnehmern kapitelweise in Fotokopie an die Hand gegeben wurde. Hinzu kam der Kauf des italienischen Originals, und zwar in der Edition von Stefano Carrai (BUR Classici). Carrais moderne Paragraphierung in 31 Kapiteln, die der Ausgabe von Guglielmo Gorni (1996) folgt, wurde auf den Hildebrandt-Kopien vermerkt, deren Text die Paragraphierung in 42 (XLII) Kapiteln von Michele Barbi übernimmt. Die Möglichkeit einer Verkürzung war an-

gesichts des Versuchscharakters in Betracht gezogen, und tatsächlich endete die Lectura nach knapp der Hälfte des Werkes. Das Sonett „Ne li occhi porta la mia donna Amore“ (12/XXI) brachte im Sommer 2023 den Abschluss.

Während die zweisprachige Behandlung für den Prosateil insgesamt gut funktionierte, bereitete der Zugang zum Dichtungsteil, der den noch höheren Reiz des Werkes ausmacht, gewisse Schwierigkeiten. Sophie Hildebrandt behält (wie auch die anderen deutschen Wiedergaben der VN) Vers und Reim der Vorlage bei, kommt zu teilweise beeindruckenden Lösungen, muss aber auch Kompromisse eingehen, die in bestimmten Fällen das inhaltliche Verständnis beeinträchtigen. Das Einschalten einer italienischen Paraphrasierung, wie sie Donato Pirovano jüngst in Bd. I der NECOD (Nuova Edizione commentata delle Opere di Dante) vornahm, half aufgrund eines sprachlich anspruchsvollen Italienisch nur teilweise weiter. Für die Kanzone „Donne che avete intelletto d'amore“ (10/XIX) erwies sich die ungereimte Wiedergabe durch Frank-Rutger Hausmann (in: Die Gedichte aus Dantes *De vulgari eloquentia*. München 1986) als besonders geeignet, um Dantes sprachliche und metrische Kunst im Original nachvollziehen zu können. In Hugo Friedrichs „Epochen der italienischen Lyrik“ (Frankfurt 1964) finden sich ungereimt wiedergegeben „O voi che per la via d'Amor passate“ (2/VII), „Ciò che m'incontra, ne la mente more“ (8/XV), „Spesse fiate vegnonmi a la mente“ (9/XVI), „Amor e 'l cor gentil sono una cosa“ (11/XX), „Ne li occhi porta la mia donna Amore“ (12/XXI), „Donna pietosa e di novella etate“ (14/XXIII), „Tanto gentile e tanto onesta pare“ (17/XXVI) sowie „Oltre la spera che più larga gira“ (30/XLI).

Mit der Kanzone "Donne che avete intelletto d'amore" (10/XIX) erreicht das Prosimetrum den Wendepunkt: An die

Stelle der schmerzerfüllten Liebe tritt die Verherrlichung Beatrices. Für Dante war die Kanzone offenbar eine Art Dreh- und Angelpunkt in seinem Werk, am deutlichsten erkennbar in der Begegnung mit Bonagiunta auf dem Läuterungsberg (XXIV 48-49), wo sich Dante die Erfindung des Dolce Stil Nuovo („le nove rime“) zuschreiben lässt. Der Lobpreis Beatrices in der zweiten Strophe der Kanzone („Angelo clama in divino intelletto“) erhellt unmittelbar das, was die Beatrice der *Commedia* darstellen wird, ein „transzendentes Geschick“ (H. Friedrich) in einer religiös-philosophischen Spiritualisierung, dessen Wesen und Ausmaß das bloße Wort Jugendliebe nicht zu erklären vermag.

Dem Leser in Erinnerung bleibt nicht weniger der personifizierte Amor, dessen Erscheinung anfangs von Macht und Gewalt geprägt ist („Siehe, da ist ein Gott, der stärker ist als ich, der kommen und mir befehlen wird“ [1/II]), später auch Hilfsbereitschaft und Sanftheit zeigt, eine Gestalt, die in der Literatur vor und nach Dante so nicht zu finden ist. Die kunstvolle Prosa steht in dialogischem Bezug zu den Gedichten, teils direkt, teil eher vage bleibend. Das Zusammenspiel beider prägt und differenziert das seelische Geschehen zusätzlich.

Das Sonett „Amor e 'l cor gentil sono una cosa“ (11/XX) lässt den Leser der *Commedia* unmittelbar an den berühmten Vers „Amor ch'al gentil cor ratto s'apprende“ im 5. Inferno-Gesang denken. Gewährsmann beider Stellen aber ist Guido Guinizellis Lehrkanzone „Al cor gentil rempaira sempre Amore“. Es lag nahe, die Düsseldorfer *Lectura Vitae Novae* mit Guinizellis Versen abzurunden. Der Jenseitswanderer huldigt dem Bologneser Dichter auf dem letzten Sims des Läuterungsberges

als dem Vater all derer, „die je süße, erlesne Liebesverse schrieben“ (S. Weindling).

Thomas Brückner

Dante übersetzen

zwei Philologen im Gespräch, Weimar

Am 9. Juni 2023 fand in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar eine Veranstaltung unter dem Titel „Dante übersetzen! Zur Büchersammlung der Deutschen Dante-Gesellschaft in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek“ statt. Es handelte sich nicht um einen Vortrag, sondern um ein Gespräch zwischen der Germanistin Elena Polledri (Udine) und dem Romanisten Edoardo Costadura (Jena).

Das Gespräch wurde eingeleitet durch eine kurze Begrüßung durch den Direktor der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Reinhard Laube. Dieser wies darauf hin, dass die Herzogin Anna Amalia Bibliothek insgesamt ca. 2100 Titel aus dem Bestand der Deutschen Dante-Gesellschaft übernommen habe (s. hierzu ING, 2019, S. 60). Hiervon waren zur Ansicht und zum Blättern u. a. ausgelegt (jeweils 1. Auflage, 1. Band) die Übersetzungen von Kannegießer (1809), Streckfuß (1824), Philalethes (1833) und Kopisch (1842).

Zum Thema selbst kam Folgendes zur Sprache: Eine erste Spur Dantes in Deutschland findet sich in der Schedelschen Weltchronik von 1493, allerdings noch ohne eine Übersetzung. Eine erste Dante-Übersetzung ist die *Monarchie* aus dem Jahre 1559 von Johann Heroldt. Eine frühe deutsche Teilübersetzung der *Commedia* (12. Gesang der Hölle, 46 - 48 und 100 - 102) stammt von Andreas Gryphius aus dem Jahre

1679. Eine etwas umfangreichere Übersetzung aus dem Jahre 1763 stammt aus der Feder von Nikolaus Meinhard. Aus dieser Übersetzung wurden der 5. Gesang der Hölle (Paolo und Francesca) und der 33. Gesang (Ugolino) besonders hervorgehoben. Über Meinhard wurde berichtet, dass er, wie viele Aufklärer mit ihm, von der Dichtung Dantes nicht gerade begeistert war, sondern diese als „wild und unregelmäßig“ (Polledri) bezeichnete. Die erste vollständige deutsche Übersetzung der *Commedia* stammt dann von Leberecht Bachenschwanz (3 Bde., 1767, 1768 und 1769). Es handelt sich um eine Prosaübersetzung, die als „fast eine Paraphrase“ (Polledri) bezeichnet wurde. Es folgte der Hinweis (Costadura) darauf, dass in der Zeit vom 17. bis zum 18. Jahrhundert nicht nur in Deutschland, sondern auch in Italien und Frankreich das Interesse an Dante gering war. Eine Änderung deutet sich dann in den Jahren 1780-1782 mit einer Übersetzung des Inferno von Christian Joseph Jagemann aus Weimar an, die im „Magazin der Italienischen Literatur und Künste“ veröffentlicht wurde und in der Dante den Deutschen erstmals „begreifbar“ vorgestellt wurde. Ab 1791 folgen sodann einige in verschiedenen Zeitschriften veröffentlichte Teilübersetzungen von August Wilhelm Schlegel, der zwar versuchte, Inhalt und Form der *Commedia*, die er als „Werkzeug des Dichters“ betrachtete, nachzuahmen, er verzichtete aber auf den Mittelreim und auf die weiblichen Kadenzten, denn diese seien in der deutschen Sprache selten. Die poetische Übersetzung Schlegels ist der Anlass für eine weitere Beschäftigung mit Dante. Die *Commedia* wurde bis heute in keine andere Sprache so oft übersetzt wie ins Deutsche. Dante galt den deutschen Frühromantikern um die Gebrüder Schlegel als erster moderner Dichter Europas, der den Menschen in seiner ganzen historischen Wirklichkeit zur Geltung bringt. Hingewiesen wurde alsdann auf die wichtigen Terzinenüber-

setzungen von Kannegießer und Streckfuß. Letztere hat Goethe vorgelegen, der sich allerdings nicht auf das Lesen beschränkte, sondern „Verbesserungsvorschläge“ (Polledri) machte, die im Schriftwechsel mit Zelter erhalten sind. Da er den beschriebenen Ort aus eigener Anschauung kannte, erlaubte es sich Goethe, Dantes Ortsbeschreibung auf Grundlage der eigenen Beobachtungen umzuschreiben, ohne sich an das Original zu halten. Er habe sich diese Abweichungen erlaubt, obwohl er, wie wir aus anderen Übersetzungen wissen, durchaus zu einer wortwörtlichen Übersetzung in der Lage gewesen wäre (Costadura erinnerte in diesem Zusammenhang an Goethes Übersetzung von Manzonis „Cinque Maggio“). Er wollte in seiner Übersetzung vor allem die Bildlichkeit der *Commedia* hervorheben und hatte dabei den Zusammenhang zwischen Dante und dem „sinnlich-bildlich wirkenden Genius“ seiner Epoche im Blick. Ein weiteres Schlaglicht auf Goethes Dante-Rezeption ergab sich aus einem Hinweis auf die Resonanz, die Philalethes' erstem Übersetzungsversuch der *Commedia* in Weimar zuteilwurde: Als Philalethes (damals noch nicht König von Sachsen) die ersten elf Gesänge der Hölle Goethe übersandte, habe es dieser nicht für nötig befunden, hierauf persönlich zu reagieren. Insgesamt gab die Veranstaltung, die im Bücherkubus der Herzogin Anna Amalia Bibliothek stattfand, einen kurzen, aber einprägsamen Überblick über die Rezeption Dantes in Deutschland und die damit einhergehenden Dante-Übersetzungen.

Bodo Zöll

Bericht aus dem Archiv

Dante-Medaillen im Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar

Bei der Überführung der Archivmaterialien der Deutschen Dante-Gesellschaft in das Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar habe ich festgestellt, dass nicht nur die unterschiedlichsten Dokumente archiviert wurden, sondern neben einigen Bildern und Plakaten auch neun Dante-Medaillen. Da sich die Dante-Gesellschaft entschlossen hat, eine eigene Dante-Medaille herauszugeben, habe ich anlässlich eines Besuches im Goethe- und Schiller-Archiv, der der weiteren Ordnung der Bestände diente, die vorhandenen Medaillen fotografiert. Sie sind im Folgenden abgebildet und mit kurzen Anmerkungen versehen, die zum Teil dem Werk DANTE ALIGHIERI NELLE MEDAGLIE DELLA COLLEZIONE DUILO DONATI, Ravenna, 2002 entstammen.



1. 1965, Ø 60 mm, Bronze, V: Dante nach links blickend, Schrift: 1265-1321, R: unbearbeitet. Im Etui befindet sich ein Zettel mit der handschriftlichen Bemerkung: Dantemedaille Arezzo 1965 Erhalten am 7. August 1966 nach Vortrag Camaldol in Bibbiena.



2. 1965, Ø 60 mm, Silber/Bronze, V: Dante nach links blickend, Schriftzug: Dante Alighieri, R: Ansicht von Verona, Umschrift: VERONA LO PRIMO TUO REFUGIO MCCLXV MCMLXV.



3. 1965, Ø 50 mm, Silber/Bronze, V: Dante nach links schauend, nach einer Abbildung im Museo Nazionale del Bargello di Firenze, R: Pegasus. Herausgegeben vom Comitato Nazionale Dantesco anlässlich des 700. Geburtstags Dantes.



4. 1966, Ø 30 mm, Silber/Bronze, V: Dante und Tito Livio, nach rechts blickend, R: Wappen von Padua, Umschrift: 58. CONGRESSO INTERNAZIONALE; Text unter Wappen: DANTE ALIGHIERI PADOVA MCMLXVI.



5. 1964, Ø 32 mm, Bronze, V: Dante und Gioacchino da Fiore nach rechts blickend, Umschrift: LUCEMI DA LATO IL CALABRESE ABATE GIOACCHINO, R: Wappen von Cosenza, Text: 57. CONGRESSO INTERNAZIONALE DANTE ALIGHIERI COSENZA MCMLXIV.



6. 1962, Ø 32 mm, Bronze, V: Dante nach links blickend, Umschrift: 56. CONGRESSO SOCIETA' DANTE ALIGHIERI MILANO MCMLXII; R: Abbild der Madonnina aus dem Dom von Mailand, Umschrift: TU SE' COLEI CHE L' UMANA NATURA NOBILITASTI.



7. 1965, Ø 28 mm, Silber/Bronze, V: Dante nach links blickend mit Lorbeerkranz und einem Buch in der Hand, Umschrift: Dante 1265 1965, R: Wapen von Ravenna mit einer mit Türmen versehenen Krone, links Girlande Lorbeer, rechts Girlande Eiche, unter den Girlanden ein kleines griechisches Kreuz und ein flatterndes Band mit der Aufschrift: FELIX RAVENNA. Offizielle Medaille der Stadt Ravenna, herausgegeben zum 700. Geburtstag Dantes.



8. 1965, Ø 77 mm, V: Dante nach rechts blickend, R: Allegorie der Geburt des Dichters mit einem Putto in der Mitte, umgeben von einer Mauer mit Türmen und Zinnen, die das mittelalterliche Florenz symbolisieren. Herausgegeben von der tschechischen Akademie der Wissenschaften anlässlich des 700. Geburtstags Dantes.



9. undatiert, Ø 25 mm, V: Dante nach links blickend, Umschrift: COMM. PROF. DOTT. HANS RHEINFELDER, R: Umschrift: SOCIETA DANTE ALIGHIERI, in sich verschlungene Initialen SDA.

Bodo Zöll

Dante weiter übersetzen & verwandeln

aus der Dialogreihe Weltlyrik übersetzen, Frankfurt a.M.

Es geht um Dante und es geht um Verwandlungen – so begrüßte Judith Kasper (Goethe-Universität Frankfurt a.M.) am 7. Dezember 2022 im Literaturhaus Frankfurt ihre Gäste, den Dichter Franz Josef Czernin und den Komparatisten Marco Baschera (Universität Zürich), um über Czernins aktuelle Auseinandersetzung mit Dantes *Commedia* zu sprechen. Die vielbesuchte Veranstaltung war Teil einer öffentlichen Dialogreihe, die Judith Kasper zusammen mit Caroline Sauter und Eva Schestag in einem von namhaften Sponsoren wie dem Deutschen Übersetzerfonds und der Bundesinitiative NeuStartKultur getragenen Rahmen unter dem Titel „Weltlyrik übersetzen. Theorie und Praxis“ an der Goethe-Universität Frankfurt a.M. ausrichtete. Die acht über das Jahr 2022 verteilten Termine können zu großen Teilen unter folgendem Link angesehen werden: https://www.uni-frankfurt.de/118616144/Weltlyrik_%C3%BCbersetzen__Theorie_und_Praxis

Das Gespräch mit Czernin und Baschera nahm schon räumlich eine Sonderstellung in der Dialogreihe ein, da es nicht in der Universität, sondern im Frankfurter Literaturhaus stattfand. Nicht um eine Übersetzung im konventionellen Sinne sollte es gehen, sondern um „erste Entwürfe“, wie Czernin bescheiden sagte, seiner Verse zu Dante, an denen er derzeit arbeitet. Nicht etwa die Komödie zu übersetzen, sondern ein poetisches Äquivalent zu schaffen, das, paradoxerweise gerade indem es sich das Recht herausnimmt, vom früheren Text mitunter radikal abzuweichen, ihn zu deformieren, zu dessen heutigem Alter Ego wird. Indem Czernins Verse dabei

jedoch eine ähnliche Stimmung hervorrufen, zeigt sich Dantes Komödie hier als eine veränderte „physische Erfahrung“, die von der Sprache ausgeht und die auf die zur Sprache gebrachten Ideen ausstrahlt. Wie sich zwei Bänder der DNA umschleifen, stehen also Czernins und Dantes Verse nebeneinander, ohne sich zu berühren, die im Kern aber das Gleiche ersinnen.

Wenn Czernin Dante verwandelt, dringt er in die Tiefe der Sprache ein und rührt dabei auch die Dantesche Gretchenfrage nach der fiktionalen oder realen Qualität seiner Bilder und Allegorien. Beispielsweise erkundet Czernin an der Anfangsszene der Komödie, in welchem Verhältnis etwa der beschriebene Wald und seine rauen Eigenschaften zu einer auch gemeinten persönlichen Situation des Ichs Dante stehen. Dieser „katachrestischen Metapher“, wie er es nennt, widmet Czernin dann auch seine Aufmerksamkeit für seine Verwandlung der Terzinen und lässt den „Wald“ ganz aufgehen, umschrieben und umgeschrieben in seinem doppelköpfigen Sein als konkreter– und Seelenort, der ebenso wahr erfahren wie fingiert ist.²

Inf. 1-9

am ort einst und seit jeher solches intermezzo,
auch via null- und toten punkt; engst schlund-
wie schluchts- und längst urkundlich trichtertief.

abrupt war autorman und schafsdumm, ja mittendrin
walddunkler, -dichter. durch untergraben rief
aus manchem albschlaf aufgeschreckt, im nachhall

² Ich folge hier den Selbstaussagen des Dichters und danke Judith Kasper herzlich für die großzügige Bereitstellung der Skripte und Handouts.

sogleich pfadsüchtig und auch -flüchtig. in der verzweigung
versteckt bin oft, so contravers wie unterhölzern,
sturmschief und disparat, nocturn im finstern.³

Das Wort wird in diesen ersten Terzinen als Erfahrbarkeit und in seiner Erfahrbarkeit gewendet und gedreht. So scheint die Dichtungssprache selbst in Czernins Experimenten eine poetologische Erkundung zu vollziehen, beispielsweise wenn neue, aber im Kontext kohärente und dazu vieldeutige Wortschöpfungen die Leser:innen zwischen verschiedenen Bedeutungsebenen dauerhaft in der Schwebelage halten (z.B. *contravers* (v. 8), in dem sowohl das Adjektiv *contravers* anklingt ebenso wie ein gegen etwas anderes gerichteter Vers, ein *Kontravers*, der sich vielleicht Dantes Hypotext, vielleicht dem Willen des verseschmiedenden Dichters entgegenstellt). Es ist auf diese Weise nie klar, ob in Czernins Versen etwa eine poetische oder doch referenzielle Funktion der Sprache dominiert – denn der Text drängt beide Ebenen immer in gleichem Maße in den Vordergrund, sodass sie nur in ihrer symbiotischen Verquickung gelesen und ausgelegt werden können. Vermutlich ist es auch diese dichte Verschlingung, die beide Gesprächspartner, Judith Kasper und Marco Baschera, immer wieder zu Metaphern des Körperlichen greifen, um Czernins Dichtung kommentierend und interpretierend auf Fuß und Versen zu folgen und den Dichter an dem Abend vor einem gebannt zuhörenden Publikum zu befragen.

Auch die letzte Veranstaltung der Dialogreihe war noch einmal Dante gewidmet. Am 14. Dezember standen dieses Mal die *Rime*, besser gesagt zwei Gedichte aus dem umfassenden und diversen Textkorpus, im Zentrum. Als Co-Autorinnen und

³ Diese Version der ersten drei Terzinen in von Czernin verwandelter Form ist zitiert nach dem oben verlinkten Video zur Veranstaltung im Frankfurter Literaturhaus.

Herausgeber des bereits im *Novo Giorno* 2021⁴ besprochenen kollektiven Übersetzungsexperiments zu Dantes berühmtem Jugendsonett *Guido i' vorrei* sprachen Judith Kasper (Frankfurt a.M.), Fabien Vitali (Venedig) und Andrea Renker (Graz) über ihren 2021 veröffentlichten Band *Dante Alighieri: 1 Sonett 30 Übersetzungen*, indem sie an drei aus dem 30 Übersetzungen umfassenden Korpus gewählten Übersetzungen exemplarisch zeigten, wie unterschiedlich die Übersetzerinnen und Übersetzer vorgegangen sind, um das Gedicht ins Deutsche zu übertragen. Andrea Renker legte den Fokus auf die zufälligen Synergien und Kontraste, die sich zwischen den einzelnen Übersetzungsvorschlägen ergeben, und zeigte dies nach einer Besprechung der frühen Übersetzung von Karl Kannegießer an einem Vergleich der Versionen von Marc Föcking und Fabien Vitali. Fabien Vitali wiederum nahm Barbara Vinkens Prosa-Übersetzung zum Anlass, zunächst speziell über die originelle Verbindung der eigentlich konträr gelagerten stilnovistischen mit der melodramatischen Konvention zu sprechen, die Vinken jedoch wendet, um mit ihrer Prosa-version von Dantes Sonett quasi ein Manifest der poetischen Befreiung von äußeren Zwängen, wie sie die Coronapandemie auferlegte, zu entlocken. Hieran schloss sich eine allgemein gelagerte Diskussion über die verbindende, nicht nur im negativen Sinne fesselnde Funktion der Metrik an, die wie Vitali hervorhob, gerade im Italienischen eine quasi soziale Funktion der Gemeinschaftsbildung einnimmt. Schließlich legte Judith Kasper mit dem Gedicht von Marcus Coelen den Grenzgänger des Bandes aus. In einer erhellenden Interpretation brachte sie seine Übersetzung mit der avantgardistischen New Yorker Dichterszene der 70er Jahren in Verbin-

⁴ Für eine umfassende Besprechung des Übersetzungsprojets zu Dantes *Guido i' vorrei* siehe Fabien Vitali, „Una traduzione polifonica delle *Rime* di Dante. Appunti su un esperimento“, in: *Il Novo Giorno* 2021, S. 25–45.

dung, die insbesondere mittels Homophonien und deren Assoziationen ins Englische übersetzt, folglich die semantische Ebene als der Form nachrangig behandelt und vor allem mehrsprachig denkt – so hielt auch Coelen seinen Text in der Schwebe zwischen dem New Yorker slang-Englisch, dem italienischen Original und seiner deutschen Anverwandlung.

In einem zweiten Teil gaben die drei Autoren einen Einblick in ihre bis dahin weiter unternommenen Übersetzungsversuche an Dantes *Rime*. Dabei standen Dantes *Petrose* im Fokus, eine Serie von vier Kanzoneen, zu denen sich – wie in vielen Fällen der Gedichte aus diesem fragmentarischen Korpus – historisch wenig zuverlässige Daten festmachen lassen.⁵ Charakteristisch sind sie vor allem dadurch, dass sie eine stilistische Einheit bilden. Und zwar bedauert das Ich in allen vier Gedichten seine nicht erwiderte Liebe, indem es die Metapher des Steins verschiedentlich zum stilistischen und motivgebenden Prinzip erklärt. Sie sind zum einen einer Donna Petra gewidmet, zum anderen ist der Stein Reimwort und Sinnbild für eine technisch anspruchsvolle, auch formal mitunter äußerst raue Dichtung. Die Dame Petra ist insofern das Verbindungselement, das diese Gedichte eint, in denen sich die lexikale Energie und die Besonderheit der Rhythmen thematisch in der hartherzigen Geliebten, der schwierigen Liebe niederschlagen (Contini 1995)⁶. Um auf den Begriff zurückzukommen, mit dem Czernin das Bild des Waldes erklärt: Der Stein figuriert hier als katachrestische Metapher, die neben der konkreten Bedeutung der Geliebten auch eine Situation umschreibt, welche sowohl das Dichter-Ich als auch die ver-

⁵ Da die Kanzone *lo son venuta* mit einer astrologischen Zeitbestimmung beginnt, lässt sich hier zumindest das Jahr, auf das Dante verweist, nämlich 1296 festlegen (siehe u.a. Dante Alighieri: *Rime* a cura di Gianfranco Contini, Einaudi 1995, S. 149).

⁶ So Gianfranco Contini in seinem Kommentar zu den vier Steingedichten (vgl. *ibid.*).

geblich Angebetete betrifft, und die darüber hinaus die sprachlich umkreiste Stimmung der vier Dichtungsstücke symbolisiert.

Aus den insgesamt vier Kanzonen (*Io son venuto, Al poco giorno, Amor tu vedi ben* und *Così nel mio parlar*) haben Kasper, Vitali und Renker letztere ausgewählt – und Fabien Vitali hebt die Verbindung zwischen den *Guido i' vorrei* und *Così nel mio parlar* hervor als die Wendung vom Wunsch- zum Alptraum, vom kollektiven Traum zu dem allein mit seinen Obsessionen konfrontierten Individuum – eine inhaltliche Wendung, die sich auch in der Übersetzungsmethode der Autoren spiegelte, insofern alle drei sich zunächst allein der ersten Stanze von *Così nel mio parlar* widmeten.

Diese ist formal die wohl interessanteste der Steingedichte, da Dante hier die Entsprechung von Stil und Thema *in extremo* zuspitzt. Ja das Steinige der Form scheint hier den Inhalt, das in fünf Strophen marternd deklinierte Liebesleid, gar zu dominieren, sodass Contini angesichts dieser poetischen Unwucht und mit Blick auf Dantes Gesamtopus die Kanzone als „una tesi troppo astratta e solitaria, che postuli di esser superata e „corretta““ (ibid., S. 165) beurteilt. Dieser Umstand, dass Sprache hier zum Selbstzweck tendiert, verlockte die Autorinnen, an Dantes Sprachkunst ihrerseits die poetischen Grenzen auszutesten, die ihnen die deutsche Sprache lässt. Sie beschränken sich zunächst auf die erste Strophe der Kanzone, und behandeln es wie ein von den anderen Strophen autonomes Gedicht – motiviert auch durch die thematische Unbeweglichkeit der Kanzone, in der jede Strophe den Zustand der Liebesmarter lediglich variiert, ohne eine Entwicklung der Situation in Aussicht zu stellen, ein Rahmen, in dem „[...] non accade, *realmente*, nulla“ (Claudio Giunta

2014).⁷ Für einen exemplarischen Einblick sei an dieser Stelle die Übersetzung von Judith Kasper hervorgehoben, die – zu diesem Zeitpunkt die elaborierteste der drei Versionen – aus Dantes Petra ein Prinzip des obsessiven v.a. auch klanglichen Kreisens und Verknappens entwickelt, das beispielsweise durch Wiederholungen auffällt, die zunächst auf phonetischer Ebene passieren (z.B. Harnisch, beharrlich, harren) und deren Bedeutung Kasper virtuos an die semantische Linie, die Dantes Gedicht vorgibt, rückbindet. Fortsetzung folgt ...

Nachzuhören sind alle Versionen ebenfalls unter dem oben angegebenen Link auf der Homepage des Instituts für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt a.M.

Andrea Renker

und als Appendix...

ein-wurf – nach Dante da Maiano an Dante Alighieri⁸

Liebe lässt mich treu vertrauter lieben
und hält mich so fest in ihrem Bann,
sodass ich keine einzige Stunde auch nur
mein Herz ihrer Wirkung entziehen kann.

Ovid hab ich gelesen
über die Heilung vom Liebeskrank,
aber es wäre nichts als Lüge
gäb ich vor, dass ich was verstand.

⁷ Dante Alighieri, *Rime* a cura di Claudio Giunta, Mondadori 2014, S. 423.

⁸ Nach Dante da Maianos Sonett *Amor mi fa sì fedelmente amare* aus seiner Tenzone mit Dante Alighieri. In der oben zitierten Ausgabe von Gianfranco Contini (1995, S. 18) gezählt als 4 (XLVI).

Kennen gelernt hab ich sie fürwahr
und weiß, es hilft gegen Liebe kein Kraut oder Kunst,
noch mit keinem Traktieren ist es da getan;

sie tragen – Nachsicht! – und dienen für ihre Gunst,
bleibt dem, der sie empfinden kann.
Aber lass dich ein, kluger Freund, vielleicht nimmst du's ja an.

Andrea Renker

Das Tor zur Zukunft

Versuch einer neuen Auslegung von Inferno 10, 105-108

Im zehnten Gesang der Hölle erfahren wir, dass Dante Cavalcante dei Cavalcanti begegnet. Dieser erkundigt sich bei Dante nach dem Schicksal seines Sohnes Guido. Er fragt Dante, warum Guido nicht bei ihm (Dante) sei (V 60: „*mio figlio ov' è? perché non è ei teco?*“). Cavalcante bringt dann zum Ausdruck, dass er nicht weiß, ob sein Sohn noch lebt. Bevor Dante auf die gestellte Frage antworten kann, fällt Cavalcante in sein Grab zurück. Dante wendet sich daraufhin wieder seinem bisherigen Gesprächspartner Farinata (Manenti degli Uberti, gen. Farinata) zu. Von diesem erfährt er, dass es keine fünfzig Monate mehr dauern werde, bis Dante selbst in die Verbannung gehen muss (VV 79-81: „*Ma non cinquanta volte fia raccesa / la faccia de la donna che qui regge, / che tu saprei quanto quell' arte pesa.*“). Dante ist erstaunt darüber, dass Farinata zwar die Zukunft, Cavalcante aber die Gegenwart nicht sehen kann. Er selbst hat eine andere Erfahrung gemacht. Nach dieser Erfahrung kann der Mensch die Gegenwart und in einem gewissen Umfang auch die nahe Zukunft sehen. So ist es z. B. möglich, vorauszusagen, dass am

kommenden 24. Dezember in Deutschland Heiligabend gefeiert wird. Diese Vorhersage wird aber umso unsicherer, je weiter sie in die Zukunft weist. Es gibt dabei einen Zeitpunkt, ab dem die Zukunft überhaupt nicht mehr vorhergesagt werden kann. Ab diesem Zeitpunkt ist die Zukunft dem Menschen verschlossen. Mit Dantes Worten ausgedrückt, gibt es einen Zeitpunkt, von dem an die Pforte zur Zukunft sich schließt (VV 106-108: „*Però comprender puoi che tutta morta / fia nostra conoscenza da quel punto / che del futuro fia chiusa la porta.*“). Dante bemerkt, dass es im Hinblick auf das Erkennen gegenwärtiger und zukünftiger Dinge offenbar einen Unterschied zwischen der Sehfähigkeit der Höllenbewohner und derjenigen der lebenden Menschen gibt. Er bittet deshalb Farinata um Aufklärung (VV 95 ff.: „... *solvetemi quel nodo / che qui ha ’nviluppata mia sentenza.*“).

Nach der überwiegend vertretenen Auffassung antwortet Farinata Folgendes: Wir Höllenbewohner können ferne Dinge (die ferne Zukunft) sehen, weil Gott sie uns zeigt. Wenn uns die Dinge aber näher sind (nahe Zukunft) oder gegenwärtig, können wir sie nicht mehr sehen, weil wir auf unsere eigene Sehfähigkeit angewiesen sind. Es gibt also einen Zeitpunkt, zwischen Gegenwart/naher Zukunft und ferner Zukunft, ab dem die Sehfähigkeit der Höllenbewohner beginnt. Was jenseits dieses Zeitpunktes liegt, ist ihnen sichtbar. Was diesseits dieses Zeitpunktes liegt, ist ihnen unsichtbar. Aus diesem Grunde kannst du, Dante, so die h. M., erkennen, dass es einen Zeitpunkt gibt (das Jüngste Gericht), ab dem wir nichts mehr sehen können.

Statt Aller zitiere ich hier **Philaethes**: Er schreibt: „Darum begreifst du wohl, dass unser Wissen / Ganz todt sein wird von jenem Augenblicke, / Da sich das Thor der Zukunft wird verschließen.“ Er merkt an: „Nach dem allgemeinen Gericht,

wenn keine Zukunft mehr sein wird, wird folglich auch all' unser Wissen zu Ende sein.“ Farinata beantwortet also die Frage, warum die Höllenbewohner zwar die ferne, nicht aber die nahe Zukunft und die Gegenwart sehen können damit, dass es nach dem Jüngsten Gericht keine Zukunft mehr gebe, weswegen man diese auch nicht sehen könne. Dies ist zum einen keine besonders tieferschürfende Erkenntnis, denn wenn es keine Zukunft mehr gibt, kann man, unabhängig von der eigenen Sehkraft, nach der Dante gefragt hatte, eine solche auch nicht sehen. Zum anderen ist durch diese Erklärung die gestellte Frage nicht beantwortet⁹. Dante wollte nicht wissen, warum die Höllenbewohner nicht sehen können, was sich nach dem Jüngsten Gericht ereignet, sondern, warum sie die Gegenwart nicht sehen können. Ganz und gar unerklärlich wird bei dieser Auslegung *Però* in V 106. Weil wir nur weit sehen, die Gegenwart aber nur erkennen, wenn uns davon von anderen berichtet wird, kannst du erkennen, dass wir ab dem Jüngsten Gericht nichts mehr erkennen können. Diese Logik kann ich nicht nachvollziehen. Der Zusammenhang zwischen den VV 103-105 und den mit *Però* angeschlossenen VV 106-108 muss ein anderer sein, da ich Dante eine solche jeder Logik widersprechende Ausdrucksweise nicht unterstelle. Gegen die oben dargestellte Erklärung spricht Folgendes: Soweit argumentiert wird, dass es nach dem Jüngsten Gericht keine Zukunft mehr gebe, weshalb man diese auch nicht sehen könne (so neben **Philalethes** u. a. auch **Köhler**, **Gmelin** und **Hees**), ist dies schon inhaltlich nicht richtig. Nach dem Jüngsten Gericht (Offenb. 20, 12: „Die Toten wurden (Johannes berichtet, von dem, was er in der Vergangenheit als in

⁹ Aus *Però* zu Beginn von V 106 folgt, dass die VV 100-105 die Begründung für das sind, was in VV 106-108 gesagt wird. Wenn sich diese Aussage allerdings darauf beschränkt, festzustellen, dass man etwas, was es nicht gibt, nicht sehen kann, hätte es keiner sich über zwei Terzinen hinziehenden Begründung bedurft.

der Zukunft geschehend geschaut hat, d. Vf.) nach ihren Werken gerichtet, nach dem, was in den Büchern aufgeschrieben war.“) gibt es sehr wohl eine Zukunft. Diese zu erkennen, bedarf es keiner seherischen Fähigkeiten. Diese Zukunft ist in den Kapiteln 21 und 22 der Offenbarung des Johannes ausführlich beschrieben. Das war auch Dante bekannt. Daran, dass das in der Offenbarung Beschriebene tatsächlich eintritt, lässt deren Verfasser keinen Zweifel. Offenb. 22, 6: „Diese Worte sind zuverlässig und wahr.“ Die Verse 106 bis 108 müssen also eine andere Bedeutung haben als bisher angenommen. Zur richtigen Deutung gelangt man, wenn man *da* in V 107 mit „zu, hin“ wiedergibt (vgl. H 26, 8: ... *di qua da*¹⁰ *picciol tempo* (...von hier an in (oder: nach) kurzer Zeit)¹¹. Dann ergibt sich folgende einfache Erklärung: Farinata verweist zunächst darauf, dass die Höllenbewohner wie Weitsichtige sehen können. Wenn Dante diese Erklärung anerkennt, kann er erkennen (*Però comprender puoi*), dass die Höllenbewohner von hier an (wie in H 26, 8 kann man sich vor *da* ein *di qua* hinzudenken) bis zu dem Punkt (*da quel punto*), an dem ihre Sehfähigkeit einsetzt, nichts sehen können. Dieser Punkt wird alsdann genauer als der Punkt beschrieben, ab dem das Tor zur Zukunft verschlossen ist. Es ist dies der Zeitpunkt, ab dem die Menschen nicht mehr in die Zukunft sehen können, nicht der Zeitpunkt des Jüngsten Ge-

¹⁰ da: a.

¹¹ In H 10, 107 hat, ebenso wie in H 26, 8, das *da* statt eines *a* die Folge, dass die Kollision des *a* mit dem Schlussvokal des vorangehenden Wortes vermieden wird. Dante verfährt ebenso in H 1, 37. Scartazzini weist zu Recht darauf hin, dass dort, wo Dante dal principio verwendet al principio stehen müsste. Auch in diesem Fall wird durch *dal* statt *al* eine Kollision mit dem letzten Buchstaben des vorangehenden Wortes vermieden. Auch die Logik gebietet, *da* (= *a*) mit „bis zu“ wiederzugeben. Farinata befindet sich in der Hölle und in der Gegenwart. Diese kann er nicht sehen. Diese Blindheit besteht aber nicht ab einem gewissen Zeitpunkt, sondern nur bis zu einem gewissen Zeitpunkt. Nach diesem Zeitpunkt beginnt die Sehfähigkeit.

richtes. Mit der Sehfähigkeit der Höllenbewohner verhält es sich also genau umgekehrt wie mit der Sehfähigkeit der Lebenden. Die Lebenden vermögen die Gegenwart und die nahe, nicht jedoch die ferne Zukunft zu erkennen. Bei den Höllenbewohnern ist es umgekehrt. Warum dies von Gott so geordnet wurde, sagt uns Farinata allerdings nicht. Mit dem Jüngsten Gericht hat all dies jedenfalls nichts zu tun. Um es zusammenzufassen: Die Frage, warum die Höllenbewohner die Gegenwart nicht sehen können, kann nicht damit beantwortet werden, dass sie die Zukunft nach dem Jüngsten Gericht nicht sehen können, weil es eine solche Zukunft nicht gebe. Es gibt keinerlei Hinweis darauf, dass Dante hier das Jüngste Gericht und die „Zeit“ danach vor Augen hatte. Dies unabhängig davon, dass die Theologie der Zeit Dantes davon ausging, dass es nach dem Jüngsten Gericht keine Zeit mehr geben werde.¹²

In der Dantistik wurde bislang, soweit ich dies sehe, kein Anstoß daran genommen, dass Farinata eine Frage beantwortet, die nicht gestellt wurde und deshalb das Gespräch zwischen Dante und Farinata völlig unlogisch verläuft. Ebenso wenig wurde bisher in Frage gestellt, dass es sich bei dem Zeitpunkt, zu dem die Tür zur Zukunft zugeschlagen wird, um

¹² Kurt Flasch (Dante, *Commedia*, 2011, S. 46): „Christlich - mittelalterliches Zeitverständnis: Viele Theologen nahmen an, es werde keine Zeit mehr geben nach dem Jüngsten Tag.“ Diese mittelalterliche Auffassung widerspricht allerdings der Auffassung Augustinus', der feststellt, dass es ohne Veränderung keine Zeit mehr gibt (s. hierzu Anm. zu P 27, 118). Zeit ohne Bewegung ist ebensowenig denkbar wie Bewegung ohne Zeit. Hört alle Bewegung auf, gibt es keine Zeit mehr. Alles erstarrt. Wir befinden uns dann im ewigen Eis der untersten Hölle, in dem Luzifer feststeckt. Nach dem Jüngsten Gericht ist aber genau das Gegenteil der Fall. Offenb. 22, 1 f.: „¹Und er zeigte mir einen Strom (Bewegung, d. Vf.), das Wasser des Lebens, klar wie Kristall; er geht vom Thron Gottes und des Lammes aus. ²Zwischen den Straßen der Stadt und dem Strom, hüben und drüben, stehen Bäume des Lebens. Zwölfmal tragen sie Früchte, jeden Monat (Zeit!, d. Vf.) einmal; und die Blätter der Bäume dienen zur Heilung der Völker.“ Es bricht also eine paradiesische Zeit an, keine zeitlose Starre.

den Zeitpunkt des Stattfindens des Jüngsten Gerichts handelt. Auch wird die Ansicht übernommen, dass es nach dem Jüngsten Gericht keine Zeit und deshalb auch keine Zukunft mehr geben werde, die man sehen kann. Gerade die Auffassung, dass es sich bei dem in V 107 genannten *quel punto* um den Zeitpunkt des Stattfindens des Jüngsten Gerichts handelt und diejenige, dass es nach dem Jüngsten Gericht keine Zukunft mehr gebe, führt zwangsläufig dazu, dass die Antwort Farinatas vollständig an der Frage Dantes vorbeigeht. Es ist also zu untersuchen, um welchen Zeitpunkt es sich bei *quel punto* handelt und, ob es richtig ist, dass es nach diesem Zeitpunkt keine Zeit und keine Zukunft mehr gibt.

Ein Blick in die Kommentare ergibt folgendes Bild:

Beginnen wir mit einem der frühesten Kommentare zur DC, dem von **Graziolo Bambaglioli** aus dem Jahre 1324¹³. Dort wird die Auffassung Farinatas wie folgt wiedergegeben: „Et idcirco, prout sequitur, dicit anima illa: «Post ultimi diei sententiam, cum nil ulterius futurum, aliquid nescimus».“ Warum es nach dem Jüngsten Gericht keine Zukunft mehr geben werde, wird nicht begründet, sondern offenbar als bekannt vorausgesetzt. Dass es sich bei *quel punto* um den Zeitpunkt des Stattfindens des Jüngsten Gerichts handelt, wird ebenfalls als selbstverständlich vorausgesetzt.

Ebenso verfährt **Guido da Pisa** (vor 1333)¹⁴: „Et ideo comprehendere potes quod post diem iudicii, quia tunc tempus temporis non succedet, erit totus mortuus noster penitus intellectus.“

¹³ Graziolo Bambaglioli, *Commento all'„Inferno“ di Dante*, a cura di Luca Carlo Rossi, Pisa, 1998, S. 85.

¹⁴ Guido da Pisa, *Expositiones et Glose super Comediam Dantis*, Edited with Notes and an Introduction by Vincenzo Cioffari, Albany, New York, 1974, S. 193.

Auch der Verfasser der **Ottimo Commento** (1. Hälfte 14. Jhdt.)¹⁵ stört sich nicht daran, dass die von ihm gegebene Erklärung nichts mit der Frage Dantes zu tun hat: „Soggiugne qui la sua maggiore maladizione, che quando non sarà più tempo, cioè dopo il die del giudicio, allora sarà morta ogni sua potenza, e cognoscimento,“

Auch für **Giovanni Boccaccio** (ca. 1374) ist klar, dass mit *quel punto* der Zeitpunkt des Stattfindens des Jüngsten Gerichts gemeint ist¹⁶: „... cioè dal di del giudicio innanzi;“

Daniello da Lucca (1568)¹⁷ schließt sich seinen Vorgängern an: „il che vuol dimostrar, che avverrà dopo il general giudicio: percioche dissolvendosi la machina del Mondo, non vi sia più ne futuro, ne preterito, ma ogni cosa sia presente.“

Die Auffassung, wie VV 106 bis 108 zu verstehen sind, hat sich also schon früh gebildet und ist bis heute unangefochten. So schreibt zuletzt **Bernhard Christ**¹⁸ in einer Anmerkung zu V 108: „Die Seelen im Inferno sehen wie Weitsichtige in die Zukunft, nicht aber in die Gegenwart. Nach dem Jüngsten Gericht, wenn die Zeit aufhört, verlieren sie auch diese Fähigkeit.“ Nach diesem Zeitraum hat Dante allerdings nicht gefragt.

Bis in die neueste Zeit wird also ohne ausdrückliche Begründung angenommen, dass es sich bei *quel punto* um den Zeitpunkt des Stattfindens des Jüngsten Gerichts handelt und

¹⁵ L’Ottimo Commento della Divina Commedia, Testo inedito d’ un contemporaneo di Dante, a cura di Alessandro Torri, 1995 (Nachdruck der Ausgabe Pisa, 1827), S. 190.

¹⁶ Giovanni Boccaccio, Il Comento sopra la commedia di Dante Alighieri, zit. nach: Delle opere di M. Giovanni Boccacci, Volume V., Firenze, 1727, S. 152.

¹⁷ L’espositione di Bernardino Daniello da Lucca sopra la Comedia di Dante, Edited by Robert Hollander & Jeffrey Schnapp with Kevin Brownlee & Nancy Vickers, 1989, S. 57.

¹⁸ Bernhard Christ, Dante Alighieri, Commedia, Basel, 2021, S. 71.

dass es nach diesem Zeitpunkt keine Zukunft und keine Zeit mehr gibt.

Im Jahre 1897 hat, von vielen unbemerkt, der Schweizer Theologieprofessor **Gioachino Berthier** eine Begründung für die von ihm vertretene Auffassung zur Auslegung der VV 106-108, die sich mit der bis dahin vertretenen Auffassung deckt, geliefert¹⁹. Er zitiert auszugsweise Offenb. 10, 5 f. aus der Vulgata: „⁵Angelus quem vidi stantem super mare et super terram, levavit manum suam, ⁶et iuravit per Viventem in saecula saeculorum, quia tempus amplius non erit.“ Entscheidend sind die Worte „quia tempus amplius non erit“. **Joseph Franz Allioli** schreibt in seiner Übersetzung der Vulgata im Jahre 1839²⁰: „Und der Engel, den ich auf dem Meere und auf der Erde stehen sah, erhob seine Hand zum Himmel (in der Vulgata heißt es „ad caelum“, diese Worte fehlen bei Berthier), und schwur bei dem, der da lebt in alle Ewigkeit (es folgt eine Beschreibung Gottes, die bei Berthier ebenfalls fehlt), daß hinfort keine Zeit mehr sein wird.“ Er merkt an²¹: „Der starke Ausdruck „es wird keine Zeit mehr sein“ deutet auch in dieser Weissagung dahin, daß sie zugleich von den letzten Zeiten handele.“ Im griechischen Original lautet die Stelle: „οτι χρόνος ουκετι εσται“. Ernst Dietzfelbinger übersetzt dies interlinear²² mit: „daß Zeit nicht mehr sein wird“. Der Gedankengang wird jetzt klar. Wenn es keine Zeit mehr gibt, kann man auch keine Zeit mehr sehen. Nach dieser Auffassung gibt es nach dem Ende der Welt keine Zeit mehr, weil

¹⁹ P. Gioachino Berthier, *La Divina Comedia di Dante, con Commenti secondo la scolastica*, Freiburg (Schweiz), 1897, S. 177.

²⁰ Joseph Franz Allioli, *Die Heilige Schrift des alten und des neuen Testaments, Aus der Vulgata mit Bezug auf den Grundtext neu übersetzt und mit kurzen Anmerkungen erläutert*, Sechster Band, 4. Auflage, Wien, 1839, S. 459.

²¹ a. a. O., Fn. 9.

²² Ernst Dietzfelbinger, *Das neue Testament, Interlinear-Übersetzung Griechisch-Deutsch*, 6. Auflage, Neuhausen, 1998.

Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit auf ewig eins sind. Dieser Zustand setzt allerdings das Ende der Welt voraus. Die Welt endet aber mit dem Jüngsten Gericht. Der Engel in Offenb. 10, 5, 6 verkündet also, dass es nach dem Jüngsten Gericht keine Zeit mehr geben werde. Übersetzt man *da quel punto / che del futuro fia chiusa la porta* mit „von dem Zeitpunkt an, zu dem die Pforte zur Zukunft sich schließt“ (**Köhler**), kann mit *quel punto* nur der Zeitpunkt gemeint sein, ab dem der Mensch die Zukunft nicht mehr sehen kann. Dies ist, so der weitere Gedanke, der Tag des Jüngsten Gerichts. Diese Auslegung bedingt, dass die Worte *quia tempus amplius non erit* tatsächlich so zu verstehen sind, dass es ab dem genannten Zeitpunkt keine Zeit mehr geben wird, also eine zeitlose Ewigkeit angekündigt wird. Bis ins zwanzigste Jahrhundert wurde dieses Verständnis von Offenb. 10, 5, 6 nicht in Zweifel gezogen. Die Dantekommentatoren aller Zeiten konnten also, gestützt auf Offenb. 10, 5, 6, die VV 107 und 108 so verstehen, dass es nach dem Jüngsten Gericht keine Zeit mehr geben werde, weswegen man diese auch nicht sehen könne. Diese Bedeutung von *quel punto* wird bis heute nicht in Frage gestellt. Dies ungeachtet der Tatsache, dass Dante gar nicht wissen wollte, wie es um die Sehfähigkeit der Höllenbewohner in Bezug auf die Zeit nach dem Jüngsten Gericht steht. Auch wenn zu Dantes Zeit völlig unbestritten war, dass es nach dem Jüngsten Gericht keine Zeit mehr gebe und dies durch Offenb. 10, 5, 6 bestätigt wurde, wage ich die Behauptung, dass Dante im vorliegenden Fall hierauf keinen Bezug nimmt.

Die bis heute vertretene Auffassung zur Bedeutung der VV 107 und 108 ist inzwischen überholt, da sich die Auslegung von Offenb. 10, 5, 6 grundlegend geändert hat. Obwohl ich davon ausgehe, dass Dante in VV 106-108 ohnehin nicht Offenb. 10, 5, 6 in seiner damaligen Auslegung im Auge hatte,

die Auslegung von VV 106-108 also von der Auslegung von Offenb. 10, 5, 6 völlig unabhängig ist, soll die Bedeutung von Offenb. 10, 5, 6 hier dennoch untersucht werden, da sie, wenn sich die bisherige Auslegung als richtig erweist, ein, wie die vergangenen 700 Jahre beweisen, Hindernis zum richtigen Verständnis von VV 106-108 darstellt.

Zunächst zu Offenb. 10, 5, 6: „Die Auffassung, daß hier (Offenb. 10, 5, 6, d. Vf.) eine zeitlose Ewigkeit angekündigt werde, findet sich kaum noch in einer neueren Auslegung.“ Dieser Hinweis stammt von **Adolf Pohl**, der ihn 1969 in seiner Kommentierung der Offenbarung des Johannes gibt²³. Diese von Adolf Pohl bemerkte Änderung der Auslegung von Offenb. 10, 5, 6 beginnt spätestens im Jahre 1926 mit der Kommentierung der Offenbarung des Johannes durch **Theodor Zahn**²⁴. Zahn kommt nach eingehender Untersuchung zu dem Schluss, dass die Meinung, „daß die Worte $\sigma\tau\iota\ \chi\rho\nu\nu\omicron\varsigma\ \omicron\upsilon\kappa\ \epsilon\sigma\tau\alpha\iota$, ... bedeuten sollten, daß die Zeit als eine Form alles geschichtlichen Seins und Geschehens aufhören und in die zeitlose Ewigkeit übergehen werde“, nicht länger vertretbar ist. Er begründet dies u. a. damit, dass wir durch Apg. 20, 1-7 erfahren, „daß auch nach dem Abschluß aller Offenbarungen Gottes an seine Gemeinde, nach der Wiederkunft Jesu und der Herstellung der königlichen Herrschaft Jesu und seiner Gemeinde mindestens noch während eines Jahrtausends die Jahre, Monate und Tage werden gezählt werden.“ Ich gehe davon aus, dass auch Dante die Apostelgeschichte kannte und deshalb nicht annahm, nach dem Jüngsten Gericht werde es keine Zeit mehr geben. Aus sprachlicher Sicht hält Zahn die bisherige Übersetzung von Offenb. 10, 5, 6 für

²³ Adolf Pohl, Die Offenbarung des Johannes, Wuppertal, 1969, S. 277, Fn. 340, in: Wuppertaler Studienbibel, Neues Testament, Band 5.

²⁴ Theodor Zahn, Die Offenbarung des Johannes, Zweite Hälfte, Kap. 6 - 22, Erste bis dritte Auflage, Leipzig/Erlangen, 1926, S. 414.

nicht angebracht. Er schreibt²⁵: „Auch sprachlich betrachtet, ist diese Deutung von $\sigma\tau\iota \chi\rho\omicron\nu\omicron\varsigma \omicron\upsilon\kappa \epsilon\sigma\tau\alpha\iota$ unmöglich, denn $\chi\rho\omicron\nu\omicron\varsigma$ ohne Artikel und ohne jede den fehlenden Artikel ersetzende Näherbestimmung bezeichnet überall nur eine mehr oder weniger lange Zeitdauer und ist in der Regel durch „eine Zeitlang“ wiederzugeben.“ Ganz konsequent übersetzt er Offenb. 10, 5, 6²⁶: „Und der Engel, den ich auf dem Meere und auf der Erde stehen sah, erhob seine rechte Hand zum Himmel ⁶und schwur bei dem, welcher in die Ewigkeiten der Ewigkeiten lebt, der den Himmel und was darin ist, und die Erde und was darin ist, und das Meer und was darin ist, geschaffen hat: daß keine Zeit mehr sein (d. h. verstreichen)²⁷ wird, sondern“

Die Auffassung Zahns hat sich inzwischen durchgesetzt. Es ist hier nicht der Ort, die Entwicklung der Auslegung von Offenb. 10, 5, 6 von Beginn an bis heute nachzuzeichnen. Es genügt die Feststellung, dass sich die EÜ der Auffassung Zahns angeschlossen hat. Die Worte $\sigma\tau\iota \chi\rho\omicron\nu\omicron\varsigma \omicron\upsilon\kappa \epsilon\sigma\tau\alpha\iota$ gibt sie mit „es wird keine Zeit mehr bleiben“ wieder.²⁸

Welche Auswirkung hat nun die geänderte Auslegung von Offenb. 10, 5, 6 auf Inferno 10, 106-108? Die Antwort liegt auf der Hand: Wenn es nach dem Jüngsten Gericht noch Zeit

²⁵ a. a. O.

²⁶ a. a. O., S. 409.

²⁷ Der Klammerzusatz stammt von Zahn. Eduard Lohse (Die Offenbarung des Johannes, 1966, S. 60) schreibt zu Offenb. 10, 5, 6: „Gottes Hoheit wird mit alttestamentlichen Wendungen umschrieben. Darauf folgt der Inhalt des Rufes, es werde keine Frist mehr verstreichen bis zum baldigen Ende. Der Zeitpunkt von Gericht und Erlösung ist also ganz nahe gerückt.“ Schon 1914 übersetzt Augustin Arndt (Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments, 6. Aufl., 1914, Bd. 3, S. 967): „...⁶und schwor bei dem ..., daß hinfort keine Frist mehr sein soll.“

²⁸ Besonders deutlich wird der Bedeutungswandel von Offenb. 10, 5, 6 bei Berger/Nord (Klaus Berger und Christiane Nord, Das Neue Testament und frühchristliche Schriften, Leipzig, 1999, S. 373): „Die Zeit ist abgelaufen. Wenn der siebente Engel die Trompete bläst, dann ist es soweit: Gottes verborgene Verheißung, das Evangelium Gottes für seine gehorsamen Propheten, wird erfüllt.“

und Zukunft gibt, dann ist die Behauptung, dass es keine Zukunft mehr gebe, weswegen man diese auch nicht sehen könne, nicht zu halten. Es kann dann das Jüngste Gericht nicht die Tür sein, die uns die Zukunft verschließt. Es ist nun der Weg frei, diese Tür als das zu sehen, was sie ist, nämlich eine zeitliche Barriere, die dem lebenden Menschen den Blick in die allzu ferne Zukunft verwehrt. Farinata erklärt dann zunächst Dante, dass die Höllenbewohner wie Weitsichtige sehen. Weitsichtige können nahe Dinge nicht erkennen, ab einer gewissen Entfernung jedoch weiter entfernte Dinge. Wenn Dante dies verstanden hat, kann er erkennen (*Però comprender puoi*), dass es einen Zeitpunkt in der Zukunft gibt, ab dem das Sehen der Höllenbewohner beginnt²⁹. Dies ist der Zeitpunkt, ab dem dem lebenden Menschen der Blick in die Zukunft verwehrt ist, sich also die Tür zur Zukunft schließt. Für die Dantistik bedeutet dies, dass es an der Zeit ist, die von der Theologie längst vollzogene Wende in der Auslegung von Offenb. 10, 5, 6 nachzuvollziehen und dadurch den Weg zu einer widerspruchsfreien Auslegung von Inferno

²⁹ Dieser Zeitpunkt ist nicht ein für alle Mal fixiert, sondern verschiebt sich mit fortschreitender Zeit immer weiter in die Zukunft. Wenn der Mensch versucht über diesen Zeitpunkt hinauszuschauen, wird sich seine jetzt noch bestehende Sehkraft in Blindheit verwandeln (*fia chiusa la porta*). Umgekehrt wird die jetzige Blindheit der Höllenbewohner bis zu diesem Zeitpunkt bestehen bleiben (*tutta morta fia nostra conoscenza*). Dem kann nicht entgegengehalten werden, dass Farinata bereits jetzt, also in der Gegenwart, die Zukunft sehen, die Gegenwart aber nicht sehen kann, es sich bei *fia* demgegenüber stets um eine Form von *essere* handele, die etwas Zukünftiges beschreibe. Dies ist auch an anderer Stelle nicht der Fall. So heißt es in H 15, 104, wo Brunetto Latini Dante auf die Frage antwortet, ob es in der Hölle noch andere berühmte Gestalten gebe: „*Saper d'alcun è buono; / degli altri fia laudabile il tacere, / ché il tempo saria corto a tanto suono.*“ Brunetto Latini möchte jetzt und nicht erst in der Zukunft (es wird kein Zusammentreffen mit Dante mehr geben, was er weiß) über die anderen nicht reden, weil jetzt und nicht erst in der Zukunft die Zeit dafür zu kurz ist. Ebenso verfährt Dante in H 25, 43, L 4, 92, L 19, 125, L 23, 128, L 24, 89, P 8, 146 und P 11, 136.

10, 103 - 108 freizumachen. Bislang sind aber Anzeichen für einen solchen Wandel nicht zu erkennen.

Die neue Übersetzung von Inferno 10, 106-108 könnte lauten:

„Deshalb (weil wir wie Weitsichtige sehen) kannst du verstehen, dass tot ist unsere Erkenntnis (von hier an) bis zu dem Punkt (*da quel punto*) an dem die Tür zur Zukunft sich (für euch Menschen) schliesst.“

Diese Lösung hat den Vorteil, dass sie Farinata - und somit Dante - nicht unterstellen muss, dass er eine Frage beantwortet, die gar nicht gestellt wurde. Überdies erhält erst durch sie das *però comprender puoi* einen Sinn. Die bisherige Wiedergabe der Stelle lässt sich so zusammenfassen: Wir können, wie Weitsichtige, die Ferne, aber nicht die Nähe sehen. Deshalb, weil dies so ist, kannst du nun erkennen, dass wir nicht sehen, was nach dem Jüngsten Gericht geschieht³⁰. Eine solche Argumentation Farinatas würde jeglicher Logik entbehren, sagt sie doch: weil wir die Ferne sehen können, können wir ganz in der Ferne (nach dem Jüngsten Gericht) nichts mehr sehen.

Die vorgeschlagene Lösung hat überdies den Vorteil, dass sich in ihr der Gedanke des *contrapasso* (auch *contrappasso*) wiederfindet. Dante benutzt diesen Ausdruck nur an einer Stelle (H 28, 142). Was er bedeutet, sagt er uns nicht. Wir

³⁰ Eine weitere Ungereimtheit, der allerdings hier nicht weiter nachgegangen werden soll, besteht darin, dass man etwas, was es nicht gibt (nach der bisherigen Auffassung die zeitlose Ewigkeit nach dem Jüngsten Gericht) nicht deshalb nicht sehen kann, weil es an der Sehfähigkeit mangelt, sondern an einem Gegenstand, der gesehen werden kann.

wissen nur, dass er das Schicksal des Bertran de Born, der Zwietracht gesät, also Menschen auseinandergerissen hat und in der Hölle selbst auseinandergerissen wird als einen Fall des *contrapasso* ansieht. *contrapasso* bedeutet jedoch nicht nur, dass der Sünder mit dem bestraft wird, was er im Leben verbrochen hat (*ius talionis*). In *contrapasso* finden sich die Bestandteile *contra* (gegenüber, im Gegenteil, umgekehrt) und *passus* (Partizip Passiv von *pati*: über sich ergehen lassen, sich gefallen lassen, sich gefallen lassen müssen, hinnehmen, hinnehmen müssen). *contrapasso* bezeichnet somit die Behandlung, die sich die Höllenbewohner als Antwort auf ihr irdisches Verhalten in der Hölle gefallen lassen müssen. Die Behandlung in der Hölle muss nicht zwangsläufig in dem bestehen, was der Sünder auf Erden anderen angetan hat (also z. B. dass der Zwietrachtstifter seinerseits auseinandergerissen wird), es kann sich auch um das genaue Gegenteil handeln (die Hochmütigen werden niedergedrückt, den Wahrsagern wird der Kopf nach hinten gedreht). Ebenso ist eine völlige Parallelität zum irdischen Verhalten möglich. So werden Paolo und Francesca im dritten Höllenkreis wie auf Erden von ihrer Leidenschaft, von der höllischen Windsbraut ohne Rast und Ruhe umgetrieben³¹. Ein *contrapasso* beinhaltet auch nicht notwendig eine Strafe. Vielmehr wird jede Behandlung (auch die ohne Strafcharakter) als *contrapasso* aufgefasst, die eine Antwort auf das irdische Verhalten ist. So waren die ungetauften Kinder im Leben ohne Schuld, aber ohne Glauben an Gott. In der Hölle sind sie ohne Qual, aber auch ohne Hoffnung, jemals Gott zu schauen. Die Höllenqua-

³¹ von Falkenhausen, Dantes Vergeltungsidee, in DDJ Bd. 14 (1932), S. 61, 63. von Falkenhausen nennt dies „Parallelismus von Schuld und Sühne“ und erklärt: „In der Regel besteht die Höllenstrafe nicht darin, daß der Sünder dasselbe zu leiden hat, was er auf Erden anderen angetan hatte, sondern im Gegenteil darin, daß er fortfahren muß, das zu tun, was er im Leben wider Gottes Gebote tat.“

len als Strafe bleiben ihnen also erspart. Dennoch ist ihre Behandlung in der Hölle als *contrapasso* zum irdischen Verhalten zu verstehen. In diese Kategorie fallen nun die Höllenbewohner, soweit es um ihren Blick auf Gegenwart und Zukunft geht. Während der Mensch die Gegenwart und bis zu einem gewissen Zeitpunkt³² auch die Zukunft sehen kann, ab diesem Zeitpunkt aber nicht mehr, ist es bei den Höllenbewohnern genau umgekehrt. Sie können bis zu einem gewissen Zeitpunkt nichts sehen. Ab diesem Zeitpunkt beginnt dann aber ihre Sehfähigkeit. Dieser Zeitpunkt ist der Punkt, an dem die Tür zur Zukunft zugeschlagen wird (*quel punto che del futuro fia chiusa la porta*). Die irdische Sehfähigkeit findet sich spiegelbildlich bei den Höllenbewohnern wieder. Sie erfahren spiegelbildlich in der Hölle das, was sie auf Erden erfahren haben. Die Behandlung der Höllenbewohner hinsichtlich ihrer Sehfähigkeit ist der *contrapasso*, also die Reaktion auf ihre irdische Sehfähigkeit. Wir befinden uns im sechsten Kreis der Hölle, in dem die Häretiker, insbesondere Epikur und dessen Anhänger, die gemäß der mittelalterlichen Auffassung die Unsterblichkeit der Seele leugneten³³, büßen. Da die Epikureer nach Auffassung Dantes die Unsterblichkeit der Seele leugneten, endete für sie das Leben mit dem Tod.

³² Dieser Zeitpunkt ist oftmals ein nicht genau eingrenzbarer Zeitraum und abhängig vom Gegenstand der Betrachtung. So ist es möglich, die Konstellation der Planeten im Sonnensystem auf Jahrhunderte im Voraus zu bestimmen. Diese Vorausschau wird jedoch immer unsicherer, je weiter man in die Zukunft zu blicken versucht. So ist die Vorausschau auf die zukünftige Planetenkonstellation äußerst unzuverlässig, wenn sie sich auf einen Zeitraum von mehreren Millionen Jahren bezieht. Wo die Sicherheit endet und die Unsicherheit beginnt, lässt sich jedoch nicht sagen. Die Vorhersage der Entwicklung von Aktienkursen an einer Wertpapierbörse ist stets mit größter Unsicherheit behaftet. Dies auch dann, wenn der Vorhersagezeitraum nur wenige Minuten beträgt.

³³ Der Begriff „Epikureer“ steht hier wie im Folgenden für diejenigen, die ein Leben nach dem Tod leugnen. Ob Epikur tatsächlich diese Auffassung vertrat, kann hier offen bleiben. Dante geht jedenfalls davon aus (V 15: *che l' anima col corpo morta fanno.*“).

Sie waren deshalb ganz dem irdischen Leben zugewandt. Für die Epikureer zählt im irdischen Leben nur die Gegenwart, nicht die Zukunft. Die Gegenwart sehen sie, die Zukunft nicht. Dies ändert sich mit dem Tod. In der Hölle wird, ganz im Sinne eines *contrapasso*, diese Sehfähigkeit umgekehrt. Sie sehen nun nicht mehr, was sie im Leben gesehen haben, nämlich die Gegenwart (und in gewissem Umfang auch die nahe Zukunft bis zum irdischen Tod). Sie sehen jedoch jetzt, woran sie im Leben nicht geglaubt haben, nämlich ein Leben nach dem Tod, also die Zukunft³⁴. Der *contrapasso* erfordert es geradezu, dass die Sünder die Zeit nach dem Jüngsten Gericht mit all ihren Herrlichkeiten sehen. Sie werden damit bestraft, dass sie das sehen, woran sie im Leben nicht geglaubt haben und was sie wegen ihres Unglaubens nunmehr auf ewig nicht mehr erreichen können. Ob es nach dem Jüngsten Gericht noch eine Zeit gibt, ist dabei völlig irrelevant, es gibt eine unerreichbare göttliche Herrlichkeit, die den Sündern als Strafe vorgeführt wird. Folgt man der h. M. wird den Sündern diese Strafe gerade erspart, der *contrapasso* wird seines am meisten schmerzenden Teils beraubt. Was bleibt, ist ein amputierter *contrapasso*.

Bodo Zöll

³⁴ Die Sehfähigkeit der Höllenbewohner ist in zwei Phasen gegliedert:

1. Phase (*blind*): Gegenwart/ nahe Zukunft | 2. Phase (*sehend*) ferne Zukunft

Nach h. M. ist die Sehfähigkeit der Höllenbewohner in drei Phasen gegliedert:

1. Phase (*blind*) Gegenwart/ nahe Zukunft | 2. Phase (*sehend*) ferne Zukunft | 3.

Phase (*blind*) „Zeit“ nach dem Jüngsten Gericht

Widersprüche bei Dante

Gedanken zur Behandlung von Widersprüchen in der Göttlichen Komödie

Dominik Perler bemerkt in seiner Schrift „Dante Alighieri, Abhandlung über das Wasser und die Erde“³⁵ angesichts der Tatsache, dass Dante hinsichtlich der Frage, ob das Wasser oder die Erde höher liege, in der *Divina Commedia* eine andere Auffassung vertritt als in der *Quaestio de aqua et de terra*: „Ist es überhaupt möglich, beide Erklärungsansätze ... ein und demselben Autor zuzuschreiben, ohne dass sich Widersprüche ergeben?“ Diese Bemerkung wirft zwei Fragen auf: 1. Was ist ein Widerspruch? und 2. Inwieweit darf ein Künstler in seinem Werk sich widersprechende Aussagen machen?

Die erste Frage beantworte ich vorläufig mit Aristoteles, der einen Widerspruch dann sieht, wenn die Behauptung aufgestellt wird, dass etwas sei und zugleich nicht sei: „Es ist nämlich unmöglich, dass jemand annehme, dasselbe sei und sei nicht.“³⁶ So kann etwa niemand widerspruchsfrei behaupten, die Erde sei eine Kugel und zugleich die Behauptung aufstellen, sie sei keine Kugel. Dante drückt dasselbe in *P 6, 21* so aus: *Ogni contradizione e falsa e vera*. Von den beiden den Widerspruch bildenden Aussagen ist also stets eine wahr und die andere falsch. Welches die wahre und welches die falsche Aussage ist, ist damit noch nicht gesagt. Nicht als Widerspruch bezeichne ich es, wenn zwei Aussagen zueinander im Verhältnis von Regel zu Ausnahme stehen.

Zur Beantwortung der zweiten Frage soll nun exemplarisch anhand von zwei Beispielen untersucht werden, wie mit ei-

³⁵ Einleitung S. XII.

³⁶ *Metaphysik*, Buch IV, Kapitel 3 (1005 b).

nem tatsächlichen oder vermeintlichen Widerspruch umgegangen werden kann. Alsdann werden die gewonnenen Erkenntnisse daraufhin untersucht, ob sie für die Göttliche Komödie fruchtbar gemacht werden können.

Das erste Beispiel entnehme ich der bildenden Kunst. Nahe dem ägyptischen Theben befindet sich im Tal der Königinnengräber das Grab der Nefertari, einer Gemahlin des Königs Ramses II. Auf einem der farbenprächtigen Wandbilder ist Nefertari dargestellt, wie sie von der Göttin Isis an der Hand geführt wird. (Abb. 1).



Abb. 1. © Bildarchiv Foto Marburg / Max Hirmer

Ich beschränke mich hier auf die Abbildung der Göttin Isis³⁷. Isis schreitet von links nach rechts durch das Bild. Sie ist dementsprechend in Seitenansicht dargestellt und wendet dem Betrachter ihre rechte Seite zu. Die Seitenansicht ist zunächst an der Fußstellung zu erkennen und setzt sich nach oben bis zur Brust fort. Die dann nach oben folgende Schulterpartie ist nicht mehr in Seitenansicht, sondern von vorne

³⁷ Die Charakteristika der dargestellten Figur finden sich bei nahezu allen ägyptischen Wandmalereien und Flachreliefs.

gesehen dargestellt. Diese „Inkonsequenz“ setzt sich fort. Während der Kopf in Seitenansicht dargestellt ist, sieht man das rechte Auge von vorne. Die Darstellung ist in sich widersprüchlich, denn ein menschlicher Körper kann nicht widerspruchsfrei von der Seite und gleichzeitig nicht von der Seite, also von vorne, dargestellt werden. Wie ist nun mit diesem Widerspruch umzugehen? Eine Möglichkeit besteht darin, dem Künstler zu unterstellen, dass er geistig nicht in der Lage war, den Widerspruch zu erkennen und eine widerspruchsfreie Abbildung zu schaffen. Der Künstler wird dadurch - Emma Brunner-Traut³⁸ wagt, allerdings gegen heftigen Widerspruch, diesen Schritt - mit Kindern und Geisteskranken gleichgestellt. Überzeugender ist die Erklärung Heinrich Schäfers³⁹, der davon ausgeht, dass der Künstler eine Figur in Seitenansicht dargestellt hat und dies auch wollte. Die Seitenansicht hat er jedoch mit Körperteilen, die von vorne gesehen vorteilhafter dargestellt werden können (Auge und Schulterpartie (wegen des Halsschmuckes, der nur von vorne gesehen seine volle Wirkung entfaltet)), kombiniert und dabei bewusst den Widerspruch in Kauf genommen, dass das menschliche Auge eine Gestalt, wie sie von ihm dargestellt wird, so nicht sieht. Zur Darstellung des Auges schreibt Schäfer⁴⁰: „Das Menschaugen ist ausnahmslos, selbst da, wo man die seitliche Zeichnung des Menschenkörpers schon lange beherrscht, von vorne gesehen. Der urwüchsigen Vorstellung erscheint eben ein Auge immer in seiner Vollansicht ... weil man nur in ihr ... ein Auge als lebendig und blickend empfand.“ Der

³⁸ So etwa Emma Brunner - Traut (Frühformen des Erkennens, 2. Aufl., 1992), eine Schülerin von Heinrich Schäfer, der sich 1930 zum ersten Mal intensiver mit dieser Darstellungsweise auseinandergesetzt hat, die er im Gegensatz zum perspektivischen Sehen „aspektivisches“ Sehen nennt.

³⁹ Heinrich Schäfer, Von ägyptischer Kunst, Leipzig, 1930.

⁴⁰ Fn. 5, S. 273, 274.

Künstler kombiniert bewusst zwei unterschiedliche Ansichten und nimmt den dadurch entstehenden Widerspruch in Kauf. Für diese Art der Betrachtung und Darstellung hat sich inzwischen der Begriff des „aspektivischen Sehens“ verfestigt. Johannes F. Diehl⁴¹ weist in diesem Zusammenhang zu Recht darauf hin, dass es zwischen dem aspektivischen Sehen in der ägyptischen Kunst und der textlichen Darstellung räumlicher Verhältnisse in der hebräischen Sprache große Gemeinsamkeiten gibt, weil in beiden Fällen „verschiedene Betrachtungswinkel in einem Bild konzentriert werden“. Diesen Gedanken greife ich hier auf, da er m.E. nicht auf die hebräische Sprache begrenzt ist.

Das zweite Beispiel entstammt deshalb dem Alten Testament. Im zweiten Buch Mose wird an zwanzig Stellen gesagt⁴², dass Gott das Herz des Pharao verstockt, damit dieser das Volk Israel nicht ziehen lässt. Weil der Pharao das Volk Israel nicht ziehen lässt, wird er mit zehn Plagen bestraft. Der Pharao ist dabei ein willenloses Werkzeug des göttlichen Handelns und wird letztlich, da er nicht aus freiem Willen gehandelt hat, zu Unrecht bestraft⁴³. Dies widerspricht allerdings dem schon von Hesekeil im Alten Testament zur Geltung gebrachten Grundsatz, dass jeder nur für seine eigene, aus freiem Willen begangene Tat, bestraft werden kann.⁴⁴

⁴¹ Johannes F. Diehl, Warum das klassische Hebräisch keinen Komparativ kennt - und was diese Frage mit „Hebräischem Denken“ zu tun hat, in: Jürgen van Oorschatt und Andreas Wagner; *Archaeology of mind in the Hebrew Bible / Archäologie alttestamentlichen Denkens*, S. 213, 230, ders., Warum die nordwestsemitischen Sprachen keinen Komparativ kennen - und was diese Frage mit Redaktionsgeschichte zu tun hat (Vortrag auf der Internationalen Ökumenischen Konferenz der Hebräischlehrenden, 2013 in Zürich).

⁴² 2. Mose 4, 21; 7, 3. 13; 8, 11; 9, 7. 12. 34. 35; 10, 1. 20. 27; 11, 10; 13, 15; 14, 4. 8. 17. 22; 15, 28.

⁴³ Hansjörg Bäumer, *Das zweite Buch Mose*, 1. Teil, S. 107 (in: *Wuppertaler Studienbibel, AT, Bd. 1*); Martin Noth, *Das zweite Buch Mose*, 3. Aufl., 1965, S. 51.

⁴⁴ Hesekeil 18.

Zum Umgang mit diesem Widerspruch bieten sich zunächst, wie bei der ägyptischen Malerei, zwei Möglichkeiten an. Entweder man unterstellt dem Autor (in diesem Fall den Redaktoren des Alten Testaments), dass er den Widerspruch gesehen und in Kauf genommen, oder dass er ihn, aus welchen Gründen auch immer, nicht gesehen hat. In der Literatur besteht noch eine dritte Möglichkeit. Dies ist die Beseitigung des Widerspruchs durch Harmonisierung.⁴⁵ Im konkreten Fall sieht die Harmonisierung so aus, dass argumentiert wird, die Verstockung des Pharao sei die Strafe für vorangegangenes Fehlverhalten, nämlich die Unterdrückung des Volkes Israel. Wäre diese Argumentation zutreffend (sie ist es nicht, da es in Psalm 105, 25 über die Ägypter heißt: „Er (Gott, d. Vf.) wandelte ihr Herz, sein Volk zu hassen.“ Die Ägypter haben sich also nicht aus eigenem freien Willen gegen die Israeliten gewandt, sondern waren nur ein willenloses Werkzeug Gottes), wäre der Pharao kein zu Unrecht bestrafte willenloses Werkzeug Gottes, sondern ein Sünder aus freiem Willen, den die gerechte Strafe trifft. Der Widerspruch wäre beseitigt. Diese Argumentation überzeugt schon deshalb nicht, da, wenn der Pharao gesündigt hat, dies zu seiner Bestrafung ausreicht. Des Umwegs über die Verstockung bedürfte es in diesem Fall nicht. Da ich den Verfassern des Alten Testaments nicht unterstelle, den Widerspruch nicht gesehen zu haben, halte ich es für sicher, dass sie ihn bewusst in Kauf genommen haben. Bei der Erzählung von der Verstockung des Herzens des Pharao geht es nicht um den freien Willen, sondern darum, den Menschen klarzumachen, was Gott vermag, wenn sich der Mensch ihm widersetzt.⁴⁶ Dies hätte man

⁴⁵ S. hierzu B. Zöll, Paolos Liebe zu Francesca, in: IL NOVO GIORNO, 2022. S. 76, 79.

⁴⁶ Ex. 10, 2: „Ich habe sein Herz ... hart gemacht, damit ich diese meine Zeichen in seiner Mitte setzen kann.“ Ex. 11, 9: „Der Pharao hört nicht auf euch, damit meine Wunder viel werden im Land Ägypten.“

anhand eines gehorsamen Pharaos schwerlich darstellen können. In Hesekiel 18 geht es hingegen nicht um die Macht Gottes, sondern um die Verantwortung des Menschen für sein eigenes Handeln. Beide Betrachtungsweisen bestehen nebeneinander. Dass die Behandlung des Pharaos nicht den Grundsätzen des freien Willens entspricht, wird dabei ebenso in Kauf genommen wie es bei der ägyptischen Malerei in Kauf genommen wird, dass das Auge des Menschen nicht seitlich am Kopf, sondern vorne sitzt. Dennoch wird es als an der Seite sitzend dargestellt.

Somit bestehen bei einem literarischen Werk drei Möglichkeiten des Umgangs mit einem Widerspruch:

1. Der Autor hat den Widerspruch gesehen und bewusst in Kauf genommen.
2. Der Autor hat den Widerspruch nicht gesehen, weil er entweder unaufmerksam oder unfähig war.
3. Der Widerspruch wird durch „Harmonisierung“ beseitigt.

Bevor untersucht wird, welche der drei Möglichkeiten im konkreten Fall die zutreffende ist oder, da wir den Autor nicht mehr fragen können, sein könnte, ist festzustellen, ob überhaupt ein Widerspruch vorliegt.

Es ist nunmehr darzustellen, welche Widersprüche - wirkliche oder vermeintliche - in der Göttlichen Komödie vorkommen.

Einzelfälle:

Ein Widerspruch scheint darin zu bestehen, dass einerseits Ungetaufte nicht in den Himmel kommen können, andererseits dort aber ungetaufte Frauen und Männer des Alten Testaments (Adam, P 26 83; David, P 26, 37; Hiskia, P 20, 49; Salomon, P 10, 109, Eva, P 32, 6; Judith, P 32, 10; Rachel, P

32, 8; Rahab, P 9,115; Ruth, P 32, 11; Rebecca, P 32, 10, Sarah. P 32, 11) und auch zwei Heiden (Riphäus, P 20, 68; Trajan, P 20, 45) anzutreffen sind. Ein Widerspruch liegt hier dennoch nicht vor. Dante hat sicher bemerkt, dass er sich selbst widersprechen würde, wenn er einerseits die oben Genannten in den Himmel versetzt, andererseits aber behauptet, Ungetaufte könnten nicht in den Himmel kommen. Er hat deshalb die Aussage, dass Ungetaufte nicht in den Himmel kommen können, selbst eingeschränkt. Zwar sagt er in P 19, 103, 104: *A questo regno non sali mai chi non credette in Cristo*, fährt dann aber fort und lässt für die ewige Seligkeit den Glauben an den kommenden Christus (V 105: ... *né pria ... ch'el si chiavasse al legno*) genügen. Damit ist allen Gestalten des Alten Testaments, sofern sie an den Gott Israels und an einen kommenden Erlöser geglaubt haben, der Weg in den Himmel eröffnet⁴⁷.

Nicht unter diese Ausnahme fallen Riphäus und Trajan. Für Riphäus hat Dante in P 20, 127 deshalb eine andere Ausnahme formuliert: *Quelle tre donne li fur per battesimo / che tu vedesti da la destra rota ...*“ Die drei Frauen, die am rechten Rad des Kirchenwagens erscheinen (L 19, 121, sie symbolisieren Glaube, Liebe und Hoffnung) ersetzen ihm die Taufe. Eine weitere Ausnahme gibt es für Trajan (L 10 73 ff.), der aufgrund der Fürbitte von Papst Gregor d. Gr. von der Höllenstrafe erlöst und, obwohl er nicht an Christus glaubte, in den Himmel aufgenommen wurde. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die gesamte Darstellung der in den Himmel aufgenommenen Ungetauften in sich widerspruchsfrei ist. Allerdings befindet sich Dante mit seiner Haltung hinsichtlich

⁴⁷ Dies betrifft aber nicht alle gläubigen Juden, da die Gestalt des Messias „nicht zum eisernen Bestand der eschatologischen Hoffnungen Israels und des Judentums“ gehört (Wilhelm Bousset, *Die Religion des Judentums im späthellenistischen Zeitalter*, 1926, S. 222).

der ewigen Seligkeit der Ungetauften in offenem Widerspruch zur Haltung Papst Bonifaz' VIII, der in der Bulle „Unam sanctam“ vom 18. November 1302 festgestellt hat, dass es außerhalb der einen, heiligen, katholischen und apostolischen Kirche kein Heil und keine Vergebung der Sünden gebe: „... extra quam nec salus est nec remissio peccatorum ...;“. Ausnahmen sind hier nicht vorgesehen.

In einer weiteren Fallgruppe geht es um die Fähigkeit der Höllenbewohner, Gegenwart und Zukunft zu erkennen. In H 10, 100 ff. erklärt Farinata Dante, dass die Höllenbewohner die Gegenwart und die nahe Zukunft nicht sehen können: *Noi veggiam ... le cose ... che son lontano ... / Quando s' appresson o son, tutto è vano nostro intelletto*. Demgegenüber sieht Pier de la Vigna die Gegenwart, wenn er feststellt, dass sein Ruf vom Schlag des Neides noch darniederliegt. H 13, 77 f.: *Conforti la memoria mia, che giace / ancor del colpo che invidia le diede*. Auch Brunetto Latini sieht die Gegenwart, wenn er feststellt, dass ein alter Ruf die von Fiesole Herabgestiegenen „Blinde“ nennt. H 15, 67: *Vecchia fama nel mondo li chiama orbi*. Auch Bruder Catalano sieht die Gegenwart, wenn er behauptet, dass man das Wirken der Frati Godenti noch um den Gardingo-Turm herum sehen könne. H 23, 10 f.: *e fummo tali / ch' ancor si pare intorno dal Gardingo*. In allen genannten Fällen möchte Dante auf etwas Gegenwärtiges aufmerksam machen. In H 13, 77 f. ist es das Schicksal von Pier de la Vigna, in H 15, 67 der Ruf der Florentiner und in H 23 107 ff. der Zustand der zerstörten Häuser der vertriebenen Ghibellinen. Die Kenntnis von den ihm wichtigen Umständen kann Dante nur, da an den Gesprächen jeweils einzig Dante und eine weitere Person beteiligt sind, von seinem Gesprächspartner erhalten. Er wählt deshalb diesen Weg als den naheliegenden. Er stört sich dabei nicht daran, dass er an

anderer Stelle, als es um ein anderes Thema geht (die Bestrafung der Epikureer) festgestellt hat, dass Höllenbewohner die Gegenwart nicht sehen können. Ebenso wenig stört es einen ägyptischen Maler, dass man das menschliche Auge nicht von vorne sieht, wenn der Kopf in Seitenansicht dargestellt wird.

Eine dritte Fallgruppe bilden die Stellen, in denen es um das Gewicht der Abgeschiedenen geht. Aus H 8, 27 (*e sol quand' io fui dentro parve carca* - und erst als ich einstieg schien er (der Kahn, d. Vf.) beladen), H 12, 29 (... *quelle pietre, che spesso moviensi / sotto i miei piedi per lo novo carco* - ... auf jenen Steinen, die sich oft bewegten / unter meinen Füßen wegen der neuen Last) und H 12,80 f. (*Siete voi accorti / che quel di retro move ciò ch' ei tocca?* - könnt ihr sehen, / dass der dort hinten, was er tritt, bewegt?) folgt, dass die Toten kein Gewicht haben. In H 23, 115 trifft Dante auf den am Boden festgenagelten Kaiphas. Warum dies so ist, erklärt Catalano: *Attraverso è, nudo, nella via, / come tu vedi, ed è mestier ch' el senta / qualunque passa, come pesa pria* - Quer liegt er hier auf dem Weg, wie du siehst, nackt, und muss bei jedem, der daherkommt, spüren, wie schwer er ist Dies ist ein offensichtlicher Widerspruch zu den zuvor genannten Stellen, aus denen sich ergibt, dass die Toten kein Gewicht haben. In diesen Stellen geht es darum, „Dantes Leiblichkeit zu veranschaulichen und damit die Illusion der Jenseitsreise zu vertiefen.“⁴⁸ In H 23, 115 ff. ist das Thema ein völlig anderes. Dort wird Kaiphas im Wege des *contrapasso* mit dem bestraft, was auf sein Betreiben Jesus angetan wurde. Die Kreuzigung ist hier keine Erhöhung (wie die Kreuzigung Christi, die als Symbol des Sieges Christi über den Teufel gilt), sondern eine Erniedrigung. Alle Vorübergehenden quälen Kaiphas durch ihr Gewicht. Dante hat den Widerspruch of-

⁴⁸ Hermann Gmelin, Die Göttliche Komödie, Kommentar, Band 3, S. 157.

fenbar bemerkt, bleibt aber bei dem Bild, dass Kaiphas durch das Gewicht der Vorübergehenden, das diese gar nicht haben, gequält wird. Er versucht den Widerspruch jedoch abzumildern, indem er den Vorübergehenden Bleimäntel umhängt und ihnen so zu einem Gewicht verhilft, das sie ohne die Mäntel nicht hätten. Dass diese Lösung physikalisch unmöglich ist, wird auch Dante bewusst gewesen sein. Daran stört er sich allerdings nicht. Es werden vielmehr zwei Aspekte ein und desselben Gegenstandes (Gewicht der Toten) aus verschiedenen Blickrichtungen dargestellt. Beide Ansichten sind in sich schlüssig. Zusammen betrachtet ergibt sich jedoch ein Widerspruch, den der Künstler aber billigend in Kauf nimmt.

Auch bei der Behandlung der Selbstmörder widerspricht sich Dante möglicherweise. Einerseits ist er mit der Theologie seiner Zeit der Auffassung, dass Selbstmord eine Todsünde sei.⁴⁹ Andererseits versetzt er den Selbstmörder Cato ins Purgatorium (P 1, 31). Köhler nennt dies einen „der meist erörterten Widersprüche der DC“. Ein Widerspruch läge hier jedoch nur dann vor, wenn Dante behauptet hätte, dass alle Selbstmörder ausnahmslos in der Hölle bestraft werden. Eine solche Aussage ist der DC allerdings nicht zu entnehmen. Sie entspricht zwar der Theologie der Zeit, nicht aber der Auffassung Dantes. Auch der Ausschluss der Ungetauften vom Paradies entspricht der Theologie der Zeit Dantes. Dante macht sich diese absolut geltenden Urteile aber nicht zu eigen. In beiden Fällen lässt er vielmehr Ausnahmen zu. Damit widerspricht er zwar der rechten Lehre seiner Zeit in Glaubensdingen, es gelingt ihm hierdurch jedoch, Widersprüche in seinem eigenen Werk zu vermeiden. Dante schafft „künstliche

⁴⁹ S. hierzu die Anm. von Köhler zu H 13, 58.

Konsequenz“⁵⁰. Im vorliegenden Fall ist Dante zwar der Meinung, dass Selbstmörder grundsätzlich in der Hölle bestraft werden müssen. In Fällen wie dem Catos, nach Köhler⁵¹ „die Verkörperung der Ernsthaftigkeit (gravitas), Beständigkeit (constantia), der Wahrheits- und Freiheitsliebe“, hält er aber entgegen der kirchlichen Auffassung eine Höllenstrafe für unangebracht und lässt deshalb eine Ausnahme zu. Einen Widerspruch vermag ich hier nicht zu erkennen.

An einigen Stellen wird der Widerspruch von Dante ganz bewusst als Stilmittel eingesetzt, um eine besondere Verworfenheit eines sündhaften Verhaltens hervorzuheben. In H 20 begegnet Dante den Wahrsagern, denen der Kopf nach hinten gedreht ist. Bei deren Anblick beginnt er zu weinen (V 26). Daraufhin belehrt ihn Vergil: *Qui vive la pietà quand' è ben morta* - Hier lebt das Mitleid erst, wenn es ganz tot ist. Dies ist ein Widerspruch im Sinne Aristoteles'⁵², denn die Behauptung, das Mitleid sei tot, kann nicht zugleich mit der Behauptung, das Mitleid sei nicht tot aufgestellt werden.

Ein ebensolcher Widerspruch findet sich in H 33, 150. Dort begegnet Dante Bruder Alberigo, der Dante bittet, ihm das Eis aus den Augen zu entfernen. Dante lehnt dies ab. Seine Begründung hierfür lautet: *e cortesia fu lei esser villano* - und höflich war es, grob zu ihm zu sein. Auch hier ein nicht auflösbarer Widerspruch, denn niemand kann zugleich höflich und nicht höflich sein. Der bewusst eingesetzte Widerspruch

⁵⁰ Shimon Bar-Efrat (Das erste Buch Samuel, S. 27) schreibt: „Literarische Werke, die ihre Materialien auswählen und ordnen, schaffen künstliche Konsequenz, aber die Bibel ist hier nicht akribisch. Widersprüche zwischen Einzelheiten störten offenbar die Verfasser und Redaktoren nicht, weil die damalige Auffassung über Einheitlichkeit und logische Konsequenz sich von der heute gängigen unterscheidet. Um verschiedene Traditionen bewahren zu können oder um ein Thema von verschiedenen Blickwinkeln her zu beleuchten, haben sie Widersprüche in Kauf genommen.“

⁵¹ Anm. zu L 1, 74.

⁵² o. Fn. 2.

dient auch hier der besonderen Betonung der Verwerflichkeit des Handelns des Sünders.

Die hier angesprochenen Fälle sind bei weitem nicht alle, die auf Widersprüchlichkeit hin untersucht zu werden verdienen. Es lässt sich jedoch feststellen, dass in allen Fällen entweder kein Widerspruch vorliegt oder Dante den Widerspruch, wie ein ägyptischer Maler, bewusst in Kauf genommen hat, um verschiedene Aspekte ein und desselben Gegenstandes darzustellen. Dass Dante sich aus Unaufmerksamkeit oder Unfähigkeit in Widersprüche verwickelt, ist bis hierhin nicht dargestellt.

Bodo Zöll

Otto Riedel (1908-1983) zum 40. Todestag

Am 24. Oktober jährt sich Otto Riedels Todestag zum 40. Mal. Sein Wirken für die Deutsche Dante-Gesellschaft reicht zurück in die Zeit der Teilung Deutschlands. Otto Riedel war von 1962 bis 1983 Vizepräsident der Gesellschaft auf dem Gebiet der DDR. Frank-Rutger Hausmann hat anschaulich die überaus schwierigen Bedingungen geschildert, unter denen Riedel die Sache Dantes in der DDR vertreten, verteidigen und schützen musste und dies mit nicht geringer Zivilcourage tat. Otto Riedels große Verdienste fanden wiederholt Würdigungen im Mitteilungsblatt, durch Hans Rheinfelder 1969, Hans Eicher 1973 und Erika Kanduth 1978. Kurt G. Kostelnik schrieb 1984 den Nachruf. Zur Erinnerung an diesen ungewöhnlichen Mann möchten wir zu den vorhandenen Zeugnis-

sen zwei persönliche Texte hinzufügen, die nach Riedels Tod geschrieben wurden, ein Brief von Ernst-Otto Luthardt und die Antwort darauf von Marcella Roddewig. Otto Riedel war auch Schriftsteller und Dichter. Am Ende dieser Zeilen soll daher das unveröffentlichte Gedicht „Das Grab“ stehen. Es gibt ein besonders schönes Zeugnis von dem Stil, den Kostelnik in seinem Nachruf „farbig, kraftvoll und eindringlich“ nennt, „mit menschlicher und gedanklicher Tiefe“. Es geht um den Totengräber, dessen „Einschaukeln“ die Verbindung herstellt von der „ersten Welt Gottes“, die durch das Böse zugrunde ging, zum „Schoß des ewig Guten“ und einer „geretteten Zukunft“.

Ernst-Otto Luthardt, Brief vom 17.11.83 an Marcella Roddewig

„Ottos Tod kam für uns völlig überraschend. Nach seinem Geburtstag glaubten wir, ihm wären noch einige Jahre vergönnt. Die Pläne waren grandios, die Vorstellungen gigantisch, die Unduldsamkeit geriet fast zur kategorischen Intoleranz.

Mit Otto war ich 20 Jahre bekannt. Die Freundschaft stand mitunter unter Sturmeinflüssen. Als Abiturient wurde ich durch sein Welt- und Literaturbild geprägt. Die Einflüsse sind heute noch spürbar. Er freilich hätte sie, unter allen Umständen, gern dominant gesehen. Er forderte Ausschließlichkeit. Er sagte und schrieb mir lebenswürdige Ungehörigkeiten, wobei ich manchmal nicht wußte, ob er mich lobte oder tadelte. Da war schon ein neues Schreiben unterwegs, das mir nicht viel Zeit zum Überlegen ließ...

Otto komplizierte Dinge, die von anderen für leicht befunden wurden, und er konnte sich und Freunden Erleichterung verschaffen, indem er Probleme einfach schliff. Sein Umgang mit

der Welt war merkwürdig. Er erwartete viel. Er kannte die Mechanismen, und er geringschätzte sie mit der Nonchalance des Künstlers. Seine Religiosität war zumeist irdischer Art, deshalb erstaunte mich immer wieder seine emphatisch-ehrlliche Gottesfurcht.

Otto ging dem Ruhm nicht aus dem Wege, manchmal suchte er ihn, auch an seltsam peripheren Stellen, die er zur absoluten Maßstäblichkeit erhob. Das konnte er meisterhaft, und seine Pathetik war rührend-erschütternd. So habe ich ihn auch gemocht, wenn er von seinen prominenten Lesern sprach, als würde er nur für dieses exclusive Häuflein schreiben. Wußte ich doch, daß er geradezu bohrend alle Leute nach ihren Leseindrücken befragte, daß ihn schon der unausgesprochene geringfügigste Einwand eines völlig „normalen“ Menschen tagelang beschäftigen konnte.

Otto war manchmal wie ein Kind. Das ist etwas Großes. Er hielt daran fest, seine Träume als Wirklichkeit zu betrachten. Und er liebte es auch, mit sich selbst Theater zu spielen. Als ich einst mit ihm etwa eine Stunde lang per Linienbus über Land fuhr, erklärte er den Leuten der Reihe nach, woher er seinen Hut, seinen Mantel ... habe. Es waren lauter Geschichten, unwahrscheinliche Geschichten, die man sich in einem Bus und auch sonstwo anhören kann. Er hatte mehr Spaß daran als vielleicht sein Publikum. Und das war begeistert. Sein Abgang war der Höhepunkt. Man glaubte ihm nicht. Man hielt es schlichtweg für eine seiner wundersamen Erfindungen, an denen man soeben teilhaben durfte, daß er Pfarrer wäre...

Ich bin dankbar, daß ich mit ihm so lange befreundet sein konnte. Vieles bleibt. Vielleicht wird es irgendwann auch Literatur..."

Marcella Roddewig an Ernst-Otto Luthardt am 5.6.84:

„Wie jedermann habe auch ich unter seinem kindlichen Geltungsdrang, unter seiner pathetischen Ruhmsucht gelitten. Andererseits hat er sich immer wieder demütig zurückgenommen. Sie empfinden vermutlich die Bezeichnung „demütig“ als blöd veraltet, aber ich wüßte kein präziseres Wort. Bei aller höchst irdischen Weltliebe, die man ja als Christ auch als Weltfrömmigkeit bezeichnen mag (aber weltfromm sind auch Atheisten und Andersgläubige), war Otto doch von aufrichtiger und tiefer Gottesfurcht erfüllt, er zitterte immer wieder, für sich selbst, für andere, für das Ganze und er maßte sich nicht an, letztlich zu urteilen, daher souverän die Dinge von oben her zu sehen. Mich erstaunte seine etwas theoretische Ausschließlichkeit, die im Widerspruch stand zu dem, was er im Ganzen war. Eben so gar nicht ausschließlich und darum immer wieder sich an das Kreuz der Ausschließlichkeit heftend, in verzweifelter Liebe zur Eindeutigkeit. Nur so konnte ich die Ausschließlichkeit seines Pathos verstehen, das mich wie Sie entsetzte, rührte, erschütterte.

Aber was war er für ein liebenswertes Kind, wie begeisterungsfähig, wie schenkfreudig, wie wunderbar blind und hatte doch oft im Detail blitzartig das Richtige gesehen und im Ganzen die treibenden, zerstörenden und zusammenhaltenden Kräfte (wenn auch oft hypertropisch ungerecht aus Furcht, wie die meisten Menschen aus Furcht intolerant sind). Ich freue mich sehr darüber, daß Sie das Kind in Otto als etwas Großes empfinden. Ein Kind voller Liebe war er, dieser oft so unmögliche und unvergeßliche Mensch.“

Thomas Brückner

Das Grab

Das Grab ist offen. Noch ist's leer,
Wer soll begraben werden? Wer?
So viele stehn am Rand der Gruft,
Ein jeder, der hier steht, ein Schuft!
Die Kleider fielen von der Haut,
mit Schorf bedeckt. Sie rufen laut
das Retterherz, jedoch zu spät.
Die Sichel schwirrt, die Flur gemäht.
Da naht der Schaufler und schippt auf.
Die Wollust sinkt. - Er stoppt den Lauf
Der Machtgier, setzt dem Geiz sein Ziel.
Die Mordsucht treibt nicht mehr ihr Spiel
Der Grausamkeit. Der Haß ertrinkt.
Die Luft wird rein. Der Schaufler winkt.
Die alte Welt ist schon verglüht.
Der neue Himmel grabwärts blüht.
Der Wolken Zug, der Vögel Sang:
Ein Traumlied, das vorüberklang!
Was Gottes erste Welt verdarb,
ward eingeschaufelt und erstarb.
Doch Tod des Bösen wird zum Schoß
Des ewig Guten wundergroß.
Die Zukunft ging gerettet auf
Aus wüster Zeiten wirrem Lauf.

Otto Riedel, 31.10.1982

weitere Veranstaltungen

Ankündigungen

Am 29. Oktober 1883 starb in Dresden-Pillnitz König Johann von Sachsen, der unter dem Pseudonym Philaletes noch vor seiner Zeit als König die Göttliche Komödie von Dante Alighieri übersetzt hatte. Er wurde unter großer Anteilnahme der Bevölkerung mit dem Dampfschiff nach Dresden überführt und dort in der Hofkirche beigesetzt. Im Pillnitzer Schlosspark befindet sich aber auch der sogenannte Chinesische Pavillion, in welchem Johann Jahrzehnte vorher einen Dante-Kreis – die Accademia Dantesca – um sich versammelt hatte, der sich besonders mit der Göttlichen Komödie beschäftigte.

Nur einen Steinwurf von diesem Ort entfernt befindet sich der Kunstraum Pillnitz, in welchem nun **aus Anlass des 150. Todestages von König Johann eine Ausstellung** geplant ist, die sich einerseits der Göttlichen Komödie und andererseits Johann widmet. Anhand der Werke verschiedener Künstler wird eine Annäherung an die Göttliche Komödie im Sinne der Darstellung eines geistigen Weges, eines Einweihungsweges versucht. Die Vernissage zu dieser Ausstellung wird am 16. September um 17 Uhr stattfinden. Neben Redebeiträgen wird Musik aus der Zeit Dantes erklingen. Außerdem ist ein Schauspielprojekt geplant, welches sich als Wandertheater mit Dante und König Johann befassen wird. Es soll im Schlosspark beginnen und sich dann zum Kunstraum hinbewegen. Die Vorstellungen sind für die Tage 24. und 30. September vorgesehen. Am 7. Oktober wird dann ein Konzert mit dem Vokalensemble anDante stattfinden, in welchem Dantevertونungen aus der Madrigalzeit erklingen sowie Musik aus der Lebenszeit von Dante. Außerdem werden Passa-

gen aus der Komödie deutsch und italienisch rezitiert. Der Abend des 29. Oktober ist dann König Johann gewidmet. Der Kunstraum Pillnitz befindet sich in 01326 Dresden, Wilhelm-Wolf-Str. 1b. Die Website lautet www.kunstraumpillnitz.de. Dort kann man zu gegebener Zeit die genauen Daten der einzelnen Veranstaltungen einsehen.

Bernward Gruner

... bereits Stattgefundenes

Am 15. August fand im Rahmen der Salzburger Festspiele 2022 im Max Schlereth Saal der Universität Mozarteum die Marathonlesung von Dante Alighieris DIE GÖTTLICHE KOMÖDIE in einer von mir erstellten Lesefassung in der Übersetzung von Hartmut Köhler statt.

Die drei Teile der göttlichen Komödie, INFERNO, PURGATORIO und PARADISO, bestimmten den Rhythmus der Lesefassung und gaben entsprechend zwei Pausen vor. Von den insgesamt geplanten sechs Stunden der Veranstaltung, von 19–1 Uhr, gestaltete sich der Ablauf so, dass wir nach jeweils ca. 1 Stunde und 30 Minuten eine Pause von wiederum 45 Minuten machten, in denen man sich etwas stärken konnte.

DIE GÖTTLICHE KOMÖDIE war, seitdem ich 2017 die Leitung des Schauspiels der Salzburger Festspiele übernommen habe, die dritte Marathonlesung, die ich programmiert und umgesetzt habe.

Warum eine Marathonlesung und was heißt das genau?

Unter den von mir geplanten Marathonlesungen verstehe ich nicht, dass man Bücher, die alle kennen, aber keiner gelesen hat - um es ketzerisch-pointiert zu formulieren - in einer wahr-

ren Marathonlänge ungestrichen präsentiert. Ich verstehe darunter, dass man in einer Lesefassung, die sich auf knappe fünf Stunden Lesezeit konzentriert, große Ausschnitte aus den jeweiligen Werken mit hochkarätigen Schauspieler*innen hörbar machen kann, um einen Überblick über das ausgewählte Werk zu bekommen. Als Publikum hat man in diesem Format die Möglichkeit, sich dezidiert mehr Zeit zu nehmen, um sich den darin verankerten Themen und deren Sprache zu widmen und sie auf sich wirken zu lassen.

2017 lasen 13 Schauspieler*innen, die sich aus dem damaligen JEDERMANN-Ensemble rekrutierten, aus Robert Musils DER MANN OHNE EIGENSCHAFTEN. 2019 erstellte ich eine Lesefassung für vier Schauspieler*innen von James Joyce' ULYSSES und für den kommenden Festspielsommer, der mein siebter und letzter in dieser Position sein wird, plane ich einen Lesemarathon von Simone de Beauvoirs DAS ANDERE GESCHLECHT mit 14 ausschließlich weiblichen Schauspielerinnen, die die Salzburger Festspiele und auch meine Zeit mit geprägt haben.

Die Fassung für DIE GÖTTLICHE KOMÖDIE konzipierte ich für die Schauspieler*innen Verena Altenberger, André Jung, Ursina Lardi, Kathleen Morgeneyer, Jörg Ratjen, Devid Striesow und Angela Winkler. Alle Kolleg*innen spielten in diesem vergangenen Festspielsommer 2022 entweder in der Produktion des JEDERMANN von Hugo von Hofmannsthal oder in der Uraufführung von Thorsten Lensings VERRÜCKT NACH TROST.

Inhaltlich knüpfte DIE GÖTTLICHE KOMÖDIE direkt an die Oper IL TRITTICO von Giacomo Puccini an, resp. dessen Libretto von Giovacchino Forzano für GIANNI SCHICCHI, das auf der gleichnamigen Episode aus Dantes INFERNO basiert, den ersten von drei Einaktern des Werks von Puccini bildet und

im Rahmen der Salzburger Festspiele in der Regie von Christof Loy aufgeführt wurde.

Abgesehen von diesem direkten Bezug gab es viele spartenübergreifende Querverweise im Programm 2022 der Salzburger Festspiele zur GÖTTLICHEN KOMÖDIE.

Um diese Lesefassung zu erstellen, für deren Länge ich früh eine klare Voraussetzung geschaffen hatte, musste ich selbstverständlich sehr viele Streichungen vornehmen. Zum einen habe ich ganze Gesänge, in allen drei Teilen, gestrichen wie ich auch innerhalb der verbleibenden Gesänge deutliche Kürzungen vorgenommen habe.

Die große Herausforderung war, dass sich die Inhalte trotzdem weiter erzählen resp. ich als Zuschauer*in ohne literarische Voraussetzungen, was mir wichtig war, folgen kann. Inhaltliche Komponenten und Figuren, die den Erzähler begleiten resp. wichtige auslösende Wirkungen haben sowie die topographische Struktur, die Dante in der göttlichen Komödie entwirft, mussten nachvollziehbar sein – ein äußerst komplexes Unterfangen.

Dazu kommt, dass über den ganzen Abend verteilt, über eine Lesezeit von schlussendlich fünf Stunden, der jeweilige Leseanteil der sieben Schauspieler*innen ausgeglichen sein sollte. Formal habe ich die Lesung so aufgebaut, dass im INFERNO alle sieben Schauspieler gemeinsam an einem langen Tisch saßen und je einen Gesang gelesen haben. Vier davon sind danach von der Bühne gegangen, während drei Schauspieler*innen geblieben sind und in längeren Parts hintereinander den ersten Teil fertiggelesen haben.

PURGATORIO baute ich folgendermaßen auf: Wir fingen mit einer Schauspielerin am Tisch an, die ca. 25 Minuten gelesen hat, dann stieß der nächste Kollege dazu, ebenfalls mit der gleichen Leselänge und so weiter bis zur letzten Kollegin, sodass das Ensemble zum 30. Gesang wieder komplett war.

Anschließend haben die ersten beiden Lesenden den Läute-
rungsberg abgeschlossen.

In PARADISO waren zuerst drei Kolleg*innen auf der Bühne,
die sich abwechselten bis zum 20. Gesang, dann kamen die
nächsten beiden bis zum 30. Gesang dazu, und dann die feh-
lenden zwei Kolleg*innen. Den 33. und letzten Gesang haben
alle sieben Darsteller*innen gemeinsam gestaltet.

Das Publikum spendete zum Schluss großen Applaus. Für alle
Kolleg*innen, die daran teilgenommen haben, war es, wie es
eine von ihnen formulierte, eine „spannende und fast schon
olympische“ Erfahrung.

Bettina Hering

In Wien präsentierte der Schauspieler und Rezipator Martin
Ploderer die drei (mit mp3-Player) abspielbaren CDs “Hans
Werner Sokop – Die Wiener Version von DANTE DIVINA
COMMEDIA” im Bezirksmuseum Landstraße, Wien 3 am 15.
Februar 2023; und am 22. März 2023 las Hans Werner Sokop
Schlüsselstellen aus seiner Übersetzung mit musikalischer
Begleitung durch den Cellisten Peter Illavsky im Café Ama-
deus (Kulturverein Klopffzeichen) in Wien 15.

Hans Werner Sokop

Mitteilungen des Vorstands

Wir trauern um die **verstorbenen Mitglieder**:

Richard Schreiber
Hans Georg Köhler
Ernstjürgen Rothenburg
Lutz Malke
Margit Wüllner.

Als **neue Mitglieder** begrüßen wir sehr herzlich:

Dr. Friederike Wille, Berlin
Josephine Klingbeil, Dresden
Dr. Daniel Robinson, Stralsund
Dr. Christopher Kienle, Frankfurt
Sebastiano Pio Arona, Konstanz.
Lena Siegert, Schladen.
Dr. Moritz Rauchhaus, Berlin.
Pierre Touat, Konstanz.

Die Werbung neuer Mitglieder ist weiterhin eine der wichtigsten Aufgaben unserer Gesellschaft. Die **Beitrittserklärung** können Sie auf der Homepage der DDG (www.dante-gesellschaft.de) direkt online ausfüllen oder auch beim Geschäftsführer Bodo Zöll beantragen.

Der jeweils am 1. Januar fällige **Jahresbeitrag** beträgt 50 €. Für Ehepaare sind es 60 €, für Studenten bis zum 30. Lebensjahr 15 €. Die Bankverbindung der Deutschen Dante-Gesellschaft e.V. lautet:

IBAN: DE70 3701 0050 0232 2735 07 – BIC: PBNKDEFF

Im Falle von Auslandsüberweisungen vermerken Sie bitte bei der Anweisung Ihrem Geldinstitut gegenüber: „Ihre Kosten und fremde Spesen zu meinen Lasten“. Die Beitragszahlung kann auch über eine Einzugsermächtigung erfolgen. Der Einzug der Mitgliedsbeiträge ist seit 2014 nur noch nach dem SEPA-Lastschriftverfahren möglich. Bitte beachten Sie, dass wir seit dem Jahr 2015 die Mitgliedsbeiträge jeweils am 15. Februar einziehen. Der Jahresbeitrag für 2024 wird am 15. Februar 2024 eingezogen.

Änderungen der Adresse, der Kontonummer sowie einen Wechsel des Geldinstituts bitten wir dem Geschäftsführer Bodo Zöll zu melden. Es wäre zudem hilfreich, wenn die Mitglieder, soweit noch nicht erfolgt, uns ihre Telefonnummern und Email-Adressen mitteilen würden.

Das Deutsche Dante-Jahrbuch wird nur an die Mitglieder versandt, die fristgemäß am Jahresbeginn bzw. durch Bankinzug am 15. Februar ihren Mitgliedsbeitrag entrichtet haben. Auf Antrag eines Mitgliedes entfällt nach Vollendung des 75. Lebensjahres dessen Beitragspflicht ab dem folgenden Kalenderjahr. Mit dem Wegfall der Beitragspflicht entfällt das Recht auf Bezug des Jahrbuchs zum Vorzugspreis.

Wir danken an dieser Stelle allen denjenigen, die uns im vergangenen Jahr durch eine Spende geholfen haben, die steigenden Kosten etwas aufzufangen. Da die DDG durch den Freistellungsbescheid des Finanzamtes Krefeld vom 27.4.2011 als gemeinnützig anerkannt wurde, sind Spenden steuerlich abzugsfähig; im Bedarfsfall kann beim Geschäftsführer eine Spendenbescheinigung angefordert werden. Die Mitglieder werden darauf hingewiesen, dass Spendenbescheinigungen nur für „echte“ Spenden ausgestellt werden dürfen, hingegen nicht für Mitgliedsbeiträge. Da letztere

nicht mehr als 50 € betragen, genügt zur Vorlage beim Finanzamt der Einzahlungs- bzw. Einzugsnachweis.

Der **Vorstand der Deutschen Dante-Gesellschaft e.V.** wurde in der Mitgliederversammlung vom 27. Oktober 2018 für die Amtszeit 2018 bis 2023 neu gewählt. Mit Wirkung zum 23. Oktober 2021 ist Herr Prof. Dr. Rainer Stillers (bis 23. Oktober 2021) aus dem Vorstand ausgeschieden. Herr Privatdozent Dr. Karl Philipp Ellerbrock (seit 23. Oktober 2021) wurde mit Wirkung zum 23. Oktober 2021 durch Zuwahl gemäß § 7 Satz 3 der Satzung in den Vorstand gewählt:

Ehrenvorsitzender:

Prof. Dr. Bernhard König (Remagen/Köln)

Präsident der DDG:

Priv.-Doz. Dr. Karl Philipp Ellerbrock (Konstanz)

Stellv. Präsident:

Prof. Dr. Michael Schwarze (Konstanz/Freiburg)

Geschäftsführer:

Dr. Bodo Zöll (Bad Homburg)

Schriftführer:

Dr. Thomas Brückner (Essen)

Hrsg. Jahrbuch:

Prof. Dr. Christine Ott (Frankfurt am Main)

Hrsg. Mitteilungsblatt:

Dr. Andrea Renker (Graz)

Öffentlichkeitsarbeit:

Dr. Dorothea Kraus (Eichstätt)

Simone Rude (Berlin)

Weitere Mitglieder:

Prof. Dr. Johannes Bartuschat (Zürich)

Prof. Dr. Franziska Meier (Göttingen)

Ass.-Prof. Dr. Sylvia Schreiber (Wien)

Für die Rechnungsprüfung danken wir dem Engagement von Wilma Estelmann (Wiesbaden) und Anne Katrin Gitter (Leipzig).

Zudem sind **Beiträge für den Novo Giorno** stets willkommen! Das Mitteilungsblatt ist der Ort für Schriften aus dem Kreis unserer Mitglieder und aller Interessierter, Veranstaltungsberichte und Projektvorstellungen, die im engeren und weiteren Sinne Dante und sein Werk betreffen, sowie auch für die Kundmachung ganz persönlicher „Wege zu Dante“. Gemäß dem Wunsch, den Walter Goetz in der ersten Ausgabe des Blattes äußerte, „soll [es] gerade solche Fragen behandeln, für die das Jahrbuch wenig Raum hat: das innere Leben unserer Gesellschaft sowie anderer Dante-Gesellschaften der Welt, die neben der wissenschaftlichen Forschung liegenden Dante-Fragen, die Einführung in sein Werk, die immer neu auftretenden Dante-Übersetzungen usw. sollen hier zur Geltung kommen“ (Goetz, April 1937).

Für die Homepage der DDG haben wir ein **Verzeichnis der aktuell laufenden Dante-Projekte** (Dissertationen, Habilitationen u.a.) vorgesehen, wofür wir Ihre Angabe mit Freuden aufnehmen.

Vielen Dank

Die Schriftleitung dankt allen, die mit Texten, Informationen oder Hinweisen zur Gestaltung des Mitteilungsblattes 2023 beigetragen haben.

Redaktionsschluss für den *Novo Giorno* 2024 ist der **1. März 2024**. Längere Beiträge sollten der Schriftleitung möglichst vorher angekündigt werden.

Schriftleitung

Vorstand der Deutschen Dante-Gesellschaft e.V.
z. Hd. Dr. Andrea Renker
Nibelungengasse 8
8010 Graz
andrea.renker@uni-graz.at

Zeichnungen

Andrea Baldan

Geschäftsführung

Bodo Zöll
Fabriciusring 10
61352 Bad Homburg
cmzoell@t-online.de

