

Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore

Von Dante lernen

**Symposium & Lesefest
Neuberg**

Dante Alighieris *Commedia* (1307-1320) hat in allen Bereichen der Kunst und Kultur sowie darüber hinaus eine reichhaltige und heute kaum mehr zu überblickende Rezeption und Aneignung erfahren. „Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore“ – Dantes Ehrenbekundung an Vergil war auch das Motto des im Kunsthaus Mürz und in Neuberg an der Mürz abgehaltenen Dante-Symposiums. In dessen Zentrum stand die Frage, was man heute von Dante lernen könne und wie sich gegenwärtige Autoren mit der *Divina Commedia*, die auch 700 Jahre nach ihrem Erscheinen nichts von ihrer Faszination eingebüßt hat, auseinandersetzen. Das Symposium wurde am Sonntag, dem 30. Juni, im Festsaal der Gemeinde Neuberg an der Mürz eröffnet.

Nach einer Begrüßung von **Thomas Eder**, erläuterte **Theresia Prammer** das Konzept der Veranstaltung, deren Zielsetzung darin lag, neben der akademischen Beschäftigung mit Dante auch die poetische und poetologische Auseinandersetzung von Gegenwartsautoren (Oswald Egger, Esther Kinsky, Norbert Hummelt, Michael Donhauser, Franz-Josef Czernin, Ferdinand Schmatz) mit Dante zu fokussieren. Ferner war es dem Symposium ein dezidiertes Anliegen, die wissenschaftliche und literarische Beschäftigung mit der *Commedia* nicht gegeneinander auszuspielen. Vielmehr sollten sich beide Rezeptionsstränge einander annähern bzw. komplementär ergänzen um voneinander zu lernen, wie auch schon der Titel des Symposiums verdeutlichte.

Die Veranstaltung begann mit einer beeindruckenden Lectura Dantis von **Piero Boitani** mit Erläuterungen in englischer Sprache. Die Lectura stellte einen ersten Höhepunkt und würdigen Beginn dar.

Der Mittelalterhistoriker **Valentin Groebner** begab sich in seinem Vortrag *Schreiben in einer sehr unordentlichen Welt: Was kann man von Dante über Politik, Alltag und Schmutz lernen* auf die Suche nach dem zeitgenössischen alltäglichen Dreck in einem der meistkommentierten Werke der abendländischen Literatur, das als „Beginn und Gipfel der italienischsprachigen Literatur“ (Klappentext, *Die Göttliche Komödie*, dtv) vordergründig zumeist als eine besonders reine und saubere Materie erscheine. Die florentinische Lebensrealität Dantes wurde als eine parzellierte Ansammlung im alltäglich produzierten Schmutz versinkender „Clanlands“, charakterisiert, in welchen rivalisierende Adelsgeschlechter das gesamte gesellschaftliche Leben kontrollierten. Innerhalb dieses Rahmens verortete Groebner das Aufkommen von Bürokratie und schriftlicher Verwaltungstätigkeit, das es Städten und Inquisitionen ermöglichte, Personen durch Listenführung etc. „für die Ewigkeit“ in einem ihnen zugeschrieben Status zu bannen, wodurch die erwähnten Listen auch als politische Waffe Anwendung fanden. Der zeitgenössische Schmutz ist, wenn man an bis zum Hals in Exkrementen stehende Sünder (Schlemmer) und ähnliches denkt, ebenso wie politisch motivierte Rache – ganz nach dem Motto städtischer und inquisitorischer Verwaltung: „der Name ist die Person“ – durch die Markierung von realiter existierenden Personen als Sünder auch in der *Divina Commedia* präsent. Aufgrund dieser Nähe zum zeitgenössischen Politischen liest sich die *Commedia* auch als „politischer liveblog“, wobei aufgrund der Schnelllebigkeit des politischen Lebens im Entste-

hungszeitraum des Werks, die „politics“ im *Inferno*, *Purgatorio* und *Paradiso* jeweils andere sind. In den „Wirklichkeitssplittern in der schönen Literatur“ fände sich im Falle der *Commedia* auch eine gewichtige Menge an Nicht-sehr-Schönem wie Schmutz, Unordnung und Rache, die daher ebenso integraler Bestandteil von Dantes Meisterwerk sind, wie dessen schöpferische Sprachgewalt.

Piero Boitani schritt in seinem Vortrag „*Our Concern Was Speech*“: *A Bird's Eye View of Dante in English Poetry* Dantes lange Einflusslinie durch die englischsprachige Lyrik, von Chaucer bis Heaney, ab. Der im Titel bereits angesprochenen Vogelperspektive entsprechend, orientierte sich Boitanis Vortrag weniger an der konkreten Chronologie; vielmehr versuchte Boitani einen „Vogelzug“ durch die britische Rezeptionsgeschichte von Dante zu unternehmen und dabei alle Entwicklungen stets gleichzeitig sowie vergleichend im Fokus zu behalten. Das im Titel enthaltene Zitat „*Our Concern Was Speech*“ stammt zum einen von T. S. Eliot, welcher Boitani zufolge sich in seinem Werk stark auf Dante bezieht; zum anderen zielte Boitani mit dem Zitat auch auf Mandelstams Danterezption und damit auf Dantes Sprache selbst ab. Denn Sprache ist laut Boitani im Sinne von Lautlichkeit, Reim und Nicht-Reim, Rhythmus und sprachlicher Bildhaftigkeit die eigentliche Qualität von Poesie. Boitani verortete den Beginn der Danterezption in englischsprachiger Lyrik bei Geoffrey Chaucer, dem – in Boitanis Worten – „father of english poetry“. Dieser gebe Dante zwar schon früh als Referenz für das eigene Schaffen an, doch könne eine starke Zunahme der Rolle Dantes im Schaffen Chaucers nachgezeichnet werden. Jedoch sei, etwa am Beispiel der Geschichte Ugolinos, bei Chaucer eine Vereindeutigung des Danteschen Stoffes zu beobachten. Chaucer bediene sich mehr der Szenerie der

Commedia als deren Sprache. Seien in der Sprache Dantes die Umstände des Todes von Ugolino noch ambig gehalten, verliere Ugolinos Hungertod bei Chaucer seine kanibalistische Konnotation.

Percy Bysshe Shelleys Arbeit am Werk Dantes verhält sich laut Boitani gegensätzlich zu dem Chaucers. Während Chaucer mehr die Szenerie der *Commedia* verarbeite, versuche Shelley die sprachliche Ambiguität von Dantes Werk auf eine abstrakte Ebene zu transportieren. Zwischen diesen beiden Polen bewege sich das Werk Seamus Heaneys. Boitani verwies darauf, dass bei Heaney gleich zwei Seiten der englischen Sprache zusammenkommen, nämlich britisches und irisches Englisch. Hierdurch sei es Heaney möglich, die lautlichen Qualitäten der Sprache Dantes zu „transkreieren“. Diese Treue zu Dantes Lautlichkeit führte Boitani auch darauf zurück, dass Heaney ein begeisterter Rezipient von Mandelstams Schriften gewesen war. Boitani vermerkte, dass Heaney zwar das Original im Vorgang seiner „Transkreation“ ein wenig verwischt, dabei jedoch den harten, vitalen Ton Dantes sowie dessen Ambiguität beizubehalten vermag. Die Traditionslinie der Dante-Rezeption von Chaucer hin zu T. S. Eliot führt, so Boitani, über Ezra Pound, welcher als Wegbereiter für Eliots Dante-Rezeption und -Bearbeitung gelten kann. Hinsichtlich Eliot konstatierte Boitani, dass dieser in seinem Schaffen zwar auf Pounds Werk aufbaut, jedoch darin den Versuch unternimmt, eine neue Traditionslinie zu starten, indem Eliot auf eine frühere Traditionslinie zurückgeht und durch Anverwandlung dieser, sich davon empor- und abhebt. So stelle *Wasteland* eine Bearbeitung der Eröffnung der *Canterbury Tales* von Chaucer dar. Diese wiederum durchsetze Eliot mit Anspielungen und Zitaten aus der *Commedia*. Abschließend vermerkte Boitani, dass es Eliot mit *Wasteland*

zwar gelungen ist, mithilfe von Dante einen neuen Traditionsstrang zu begründen, dieser jedoch mit *Little Gidding* sogar noch über Dante selbst hinausgeht, weshalb Boitani an dieser Stelle seinen Vortrag mit Eliots Zitat „In the stillness / Between two waves of the sea“ beendete.

Peter Kuon schloss mit seinem Vortrag *Dante und seine Göttliche Komödie in der Populärkultur* die Vormittagsreihe ab. Insbesondere Elemente aus dem *Inferno* sowie die Person Dantes seien leicht erkennbare Zeichen, mit welchen kulturelle Produkte oftmals veredelt werden. Die Affinität der *Commedia* zum Populären zeige sich werkimmanent sowie bereits in deren unmittelbarer zeitgenössischer Rezeption. Immerhin ist die *Commedia* in italienischer Volkssprache und nicht auf Latein verfasst. Die *Commedia* ziele, laut Kuon, von Anfang an auf ein breiteres Publikum ab und stelle keine Eliteangelegenheit dar. Dementsprechend sei das Potenzial von Transferprozessen zwischen Hoch- und Populärkultur textimmanent angelegt.

Als erstes und besonders markantes Beispiel lebendiger Aneignung wurde Roberto Benignis „Spektakel“ *Tutto Dante* im Lichte eines Transfers zwischen Hoch- und Populärkultur thematisiert, der aber keinesfalls als reine Trivialisierung abgetan werden dürfe. Parallelisiert mit programmatischen Überlegungen Leslie Fiedlers aus dem 1969 im Playboy erschienenen „Gründungsmanifest der Postmoderne“ *Cross the Border – Close the Gap*, das eine neue Literatur fordert, die sich gegenüber Populärkultur und Trivialmythen öffnen solle und Grenzgänger zwischen „high“ und „low“ werden müsse, wurde eine Reihe an Beispielen erläutert, die sich Dante anders aneignen als die bis in die 60er Jahre dominante hochliterarische moderne Dante-Rezeption, die von einer tiefen Vertrautheit der Autoren mit der *Commedia* gekennzeichnet ist.

Als „Ahnvater“ einer neuen Danterezption wurde Peter Weiss und sein nicht vollendetes danteskes Welttheater genannt. Diese neuartige Dante-Rezeption sei primär durch ihren multisensorischen Charakter geprägt, der durch Medienwechsel, Performativität und der Extrapolation der werkimmanenten Theatralität der *Commedia* akzentuiert werde. Schlüsselbegriffe dieses Rezeptionsstranges seien die Sinnlichkeit, der Affekt und die Wucht des unmittelbar Beteiligten – ein Umstand, der auch bei Benigni ins Auge steche. Seit den 90er Jahren werde sich Dante neben dem Theater – hier wurden die dramatischen Dante-Adaptionen von Tiezzi, Pandór und Castellucci erwähnt – in einer Reihe anderer Medien angeeignet. Diesbezüglich wurde das Hörspiel *Radio Inferno* kurz erläutert.

Jenen zwar durchaus lebendigen, aber komplexitätssteigernden Dante-Aneignungen aus der Hochkultur stellte Kuon mehrere Beispiele aus der Populärkultur an die Seite wie den stilistisch an das viktorianische Puppentheater angelehnten Animationsfilm *Dante's Inferno* von Sean Meredith und Kriminalromane mit Dantebezug. Deren Herausforderung bestehe darin, ihrem Publikum in der Regel nicht vorhandene Dante-Kenntnisse zu vermitteln. Exemplarisch hierfür wurde Dan Brown's *Inferno* genannt, wo diese durch den Vortrag eines Dante-Experten in einem Kapitel gelöst wird. Weitere populärkulturelle Verarbeitungen von Dante als Trademark sind das Konzeptalbum *Dante XXI* der Thrash-Metal-Band Sepultura, die Rap-Adaption der *Commedia* von Hugo the Poet, sowie die japanischen Playstation-Spiele *Devil May Cry* und *Dante's Inferno*, die den Stoff der *Commedia* als Setting verarbeiten. Kuon zeigte in seinem breitgefächerten Vortrag die nach wie vor sehr lebendige Auseinander-

setzung mit Dantes *Commedia*, deren Affinität zum Populären in ihrer Rezeption nach wie vor gegeben sei.

Der Dichter und Übersetzer **Norbert Hummelt** widmete sich in seinem Vortrag *Gespräch im Gehen* der poetologischen Funktion des „Gehens“ in der *Commedia*. Hummelts Überlegungen lag die eigene literarische Auseinandersetzung mit der *Commedia* zugrunde. Er zeigte, dass weitläufige Schilderungen des „Gehens“ Dantes Reise durch *Inferno* und *Purgatorio* vorantreiben. So wies Hummelt nach, dass „Gehen“ nicht nur ein häufig rekurreres inhaltliches Motiv darstelle, sondern die Form der *Commedia* selbst von Grund auf bestimmt. Denn „Gehen“ vollziehe sich im Raum und sei daher zwingend an die Vorstellung des Raums gebunden, wodurch literarische Schilderungen des „Gehens“ den Rezipierenden eine räumliche Dimension bewusst machen. Das „Gehen“ stelle eine Bewegung durch die Zeit dar. Daher werde im Raum auch zugleich die Dimension der Zeit ins Bewusstsein gebracht.

Die wichtigste Komponente des „Gehens“ bei Dante liege allerdings in dem damit einhergehenden Gespräch. Das Gespräch sei eine existentielle menschliche Grundsituation, eine ebenso elementare Kategorie des In-der-Welt-Seins wie Raum und Zeit. Denn durch das Gespräch mit Vergil werden die Erfahrungen, die Dante in der Unterwelt und im Fegefeuer macht, erst anverwandbar. Das Gespräch mache es möglich, diese Erfahrungen einzuordnen, sich der daraus gewonnenen Erkenntnisse zu vergewissern und/oder von einem Gegenüber korrigieren zu lassen.

Hummelt zeichnete anhand ausgewählter Passagen nach, dass die Kategorien Raum und Zeit nicht durch den Eintritt in die Unterwelt aufgehoben werden und das Gespräch im Gehen den Rezipierenden daher beide Kate-

gorien ins Bewusstsein treten lasse. Für Dante sei das Gespräch notwendig, um das Erlebte im vorwärtsstrebenden Prozess verstehen und ertragen zu können. Hummelt stützte sich in seinen Ausführungen im Wesentlichen auf Ossip Mandelstam, der laut Hummelt die Bedeutung des „Gehens“ in der *Commedia* erkannt habe. Mandelstam folgend wurde konstatiert, dass das von Dante erfundene Muster der Terzinen ein schlussfolgerndes Schreiten darstelle und das Schritt-für-Schritt der Versfüße eine zugleich körperliche wie intellektuelle Motorik in Gang setze, die dem Werk nicht etwa bloß ein gefälliges musikalisches Gewand (ver-)leiht, sondern dass die *Commedia* überhaupt erst daraus hervorgeht. Die *Commedia* ist, so Hummelt, selbst ein Gehen, sie ist, wovon sie spricht: ein Gespräch im Gehen, das Raum und Zeit erschafft, in welchen es sich bewegt und welche es stetig reflektiert. Abschließend verwies Hummelt darauf, dass mit dem Motiv des „Gehens“ zwar sicherlich nicht alles in der *Commedia* erklärbar sei. Dennoch sei die Auseinandersetzung mit dem „Gehen“ (in) der *Commedia*, in welchem eine menschliche Grundsituation sich aufs Engste mit der Bauform des Gedichts und dem Schrittmäß der Verse verknüpft, mit Gewissheit eine luftige Gedankenarbeit, die in ihrer Dynamik zu neuen wertvollen Erkenntnissen über die Schönheit von Dantes *Göttlicher Komödie* führen kann.

Die Schriftstellerin **Esther Kinsky** setzte sich ausgehend von dem Zitat, „lume non è se non vien dal sereno“ aus Canto 19 des *Paradiso* mit „Tenebre“, der Dunkelheit, auseinander. Sie stellte drei Fragen an „Tenebre“ und deren Funktion in der *Commedia*. Kinsky bezeichnete „Tenebre“ als makellooses Wort für die Abwesenheit von Licht, die doch nie tiefste Finsternis ist. Das wahre Licht komme aus der Klarheit und trübe sich nie, weswegen, so

Kinsky, jedes andere Licht dagegen trüb erscheinen müsse. Licht begegne in seinen verschiedensten Manifestationen bereits im *Inferno*.

Erst das Licht ermögliche dem Blick das Sehen, eröffne dem Auge die Bilder, die das Erlebte verbürgen. Dantes Terzinen seien immer stärker als die Furcht der Figur Dante, der Drang in der *Commedia* zu sehen immer stärker als jener zu verzagen. In Dantes *Commedia* werde die Erinnerung als „mente che non erra“ zum zuverlässigen Werkzeug, welches das Erlebte und Aufgeschriebene sicherstellt. Sie werde zum angerufenen „Du“, zu einem Gedächtnis, das alles Gesehene und somit Belichtete aufgezeichnet habe.

Im Russischen haben „Verstehen“ und „Erinnern“ denselben Wortstamm. Eine ähnliche Verbindung sah Kinsky als Vertrauen auf ein verstehendes Gedächtnis in Dantes *Commedia*. In Kinskys vorgeschlagener Lesart ist Erinnerung gesehene Wirklichkeit und erinnerte Verzeichnung. So stellte Kinsky ihre erste Frage, nämlich ob Dante wirklich an die Unumstößlichkeit der Erinnerung glaubte, wo doch bereits die Beförderung aus dem Speicher eine Veränderung bewirke. Ist die Erinnerung das eingangs zitierte wahre Licht?

Kinskys zweite Frage richtete sich an das Schweigen im ersten Canto des *Inferno*, wo die Sonne und Vergil schweigen. Ist Vergil aufgrund seines Schweigens ein unerlöster Meister? Geht es hier um das Ums-Wortgebracht-Sein des Dichters? Ist es das Wissen um das *Inferno*, aufgrund dessen sich der ungeachtet seiner Tugenden dort untergebrachte Vergil verzehrt? Werden hier Fragen der Autorschaft behandelt, da es Vergil unmöglich ist das *Inferno* zu beschreiben?

Kinskys dritte Frage richtet sich an den Dichter. Ausgehend von der berühmten Stelle von Paolo und

Francesca in Canto 5 fragte Kinsky, ob es das Wissen des Dichters um seine Verantwortung sei, das den Mitleidigen ohnmächtig werden lässt. Ist es reines Mitleid oder das plötzliche Wissen um die Macht des Wortes, das Wissen um das unwissentliche Eingreifen des Dichters in das Leben seiner Leser?

Kinsky schloss mit dem Zitat aus dem 34. Canto des *Inferno*: „La via è lunga e il cammino malvaggio.“ Dies bezog Kinsky auf den Weg des Verstehens der *Commedia* und betonte, lediglich einige wenige heuristische Fragen ins Dunkel des Kosmos der *Commedia* geworfen zu haben.

Ferdinand Schmatz, Schriftsteller und Leiter des Instituts für Sprachkunst an der Universität für angewandte Kunst in Wien, begann seinen Vortrag *Ausführendes Verstehen* mit einer, bereits von Theresia Prammer aufgeworfenen Referenz auf Karlheinz Stierles Reflexion über „das Risiko eines Verstehens, das sich nicht im Wissen beruhigen kann.“ Das Ausloten der Diskrepanz von „Verstehen“ und „Wissen“ anhand der *Commedia* bestimmte die Grundbewegung des Vortrags. Mandelstams Beschäftigung mit der formalen Beschaffenheit der *Commedia* und die daraus entwickelte Poetologie stellten einen wichtigen Bezugspunkt für die ausgeführten Überlegungen dar. „Ausführendes Verstehen“ und „passives, reproduzierendes und nacherzählendes Verstehen“ seien demnach wesentliche Erkenntniskonzepte von Mandelstams Poetologie. Ersteres verknüpfe Mandelstam vor allem mit Begriffen des „Verwandeln“ und des „Prozesses“, wodurch „ausführendes Verstehen“ eine Lebendigkeit gegenüber der starren/erstarrten Reproduktion von bereits Vorhandenem im Vollzug des „passiven Verstehens“ zuzuschreiben sei.

Dieser begrifflichen Dichotomie setzte Schmatz Hannah Arendts Unterscheidung von „Denken“ und „Erken-

nen“ hinzu. „Erkennen“ – unter anderem auch als „Erfassen“ bezeichnet – sei demnach der Wissenschaft zuzuschreiben und gestaltet sich als eine Fixierung von Daten. Diesem „Erfassen“ stellt Arendt „Denken“ entgegen, welches in gewisser Weise mit „Dichten“ kurzgeschlossen sei. Es handle sich dabei um einen Vorgang ohne Anfang und ohne Ende, der sich unter dem Gesichtspunkt der Brauchbarkeit einer Zweckumsetzung der Erkenntnisse widersetzt.

Schmatz verschränkte in einem weiteren Schritt Arendts „Denken“ mit Mandelstams „ausführendem Verstehen“ sowie Arendts „Erkennen“ mit Mandelstams „passivem Verstehen“. „Ausführendes Verstehen“ stelle demnach eine Tätigkeit dar und generiere prozessuale Erkenntnisse, die, von jeglicher Zweckdienlichkeit befreit, allein sich selbst genügen. Dieser Vorgang sei auch in Dantes Arbeit zu spüren. So liege in der Gottes-Schau im *Paradiso* ein „ausführendes Verstehen“ vor. Denn „Schauen“ gelangt laut Schmatz über das Auge hinaus, es ist nicht der Blick, der im „Sehen“ das Geordnete und Festgelegte „erfasst“. Stattdessen führe das „Schauen“ in eine prozessuale Dynamik, ein Vorgang der sich in die Form der Terzinen eingebunden finde. Die Form leite zwar möglicherweise das Denken, sie biete jedoch zugleich Überschreitungsmöglichkeiten in der Setzung der mentalen Zustände. Das von Mandelstam bei Dante „schändliches Sprechen“ Genannte stelle ein derartiges „ausführendes Verstehen“ dar, da Volkssprachliches, eingekleidet im strengen Gewand der Terzinen, einen ambivalenten Verwischungseffekt erzeuge. Im „schändlichen Sprechen“ komme demnach die in einen endlosen Prozess eingebundene, unhintergehbare Verknüpfung von Sinn und Sinnen zum Ausdruck, die „ausführendes Verstehen“ bezeichne. Laut Schmatz überlagern Bedeutungssetzung

durch körperliche und artikulatorische Vorgänge sowie Ambivalenz den semantischen Definitionseffekt und bringen diesen dadurch in Irritation, wodurch bloßes „Erfassen“ im Vollzug eines „passiven Verstehens“ in einen Prozess ohne Deutungshoheit überführt wird.

In einem letzten Schritt erweiterte Schmatz seine bisherigen Ausführungen um Alfred North Whiteheads Konzept der zwei Modi der Erfahrung: die „präsentative Unmittelbarkeit“ und die „kausale Wirksamkeit“. Schmatz konstatierte, dass „schändliches Sprechen“ der „präsentativen Unmittelbarkeit“ Whiteheads entspreche. Laut Schmatz wird die „kausale Wirksamkeit“, die sofort dann einsetze, wenn sich – Freud mit ins Spiel bringend – eine „Wortvorstellung“ an die „Sachvorstellung“ legt, durch dieses „schändliche Sprechen“ in Irritation gebracht. Daher komme es zu einer „präsentativen Unmittelbarkeit“ der Erfahrung der *Commedia* in den Rezipierenden, wodurch – unter Bezugnahme auf Priessnitz – das Nichtverstehen Teil des Verstehens werde.

Norbert Hummelt, **Esther Kinsky** und **Ferdinand Schmatz** diskutierten mit den Moderatoren **Thomas Eder** und **Theresia Prammer** unter reger Beteiligung der Teilnehmer im Rahmen des Programmpunktes „*Kommentar im Futurum*“. Ein Gespräch über Mandelstams Gespräch über Dante über Ossip Mandelstams Auseinandersetzung mit Dante.

Die bei den Mürzer Symposien traditionellen Abendlesungen eröffnend las **Paul Henri Campbell** einige Gedichte aus seinem Gedichtband *Nach den Narkosen*. Danach las **Esther Kinsky** aus einem im Entstehen begriffenen Prosaversuch mit dem vorläufigen Titel *Der 6. Mai*. **Ferdinand Schmatz** beschloss den Abend mit der Lesung ausgewählter Stellen aus seinem Werk *das gehörte feuer*.

Adrian La Salvia sprach über Dorés kinematografischen Blick auf Dantes *Commedia*. Der „Visus“ stelle für Dante den Leitsinn dar, was anhand zahlreicher optischer Metaphern erkennbar sei, sowie daran, dass „occhio“ das meistverwendete Substantiv in der *Commedia* ist. Die optische Gestaltung der Diegese folge einem dreistufigen Modell, wobei dem *Inferno* „L' occhio che non vede“, ein sinnlich-dumpfes Sehen und kein erkennendes, entspricht, dem *Purgatorio* die „visio spiritualis“, ein schöpferisches, reproduzierend-erinnerndes Sehen, das die Dinge in der Vorstellung lebendig werden lässt, und dem *Paradiso* die „visio intellectualis“, ein absolutes, eidetisches Sehen der reinen Wesenheit.

Als zweiten integralen Punkt des Verhältnisses der *Commedia* und ihrer Illustrationen nannte La Salvia die primäre Intertextualität zur bildenden Kunst. Daraufhin erwähnte La Salvia die von Gott geschaffenen Relieffiguren der Demut im *Purgatorio*, die ausschließlich mit Blicken und Gesten kommunizieren, welche ein weiteres Indiz dafür seien, dass Dante die Ursprache visuell gedacht habe. Die Bildlichkeit der *Commedia* sei bereits im Text angelegt und müsse von den Künstlern nur noch entfaltet werden. Bezüglich des Entstehungszeitraumes der *Commedia* stelle sich bildenden Künstlern die Frage, welcher der vier Sinne innerhalb des Modells des vierfachen Schriftsinnes illustriert werden solle. Diesbezüglich wurden einige wichtige Landmarken genannt wie Doré, dessen Fotorealismus dem „sensus literalis“ entspreche, und die *transfer drawings* von Robert Rauschenberg, die wie die Bilder Botticellis den allegorischen Sinn darstellen. Tom Phillips wiederum stelle alle vier Sinne dar. Anschließend unterstrich der Vortragende, dass Flaxman die Tür zur Moderne aufstoße, während diese sowohl innerästhetisch als auch in den Verfahren der Produktion

(Holzschnitt) und der Reproduktion (extrem hohe Auflagen) bei Doré vollends implementiert werde.

Die zentrale These La Salvias lautete, dass Doré als „industrialisierter Romantiker“ der erste moderne Dante-Illustrator gewesen sei. Zentral für Dorés Werk sei der Umstand, dass Doré einzelne Sequenzen illustriert, die eindeutig kinematographisch gedacht seien. Zudem zeigen seine Beleuchtungseffekte, wie die Bedeutung des „Visus“ vom Text in die bildliche Darstellung transponiert werde. Dorés Dante-Illustrationen hatten laut La Salvia massiven Einfluss auf nachfolgende Künstler. Zudem vertrat La Salvia die These, dass Doré aufgrund seines kinematographischen Blicks die *Commedia* verfilmt hätte, wäre er dazu in der Lage gewesen. Das Bindeglied zwischen Doré und dem Film sei die „laterna magica“. So sind mehrere Zyklen nachweisbar, in welchen Illustrationen von Doré für „laterna magica“-Vorführungen verwendet wurden. Der Weg zum Film war nur ein kleiner, wie die Häufigkeit von Dorés Ikonographie auf Filmplakaten anzeige.

Im Anschluss zeigte La Salvia anhand der Filmbeispiele, *L'Inferno* von Adolfo Padovan L, Francesco Bertolini und Giuseppe de Liguoro, *Dante's Inferno* von Henry Otto und anhand des Films *Schiff des Satans* den Einfluss der Ikonographie Dorés. In Bezug auf Dorés Einfluss in der bildenden Kunst wurde ein druckgraphischer Zyklus von Felix Martin Furtwängler gezeigt und im Anschluss die Comics von Nilo Manada (Bergmann-Zyklus) und Go Nagai, dessen Nacherzählung der Doréschen Hölle die Vorlage für den Anime *Mao Dante* gewesen ist, das wiederum die Vorlage für den Film *Devilman* darstellt. Alle diese Beispiele würden, so La Salvia, aufzeigen, wie Dorés Dante-Illustrationen aufgrund ihrer kinematographisch

gedachten Konzeption über die Druckgraphik hinaus in den Film drängen würden.

Der Schriftsteller **Franz-Josef Czernin** legte in seinem Vortrag *Zu Danteverwandlungen* das das Czerninsche Schaffen prägende, literarische Konzept anhand einer Beschäftigung mit Dantes *Commedia* dar. „Übersetzen“ bezeichnete Czernin in Abgrenzung zu „Verwandlung“ als das Vermitteln des Sinns eines Originals ungeachtet dessen Form in einer anderen Sprache; die „Verwandlung“ gehe allerdings über einen solchen Kompromiss hinaus, da diese die Gemeinsamkeiten von Verwandlung und Verwandelem vermitteln würde.

Für eine gelungene „Verwandlung“ sei es wesentlich, eine der zeitgenössischen Rezeption des angezielten Gegenstandes entsprechende Erfahrung zu ermöglichen. Inflationierte Wörter würden einer derartigen authentischen Wirksamkeit nicht gerecht. Czernin plädierte für die Möglichkeit, analoge und vergleichbare Erfahrungen durch unverbrauchte, der heutigen Zeit wie auch dem Gegenstand angemessene Wörter zu erzeugen. Neben der Abnützung der Sprache gelte es zudem, der wörtlichen oder metaphorischen Verwendung und Rezeption von Begriffen zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des zu verwandelnden Gegenstandes Rechnung zu tragen. Hinsichtlich einer „Verwandlung“ der *Commedia* seien daher die Begriffe für die Jenseitsbereiche – *Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso* – sowie damit eng verbundene Begriffe kritisch, da sie wörtlich verwendet zwei fundamentale und ontologisch widersprüchliche Möglichkeiten nahelegen: Entweder sind die Jenseitsbereiche fiktional oder sie existieren real. Die Gewichte für eine solche Entweder-Oder-Entscheidung lägen historisch allerdings nicht gleichmäßig verteilt. Um durch eine „Verwandlung“ der *Commedia* adäquate Erfahrungen hinsichtlich dieser zu generieren,

dürfe eine solche „Verwandlung“ sich nicht ohne weiteres als fiktional lesen sowie ohne weiteres sich auf real Existierendes beziehen lassen.

Zur Auflösung dieses Dilemmas introduzierte Czernin das Konzept der „katachretischen Metapher“ in seine Poetik der „Verwandlung“. Der im Canto 1 des *Inferno* verwendete Begriff „Wald“ beziehe sich auf einen Übergangsbereich zwischen Diesseits und Jenseits für den es keine eigentlichen, darauf anwendbaren Begriffe gebe. Aufgrund dessen sei dieser nicht durch andere Begriffe ersetzbar. Hierdurch wird „Wald“ weder wörtlich und eigentlich, noch metaphorisch und uneigentlich verwendet. Demnach stelle „Wald“ in Czernins Konfiguration eine „katachretische Metapher“ dar. Anschließend wurde konstatiert, dass das von Dante im *Inferno* als „Wald“ Genannte einem Bereich angehöre, auf den wörtliche Begriffe zwar angewendet würden. Durch die oben erwähnten, aufgrund des Status einer ontologisch nicht gesicherten Zwischenwelt aktivierten, normalen Hintergrundannahmen jedoch wird gleichzeitig ausgeschlossen, dass derartige Begriffe zutreffen würden.

Infolge dieser Spannung werden laut Czernin solcherart instanziierte Begriffe erweitert, indem diese zugleich wörtlich wie auch übertragen verwendet werden. Durch ein solches Vorgehen werden, so Czernin, einige Hintergrundannahmen, die mit der normalen und nicht-übertragenen Anwendung verbunden seien, revidiert. So stellte Czernin die Behauptung auf, dass, wenn man die ontologische Frage und also die Möglichkeit der realen Existenz der Jenseitsbereiche vermitteln will und wenn die normal angewendeten Begriffe, etwa aus theologischen oder aus literaturhistorischen Gründen, nicht anwendbar seien, „katachretische Metaphern“ in solchen

Fällen das geeignete Mittel zur begrifflichen Darstellung seien.

Abschließend verwies Czernin noch einmal darauf, dass eine „Verwandlung“ immer zuvorderst die Vermittlung von authentischen – sprich der quasi „originalen“, ursprünglichen Rezeption entsprechenden – Erfahrungen im Visier haben müsse. Zur „katachretischen Metapher“ müsse sich daher immer eine adäquate Auseinandersetzung mit dem zu verwandelnden Gegenstand hinzugesellen.

In seiner Auseinandersetzung mit *Purgatorio* 28 im Rahmen seines Vortrags *Ewige Endlichkeit* sprach der Schriftsteller **Michael Donhauser** über die dortigen Spannungen zwischen Lebendigkeit und Unveränderlichkeit, zwischen Variation einerseits und Wiederholung und Stillstand andererseits. Die textliche Ausgestaltung des Gesangs changiere stets zwischen den oben genannten Polen wie auch zwischen Orientierungslosigkeit und Richtungsangaben sowie Örtlichkeit und Nicht-Örtlichkeit. Von der Topographie des Ortes und dem dazugehörigen lichten Wald ausgehend, wechselte Donhauser zu einer Auseinandersetzung mit der darin auftretenden Matelda. Der Autor bezeichnete deren Bewegungen als artifizuell und statuarisch. Ihre Art, einen Fuß „intra se“ vor den anderen zu setzen, identifizierte Donhauser als unbewegte tänzerische Drehbewegung, welche die Andersartigkeit des lichten Waldes in Relation zur irdischen Welt akzentuiere.

Der Ort sei, Mateldas Ausführungen zufolge, „eletto al’umana natura per suo nido“ (V. 78), womit manches angedeutet werde, was später ausgeführt wird; vorläufig sei er als Ort eines Anfangs zu deuten. Matelda sagt, dass dasjenige göttlich sei, was „intra se“ ruht, wie der thematisierte Ort. Jenes Höchste habe dem Menschen diesen

Ort als Gewähr für den ewigen Frieden gegeben. Eine Identifikation mit dem Garten Eden des Alten Testaments wird zwar nahegelegt, doch hüte sich Dante, so Donhauser, vor einer definiten Festlegung, um den Ort für andere Deutungen offenzuhalten. Dante würde sich die Freiheit bewahren, das irdische Paradies nur in Anlehnung an gegebene Vorbilder zu inszenieren, als einen Ort, der zugleich irdisch und doch allem Irdischen enthoben sei. Was auch irdisch und lebensecht erscheine, wird von Matelda in seiner Funktionsweise erklärt. Jegliche Zeitlichkeit werde durch das „intra se“ negiert, was auch für den Fluss an diesem Ort gilt, der einer stetigen Quelle entspringt, die nach göttlichem Willen genauso viel aufnimmt, wie sie ausgießt. Das Fließen als Inbegriff des Vergänglichlichen werde hier seiner Vergänglichkeit beraubt.

Anschließend wandte sich Donhauser noch einmal der topographischen Ausdeutung des Ortes zu und verwies auf dessen Anschließbarkeit an die antike Vorstellung des goldenen Zeitalters, wodurch der dort währende glückhafte Zustand evoziert werde. Die Verbindung zwischen Garten Eden und goldenem Zeitalter sei eine Zusammenschau von auseinanderliegend Verwandtem. Diese Synoptik versöhne durch Herkunft getrennte Vorstellungen. Die Antike stehe an einer Schwelle zwischen Wiederholung und Verabschiedung. Dies werde, so die abschließende Deutung, durch das Lächeln angedeutet, mit welchem die beiden Dichter, zu denen sich Dante umwendet, auf Mateldas Ortsbeschreibungen reagieren. Ob das Lächeln wehmütiger oder anerkennender Natur sei, oder die Dichter den der Formulierung „forse in Parnaso esto loco sognaro“ (V. 141) inhärenten Zweifel teilen, bleibe unentschieden, weil der Dichter Dante sein Gesicht wieder der schönen Matelda zuwendet, so Donhauser.

Der Schriftsteller, Klassische Philologe und Theologe **Paul-Henri Campbell** ging in seinem Vortrag *Schöpfung und Struktur aus dem Geiste der Scholastik. Thomistische Theologie in Dantes Commedia* den Spuren der Theologie von Thomas von Aquin in Dantes *Göttlicher Komödie* nach. Dabei schickte Campbell der eigentlichen Analyse der *Commedia* die Feststellung voraus, dass Dantes Text stark von Theologie durchflutet sei, sowie dass er seine Bildwelt vorwiegend aus dem Spenderbereich des Christentums ziehe. Dies verführe recht rasch zu der falschen Gewissheit, dass die *Commedia* von einer genau normierten Theologie-Matrix organisiert sei. Campbell wies allerdings darauf hin, dass sich die Lage der Theologie zur Zeit Dantes von der heutigen erheblich unterscheidet. Wo heutzutage das Papsttum höchst gestaltet sei und die Lehre genau durchadministriert und verwaltet werde, so herrschten zu Dantes Zeiten verschiedene Zentren der Macht, zwischen welchen ein Feld einander bekämpfender Lehren aufgespannt lag. Und auch in Dantes *Commedia* fanden Campbell zufolge diese theologischen Debatten Niederschlag. Vor allem im *Paradiso* könne man, so Campbell, keinen Stein werfen, ohne damit einen Theologen zu treffen, was dieser anhand ausgewählter Passagen belegte.

Campbell verglich zunächst die analytische Herangehensweise von Thomas von Aquin mit jener Dantes. So zerlegen beide, so Campbell, ihre Wirklichkeit und zerstückeln sie, und tun dies in Sprache, jedoch auf zwei unterschiedliche Weisen. Thomas von Aquins *modus operandi* stelle hierbei das analytische Fragenstellen im Stile des Traktats dar. Dabei nehme Thomas die Wirklichkeit und stelle eine Frage an sie, wodurch sie weiter zerteilt werde, und wiederholt diesen Prozess in einem infiniten Regress. Dante dahingegen häufe einfach nur an, er mache hun-

dert Schubladen auf, die er alle befüllt. Doch so unterschiedlich Dante und Thomas von Aquin in ihrer Form der Auseinandersetzung mit theologischen Themen auch sein mögen, so stimmen sie, laut Campbell, teilweise inhaltlich überein.

Anschließend gelang es Campbell einige Übernahmen von Thomas von Aquins Denkbewegungen in der *Commedia* nachzuzeichnen. So werde sowohl im *Purgatorio* als auch im *Paradiso* Platons Seelenlehre abgelehnt, und eine Einheit von Leib und Körper besungen. Auch vermerkte Campbell, dass die Organisation der *Commedia* in Bezug auf die Einteilung in Hölle, Fegefeuer und Paradies stark an Thomas von Aquin orientiert sei, der eine Generation vor Dante die erste schlüssige Theorie des Fegefeuers formuliert habe. In einem letzten Schritt zeichnete Campbell ein der Struktur der *Commedia* als *telos* zugrundeliegendes dreistufiges Aufstiegsmodell im Sinne Thomas von Aquins nach, dessen Kulminationspunkt die Schau Gottes bilde, wie sie dieser in seiner *Summa Theologica* ausgeführt hatte. So gehe es im *Paradiso* größtenteils um den Beitrag des Menschen zu seinem Heil, der Reinigung und der fortschreitenden Abstreifung der sündigen Sterblichkeit hin zur Gnade Gottes. Campbell konnte dadurch Dantes *Commedia* als Schauplatz theologischer Debatten ausweisen.

Thomas Poiss sprach in seinem Vortrag *Zur Poetik des Menschen bei Dante und Ovid* über Metamorphosis-Elemente in Dantes *Commedia*. Er näherte sich hierbei der *Commedia* mit dem Versuch, eine Systematik von Metamorphosen anhand von Ovid zu erarbeiten und diese Matrix der Verwandlungen auf Analoga bei Dante zu überprüfen. Die Lektüre der *Commedia* zeige, dass in jedem Teil eine Reihe von Verwandlungen präsent sei. Anschließend sprach Poiss über konkrete Textstellen aus

der *Commedia*, in denen Ovid vorkommt, und bezog sich auf einige Stellen, in welchen Dante einen Dichterwettstreit inszeniert und etwa behauptet, dass Lukan mit seinem Giftschlangenkatalog oder Ovid mit seiner Geschichte von Arethusa verstummen mögen, da sie nichts im Vergleich zu seinen ersonnenen Höllenqualen und Höllengeschöpfen seien. Hierbei müsse man, so Poiss, allerdings einige Stellen aus den *Metamorphosen* konsultieren um Dantes Eigenlob nicht unhinterfragt zu verfallen. Als Beispiel nannte er die Geschichte von Aisakos bei Ovid, die ein durchaus Dante-analoges, ewig andauerndes In-den-Tod-Gehen beinhaltet, wie etwa an der Stelle im *Inferno*, an der ein Schismatiker seinen Kopf „hält (...) wie eine Lampe“ um sich zu leuchten, da ihm sein Kopf in einer Endlosschleife abgehackt wird.

Anschließend sprach der Vortragende über Hermaphroditen bei Ovid, die als Lebewesen in einer „forma duplex“ in den *Metamorphosen* recht häufig vorkämen. Dies zeige, dass Ovid eine systematische Terminologie für Zwitterwesen besäße und somit, möchte man den von Dante initiierten Dichterwettstreit weiterdenken, Dante in diesem Bereich übertreffe. Abschließend sprach Poiss über „eine der tollsten Stellen“ in den *Metamorphosen*. Es handelte sich um die Geschichte von Iphis, in welcher sich, richtig übersetzt, der Eigenname Iphis jeder geschlechtlichen Fixierung entzieht. Poiss schloss daraus, dass Ovids Text über die Natur des Menschen und über das Selbst des Menschen nachdenke. Hat das „Selbst“, oder das im Christentum „Seele“ genannte, eine geschlechtliche Signatur? Die Texte von Ovid und Dante bezögen sich aufeinander, weswegen man an Dantes *Commedia* neben der doktrinären thomistischen Lesart auch die Frage nach dem Menschen und seiner Natur

stellen könne. Beide Texte würden diese Frage in radikaler Weise systematisch durchspielen.

Zum Schluss verwies Poiss auf eine letzte Analogie. Dante und Ovid hätten sich mit Terzine und Hexameter jeweils eine eigene Form geschaffen, die in den Diegesen der beiden Texte eng mit dem Göttlichen zusammenhänge. Ovid verwandelt sich am Ende der *Metamorphosen* selbst in sein eigenes Werk und Dantes Werk besitzt dieselbe Ausdehnung wie das Buch der Welt. Auch wenn man sich nicht zum christlichen Himmel bekennt, habe Dante, ganz ähnlich wie Ovid, einen Sicherheitsmechanismus in sein Werk eingebaut, sodass sein Buch auch ohne Christentum ewig währen könne, so Poiss abschließender Gedankengang.

Der Schriftsteller und Ernst-Jandl-Preisträger **Oswald Egger** schloss mit einer außergewöhnlichen Performance die wissenschaftlichen und literarisch-forschenden Auseinandersetzungen mit Dantes *Commedia* ab. Ausgehend von der Form der Terzine und der Trias *Inferno*, *Purgatorio* und *Paradiso* verzettelte Egger seine Ausführungen in beeindruckender Weise immer weiter in noch abstraktere Gedankenarchitekturen. Auf diese Weise spannte er das Konzept der *Lectura Dantis* in einen idiosynkratischen poetischen Prozess ein und führte sie in einer asymptotischen Bewegung gewissermaßen einem Erkenntniskollaps entgegen, welcher sich analog zur im *Paradiso* sich ereignenden Gottes-Schau zu verhalten den Eindruck machte.

Entsprechend der Beobachtung Mandelstams bezüglich Dante, dass in der *Commedia* ein Herauspressen der Form aus dem Inhalt stattfindet, kann für die Performance Eggers somit selbiges geltend gemacht werden. So reduzierte dieser auf radikalste Weise die *Commedia* auf ihre scheinbar grundlegendste Form, nämlich diejenige

der Trias. Über Mandelstam noch hinausgehend, kann für Eggers Performance weiter konstatiert werden, dass dieser die Form ins rein Mathematische abstrahierte. Auf diese Weise kann Eggers Performance als der Versuch gedeutet werden, das Mandelstamsche „Herauspressen“ zu einer Abstrahierung von aller Materie über die Dreifaltigkeit als pure Form in das mystische Nichts der Schau-Gottes, in welchem alles enthalten liegt und aus welchem alles entströmt, zu radikalieren. Die Mystik Eggers vollzieht sich daher jedoch im Modus des Rechnens statt im Modus des Glaubens, wie sie sich in Dantes *Commedia* angelegt finden lässt.

Franz-Josef Czernin eröffnete die zweite Abendlesungsveranstaltung mit dem poetischen Äquivalent seines bereits skizzierten poetologischen Konzepts der „Verwandlung“. **Michael Donhauser** las als Zweiter aus einer Periphrase des 28. Gesangs des *Purgatorio*. **Norbert Hummelt** las danach aus seinem Gedichtband *Fegefeuer*. **Max Höfler** beschloss die Abendlesungen mit einem performativen Beitrag aus seinem lose an die *Göttliche Komödie* angelehnten Werk *ARBEIT FREIZEIT GEWALT*.

Am letzten Veranstaltungstag wurden im Gasthof Schäfer zwei Workshops zur *Commedia* abgehalten. Der erste von **Annette Kopetzki** geleitete Workshop „*Diverse lingue, orribili favelle*“ stellte Dante als vielsprachigen Autor vor und präsentierte deutsche Übersetzungen im Vergleich untereinander und jeweils mit dem italienischen Original. Im zweiten Workshop führten **Roberto Galaverni** und **Theresia Prammer** die Teilnehmer durch ausgewählte Gesänge und erklärten in Stellenkommentaren Besonderheiten des Ausdrucks und wichtige inhaltliche und historische Zusammenhänge.

Abschließend lässt sich festhalten, dass dem Symposium, entsprechend des Mottos, ein produktiver Dialog zwischen Literatur und Wissenschaft gelang. So wurde die Veranstaltung neben aufschlussreichen und ergiebigen Beiträgen auch von einer sehr angenehmen Atmosphäre getragen.

Simon Angerer und Maximilian Scheffold

Dante's *Convivio* and the Evolution of Encyclopedism in the 13th and 14th Century

Tagungsbericht
Göttingen

Vom 16. bis 18. Oktober 2019 fand in Göttingen die internationale Tagung "Dante's *Convivio* and the Evolution of Encyclopedism in the 13th and 14th Century" statt. Nach den Richtlinien des Göttinger Dante Forums unter der Leitung von Franziska Meier – Kontextualisierung, internationale und interdisziplinäre Besetzung, gelebte Mehrsprachigkeit in den Diskussionen – trafen diesmal Literaturwissenschaftler, Philologen, Historiker sowie Rechts- und Kunsthistoriker aus Deutschland, den USA, Frankreich und Italien zusammen, um Dantes *Convivio* sowie die Entwicklung des Enzyklopädismus zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit zu betrachten.

Den Auftakt der Veranstaltung machte **Monika Schmitz-Emans** mit einem Abendvortrag zu ihrer gerade erschienenen Monographie "Enzyklopädische Phantasien. Wissensvermittelnde Darstellungsformen in der Literatur". Sie lotete das Verhältnis von Literatur und Wissensgeschichte an ausgewählten Lexikonromanen des zwanzigsten Jahrhunderts aus, insbesondere an denen von Andreas Okopenko, Milorad Pavić und Han Shaogong.