

## Vorstellungsvortrag

Franziska Meier



Franziska Meier, Ordentliches Mitglied der Akademie seit 2019

Meines Zeichens bin ich Romanistin. Damit vertrete ich eine Disziplin, die es in dieser Form nur im deutschsprachigen Raum gibt – denn was man in den USA Romance Philology nennt, beschäftigt sich nur mit einem kleinen Ausschnitt daraus, dem romanischen Mittelalter, das auch bei uns ursprünglich das Kerngebiet bildete. Entstanden ist die Romanistik aus der Idee, vom Standpunkt

deutschsprachiger Kultur aus, in der ein Romanist verwurzelt ist, auf die Romania als Ganzes zu schauen und in diesem Abgleichen von Eigen- und Fremderfahrung zu neuen Einsichten zu gelangen. Eine ganze Weile lang ist das tatsächlich gelungen, daher der im In- und Ausland verbreitete Ruhm längst verstorbener Großer dieses Fachs.

Wie so vieles anderes heute ist meine Disziplin im Untergang begriffen. Zum einen macht auch ihr der Mißkredit zu schaffen, in dem die Philologien insgesamt, also die Beschäftigung mit Sprache und literarischen Texten bei uns stehen. Zum anderen bekommt sie die Folgen des wachsenden Desinteresses an romanischen Kulturen zu spüren. Ein Desinteresse, das heute vernichtender ausfällt, als es das Aufbegehren oder Rebellieren gegen die kulturelle Hegemonie Italiens und vor allem Frankreichs in Deutschland je waren. Schließlich hängt der Niedergang wohl auch damit zusammen, daß das aus dem Geiste der Romantik und damit historisch gewachsener nationaler Einheiten entsprungene Konzept der Romanistik im zweiten Weltkrieg Federn lassen mußte und politisch problematisch geworden ist. Heute sind wir Romanisten in einem Spagat begriffen, wenn wir weder der grassierenden Spezialisierung in Einzelphilologien nachgeben, noch uns dem Siegeszug der Vergleichenden Literaturwissenschaft anschließen wollen, die theoretisch über die Schwierigkeiten des Übersetzens nachdenkt, aber in der Praxis einen für Romanisten unerträglich unbedenklichen Gebrauch von Übersetzungen macht.

Aus Sicht der Einzelphilologen und der Komparatisten müssen die Publikationen eines in dieser Tradition ausgebildeten und arbeitenden Romanisten disparat wirken. Und ich muß gestehen, daß auch ich mich dieses Eindrucks nicht gleich habe erwehren können, als ich mir überlegt habe, wie ich all das in dieser Vorstellung unter einen Hut bringen sollte.

Eine zunftgemäße Definition meiner Arbeiten könnte vielleicht so lauten: Von der Methodik her bin ich in der strukturalistischen Hermeneutik und Rezeptions-

ästhetik mit einem poststrukturalistischen Sahnehäubchen großgeworden. Nach einer Dissertation zur Intertextualität in den Romanen Stendhals habe ich diese Herangehensweise um das erweitert, was ich in meinem Elternhaus aufgesogen habe, nämlich die Neugier auf historische Zusammenhänge und Strukturen. Ich habe darum nicht aufgehört, mich für die Gemachtheit, die Literarizität von Texten, ihre ästhetische Wirkung zu interessieren, aber es beschäftigt mich mehr und mehr auch das, was ich etwas pauschal das Verhältnis von Literatur und Geschichte nennen möchte, also die Rolle, die literarische Texte im Leben des Einzelnen und der Gesellschaft gespielt haben. Umgekehrt könnte ich auch sagen: ich begreife die Literatur als eine Art Parabolspiegel, in dem Fragen und Denkweisen einer Zeit, die den Zeitgenossen oft nicht bewußt sind, reflektiert und faßlich werden.

Und damit sind auch schon die Fragen benannt, die den gemeinsamen Nenner meiner Monographien bilden: An den rechtsrevolutionären Autoren Ernst Jünger und Céline unter anderem hat mich die hellsichtige Diagnose der langfristigen Folgen der Emanzipation der Frau auf Gender-Konzepte fasziniert; an den autobiographischen Schriften der Französischen Revolution habe ich die Auswirkungen der von Koselleck begriffssemantisch festgemachten Erfahrung einer sich beschleunigenden Geschichte auf das Darstellen des eigenen Lebens, der eigenen Identität nachgezeichnet.

Unter dieser Rubrik ‚Literatur und Geschichte‘ lassen sich auch meine Arbeiten in dem Feld unterbringen, das sich seit 10 Jahren wie ein Fleck Öl in meinem Leben ausbreitet: Dante Alighieri und seine fast 700 Jahre andauernde Rezeption. Es ist dieses Projekt, an dem ich übrigens in etwa zum Zeitpunkt meiner Zuwahl in die Akademie zu arbeiten begonnen habe, das ich Ihnen jetzt gleichsam als Visitenkarte vorstellen möchte.

Was ich im Auge habe, ist nicht die landläufige Geschichte einer Rezeption, die chronologisch und/oder geographisch bzw. nationalsprachlich angeordnet ist. Davon gibt es genug. Mein Ehrgeiz besteht auch nicht darin, weitere Fundstücke zu der erstaunlich breit gestreuten Rezeption Dantes beizusteuern und mich meinerseits etwa zu Videospiele oder japanischen Manga, oder zum Dante in Twitterformat zu äußern. Vielmehr versuche ich einen Dreh zu finden, wie man die überwältigende Quantität von Rezeptionen in Qualität umschlagen lassen könnte.

Davon erhoffe ich mir einerseits im Sinne des Diktums von Hans Robert Jauss, wonach ein Werk die Summe seiner Rezeptionen ist, daß sich aus den Formen der Rezeption neue Blicke auf Dantes Versepos eröffnen. Tatsächlich gibt es Dinge in der *Komödie*, die erst durch die Linse späterer Dichter-Leser sichtbar geworden sind, etwa der Umgang mit Metaphern, für den uns Osip Mandelstam, Ezra Pound und T.S. Eliot sensibel gemacht haben. Andererseits hoffe ich, aus dem höchst heterogenen Befund von Rezeptionen Aufschluß über die Wirkweisen oder den Einfluß Dantes auf Leser, auf Sprache, Denken und Politik in den verschiedenen Epochen bis zur Gegenwart gewinnen zu können. Den entscheidenden Anstoß für das Buch gab die Frage, warum der mittelalterliche Dante dank der überraschenden Schützenhilfe aus dem Silicon Valley, aus Japan und Afrika, offenbar auch die Hürde des

tiefgreifenden Wandels nehmen wird, den wir alle erleben und von dem wir allen Anlaß haben anzunehmen, daß er große Teile des humanistischen Bildungsschatzes, gerade auch die Literatur, aus dem gelebten kollektiven Gedächtnis wegfege wird.

Was ich Ihnen zu bieten habe, sind Beobachtungen und Fragen, weniger Antworten. Ich möchte Ihnen die Vielfalt der Rezeption an drei sehr augenfälligen, Ihnen bekannten Beispielen illustrieren. Erstens an der Inschrift auf dem Höllentor, deren letzten Vers Sie alle kennen: „Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate“ – wer hätte sie nicht auf dem Eingangsportal mancher Institution, vielleicht sogar der Universität anbringen wollen. In Deutschland wird der italienische Vers neben drei anderen aus der *Komödie* in Büchmanns *Geflügelten Worten* angeführt. Heute wäre ich eher vorsichtig, aber im Englischen und Französischen ist er nach wie vor geläufig. Er gehört also zu jenen Elementen aus der *Komödie*, die sich in der abendländischen Kultur über Jahrhunderte abgelagert haben.

Was das Italienische betrifft, wird Sie das nicht wundern. Dante spielt da hinsichtlich der Idiomatik eine ähnliche Rolle wie die Bibelübersetzung von Martin Luther im Deutschen. Aber warum haben die elf Silben den Weg in andere Nationen gefunden? Die Botschaft der Hölleninschrift ließe sich genauso gut auf Deutsch sagen. Wofür Dante? Bestach der Vers durch das, was die Franzosen den „goût de la formule“ nennen? Jorge Luis Borges verehrte in Dante zu Recht den Meister äußerster Verknappung. Woraus bezieht der Vers seine Kraft? Oder ist er zu einem bloßen Automatismus erstarrt?

Mein zweites Beispiel ist die enorme Rezeption, die Francesca da Rimini zuteil wurde. Sie ist die mit Abstand beliebteste Figur aus der *Komödie*. Die nur 63 Verse, in denen sie auf die beiden Fragen des Protagonisten antwortet, machen den 142 Verse langen fünften Höllengesang bis heute zum Anthologie-Stück. Übrigens wurde er auch von Übersetzern ins Türkische, Chinesische und Japanische als Appetizer genutzt, um für eine geplante Gesamtübersetzung der *Commedia* in ihren Ländern zu werben. Nach Harold Bloom spielt die Figurendarstellung eine wesentliche Rolle in der Ausbildung kanonischer Literatur. Anders als Shakespeare, dessen Figuren offen angelegt seien, banne Dante mit wenigen Strichen den Charakter eines Menschen in ewige Worte.

Wenn man sich Francescas Monolog anschaut, macht der tatsächlich den Eindruck, in sich geschlossen zu sein. Sie wird im Höllenturm für die Sünde der Wollust zusammen mit ihrem Schwager und Liebhaber Paolo auf immer und ewig hin- und hergetrieben. Wenn man sich hingegen die Rezeption anschaut, drängt sich ein anderer Schluß auf. Wie der Gesang mit der – die Antwort schuldig bleibenden – Ohnmacht des Jenseitswanderers Dantes nach Francescas Geschichte *in suspense* endet, ist für viele Leser der Kasus der Francesca keineswegs abgeschlossen. Selbst Dante-Spezialisten wie Erich Auerbach, Hugo Friedrich und Ernst Robert Curtius waren sich uneins darüber, wie das Verhältnis von Höllenhierarchie und jeweiligem Sünder zu verstehen ist. Während die einen, wie Auerbach, die biblische Figuraldeutung aufbieten, um die volle, sympathieheischende Entfaltung des individuellen Lebens der Sünder zu begründen, insistieren die anderen darauf, dass der Pilger

Dante nicht anders als seine Leser lernen müsse, sich das definitive Urteil Gottes innerlich anzueignen und Francesca zu verdammen.

Die lange Rezeption der Francesca nimmt ihren Ausgang bei Giovanni Boccaccio, der sich offenbar eine im Florenz der 1330er Jahre aufgekommene Legende zu eigen machte. In seiner Auslegung der Gesänge Dantes überrascht er seine Leser und Hörer beim fünften Höllengesang mit einem expliziten Protest. Dantes göttliche Strafjustiz habe hier einen Fehler gemacht. Der Autor des *Decameron* Boccaccio erzählt dann eine Geschichte, die man gerne seine 101. Novelle nennt. Demnach wurde das Mädchen Opfer einer hinterlistigen, aus politischen Gründen geschlossenen Ehe mit dem häßlichen Sohn Gianciotto Malatestas und hatte alles Recht der Erde, ihre natürlichen Triebe mit dem hübschen Schwager, der sie pro cura geheiratet hatte, auszuleben.

Es ist diese Geschichte, auf der die lange Reihe der Francescas aufbauen wird, die die Theater- und Opernbühnen diesseits und jenseits des Atlantiks im 19. Jahrhundert bevölkern. Eigenartig hat sich Boccaccios Kommentar über die Verse Dantes gelegt und deren Sinn verschoben. Ein Beispiel: Peter Tschaikowski berichtet in einem Brief, daß er den fünften Höllengesang immer wieder gelesen habe. Was er jedoch davon zurückbehält und vertont, ist nicht Dante, sondern Boccaccios Geschichte.

Wie ist diese eigenwillige Rezeption zu erklären, die Dantes Darstellung schon Mitte des 14. Jahrhunderts Paroli bietet? War sie im Text angelegt? Gibt es da womöglich eine Leerstelle, um mit Wolfgang Iser zu sprechen, die die Leser produktiv gemacht haben? Löste die Verdammung der höfisch formvollendeten Francesca bei den zunächst meist männlichen Lesern eine Art Retter-Syndrom aus? Im englischen Viktorianismus ist das zweifelsohne der Fall. Die eigentlich verheiratete Francesca steigt da zur Patronin der gefallenen Mädchen auf, die es aus dem Sündenpfuhl zu holen gilt, in den sie die Schwäche ihres Geschlechts und die Triebhaftigkeit des Manns gestoßen hätten. So erklärt es sich auch, daß Francesca und Paolo im Höllenturm, zu denen Dante auf dem Bronzerelief andächtig hochschaut, in die Reliefs am marmornen Sarkophag des englischen Premierministers Gladstone und dessen Frau eingelegt sind. Er hatte sich die Rettung gefallener Mädchen zur Aufgabe gemacht, offenbar zum Zwecke einer – nicht ganz uneigennütigen – Selbsttherapie. Auf ein solches Retter-Syndrom in uns setzte vor wenigen Jahren auch das amerikanische Computerspiel *Inferno*, in dem die sündige Francesca mit der seligen Beatrice zusammengeschmolzen und von einem Dämon entführt wird. Für den Kreuzritter Dante, den wir – die Spieler – agieren lassen, heißt es, eine hübsche junge, naturgemäß hilflose Frau nach vielen Kämpfen in der Hölle zu befreien.

Im Falle Francescas habe ich mich gefragt, ob ihr nachhaltiger Erfolg womöglich damit zusammenhängen könnte, daß Dante nicht nur kritisch Stellung zu einem Liebeskonzept der volkssprachlichen Lyrik nimmt, sondern zugleich an einem Paradigma teilhat, das im Hochmittelalter aufkam und bis ins 20. Jahrhundert unsere westliche Auffassung von Liebe in Opposition zur Ehe als einer Leidenschaft, die zum Tod führt, wesentlich prägt. Auf Dantes ebenso wie auf Boccaccios Francesca

paßt das Bild gut, das der französische Schriftsteller Denis de Rougemont in den 1930er Jahren anhand von Tristan und Isolde als abendländisches Charakteristikum vorgestellt hat – übrigens wollte er damit die nachlassenden Geburtenzahlen in Europa erklären. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts trifft man tatsächlich in der Musik bei Liszt und Tschaikowski, aber auch in der Tragödie von D'Annunzio eine tristanisierte Francesca an. Könnte das heißen, daß sich Dantes Wirkung davon herschreibt, daß er einen untrüglichen Riecher für ganz essentielle anthropologische Konstellationen hatte und deshalb so viele Epochenwechsel überleben konnte?

Wenn man sich den Entstehungsprozeß von Auguste Rodins Statue anschaut, die Sie unter dem Namen „Le baiser“ (Der Kuß) kennen, dann erhärtet sich diese Vermutung. Denn die Plastik entstand aus Rodins vielen Skizzen zu Dantes Höllentor und hieß zunächst *Francesca und Paolo*. Noch in der Fassung, die ikonisch geworden ist, haben sich Reminiszenzen an Dantes Paar erhalten, das über dem gelesenen Kuß Lanzelots selbst zu küssen anfing. Der Mann hält das Buch nämlich noch in seiner Hand. Rodin hat jedoch den Akzent immer stärker auf das aufs äußerste gespannte Verhältnis der Geschlechter an sich verschoben. Je nach Blickwinkel überwiegt für uns als Betrachter mal der Eindruck fataler Anziehung, mal der des Widerstands, den der Mann der Frau entgegensetzt. Ein kleines Stück Marmor, das zwischen den Körpern ist, hat Rodin unbearbeitet belassen, als wolle er darin die Unmöglichkeit völliger Verschmelzung, das Scheitern der Liebe deutlich machen. Es hat also den Anschein, als könnte die künstlerische Beschäftigung mit Dantes Paar Rodin allmählich zurück zu dem anthropologischen Problem geführt haben, das Francesca und Paolo zugrunde liegt.

Wenn man sich all die verdrehten Windungen anschaut, in denen sich die Rezeption Francescas schon zehn, spätestens vierzig Jahr nach ihrem Bekanntwerden zu bewegen beginnt, stellt sich die große Frage – und damit bin ich beim meinem dritten Punkt –, warum dann überhaupt am Gesang der Francesca festhalten, ja warum überhaupt jahrhundertlang die *Komödie* mit sich schleppen.

Denn schon Mitte des 14. Jahrhunderts ist Lesern in Italien Vieles an der *Komödie* fremd geworden. Nehmen wir die Humanisten. Wieso hielten einige unter ihnen an Dante fest, über dessen Fehler, Wissenslücken und die Wahl der Volkssprache sie sich nachweislich die Haare raufte? Warum erklärten sie lieber qua Allegorie all diese Fehler weg, als ihn fallenzulassen, wie das mit vielen früheren Werken üblich war? Oder denken Sie an die Sprachpuristen des Klassizismus? Warum bewahrt Dante bei ihnen als Poet seinen Glanz? Wenn Voltaire Recht hat, daß aus der *Komödie* nur etwa zwei Dutzend Dinge bekannt seien, warum hat man die nicht aus dem opulenten Werk einfach herausgebrochen und den Rest verschwinden lassen?

Könnte es sein, daß das Abendland im Umgang mit Dante das fortsetzt, was der Philosophiehistoriker Rémi Brague einmal die „voie romaine“ genannt hat? Im Gegensatz zu den Arabern hatten die Römer von der griechischen Kultur nicht nur den Saft rausgesaugt und die Schale weggeworfen, sie hatten auch die Schale ehrfürchtig bewahrt. Ist das auch bei Dante der Fall? Die lange Geschichte der Rezep-

tion läßt sich jedenfalls kaum mit irgendeinem ästhetischen Sinn erklären, an dem die Menschen spontan die unglaubliche poetische Glanzleistung Dantes erkennen.

Ich frage mich, ob diese besondere Rezeption auch damit zusammenhängen könnte, daß sich Dante in dem politisch zerstückelten Italien rasch in eine Art symbolisches Kapital verwandelt hat, das sich jede Region zu eigen machen wollte. Dante war im Exil ja weit herumgekommen. Dieser Anspruch auf *El Dante*, wie die *Komödie* genannt wurde, konnte ganz unterschiedlich begründet werden; sie wurde als Autorität für sehr verschiedene Werte oder Weltanschauungen herangezogen. Erst 1480 gelang es Florenz unter Lorenzo il Magnifico, Dante für Florenz in Beschlag zu nehmen, allerdings in Form eines gedruckten Korpus, da Ravenna die Gebeine des Dichters nicht herausrückte. Ende des Quattrocento wird Florenz auf der Kultur, auf Dante seinen Hegemonialanspruch gründen, der durch keine militärische oder politische Stärke untermauert werden konnte. Im kollektiven Gedächtnis wird sich die Stadt gegen die vielen Rivalen, die sie im Kampf um Dante hatte, erfolgreich durchsetzen. Aber könnte es sein, daß die Rezeption Dantes, der immer wieder für alles Mögliche in Anspruch genommen worden ist (für Häresie, für katholische Orthodoxie, für Italianitas, für Germanentum, für Humanitas, für Monarchie und Republik, um nur die wichtigsten zu nennen), das Erbe der Kulturpolitik des Lorenzos antrat? Ist Lorenzos Art, mit Kultur Politik zu machen, ein wesentlicher Auslöser für eine Entwicklung voller Mutationen, aufgrund deren Hans Magnus Enzensberger 1978 in *Der Untergang der Titanic* sagen kann: „Der Irre, der sich für Dante hält, ist Dante selbst; // ein Passagier, der so heißt, befindet sich immer an Bord.“?