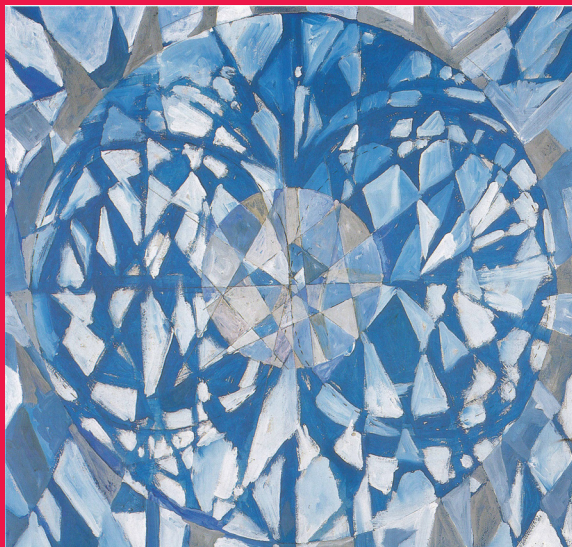


**SANSSOUCI – FORSCHUNGEN ZUR  
ROMANISTIK**



## **Kaleidoskop Literatur**

Zur Ästhetik literarischer Texte  
von Dante bis zur Gegenwart

Sven Thorsten Kilian/Lars Klauke/  
Cordula Wöbbeking/Sabine Zangenfeind (Hg.)

**T** Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Sven Thorsten Kilian / Lars Klauke /  
Cordula Wöbbeking / Sabine Zangenfeind (Hg.)  
Kaleidoskop Literatur

Sanssouci – Forschungen zur Romanistik  
Herausgegeben von Cornelia Klettke  
Band 16

Sven Thorsten Kilian / Lars Klauke /  
Cordula Wöbbeking / Sabine Zangenfeind (Hg.)

# Kaleidoskop Literatur

Zur Ästhetik literarischer Texte  
von Dante bis zur Gegenwart

Festschrift für Cornelia Klettke zum 60. Geburtstag

**F**Frank & Timme  
Verlag für wissenschaftliche Literatur

Umschlagabbildung: Herbert Klettke (1923-1984), *Prunelles mystiques* III (1984), unvollendet. Gemälde aus dem Zyklus *Prunelles mystiques* (1981-1984). Farbe auf Hartfaserplatte 56,5 x 59,5 cm. Im Privatbesitz. © Familie Klettke mit freundlicher Genehmigung.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Zentralen Forschungsförderung der Universität Potsdam sowie der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam.

Redaktion des Bandes: Sven Thorsten Kilian, Lars Klauke, Cordula Wöbbeking,  
Sabine Zangenfeind.

Layout des Bandes: Sabine Zangenfeind.

ISBN 978-3-7329-0503-4

ISBN E-Book 978-3-7329-9496-0

ISSN 2193-9985

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur  
Berlin 2018. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-  
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.  
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,  
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in  
elektronischen Systemen.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,  
Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.

Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

[www.frank-timme.de](http://www.frank-timme.de)



Smulgen



## Inhaltsverzeichnis

CORNELIA KLETTKE	
Schriftenverzeichnis .....	15
SVEN THORSTEN KILIAN	
Forschungsprofil von Cornelia Klettke .....	31
INGEBORG KLETTKE-MENGEL	
Erinnerungsspuren .....	35
Einleitung .....	39

\*\*\*

### TEIL I:

#### Studien zu Dantes *Commedia*: Medienwechsel vom Text zum Bild

WINFRIED WEHLE (EICHSTÄTT/BONN)	
Illusion und Illustration –	
Die <i>Divina Commedia</i> im Dialog der Künste .....	53
EDUARD VILELLA (BARCELONA, UNIVERSITAT AUTÒNOMA)	
<i>Corrispondenze</i> spettrali:	
Barceló, Doré, Dante, <i>Inferno</i> XIII .....	87
ROSSEND ARQUÉS (BARCELONA, UNIVERSITAT AUTÒNOMA)	
Riscrittura, immagine, espressione e ricezione:	
<i>Inferno</i> XXX .....	105
DAGMAR KORBACHER (KUPFERSTICKKABINETT ZU BERLIN)	
„com’ a guardar, chi va dubbiando, stassi“	
Überlegungen zu Bild-Text-Inkongruenzen	
am Beispiel von Botticellis Zeichnung zu <i>Purgatorio</i> III .....	133



ALBERTO CASADEI (PISA)

**La perfezione e il caso:**

**appunti sull'*inventio* di *Paradiso* XXXI-XXXIII.....145**

TEIL II:

**Studien zu simulakren Textmodellen vom 16. bis 18. Jahrhundert**

GEORG MAAG (STUTTGART)

**Arte e scienza.....159**

CHRISTINE OTT (FRANKFURT/MAIN)

**Serien-Frauen.**

**Die Multiplikation der Bilder in Giambattista Marinis *Galeria*.....177**

SVEN THORSTEN KILIAN (STUTTGART)

**Molières *Tartuffe*.**

**Simulation in Text und Paratext.....191**

ANDREA GREWE (OSNABRÜCK)

**„Je ne saurais exprimer la joie que j'avais de revoir M. le duc  
qui était satisfait de ma conduite“.**

**Zur heterologen Selbstkonstruktion**

**in den *Mémoires* der Sophie von der Pfalz.....207**

THOMAS KLINKERT (ZÜRICH)

**Polyphonie und Metatheater**

**in der *Figaro*-Trilogie von Beaumarchais.....225**

CARLA FORNO (ASTI)

**Schemi figurativi e modelli pittorici**

**in resoconti di viaggio e scritti autobiografici,**

**fra immaginario e realtà .....245**

SYLVIE MUTET (POTSDAM)	
Les chemins de Gorée à Berlin :	
le chevalier de Boufflers et ses textes.....	267

TEIL III:

Studien zu Text, Bild und Raum:

Hermetische Welten und Grenzüberschreitungen im 19. Jahrhundert

OTTMAR ETTÉ (POTSDAM)	
Frankreich, Spanien, Europa und die Welt.	
Alexander von Humboldts spanische Wege zum Weltbewusstsein.....	289

DANIELA KEIL (POTSDAM)	
Corinne oder die Saalnice.	
Eine mythische Maskierung in Germaine de Staëls <i>Corinne ou l'Italie</i> .....	305

MICHELE COMETA (PALERMO)	
Lebende Bilder.	
E.T.A. Hoffmann und die Ikonographie der Heiligen Rosalia .....	319

CARLO MATHIEU (POTSDAM)	
Al desco solitario:	
Leopardi e la <i>monofagia</i> .....	349

MARIE-CATHERINE HUET-BRICHARD (TOULOUSE)	
D' <i>Hernani</i> à <i>Ruy Blas</i> :	
l'émergence problématique du peuple.....	367

PIERRE GLAUDES (PARIS, SORBONNE UNIVERSITÉ)	
Balzac et Leibniz.....	383

KARIN BECKER (MÜNSTER)	
L'imaginaire du souterrain	
dans <i>Laura. Voyage dans le cristal</i> de George Sand.....	397

Inhaltsverzeichnis

FABIENNE BERCEGOL (TOULOUSE)

**Un instrument privilégié de la satire :**

**les portraits dans *L'Éducation sentimentale* (1869) de Flaubert .....417**

FRANK LESTRINGANT (PARIS, SORBONNE UNIVERSITÉ)

« *L'échelonnement des haies...* »

(Verlaine, *Sagesse*, III, XIII).....439

BERNHARD TEUBER (MÜNCHEN)

**Nana und das nackte Leben.**

**Kreatürlichkeit bei Émile Zola und das biopolitische Projekt der Moderne .....445**

ANDRÉ WEBER (POTSDAM)

**Kalkül und Wahnsinn.**

**Zum Roman *L'Argent* von Émile Zola .....465**

ROBERTO UBBIDIENTE (HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN)

„Un lieu sans lieu“.

**Das Schiff als Heterotopie in Edmondo De Amicis' *Sull'Oceano* (1889) .....473**

SEBASTIAN NEUMEISTER (FREIE UNIVERSITÄT BERLIN)

**Mauer, Hecke, Vorhang, Fenster –**

**Bilder am Rande des Unsagbaren.....499**

TEIL IV:

**Studien zur Poetik des Simulakrums:**

**Metaphorizität, Autoreflexivität, Intertextualität, Intermedialität,  
Heterotopie und Heterologie im 20. Jahrhundert und in der Gegenwart**

HELMUT METER (KLAGENFURT)

**Über das einzelne Gedicht hinaus.**

**Zur paradigmatischen Lesbarkeit von Metaphern**

**in der Lyrik Apollinaires .....523**

PASQUALE GUARAGNELLA (BARI) Da paesaggi di guerra e visioni di sofferenza e di morte. Su alcune novelle dell'ultimo De Roberto.....	543
JUDITH KASPER (FRANKFURT/ODER) Trugbilder der Liebe. Zu Georges Neveux' <i>Juliette ou la Clé des songes</i> .....	563
ANTONELLA IPPOLITO (POTSDAM) Inszenierte Intertextualität und Intermedialität in Simone de Beauvoirs <i>Quand prime le spirituel</i> (1937-1939).....	573
HELMUT C. JACOBS (DUISBURG-ESSEN) Musik als Ausdruck erotischer Leidenschaften – Fandango und Bolero in Lion Feuchtwangers Roman <i>Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis</i> .....	591
ENRICO MATTIODA (TURIN) Primo Levi e il problema del dilettantismo .....	615
BERNARDINA RAGO (BONN/DÜSSELDORF) Giovanni Verga <i>testimonial</i> della DDR. 'La conversione' a servizio del potere.....	629
LUCA VIGLIALORO (DÜSSELDORF) Die Geste des Autors: Autorenkonzepte bei Agamben und Foucault.....	649
BERNHARD HUSS (FREIE UNIVERSITÄT BERLIN) Natürlich kein Manuskript. Die Blockade der traditionellen Beglaubigungsfunktion und des philologischen Impetus in Umberto Ecos Vorwort zum <i>Nome della rosa</i> .....	663

Inhaltsverzeichnis

BENEDETTA MANNINO (PALERMO) <b>Forme di eterotopia in autori italiani in Germania.</b> <b>La nave, la stazione, il treno.....</b>	<b>679</b>
LYDIE PARISSÉ (TOULOUSE) <b>Texte et saisie de l'éphémère dans l'espace théâtral .....</b>	<b>697</b>
ANGELA FABRIS (KLAGENFURT) <b>Nirvana: la raffigurazione intermediale</b> <b>di un futuro prossimo venturo tra reale e virtuale .....</b>	<b>711</b>
WALTER WAGNER (WIEN) <b>Heterotopische Konfigurationen des Hüttenmotivs</b> <b>im récit de cabane rezenter französischer Reiseberichte .....</b>	<b>725</b>
LARS KLAUKE (POTSDAM) <b>Intertextuelle Reminiscenzen an Dantes <i>Commedia</i></b> <b>in <i>Villa Metaphora</i> von Andrea De Carlo .....</b>	<b>741</b>
FRANCO SEPE (POTSDAM) <b>L'avventura con una lettrice</b> <b>o gli echi di Calvino nei versi di Magrelli.....</b>	<b>757</b>
LUIGI REITANI (ITALIENISCHES KULTURINSTITUT BERLIN) <b>Le ombre di Chiusaforte e l'epica del margine. Nota su Pierluigi Cappello .....</b>	<b>769</b>
MARGARETE ZIMMERMANN (FREIE UNIVERSITÄT BERLIN) <b>In der heterotopischen Küche der Marie NDiaye:</b> <b><i>La Cheffe. Roman d'une cuisinière</i>.....</b>	<b>777</b>
FURIO BRUGNOLO (PADUA) <b>Zur literarischen Heteroglossie:</b> <b>Schreiben auf Italienisch, in der Vergangenheit und heute.</b> <b>Einige Betrachtungen.....</b>	<b>795</b>

\*\*\*

<b>Index nominum.....</b>	<b>807</b>
<b>Abbildungsverzeichnis.....</b>	<b>821</b>
<b>Abstracts der Beiträge.....</b>	<b>827</b>
<b>Zu den Autorinnen und Autoren des Bandes .....</b>	<b>847</b>



CORNELIA KLETTKE

## Schriftenverzeichnis

### Monographien

1. *Der postmoderne Mythenroman Michel Tourniers am Beispiel des „Roi des Aulnes“*. Bonn: Romanistischer Verlag (Abhandlungen zur Sprache und Literatur; 41) 1991. Der Band enthält zwei Gespräche mit dem Autor. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage 2012.
2. *Simulakrum Schrift. Untersuchungen zu einer Ästhetik der Simulation bei Valéry, Pessoa, Borges, Klossowski, Tabucchi, Del Giudice, De Carlo*. München: Wilhelm Fink Verlag 2001.
3. *Attraverso il segno dell'infinito – Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*. Florenz: Franco Cesati Editore 2008.
4. *Le possibili vite di un artista. Andrea de Carlo e la varietà delle sue alterità immaginate*. Florenz: Franco Cesati Editore 2009.
5. *Der postmoderne Mythenroman Michel Tourniers am Beispiel des „Roi des Aulnes“*. Bonn: Romanistischer Verlag [1991] 2012 (Abhandlungen zur Sprache und Literatur; 187). Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage.
6. *Der maskierte Voltaire – Verdeckte Schreibarten und Textstrategien des Aufklärers*. Berlin: Frank & Timme 2015 (Sanssouci – Forschungen zur Romanistik; 7) (mit C. Wöbbeking).
7. *La Poétique de l'écriture-simulacre et les grands modèles*. Paris: Classiques Garnier 2019 (im Druck).
8. *Marie Elisabeth Wrede. Aventurière et artiste* (in Vorbereitung).

### Herausgeberschaften

9. *Michel Tournier. Œuvres & Critiques*, Nr. XXIII, 2 (1998). [„Préface“ mit Bilanz von 30 Jahren Tournier-Forschung.]



10. *Ästhetik der Texte – Varietät von Sprache. Beiträge zu Paul Valéry und zur Romanischen Philologie.* Festschrift für Jürgen Schmidt-Radefeldt zum sechzigsten Geburtstag. Tübingen: Narr 2000 (mit A. C. Franco und G. Hammermüller).
11. *Trugbildnerisches Labyrinth – Kaleidoskopartige Effekte. Neurezeptionen des Orlando furioso von Ludovico Ariosto.* Akten der Sektion 13 des Deutschen Romanistentages 2003 in Kiel. Sonderband der Zeitschrift *Horizonte. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur*, 9. Jg. (2005-2006) (mit G. Maag).
12. *Reflexe eines Umwelt- und Klimabewusstseins in fiktionalen Texten der Romania – Eigenliches und uneigenliches Schreiben zu einem sich verdichtenden globalen Problem.* Akten der Sektion 2.6. auf dem 31. Deutschen Romanistentag 2009 in Bonn. Berlin: Frank & Timme 2010 (mit G. Maag).
13. *Brennpunkte kultureller Begegnungen auf dem Weg zu einem modernen Europa. Identitäten und Alteritäten eines Kontinents.* Beiträge der Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam anlässlich der Gründung des Frühneuzeitzentrums Potsdam im Sommersemester 2010. Göttingen: V&R unipress 2011 (Schriften des Frühneuzeitzentrums Potsdam; 1) (mit R. Pröve).
14. *Neue Interpretationsansätze zu Dantes Commedia.* Vorträge der „*Lectura dantis* in Sanssouci“ im Sommersemester 2014, hg. v. C. Klettke, *Deutsches Dante Jahrbuch*, Nr. 91 (2016), Berlin: de Gruyter.
15. Frank Lestringant, *Archipele und Inselreisen – Kosmographie und imaginäre Geographie im Werk von Rabelais*, hg. v. C. Klettke. Berlin: Frank & Timme 2016 (Sanssouci – Forschungen zur Romanistik; 12).
16. *Les femmes en mouvement – L'univers sentimental et intellectuel des romancières du début du XIX<sup>e</sup> siècle.* Actes du Colloque de Sanssouci du 29 au 31 octobre 2015. Berlin: Frank & Timme 2017 (Sanssouci – Forschungen zur Romanistik; 13) (mit F. Bercegol).
17. *Giacomo Leopardi – Dichtung als inszenierte Selbsttäuschung in der Krise des Bewusstseins.* Beiträge des Deutschen Leopardi-Tages in Potsdam vom 25.-27. Juni 2015. Berlin: Frank & Timme 2017 (Sanssouci – Forschungen zur Romanistik; 14). Zugleich *Ginestra. Periodikum der Deutschen Leopardi-Gesellschaft*, Nr. 25/26 (2015/2016) (mit S. Neumeister).
18. *Nuages romantiques – Des Lumières à la Modernité.* Berlin: Frank & Timme 2018 (Sanssouci – Forschungen zur Romanistik; 15) (mit P. Glaudes).
19. *Pirandello e la Germania – Pirandello in Germania.* Convegno per il centocinquantesimo anniversario della nascita di Luigi Pirandello a Berlino e a Potsdam dal 25 al 27 ot-

tobre 2017. Berlin: Frank & Timme 2018 (Sanssouci – Forschungen zur Romanistik; 18).

20. *Dante e Botticelli*. Atti del Convegno internazionale di Potsdam (2018). Firenze: Franco Cesati Editore 2019 (Dante visualizzato. Carte ridenti; IV) (in Vorbereitung).

### Editionen

21. *Kommentierte Online-Edition der Briefe Wilhelmines von Bayreuth von ihrer Reise nach Frankreich und Italien 1754-1755* (abrufbar ab Oktober 2018). (Mit)Herausgabe; Verbundprojekt in Zusammenarbeit mit dem Research Center Sanssouci (RECS).
22. *La Correspondance inédite et inconnue de Paul Valéry avec Maria Elisabeth Wrede*. Paris: Les Belles Lettres (in Vorbereitung).

### Aufsätze, Lexikonartikel, Interviews u.a.

23. „Un entretien avec Michel Tournier“ (9.10.1984) und „Une visite au presbytère“ (5.10.1986): Zwei Gespräche mit Michel Tournier. Veröffentlichung in: *Der postmoderne Mythenroman Michel Tourniers am Beispiel des „Roi des Aulnes“*. Bonn: Romanistischer Verlag 1991, p. 285-308; 2. Aufl. 2012, p. 379-410.
24. „Der Tourniersche Mythenroman als radikal intertextuelle *écriture*“, in: Hans-Jürgen Lüsebrink und Hans Theo Siepe (Hg.), *Romanistische Komparatistik. Begegnungen der Texte – Literatur im Vergleich*. Frankfurt am Main: Lang 1993, p. 185-194.
25. „La musique dans l'esthétique de la mythécriture de Michel Tournier: une musique textuelle de la séduction“, in: Liesbeth Korthals Altes (Hg.), Sondernummer *Michel Tournier, Revue des Sciences Humaines*, Nr. 232 (1993-4), p. 47-66.
26. „Bibliographie critique“ (mit L. Korthals Altes), in: Liesbeth Korthals Altes (Hg.), Sondernummer *Michel Tournier, Revue des Sciences Humaines*, Nr. 232 (1993-4), p. 149-171.
27. „Die *mythécriture* als *commémoration*: Von der Wiederholung des Gedächtnisses zur Wiederholung des Todes in *Le Médianoche amoureux*. Zum Tournier der 80er Jahre“, in: Wolfgang Asholt (Hg.), *Intertextualität und Subversivität. Studien zur Romanliteratur der 80er Jahre in Frankreich*. Heidelberg: Carl Winter 1994, p. 137-148.
28. „Eine Archäologie des Lebens: Die Wachsspur, das Seh-Labyrinth und die Passion. Zu den wichtigsten Aspekten des künstlerischen Werkes von Herbert Klettke“.

- in: Renate Paczkowski (Hg.), *Herbert Klettke (1923-1984). Kunst als Aktion. Dem Initiator der Spiellinie zum Gedächtnis*. Katalog zur Ausstellung im Kieler Schloß vom 26.6.-31.7.1994.
29. „Die Affinität zwischen Mythos und Musik in der Konzeption von Claude Lévi-Strauss und ihre Übertragung in den postmodernen Mythenroman von Michel Tournier“, in: Albert Gier und Gerold W. Gruber (Hg.), *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Frankfurt am Main: Lang 1995, p. 61-81 (2. Aufl. 2000).
30. „A colloquio con Andrea De Carlo“, Kolloquium mit dem Schriftsteller Andrea De Carlo in der Deutsch-Italienischen Vereinigung, Frankfurt am Main, Mai 1994, hg. v. Cornelia Klettke, in: *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur*, Nr. 33 (Mai 1995), p. 2-23.  
Zweite Auflage: „A colloquio con...“ – *Interviste con autori italiani contemporanei*, a c. di Caroline Lüderssen e Salvatore A. Sanna. Firenze: Franco Cesati Editore 2004, p. 177-199.  
Dritte Auflage: Cornelia Klettke, *Le possibili vite di un artista. Andrea de Carlo e la varietà delle sue alterità immaginate*. Florenz: Franco Cesati Editore 2009, p. 169-191.
31. „Hyperrealistische Wahrnehmung und Intermedialität in Andrea De Carlos Roman *Treno di panna*“, in: *Horizonte. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur*, Nr. 1 (1996), p. 93-116.
32. „Andrea De Carlo, *Arcodamore* – Ein Beitrag zur Liebessemantik der Postmoderne“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 21. Jg., Heft 3/4 (1997), p. 417-434.
33. „Préface“, in: Cornelia Klettke (Hg.), *Michel Tournier. Œuvres & Critiques*, Nr. XXIII, 2 (1998), p. 7-15.
34. „L’art du conte de Michel Tournier: le jeu de l’auto-célébration pseudo-sacrale“, in: Cornelia Klettke (Hg.), *Michel Tournier. Œuvres & Critiques*, Nr. XXIII, 2 (1998), p. 131-151.
35. „Aspekte einer ‚Kunst‘ des Sehens: Zu Paul Valéry’s Philosophie des Blicks“, in: Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hg.), *Paul Valéry. Philosophie der Politik, Wissenschaft und Kultur*. Tübingen: Stauffenburg 1999, p. 101-127.
36. „Le *word-painting* dans *Le Livre de l’intranquillité* de Fernando Pessoa“, in: Pascal Dethurens und Maria-Alzira Seixo (Hg.), *Pessoa – Unité, diversité, obliquité*. Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle du 2.7. au 9.7.1997. Paris: Christian Bourgois 2000, p. 275-310.

37. „Meer – Kap – Leuchtturm: Flüchtiger Fuß und Brückenschläge des Denkens“ [Einleitung], in: Cornelia Klettke et al. (Hg.), *Ästhetik der Texte – Varietät von Sprache. Beiträge zu Paul Valéry und zur Romanischen Philologie*. Festschrift für Jürgen Schmidt-Radefeldt zum sechzigsten Geburtstag. Tübingen: Narr 2000, p. XV-XIX.
38. „Ereignis und Phantasma in *La Jeune Parque* von Valéry“, in: Cornelia Klettke et al. (Hg.), *Ästhetik der Texte – Varietät von Sprache. Beiträge zu Paul Valéry und zur Romanischen Philologie*. Festschrift für Jürgen Schmidt-Radefeldt zum sechzigsten Geburtstag. Tübingen: Narr 2000, p. 29-42.
39. „O meu ollar é nidio coma un xirasol – A escritura como espello dela mesma na ollada pura de Alberto Caeiro“ / „Mon regard est net comme un tournesol – L'écriture comme miroir d'elle-même dans le regard pur d'Alberto Caeiro“, in: Emilio Araújo (Hg.), *Pessoa*, Sondernummer der galicischen Literaturzeitschrift *Amastra-N-Gallar* [Santiago de Compostela], Nr. 3 (Frühjahr 2002), p. 38-47 (galicisch) und p. 104-113 (französisch). Mit Beiträgen von Alain Badiou, Judith Balso, Jean Bessière, Robert Bréchon, Cornelia Klettke, Eduardo Lourenço, Leyla Perrone-Moisés, José Augusto Seabra, Salah Stétié.
40. „Le rapprochement entre le fanatisme et la monstrosité dans la conception voltairienne de Mahomet“ (zweisprachig: französisch und koreanisch). Actes du Colloque International „Littérature et Image virtuelle“ de l'Université féminine Sookmyung, dirigé par Hye-Gyong Im. Séoul (Corée du Sud) 26.10.2002, in: *Journal of Regional Studies* [Seoul] (Dezember 2002), p. 153-188 [p. 153-171 (französisch) und p. 173-188 (koreanisch)].
41. „Andrea De Carlo: Grundzüge seiner Ästhetik“, in: Felice Balletta und Angela Barwig (Hg.), *Italienische Erzählliteratur der Achtziger und Neunziger Jahre. Zeitgenössische Autorinnen und Autoren in Einzelmonographien*. Frankfurt am Main: Lang 2003, p. 221-234.
42. „Le parfum du Sylphe – Sur l'écriture-simulacre valéryenne“, in: Paul Gifford, Robert Pickering und Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hg.), *Paul Valéry à tous les points de vue. Hommage à Judith Robinson-Valéry*. Paris: L'Harmattan 2003, p. 117-122.
43. „Germaine de Staël: *Corinne ou l'Italie* – Grenzüberschreitung und Verschmelzung der Künste im Sinne der frühromantischen Universalpoesie“, in: *Romanische Forschungen*, Nr. 115, Heft 2 (2003), p. 171-193.
44. „Mythisierung und Modellierung des Fanatismus in Voltaires Tragödie *Mahomet*“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 27. Jg., Heft 1/2 (2003), p. 55-66.

45. „Die Geniekonzeption Diderots – Neu lesen und wiederentdecken“, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 240. Bd., 155. Jg. (2003-2), p. 308-325.
46. „Der Kaffee als Droge der Aufklärer“, in: Helmut C. Jacobs, Gisela Schlüter, Christof Weiland und Hermann H. Wetzel (Hg.), *Die Zeitschrift Il Caffè. Vernunftprinzip und Stimmenvielfalt in der italienischen Aufklärung*. Frankfurt am Main: Lang 2003, p. 131-147.
47. „Die Transgression in den Simulationswelten des Cyberspace. Eine Lektüre von Daniele Del Giudices Novelle *Evil Live*“, in: *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur*, Nr. 51 (Mai 2004), p. 58-69.
48. „Der Text als Gewebe aus Namen – Andrea De Carlos multimedialer Roman *I veri nomi*“, in: *Horizonte. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur*, 8. Jg. (2004), p. 43-52.
49. „Lukianischer Spott im Epochenwandel vom Humanismus zur Aufklärung – Zu Voltaires *Conversation de Lucien, Érasme et Rabelais dans les Champs-Élysées*“, in: Henning Krauss, Christophe Losfeld, Kathrin van der Meer und Anke Wortmann (Hg.), *Psyche und Epochenorm*. Festschrift für Heinz Thoma zum sechzigsten Geburtstag. Heidelberg: C. Winter 2005, p. 125-133.
50. „Baudelaires *Les Phares* – eine Blume des Bösen“, in: Joachim und Elisabeth Leeker (Hg.), *Text – Interpretation – Vergleich*. Festschrift für Manfred Lentzen zum fünfundsechzigsten Geburtstag. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2005, p. 45-57.
51. „Yasmina Rezas ‚Art‘ als *écriture-simulacre*: Grenzüberschreitungen zwischen Leben und Kunst“, in: *Lendemains*, Nr. 119/120, 30. Jg. (2005), p. 89-103.
52. „Les simagrées de Tournier dans *La Couleuvrine*: La mise en scène de procédés textuels abstraits au moyen d’images et d’objets concrets“, in: *Tournier. Textes rassemblés par Jacques Poirier*. Dijon: L’Échelle de Jacob (collection La Toison d’Or) 2005, p. 85-94.
53. „Luigi Malerba, *Il fuoco greco*“, in: Manfred Lentzen (Hg.), *Italienische Romane des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2005, p. 349-368.
54. „Einleitung“ (mit G. Maag), in: Cornelia Klettke und Georg Maag (Hg.), *Trugbildnerisches Labyrinth – Kaleidoskopartige Effekte. Neurezeptionen des Orlando furioso von Ludovico Ariosto*. Akten der Sektion 13 des Deutschen Romanistentages 2003 in Kiel. Sonderband der Zeitschrift *Horizonte. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur*, 9. Jg. (2005-06), p. 7-15.

55. „Der Text als Trugbild: Gewebe, Labyrinth, Knoten – Studien zur Ästhetik des *Orlando furioso* von Ariost“, in: Cornelia Klettke und Georg Maag (Hg.), *Trugbildnerisches Labyrinth – Kaleidoskopartige Effekte. Neurezeptionen des Orlando furioso von Ludovico Ariosto*. Akten der Sektion 13 des Deutschen Romanistentages 2003 in Kiel. Sonderband der Zeitschrift *Horizonte. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur*, 9. Jg. (2005-06), p. 101-126.
56. „Cosmicomiche‘ in Ariostos *Orlando furioso*: Astolfos Mondreise auf der Folie der Geschichten des Lukian von Samosata“, in: Bettina Bosold-DasGupta, Charlotte Krauß und Christine Mundt-Espín (Hg.), *Nachleben der Antike – Formen ihrer Aneignung*. Festschrift anlässlich des 60. Geburtstages von Klaus Ley. Weidler: Berlin (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft; 98) 2006, p. 55-71.
57. „Le phantasme de la morsure: l’ouverture sur l’imaginaire – À propos de *La Jeune Parque* de Valéry“, in: Kim Sang-Tai (Hg.), *Paul Valéry 12. Image, imagination, imaginaire autour de Valéry*. Actes du Colloque international „Image, Imagination, Imaginaire autour de Paul Valéry“ à l’occasion de la fondation de l’Institut Paul Valéry à Séoul, Corée du Sud, 22-25 octobre 2002. Caen: Lettres Modernes Minard, 2006, p. 299-308.
58. „Zeitlichkeit im Spannungsverhältnis von Malerei und Poesie bei Victor Hugo und Jean-François Millet“, in: Franziska Sick und Christof Schöch (Hg.), *Zeitlichkeit in Text und Bild*. Akten des Kolloquiums „Zeitlichkeit in Text und Bild“ vom 17.-19. November 2005 in Kassel. Heidelberg: Winter 2007, p. 253-270.
59. „Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d’autore*“, in: Manfred Lentzen (Hg.), *Italienisches Theater des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2008, p. 87-113.
60. „Venedig sehen und reden – Schönheit und Überlebenskunst einer Stadt im Wasser“, in: *Horizonte. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur*, Nr. 11, 2008/09, p. 63-80.
61. „Fernando Pessoa“, in: Monika Schmitz-Emans, Uwe Lindemann und Manfred Schmeling (Hg.), *Poetiken: Autoren – Texte – Begriffe*. Berlin, New York: de Gruyter 2009, p. 317-318.
62. „*La petite fille de Monsieur Linh* von Philippe Claudel – Verdrängung und Befreiung von Traumata und Phantasmen aus den Kolonialkriegen“, in: Roswitha Böhm, Stephanie Bung und Andrea Grewe (Hg.), *Observatoire de l’extrême contemporain. Studien zur französischsprachigen Gegenwartsliteratur*. Festschrift für Margarete Zimmermann zum sechzigsten Geburtstag. Tübingen: Gunter Narr (collection édition lendemains) 2009, p. 85-100.

63. „Paradiesmystik im Grenzbereich des Nicht-Darstellbaren. Par. XXX: Dantes Wortgemälde und Botticellis Zeichnung – Analyse eines Medienwechsels“, in: Michèle Mattusch und Sylvia Setzkorn (Hg.), *Imagination – Evokation – Bild: Reflexionsästhetische Dimensionen der Bild-Text-Beziehung in der italienischen Literatur*, in: *Letteratura & Arte*. Pisa, Roma: Fabrizio Serra Editore 2010, p. 55-83.
64. „Einleitung“ (mit G. Maag), in: Cornelia Klettke und Georg Maag (Hg.), *Reflexe eines Umwelt- und Klimabewusstseins in fiktionalen Texten der Romania – Eigenliches und uneigenliches Schreiben zu einem sich verdichtenden globalen Problem*. Akten der Sektion 2.6. des 31. Deutschen Romanistentages 2009 in Bonn. Berlin: Frank & Timme 2010, p. 11-24.
65. „Zur Poetik der Wolke in Stéphane Audeguys *La Théorie des nuages*“, in: Cornelia Klettke und Georg Maag (Hg.), *Reflexe eines Umwelt- und Klimabewusstseins in fiktionalen Texten der Romania – Eigenliches und uneigenliches Schreiben zu einem sich verdichtenden globalen Problem*. Akten der Sektion 2.6. des 31. Deutschen Romanistentages 2009 in Bonn. Berlin: Frank & Timme 2010, p. 401-422.
66. „Die Stimme des Anderen – Heterotopie und Heterologie in *Combat de nègre et de chiens* von Bernard-Marie Koltès“, in: Claudia Schlaak und Lena Busse (Hg.), *Sprachkontakte, Sprachvariation und Sprachwandel*. Festschrift für Thomas Stehl zum 60. Geburtstag. Tübingen: Narr 2011, p. 425-442.
67. „Calvinos phantastisches Erzählen als simulakre *écriture* am Beispiel von *Il barone rampante*“, in: *Comparatio*, Nr. 3, Heft 1 (2011), p. 123-136.
68. „Ferrara und sein Fürstenhof als ein frühneuzeitlicher Begegnungsraum und Brennpunkt europäischer Identitätsfindung“, in: Cornelia Klettke und Ralf Pröve (Hg.), *Brennpunkte kultureller Begegnungen auf dem Weg zu einem modernen Europa. Identitäten und Alteritäten eines Kontinents*. Beiträge der Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam anlässlich der Gründung des Frühneuzeitzentrums Potsdam im Sommersemester 2010. Göttingen: V&R unipress 2011, p. 71-105 (Schriften des Frühneuzeitzentrums; 1).
69. „Fernando Pessoa“, in: Monika Schmitz-Emans, Uwe Lindemann und Manfred Schmeling (Hg.), *Poetiken: Autoren – Texte – Begriffe*. Berlin, New York: de Gruyter 2011, p. 317-318 (1. Auflage 2009).
70. „*Candide* de Voltaire à travers les lunettes de l’hétérotopie et de l’hétérologie“, in: *Rivista di Letterature moderne e comparate*, Nr. 64, Heft 3 (2011), p. 273-304.
71. „Marguerite de Valois – Freilegung eines durch Mythenbildung vernebelten und verschütteten Charakterbildes“, in: Angela Fabris und Willi Jung (Hg.), *Charakterbilder. Zur Poetik des literarischen Porträts*. Festschrift für Helmut Meter. Göttingen: Bonn University Press bei V&R unipress 2012, p. 149-166.

72. „Mistica del *Paradiso* al limite del non rappresentabile. Par. XXX: *word-painting* dantesco e disegno botticelliano – Analisi di un intercambio mediale“, in: *Quaderns d'Italià*, Nr. 17 (2012), p. 113-147.
73. „Andrea Zanzotto, *Meteo*: Una scrittura rizomatica grazie alla poetizzazione della botanica e della meteorologia“, in: Furio Brugnolo und Rachele Fassanelli (Hg.), *La lirica moderna. Momenti, protagonisti, interpretazioni*. Atti del XXXIX Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 13-16 luglio 2011). Padova: Esedra 2012, p. 429-446.
74. „La voix de l'Autre – hétérotopie et hétérologie dans *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès“, in: *Rivista di Letterature moderne e comparate*, Nr. 66, Neue Folge, Heft 1 (Januar-März 2013), p. 67-81.
75. „Neoprimitivistisches Erzählen in *Io non ho paura* von Niccolò Ammaniti“, in: Sybille Große, Anja Hennemann, Kathleen Plötner und Stefanie Wagner (Hg.), *Angewandte Linguistik / Linguistique appliquée. Zwischen Theorien, Konzepten und der Beschreibung sprachlicher Äußerungen / Entre théories, concepts et la description des expressions linguistiques*. Festschrift für Gerda Haßler. Frankfurt am Main: Peter Lang 2013, p. 235-245.
76. „Die Inseln der Schatten und ihr beredtes Schweigen – Heterotopie und Heterologie in *L'Île aux musées* von Cécile Wajsbrot“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 37. Jg., Heft 3/4 (2013), p. 367-396.
77. „Die Abwägung irdischer und himmlischer Güter – ökonomische Ethik und Seelenökonomie in Dantes *Commedia*“, in: *Deutsches Dante Jahrbuch*, Nr. 87/88 (2012/2013), Berlin: de Gruyter, p. 163-202.
78. „L'essai d'un portrait de l'intellect en tant que simulacre : Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci (1894)*“, in: Pierre Glaudes und Boris Lyon-Caen (Hg.), *Essai et essayisme en France au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Classiques Garnier 2014, p. 249-262.
79. „Marguerite de Valois : mise au jour d'un portrait authentique brouillé et enfoui par la construction des mythes“, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, Nr. 160 (avril-mai-juin 2014), p. 613-631.
80. „La communication des intensités émotionnelles : hétérotopies et hétérologies dans *L'Île aux musées* de Cécile Wajsbrot“, in: Margarete Zimmermann (Hg.), *Après le Mur : Berlin dans la littérature francophone*. Actes du Colloque du 4-6 juillet 2013. Tübingen: Narr (collection édition lendemains ; 36) 2014, p. 197-223.
81. „Il vaglio di beni terreni e celesti – etica economica ed ‚economia dell'anima‘ nella *Commedia* di Dante“, in: Alvaro Barbieri und Elisa Gregori (Hg.), *Lettera-*



*tura e denaro. Ideologie metafore rappresentazioni.* Atti del XLI Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen, 11-14 luglio 2013). Padova: Esedra 2014, p. 155-189.

82. „Die Ästhetisierung der Nacktheit in der Malerei von Édouard Manet und in *Nana* von Émile Zola – ein Beziehungsgeflecht zwischen Literatur und Kunst“, in: Ottmar Ette und Gesine Müller (Hg.), *Visualisierung, Visibilisierung und Verschriftlichung. Schrift-Bilder und Bild-Schriften im Frankreich des 19. Jahrhunderts.* Berlin: Verlag W. Frey 2015, p. 285-326.
83. „Der Biss der Schlange und die Ironie des langen Augenblicks in der klassischen Moderne. Paul Valéry, *La Jeune Parque*“, in: Milan Herold und Michael Bernsen (Hg.), *Der lyrische Augenblick. Eine Denkfigur der Romania.* Berlin: de Gruyter 2015, p. 285-299.
84. „Esthétique et état d'âme – *Corinne ou l'Italie* de Germaine de Staël comme roman sentimental“, in: Fabienne Bercegol et Helmut Meter (Hg.), *Métamorphoses du roman sentimental XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle.* Paris: Classiques Garnier (Série *Études dix-neuviémistes* dirigée par Pierre Glaudes; 26) 2015, p. 61-82.
85. „Verzauberung (Madame de Staël)“, in: Judith Kasper und Cornelia Wild (Hg.), *Rom rückwärts. Europäische Übertragungsschicksale.* München: Fink 2015, p. 210-214.
86. „Approcci poetologici alla *Commedia* con le tecniche di lettura postmoderne“, in: Thomas Klinkert und Alice Malzacher (Hg.), *Dante e la critica letteraria. Una riflessione epistemologica.* Freiburg: Rombach (Freiburger Romanistische Arbeiten; 11) 2015, p. 215-233.
87. „Die Emotionalisierung und Erotisierung der Bauwerke Roms in *Corinne ou l'Italie* von Germaine de Staël“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 40. Jg., Heft 1-4 (2016), p. 93-109.
88. „Vorwort“, in: Cornelia Klettke (Hg.), *Neue Interpretationsansätze zu Dantes Commedia.* Vorträge der „*Lectura dantis* in Sanssouci“ im Sommersemester 2014, *Deutsches Dante Jahrbuch*, Nr. 91 (2016), Berlin: de Gruyter, p. 3-4.
89. „Das Universum als gefühlte Wahrheit jenseits des Wissens. Zum XXXIII. Gesang von Dantes *Paradiso*“, in: Cornelia Klettke (Hg.), *Neue Interpretationsansätze zu Dantes Commedia.* Vorträge der „*Lectura dantis* in Sanssouci“ im Sommersemester 2014, *Deutsches Dante Jahrbuch*, Nr. 91 (2016), Berlin: de Gruyter, p. 114-138.
90. „Vorwort der Herausgeberin“, in: Frank Lestringant, *Archipele und Inselreisen – Kosmographie und imaginäre Geographie im Werk von Rabelais*, hg. von Cornelia Klettke. Berlin: Frank & Timme (Sanssouci – Forschungen zur Romanistik; 12) 2016, p. 9-13.

91. „Die Wolke und der romantische Liebestod in *Corinne ou l'Italie* von Mme de Staël“, in: Julia Lichtenthal, Sabine Narr-Leute und Hannah Steurer (Hg.), *Le Pont des Arts*. Festschrift für Patricia Oster zum 60. Geburtstag. Paderborn: Fink 2016, p. 429-443.
92. „Hybridität von frühneuzeitlicher Kartographie und geographischem *Imaginaire* im *Orlando furioso* von Ariosto – Die Helden als Weltreisende auf den Spuren der Entdecker“, in: Albrecht Buschmann, Julian Drews, Tobias Kraft, Anne Kraume, Markus Messling und Gesine Müller (Hg.), *Literatur leben. Festschrift für Ottmar Ette zum sechzigsten Geburtstag*. Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert 2016, p. 541-561.
93. „Transferts et entrelacements des écrits féminins au début du XIX<sup>e</sup> siècle“ (mit F. Bercegol), in: Fabienne Bercegol und Cornelia Klettke (Hg.), *Les femmes en mouvement – L'univers sentimental et intellectuel des romancières du début du XIX<sup>e</sup> siècle*. Actes du Colloque de Sanssouci du 29 au 31 octobre 2015. Berlin: Frank & Timme (Sanssouci – Forschungen zur Romanistik; 13) 2017, p. 13-28.
94. „Valérie et la religion d'amour“, in: Fabienne Bercegol und Cornelia Klettke (Hg.), *Les femmes en mouvement – L'univers sentimental et intellectuel des romancières du début du XIX<sup>e</sup> siècle*. Actes du Colloque de Sanssouci du 29 au 31 octobre 2015. Berlin: Frank & Timme (Sanssouci – Forschungen zur Romanistik; 13) 2017, p. 113-147.
95. „Einleitung“, in: Cornelia Klettke und Sebastian Neumeister (Hg.), *Giacomo Leopardi – Dichtung als inszenierte Selbsttäuschung in der Krise des Bewusstseins*. Berlin: Frank & Timme (Sanssouci – Forschungen zur Romanistik; 14) 2017, zugleich *Ginestra. Periodikum der Deutschen Leopardi-Gesellschaft*, Nr. 25/26 (2015/2016), p. 17-24.
96. „Hypernephele: Spiegel der (Selbst)Täuschung von Göttern und Menschen. Überlegungen zu *La scommessa di Prometeo*“, in: Cornelia Klettke und Sebastian Neumeister (Hg.), *Giacomo Leopardi – Dichtung als inszenierte Selbsttäuschung in der Krise des Bewusstseins*. Berlin: Frank & Timme (Sanssouci – Forschungen zur Romanistik; 14) 2017, zugleich *Ginestra. Periodikum der Deutschen Leopardi-Gesellschaft*, Nr. 25/26 (2015/2016), p. 73-100.
97. „L'archipel dans le *Roland furieux* de l'Arioste – hybridité du savoir cartographique et de l'imaginaire géographique“, in: Frank Lestringant und Alexandre Tarrête (Hg.), *Îles et Insulaires (XVI<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècles)*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne 2017, p. 225-242.
98. „Le génie sublime et sa parodie : deux mises en scène de Diderot“, in: *Diderot Studies*, Nr. 35 (2015), p. 235-253 [erschienen 2017].

99. „La poétique du nuage dans *Corinne ou l'Italie* de Mme de Staël“, in: Pierre Glaudes und Anouchka Vasak (Hg.), *Les Nuages, du tournant des Lumières au crépuscule du romantisme (1760-1880)*. Actes du Colloque organisé à la Fondation des Treilles du 11 au 16 avril 2016. Paris: Hermann 2017, p. 165-185.
100. „Le traitement esthétique du nuage dans les textes littéraires“ (mit P. Glaudes), in: Pierre Glaudes und Cornelia Klettke (Hg.), *Nuages romantiques – Des Lumières à la Modernité*. Berlin: Frank & Timme (Sanssouci – Forschungen zur Romanistik; 15) 2018, p. 11-24.
101. „La poétique des nuages dans *Smarra ou les démons de la nuit* de Charles Nodier“, in: Pierre Glaudes und Cornelia Klettke (Hg.), *Nuages romantiques – Des Lumières à la Modernité*. Berlin: Frank & Timme (Sanssouci – Forschungen zur Romanistik; 15) 2018, p. 237-262.
102. „L'esthétique du portrait de Nana chez Zola“, in: Julie Anselmini und Fabienne Bercegol (Hg.), *Portraits dans la littérature de Gustave Flaubert à Marcel Proust*. Actes du Colloque de Cerisy du 11 au 18 août 2016. Paris: Classiques Garnier 2018 (im Druck).
103. „Esthétisation de la nudité dans la peinture d'Édouard Manet et dans *Nana* d'Émile Zola – un entrelacs de relations entre littérature et art“, in: *Rivista di Letterature moderne e comparate* (im Druck).
104. „Fede e sapere, sensibilità e immaginazione nel Canto XXXIII del *Paradiso*“, in: *Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*. Pisa, Roma: Fabrizio Serra editore (im Druck).
105. „Daniele Del Giudice“, in: Sebastian Domsch, Annegret Heitmann, Irmela Hijiya-Kirschner, Wolfgang Kissel, Thomas Klinkert, Barbara Winckler (Hg.), *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur – KLfG* (in Vorbereitung).
106. „Le case di Pirandello a Berlino“, in: Cornelia Klettke (Hg.), *Pirandello e la Germania – Pirandello in Germania*. Convegno per il centocinquantesimo della nascita di Luigi Pirandello a Berlino e a Potsdam dal 25 al 27 ottobre 2017. Berlin: Frank & Timme (Sanssouci – Forschungen zur Romanistik; 18) 2018 (im Druck).
107. „Il teatro di Pirandello alla luce della sua ricezione di Nietzsche: *I giganti della montagna*“, in: Cornelia Klettke (Hg.), *Pirandello e la Germania – Pirandello in Germania*. Convegno per il centocinquantesimo della nascita di Luigi Pirandello a Berlino e a Potsdam dal 25 al 27 ottobre 2017. Berlin: Frank & Timme 2018 (Sanssouci – Forschungen zur Romanistik; 18) (im Druck).
108. „Der Kampf um Dordrecht: Topographie der Gewalt und Ethik des Kriegers im *Orlando furioso* von Ariosto“, in: Britta Brandt, Jörg Dünne, Kurt Hahn, Lars

- Schneider (Hg.), Festschrift für Bernhard Teuber zum 65. Geburtstag. 2019 (im Druck).
109. „La table ronde des parents spirituels. Au sujet de la *Conversation de Lucien, Érasme et Rabelais dans les Champs-Élysées* de Voltaire“, in: Véronique Ferrer, Olivier Millet, Alexandre Tarrête (Hg.), *La Renaissance au grand large. Mélanges en l'honneur de Frank Lestringant*. Genève : Droz 2019, p. 779-788 (im Druck).
110. „Il gioco degli sguardi e delle mani nel Paradiso di Botticelli“, in: Cornelia Klettke (Hg.), *Dante e Botticelli*. Atti del Convegno internazionale di Potsdam (2018). Firenze: Franco Cesati Editore 2019 (Dante visualizzato. Carte ridenti; IV) (in Vorbereitung).
111. „La Loire dans *La Peau de chagrin* de Balzac“, in: Fabienne Bercegol, Susanne Friede, Patrick Marot, Martina Meidl (Hg.), *L'imaginaire littéraire du fleuve (VII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*. Heidelberg: Winter 2019 (in Vorbereitung).
112. „River Myths in Dante's Other World“, in: Richard Cooper, Nick Havely und Jonathan Katz (Hg.), *Dante Beyond Borders. Essays on Contexts and Reception by members of American, British and Germanspeaking Dante Societies*. Festschrift der englischen Dante Society 2021 (in Vorbereitung).

## Rezensionen und Buchbesprechungen

113. Buchbesprechung: „Andrea De Carlo, *Arcodamore* (Romanzo. Milano: Bompiani 1993)“, in: *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur*, Nr. 33 (Mai 1995), p. 129-135.
114. Compte rendu: „Ruth Röttgers, *Der Raum in den Romanen Michel Tourniers oder Reise an den Rand des Möglichen* (Köln: Janus 1993, Kölner Schriften zur romanischen Kultur; 19)“, in: C. Klettke (Hg.), *Michel Tournier. Œuvres & Critiques*, Nr. XXIII, Heft 2 (1998), p. 153-157.
115. Rezension: „Inge Degn, *L'encre du savant et le sang des martyrs. Mythes et fantasmes dans les romans de Michel Tournier* (Odense University Press 1995)“, in: *Romanische Forschungen*, Heft 3 (1999), p. 410-413.
116. Rezension: „Martin Roberts, *Michel Tournier. Bricolage and Cultural Mythology* (Saratoga: Anma Libri 1994, Stanford French and Italian Studies; 79)“, in: *Romanische Forschungen*, Heft 3 (1999), p. 454-459.
117. Rezension: „Hans Felten und David Nelting (Hg.), „...una veritate ascosa sotto bella menzogna... Zur italienischen Erzählliteratur der Gegenwart (Frankfurt am Main: Lang 2000, Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Lite-

- raturen; 40)“, in: *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur*, Nr. 46 (November 2001), p. 102-105.
118. Rezension: „*L'expérience des limites dans les récits de guerre (1914-1945). Textes réunis et présentés par Pierre Glaudes et Helmut Meter (Genève: Slatkine 2001)*“, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 240. Bd., 155. Jg. (2003-2), p. 451-456.
119. Rezension: „Peter Kuon (Hg.) unter Mitarbeit von Monika Neuhofer, *Corpi/Körper. Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis* (Frankfurt am Main: Lang 2001)“, in: *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur*, Nr. 52 (November 2004), p. 139-143.
120. Rezension: „Irina O. Rajewsky, *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre* (Tübingen: Narr 2003)“, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 243. Bd., 158. Jg. (2006-1), p. 226-229.
121. Rezension: „Manfred Lentzen (Hg.), *Italienische Erzählungen des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen* (Berlin: Erich Schmidt Verlag 2003)“, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 243. Bd., 158. Jg. (2006-1), p. 229-234.

### Wissenschaftliche Übersetzungen

122. Karl Alfred Blüher (Hg.), *Modernes französisches Theater. Adamov – Beckett – Ionesco*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982.  
Übersetzung der französischsprachigen Beiträge.
123. Ausstellungskatalog der 5. Triennale Fellbach 1992: *Kleinplastik in Mexiko, Spanien, Italien, Deutschland*. Stuttgart: Edition Cantz.  
Übersetzung der italienisch- und spanischsprachigen Beiträge.
124. Giulia Bologna, „...Quell'arte ch'alluminar è chiamata (Dante, *Divina Commedia*, Purg. XI/80f.)“ und andere Texte, in: *Evangelium nach Johannes und Apokalypse des Johannes*. 2 Bde. mit Miniaturen. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1993 (it. Or.: *Vangelo di Giovanni* und *Apocalisse di Giovanni*. Milano: Paoline 1990).  
Übersetzung der wissenschaftlichen Einführungen in die mittelalterliche Buchmalerei aus dem Italienischen.
125. Luciana Miotto, „Der Park von La Villette oder eine erweiterte Idee des Platzes“, in: H.-J. Aminde (Hg.), *Plätze in der Stadt*. Stuttgart: Hatje 1994, p. 78-91.  
Übersetzung aus dem Italienischen.

126. Marcello Fagiolo, „Der Petersplatz“, in: H.-J. Aminde (Hg.), *Plätze in der Stadt*. Stuttgart: Hatje 1994, p. 118-127.  
Übersetzung aus dem Italienischen.
127. Nicole Celeyrette-Pietri, „Die abstrakten Modelle der politischen Analyse. Methodische Betrachtungen der Welt“, in: J. Schmidt-Radefeldt (Hg.), *Paul Valéry. Philosophie der Politik, Wissenschaft und Kultur*. Tübingen: Stauffenburg 1999, p. 31-49.  
Übersetzung aus dem Französischen.
128. Jean Hainaut, „Valéry, Graßmann und der kleine Däumling“, in: J. Schmidt-Radefeldt (Hg.), *Paul Valéry. Philosophie der Politik, Wissenschaft und Kultur*. Tübingen: Stauffenburg 1999, p. 217-222.  
Übersetzung aus dem Französischen.
129. Brian Stimpson, „Poetische und musikalische Komposition in der *écriture* Valéry’s“, in: J. Schmidt-Radefeldt (Hg.), *Paul Valéry. Philosophie der Politik, Wissenschaft und Kultur*. Tübingen: Stauffenburg 1999, p. 177-195.  
Übersetzung aus dem Englischen.
130. Fabienne Bercegol, „Ein Roman des Intimen: *Valérie* von Mme de Krüdener“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 37. Jg., Heft 3/4 (2013), p. 307-335.  
Übersetzung aus dem Französischen (mit L. Klauke).



## Forschungsprofil von Cornelia Klettke

Der vorliegende Band versammelt Beiträge von Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftlern, die von Cornelia Klettkes Forschungen inspiriert sind und sich in vielfältiger, kaleidoskopartiger Weise auf sie beziehen. In ihrer Summe zeigen sie ein Spiel weitreichender Reflexe und spiegeln damit das stetige und fruchtbare Bemühen der Jubilarin, in ihren Schriften, in Gesprächen und in der Lehre Akzente zu setzen, Wege zu öffnen und ein wissenschaftliches Arbeiten anzustoßen, dessen Ergebnisse hier in einem freilich ephemeren Tableau dem Publikum vorgestellt werden.

Cornelia Klettkes Forschungsprofil steht im Zeichen komplexer Theoriezugänge, die im Wesentlichen Positionen der postmodernen, insbesondere französischen Philosophie mit der philologischen Tradition ihres Faches vereinen. Dabei gilt ihr Interesse ganz entschieden der romanistischen Ausrichtung desselben – mit Schwerpunkten in der französischen und italienischen, aber auch spanischen und portugiesischen Literatur, ohne dabei einen gesamt-komparatistischen Bezug außer Acht zu lassen. Dieses Interesse fußt auf der intensiven Auseinandersetzung mit der postmodernen Mythenrezeption in der Folge von Claude Lévi-Strauss und auf einer aktualisierten Hermeneutik des Archetyps im Sinne Gaston Bachelards. Am Beispiel von Michel Tourniers Roman *Le Roi des Aulnes* (1970) entwickelt Cornelia Klettke ein eigenständiges Instrumentarium theoretischer Interpretationsansätze und analytischer Begriffe, die ihre Auseinandersetzung mit den unterschiedlichsten Literaturen bis heute leiten. Die Permutation und kreative *réécriture* traditioneller Erzählstränge und Motive und ihre Integration in neue Wortkunstwerke, aber auch die intermediären Bezüge verschiedenartiger künstlerischer Schöpfungen und der Medienwechsel stehen im Fokus ihres wissenschaftlichen Blicks, und die 43 Beiträge zu dieser Festschrift sind ein Ausweis nicht nur für die Vielfalt der Gegenstände und Themen, sondern auch und vor allem für das von Cornelia Klettke von Beginn ihrer akademischen Laufbahn an vertretene wissenschaftliche Desi-



derat der theoretischen Fassung komplexer Schaffens- und Schreibprozesse. Ausgehend von den semiotischen Modellen der europäischen Moderne und der postmodernen Philosophie arbeitet sie stetig an der Konsistenz und Transparenz ihrer eigenen „Lesebrillen“ – um einen Begriff aus ihrem *Simulakrum Schrift* zu borgen –, die sich über die (post-)strukturelle Semiotik hinaus an einer Philosophie der Differenz orientieren. Dabei ist es gerade und durchaus dieser philosophische Anspruch, der Cornelia Klettkes Literaturwissenschaft in besonderer Weise auszeichnet.

Wie schon dem Inhaltsverzeichnis dieses Buches zu entnehmen ist, hat Cornelia Klettke sich nie auf Jahrhunderte oder Epochen beschränkt. Ihr Interesse gilt der gesamten Bandbreite der italienischen und französischen Literatur von der ganz frühen toskanischen und sizilianischen Dichtung über die literarischen Mythen der französischen Renaissance bis hin zur erwähnten französischen Postmoderne und zum italienischen Hyperrealismus, die Aufklärung und die Romantik immer im Blick – und in mancher Hinsicht stets im Hinterkopf. Unschwer lassen sich an diesem Buch und in ihren Schriften die Autoren erkennen, die sie seit langem begleiten und die herausragende Bedeutung für ihr Verständnis der Literatur haben: Dante Alighieri, Ludovico Ariosto, Voltaire, Diderot, Madame de Staël, Paul Valéry, Fernando Pessoa, Michel Tournier, Daniele Del Giudice, Andrea De Carlo. Zu letzteren beiden hat sie mittlerweile einschlägige Monographien verfasst. Sie arbeitet auf den Gebieten der drei großen literarischen Gattungen gleichermaßen, und ihre philologischen Studien sind dabei immer auch Studien benachbarter Künste wie der Musik und vor allem der Malerei, deren semiologische Differenz zur Literatur zu den Eckpfeilern ihrer grundlegenden Theorie des Simulakrums geworden ist. Nicht zuletzt gilt ihr Interesse einer philologisch fundierten Kulturwissenschaft, für die sie exemplarische Studien unter anderem zum Phänomen „Venedig“ vorgelegt hat.

Der aus der antiken Philosophie – mit Bezügen zu Platon, Lukian und Lukrez – hergeleitete Begriff des Simulakrums ist für Cornelia Klettkes akademisches Arbeiten zentral geworden, weil sich in ihm die wesentlichen Elemente eines uneigentlichen Schreibens vereinen, das Kennzeichen nicht nur der Postmoderne ist. Im internationalen Vergleich ist als ein Verdienst der hier Geehrten mit Sicherheit hervorzuheben, dass sie die poststrukturelle Rezeption des Simulakrumbegriffs, wie sie bei Michel Foucault und Gilles Deleuze zu

finden ist, maßgeblich weiterentwickelt hat, auch und gerade im Hinblick auf seine Effizienz als Analysekategorie einer Fülle an sich verschiedener Literaturen. Die Schrift als Simulakrum zu betrachten, berücksichtigt das seriöse Geschäft der romanistischen Philologie – für das Cornelia Klettke auch stets zu streiten bereit ist –, indem es sowohl die sprachlichen Gegebenheiten des literarischen Textes von Nahem in den Blick nimmt als auch seine philosophischen, theologischen, lebensweltlichen und (natur-)wissenschaftlichen Bezüge aufarbeitet und in überschaubare, nicht zuletzt historisch rezipierbare Verhältnisse bringt. „Simulakrum Schrift“ heißt darüber hinaus aber insbesondere, diese Analysen, Rekonstruktionen und Referentialisierungen einfließen zu lassen in eine ästhetische Gesamtschau, in der die Ambivalenz der Sprache und die Pluralität der Bezüge, das Metaphorische künstlerischer, aber auch wissenschaftlicher Sprache, das Allegorische literarischer Figuren, das Konstruktivistische erzählerischer Plots zur Geltung kommen. Den literarischen Text zu deuten, heißt daher, einen möglichst großen Teil seiner zahllosen Sinnreflexe zu erfassen und ihn als – so erklärt sich die eingangs zitierte Metapher – Kaleidoskop zu begreifen, das auf genuine (manchmal geniale) Art und Weise Zeiten, Künste und Medien durch ihn hindurchscheinen lässt. Eine solche Ästhetik kann nur trugbildhaft verstanden werden, weil wandelbar und irreduzibel auf eineindeutige Botschaften und wirklichkeitsmimetische Narrative. Cornelia Klettkes Brillen lassen tief blicken und führen den Leserinnen und Lesern ihrer Schriften das Illusorische erbaulicher Lektüren vor Augen.

Einer der wichtigsten Aspekte simulakrer Schreibweisen ist die Konstruktion heterologischer und heterotoper Sprachen und Szenarien, die Cornelia Klettke selbst an Beispielen des 18. Jahrhunderts sowie der Gegenwart untersucht hat und die auch im Zentrum vieler der hier abgedruckten Studien steht. Die politische Dimension des bekanntlich von Michel Foucault geprägten Terminus bleibt diesem literaturwissenschaftlichen Diskurs inhärent, auch dort, wo uns seine Gegenstände heute fern zu liegen scheinen. Die Heterotopie ist ein Simulakrum, insofern sich die sie umgebenden Topoi in ihr spiegeln, mal als glatte Gegenentwürfe, mal als gebrochene Zerrbilder, während die selbst immer wieder verschwinden hinter dem Repräsentativen. Das textuelle Simulakrum ist heterolog, weil es sich auf Umwegen einem Unsagbaren nähert. Der Begriff der Heterotopie erlaubt es Cornelia Klettke, ästhetische und historische Forschung philologisch kohärent zu verbinden. Texte zeugen von Heterotopen und konstii-

tuieren sie gleichzeitig. François Rabelais' *Abbaye de Thélème*, Reiseberichte aus der Neuen Welt, die Voltaire im *Candide* verarbeitet, das Berlin um die Jahrtausendwende als Heterotopie europäischer Intellektueller – dies sind die Beispiele für eine ganz anders dargestellte Wirklichkeit in den abendländischen Literaturen, die Cornelia Klettke mit den Werkzeugen ihrer Theorie des Simulakrums auch und gerade in ihrer kulturhistorischen Bedeutung beschreibt.

## Erinnerungsspuren

Nur fünf Jahre meines langen Lebens wohnte ich in Buxtehude, und ausgerechnet dort, in diesem Miniaturstädtchen mit dem fabulösen Ruf und einer nachweislich tausendjährigen Existenz (959-1959), in diesem eigentlich ‚unwirklichen‘ Ort, sollte ich, die gerade promovierte Historikerin und frischgebackene Studienassessorin, zum ersten und einzigen Male Mutter werden.

Wir schrieben das Jahr 1957. Nach der Rückkehr von unseren (kunst-)historischen Streifzügen durch Sizilien und Tunesien kündigte Cornelia ihr künftiges Dasein an. Etwas Sensationelles war geschehen: Außer einer Mappe mit künstlerischen Arbeiten hatten wir eine Verheißung von Leben mitgebracht.

Am 30. April 1958 war ich glücklich und sehr stolz. Die intellektuellen Leistungen sind mir stets leichter gefallen als dieser existentielle ‚Totaleinsatz‘. Die Geburt unserer Tochter versetzte mich in den positivsten Gemütszustand. Unter dem Eindruck der unbeirrbareren Shen Te aus Brechts *Der gute Mensch von Sezuan* versprach ich mir, zeitlebens eine gute und starke Mutter zu sein.

In Buxtehude war Cornelia ein prominentes Baby. Eine junge Frau, dazu im Ehestand, die vormittags Primaner unterrichtete und nachmittags den Kinderwagen durch die Straßen schob, war zu dieser Zeit fast noch nicht vorgekommen. Als Kleinkind lernte Cornelia zuerst sprechen, dann laufen. Mit gerade einmal zwei Jahren kletterte sie tapfer die vielen Treppen hinauf in die neu bezogene Atelierwohnung über den Dächern von Hannover und stapfte neugierig mit einem Schwall von Worten kindlicher Begeisterung über die Schwelle. Das neue Zuhause wurde für die nächsten zehn Jahre die Bildungswelt für Talent und Charakter des Kindes.

Cornelia lebte zwischen den drei Orten des väterlichen Ateliers, des mütterlichen Studierzimmers und zu Füßen des großmütterlichen Lehnstuhls. Sie hörte geduldig zu, stellte Fragen, beobachtete aufmerksam und imitierte, nach Kinderart gestikulierend, plappernd und kritzelnd ihre Eindrücke. In Cornelias Universum verschmolzen die Grenzen zwischen den Geschichten und den

Bildern. Mit den künstlerischen Utensilien des Vaters, Pinsel, Stiften, Kreiden, Farben konnte sie sich von klein an unmittelbar vertraut machen. Das Kind zeigte Talent und der Vater, mit den Ideen der musischen Erziehung und Huizingas *Homo ludens* im Kopf, fühlte sich glücklich in seiner Rolle als Lehrmeister der eigenen Tochter. Vielleicht träumte er auch insgeheim von dem Ideal früherer Künstlerdynastien. Wer weiß?

Das frühkindliche Schwelgen in der Welt der simulakren Hasen, Igel, Osterhasen und anderer Fabeltiere geriet durch die sanften Suggestionen des Vaters mehr unter den Einfluss bewusster Gestaltungselemente, wie gezielte Raumaufteilung und kontrollierte Farbsetzung.

Im Grundschulalter zeigte Cornelia im Malen und Zeichnen Talent und Ausdauer. In meinem kleinen Familienarchiv finde ich das Konzept eines Kinderbriefes vom 17.02.1967. Auf zwei DIN A4-Seiten schildert die Achtjährige ihrem Großvater, wie sie in der Schule mit der Preisverleihung für ein ausgezeichnetes Bild überrascht wurde. Dieses kindliche Gemälde in Ölkreide hatte bei einem überregionalen Jugend-Malwettbewerb mit dem Titel „Die Welt von oben gesehen“ unter 45.000 Arbeiten den Vogel abgeschossen. Cornelia schrieb: „Als nun die Pause kam, lief ich zum Rektor, der fragte, wie das Bild ausgesehen hätte [...]. Ich erzählte, daß ich einen Hafen, eine Schleuse, Hannover, die Eilenriede und einen Fluß, Gärten und einen Himmel im Flugzeug gemalt hätte. Ich berichtete ihm alles, bis er sagte, ‚ich kaufe Rahmen für Bilder, und dann hoffe ich, du malst weiterhin so schön.““

Diese Hoffnung erfüllte Cornelia kraft ihrer überbordenden Phantasie mit spielerischer Leichtigkeit und kindlicher Unbefangenheit. Im Hause Klettke hatte die Kunst Priorität. In der väterlichen Welt, einem Leben mit der Kunst, lernte das Kind früh, mit den Augen des Vaters zu sehen. Die Wanderungen an seiner Hand, später bei Exkursionen in seinem Gefolge, durch die großen Museen der Welt hatten den Blick der Heranwachsenden geschult und für die künstlerische Wahrnehmung Maßstäbe vermittelt. Als Cornelia, zwölfjährig, mit ihren Eltern von Hannover nach Kiel zog, zeichnete sie zwar immer noch, vornehmlich ganze Serien von weiblichen Figuren und Mädchenköpfen, ließ dann aber nach der etwas mühsamen Ausführung eines Selbstporträts – da war sie vierzehn bis fünfzehn Jahre alt – kommentarlos ihren Stift ruhen.

Jetzt zog die Primanerin, Abiturientin und junge Studentin der Romanistik gegenüber der Kunst ernstere Saiten auf. Über das Staunen und die Bewunde-

nung für die Großen gelangte sie zu theoretischen Kenntnissen und schließlich zur Wissenschaft. Ihre Liebe zu den Kunstwerken ließ sie im Laufe der Zeit zu einer echten Connaissanceurin werden. Das Feld der Kunst lag niemals brach, und die starken väterlichen Impulse wirkten weiter nach. Zehn Jahre nach seinem Tode haben wir gemeinsam anlässlich einer Gedächtnisausstellung für Herbert Klettke einen Beitrag verfasst. In dem Artikel „Eine Archäologie des Lebens: Die Wachsspur, das Seh-Labyrinth und die Passion. Zu den wichtigsten Aspekten des künstlerischen Werkes von Herbert Klettke“<sup>1</sup> beschreibt Cornelia Klettke authentisch, teils minutiös, intime Beobachtungen aus ihrer Kindheit, die den Vater bei der Arbeit zeigen, so, wie ihn sonst niemand beobachtet hat. – Nicht ganz unbeeinflusst von der Nostalgie nach dem väterlichen Erbe erscheint auch Cornelia Klettkes Präferenz für die Professur an der Universität Potsdam im Jahre 2006 gewesen zu sein. So vollzieht sich verspätet, aber kontinuierlich die Aneignung der väterlichen Heimat als permanente Herausforderung und Faszination.

Auf die Frage, weshalb Cornelia bei ihrem Studium mit der Wahl ihrer Fächer mehr in die mütterlichen Fußstapfen getreten ist, habe ich noch nie eine klare Antwort erhalten. Für sie scheint es keine schwere Entscheidung gewesen zu sein. Im Jahr 1983 veranstaltete die Deutsch-Französische Gesellschaft Kiel eine Autorenlesung mit Michel Tournier. Diese erste persönliche Begegnung sollte ein Meilenstein für Cornelias wissenschaftliche Laufbahn und für ihre geistige Orientierung werden. Nach den Glücksperepetien des Jahres 1984, in dem Cornelia im Frühjahr ihren Vater und im Herbst ihren Partner zu Grabe tragen musste, wurde Michel Tournier eine wichtige Instanz für sie und neben ihren Universitätsprofessor\*innen ihr eigentlicher Lehrmeister. Um seine Welten ausloten zu können, surfte die Promovendin in dem gigantischen intertextuellen Universum dieses Autors bis in die entlegensten Winkel. Bei den ‚Kreuzfahrten‘ durch die antike Philosophie Platons, die Religionsgeschichte, die strukturelle Anthropologie und die Anthropologie des *Imaginaire*, die kabbalistische Mystik bis hin zu den neu zu entdeckenden Gefilden der Poststrukturalisten haben sich für die neugierige junge Forscherin Horizonte eröffnet, deren prägende Wirkung bis heute erkennbar ist.

.....  
 1 Cf. Cornelia Klettke und Ingeborg Klettke-Mengel, in: Renate Paczkowski (Hg.), *Herbert Klettke (1923-1984). Kunst als Aktion. Dem Initiator der Spiellinie zum Gedächtnis*. Katalog zur Ausstellung im Kieler Schloß vom 26.06.-31.07.1994, p. 7-13.

Besonders eine gewisse Sensibilität für den Einfluss Nietzsches, die bei Cornelia Klettkes Text-Diagnosen stets mitspielt, erinnert an die intensive geistige Nähe zu dem großen Nietzsche-Verehrer Michel Tournier. Bei dem Kolloquium „Images et signes de Michel Tournier“ im August 1990 in Cerisy-la-Salle<sup>2</sup> erlebten wir den Autor im Zusammenspiel mit seinem früheren Philosophie-Lehrer und Freund, dem prominenten Nietzsche-Übersetzer Maurice de Gandillac. In dieser Atmosphäre fiel Tourniers Urteil über Cornelia Klettkes Dissertation<sup>3</sup> ganz ‚nietzscheanisch‘ aus. Was konnte der Verfasser des *Roi des Aulnes* mit dem entzückten Ausruf „Comme je suis beau!“ als Reaktion auf die Abhandlung über seinen Roman anderes im Sinne haben, als Nietzsches Aphorismus?! Den Appell an den Philosophen – „Heran mit den schönen Trugbildern! Seien wir Betrüger und Verschönerer der Menschheit!“ –<sup>4</sup> wollte Tournier auf sich selbst bezogen wissen. Er fühlte sich ‚ertappt‘ und zugleich erkannt. Die Interpretin war in seine Welt eingedrungen und hatte sich überzeugend darin eingerichtet. Von nun an erreichten die Gespräche zwischen Michel Tournier und Cornelia Klettke, deren Zeugin ich oft sein durfte, das Niveau von Augenhöhe. Die Freundschaft überdauerte Jahrzehnte bis zu seinem Lebensende. Unterdessen wurde Klettkes Dissertation im Jahr 2012 wegen noch anhaltender Nachfrage auf Veranlassung des Verlegers ein zweites Mal aufgelegt.

Als engagierte Mutter war ich immer nahe dran in den bedeutenden Situationen. Ich durfte mich mit ihr über Erfolge freuen. Mit meinen Glückwünschen zu dem Erreichten verbinde ich den Dank an meine Tochter für ihr tiefes Vertrauen und dafür, dass sie mich an ihrem Leben in einem Maße hat teilhaben lassen, wie es wohl nicht alltäglich ist.

.....

- 2 Cf. Michel Tournier, „Postface. Le rendez-vous de Cerisy“, in: *Images et signes de Michel Tournier. Actes du colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle (août 1990)*, sous la direction de Arlette Bouloumié et Maurice de Gandillac. Paris: Gallimard 1991, p. 394-397.
- 3 Cf. Cornelia Klettke, *Der postmoderne Mythenroman Michel Tourniers am Beispiel des „Roi des Aulnes“*. Bonn: Romanistischer Verlag 1991 (Abhandlungen zur Sprache und Literatur; 41). – Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage 2012.
- 4 Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1884-1885*. Kritische Studienausgabe (KSA), hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: de Gruyter 1988, Bd. 11, p. 700.

## Einleitung

Im ersten Teil dieses Bandes widmen sich die Beiträge vornehmlich der Übertragung von Dantes *Divina Commedia* vom dichterischen Text in das künstlerische Werk.

Winfried Wehle diskutiert den Medienwechsel der komplexen, aber diskursiv begrenzten sprachlichen Inszenierung Dantes in die freie Interpretation des visuellen Kommentars der Bildkünste anhand von Beispielen aus verschiedenen Codices sowie Bilderzyklen von John Flaxman, Salvador Dalí und Pitt Koch. Anhand von *Inferno* XVII stellt er die unterschiedlichen Prinzipien gegenüber, auf denen die künstlerischen Umsetzungen basieren.

Eduard Vilella hingegen untersucht vor allem die Umsetzung von *Inferno* XIII durch den mallorquinischen Maler Miquel Barceló, dessen Illustrationen Bestandteil einer Anfang des 21. Jahrhunderts in Barcelona erschienenen Neuausgabe der *Commedia* sind. Hierbei versäumt er nicht eine Analyse der grundlegenden Schwerpunkte des Künstlers bei der Arbeit an Dantes Werk sowie eine Einordnung seiner Illustrationen in die Gesamtheit der *Commedia*-Darstellungen.

Rosend Arqués schließlich befasst sich mit der künstlerischen Rezeption von *Inferno* XXX und geht dabei zunächst auf Dantes Umsetzung mythologischer und zeitgenössischer Figuren ein, die er zum einen als *réécriture* seiner Quellen und zum anderen als Invention des Dichters begreift. Anschließend liefert er einen Querschnitt durch bildliche Darstellungen von den Anfängen bis zur Gegenwart und zeigt hierbei vor allem die Entwicklung der dokumentarischen Absicht hin zur visuellen Übersetzung auf.

Mit Dagmar Korbacher verlassen die Studien zu Dante den Bereich des *Inferno*. Die Autorin zielt mit ihrer kunsthistorischen Analyse von Sandro Botticellis Zeichnung zu *Purgatorio* III auf das von Rosend Arqués beschriebene Spannungsfeld zwischen exakter Übertragung der literarischen Vorlage in bildnerische Formensprache einerseits und künstlerischer Freiheit durch Auslassungen und Hinzufügungen andererseits ab. Sie weist darauf hin, dass trotz der offensichtlichen Bemühungen Botticellis, das von Dante entwickelte



Panorama des Jenseits möglichst genau vom *sensus litteralis* in den *sensus visibilis* zu überführen, durch solche Abweichungen die Möglichkeiten, aber auch die Grenzen des Zeichners deutlich werden.

Alberto Casadei wiederum untersucht die Grenzen und Möglichkeiten des Dichters hinsichtlich der letzten drei Canti des *Paradiso*. Er geht auf die Problematik ein, eine Welt jenseits menschlicher Vorstellungen in Perfektion darzustellen, was in Anbetracht der fehlenden räumlichen und zeitlichen Dimension sowie der Nicht-Darstellbarkeit des Göttlichen als Quadratur des Kreises angesehen werden kann.

Die Beiträge des zweiten Teils umfassen Literatur und Kunst des 16. bis 18. Jahrhunderts. Hier legen die Autorinnen und Autoren ein besonderes Augenmerk auf den Themenbereich der Ekphrasis sowie auf das Konzept der Heterotopie und Heterologie.

Als Hinführung zu den Studien dieses Abschnitts (wie auch der folgenden Abschnitte) eignet sich der Beitrag von Georg Maag zum Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Naturwissenschaft. Der Autor skizziert Etappen der Entwicklung der beiden Bereiche menschlichen Schaffens von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert und weist darauf hin, dass trotz der Genese der Ästhetik als Seinsbereich der künstlerischen Wahrheit und ihrer Opposition zur rationalen Erkenntnis eine Verwandtschaft und gegenseitige Beeinflussung von Kunst und Naturwissenschaft besteht. Er beruft sich hierbei auf Beispiele aus beiden Richtungen, wie Schlegels Universalpoesie und Zolas naturwissenschaftlich geprägte Poetik oder Keplers Mystizismus und die erkenntnisweisende Funktion des Bildes bei Darwin.

Christine Ott widmet sich der Analyse von Giambattista Marinis Wortmuseum *La Galeria* und zeigt an drei Beispielen, wie sich in diesem Text die Ästhetik des Simulakrums von der bildenden Kunst auf die Sprache übertragen lässt. Die von Marino generierten Sprachbilder lassen den Unterschied zwischen Ur- und Abbild verschwimmen und kreieren hingegen Denkbilder, die den Leser immer wieder neu herausfordern.

In seinem Beitrag zu Molières *Tartuffe* untersucht Sven Thorsten Kilian zwei paratextuelle Elemente der Druckfassung des Stücks. Über Genettes Definition des Begriffs, der ihn anhand narrativer Texte beschreibt, gelangt er zu den besonderen Charakteristika des dramatischen Paratexts. Im konkreten Beispiel zeigen die Stellen zum einen eine Verbindung zu Molières Vorbildern

Aretino und Scarron auf und problematisieren gleichzeitig das Spannungsfeld zwischen Simulation und Wahrheit, in welchem sich das brisante Thema des Stücks bewegt.

Der Beitrag von Andrea Grewe legt das Konzept einer „heterologen Selbstkonstruktion“ als Untersuchungskriterium für die frühneuzeitliche Autobiographie zugrunde und verdeutlicht dies – mit Blick auf die literarische Tradition – am Beispiel der Autobiographie der Sophie von der Pfalz. Die Autorin arbeitet vor allem an den Passagen über Sophies Reisen nach Italien und Frankreich heraus, dass sich das ‚Ich‘ in diesem Text über das Erzählen vom ‚Anderen‘ konstituiert, wobei Parametern wie Standeszugehörigkeit, Konfession und Geschlecht eine besondere Gewichtung zufällt.

Thomas Klinkert wendet in seinem Beitrag den Polyphoniebegriff Michail Bachtins auf die *Figaro*-Trilogie von Beaumarchais an und unterscheidet hierbei zwischen semantischer Polyphonie und Polyphonie der (meta)theatralischen Repräsentation. Als Beispiele wählt er die unterschiedlichen Liebeskonzepte sowie Passagen der Stücke, die Bezug auf das Thema der Inszenierung nehmen.

Carla Forno untersucht in ihrer Studie den Bezug zwischen der sprachlichen und ikonischen Ebene in autobiographischen Schriften und Reiseberichten des 17. und 18. Jahrhunderts. Anhand von Beispielen, wie der als Briefwechsel erschienenen und wenig bekannten Zeitschrift *Lo Spione italiano*, der *Vita* Vittorio Alfieris sowie Berichten von Italienreisen verschiedener europäischer Autoren, dokumentiert sie die Wechselwirkung von Literatur und Kunst. Insbesondere Metaphern, die um den Bereich der Malerei kreisen, dienen den Autoren beim Entwurf ihrer Wortgemälde, die ihrerseits Resonanzen in der bildenden Kunst erzeugen.

Ebenfalls um Schilderungen von Alteritätserfahrungen in ‚anderen‘ Ländern geht es in dem Beitrag von Sylvie Mutet. Die Autorin analysiert die Schriften des Chevaliers Stanislas de Boufflers und zeichnet so – auf der Folie multipler literarischer Reflexe – die verschiedenen Stationen seines Lebens nach, von Lunéville über Afrika bis nach Preußen. Sie verdeutlicht hierbei die Widersprüchlichkeit des Charakters Boufflers‘ und stellt diese in Zusammenhang mit seinem diffusen Lebensweg und der bewegten Zeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts.

Der dritte Teil des vorliegenden Bandes überschreitet die Schwelle zum 19. Jahrhundert und umfasst Beiträge zum ästhetischen Umgang mit Text, Bild

und Raum, insbesondere im Hinblick auf Abgrenzungen und Grenzüberschreitungen.

Ottmar Ette knüpft hierbei thematisch an die vorangegangene Studie an und untersucht verschiedene Ereignisse aus dem Leben Alexander von Humboldts. Er verdeutlicht, wie sehr der Wechsel von Frankreich nach Spanien als Ausgangspunkt für Humboldts Amerikareise die Möglichkeiten und Ergebnisse seiner Forschung beeinflusst hat. Spanien fügt sich angesichts seiner Rolle in der Globalisierungsgeschichte in das Gesamtbild der Zugehörigkeiten Humboldts ein, in dessen Werk sich daneben zugleich ein preußisches, französisches, europäisches und schließlich ein Weltbewusstsein ausmachen lassen.

Bei ihrer Untersuchung der mythischen Struktur des Romans *Corinne ou l'Italie* von Madame de Staël fokussiert Daniela Keil auf eine der zahlreichen Maskierungen der Protagonistin im Kaleidoskop des Textes, indem sie Parallelen zwischen der Figur der Corinne und dem seit Goethes Ballade *Der Fischer* im deutschen Kunstmärchen auftauchenden Undine-Mythos zieht. Der von Goethes Schwager Christian August Vulpius in verschiedenen Variationen bearbeitete Stoff hat Madame de Staël vor allem durch den Besuch einer Aufführung der Märchenoper *Saalnixe* von Karl Friedrich Hensler und Ferdinand Kauer in Weimar beeinflusst.

Michele Cometas Aufsatz widmet sich E.T.A. Hoffmanns *Elixiere des Teufels* und zeichnet eine Vielfalt von intermedialen Reminiszenzen aus der bildenden Kunst nach, die den Autor zur Darstellung seiner Frauenfiguren veranlassen haben. Insbesondere die zahlreichen Gemälde, die die palermitanische Heilige Rosalia in unterschiedlicher Gestalt zeigen, verwebt Hoffman, so Cometa, zu einem komplexen und bedeutungsreichen Bild seiner Romanfigur Aurelie. Dabei kommt Michele Cometa zu dem Schluss, dass Hoffmanns Poetik schon auf die Avantgarden des 20. Jahrhunderts verweist, indem sie Phantasie und Wirklichkeit nicht nur miteinander vermengt, sondern wechselseitig ineinander integriert.

In Carlo Mathieus Beitrag geht es um Giacomo Leopardis Beobachtungen zur *monofagia*, die er anhand von Passagen aus dem *Zibaldone* und aus einigen *Canti* untersucht. Der Autor arbeitet verschiedene Gesichtspunkte in den Überlegungen des Dichters zum ‚Alleine-Essen‘ heraus, wie z.B. private Erinnerungen, die Untersuchung antiker Quellen und Reflexionen zur Moral, die

schließlich in einer Kritik der modernen Welt gipfeln, die sich vor allem um die Bosheit und den Egoismus des Menschen dreht.

Ebenfalls einer Darstellung zeitgenössischer Phänomene in der Literatur widmet sich Marie-Catherine Huet-Brichard in ihrer Studie zu Victor Hugo. Sie untersucht die Rolle des Volkes als aufkommende gesellschaftliche Instanz in *Hernani* und *Ruy Blas* und arbeitet heraus, dass diese sich sowohl auf inhaltlicher wie figuraler Ebene niederschlägt. Dabei unterstreicht sie Hugos Gespür für ein Phänomen, das noch in der Entstehung begriffen, fragmentarisch und widersprüchlich ist, aber entscheidenden Einfluss auf den Fortgang der Geschichte haben wird.

Pierre Glaudes untersucht in seinem Beitrag den Einfluss der Leibnizschen Philosophie auf die Poetik Balzacs. Er verdeutlicht, dass der Dichter sich in Bezug auf seinen enzyklopädischen Ehrgeiz und seine Arbeit an Gestalt und Geschichte des Gedankens in den Schriften Leibniz' wiederfindet. Ebenso orientiert sich Balzac an der Monadenlehre des Deutschen, denn das Prinzip der Seele als Spiegel des Universums ist für seine *écriture* grundlegend.

Eine weitere Verbindung zwischen Literatur und Wissenschaft entdeckt Karin Becker in ihrer Studie zu George Sands Erzählung *Laura. Voyage dans le cristal*. Die Grundlage dieser Erzählung bildet der Zusammenhang von mineralischem Mikrokosmos und dem Makrokosmos der Erde. Ersterer wird in der Imagination zu einer bewohnbaren Parallelwelt für den Menschen und parodiert in gewisser Weise die traditionellen Erzählungen vom Abstieg in die Unterwelt. Gleichzeitig herrscht, wie die Verfasserin herausarbeitet, eine Ambivalenz zwischen *locus terribilis* und *locus amoenus* vor, was neben der Polyphonie der Diskurse zum oszillativen Charakter der Erzählung beiträgt.

Fabienne Bercegol analysiert in ihrem Beitrag, inwieweit Flaubert das gemalte Porträt in seinem Werk *L'Éducation sentimentale* zum Instrument der Satire weiterentwickelt. Sie unterscheidet die Verwendung des Porträts als Dispositiv für die erotische Phantasie, als Instrument der Verführung, als Beweis der Untreue und schließlich als Offenbarung des Scheiterns der Figur des Malers, das sinnbildlich für eine Epoche der Dekadenz gesehen werden kann.

Der Beitrag von Frank Lestringant beherbergt einen Kommentar zu einem Gedicht Paul Verlaines. Er verdeutlicht, wie der Dichter sukzessive eine Karte vor dem Auge des Lesers zeichnet. Laute und Bilder kreieren eine Landschaft,

die über Strahlkraft, aber gleichzeitig auch Leichtigkeit und Zartheit verfügt, so dass sie, kaum erschienen, sogleich wieder zu verschwinden scheint.

Bernhard Teuber widmet sich in seiner Studie der Frage, inwieweit die Darstellung der Prostituierten in Zolas Roman *Nana* ihre oszillierende Handlungsbewegung einer Paradoxie verdankt. Zu diesem Zweck skizziert er zunächst die Ordnung des Verfemten, des Souveräns und der Dirne, wobei allen eine Ambivalenz von Inklusion und Exklusion innewohnt. Dieses überträgt er anschließend auf die Protagonistin des Romans, die Züge aller Ordnungen in sich vereint.

Mit einem weiteren Roman Zolas beschäftigt sich André Weber in seinem Beitrag. Er legt dar, dass *L'Argent* das kapitalistische Wirtschaftsgeschehen im Spannungsfeld zwischen Kalkül und Wahnsinn darstellt, wobei eine selbstzerstörerische Irrationalität das rationale ökonomische System zum Einsturz bringt. Auf diese Weise gelingt es Zola, die Wirtschaft als Exemplifizierung der Gesellschaft und somit das Börsenspiel als Analogon der Fiktion selbst zu verwenden.

Das Schiff als klassische Heterotopie im Sinne Foucaults untersucht Roberto Ubbidiente anhand von Edmondo De Amicis' Roman *Sull'Oceano*. Diese neue Lesart des ersten italienischen Migrationsromans fokussiert auf den begrenzten Raum, der den Reisenden auf ihrer Atlantiküberfahrt zur Verfügung steht, und gibt so vor allem Aufschluss über die gesellschaftskritische Dimension des Textes, da das Schiff eine Spiegelung der verlassenen Heimat, ihrer Strukturen und Instanzen darstellt.

Im abschließenden Beitrag der dritten Sektion dieses Bandes befasst sich Sebastian Neumeister noch einmal mit dem Unsagbaren, zunächst in der Kunst Giorgio De Chiricos, über welche ihn der Weg zurück zur Dichtung führt, die er an ausgewählten Beispielen untersucht. Er arbeitet in beiden Bereichen verschiedene Begrenzungsmotive heraus, die gleichzeitig den Blick versperren und das nicht Sichtbare evozieren, was die Phantasie des Künstlers anregt.

Der vierte Teil des Bandes, der „Studien zur Intertextualität, Intermedialität, Metaphorizität, Heterotopie und Heterologie im 20. Jahrhundert und in der Gegenwart“ zusammenführt, wird eröffnet von Helmut Meter, der die „paradigmatische Lesbarkeit von Metaphern in der Lyrik Apollinaires“ untersucht. Meter analysiert und inventarisiert die unterschiedlichen Funktionen von

Metaphorizität im Werk des Dichters und konstatiert an ihnen Verfremdung und Verunklarung als Register des Traums, weist aber auch darauf hin, wie gerade diese Register Lektüre und Rezeption der Lyrik Apollinaires steuern.

Pasquale Guaragnella widmet sich den Kriegsnovellen Federico De Robertos, einem Zeitgenossen Apollinaires, und arbeitet dessen Strategien heraus, den Schrecken des großen Konflikts in eine literarische Sprache zu übertragen. Dabei hebt Guaragnella vor allem De Robertos Darstellung der Angst hervor, die den Prämissen der konventionellen Kriegsdarstellung widerspricht und damit zur Rehabilitation des Affekts beiträgt.

Einem ebenfalls weniger bekannten, ja in Vergessenheit geratenen Gegenstand wendet sich Judith Kasper zu. Sie beschreibt Georges Neveux' *Juliette ou la Clé des songes*, ein Drama aus dem Jahr 1929. Kasper liest den Text als ‚minoritären‘ Beitrag zu den ästhetischen Debatten und Positionen der Epoche und hebt hervor, wie das Stück eine Figur inszeniert, die sich zwischen Wirklichkeit, Traum und Wahn verliert. Das untersuchte Drama erscheint mithin als meta-surrealistisches Produkt, das die Prämissen der Avantgarde-Strömung in mancher Hinsicht hinterfragt.

Antonella Ippolito verfolgt ein ähnliches Unterfangen, bezogen in diesem Fall nicht auf die ästhetische Ideologie einer Epoche, sondern auf die philosophischen und ethischen Positionen eines individuellen Werkes. Indem sie Simone de Beauvoirs wenig beachteten Episodenroman *Quand prime le spirituel* analysiert, kann sie zeigen, dass die Autorin dort sowohl die literarischen Referenzen des Bildungsromans als auch die Maximen der religiösen und gesellschaftlichen Erziehung ihres eigenen Umfelds kritisch reflektiert.

Der darauffolgende Beitrag von Helmut C. Jacobs macht sich Musik, Malerei und Literatur zum Gegenstand. Er berichtet von der zentral- und nordeuropäischen Rezeption spanischer Musik und Tänze und stellt damit eine Lektüre von Feuchtwangers *Goya*-Roman als intermediales Geflecht vor, in dem die unterschiedlichen, darstellerischen und körperlichen, ja erotischen Künste unauflösbar miteinander verwoben und aufeinander bezogen sind. Er arbeitet heraus, welche Funktionen der Roman den Tänzen zuschreibt, die einerseits Sublimation des individuellen Begehrens, andererseits aber auch Instrumente der Erkenntnis gesellschaftlicher Strukturen sind.

Auch Enrico Mattioda geht auf eine ‚minoritäre‘ Figur ein. Er beschäftigt sich in seinem Beitrag nicht nur mit Primo Levi im Besonderen, sondern mit

der Figur des Amateurs oder Dilettanten im Allgemeinen, wobei Mattioda auch die unterschiedlichen Konnotationen der Termini in den europäischen Sprachen resümiert. Der Fall Levis zeigt sich in diesem Zusammenhang als doppelt pertinent: Zum einen vertritt der Chemiker und Schriftsteller den Typus eines gesellschaftlichen Akteurs, der sich an einer Synthese der ansonsten weithin konsensuell voneinander geschiedenen *two cultures* versucht. Zum anderen geht es dem Shoah-Überlebenden um Anerkennung auf dem literarischen Feld und nicht allein um Zeugenschaft im Prozess der deutschen und italienischen Vergangenheitsbewältigung.

Bernardina Rago thematisiert ihrerseits eine gewissermaßen heterotopische historische Kollektiverfahrung in einem Beitrag zur Rezeption des italienischen Verismus in der DDR. Ihr Artikel analysiert mehrere Etappen der Rezeptionssteuerung und Instrumentalisierung der Texte Giovanni Vergas im Zeichen einer sozialistischen Kulturpolitik, die das italienische Paradigma zu ihren Zwecken neu bewertet. Rago führt den Beweis, dass die parteitreue Literaturwissenschaft des deutschen Arbeiter- und Bauernstaats in ihren Deutungen unmissverständlich Bezug nimmt auf die revolutionären und traumatischen Erfahrungen ihrer Leserinnen und Leser – wie etwa die Landreform oder der Aufstand im Juni 1953.

Luca Viglialoro widmet sich in seiner Studie den postmodernen Autorkonzepten: Im Sinne der unhintergehbaren Heterologie der Schrift stehen traditionelle literaturwissenschaftliche Analysekategorien wie Subjekt und Werk in Frage. Viglialoro fächert die gängigen alternativen Begriffe auf und rekapituliert innovative Antworten auf die konzeptuelle Krise. Als neue zentrale Kategorie hebt er die ‚Geste‘ hervor, eine Metapher für eine selbstreferentielle und wirklichkeitskonstituierende Handlung, in deren performativer Valenz allein das Subjekt mit der Schrift in Erscheinung zu treten vermag.

Eine mögliche literarische Antwort auf die vorhergehende abstrakte Reflexion zum Autorkonzept analysiert Bernhard Huss. Minutiös ruft Huss die außerordentlich komplizierte Manuskriptfiktion in Erinnerung, die Eco seinem Roman *Il nome della rosa* voranstellt, und legt dabei gleichzeitig die Schwachstellen der Rezeption offen, die die widersprüchlichen Gesten des Autors kaum kohärent zu deuten weiß. Der Beitrag zeigt deutlich, wie eben jene spielerischen und ironischen Gesten Ecos philologische Strategien vor- und zu-

mindest teilweise *ad absurdum* führen, so dass der Roman dem Publikum tatsächlich etwas zu enthüllen scheint, was gar nicht vorhanden ist.

Benedetta Mannino thematisiert noch einmal die italienische Literatur in (West-)Deutschland, allerdings mit einem ganz anderen Gegenstand: Ihr Beitrag fokussiert das Phänomen italienischer Migrantenliteratur, für die das Deutschland der sogenannten Gastarbeiter, aber auch das wiedervereinigte Land als Ziel- und Sehnsuchtsort Heterotopien in Abgrenzung von den heimischen Verhältnissen konstituieren. Schiff, Bahnhof und Zug stellen die bis vor einem Jahrzehnt unvermeidlichen, deutlich affektbesetzten Orte dar, die in ihrer Unbestimmtheit zu Projektionsflächen von Angst und Kummer, aber auch von Hoffnung und Emanzipation werden.

Die Bedeutung eines besonderen Raumes greift anschließend Lydie Parisse in ihrem Aufsatz auf. Im Zentrum ihrer Reflexion steht die Theateraufführung und ihr doppelter Charakter zwischen Flüchtigkeit und Beständigkeit. Parisse verweist bei zeitgenössischen französischen Künstlern, Theaterregisseuren und -autoren auf unterschiedliche Verfahren der Spurensicherung einerseits und der Sichtbarmachung des Unbeständigen andererseits. Im Beitrag besonders hervorgehoben werden die Stilfiguren der *coincidentia oppositorum* und der Wiederholung.

Angela Fabris begibt sich in einen benachbarten Bereich der darstellenden Künste und schreibt eine kleine Geschichte des italienischen Science-Fiction-Films, die von Mario Bava über Antonio Margheriti und Elio Petri zu Gabriele Salvatores reicht, dessen Film *Nirvana* (1997) sie im Wesentlichen untersucht. Im Gegensatz zur im Theater oft problematisierten Wiederholbarkeit des Bühnenerignisses scheint beim Film, so Fabris, gerade die virtuell endlos wiederholbare Rezeption maßgeblich zum Status des Kultfilms bzw. Klassikers beizutragen.

Einen anderen, literaturwissenschaftlich-analytischen Weg der Kanonisierung beschreitet Walter Wagner, dessen Analyse rezenter französischer Reiseberichte einen Beitrag zur theoretischen Etablierung des Genres leistet. Wagner wendet konzis die Foucaultschen Kriterien der Heterotopie auf eine Reihe von Texten an, die historisch gesehen in der Tradition von Henry David Thoreaus *Walden* stehen. Aus Wagners Darstellung wird auch ersichtlich, dass die Heterotopien selbst Schreibdispositive konstituieren, indem sie dem Rückzug des



Autors extraterritoriale Orte für Reverien und kreative schriftstellerische Prozesse bereitstellen.

Lars Klauke untersucht den Roman *Villa Metaphora* von Andrea De Carlo – im Sinne der Poetik des Simulakrums – hinsichtlich kaleidoskopartiger intertextueller Reflexe der *Commedia* Dantes im Kontext eines zivilisationskritischen Schreibens des Autors. Auf der Folie eines ironisch-postmodernen Spiels De Carlos in einem Mikrokosmos der westlichen Hochzivilisation stehen Reminiszenzen an Dantes Beatrice, an das blendende Licht des *Paradiso*, an die Topographie der *Commedia* sowie die Bestrafung der ‚Sünden‘ einer exemplarischen Auswahl ‚hochzivilisierter‘ Figuren im Mittelpunkt der Analyse.

Franco Sepe macht das Lesen selbst, vorzugsweise die Lektüre von Frauenfiguren der italienischen Poesie und Prosa zum Thema seines Artikels. Er zieht eine Parallele zwischen Valerio Magrelli und Italo Calvino und exemplifiziert die Bedeutung des Begriffs intertextueller Reflexe und Echos, der die Sektion dieses Buches leitet. Sowohl bei Magrelli als auch bei Calvino richtet sich das Begehren des männlichen Beobachters in erster Linie auf die stille Lektüre der Anderen als Sinnbild für das Begehren überhaupt, wobei das Verlangen nach der Teilhabe an der Lektüre und nach der sinnlichen Vereinigung mit der Leserin korrespondieren.

Luigi Reitani hingegen porträtiert den Schriftsteller Pierluigi Cappello aus dem Friaul, der für die vielfältige Literatur der Regionen Italiens steht. Reitani macht in der Lyrik und in der Prosa des Dichters ein nicht nostalgisches Vermittlungsbestreben zwischen Archaismen und Modernität aus. Dabei spiegeln sich die thematischen Widersprüche in der Heterogenität seiner literarischen Modelle, die Dantes Höllenfahrt und das Roland-Epos miteinander verbinden.

Eine alltägliche, aber unter gewissen Umständen geradezu paradigmatische Heterotopie beschreibt Margarete Zimmermann. In Marie NDiayes Roman *La Cheffe* stellt die Küche einen Mikroraum dar, in dem sich für Zimmermann Kunst und Leben verbinden und in dem darüber hinaus das Verhältnis von Natur und Kunst ausgelotet wird. Zimmermann thematisiert am Beispiel von *La Cheffe* Tendenzen der neuesten französischen Literatur, die zwischen Kosmopolitismus und Regionalismus changieren.

Unser Band schließt mit den Betrachtungen Furio Brugnos „Zur Heteroglossie: Schreiben auf Italienisch, in der Vergangenheit und heute“. Der Autor

legt hier die Grundzüge seiner Forschungen zu nicht-italienischen Autoren, die auf Italienisch geschrieben haben, dar. Das Perfekt ist mit Bedacht gewählt, denn Brugnolo unterscheidet zwischen Schriftstellerinnen und Schriftstellern der Vergangenheit, d.h. vom zwölften bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, und denen der heutigen italienischen Migrationsgesellschaft. Das komplexe Ineinander von Sprache, Literatur und Nationalität steht mit diesem Beispiel zur Debatte, und Brugnolo verweist darauf, dass diese Debatte in allen europäischen Literaturen zu führen ist. Noch einmal zeigt sich so, dass ein heterologes Schreiben nicht nur Stilexperimente ermöglicht, sondern kulturelle, politische und identitäre Fragen verhandelt und aufwirft.

Wir danken der Zentralen Forschungsförderung der Universität Potsdam sowie der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam für die großzügige finanzielle Unterstützung des Bandes. Die Redaktion der italienisch- und französischsprachigen Beiträge wäre ohne das Lektorat von Herrn Dr. Carlo Mathieu, Herrn Dott. Franco Sepe und von Frau Margot Lachkar nicht möglich gewesen. Frau Gabriele Penquitt hat das Projekt tatkräftig und in jeder Hinsicht unterstützt. Dem Verlag Frank & Timme und damit Frau Dr. Karin Timme und Frau Astrid Matthes gebührt unser Dank für die gewohnt gute und fruchtbare Zusammenarbeit sowie die große Unterstützung.

Sven Thorsten Kilian  
Lars Klauke

Cordula Wöbbeking  
Sabine Zangenfeind



## TEIL I:

Studien zu Dantes *Commedia*:  
Medienwechsel vom Text zum Bild



**Illusion und Illustration –  
Die *Divina Commedia* im Dialog der Künste**

1

Darf man die riskante Frage stellen, warum Dante sich veranlasst gesehen hat, die *Divina Commedia* zu verfassen? D.h. Gott und die Welt, als sie im Begriff standen, sich voneinander abzulösen, noch einmal auf das zu verpflichten, was sie im Innersten zusammenhält? War das aber nicht Verkündigungsauftrag der Kirche und Lehrverpflichtung der Theologie? Dann wäre sein großes Gedicht Ausdruck eines grundlegenden Kommunikationsproblems. Die Verbreitung des geoffenbarten Wortes hätte dann offensichtlich Mühe gehabt, die Sprache der Lebenswelt noch an sich zu binden. Dass damit ein Kernanliegen der *Divina Commedia* berührt ist, hat der Autor auf raffinierte Weise selbst zu verstehen gegeben: Er lässt seine Ergreifung des Wortes von der Beatrice, seiner himmlischen Lehrmeisterin rechtfertigen. Der Moment auf seiner Bildungsreise ist delikater genug: Sie bereitet ihn am Ende des Purgatoriums auf die ebenso unfassbaren wie theologisch sensiblen Wahrheiten des Paradiso vor. Bis hierher hat der Kunstverstand Vergils ihn auf den Sprachweg gebracht. Jetzt aber ist er endgültig mit der Sagbarkeit des Unsagbaren konfrontiert. Beatrice wollte ihn deshalb auf die Geheimnisse der Heilsgeschichte hingeführt haben; doch er hat so gut wie nichts verstanden: Ihre ‚dunkle Rede‘ (cf. *Purg.* XXXIII, 46), sagt sie, kann seinen ‚umnebelten Verstand‘ (‚lo ’ntelletto attuia‘, V. 48)<sup>1</sup> nicht durchdringen. Dann folgt eine geradezu fundamentalistische Diskurschelte: ‚Die Denkschule, der Du gefolgt bist, ist außerstande, meinen Worten zu folgen. Euer Weg ist vom göttlichen so weit entfernt wie die Erde vom höchsten Himmel‘ (cf. *Purg.* XXXIII, 82-90). Unnachsichtig verworfen sieht

.....  
1 Zitiert wird aus der folgenden Ausgabe: Dante Alighieri, *Commedia*, hg. von Anna Maria Chiavacci Leonardi. Bologna: Zanichelli 2006.

sich dadurch der philosophische – und indirekt der theologische – Begriffsweg zur geoffenbarten Wahrheit. Unausgesprochen widerruft Dante damit zugleich das Experiment seines *Convivio*. Poesie lässt sich nicht auf eine allegorische Umschrift dessen beschränken, was das intellektuelle Vermögen des Menschen erkennt. Offenbar kennt sie einen eigenen Zugang zu letzten Wahrheiten.

Und genau dies richtet der Autor seinem Jenseitswanderer aus dem Munde der Beatrice aus. Sie kommt ihm prinzipiell entgegen. Ihre Worte seien künftig, heißt es zur Vorbereitung aufs Paradiso, so unverhüllt, wie es sein muss, um sie seiner rohen Sichtweise nahe zu bringen! (cf. *Purg.* XXXIII, 100-102) Als sie zu Beginn des *Paradiso* dessen raum- und zeitenthobene Sphäre erklärt, ergänzt sie, ihre Worte praktizierten ein stellvertretendes Sprechen. Einem irdischen Gast lässt sich das Spirituelle nur zeichenhaft vermitteln („far segno“, *Par.* IV, 38). „Denn so muss man euren Verstand ansprechen; er kann nur über die Sinne erfassen, was er danach als Erkenntnis zu würdigen vermag. Deshalb lassen sich auch die Heiligen Schriften auf eure abgesenkte („condescende“, *Par.* IV, 43) Auffassungsgabe ein und versehen Gott mit Füßen und Händen“ (cf. *Par.* IV, 37-45).

Beatrice sagt es nicht ausdrücklich; gemeint ist jedoch: Der Verstand denkt begrifflich, die Sinnlichkeit aber bildlich. Ihre Aussprache beherrscht deshalb am besten die Dichtung. Dantes gebenedeite Minneherrin rechtfertigt damit von höchster Stelle die *Divina Commedia* als gottgefälliges Instrument des Glaubens. Ohne es zu sagen, knüpft sie dabei an eine ausführliche *quaestio* von Thomas von Aquin an.

Was der Autor sie jetzt begründen lässt, hat er jedoch im Grunde von Anfang an bereits auf sein Weltgedicht angewandt. Es verfolgt seine Absicht zweisprachig. Mit der Sprache der Begriffe stellt es sich auf den Boden der zeitgenössischen Theorie im Namen Gottes; im Schutze dieses Ordnungsrahmens aber kann seine Sprache der Bilder gleichsam universell ausholen. Damit gehorcht sie im Übrigen Dantes Zeichentheorie, wie er sie in *De vulgari eloquentia* entwickelt hat. Dort heißt es im 3. Kapitel: „Das Menschengeschlecht brauchte [...], um sich Gedanken mitzuteilen, ein Zeichen, das sowohl vernünftig [„rationale“] als auch sinnlich [„sensuale“] ist. [...] Sinnlich mußte es sein, da nur durch ein sinnliches Mittel etwas von der einen Vernunft auf die andere übertragen wer-

den kann“.<sup>2</sup> Die *Divina Commedia* war umso mehr auf dieses doppelte diskursive Register angewiesen, als sie mit endlichen, irdischen Mitteln ihre Leser von der unendlichen, überirdischen Heimat der menschlichen Seele überzeugen sollte (wollte?). Sie war den Gläubigen zwar verheißen; niemand, außer Jesus, der Christus, hatte sie jedoch bisher jemals mit eigenen Augen gesehen, um davon glaubhaft Zeugnis ablegen zu können. Dies aber mithilfe einer Fiktion bewahrheiten zu wollen – diese Paradoxie bildete die unerhörte Herausforderung des Autors.

Dante hat sie in einer Weise bewältigt, die bis heute nachwirkt. Die Gründungsereignisse des Glaubens hatten sich längst hinter eine um- und umgewendete Vergangenheit zurückgezogen. Geblieben waren nur ihre biblischen Urschriften, über Jahrhunderte umhüllt von frommen und exegetischen Aneignungen. Denn das war je länger, je mehr das virulente Problem: Wie konnte das Wort des Glaubens jetzt noch Fleisch werden? Verlangt war starke Vergewärtigung. Sie aber ließ sich nur über hohe Anschaulichkeit mobilisieren – so agierte auch die mittelalterliche Drohung mit einem strafenden Gott. Ganz dementsprechend hat Dante gehandelt. Seine *Commedia* bietet eine überwältigende Porträtgalerie auf, die alle namhaften Gestalten der alten und nachantiken Welt in den Zeugenstand ruft. Sie bekunden tausendfach sinnfällig Glanz und Elend menschlicher Vernunft, verkörpern damit im Jenseits die Stimme der Zivilisation. Innerhalb der außerirdischen Sphäre tut sich mithin eine mächtige Schaubühne der menschlichen Komödie auf, so als ob es auch im Jenseits in einem höheren Sinne um nichts Anderes geht als auf Erden. Allen bleibt ihre leibnahe Biographie eingeschrieben. Und sie laden umso mehr zur Identifikation ein, als sie zugleich in der Hauptfigur und Zentralperspektive ‚Dante‘ gespiegelt werden. Seine Wißbegierde verwandelt das Jenseits in einen moraldidaktischen Fragenkatalog. Er bleibt keine Antwort schuldig. Wer deshalb seinem Pilgerweg bis ans Ende folgt, dessen Verstehensbedürfnisse werden in höchstem Maße befriedigt. Aber genügt es zu wissen, um zu glauben?

Dante hat dem, wie von Beatrice angewiesen, auf spektakuläre Weise Rechnung getragen: Das Jenseits zu denken, muss sich demonstrativ der sinnlichen Anschauung unterordnen. Ihre Grundlegung findet bereits unmittelbar

.....  
 2 Dante Alighieri, *De Vulgari eloquentia I / Über die Beredsamkeit in der Volkssprache*. Lateinisch-Deutsch, hg. v. Ruedi Imbach, übersetzt von Francis Cheneval. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2007, p. 9.



am Beginn des großen Gedichts statt, in der „selva oscura“ (*Inf.* I, 2). Als Dantes erlebendes Ich diesen abwegigen Ort betrat, geriet es außer sich: „Tant’è amara che poco è più morte“ (*Inf.* I, 7). Es ist ein Akt der Initiation: Ihm wird ein alternativer Modus der Wahrnehmung zugemutet. Seine befremdliche Situation liefert ihn spontan dem Urteil seines Empfindungsvermögens aus. Bezeichnenderweise erst danach, auf den zweiten Blick, wird es gedanklich verarbeitet: „l’animo mio [...], si volse a retro a rimirar lo passo“ (*Inf.* I, 25-26). Bewegender Gegenstand und Anlass seiner Selbstbesinnung bilden mithin die Meldungen der sinnlichen Wahrnehmung. Sie also sind es, die dem Ich ursächlich Zugang zu jenem Außerhalb verschaffen, in dem sich die außerirdischen Anderwelten von Inferno, Purgatorio und Paradiso entfalten. Wer sie aber mobilisieren will, muss ihre Sprache sprechen. Das Medium Schrift ist dabei vor allem auf das menschliche Vermögen angewiesen, das am ehesten die Kontrolle des Verstandes zu umgehen und das Empfindungsvermögen zu animieren weiß, die inneren Augen der Einbildungskraft. Sie freilich denkt, wie ihr Name sagt, bildlich. Dante hat sich diese erkenntnistheoretischen Zusammenhänge bereits seit der *Vita Nova* klargemacht. Die *Divina Commedia* aber hat sie in ihr größtmögliches Recht gesetzt. Mehr als jede andere Vorstellung braucht das unsichtbare Jenseits, um ansprechend zu sein, vor allem Sichtbarkeit. In dieser Absicht hat Dante das Außer-sich-sein seiner Leitfigur geradezu thesenhaft in eine Außenwelt übersetzt. In die „selva oscura“ ist das Ich durch seine sündhafte Geistesabwesenheit geraten. Die Dunkelheit des Ortes bringt gleichsam die nächtlichen Seiten seiner Natur an die Macht. In ihnen herrschen umstürzend andere Sichtverhältnisse. Genial übersetzt der Dichter Dante ihre Abwegigkeiten in ein phantastisches Weltreich der Natur. Im finsternen Wald schwindet ihm gleichsam der Boden unter den Füßen. Er gerät in die infernaln Schluchten des Erdinnern, Schaubühne für die erschütternden Abartigkeiten eines von allen guten Geistern verlassenem Seelenlebens. Dann heraus in die *terra incognita* der Purgatoriumsinsel, auf der sich der bis an die Pforten des Himmels aufsteigende Läuterungsberg erhebt und, gekrönt von einem der menschlichen Urbilder schlechthin, dem Irdischen Paradies. Von ihm aus geht die Phantasie empor in den planetarischen Raum und malt sich das Paradiso als abstrakten Baum aus. Seine Verzweigungen nehmen die Vorstellung der Ränge im Inferno und Purgatorio auf. Zahlreiche Zeugen nehmen darauf Platz und versichern, ewige Glückseligkeit ist eine reale irdi-

sche Perspektive. Das Entzücken des Jenseitswanderers gibt dabei zugleich eine Wahrnehmung vor, die der Augenlust auf ihre Weise entgegenkommt: Der vollkommenste Seelenzustand spiegelt sich im paradiesischen Naturbild des „bel giardino [...] che s'infiora“ (*Par.* XXIII, 71-72). In der „candida rosa“ (*Par.* XXXI, 1), überblendet von der Rose ohne Dornen, ist die Saat der Naturbildlichkeit dann vollends aufgegangen. Sie situiert den Topos der fiktiven Pilgerreise zwar in einer universellen Topographie der Außenwelt als Innenwelt. Sie darf sich darin jedoch geradezu theologisch beglaubigt wissen: Sie kann sich auf die *natura naturata* der Schöpfung beziehen. In deren Erscheinungen hat sich die *natura naturans* des Schöpfers eingeschrieben. Von ihm her gesehen ist alles Irdische nur ein Gleichnis, um zeichenhaft wieder auf ihn, den Unvergleichlichen zurückzuweisen. In diesem großen sinnbildlichen Dienstverhältnis lässt sich zuletzt jedoch auch jenes Bildersprechen aufgehoben wissen, wie es Dichter pflegen. Im Grunde ist jede Figur, jede konkrete Angabe der *Divina Commedia* in einen Nimbus des Jenseitigen eingelassen. Nichts, was gesagt wird, ist um seiner selbst willen da. Das ganze Weltgedicht entfaltet sich aus der initialen Metapher: aus dem identifikationsstarken Bild des Lebenswegs, der den Wald des Irrtums – und den Gipfel der Erlösung (*cf. Par.* XXI, 121) aus sich entlässt. Erst in ihrem ikonischen Rahmen kommt das Ich zu sich. Der ‚Dante‘ des Textes ist mithin von Anfang an Figuration, auch wenn es bis zum Ende dauert, bis es ihm – und dem Leser – ganz aufgegangen sein wird. Er führt eine Prozession von Gestalten, Realien und Gedanken an, die unser Vorstellungsvermögen animieren, über diese Gestalten, Realien und Gedanken hinauszugehen und metaphorisch Metaphysisches anzubahnen. Nicht zuletzt diesem Überschnitt ist der Welterfolg der *Divina Commedia* zuzuschreiben.

Doch wenn Dante seine Lebenswelt poetisch in einen prallen Litteralsinn verwandelt: verstößt er damit nicht massiv gegen das Bilderverbot, mit dem der lügenerischen Dichtung gedroht wurde, weil sie zur *concupiscentia oculorum*, zur Augenlust, auch der inneren, der Einbildungskraft verführt und damit den ungeistigen Begehrlichkeiten der *anima sensitiva* nachgibt. Dantes Ich kennt das Risiko, seit er Beatrice in der *Vita Nova* venushaft nackt – im Traum – gesehen hat. Erst recht gilt dies für die Schreckensbilder der Hölle. In beiden Fällen löst eine leidenschaftlich entzündete *vis imaginativa* den Anker, der ihre Ausgeburten wie etwa den Geryon an das Felsenriff fester Kategorien

bindet („sì come torna colui che va giuso / talora a solver l'ancora ch'aggrappa / o scoglio o altro che nel mare è chiuso“, *Inf.* XVI, 133-135). Dem Faszinosum und Tremendum („maravigliosa“, *Inf.* XVI, 132) der Einbildungskraft müssen deshalb diskursive Zügel angelegt werden. Alles, was an das Denken, Fühlen und Wollen unseres Eigenlebens appelliert, kann sich nicht um seiner selbst willen äußern. Es wird daher stets in einen komplexen Kommentar eingesponnen. Die Führer des Jenseitswanderers halten, je nach dessen Erkenntnisfortschritt, den großen, geistigen Deutungsrahmen präsent. Dante, der Binnen-erzähler, holt ihn zwar mit prallem Daseins- und Wissensstoff auf den Boden der Wirklichkeit herab, aber nie ohne damit auf das übergeordnete Reiseziel hinzuwirken. Das Heer seiner Gesprächspartner in der anderen Welt folgt einer einheitlichen Inszenierung: Jeder kennt seine Position im Tugendspiegel genau – und sagt es auch. Wenn er spricht, dann nur um seinen persönlichen Fall in ein moralisches Exempel umzuwidmen.

Geradezu eine zweite Kommentarebene bildet die affektive Wahrnehmungslenkung. Das erlebende Ich durchläuft eine Gefühlswelt, die vom Extrem der Todesangst im Sündenwald („Tant'è amara che poco è più morte“, *Inf.* I, 7) bis zur Teilhabe am himmlischen Entzücken im Paradiso („l sommo piacer“, *Par.* XXXIII, 33!) alle Nuancen des Empfindens aufruft. Der ganze Vortrag des Jenseits wird mithin emotional markiert. Wer dem langen Reisebericht des Ich folgt, durchläuft eine Schule des Gemütsurteils. Er lernt, die Gedanken mit dem Herzen zu lesen. Diese emotive Erkenntnislehre wird gleichzeitig von einer pointierten Körpersprache der Gesten, der Haltungen, Bewegungen, Blicke und Stimmen gewissermaßen performativ in Szene gesetzt und verstärkt. Wenn man Dante rein als Künstler würdigen darf, so hat er sich als ein grandioser Illusionist verewigt. Niemandem vor ihm und nach ihm ist es gelungen, die übersinnliche Welt der Seele geschlossen in der sinnlich getrüben Welt des Leibes zur Erscheinung zu bringen – mit anderen Worten: Transzendenz zu realisieren. Er hat alles getan, um zu verhindern, dass die faszinierende Anschaulichkeit seines Gedichts nicht aus dem Ruder des poetischen Fährmanns läuft.

## 2

Was lehrt uns darüber die Wirkungsgeschichte der *Divina Commedia*? Sie besagt, dass sie zu einem ganz außerordentlichen Medienereignis wurde. Kaum ein Buch der Weltliteratur wurde so intensiv nicht nur verbal, sondern auch visuell kommentiert. Von ihrer Bildrhetorik ging so viel *concupiscentia signorum* aus, dass die Bildkünste bis heute verlockt werden, sie zu einem Ereignis der *concupiscentia oculorum* auszugestalten. Doch heißt es nicht: Ein Bild sagt mehr als tausend Worte? Aber sagt es dasselbe wie die Worte, auf die es sich bezieht? Kann es, ja will es dies überhaupt? Was bringt der Medienwechsel? Was wäre sein Mehrwert? Damit ist ein Grundproblem berührt, das die zeitgenössische Bildwissenschaft intensiv bewegt. Sie diskutiert es in der Abwägung von ‚sagen‘ gegenüber ‚zeigen‘. Ausgerichtet auf die *Divina Commedia* lässt sich dies als Frage so stellen: Können Illustrationen, die sie hervorgebracht hat, auf ihre Weise zur Heilsgewissheit beitragen, für die Dante seine 14.233 Verse aufgeboten hat?

Lassen Sie uns das an einem spektakulären Beispiel untersuchen: dem 17. Gesang des *Inferno*. Er hat vielfältige Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Dante gestaltet darin den Übergang vom 7. auf den 8. Kreis, in die Abartigkeit des Betrugs, *fraus* und *frode*. Es ist zugleich die erste Rampe der Malebolge – ein entscheidender Schritt im Abstieg in die Unterwelt der Gottesferne und in die Nähe des Seelentodes der Begierden. Im Mittelpunkt steht der monströse Geryon. Zweifellos soll Dantes bizarres Fabelwesen die moralische Entstellung derjenigen widerspiegeln, die andere hinters Licht führen. Bedeutsamer aber ist seine dramaturgische Mission: Mit seiner Hilfe setzen die beiden Jenseitswanderer über; es ist vor allem Sinnbild des Übergangs. Man darf deshalb an dieses gezielt eingesetzte Phantasma die Frage stellen: Wie vermag es den Weg weiter hinab in die Tiefen eines abwegigen Gemüts zu bereiten?

Überaus bemerkenswert ist, dass Vergil es am Ende des 16. Gesangs herbeiruft. Aber nicht minder bedeutsam scheint das Signal, das er verwendet: Er hatte ‚Dante‘ den Gürtel seines Gewandes abgenommen und in den Schlund geworfen. Wovon hatte er ihn ‚entbunden‘? Vom Ich als Berichterstatter des Jenseits hängt es ab, ob wir ihm auf dem Heilsweg folgen. Je weiter die beiden in die Abgründigkeit der menschlichen Natur vordringen, desto mehr Phantasie muss daher aufgebracht werden, und umso entschlossener hat sie sich von

ihren eingelebten Voreingenommenheiten zu lösen. Vieles spricht nun dafür, dass Dante in Geryon die Dienstleistung der Imagination untersucht hat. Dafür spricht seine/ihre anthropologische Systemgestalt. Kopf und Gesicht sind die eines gerechten Menschen („d'uom giusto“, *Inf.* XVII, 10) mit sympathischem Äußeren („tanto benigna avea di fuor la pelle“, V. 11). Den Rumpf hatte er/sie von einem schuppigen, mit zierreichen Tätowierungen übersäten und farbenprächtig schillernden Reptil; tierische Pranken verleihen ihm eine außerordentliche Beweglichkeit. Das Ende des Körpers bildet der stechende Schwanz eines Skorpions, eine Anspielung auf den Stachel des Fleisches. Das hybride Untier („la fiera“, *Inf.* XVII, 1) vereinigt im Triptychon seiner Gestalt zwar die menschlichen Wahrnehmungsvermögen von Denken, Fühlen und Wollen. Problem aber ist: Sie sind nicht der geistbestimmten Hierarchie unterworfen, wie es das christliche Menschenbild will. Deshalb ihr Erscheinungsbild. Imagination taugt für sich genommen deshalb nicht zur Führung in Menschendingen. Ihre – animalische – Gefahr beschwört Vergil in der ersten Terzine des Gesangs: Würde sie ungebunden losgelassen, setzte sie sich über alle Berge hinweg, würde Mauern und Panzer durchdringen. Wer in ihrem Medium denkt, anerkennt keine Grenzen mehr; seine Vorstellungswelt wird unbeherrscht. Zulässig ist sie nur, wenn sie, wofür Vergil steht, von weltklugem Kunstverstand in Zucht genommen wird. Dann allerdings kann sie den Jenseitspilgern gleichsam als ‚geführter Führer‘ dienen.

Ganz dementsprechend eignen sie sich die emblematische Kreatur an. Aufschlussreich die Sitzordnung, die wiederum Vergil anweist. Er selbst nimmt vor der Schwanzkralle Platz, um ‚Dante‘ mit seiner antiken Bildung vor den gefährlichen Anschlägen einer entfesselten Einbildungskraft zu schützen. Er gibt dem künftigen Verfasser der *Divina Commedia* damit kulturellen Rückhalt, um den Blick nach vorne, zum Kopf des vielgestaltigen Wesens zu richten, dorthin, wo die Phantasie Vernunft und damit humane Züge annimmt. Aufs Ganze gesehen nimmt Geryon die beiden Besucher in die Mitte zwischen Kopf und Schwanz, Denken und Wollen. Ihre Platzierung ist mithin ein Zeichen: Die Imagination ist die Instanz, die den Gegensatz von Begreifen und Begehren zu vermitteln hat. Daher Geryons selbstexplikative Position ‚dazwischen‘: „parte [...] in acqua e parte in terra“ (*Inf.* XVII, 20). Und bildgerecht bringt der phantastische Luftschwimmer die irdischen Gäste von einem Felsenufer auf das darunterliegende und weist dadurch bildlich auf die übertragene

Sprechweise, die die Imagination pflegt, Grundlage der ‚*allegoria dei poeti*‘.<sup>3</sup> Wo die Einbildungskraft allein herrscht, würde sie in Hybris ausarten. Der Autor gibt seinem Gleichnis deshalb eine mythische Vertiefung. Die hochfliegenden Ambitionen von Phaeton und Ikarus (*Inf.* XVII, 100-111) haben sie tief fallen lassen. Sie wiederum sind Wegmarken für die Jenseitswanderer auf dem Abstieg zu Luzifer, dem Urbild aller, die hoch hinaus wollten und sich ganz der *superbia*, der ärgsten Ausschweifung ihrer Begierden hingaben.

### 3

Die überaus pralle Bilderzählung Dantes hat nahezu alle Illustratoren in Bann gezogen. Wie haben sie die Wortbilder Dantes in die Augenbilder ihrer Illustrationen übertragen? Dazu ein Beispiel aus der Egerton-Handschrift der British Library (Codex Egerton 943), eines der ältesten vom Ende der zwanziger Jahre des 14. Jahrhunderts (Abb. 1). Mit ihren 247 Miniaturen enthält sie die meisten Illustrationen aller Handschriften.

Ihr Bildkommentar zur Geryon-Szene bleibt dicht beim Wortlaut. Alle Details sind textgetreu. Und doch führt er auf prinzipielle Weise über den Text hinaus. Der Medienwechsel verlangt Visualität. Um ihren Bedarf zu decken, verlangt sie vom Miniator eine ikonische Lektüre des Textes. Sie wiederum favorisiert den *sensus litteralis* und seinen Sinn fürs Konkrete. Allein schon dadurch ist begründet, dass nur sehr bedingt Dantes zweite, anspielungsreiche Textebene in ein Sehereignis überführt werden kann, im gegebenen Fall die allegorisch eingekleidete Kommentierung der Einbildungskraft. Die Bildgebung selbst verdankt sich einem Akt der Ausgrenzung/Eingrenzung. Er muß die Szenenfolge der Erzählung in einen eigenen Rahmen setzen und in einem Standbild still stellen. Es bleibt dadurch zwar ein Derivat des Textes, gewinnt aber autonome Anschaulichkeit, die für sich selbst spricht.

Bereits dieser frühe Kodex begründet damit so etwas wie ein Bildgesetz der *Commedia*-Illustrierung: Sie übernimmt vom Text die ständige Anwesenheit ‚Dantes‘ auf der Bühne der Jenseitsreiche. Alles, was zur Erscheinung kommt – wir wissen es nur von ihm. Darin äußert sich, über die Jahrhunderte hinweg,

.....

3 Cf. Dante Alighieri, *Epistola a Cangrande*, hg. v. Enzo Cecchini. Firenze: Giunti 1995.

die größte Werktreue ihrer ausmalenden Ikonographie. Von ihm und seinen Begleitern her sollen die Abbildungen in den Blick genommen und verstanden werden. Doch strenggenommen geht das Dargestellte nicht mehr, wie in der Erzählperspektive der *Commedia*, aus ihnen hervor: Sie sind jetzt selbst Teil des Dargestellten. Gegenüber ihrer Existenz im Text ein bedeutsamer Diskurswechsel. Das Medium Bild hat nur wenig Möglichkeiten, ein Sagen darzustellen, das sich kaum zeigen lässt: die Gedanken und Empfindungen, mit denen die Gestalten die Bedeutung des Wahrgenommenen aufnehmen; allenfalls eine sparsame Gebärdensprache, wie in der Miniatur hier. Dante hebt abwehrend, zum Zeichen für die Angst- und Schreckensmomente die – linke – Hand; Vergil dagegen weist mit der Rechten auf den rechten Weg voraus, den sie zu gehen haben. Die Szene übersetzt ihr Gespräch in eine gestische Regieanweisung. Im Text schweigen beide, als sie auf dem giftigen Humanreptil Platz genommen hatten und ins tiefe Dunkel (*Inf.* XVII, 13-14) eintauchten. Dante mutet seinem Leser zwei unglaubliche Vorstellungen zu: das monströse, dreileibige Fabelwesen, und dass es sich in umgekehrter Richtung wie Phaeton und Ikarus frei im Luftraum in den Abgrund hinab zu bewegen vermag. Die visuelle Übertragung hat jedoch ihrem Medium zu gehorchen und dem Unwahrscheinlichen des Textes Augenschein zu verleihen. In dieser Absicht wirft der Miniator bedenkenlos alles zusammen, was bei Dante Beschreibung und was Metapher ist. Aus einem außerordentlichen Flugereignis wird so ein plausibles Seestück. Wasser, Erde, Berge, Kahn, Boot, Meer, Schwimmen – bei Dante nur Vergleiche, nahm er wörtlich und verselbständigte die Topoi des Textes zu einer eigenen Topographie. Sie hat die moralisch hoch besetzte Vertikalität Dantes in eine dominante Horizontalität abgewandelt. Die Richtung der Aufmerksamkeit ist beträchtlich geändert: Das Infernalische der finsternen Tiefe ist getilgt. Was bei Dante nur angedeutet ist – die Faszination am Spektakulären –, hier wird es bildfüllend. Gewiß, die beiden Jenseitswanderer halten sichtbaren Kontakt zur *Divina Commedia*. Von daher betrachtet hat sich die Funktion des Wortlautes hin zu einer Bildquelle verschoben.



Abb. 1: Anonym, *Inferno* XVII. Geryon trägt Dante und Vergil auf seinem Rücken zum 8. Kreis.  
Miniatur aus dem Codex Egerton 943 (erste Hälfte 14. Jahrhundert).





Dante war sich des Risikos bewusst, dass eine ikonische Ausmalung seines verbalen Gemäldes mit der *concupiscentia oculorum* im Bunde steht. Im vorhergehenden 16. Gesang heißt es sinngemäß: ‚Man sollte stets die Lippen so lange wie möglich verschließen, wenn man etwas Wahres sagen will, das aussieht wie eine lügnerische Erfindung‘ (cf. *Inf.* XVI, 124-126). Denn diese unterhält ein inniges Verhältnis mit den kreatürlichen Begehrlichkeiten der *anima sensitiva*. Sie führt weg von der transzendenten Beheimatung der *anima intellectiva*. Wo ein Kommentar sie nicht eng an die Absicht des Textes ‚gürtet‘ (wie in *Inf.* XVI und XVII vorgeführt), bleibt das Bild entsprechend mehr bei seinen narziß-tischen Neigungen. Das *delectare* kann dann dem *prodesse* den Vorrang streitig machen. Das himmlische Vergnügen, das die *Divina Commedia* im Sinn hat, liefert sich damit verstärkt einem körpernahen Lustmoment aus.

#### 4

In der langen Erfolgsgeschichte von Dantes Epos musste dessen bildliche Auslegung deshalb stets anfällig für die ästhetischen Vorlieben der Zeit bleiben. Hier ein anderes Beispiel aus dem Codex Urbinate Latino 365 der Biblioteca Vaticana, 150 Jahre nach der Egerton-Handschrift (Abb. 2).

Die Frührenaissance gewinnt der *Commedia* eine ganz andere Ansicht ab. Diese Illustration zum 17. Gesang des *Inferno* ist zu einem prächtigen Gemälde gesteigert. Es dient, wie der gesamte Kodex, dem Herrscherlob Federicos da Montefeltro.

Aus der Staffage der Egerton-Handschrift ist das Vollbild einer tiefenperspektivisch geordneten Landschaft geworden, in der die handelnden Figuren umfassend anberaumt werden. Nicht nur setzt sie sich über die qualvolle Enge des Höllentrichters weitläufig hinweg; Dantes Insignien des *Inferno* insgesamt sind so gut wie retouchiert. Der Ort der Verdammnis ist aufs Ornamentale geschrumpft: auf die da und dort im Felsgelände flackernden Feuer. Stattdessen dominiert auch hier eine stattlich ausgebaute Horizontalität. Die elegante Darstellung selbst nicht, nur der begleitende Wortlaut hält noch am spirituellen Auftrag fest. Die Ansichten von Text und Bild streben bereits auf eine Weise auseinander, die auf spätere Epochen vorausweist. Denn die Rücknah-

me von Dantes Sinnanleitung schafft Raum für eine frühneuzeitliche Umdeutung der Szene. Nichts könnte dies besser veranschaulichen als die Interpretation der Figurenkonstellation. Sie hält sich zwar an die poetische Vorgabe. Aber aus den Jenseitspilgern Dante und Vergil sind Höflinge in Gewändern wie am Hof von Urbino geworden. Geryon vor allem hat an Statur gewonnen. Dante hatte seine Gestalt zur Abschreckung geschaffen und dazu antike Quellen zitiert, namentlich die *Aeneis* Vergils. Hier aber bekennt sie sich – aufrichtig – zur antiken Mythologie. Zumal der Vorderkörper ist zum Seekentaur mutiert, wie ihn antike Sarkophagenreliefs kennen. Dantes Pranken werden zu Pferdehufen; Arme, Handlungsmacht, kam neu hinzu. Der Kopf des bizarren Transportmittels in der *Commedia* hat sich zur Büste einer gebieterischen Meeresgottheit vervollständigt, die auf Poseidon/Neptun anspielt. Sie dient nicht, sie führt, wie ihr Handzeichen andeutet. Der Wolfsrachen am Schwanzende bedroht keine Jenseitspilger; er ist abgewandt und sichert Bildungsreisende nach hinten – gegenüber einer untergehenden Kultur (Sonnenuntergang), die sich, angeleitet von humanistischer Wissenschaft, vorwärts wagt zu neuen, unbekanntem Ufern. Den Weg zu jenseitigem Glück zu weisen, war Dantes Anliegen. In der Perspektive der Illustration ist es in die weite Ferne einer Illusion entrückt. Geryon ist ein Fährmann, der den hochsinnig leuchtenden Himmel hinter sich lässt, aber dennoch dadurch nicht zugleich im finsternen Abgrund einer Hölle endet.

## 5

Im Dialog zwischen dem verbalen und dem visuellen Imaginären ist spätestens dann definitiv ein Wendepunkt erreicht, wenn sich nicht mehr das Bild dem Text, sondern dieser der Miniatur unterordnen muss. Ein Beispiel: *Compositions by John Flaxman from the Divine Poem of Dante Alighieri*, London (Abb. 3). Er hat, ausgehend von Dantes Gedicht, in den Jahren 1793 bis etwa 1802 in Rom 110 bzw. 112 Umrißstiche geschaffen. Sie wurden sofort in ganz Europa berühmt. Schlegel, Goethe, Goya, Runge, Thorwaldson u.a. waren fasziniert. Sie sind ein Dokument für die Umbruchszeit um 1800.



Abb. 2: Anonym, *Inferno* XVII. Miniatur aus dem Codex Urbinate Latino 365 (ca. 1480).

© [2018] Biblioteca Apostolica Vaticana.



E VIDI SPENTA  
OGNI VEDUTA, FUOR CHE DE LA FIERA.

ON EITHER HAND RETIRD THE FLAMING WASTE.

Inferno Canto 17.

Abb. 3: John Flaxman, *Inferno XVII* (1807): Geryon.

Vieles spricht dafür, dass sie mindestens ebenso viel über ihre Epoche wie über Dante aussagen. Auf programmatische Weise ist das zentrale Motiv geradezu hintergrundlos dargeboten – mit der Folge, dass noch radikaler als im Codice Urbinate Dantes Kontext, das Inferno, als moralische Strafanstalt und Leseanleitung nicht in den Sinn kommt. Flaxmans Stich bewirkt damit eine Alleinstellung der Gruppe. Ihre Bedeutung muss wesentlich an ihnen selbst abgenommen werden. Äußert sich in dieser Selbstzuwendung aber nicht ein Reflex jener ästhetischen Autonomie, um die die Zeit gerungen hat? Andere Indizien kommen hinzu. Das Bild zitiert die *Commedia* mit den Worten: „i' era / ne l'aere d'ogne parte, e vidi spenta / ogne veduta fuor che de la fera“ (*Inf.* XVII, 112-114). Angst und Schrecken bei Dante geht von der vollkommenen Finsternis und Tiefe des ungeheuren Höllenschlundes aus. Flaxman hat die Sichtverhältnisse jedoch radikal umgedeutet. Zwar gehen die Blicke der Figuren nach unten; doch ohne infernale Indikation wie bei Dante. Sie verlieren dadurch ihre moralische Bindung. Horror löst vielmehr die Gefahr aus, ins Bodenlose, Nichts abzustürzen zu können, wie Phaeton und Ikarus. Bei Dante waren sie lediglich antike Metaphern für ihre Hybris. Flaxman hat gerade sie jedoch wörtlich genommen. Eine besondere Pointe besteht dabei in der Umdeutung der Sichtverhältnisse. Sein Zyklus hat alle Motive in hellstes Licht gesetzt. Damit weist er dem Betrachter einen emanzipierten Blickpunkt auf der gleichen Ebene wie das Dargestellte zu. Die scharf umrissenen Figuren geben damit zu erkennen, dass es einem noch so spektakulären Blick von oben – Geryon in den Lüften über den Wolken – nicht gelingt, zu einem festen – substantialistischen – Grund vorzudringen, und sei es der dämonische der Hölle.

Was sagen dazu die beiden Jenseitswanderer, Dantes Perspektiventräger? Auch sie sind weitgehend aus dem Kontext der *Divina Commedia* herausgetreten. Das Porträt ‚Dantes‘: Es trägt die Züge einer griechischen Statue. Und es ist nicht auszuschließen, er würde ihr auch darin entsprechen, dass er nackt ist und nur vom Umhang Vergils in antiker Gesinnung geborgen wird. Die beiden sind im Übrigen stilgleich mit Gestalten Flaxmans in den Bildserien zur *Ilias* und *Odysee*, die ungefähr zur selben Zeit zirkulierten. Das christliche Profil ist hellenistisch überschrieben. Der Lorbeerkranz teilt im Übrigen mit, dass am dichtenden Gottsucher vor allem der Dichter interessiert. Wenn es noch einen Gottbezug gibt, dann stellt ihn Geryon her, dessen Haupt auf die

Zeus-Ikonographie anspielt. Doch so wie der ‚Dante‘ der Abbildung entchristianisiert erscheint, so wird auch der Mythos des antiken Gottvaters seinerseits durch seinen Tierleib entmythologisiert.

Welche Sinnanleitung bleibt diesem Geryon damit vorbehalten? Es kommt darauf an, welchen Dienst er für die beiden Höllenfahrer leistet. Flaxman aber hat sie wesentlich auf ihr Dichtertum festgelegt. Was trägt das Bild des Monstrums, so ließe sich von daher fragen, zu einer Kunst bei, eine Welt jenseits von dieser erfahrbar zu machen? Nichts an ihm deutet noch auf die sündhaften Ursachen von Korruption und Betrug in der *Commedia*. Es ist zwar hybrid, aber nicht mehr bizarr wie bei Dante. Wie die Figuren wurden alle seine Körperteile antikisierend durchgestaltet und stilistisch abgestimmt. Sein Motiv ist, um es mit Begriffen aus der Zeit Flaxmans zu sagen, zwar grotesk; die Darstellung selbst jedoch klassizistisch sublim. Hat der Illustrator auf der Schwelle zur Moderne begriffen, dass Dante sich auf der zweiten Ebene seines 17. *Inferno*-Gesangs mit dem Gedankenflug der Einbildungskraft auseinandergesetzt hat? Dann wäre dieses Bild eine Umschrift dessen, was nach Dante die urwüchsig-animalische Natur – der groteske Geryon – bewegt. Aber erst seine Kunst setzt deren Anmeldungen in eine verständige Mitteilung um. Flaxman schätzt an Dante weniger den Anwalt des Seelenheils als vielmehr den Visionär ästhetisch geschaffener Welten. Insofern huldigt ihm sein Zyklus mit einer ikonographischen Dichterkrönung. Goethe hatte sich im Übrigen ganz ähnlich auf ‚Dantes‘ Einbildungskraft berufen: Er habe „Gottes Enkelin“, die rastlos schaffende Natur in Stellung gebracht. „In dieser Konsequenz des unendlich Mannigfaltigen sehe ich Gottes Handschrift am allerdeutlichsten. Da lobe ich mir unsern [!] Dante, der uns doch erlaubt, um Gottes Enkelin zu werben“,<sup>4</sup> d.h. um ihre Sprache der Einbildungskraft. Sie hat die Gabe, die Grenze des Realen und Rationalen zu übersteigen, zumal angesichts eines um sich greifenden Welterschmerzes und *mal de siècle*, den geschichtlichen Traumata der französischen Revolution. Sofern bei ihnen und anderen eine Verbindung zu Dantes Religiosität noch fortbesteht, dann allerdings bevorzugt modernistisch verwandelt als Kunstreligiosität.

.....  
4 Johann Wolfgang von Goethe, „F.H. Jacobi's auserlesener Briefwechsel, in zwei Bänden“ (2), in: *id., Sämtliche Werke*. 40 Bde., hg. v. Friedmar Apel *et al.* Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, Bd. 22: *Ästhetische Schriften 1824-1832*, hg. v. Anne Bohnenkamp 1999, p. 814-815, hier p. 815.

## 6

Salvador Dalís 100 Aquarelle zur *Commedia*, von 1951 bis 1960 entstanden, treiben die Entfremdung zwischen Text und Bild noch weiter (Abb. 4). Ihnen liegt eine doppelt gebrochene Referenz zugrunde. Zweifellos nehmen sie, allerdings auf unsystematische Weise, Bezug auf Dante. Ihre Ausmalung unterhält jedoch einen mindestens ebenso intensiven Dialog mit der bisherigen Bildtradition wie mit seiner eigenen.

Dalí geht auf seine Art darauf ein: Er knüpft an, um sie seinem „wahnhaften Deutungssystem“ zu unterwerfen. Mit seiner paranoisch-kritischen Methode sollte alles, was den Anschein des Wirklichen trug, ruiniert werden. Diesen Rang schrieb er auch der Bildtradition der *Commedia* zu. Das Haupt Geryons wird deshalb enthumanisiert, gegenüber humanistischen Bilddeutungen entmythologisiert. An seine Stelle setzt er einen weiblich changierenden Drachenkopf. Mit hohlem Blick wendet er sich richtungslos ins Leere, zudem entmännlicht durch Brüste – bei Dante „busto“ (*Inf.* XVII, 8) – zwischen den Pranken. Der Stachel des Fleisches, das Gefahrenmoment, am Schwanzende fehlt. Der Jenseitswanderer, im roten Gewand wie früher, ist dem Untier nicht nur mit dem Rücken zugekehrt; furchtlos nimmt er darauf eine Ruhepose ein. Wie ein Flugreisender schaut der wissende Vergil nach unten in eine aufragende Felsenlandschaft, geradezu das Gegenbild zu Dantes Höllenkrater. Dem animalischen Gefährt lässt Dalí Flügel wachsen. So hatten vor ihm etwa Zuccaro um 1550, Fontebasso 1752 oder Doré um 1860 die rätselhaften Luftbewegungen des Geryon bei Dante plausibel gemacht. Eine Anspielung auf Pegasus scheidet aus; weder enthält das Monster eine Anspielung auf Poseidon/Neptun, seinen Vater, noch werden Dante/Vergil als Poeten ins Bild gesetzt. Keiner ist lorbeerbekrönt.

Dalí bedient sich erkennbar der Bildtradition, macht sie jedoch zum Gegenstand eines Capriccio. Auf diese Weise löscht er die letzten Spuren, die auf eine höhere Sinnbildlichkeit zeigen könnten. Dante hatte mit höchstem poetischen Kunstverstand versucht, die Überwirklichkeit des Jenseits verbal zu realisieren. Dalí hingegen, am Ende einer langen Dissoziationsgeschichte von Sagen und Zeigen, hat beide Einzugsgebiete irrealisiert. Für ihn tragen sie – in Wirklichkeit – Chimären des Unterbewusstseins vor, ohne es sich einzugestehen. Um ihren imaginären Charakter aufzudecken, kam es ihm darauf an, die metapho-



rische Dimension von Dantes Werk und seine Auslegungen zu überzeichnen und Bewusstseinskritik zu üben – um den Preis freilich, dafür Dantes metaphysischen Bildgrund psychoanalytisch zu unterlaufen. Das Jenseits wird damit auf ein Bild reduziert, das seinen Grund in sich selbst hat.

## 7

Was aber könnten Illustrationen zu verstehen geben, in denen Text und Bild völlig voneinander unabhängig sind? Die von sich aus keine Verbindung mit der *Divina Commedia* zu erkennen geben? Sie wahren ein Höchstmaß an Autonomie, erinnern an abstrakte Malerei. Hier ein aufschlussreiches Beispiel: Es ist eine Aufnahme des malenden Photographen Pitt Koch (Abb. 5).

Streng um seiner selbst willen betrachtet: Sie hat nichts mit der *Divina Commedia* zu tun. Ihr fehlt auffällig der traditionelle ikonische Fingerabdruck: die Anwesenheit der beiden Hauptdarsteller (bzw. anderer Begleiter). Mehr noch: Alle menschlichen Spuren sind getilgt. Umso mehr setzt sich das einzelne Motiv in Szene: nackter Fels; Sprühnebel eines Wasserfalls; leblose Natur; nirgends ein Lebenszeichen. Der Betrachter steht der Abbildung unvermittelt gegenüber. Sie weist seiner Wahrnehmung keinen festen Blickpunkt an; er ist nach außen, in ihn selbst verlegt. Will er verstehen, muss er ungleich stärker auf das Gezeigte eingehen.

Es verwandelt sich für ihn in ein Suchbild. Seine Einlassung wird dadurch gleichermaßen erschwert und erleichtert. Zwar fügen sich die Details zum düsteren Ausschnitt einer urtümlichen Naturszenerie; ihnen fehlt jedoch gerade die Übersichtlichkeit eines Ganzen. Fragmentarisch erscheint das Bild, weil es ein Oben und Unten als Ausschnitt aus einem abwesenden Zusammenhang darbietet. Andererseits aber teilt es ebenso deutlich mit, dass seine Gegenständlichkeit keinen praktischen Zweck im Sinn haben kann. Im Übrigen erklärt es von sich aus nichts, was es meint. Entsprechend mehr steigert es seine Bildpräsenz, ist auf reines Zeigen hin angelegt. Wer darauf eingehen will, sieht sich veranlasst, es phantasievoll über das konkret Dargebotene hinaus zu befragen, d.h. ihm einen metaphorischen Mehrwert zuzusprechen.



Abb. 4: Salvador Dalí, *Inferno XVII* (1951-1960).



Abb. 5: Pitt Koch, *Inferno XVII* (2013).

Da sich eine solche Wahrnehmung jedoch über das Auge und seine unsprachliche Denkweise abspielt, wird ihre Erkenntnis im Wesentlichen von unserem Empfindungsvermögen und der Einbildungskraft formuliert. Es findet eine emphatische Kommunikation statt.

Was vermag eine solch metaphorisch eingestellte Kunstphotographie zu bewirken, wenn sie mit Dantes *Commedia* ins Gespräch gebracht wird? Im gegebenen Zusammenhang liegt es nahe, sie ihrerseits auf die Höllenfahrt Geryons im 17. Gesang des *Inferno* zu beziehen. Ein entsprechendes Zitat stellt die Beziehung her. So fremd, wie verbale und visuelle Ikonographie einander gegenüberstehen, gleichen sie einer kühnen Metapher. Welche Assoziationen vermag sie in dieser Form dem Gedicht zuzuspielen? Koch macht den Hintergrund Dantes zum Vordergrund. Was dort rhetorischer *topografia* entspricht, weitet sich hier zu einer Stimmungslandschaft. Der angedeutete Wasserfall – ein Zitat des Phlegeton von *Inf.* XVI – legt sie auf eine massive Abwärtsbewegung fest. Ohne Anhaltspunkt von oben ist sie obdachlos; nach unten ist sie unabsehbar offen und damit ohne Grund. Es bleibt der bestimmende Eindruck eines unumkehrbaren Fallens, eines Soges in die Tiefe, dorthin also, wo der Gefallene schlechthin haust, Luzifer. Kann diese Illustration durch ihre abstrakte Verfremdung daher die Beklemmung Dantes beim Blick in den infernaln Unort nicht mehr als andere evozieren? Und das Gestaltlose der Szene: Erinnert es nicht an das anarchisch entstellte Bewusstsein der Verdammten? Ohne Leben ist der finstere Ort. Mit Dante gelesen ahnt man das seelische Totenreich der *Commedia*.

Das photographische Bildnis bezieht seine Identität in hohem Maße aus seinem Gegenstand, so gut wie nichts aus Dante. Seine Deutung ist in Bezug darauf weitgehend autonom. Wird es mit Dantes Worten in Verbindung gebracht, so liegt es nahezu ausschließlich am Betrachter, welche Sinnbrücken er zu schlagen vermag. Ein abstraktives Bild verlangt von ihm in jedem Fall ungleich mehr imaginative Investition als selbsterklärende Illustrationen. Diese veranlassen das Wahrnehmungsvermögen nachzuvollziehen, was bereits sinnfällig vollzogen ist. Ein Bild wie dieses aber ist wesentlich ein Stimulus (*incitamentum*); es regt lediglich zur Suche nach einer Aussage an. Es ist erst eigentlich im Betrachter vollendet. Was er dann vom Text auf das Bild und vom Bild auf den Text projiziert – er führt einen weithin offenen Dialog. Offen bleiben muss daher auch, ob der Wahrnehmende seine Sinneseindrücke

in bewusste Gedanken überführt. Noch unwägbarer erscheint, ob sie ihn mit Dantes Glaubensprojekt in Verbindung bringen. Immerhin aber könnte er sich animiert fühlen, bei der *Divina Commedia* nachzufragen, woran es liegt, dass sie solch bewegende Augenbilder aufzurufen vermag. Eine Schule der Imagination bleibt sie jedoch allemal.

## 8

Die eigentliche Herausforderung für jeden Kunstverstand aber bildet die Wiedergabe eines himmlischen Paradieses. Vollkommene, ewige Glückseligkeit ist uns im Diesseits nur in Gestalten der Abwesenheit, als Projektionen des Wunsches und Mangels erfahrbar. So zumindest hatte es schon der Kirchenvater Laktanz in seinen *Divinae institutiones* gelehrt. Deshalb auch musste Dante für das Überwirkliche, das seinem geläuterten Blick aufgeht, eine Wirklichkeit erfinden, die als solche nur glaubwürdig sein konnte, wenn sie sich zugleich als bloß stellvertretendes Scheinen kenntlich macht. Diese ‚lügnerische‘ Beglaubigungsstruktur kann sich jedoch nur gerechtfertigt wissen, weil sie im Dienst am authentischen Wort schlechthin, den Heiligen Schriften steht. Um deshalb dem Paradiso Anschaulichkeit zu verleihen, musste Dante weite Bildwege gehen. Zum bedeutendsten ikonischen Anker avancieren dabei noch mehr als zuvor die Leitfiguren ‚Dante‘ und Beatrice sowie die anderen verewigten Himmelsbegleiter.

Das *Paradiso* eröffnet mit diesen Worten: „La gloria di colui che tutto move / per l’universo penetra, e risplende / in una parte più e meno altrove. / Nel ciel che più de la sua luce prende / fu’ io, e vidi cose che ridire / né sa né può che di là sù discende“ (‚Die Herrlichkeit dessen, der alles bewegt, durchdringt das Universum und leuchtet in einem Teil mehr und anderswo weniger. Im Himmel, der das meiste Licht von ihm empfängt, war ich und sah Dinge, die keiner wiedergeben kann, der von dort oben zurückkehrt‘, *Par.* I, 1-6). Zwischen Purgatorio und Paradiso sind Beatrice und der Erdengast in den Himmel aufgefahren. Der Übertritt kann nicht wie zuvor wiedergegeben werden. Raum und Zeit, die Bedingungen menschlicher Erkenntnis, haben dort keine Geltung mehr. Sieht man von den Planeten als den äußersten irdischen Anhaltspunkten dieses Paradiso ab, bleibt als einzige Wirklichkeit nur noch das

Licht. Es ist kaum darstellbar. Mehr als in den vorhergehenden Seelenräumen muss sich deshalb die Wiedergabe dessen, was es in letzter Konsequenz besagen soll, dem Wie, dem stellvertretenden Sprechen anvertrauen. Dieses zu bebildern wiederum zieht abermals eine Steigerung der Zeichen gegenüber dem Bezeichneten, des Scheins im Dienste des Seins nach sich. Mehr als Dantes doppelte Sprechweise haben die Illustrationen dadurch ein Problem der Vergegenwärtigung, zumal wenn sie der unfassbaren „gloria“ des Höchsten gerecht werden wollen. Sie müssen deshalb, was Dante ihnen anbietet, aus Bildsprachen ergänzen, die ihnen Wiedererkennbarkeit bieten und damit Identifikationsangebote machen. Wie sie es jeweils lösen und mit welchen Folgen für Text und Bild, dies sei an drei Beispielen veranschaulicht.

Das erste entstammt aus dem frühen Codex Trivulziano 1080 (fol. 70) von 1337 (Abb. 6). Mit dieser Abbildung eröffnet er das *Paradiso*. Zwar ordnet sich die Miniatur unmittelbar dem Text unter und bestätigt ihn als Sinnführer. Im Einzelnen entfernt sie sich jedoch weit von dem, was er sagt.

In den Mittelpunkt rückt sie zwei parallele Krönungszeremonien. In der Initiale des L (von „La gloria“) wird Maria von ihrem Sohn, umgeben von musizierenden Engeln, zur Himmelskönigin gekürt – eine Anknüpfung an die verbreiteten, volkstümlichen Marienlegenden. Die Szene greift damit ihre Vorgeschichte auf: Bei Dante hat sie diese Stellung von vornherein inne als der höchsten Verkörperung der unvorstellbaren „candida rosa“ des Empyreums. Die Leseanleitung des Bildes scheint klar: Jeder Irdische kann wie Maria durch seinen absoluten Gehorsam gegenüber dem Wort Gottes zu himmlischen Ehren kommen. Die glaubensdidaktische Perspektive hat sich dabei beträchtlich verschoben: Die Initiale gibt keine Anleitung zum Heils-/Himmelsweg wieder, den Dante gestaltet; sie macht vielmehr das Resultat eines gelungenen Glaubensaktes attraktiv.

Der hohe Akt im Paradies hat jedoch eine vielsagende Entsprechung auf Erden. Der Bildfries unterhalb der Handschrift zeigt in der Mitte Dante zwischen den beiden Gipfeln des Parnaß, wie er zum Dichter gekrönt wird. Abermals spielt die Miniatur auf die *Commedia* an, ohne sie effektiv zu zitieren. Ihrem Künstler liegt ja das fertig ausgeschriebene Werk vor. Der Autor kann mithin bereits zu Beginn des *Paradiso* den Lorbeer empfangen, zu dem er im „nobile castello“ (*Inf.* IV, 106) aufgebrochen war, und den er in *Par.* I, 13ff. von Apoll erst noch erfliehen musste. Glaubens- und Schreibakt werden damit

auf sinnreiche Weise parallel gesetzt. Von daher ruft diese bildliche Initiation in den dritten Seelenort ungleich mehr auf als der Text an dieser Stelle. Dieses Lob des Dichters setzt damit Dichtung allgemein als verbale Himmelsleiter schlechthin ins Recht. Denn genau besehen trägt auch diese Szene Anzeichen einer Heiligung: Der Lorbeer wird dem ‚Dante‘ von der verewigten Beatrice – und für eine bereits erfüllte Aufgabe verliehen. Eigens deshalb ist sie vom Sternenhimmel herabgekommen. Ihre Geste soll zu verstehen geben, dass er auf Erden mit seiner *Commedia* dem Glauben ebenso unbedingten Gehorsam geleistet hat wie die *regina coelis*. Auf den Überschritt vom Diesseits ins Jenseits geht dieser Bildakt nicht ein. Seine ikonische Leseanleitung betont vielmehr: Dem irdischen Leben ist Erfüllung verheißen, wenn es ganz im verkündeten Wort aufgeht; Maria im Medium ihres Leibes, Dante in dem seiner Schrift.

## 9

Ein zweites Beispiel. Es ist zwar abermals dem prächtigen Codex Urbinat 365 entnommen (Abb. 7). Das Frontispiz zum *Paradiso* ist jedoch auf etwa 1620 zu datieren und wurde im Auftrag des letzten Herzogs von Urbino, Francesco Maria della Rovere II. vollendet, also rund 140 Jahre später als der übrige Teil. Und so wird das *Paradiso* aufgetan: Ein spektakulärer medialer Umsturz hat stattgefunden. Der Text ist zur Miniatur des Bildes geworden.

Die drei Anfangsterzinen Dantes sind an den Rand gerückt; gegenüber der traditionsreichen Initialenmalerei ist das L rein zu einem Ornament innerhalb der Architektur des Rahmens abgewertet. Zwar nehmen Beatrice und Dante im Sonnenlichtraum des Paradieses das Zentrum dieses Schaubildes ein. Doch auch dieses ikonische Dante-Zitat muss sich mehrfach umwidmen lassen. Die Deutungshoheit hat ein völlig anderer Kontext übernommen: Es ist unverkennbar als ein Bild im Bild inszeniert. Es hat sich dem umfassenden antikisierenden Triumphbogen untergeordnet. Dieser scheint eine visuelle Prunkrede auf das erste Wort der ersten Terzine, auf „La gloria di colui“ halten zu wollen. Dafür spräche auch, dass die Miniatur den obersten Rang dieser Schauwand besetzt, weil sie das Tor ins Paradies öffnet. Doch wer seinen Blick dorthin erhebt, kommt nicht über die seelischen Bildungsstufen von Inferno und Purgatorio.



Abb. 6: Anonym, Eröffnung des *Paradiso*. Miniatur aus dem Codex Trivulziano 1080 (1337).





Abb. 7: Anonym, Frontispiz zum *Paradiso* (ca. 1620).  
 Miniatur aus dem Codex Urbinate Latino 365.  
 Biblioteca Apostolica Vaticana.

Die drei Simse des Frontispiz könnten wohl formal auf die drei Cantiche der *Commedia* anspielen. In der Sache steigen sie jedoch nicht von einer „selva oscura“ und dem Sündenbild der drei schrecklichen Bestien auf. Hier sind sie gleichsam stilvoll domestiziert – als Wappentiere Federicos da Montefeltro, dem Herzog von Urbino und Urheber dieser Prachthandschrift. Sie betont damit nachdrücklich die kulturelle Bedingung ihrer Entstehung, nicht die literarische Quelle. Dahinter steht das höfisch-aristokratische Mäzenatentum der Renaissance. Castigliones *Cortegiano*, an eben diesem Hof entstanden, hatte Nobilität auf ein Bildungsideal, nicht auf Glaubenstreue verpflichtet: „il vero e principal ornamento dell’animo in ciascuno penso io che siano le lettere“.<sup>5</sup> Die Machtmenschen Federico und seine Nachfahren hatten ein lebhaftes Interesse an dieser Art der Selbstdarstellung, die Künstler, es ihnen mit einem Herrscherlob zu danken. Immerhin: Auf diese Weise wurde das mittelalterliche Buch Dantes kanonisiert. Es stieg dadurch in den Höhenkamm gelehrter Literatur auf, der wesentlich antik geschulter Epik vorbehalten war – wie auch Petrarcas Lyrik. So wird der Autor Dante, nach dreihundert Jahren, schließlich in den Stand erhoben, den er, nicht ganz unbescheiden, bereits im „nobile castello“ für sich vorgesehen hatte.

Die Intarsie des Paradiso bleibt ihrerseits von dieser Umwidmung nicht unberührt. Zwischen ihr und dem Rahmen zeichnet sich ein epochaler Stilwandel ab. An der Darstellung der Figuren wird es deutlich. Verglichen mit den kunstvoll ausgearbeiteten Putti bleibt die Aufmachung von Beatrice und Dante auffällig hinter deren körperlicher Richtigkeit zurück. Ihre Gestalten heben sich wie eine Antiquität von der Umgebung ab. Ein Detail unterstreicht diese Abgrenzung. Das Rahmengeschehen lässt das Licht von links oben einfallen; die Schatten rechts neben den Säulen, Figuren und unter den Sims tragen diese Perspektive. Die Paradiesszene hingegen kehrt diesen Lichteinfall um: Hier wird alles vom göttlichen Sonnenglanz her erhellt. Es ist eine Reverenz an Dantes Text. Wie im Paradiso gelten auch hier andere Sichtverhältnisse. Die Figuren schweben raum- und zeitenthoben. Ihre Darstellung folgt keiner berechenbaren Linienführung. Das Sonnensymbol steht nicht am Firmament, sondern im Mittelpunkt. Dantes Lesart des Paradiso scheint in der Zwischen-

.....  
 5 Baldassare Castiglione, *Il cortegiano*, hg. v. Carlo Cordié. Milano: Mondadori 1999, Buch I, Kap. XLII, p. 71.

zeit offensichtlich als Vorstellung einer vergangenen Welt empfunden zu werden. Nichts könnte dies sinnbildlicher machen als das vergoldete Tonnengewölbe, das für den aristokratischen Lebensstil, die *ars bene vivendi*, nicht aber für die *miseria hominis* zeugt. Das qualitative Sein, das Dante beglaubigen wollte, lässt sich hier wesentlich nur noch quantitativ bezeugen: am barocken Überschuss an Zierrat, an seinem Schein also.

## 10

Vielleicht noch ein letzter bildlicher Einlaß ins Paradiso, noch einmal von Pitt Koch: Dantes Überwelt als gemalte Naturlyrik (Abb. 8). Sie nimmt gleichsam das Lied beim Wort: „Wem Gott will rechte Gunst erweisen, den schickt er in die weite Welt; dem will er seine Wunder weisen, in Berg und Tal und Strom und Feld“. Die Kunst dabei besteht darin, die vertrauten Realien der Natur so zur Geltung zu bringen, dass sie nicht bei ihrer realen Bezeichnung bleiben: Sie werden gewissermaßen konkret abstrakt – eine Eigenschaft, die einem visuellen Unsagbarkeitstopos gleichkommt.

Dieses faszinierende Bild hat die Natur auf die archaischen Zeichen von Licht und Wasser reduziert, aber so, dass die vielfältigen Brechungen des Lichts die Wahrnehmung anregen, auf die unsichtbare Lichtquelle weiterzuschließen. Wird diese Aufnahme dann mit den Anfangsversen des *Paradiso* gepaart, öffnet das weit von ihnen entfernte Motiv einen weiten Assoziationsraum, der einen Hauch von der paradiesischen Fernbeziehung der Seele verspüren lassen kann. Sogar Dantes platonisierende Blickordnung könnte nachwirken: Im Spiegel von Beatrices Augen schaut der Jenseitswanderer das Abbild des göttlichen Lichts und hat dadurch am universellen Urbild Anteil. Selbst die Einheit in der Vielheit, das Gottesprädikat des *Paradiso*, ließe sich auf das bewegte Wasser projizieren.

In der reichen Ikonographie zur *Göttlichen Komödie* können Aufnahmen wie diese auf eine Seite von Dantes Weltbild aufmerksam machen, die zwar immer mitgemeint, aber nicht durchgehend ausgeführt ist: dass die *natura naturata* der vielen Naturvergleiche die Körpersprache der universellen *natura naturans* spricht. Darauf stützte sich zu allen Zeiten ein Elementarglaube, der überzeugt ist, die Natur stecke voller verborgener Bedeutungen und geheimer

Botschaften, und es bedürfe nur eines verzaubernden Wortes oder Blickes, um von ihrem inneren, prinzipiellen Sinn berührt zu werden. Erst recht, wenn die Natur mit Dante dechiffriert wird. Dann kann das Natürliche vollends ein Übernatürliches aus sich entlassen.

## 11

Etwas anderes, Entscheidendes kommt hinzu. Dafür noch ein letztes Beispiel, abermals aus *Dantes Italien* von Koch: Drei fließend zusammenspielende räumliche Episoden erinnern an das Triptychon der *Commedia* (Abb. 9). Sie fügen sich gleichsam zu einer Landschaftsterzine mit himmelweisem Ausblick. Alles Widerständige ist getilgt. Die Sphären gehen harmonisch ineinander auf; die Farbe lässt alles symphonisch vom Dunkel ins Licht aufsteigen und im ätherischen Blau, dem Signal für das *Infinitum* und den Mantel Mariens ankommen.

Will diese Aufnahme nicht den Schönheitssinn wecken und damit die Vollkommenheit des *Paradiso* evozieren? Genau auf diese Interpretation jedenfalls zielt das Zitat aus der *Göttlichen Komödie*, mit dem dieser panoramatische Ausblick versehen wird. Er bezieht sich auf den „bel giardino“ (*Par.* XXIII, 71-75), einem metaphorischen Superlativ Dantes für das himmlische Paradies. Er nimmt die überirdische Schönheit von Beatrice, Eva und Maria auf, ehe er sich im Rosengarten des Empyreums als Gottes Ebenbild schlechthin ausweist. Menschlicher Wahrnehmung ursächlich zugänglich wird eine paradiesische Erfahrung letztlich auf ästhetischem Wege. Das Göttliche teilt sich also, so Dantes Überzeugung, im Schönen mit; dieses wiederum gibt sich uns im *piacere* zu erkennen. Wahres Entzücken aber stellt sich nur ein, wenn es zur Selbstlosigkeit geläutert ist. Dies lehrt die von allen kreatürlichen Neigungen befreite Biographie des Jenseitswanderers. Der innerste Zusammenhang dieser ästhetischen Erkenntnis geht ihm schließlich am Ende des *Paradiso* auf: In letzter Hinsicht ereignet sich das „sommo bene“ selbst – als „sommo piacere“ (*Par.* XXXIII, 33!). Gott ist nicht zu begreifen; man kann seiner nur in selbstloser Hingabe inne werden. Eine Naturfrömmigkeit, wie sie die Illustration hier ausstrahlt, könnte also durchaus im Sinne der *Divina Commedia* sein.

Jede Epoche hat den Wortlaut von Dantes Weltgedicht anders illustriert. Dies bedingen schon die unterschiedlichen Medien. Überdies legen inneres und äußeres Auge andersartige Vorstellungen an. Im Laufe der langen Wirkungsgeschichte haben sich die Visualisierungen der *Commedia* immer größere Freiheiten genommen und ihre autonome Bildpräsenz gesteigert. Im Zweifelsfall führte dies stets weg von Dantes Vision und Absicht. Doch das wäre nur die halbe Wahrheit. Diese anknüpfende Abwendung ging mit einer eindrucksvollen Bewegung *ad fontes* einher. An der Schwelle zur Moderne setzte eine mächtige, bis heute ungebrochene Dante-Philologie ein. Ihre hochachtungsvolle Rückwendung auf den Text ist von biblischer Exegese kaum zu unterscheiden. Zahllose Übersetzungen, allein sechzig ins Deutsche, legen dafür Zeugnis ab. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung und Kommentierung überragt das Werk tausendfach. Dante-Gesellschaften, rituelle *lecturae dantis*, Lehrveranstaltungen pflegen sein Erbe. Der Autor selbst ist zu einer Ikone geworden – insgesamt eine große Feier seines Wortes. Faszinierend kann die *Göttliche Komödie* offenbar gerade auch deshalb bleiben, weil sie mit großer Überzeugungskraft von einer heute fremd gewordenen Notwendigkeit kündigt, Gott und die Welt, bei aller Widersprüchlichkeit, zusammen zu halten – eine Herausforderung für jedes Individuum, das für sich die Freiheit beansprucht, sich seine Welt selbst zu machen.



Abb. 8: Pitt Koch, *Paradiso I* (2013).



Abb. 9: Pitt Koch, *Paradiso XXIII - „Il bel giardino“* (2013).

