

Klaus Ley (Hrsg.)

Dante Alighieri und sein Werk in Literatur, Musik und Kunst bis zur Postmoderne

mit  DVD



francke |
VERLAG

Dante Alighieri und sein Werk in Literatur, Musik
und Kunst bis zur Postmoderne

Mainzer Forschungen zu Drama und Theater

herausgegeben von

Wilfried Floeck, Winfried Herget und Friedemann Kreuder

im Auftrag des

»Interdisziplinären Arbeitskreises für Drama und Theater«

der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Band 43

Klaus Ley (Hrsg.)

Dante Alighieri und sein Werk in Literatur, Musik und Kunst bis zur Postmoderne

mit  DVD

francke |
VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

Gedruckt mit Unterstützung des "Interdisziplinären Arbeitskreises für Drama und Theater" der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

© 2010 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.

Internet: <http://www.francke.de>
E-Mail: info@francke.de

Druck und Bindung: Ilmprint, Langewiesen
Printed in Germany

ISSN 0940-4767
ISBN 978-3-7720-8377-8

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	7
--------------------	---

DANTE ZU BEGINN DES 21. JAHRHUNDERTS

<i>Christine Mundt-Espín</i> Von „pulp“ bis „postdramatisch“: Dante on stage 2008. Drei Uraufführungen von Bühnenwerken nach Dantes <i>Divina Commedia</i> (Frisina, Andriessen, Castellucci).....	15
<i>Bettina Bosold-DasGupta</i> Dante „travestito“: Von Edoardo Sanguinetis <i>Commedia dell’Inferno</i> zum Comic	43

DANTE IN HISTORISCHEN KONTEXTEN

<i>Christine Walde</i> Lucan und Dante	57
<i>Helmut Seng</i> Poetologischer Dialog und bukolisches Rollenspiel. Die „Eclogae“ des Giovanni del Virgilio und Dantes	77
<i>Irene M. Weiss</i> Der Abstieg von Max Estrella in die Hölle der Madrider Nacht. Zur Parodie der <i>Divina Commedia</i> bei Valle-Inclán.....	101
<i>Anna Maria Arrighetti</i> Vorbote des Neuen oder eigenwillige Konstruktion? Stefan Georges Dante-Bild im Spiegel seiner Übertragungen	123
<i>Bernhard Reitz</i> „The objective poetic emotion“ – T.S. Eliots Rezeption Dantes.....	141
<i>Caroline Mannweiler</i> Becketts Belacqua: Lob und Tadel einer Anti-Haltung	151

(MUSIK-)DRAMATISCHES ZU DANTE

Klaus Ley

„Nessun maggior dolore ...“ (Inf. V, 121)

Francesca da Rimini im Theater des frühen 19. Jahrhunderts 169

Matthias Krautkrämer

Allegorie des Fortschritts.

Zur Bedeutung Dantes in Franz Liszts Schaffen..... 207

Ursula Kramer

Dante, „Francesca da Rimini“ und

das Erinnern im italienischen Melodramma 223

INHALT DER BEILIEGENDEN DVD

Ursula Kramer

Videoausschnitte zu: Dante, „Francesca da Rimini“ und

das Erinnern im italienischen Melodramma

*Klaus Ley/ Anna Kristina Laue*Bibliographische Arbeitsblätter: Dante und seine Dichtung in der Musik –
Kompositionen vom 16. Jahrhundert bis heute*Klaus Ley/ Bettina Bosold-DasGupta*

Mainzer Drucker in Italien und die frühen Ausgaben der

Divina Commedia. Kanonbildung – Textkritik – Zensur

Vorbemerkung

Die Beiträge des Bandes gehen zurück auf eine Veranstaltungsfolge zum Thema „Dante Alighieri und sein Werk in der Musik, Kunst und Literatur“, die Ende des Wintersemesters 2008/09 an der Universität Mainz in Zusammenarbeit des Interdisziplinären Arbeitskreises „Drama und Theater“ mit der Hochschule für Musik stattfand. Den konkreten Anlaß bot die Eröffnung des Neubaus für den Fachbereich Musik an der Johannes Gutenberg-Universität. Die von Claudia Eder geleiteten musikalischen Veranstaltungen umfaßten – neben den bereits zuvor aufgeführten „VISIONEN. Gesänge, Bilder, Klänge zu Dante Alighieris *Divina Commedia*“¹ – das Konzert „VITA NUOVA. Dante-Vertonungen des 20. und 21. Jahrhunderts“ sowie die Oper „Gianni Schicchi“ von Giacomo Puccini. Zum Rahmen des Unternehmens hieß es im Gesamtprogramm:

Der mittelalterliche Dichter Dante Alighieri gilt als Autor von Weltrang: Diese Auffassung wird nicht zuletzt durch die jahrhundertlange produktive Auseinandersetzung mit seinem Werk gestützt. Gibt es in Italien spätestens seit dem 16. Jahrhundert etwa eine Reihe musikalischer Werke, die sich auf Dantes Schaffen beziehen, so steht die Dante-Rezeption unserer Gegenwart in der Nachfolge von Aufklärung und Romantik. Die ungebrochene Präsenz von Dantes Texten seit mehr als 200 Jahren in Dichtung, Musik und Bildender Kunst bis in die unmittelbare Gegenwart hinein verweist auf die Anziehungskraft, die Dantes *Divina Commedia* und die *Vita Nova* bis heute für Dichter und Künstler entfalten. Das Kolloquium präsentiert ausgewählte Zeugnisse solcher Begegnung an namhaften Beispielen und stellt auch neue Forschungen zu Dantes eigenem Schaffen vor.

Die Behandlung des Themas Dante, mit besonderer Akzentuierung des (musik-)dramatischen Aspekts, zielte also auf die vielgestaltige Wirkungsgeschichte bis in die Gegenwart. Der bildwissenschaftliche Aspekt, der bei der Durchführung der Vortragsreihe neben der Einbeziehung der inzwischen etablierten Comic-Tradition durch einen Beitrag zu Dantes Höllenvorstellung vertreten war, wird nun ergänzt durch die Berücksichtigung des frühen Buchdrucks.

Der Schwerpunkt des breiten Untersuchungsraums liegt auf der Frage nach der Rezeption. Es geht sowohl darum, wie die *Divina Commedia* im Laufe ihrer Wirkungsgeschichte jeweils begriffen wird, als auch, mit dem Blick in die Gegenrichtung, wie Dante sich zu seinen eigenen Bezugstexten ins Verhältnis setzt. Die behandelten historischen Zeiträume gliedern sich in

¹ Das Konzert – mit Werken von Monteverdi, Palestrina, Donizetti, Blacher, Kiefer, Matthäus u.a. – stand in Verbindung mit der 85. Jahrestagung der Deutschen Dante-Gesellschaft, die zum Schwerpunkt „Dante und die Musik“ vom 10. bis 12.10.2008 in Mainz stattfand.

folgende Bereiche auf: Neben den neuesten Konfrontationen aus unserer Zeit – Dante auf dem Theater und im Comic – geht es um zwei wichtige Themenbereiche aus der antiken Literatur: die für das Selbstverständnis Dantes und seines opus magnum grundlegende Auseinandersetzung mit Lucan und dessen Epos *Bellum civile* sowie um die antike Bukolik als Konstituens des poetischen Briefwechsels mit Giovanni del Virgilio.

Daran schließt sich ein Block an, der die zu Klassikern gewordenen Autoren des 20. Jahrhunderts in den Blick nimmt: Ramón Valle-Inclán, Stefan George, T.S. Eliot und Samuel Beckett. Sie alle sind bislang – im Vergleich zu den literarischen Größen der vorangegangenen Epoche – wenig zu ihrer Stellung gegenüber Dante befragt worden. Das Interesse, das Dante im Laufe seiner Wirkungsgeschichte gerade in der Oper gefunden hat, setzt, wie insgesamt die Tendenz, einzelne Aspekte seines Schaffens auf die Bühne zu bringen, eigentlich erst mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts ein. Ein wichtiges Sujet, die Episode von „Paolo e Francesca“, wird in zwei das Jahrhundert rahmenden Ausführungen untersucht. Am Beginn stehen die Fassungen von Silvio Pellico und Felice Romani, am Ende die von D’Annunzios gleichnamiger Tragödie ausgehende Oper Riccardo Zandonais. Das dazwischen eingelassene Beispiel eines musikdramatischen Tongemäldes, Franz Lizsts *Dante-Symphonie*, bietet die zeittypisch zugespitzte, heroisierende Deutung der großen Künstlerpersönlichkeit, die für die gesamte Epoche des 19. Jahrhunderts gültig war und auch Jahrzehnte später noch ihre Faszination bewahren sollte.

Angesichts der Attraktivität, die Dantes *Divina Commedia* gerade in den letzten beiden Jahrzehnten bei Autoren, Musikern und Zeichnern gefunden hat, bilden zwei Beiträge zu dieser „Gegenwärtigkeit“ den Auftakt des vorliegenden Bandes. Hier schiebt sich die Frage in den Vordergrund, wie Dantes Schaffen in unserer Zeit auf Resonanz stoßen kann, nachdem die Phase der Genieästhetik längst vergangen ist.

Christine Mundt-Espín analysiert in „Von ‚pulp‘ bis ‚postdramatisch‘: Dante on stage 2008“ drei Uraufführungen von sehr frei nach Dante angelegten Bühnenwerken, die im Jahr 2008 in verschiedenen europäischen Städten gezeigt wurden. Darin verbinden sich ganz unterschiedliche Formen medialer Kommunikation miteinander. Das Werk Dantes, das so auf seine Bedeutung für die Gegenwart befragt wird, scheint dabei zum Sprungbrett für eine weitgehend freie Assoziationskunst zu werden, bei der einzig das Bauelement der Dreigliedrigkeit mit einem deutlichen Akzent auf dem „Inferno“ erhalten bleibt.

Das im angestammten konfessionellen Kontext verbleibende Werk Marco Frisinas wird in der Analyse gattungsmäßig dem neueren Musical zugewiesen; entsprechend erscheint es eher als an der Oberfläche verbleibende Bebilderung denn als radikale Diskussion der von Dante vertretenen Positionen. In Louis Andriessens „Filmoper“ *La Commedia* finden sich zwar unübersehbar Struktur- und Handlungselemente aus Dantes Epos, die Textzu-

sammenstellung greift allerdings auch auf andere Autoren aus anderen Epochen und Literaturen bis hin zur Barockzeit zurück. Die große Dreiteilung von Dantes Werk, die Andriessen in seinem fünfgliedrigen Gesamtwerk beibehält, ist in einen modernen Kontext übertragen. Der raffinierte Einsatz technischer Mittel – Filmmontage, Bühnentechnik, Sound – ist im Ergebnis eine Collage, die sich in einer spielerischen Suche der Erprobung der in der Tradition aufgehobenen künstlerischen Aussage verschreibt.

Romeo Castelluccis nach eigenen Worten frei nach Dante angelegtes Triptychon *Inferno. Purgatorio. Paradiso* begreift sich als Auflösung der Textvorlage in Bilderfolgen, die durch multimedialen Einsatz erzeugt werden. Die drei Teile der Darbietungen sind an verschiedenen Orten und Tagen in Avignon angesiedelt. Das Ganze gibt sich als Performance, greift auf Ausdrucksmittel der Installation zurück, bei der der Autor/Regisseur an des Dichters Stelle die Leitung übernimmt. Der Sprung in die Moderne verdichtet sich zusätzlich im letzten Teil, dem „Paradiso“, das im Untertitel als „le catastrophique“ apostrophiert ist. Die abschließende Frage, ob bei diesen jüngsten Kreationen für das Theater, bei Einsatz von Elementen der veränderten Kunst- und Kommunikationstheorie, von einem überzeugenden Zugriff auf die literarische Hinterlassenschaft geredet werden kann, muss einstweilen offen bleiben.

Bettina Bosold-DasGupta wendet sich bei ihrem historischen Querschnitt durch die Zeugnisse kreativer Dante-Rezeption in den letzten fünfzig Jahren zunächst den Arbeiten des jüngst verstorbenen Edoardo Sanguineti zu. Über dessen Reflexion des „travestimento“ wird die Betrachtung des lange aus dem Kanon fallenden Comic eingeholt – hier verstanden als „travestimento a fumetti“, wie er in der frühesten Ausprägung aus der Zeit um 1950 vorliegt.

Sanguineti geht es darum, Dante mit den Mitteln einer kunstarten- und gattungsübergreifenden „Anverwandlung“ in die Neuzeit zu übersetzen, „wiederzuerfinden“. Sein vom Theater bestimmtes Interesse richtet sich vorrangig auf das Wort. Mit eigenwilliger Kombinatorik verfolgt er die Umformung des vorgegebenen poetischen Materials in die *Commedia dell' Inferno*, wobei er den Danteschen Kerntexten kommentierende Abschnitte aus anderen mittelalterlichen Werken beigibt. So wird nicht zuletzt sprachspielerisch der plurilinguistische und -stilistische Aspekt von Dantes Schaffen neu aktiviert.

Auf dieser Linie liegt auch die vor einigen Jahren von Roberto Piumini herausgebrachte *Nuova Commedia*, die allerdings den engen Bezug zu der mittelalterlichen Welt des Ausgangstextes kappt. So wird der Spielraum frei für die Einfügung von Personal aus dem großen Arsenal der Geschichte von der Antike bis in die jüngste Gegenwart, wobei gerade auch „dati di cronaca“ aus der Tagespresse Material liefern. Gewahrt bleibt allerdings die Frage nach dem Kanon der Werte, wie sie etwa in dem wiederholt als gültig vorgestellten Prinzip des „contrappasso“ gegenwärtig sind.

Wenn das Werk in fünfzig Gesängen mit zwanzig Tafeln illustriert ist, ergibt sich der Übergang zur Betrachtung des Comic, der sich als „theatralisierte Illustration“ begreifen läßt. Dessen Anfänge finden sich in dem von Angelo Bioletto gezeichneten und von Guido Martina getexteten *L'Inferno di Topolino* (erschienen 1949/1950). Auch hier spielt das „travestimento“ mit Elementen des Ausgangstexts, geht aber – wie auch die nachfolgenden Beispiele – gemäß dem ganz anderen Erkenntnis- bzw. Unterhaltungsinteresse freizügig damit um.

Der Themenbereich „Dante in historischen Kontexten“ beleuchtet das Schaffen des Dichters in seinem Verhältnis zu bedeutenden antiken Werken, die ihm als Prätexte gedient haben. Hier präsentiert sich eine hohe Komplexität der Spiegelungen und Deutungsverfahren – nicht nur zwischen den lateinischen Modellen und dem Schaffen Dantes. Denn überlagert wird dieses für sich bereits komplexe Verhältnis durch die Sehweise späterer Epochen, die ihr jeweils spezifisches Bild auf die unablässig in der Diskussion gehaltenen klassischen Werke samt ihrer Problematik ausgeprägt haben.

Wie vor diesem Hintergrund die Annäherung an die Frage nach der Präsenz Lucans in der *Divina Commedia* geleistet werden kann, zeigt die Studie von Christine Walde. Bei der detaillierten Analyse geht es um den Stellenwert des kaiserzeitlichen Epikers und seiner *Pharsalia* im späten Mittelalter, wobei eine Reihe von seit längerem vorgefaßten Einstellungen aufgelöst werden können. Bei der kritischen Durchleuchtung der Schlüssel-szenen der *Divina Commedia*, in denen Lucan involviert ist (so das „castello nobile“ im „Inferno“ und Catos Wächteramt am Eingang des „Purgatorio“), erweist sich, daß Dante nicht eigentlich die politische Dimension des republikanisch gesinnten Lucan schätzt, sondern daß er ihn, zusammen mit Homer, Vergil und Statius, als einen der Großen in den Katalog der Dichter einordnet.

Mit den Funktionen des Rollenspiels, das Dante im poetischen Briefwechsel mit Giovanni del Virgilio über die Abfassung seines Epos in der Volkssprache vorträgt, befaßt sich Helmut Seng. Er kommt dabei zu differenzierten Einsichten über den Anspruch dieses Meinungsaustauschs, in dem sich Dante mittels seiner poetischen Selbstbestimmung als volkssprachlicher Epiker in geistreichen Variationen über eine so erst wieder belebte Gattung definiert.

Die eindringliche Befragung der Textform erhellt die herausragende Qualität der Kommunikation, die Dante hier voller Ironie und unter Beimischung von Komik bestreitet; in der Dichte der Aussage läßt sich zugleich ein wichtiger Hinweis für das Verständnis des Adressatenkreises ermitteln. Wenn der Dichter der *Commedia* sich nicht an das Lateinische mit dessen kommunikativen Normen binden will, sondern seinen anspruchsvollen Gegenstand in der Volkssprache verfaßt, kommt damit die Reflexion der antiken Stiltheorie zu einer aufschlußreichen Freilegung der von den Dialogpartnern vertretenen poetologischen Absichten.

Die drei folgenden Studien behandeln den Bereich „Dante und die klassische Moderne des 20. Jahrhunderts“; die zentrale Frage bleibt die Einordnung des in Dantes Werk festgeschriebenen Rangs von Kunst und Künstlerum.

Irene Weiss begreift in „Der Abstieg von Max Estrella in die Hölle der Madrider Nacht“ das Schauspiel Valle-Incláns, *Lucas de Bohemia*, als Stationendrama. Dessen große Parodie der abendländischen Dichtung faßt sie als „proteische Rezeption“, die zu einer neuen Ästhetik führen soll. Dabei zeigen die Bezüge zur *Divina Commedia*, vor allem zum Inferno, das nächtliche Madrid als dantesken Höllenkreis, den der Protagonist und sein Begleiter, eine dem Vergil nachgebildete Figur, durchlaufen. Dieser Bedeutungsrahmen, in dem ein mimetischer Bezug zur zeitgenössischen Wirklichkeit vorgegeben ist, wird umspielt von einer als Umkehrung praktizierten Imitation der literarischen Bezüge. Auf diese Weise ergibt sich ein Zerrspiegel, der formal aufgehoben wird in der neuen Gattung des „Esperpento“, das Ausdrucksmittel für die Zukunft sein will.

Während Valle-Inclán das Werk Dantes als freizügig zu bearbeitenden Prätext für eine totale Erneuerung von Kunst und Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts nutzt, rückt in den beiden anschließenden Beiträgen von Anna Maria Arrighetti und Bernhard Reitz ein anderer Aspekt in den Vordergrund: Dante als die nach wie vor große Autorität der europäischen Dichtung.

Anna Maria Arrighetti analysiert Stefan Georges Ansatz aus seinem Bemühen heraus, bei der Betrachtung von Dichtung die in ihr enthaltene „eigentümliche Verschränkung von Mythos und Logos“ wiederzufinden und so zur Vorstellung eines neuen „Sinn-Bilds“ zu gelangen, das die Vorbildlichkeit des Künstlers für die Gemeinde der Lesenden unterstreicht. Diese eigenwillige Konstruktion, die bereits in der zeitgenössischen Diskussion ein durchaus geteiltes Echo fand, kann für sich beanspruchen, einen originären Zugang zur Kunst zu weisen, deren Anspruch sich nicht auf den unmittelbaren Nutzen beschränkt.

In seinen Ausführungen zu T. S. Eliot läßt Bernhard Reitz die Gegensätze stärker aufeinander treffen, indem er das universalistische Werkverständnis von Dantes Weltentwurf konfrontiert mit der ganz anderen Vorstellung von Weltliteratur, die für die Gegenwart Umberto Eco in der Erfindung des „e-book“ erkennt. Die Kunde von Dantes ferner, in den Anfängen des modernen Europa angesiedelten Dichtung erfaßt in einer Fülle, wie es bereits Shakespeare nicht mehr gelang, den Kern des Erkenntnisanspruchs von Kunst als Diagnose des Seins – „the objective poetic emotion“, wie ihn T. S. Eliot bewundernd bezeichnet. Damit läßt sich nach Eliots Ansicht durch die Kunst eine Orientierung in der sich auflösenden Gesellschaft seiner Zeit finden. Die abschließende Bewertung dieser Denkfigur bleibt dem je und je gegenwärtigen Leser aufgegeben.

Bei Stefan George wie T. S. Eliot erscheinen der Künstler und seine Leistung noch einmal mit einem Anspruch und in einer Idealität, die den zeitgenössischen Tendenzen von Rationalisierung und Utilitarismus entgegengestellt wird. Aus heutiger Sicht wirkt dieser Zugriff als kaum mehr nachvollziehbar; die nur graduell unterschiedliche Feststellung dieses problematischen Befunds bildet denn auch in beiden Fällen das Ende der entsprechenden Analysen. Dennoch wird deutlich, welchen letztlich doch faszinierenden Rang der ganzheitliche Zugriff auf das Phänomen Dante im zeitgenössischen Kontext hier wie dort hatte.

Der bereits einer späteren Generation angehörende Samuel Beckett orientiert seine Auseinandersetzung mit Dante, das zeigt Caroline Mannweiler, an einer seit längerem viel diskutierten Figur, dem kauern-d-säumigen Lautenspieler Belacqua aus dem Purgatorio. Die Beschäftigung mit ihm konzentriert sich auf eine gewissermaßen grundlegende mentale Disposition, mit der Beckett potentiell ein Kontinuum der „*conditio humana*“ ins Bild faßt. Es geht bei der Verteidigung des Unentschiedenen, wie sie hier gesehen wird, letztlich um Wahrung der Offenheit. Die Form vertritt damit einen ethischen Anspruch: In Becketts gesamtem Werk, bis hin zu Anspielungen im „Endspiel“, werden Variationen dieses Erscheinungsbilds als Spielarten der dahinterstehenden Haltung aufgespürt.

Mit der Verbindung einer prominenten und vieldiskutierten Gestalt aus der *Divina Commedia* wie dieser und deren für das Theater maßgeblichen „Schauspieler“-Haltung ist auch der Hauptgegenstand des Schlußteils gegeben, wobei die Perspektive zum Thema „(Musik-)Dramatisches zu Dante“ eingegrenzt bleibt auf das 19. Jahrhundert. In dessen Verlauf setzen mit einer seit dem Risorgimento gewonnenen neuen Aufmerksamkeit für den Dichter und Politiker Dante die Dramatisierungen von Schlüsselszenen und -episoden seiner Dichtung ein.

Den eigentlichen Auftakt der „Dante-Dramatik“ bildet, was den Erfolg des Stücks und die Aufbereitung auch für die Musik betrifft, Silvio Pellicos Tragödie *Francesca da Rimini*. Dieser Text erweist sich zugleich als Anstoß zur musikdramatischen Ausgestaltung, was eine Reihe von Libretti dokumentieren. Das Sujet des tragischen Tods der beiden Geliebten von Rimini dürfte das erfolgreichste unter den Themen sein, die aus der *Divina Commedia* auf die Bühne gebracht wurden. Auch das sich zu seiner Zeit als Erfolgstext erweisende Libretto von Felice Romani behält das bereits von Pellico formulierte Kerninteresse bei. Der Rückgriff auf Dante ist hier wie dort in mehrfacher Absicht motiviert aus politischen Gründen: Das Risorgimento zielt nicht nur auf nationales Pathos, sondern ebenso sehr auf die Neusetzung gesellschaftlicher Normen. In diesem Rahmen richtet sich die Behandlung des Stoffs gegen das Modell der etwa aus Staatsräson arrangierten Ehe. Über diese Thematik wird auch das Erinnerungsmotiv in den Ablauf integriert.

Das Thema „Francesca“, das ja bereits im „Inferno“ den Dichter anrührt und zum Weinen bringt, führt nicht zuletzt zurück auf das Bild seiner Verfaßtheit als Betrachter der „letzten Dinge“. Es erscheint denn auch in einem Orchesterwerk aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, Franz Liszts „Dante-Symphonie“, in der der Komponist den titanischen Anspruch als Vorbild eigenen Selbstverständnisses formt. Mit seiner Zeit war er von der Mustergültigkeit Dantes und seines künstlerischen Schaffens überzeugt. Matthias Krautkrämer geht den auf eine neue Ganzheitlichkeit zielenden Denkmustern Liszts von Komposition und Musik nach, die sich aus dem epochalen Kunstverständnis heraus finden lassen.

Die Frage, wie sehr sich das Thema der Erinnerung in der Entwicklung der Operngeschichte bis hin zur Wende zum 20. Jahrhundert als strukturell wichtig erweist, behandelt Ursula Kramer in „Dante, ‚Francesca da Rimini‘ und das Erinnern im italienischen Melodrama“. In diesen Zusammenhang gehört auslösend die Oper *Otello* von Gioacchino Rossini, die ja mit den dramatischen Fassungen von „Francesca da Rimini“ nicht zuletzt deshalb in Verbindung steht, weil darin das Lied des Gondoliere auf Verse aus Dantes *Inferno* zurückgreift. Das bei Dante auf die scharfe Antithetik von Glück und Unglück angelegte Zitat mit seiner musikdramatischen Gestaltung durch Rossini steht am Beginn einer Entwicklung, die gerade die italienische Oper in den nachfolgenden Jahrzehnten durchaus maßgeblich prägt: Über Donizetti und Puccini bis hin zu Zandonai – hier wieder in Verbindung mit der „Francesca“-Thematik – werden die Lösungen analysiert.

Die zu diesem letzten Beitrag gehörenden konkreten Beispiele aus der Aufführungspraxis werden auf der beiliegenden DVD mitgeliefert. Es bot sich an, dort ebenfalls zwei weitere Beiträge mit Gegenständen kompletierenden Charakters unterzubringen:

Mit „Mainzer Drucker in Italien und die frühen Ausgaben der *Divina Commedia*“ wird nicht nur eine Erweiterung der Bildrezeptionsthematik des Bandes geboten. Es geht auch darum, die frühesten Drucke der *Divina Commedia* vorzustellen, die von Meistern aus dem Umfeld Gutenbergs gefertigt worden sind. Die kleine Ausstellung zu dem Thema, die anlässlich der Mainzer Tagung der Deutschen Dante Gesellschaft in der Villa Musica stattfand, wurde mit Facsimile-Ausgaben der drei Ersteditionen von 1472 bestritten und stieß auf eine erfreuliche Resonanz. Wir haben uns daher entschlossen, die Untersuchung dieser – nur vordergründig lokalpatriotisch auszuwertenden – Gegebenheit in den Band mit aufzunehmen. Für die Kanonisierung des volkssprachlichen italienischen Klassikers wie für Grundfragen der „questione della lingua“ im Umfeld Pietro Bembos, der die von Aldus Manutius gedruckte Ausgabe der *Divina Commedia* vorbereitete, ergeben sich in diesem Zusammenhang aufschlußreiche neue Erkenntnisse. Nicht anders als die Auseinandersetzung mit den Anfängen des Druckes von Dantes Hauptwerk beruhte die Erstellung der „bibliographischen Arbeitsblätter: Dante und seine Dichtung in der Musik“ auf einer praktischen Not-

wendigkeit. Sie bieten einen Beitrag zu der Frage, welche Verbindungen von Dante und seinem Werk zur Musik überhaupt existieren und wie sie ggf. verfügbar sind.

Zum Schluß noch ein Wort der Anerkennung: Hanno Wierichs M. A. und Simona Turini leisteten bei den Vorarbeiten zur Erstellung des Bandes und der Druckvorlage gute Hilfe.

Mit der Durchführung des nun im Ergebnis vorliegenden Projekts habe ich mich aus dem aktiven Berufsleben an der Universität verabschiedet. Ich danke allen, die an diesem Unternehmen wie auch - im Laufe der vergangenen fast zwanzig Jahre - an entsprechenden anderen mitgewirkt haben. Mir wird die immer interessierte, angenehme und effiziente Kooperation in guter Erinnerung bleiben.

Klaus Ley

Von „pulp“ bis „postdramatisch“: Dante on stage 2008. Drei Uraufführungen von Bühnenwerken nach Dantes *Divina Commedia* (Frisina, Andriessen, Castellucci)

Vorbemerkungen

Schaut man sich an, wie sich Bildende Kunst, Musik, Film, Theater, Comic und Unterhaltungsindustrie in Europa und den USA im Laufe der letzten 10 Jahre mit Dante auseinandergesetzt haben, so kann einem schon ein wenig bange werden. Gewiss gibt es Künstler, die sich ernsthaft von Dante inspirieren lassen oder sich an ihm abarbeiten; daneben findet sich allerdings eine Menge Produktionen, die doch mehr am Rande dessen liegen, was man als „produktive Rezeption“ bezeichnen möchte.¹ In der Musik reicht das Spektrum von Elektronik-Rock- und Heavy-Metal-Gruppen, die Teile aus der *Commedia* als Vorlage nutzen² bis hin zu zahlreichen DJs, die sich als *DJ Inferno* vermarkten. Auch die Bildende Kunst fehlt nicht: So gibt es Maler, die unter Dante-Lesungen hinter der Bühne dekorative Bilder anfertigen.³ Eine der jüngsten Adaptionen Dantes für die Moderne ist das Computerspiel *Dante's Inferno* (Electronic Arts), in dem der „third person shooter“ – immer auf der Suche nach Beatrice – die neun Kreise des Höllentrichters durchtobt, und für das der treffliche Slogan wirbt: „die Hölle wartet auf Dich...“.⁴

¹ Vgl. Kuon, Peter, *„Lo mio maestro e 'l mio autore.“ Die produktive Rezeption der „Divina Commedia“ in der Erzählliteratur der Moderne*, Frankfurt 1993, S. 9ff. Zu weiteren zeitgenössischen Rezeptionsformen vgl. Havely, Nick, *Dante's Modern Afterlife. Reception and Response from Blake to Heaney*, Houndmills/London 1998 und ders., *Dante*, Malden/Oxford 2007.

² In den Vereinigten Staaten ist das zum Beispiel die in den 80er Jahren gegründete Gruppe ‚Iced Earth‘ mit ihrer CD *Burnt Offerings* (1995), in Brasilien etwa die Heavy Metal-Gruppe ‚Sepultura‘ mit ihrer CD *Dante XXI* (2006, Label: Steamhammer), außerdem die deutsche Elektronik-Gruppe ‚Tangerine Dream‘ mit ihrer dreiteiligen Produktion *Inferno-Purgatorio-Paradiso* (2001-2004-2005/06) sowie die nordirische Pop-Gruppe ‚The Divine Comedy‘ und etliche andere mehr (Zugriff 15.07.2009).

³ Siehe die Website des belgischen Malers Etyen Wéry, der nach eigener Aussage 1993 und 1994 in dieser Art mit einer italienischen Theatergruppe tätig war: <http://www.etyen.be/>, 15.07.2009.

⁴ Das Spiel kam 2008 auf den Markt, vgl. die Website des Herstellers: <http://www.dantesinferno.com/home.action> (15.07.2009).

Wendet man sich den Bühnenbearbeitungen von Dantes *Commedia* zu, so fällt rein statistisch gesehen auf, dass Dante auf dem europäischen Theater in jüngerer Zeit wesentlich präsenter erscheint als noch vor etwa 10 Jahren. Nach Albert Ostermaiers Bühnen-Road-Movie *Death Valley Junction* (Hamburger Schauspielhaus, 2000)⁵ und der aufsehenerregenden Trilogie des slowenischen Regisseurs Tomaz Pandur in Hamburg (Thalia Theater, Spielzeiten 2001 und 2002)⁶ ist nach einer Pause etwa seit 2006 ein zunehmendes Interesse von Sprech-, Musik- und Tanztheater an der Auseinandersetzung mit der *Divina Commedia* zu beobachten. Und im Jahr 2008 hätte der Liebhaber Dantes auf Bühnen sich eigentlich das ganze Jahr damit unterhalten können, von einer *Commedia*-Inszenierung zur nächsten zu fahren.

Hamburg	Titel: <i>Death Valley Junction</i> ; Autor: Albert Ostermaier; Regie: Nikolaus Stemann Genre: Theater; Datum und Ort der UA: Februar 2000 , Schauspielhaus
Hamburg	Titel: <i>Inferno. A book of the soul</i> ; <i>Purgatorio. Anatomy of melancholy</i> ; <i>Paradiso. Lux</i> ; Musik: Goran Bregovic; Regie: Tomaz Pandur; Genre: Sprechtheater; Datum und Ort der UA: <i>Inferno</i> : 1993/94 in Maribor ; dt. EA 20. Januar 2001 , Thalia Theater; <i>Purgatorio. Anatomy of melancholy und Paradiso. Lux</i> März 2002
Bremen	Titel: <i>Inferno</i> ; Autor: Peter Weiss (1964/65, EV 2003); Musik u. Libretto: Johannes Kalitzke Genre: Oper in drei Kreisen; Datum und Ort der UA: 11. Juni 2005 , Theater am Goetheplatz
Rom	Titel: <i>La Divina Commedia, l'Opera. L'uomo che cerca l'Amore</i> . Musik: Marco Frisina; Libretto: Gianmario Pagano Genre: Musical; Datum und Ort der UA: 23. November 2007 , Tor Vergata
Karlsruhe	Titel: <i>Inferno</i> ; Autor: Peter Weiss, <i>Inferno</i> (1965; EV 2003); Regie: Thomas Krupa Genre: Theaterstück (Oratorium); Datum und Ort der UA: 26. Januar 2008 , Badisches Staatstheater

⁵ Zu Ostermaier vgl. Hölter, Eva, „Der Dichter der Hölle und des Exils“. *Historische und systematische Profile der deutschsprachigen Dante-Rezeption*, Würzburg 2002 (= Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft, 382), S. 296-303.

⁶ Vgl. neben den Besprechungen in der Tagespresse den Artikel von Sabine Schrader, „Wer ist Dante?“ Zu Tomaz Pandurs Dante-Inszenierung *Inferno. A book of the soul* am Hamburger Thalia-Theater“ (2001), in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 82 (2007), S. 175-200.

Genf	Titel: <i>Inferno – et leur peur se change en désir</i> Genre: Workshop mit Schauspiel-Improvisation, Film, Vorträgen, Musik, Kunst, Installationen, Blog; Datum und Ort der EA: 9. Mai bis 6. Juni 2008, Théâtre du Grütli, Maison des Arts
Heidelberg	Titel: <i>Der zweifelhafte Wunsch der Zärtlichkeit</i> (Episode Paolo e Francesca) Genre: Tanz (Tanztheater pvc); Datum und Ort der UA: 6. Juli 2007 in der Heidelberger Schlossruine; wieder am 8. Juli 2008
Amsterdam	Titel: <i>La Commedia</i>; Musik und Regie: Louis Andriessen und Hal Harley Genre: Filmoper; Datum und Ort der EA: 12. Juni 2008, Nederlandse Opera
Amsterdam/Avignon	Titel: <i>DHell; popopera:purgatorio</i>; Choreographie: Emio Greco / Pieter C. Scholten Genre: Tanz; Datum und Ort der EA: 28. Juni 2006 Festival Montpellier Dance 2006, wieder Avignon 2008 u.ö.
Avignon	Titel: <i>Inferno. Purgatorio. Paradiso</i>. Genre: Theater Gruppe: Romeo Castellucci mit seiner Truppe Societas Raffaello Sanzio, Cesena; Datum und Ort der UA: 12. Juli 2008, verschiedene Spielorte
Giessen	Titel: <i>Die göttliche Komödie</i>; Regie: Thomas Goritzki Genre: Theater mit Tanz und Gesang Datum u. Ort der EA: 30. August 2008, Stadttheater
Berlin	Titel: <i>fragmente infernali: Begegnung mit Pasolini</i> (frei nach : <i>La divina mimesi</i>, 1975) Genre: Theater; Datum und Ort der EA: 13. November 2008, Studiotheater Alt-Moabit
Hannover	Titel: <i>Die göttliche Komödie von D. Alighieri</i> mit einem Vor- und Nachspiel von Arno Schmidt [<i>Tina oder die Unsterblichkeit</i>]; Regie: Christian Pade Genre: Theater; Datum und Ort der EA: 26. Februar 2009, Theater Ballhof 1, Schauspiel

Drei sehr unterschiedliche Produktionen aus dem Jahr 2008 von Marco Frisina, Louis Andriessen und Romeo Castellucci möchte ich im Folgenden vorstellen. Bei der Beschreibung und Analyse soll es vorrangig um die Art des jeweiligen Bezuges zu Dantes *Commedia* gehen. Ich habe meine Überlegungen zu den drei genannten Autoren folgendermaßen überschrieben:

1. Marco Frisina (Rom): Dante pulp
2. Louis Andriessen (Amsterdam): Dante postmodern
3. Romeo Castellucci (Avignon): Dante postdramatisch

1. Marco Frisina (Rom): Dante pulp⁷

Beginnen möchte ich mit der Vorstellung des italienischen Musicals *La Divina Commedia. L'Opera: L'uomo che cerca l'amore* von Mons. Marco Frisina. In Deutschland, den Niederlanden, der Schweiz und in Frankreich sind es Städtische bzw. Staatliche Theater oder aber freie Theater- und Tanzgruppen, die in der Spielzeit 2007/2008 v.a. im Rahmen von Theaterfestivals Dante-Projekte auf die Bühne bringen. In Italien ist das anders, und das hängt vermutlich nicht zuletzt mit dem Denkmalcharakter Dantes in seinem Land zusammen: Alle Italiener lesen Dante in der Schule, danach begegnen sie ihm in allen Städten Italiens als Monument in Form von Namen von Schulen, Straßen und Plätzen. Fast könnte man glauben, diese Omnipräsenz wirke sich einigermaßen lähmend auf eine weitere Beschäftigung mit diesem Autor aus; die beinahe einzige Form der öffentlichen Darbietung von Dante jedenfalls sind nach wie vor die berühmten *Lecturae Dantis*, die nicht nur eine lange und ehrwürdige Tradition innerhalb des akademischen Betriebs haben, sondern auch gerne von berühmten Schauspielern übernommen werden. Besonders bekannt und auf Tonträgern festgehalten sind u.a. die Lesungen von Carmelo Bene aus dem Jahr 1981 oder die von Vittorio Gassmann aus den 90er Jahren.⁸

In dieser Tradition der *Lecturae Dantis* steht auch das Unternehmen von Roberto Benigni, dem deutschen Publikum bekannt geworden v.a. durch seinen Film *Das Leben ist schön* (1997). Er tourt mit *TuttoDante* seit Herbst 2006 mit nachgerade unbeschreiblichem Erfolg durch Italien, und seit Dezember 2008 auch durch das europäische Ausland⁹: In einem ca. zweieinhalbstündigen Programm stellte er in der Art einer kommentierten Lektüre zunächst jeweils einige Canti inhaltlich und sprachlich vor: Er liefert dabei eine launige Einführung, würzt das Ganze mit Anspielungen auf Personen der moderneren Zeitgeschichte wie Lady Di oder Silvio Berlusconi und rezitiert anschließend ca. eineinhalb Stunden lang. In Interviews verteidigt er vehement seinen Ansatz einer ein- und nachfühlenden Lektüre, die heftige Emotionen beim Publikum, aber auch beim Vortragenden selbst auslöst. Viel Benigni also, aber am Ende auch viel Dante für Tausende von

⁷ „Dante pulp“ ist ein Zitat aus einer Besprechung: Porro, Maurizio, „Un Dante pulp salvato da effetti speciali di Rambaldi“, in: *Corriere della sera*, 23. April 2008, S. 18.

⁸ Besondere Berühmtheit erlangte die inzwischen auf DVD vorliegende Lesung von Carmelo Bene, der am 31. Juli 1981 zum ersten Jahrestag des Bombenanschlags auf den Bologneser Bahnhof am 2. August 1980 in Bologna von der Torre degli Asinelli mehrere Canti und Dante-Sonette zum Gedenken an die Opfer vortrug (http://delteatro.it/video/2007-07/carmelo_bene_lectura_dantis.php, 15.07.2007); zu den *Lecturae Dantis* in jüngerer Zeit vgl. Caputo, Rino, „Dante by Heart and Dante Declaimed: The ‚Realization‘ of the *Comedy* in Italian Radio and Television“, in: Iannucci, Amilcare A., *Dante, Cinema and Television*, Toronto 2004, S. 213-242.

⁹ Im Frühjahr 2009 fanden ca. 90minütige Veranstaltungen in Paris, Brüssel und einigen deutschen Städten statt, so am 16., 20. und 21. April in München, Köln und Frankfurt.

Zuschauern und Zuhörern jeden Abend in den verschiedensten Städten in ganz Italien.

Es gibt in Italien also Interesse und damit auch einen Markt für spektakuläre Dante-Events, und so scheint es, dass das Publikum seit vergangenem Jahr etwas hat, was garantiert marktverträglich ist: ein Dante-Musical.¹⁰ Ähnlich wie in Deutschland ist auch in Italien die Bevölkerung für die angemessene Rezeption von Musicals geschmacklich und affektiv hinreichend vorbereitet. Ein Unterschied zwischen den beiden Ländern liegt vielleicht im Medium der Verbreitung: Werden in Deutschland die Kunden von Event-Agenturen busweise landauf-landab zu den eigens errichteten Spielstätten chauffiert, so ist in Italien sehr viel stärker das Fernsehen involviert. So gibt es seit einigen Jahren die Musical-Talentshow *Amici*,¹¹ moderiert von Maria de Filippi, in der Jugendliche nach dem Muster von *Deutschland sucht den Superstar* auf das Leben als Musical-Stars vorbereitet werden.

Betreut wird das Dante-Musical *La Divina Commedia* von einer eigens zum Behufe der Produktion und Vermarktung gegründeten Firma, Nova Ars;¹² mit einer hochprofessionellen Medienkampagne wurde das Werk bereits seit Anfang des Jahres 2007 international vorbereitet.¹³ Neben Tänzern und Akrobaten wurden berühmte italienische Musicaldarsteller verpflichtet, für die Maskenbilder zeichnet Carlo Rambaldi verantwortlich, der für seine Arbeiten in Filmen wie *Alien*, *E.T.* und *King Kong* bereits mehrere Oscars erhalten hat. Aufgeführt wird das mehr als zweistündige Spektakel in zwei Akten auf einer 650m² großen, eigens für diesen Zweck konstruierten Bühne: In sie eingelassen ist ein drehbarer, mehrfach artikulierter Ring, der in seinen einzelnen Bestandteilen gehoben, gesenkt oder schräg gefahren werden kann, um die Herstellung verschiedener Ebenen zu ermöglichen. Das Bühnenbild umgibt diesen Ring im hinteren Teil als Halbkreis in Form abgehängter Stoffbahnen: Die bildnerische Gestaltung der Szenen erfolgt in Form von Projektionen und Lichteffekten nach den bekannten Illustrationen von Gustave Doré (entstanden 1861–1868). Hierfür ist der Projektionsdesigner Paolo Micciché verantwortlich, dessen Doré-Projektionen zu Liszts *Sinfonie nach Dantes Divina Commedia* (1856) in der Fassung für zwei Klaviere

¹⁰ Wenn im Folgenden vom Musical die Rede ist, dann nicht im Sinne der klassischen Musicals wie *Kiss me*, *Kate*, *Westside Story* oder *My Fair Lady*. Es geht vielmehr um die Produkte, die seit etwa 15 Jahren in der Nachfolge und nach dem Rezept von Andrew Lloyd Webber zum raschen Konsum nach den ewiggleichen Vorgaben hergestellt werden.

¹¹ Siehe <http://www.musical.it> (15.07.2009).

¹² Geschäftsführer der Firma ist Gabriele Gravina, ein ehemaliger Fußballmanager. Die Firma produziert ansonsten vorwiegend in Koproduktion mit verschiedenen Fernsehprogrammen Spielfilme über katholische Persönlichkeiten der Geschichte, zu denen Marco Frisina die Musik schreibt (<http://www.novars.info>, 15.07.2009).

¹³ Sogar die *nmz* berichtet in einem Vorabartikel am 03.01.2007 unter der Überschrift „Rock-Inferno für den Papst“ über das Vorhaben.

(1859) bereits 2002 bis 2004 auf verschiedenen europäischen Festivals, u.a. auch in Weimar, zu sehen waren.¹⁴

Und so lässt die Produktion, was Sound, Licht, Tanz und Gesang angeht, keine Wünsche offen. Zu den singenden Protagonisten kommen akrobatische Teufel, die an Trapezen durch den Raum schwingen, der Triumphmarsch goldgeflügelter Engel und ein gigantischer Greif mit seinem goldenen Wagen: Die Inszenierung liefert gleichsam eine 1:1-Visualisierung der *Commedia*. Und es scheint, dass die Zuschauer zu Tausenden in die Aufführungen strömen, allein in Rom gab es zu Beginn der Tournee zwischen der Premiere am 23. November 2007 und Mai 2008 150 angeblich ständig ausverkaufte Vorstellungen mit jeweils etwa 2500 Zuschauern.¹⁵

Das Libretto stammt von Gianmario Pagano, einem notorischen Drehbuchautor zahlreicher Fernsehfilme über Propheten, Päpste, Heilige und Apostel. Textgrundlage ist die *Commedia* in Auszügen, die musical-like eingerichtet sind – bei Bedarf wird der Text auch schon mal zu paarreimenden Versen zusammengezogen. Die Zweiaktigkeit resultiert daraus, dass *Purgatorio* und *Paradiso* in einem Akt Platz finden müssen – wieder einmal wird von den Autoren die Attraktivität der Hölle ganz offensichtlich höher eingeschätzt als die der beiden anderen Teile. Die ausgewählten Episoden (*Paolo e Francesca*, *Ullisse*, *Ugolino* etc.) sind die hinlänglich bekannten, die den Zuschauer vermutlich genau da abholen, wo ihn seine Schullektüre abgesetzt hat.¹⁶

Die Musik stammt von Marco Frisina, der wohl überhaupt entscheidenden Figur in dem Projekt. Seit 1985 von Johannes Paul II. zum Kapellmeister an San Giovanni in Laterano berufen und seit 1991 zusätzlich Direktor des Amtes für liturgische Fragen des Vikariats von Rom, begann er Anfang der

¹⁴ Pèlerinages, Weimar 2004; die Lesung übernahm bei diesem ersten Kunstfest in Weimar Sunnyi Melles, die Pianisten waren Vittorio Bresciani und Francesco Nicolosi.

¹⁵ Natürlich wird das Unternehmen von einer Website begleitet, in der auch die Sponsoren und Schirmherren aufgelistet sind: Keine wichtige nationale, regionale oder kirchliche Organisation, die nicht hier vertreten wäre (Vatikan, Senat, Abgeordnetenkommission etc., vgl. <http://www.ladivina.commediaopera.it/>). Der Aspekt des Kolossalen, der sich auf allen Ebenen wiederfindet (das Italienische hat für Events dieser Größenordnung die Bezeichnung „un kolossal“ parat), wird in allen Vorankündigungen und Besprechungen in Form beeindruckender Zahlen ausführlich hervorgehoben (Produktionskosten von mehr 14 Mio. Euro, 600 Kostüme, 54 Akteure etc.). Die Musik wird von einer aufwändigen Soundanlage (d&b Backnang bzw. Limelite Rom) eingespielt. Die generalstabsmäßige Planung der Tournee sieht für Orte, die nicht über geeignete Locations mit entsprechendem technischem Equipment verfügen, eine abgespeckte Fassung unter dem Titel *I canti di Dante* vor, die dann auch von Städten wie Cagliari oder Frascati angemessen unter freiem Himmel zu stemmen ist (es werden dann bevorzugt Aufführungen auf Plätzen angeboten, wobei für die Projektionen die umliegenden Hausfassaden des jeweiligen Spielortes genutzt werden).

¹⁶ Eine Synopse des Musicals findet sich auf der Website: http://www.ladivina.commediaopera.it/index.php?option=com_content&view=article&id=85&Itemid=110 (15.07.2009).

90er Jahre neben zahlreichen liturgischen Werken Filmmusiken zu komponieren, genau für das Genre von TV-Spielfilmen, für das der oben erwähnte Giuseppe Pagano die Drehbücher schreibt (zuletzt 2008 *Papa Paolo VI*);¹⁷ jedenfalls scheint sich die Zusammenarbeit mit Pagano bei den Papst- und Bibelfilmen bestens bewährt zu haben, und damit war offensichtlich die Voraussetzung geschaffen, sich auch einmal Dante etwas ausführlicher vorzunehmen. Die musikalische Gestaltung, die Frisina dem Werk verordnet, ist durch zweierlei charakterisiert: Zum einen ordnet er den drei Bereichen *Inferno*, *Purgatorio* und *Paradiso* schwerpunktmäßig und durchaus exklusiv bestimmte musikalische Stile zu. Während er in der Hölle rhythmische und melodische Elemente verwendet, die man aus dem Jazz, der Punk-Musik oder dem Rock bis hin zu Heavy Metal kennt, bevorzugt er im Fegefeuer eine Tonsprache, die an Gregorianik erinnert (gern auch in harmonisierter Form). Im Paradies schließlich greift Frisina tief in den Fundus klassisch-symphonischer Klangsprache. Zusammengehalten wird das Ganze aber durch den typischen Musical-Sound, was Melodiegestaltung und Arrangements betrifft:

Das moderne Musical ist [...] ein einziges arioses Rezitativ, aus dem ein oder auch zwei Leitmotive hervorragen, die, geschickt wiederholt in wechselnden Arrangements, als Erkennungssignal funktionieren. [...] Die Melodiefetzen [...] halten sich an einfache, aber wirkungsvolle Regeln: die Entwicklung der Melodie aus dem Sprachrhythmus, die Auflösung von Tonleitersegmenten in auf- und absteigende Dreiklänge [...]; zur An- oder Aufregung dann ein paar aparte Synkopen oder ein krönender Sextsprung. Der emphatische Sextsprung aufwärts [...] spielt in der Popmusik deshalb eine so wichtige Rolle, weil er musiktherapeutische Wirkung zeitigt: Er macht die Menschen glücklich. [...] Die Musik [...] strebt möglichst schnell nach der Klimax. Jeder Song hat einen markanten Anfang, eine schöne erste Phrase - und kein Ende. Es handelt sich also nicht um Melodien, sondern um Kopfmotive von Melodien. Sie werden wiederholt und sequenziert, auf die nächstbeste, nächsthöhere Oktave transponiert, vergrößert, verlangsamt, fetter instrumentiert und abermals wiederholt. Irgendwann brechen sie weg oder versickern im fade away. Und das Orchesterarrangement deckt das Malheur zu, entweder mit einem herzhaften Tusch, einem Trommelwirbel, hochtoupirt mit Crescendo, mit raffinierten Hall- oder Echoeffekten oder aber mit einem süßen Harfenarpeggio, das nach oben klimpernd abreißt. So etwas wirkt gewaltig aufs Gemüt.¹⁸

Wenngleich der zitierte Artikel bereits aus dem Jahr 1996 stammt, liest er sich wie ein Kommentar dessen, was in der *Commedia* zu hören ist, da Frisina die Handgriffe der beschriebene Musical-Ästhetik offensichtlich mei-

¹⁷ Es darf aber auch schon mal etwas Weltliches sein: So schuf Frisina auch die musikalische Untermalung für TV-Produktionen wie *Pompei*, *Callas und Onassis* und *Der Kurier des Zaren*.

¹⁸ Büning, Eleonore/ Rückert, Sabine, „Schale Gefühle und sterbliche Melodien“, in: DIE ZEIT 07/1996 (http://www.zeit.de/1996/07/Schale_Gefuehle_und_sterbliche_Melodien, 15.07.2009).

sterlich beherrscht. Frisina selbst besteht in Interviews auf der Bezeichnung ‚Oper‘: Er nennt sein Werk im Untertitel *L’Opera* und scheint mit der Verwendung des bestimmten Artikels das Genre der Dante-Oper geradezu annekieren zu wollen. In affektierter Bescheidenheit distanziert er sich vom typisch amerikanischen Musical, bedient dabei aber musikalisch gnadenlos alle Erwartungen, die vom Publikum an ein solches Spektakel gestellt werden.

Wiewohl die Zuschauer laut Aussage der Veranstalter scharenweise in die Aufführungen strömen, hagelte es Kritik von allen Seiten: Kaum eine Besprechung in der seriösen nationalen und internationalen Presse, in der nicht das stark Befremdende des Unternehmens hervorgehoben wird.¹⁹ Und nicht allein die weltliche Kritik beklagt den fehlenden Tiefgang des Werkes. Wegen seiner populistischen Kirchenmusik²⁰ und seiner notorischen Nähe zur Welt des Fernsehens ohnehin stark diskutiert²¹ und offen angefeindet von Kollegen wie dem Präsidenten des Päpstlichen Instituts für Kirchenmusik, Valentino Miserachs Grau, wird Frisina von seinesgleichen auch für die Dante-Oper scharf angegriffen.²² Von den innerkirchlichen Gegnern wird sein Erfolg vorrangig dem Umstand zugeschrieben, dass er ein Protegé von Johannes Paul II. gewesen sei; Frisina selbst sucht gerade im Zusammenhang mit seinem Musical Rückhalt beim Heiligen Stuhl: So lässt er in den von der Firma Nuova Ars verbreiteten Pressemitteilungen verbreiten, der Untertitel des Werkes *l’uomo che cerca l’amore* sei als Rückgriff auf die erste Enzyklika Benedikts XVI., *Deus caritas est*, vom 25. Dezember 2005 zu verstehen. Wenn Frisina immer wieder den Schulterschluss mit Papst Benedikt XVI. sucht, dann vermutlich nicht zuletzt, um seinem Werk diejenige Dignität zu ertrotzen, an der es ihm nach Ansicht der Kritik gebricht.

Was geschieht hier mit Dantes *Divina Commedia*? Nach dem Verständnis der Produzenten ist das Werk Frisinas vermutlich am ehesten so etwas wie „textgetreue“ Umsetzung: Wo „Greif“ im Text steht, kommt – in einer Art maximaler Mimesis – garantiert ein Greif auf die Bühne. Die musikalische

¹⁹ Porro, *Dante pulp*, 2009: „Quel che si guadagna in stile iper kolossal, le mille meraviglie dei pannelli con proiezioni come al cinema, stroboscopiche luci e colori per cui i tecnici vanno glorificati, si perde in profondità spirituale.“

²⁰ So wird Miserachs von Borsari mit dem Satz zitiert: „Nella Basilica Lateranense si sentono assurdità come armonizzare il canto gregoriano a quattro voci“, wofür niemand anders als der Organist dieser Kirche, eben Frisina, verantwortlich zu machen sei. Vgl. die heftig widerstrebenden Meinungen zum Fall Frisina <http://www.edumus.com/-forum/read.php?16,113546,page=2>, einem Forum von Musiklehrern (15.07.2009).

²¹ Vgl. den Artikel über die gegensätzlichen Tendenzen in der zeitgenössischen vatikanischen Kirchenmusik von Federico Borsari, *‘Redde Rationem’ negli Apostolici Palazzi...* unter <http://xoomer.alice.it/fborsari/arretra/fondo/fondo70.html> (15.07.2009).

²² Vgl. den erbitterten Gegner Frisinas, Federico Borsari: „[...] un mix di colonne sonore americane per films di terzultima categoria e di arrangiamenti morriconeggianti, senza peraltro possederne lo spessore musicale, maturiamo la solida idea che questo signore abbia sicuramente sbagliato mestiere e che invece che il sacerdote avrebbe fatto molto meglio a fare il musicista leggero-neomelodico-strappalacrime.“ (a.a.O.).

„Aktualisierung“ mithilfe der Musical-Ästhetik ist in ihren Augen vermutlich eine harmlose Lizenz, die den pädagogischen Zweck und pekuniären Gewinn auf das angenehmste miteinander verbindet. Letztlich hängt das eigentliche Problem von Frisinas Opus mit dessen bedenklicher Position zwischen Konsumartikel und religiösem Offenbarungsanspruch zusammen: Die Jenseitsfahrt Dantes wird als platte Liebesgeschichte mit Mitteln inszeniert, die das Werk auf das Niveau einer phantastischen Reise in der Art des *Herrn der Ringe* oder des *König der Löwen* herunterbrechen, womit sich die Autoren bedenkenlos den Gesetzen des Musical-Marktes unterwerfen. Das eigentliche Ärgernis mag jedoch darin liegen, dass einerseits der theologisch-religiöse Anspruch des Werkes durch die Reduzierung auf die Liebesgeschichte aus dem Werk hinauseskamotiert wird, andererseits jedoch vermittels der platten Bildumsetzung und des Bezuges der Liebesgeschichte auf die Enzyklika *Deus caritas est* auf billigste Art durch die Hintertür wieder hereingeholt wird. Dieses inextrikable Gewirr von lovestory und Paradieskitsch, von hemmungsloser Marktstrategie und klügelnder Autoritätshörigkeit verleiht dem Werk jenen Grad von Kitsch, neben dessen Giftigkeit viele andere Musicals mit ihren üblichen, einsinnigen Liebesgeschichten geradezu harmlos erscheinen. Gleichweit von der Kunst wie von der Lebensrealität entfernt, ist Frisinas *La Commedia*, wie der Kritiker des *Corriere della sera* so treffend sagte, „pulp“.

2. Louis Andriessen (Amsterdam): Dante postmodern

Im Folgenden geht es um ein radikal anderes Musikbeispiel. Es handelt sich um die Produktion *La Commedia. Filmoper in 5 Teilen*, ein Werk, das als Produktion der Niederländischen Oper Amsterdam in Zusammenarbeit zwischen dem niederländischen Komponisten Louis Andriessen und dem amerikanischen Regisseur Hal Hartley entstand; die Uraufführung fand statt am 12. Juni 2008 am Königlichen Theater Carré Amsterdam, einem ehemaligen Winterzirkus und Variété-Theater in Amsterdam, und zwar aus Anlass des Holland Festivals 2008; die musikalische Leitung hatte Reinbeert de Leeuw.²³

Louis Andriessen, geboren 1939, gilt als einer der bekanntesten zeitgenössischen Komponisten in den Niederlanden.²⁴ Komponisten, die neben

²³ Vgl. das von De Nederlandse Opera herausgegebene Programmbüchlein aus Anlass der Uraufführung *Louis Andriessen 1939: La Commedia. Filmopera in vijf delen*, Amsterdam 2008; es enthält zahlreiche Artikel, eine Synopse, Szenenfotos sowie das Libretto mit Quellennachweisen.

²⁴ Als allgemeine Einführung eignet sich Yayoi Uno Everett, *The Music of Louis Andriessen*, Cambridge University Press 2006. Sehr informativ sind auch die Materialien, die Andriessens Verlag Boosey & Hawkes auf seiner Website inklusive Biographie, Werkverzeichnis und Diskographie bereitstellt: <http://www.boosey.com/cr/composer/Louis+Andriessen&type=Biography&title=Biography&langid=2>. (15.07.2009). Im

anderen nach eigenen Aussagen sein Musikschaffen beeinflusst haben, sind Strawinski, Kurt Weill und Steve Reich; all diese Einflüsse lassen sich auch wunderbar an der *Commedia* ablesen: Strawinskis Vergnügen an Pastiche und Parodie, Kurt Weills Konzept des Musiktheaters und seine „Dreigroschenästhetik“ und aus jüngerer Zeit Steve Reichs und Philip Glass' Verfahren der *minimal music*. Weiter zu erwähnen ist Andriessens Interesse für den Film bzw. für die Zusammenarbeit mit Film-Regisseuren (es gibt mehrere Koproduktionen mit Peter Greenaway²⁵), für die Bildende Kunst und last but not least für die Literatur: So hat Andriessen die Texte für das Libretto der *Commedia* selbst zusammengestellt. Der 20 Jahre jüngere Hal Hartley ist ein amerikanischer Regisseur, der sich im Bereich des sog. Independentfilms bewegt, also Filme macht, die außerhalb des amerikanischen Studiosystems produziert und vertrieben werden, die sich aber v.a. in Europa großer Beliebtheit erfreuen; er lebt mittlerweile in Berlin.²⁶

Bevor ich auf die Machart und Inszenierung der Filmoper eingehe, einige Bemerkungen zu den verwendeten Dante-Texten. Die *Divina Commedia* ist nämlich nur einer der Texte, die Andriessen benutzt, allerdings der quantitativ gesehen umfangreichste und wohl auch, wenn man sich die handelnden Personen betrachtet, der wichtigste: Auf der Opernbühne wie auch im Film gibt es die Hauptfiguren Dante, Vergil, Beatrice, Casella, Lucifer und Cacciaguida. Die ausgewählten *Commedia*-Texte stammen in den ersten drei Teilen aus dem *Inferno*, im vierten Teil aus dem *Purgatorio* und im fünften aus dem *Paradiso*. Weitere Quellen sind Dantes *Convivio*, das *Alte Testament* (Psalmen und das Hohelied), das *Narrenschiff* von Sebastian Brant, Texte aus einem frühniederländischen Gedicht sowie Auszüge aus zwei Trauerspielen des niederländischen Dichters Joost van den Vondel, nämlich aus *Lucifer* (1654) und *Adam in ballingschap* (1664).²⁷

Wenngleich der dreiteilige Aufbau von Dantes *Commedia* in der Faktur der Oper noch durchschimmert, löst sich Andriessen in gewisser Weise vom Muster des dreischrittigen Aufbaus schon allein dadurch, dass er sich nicht allein an Dante hält, sondern andere Texte in sein Werk integriert; er nutzt den gewonnenen Spielraum, um sein Werk fünfteilig anzulegen, genauer in fünf vom Umfang her gesehen genau gleichlange Teile à 20 Minuten. Zwei ältere Teile wurden bereits vor der UA der *Commedia* aufgeführt: *Racconto dall'Inferno* (UA 2004 in

Jahr 2010 wird es amerikanische Erstaufführungen von *La Commedia* in Los Angeles und New York geben.

²⁵ Z.B. *Writing to Vermeer* (1997-1998), Oper in 6 Szenen, in Zusammenarbeit mit Peter Greenaway.

²⁶ Weiterführende Informationen auf der Website von Hal Hartley <http://www.possiblefilms.com/> (15.07.2009).

²⁷ Alle Texte finden sich in dem Programmheft der Nederlandse Opera (vgl. Fußnote 23). Die im Original niederländischen Texte werden natürlich auf Niederländisch verwendet, die anderen entweder in ihrer Originalsprache oder in niederländischer bzw. englischer Übersetzung. Für die Auswahl und Kombination der Texte zeichnet ebenfalls der Komponist verantwortlich.

Köln, jetzt Teil II) und *De Stad van Dis* (UA 2007, Los Angeles, jetzt Teil I); die Überlegungen, eine größer angelegte *Commedia*-Oper gemeinsam mit Hal Hartley zu gestalten, gehen allerdings schon auf das Jahr 2003 zurück.

Auch die topographische Vorgabe der *Commedia* mit dem allmählichen, aber stetigen Aufstieg in den bekannten drei Etappen differenziert Andriessen, und zwar gleich in doppelter Weise: Zum einen dadurch, dass er als szenischen Rahmen für die gesamte Oper ein Raum-Geschehen vorschreibt, das er als ‚Fegefeuer‘ bezeichnet, also gleichsam eine mittlere Ebene, die die kontinuierlich präsente Hintergrund-Spielfläche für die gesamte Spielzeit abgibt und die Wahrnehmung aller Auf- bzw. Abstiegsbewegungen relativiert. Zum anderen betreibt Andriessen ein Verwirrspiel, was die räumliche Strukturierung der Handlung betrifft, indem er für sein Werk eine Umgewichtung der Danteschen Teile und eine überraschende Behandlung der Figuren vornimmt: Für das Vordergrund-Geschehen der Oper hält er sich zwar chronologisch in der Verwendung der Textausschnitte an Dantes Reihenfolge *Inferno*, *Purgatorio* und *Paradiso*; in der Gesamtgewichtung nimmt das *Inferno* mit drei Teilen klar den größten Raum ein, die imaginierte Abstiegsbewegung die Höllenkreise hinab ist mithin deutlicher akzentuiert als die Aufstiegsbewegung von *Purgatorio* und *Paradiso* in den beiden letzten Teilen. Im vierten Teil, dem *Garten der Lüste* (*De Tuin der Lusten*) mit Texten aus dem *Convivio*, dem *Purgatorio* und dem *Hohenlied*, kommt es gar zur Katastrophe, die jegliche Rettungsperspektive auszuschließen scheint: Mitten in einem *Purgatorio*-Abschnitt verstirbt Dante, nachdem ihm sein Freund Casella eines seiner Sonette vorgesungen hat; parallel dazu erleidet die Beatrice im Film einen schweren Verkehrsunfall, an dessen Folgen sie ebenfalls verstirbt. Im fünften Teil, *Luce Eterna*, der schwerpunktmäßig mit *Paradiso*-Texten gestaltet ist, wird es noch heikler: Durch das Vexierspiel der Figurenbesetzung im Film und auf der Bühne – ein einziger Schauspieler gibt im Film und auf der Bühne die drei Rollen von Lucifer, Dante und Cacciaguida – könnte man fast den Eindruck gewinnen, Luzifer sei auf irgendeine Weise ins Paradies gelangt, und zwar nach seinem Sturz – eine nachgerade beklemmende Vorstellung.

Natürlich stellt sich dem Zuschauer die Frage, in welchem Verhältnis in einer „Filmoper“ Film und Oper zueinander stehen, die – zumindest dem Anschein nach – auch unabhängig voneinander funktionieren könnten. Zur Erhellung dieses Verhältnisses in formaler und inhaltlicher Hinsicht sei zunächst ein Blick auf das Bühnengeschehen geworfen, anschließend auf die Spielhandlung des Films.

Die Bühnendarsteller bewegen sich auf einer ringförmig um das tiefgelegte Orchester angelegten Bühne, die sie in verschiedenen Richtungen in der Horizontale beschreiten. Ab und zu besteigen sie Hebebühnen, die parallel zur Leinwand am vorderen und hinteren Bühnenringrand angebracht sind und erheben sich in die Vertikale. Die Instrumentalisten befinden sich ebenso wie die Chormitglieder in dem tiefgelegten Raum innerhalb des