Arbeitstitel – Forum für Leipziger Promovierende // Gegründet 2009
Herausgegeben von Stephanie Garling, Susanne Bunzel, Franziska Naether,
Christian Fröhlich, Felix Frey
Meine Verlag, Magdeburg

„Um dich, mit dir, in dir war die Hölle von Anfang an!“ – Verborgene (Jenseits-)Räume in Conrad Ferdinand Meyers *Angela Borgia*

Anne-Kathrin Gitter

Zitationsvorschlag: Anne-Kathrin Gitter: „Um dich, mit dir, in dir war die Hölle von Anfang an!“ – Verborgene (Jenseits-)Räume in Conrad Ferdinand Meyers *Angela Borgia*. In: Arbeitstitel – Forum für Leipziger Promovierende Bd 5, Heft 1 (2013). S. 1–12.

urn:nbn:de:bsz:15-qucosa2-169981

Abstract

– deutsch –

In Conrad Ferdinand Meyers (1825–1898) letzter vollendeten Novelle *Angela Borgia* findet sich nach einer detaillierten Textanalyse eine Wiederaufnahme des dantesken Jenseitstopos. Es kommt zu einer reduzierenden Deformation der Wanderungs- und Läuterungsthematik aus Dante Alighieris Göttlicher Komödie. Die Gesetze des Jenseits sind in die diesseitige Welt transponiert und – einem Experiment ähnlich – in eine Versuchssituation verwandelt, in der die Schuldigen und Gerechten zwar eindeutig markiert sind, jedoch ihren Platz in der Welt nicht so kurzerhand finden wie die Sündigen und Seligen bei Dante. Allerdings sind moralistische Maßstäbe im späten 19. Jahrhundert nicht mehr anwendbar, die Sinnlichkeit in Meyers Texten allgegenwärtig, sodass sich in *Angela Borgia* – fernab von religiösen Erklärungsmustern – die menschliche Suche nach sich selbst offenbart.

– englisch –

In Conrad Ferdinand Meyer's (1825–1898) last completed short novel *Angela Borgia* it is possible to find a detailed incorporation of the Dantesque topos of the afterlife together with a reduced deformation of the famous peregrination and catharsis topic to be found in Dante Alighieri's *Divine Comedy*. The laws of the afterworld are transformed into the world of the here and now and – similar to an experiment – changed into a scientific trial in which the blessed and the wicked are well distinguished but are not able to find their place as easily as in Dante's poem. Also, in the late 1900s, moralistic standards are not accessible anymore, the sensualism is omnipresent in Meyer's works and therefore the text reveals Man's search for himself.

1. Einleitung

Der Artikel wird zeigen, dass und wie die Jenseitswelten aus Dante Alighieris *Inferno*, *Purgatorio* und *Paradiso* in der Novelle *Angela Borgia* von Conrad Ferdinand Meyer gewissermaßen als Folie für die Konstruktion einer paradigmatisch tiefer liegenden Bedeutungsebene fungieren. Nach einer Einleitung in die Thematik und einem kurzen Nachvollzug der dantesken Jenseitstopographie, werden die signifikantesten Wiederaufnahmen des dantesken Jenseitstopos, die den gesamten Text der Novelle durchziehen, gesammelt und in ihrer Wirkung auf die Sinnkonstruktion analysiert werden.

Nicht wie noch in der historisch-kritischen Ausgabe von Zeller und Zäch vermutet (Zeller/Zäch, Bd. XIV: 142) ist Conrad Ferdinand Meyers letzte Novelle *Angela Borgia* allein eine Manifestation des christlichen Glaubens, sondern es findet sich bei genauerer Betrachtung eine ganz unerwartete Wiederaufnahme des dantesken Jenseitstopos. Nach einer detaillierten Textanalyse ist eine reduzierende Deformation, eine, nach Genette, *réécriture*¹ der Wanderungs- und Läuterungsthematik von Dantes Epos und vor allem dessen Jenseitsräume erkennbar.

Der Schweizer Autor und Realist Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898) verarbeitet die Jenseitsräume Dante Alighieris in besonderer Art und Weise in seinem Werk. Er erschafft in seiner letzten vollendeten Novelle gewissermaßen tradierte Jenseitsräume im Diesseits. Dabei wendet sich der Autor der christlichen Motivik der Wanderung als Allegorie auf den Lebensweg des Menschen zu und verwendet als Modell das von Dante Alighieri erstellte Palimpsest *Divina Commedia* mit all seinen altklassischen und christlichen realen und unrealen Figuren und Gestalten, welche allein durch ihr Auftauchen eine eigene Geschichte erzählen und sich mehrfach verschlüsselt und unverschlüsselt in der Jenseitswelt positionieren.

Das Motiv des Wanderers, der mithilfe eines geistigen Führers im Laufe seines Weges den Aufbau des Universums und die göttliche Ordnung erkennt, begegnet hier dem/der Leser/-in par excellence. Der Weg aus der Hölle in das Paradies und zu Gott wird zur Allegorie des menschlichen Lebensweges.²

2. Jenseitsräume in der Kunst

Nach Reudenbach ist der Motivkomplex *Himmel und Hölle*, so wie er sich in der Bibel darstellt, als allegorische Rede zu veranschlagen, nicht aber in einem naturkundlichen Modell erfassbar. (vgl. Reudenbach 1997: 631) Den Darlegungen des Autors zufolge war es seit jeher Aufgabe der Kunst, diese geglaubten *Heilsräume* zu konkretisieren. (630) Und obwohl sich die Ordnungsprinzipien der Kunst am Bibeltext zu orientieren versuchten, gründeten sie doch auch eine eigene Tradition der Charakterisierung von Himmel und Hölle. (633) Eine dieser in Europa sehr dominanten und bis heute anzitierten³ künstlerischen Darstellungen der Jenseitswelten ist Dantes *Göttliche Komödie*. Nach Schuhmacher hat dieser Text das „[...] Privileg der Theologen, die Welt zu erklären und in der Welt den Weg der irdischen Person nachzuzeichnen [...] suspendiert [...]“ (Schuhmacher 1996: 254) und mit einer eigenen Gestalt versehen: die Moral und Religion werde hier abgebildet in der Kunst. Diesem Werk eigen ist dabei

[...] die in der Jenseitsreise durchscheinende Struktur grundsätzlicher räumlicher Gliederung des Gangs menschli-

1 Genette 1993: 14. Genette spricht in diesem Zusammenhang von einer *Hypertextualität*.

2 Siehe dazu außerdem: Gragnolati, Manuele (2005): *Experiencing the afterlife. Soul and body in Dante and medieval culture*. Notre Dame, Ind.: Univ. of Notre Dame Press (The William and Katherine Devers series in Dante studies, 7); Spoerri, Theophil (1963): *Dante und die europäische Literatur*. Stuttgart: Kohlhammer.

3 Man nehme nur zwei Beispiele aus der Popkultur: das im Jahr 2010 erschienene Videospiel *Dantes Inferno* oder auch der Animationsfilm *Dantes Inferno* aus dem Jahr 2008 mit Dermot Mulroney in der Sprechrolle des Dante.

cher Entwicklung, die Korrelation des physischen Weges der Jenseitswanderung an das zeitgenössische kosmologische Wissen sowie der Aufbau von Wertehierarchien am Leitfaden räumlicher Architekturen. (Behrens/Stiller 2008, IX)

Wie Maurer feststellte, sind Räume, von denen Dichtung spricht, niemals begehbar (vgl. Maurer 2008: 11); die Räume in Dantes *Commedia* stellen allerdings eine Ausnahme dar: Maurer postuliert, dass sich die Orte und Architekturen, aufgrund der religiös begründeten Stoffgeschichte der Jenseitsräume, für die Leser_innen des Mittelalters als durchaus betretbar darstellen (ebd.) und sich in einer Kulturgeschichte der Fiktionen von Himmel, Hölle und Fegefeuer beständig neu reproduzieren.⁴

3. Die Jenseitswelten in Dantes *Divina Commedia*

Wir haben es bei Dantes Jenseitswelten mit Räumen per se zu tun: es ist möglich, in der *Divina Commedia* ein Koordinatensystem

von Orten und Zeit in ständiger Veränderung zu sehen. Wenn Dante und Vergil beispielsweise das Inferno durchwandern, tun sie dies unter sehr klaren zeitlichen – ja sogar zeitgeschichtlichen – und räumlichen Gegebenheiten. Das gesamte Universum Dantes strukturiert sich explizit nach Gottferne, in seiner extremsten Ausführung in völliger Kälte und Dunkelheit im Mittelpunkt der Erde bei Luzifer, und Gottnähe mit der dazu kongruent zunehmenden Lichtintensität, kulminierend in totaler Erleuchtung des Geistes, der größten Gottesliebe und in höchster Übereinstimmung mit ihm. (vgl. Maurer 2008: 15) Dabei verbildlichen die Räume in der *Commedia* ein hierarchisches Weltkonzept, welches fundamental mittelalterlich ist. (vgl. Mercuri 1992: 17) Gmelin, bedeutender deutschsprachiger Übersetzer und Kommentator der *Divina Commedia*, bezeichnet die dantesche Topographie als

[...] ein großes Bauwerk, das im Namen des Schöpfers selbst ausgeführt ist. Es ist der ptolemäische Kosmos, in dessen Mitte die Erde steht, um die die Gestirne kreisen, bis hinauf zum höchsten, dem Feuerhimmel, wo Gott selbst wohnt. (Gmelin 1954, Kommentar 1, 13)

Dante setzt den Läuterungsberg seiner Jenseitswelt in die gänzlich vom Meer bedeckte Erdhälfte, genau der Heiligen Stadt gegenüber. Über dem Läuterungsberg erstrahlen die Sterne, die neun Himmelsphären, bis hin zum obersten Himmel, mit der Himmelsrose der Seligen. Der Höllentrichter entstand beim Sturz Luzifers aus dem Himmel auf die Erde.⁵ Die Erde zog

⁴ Ich weise dabei auf besonders gelungene Bildbände zu den Illustrationen der Göttlichen Komödie hin: Malke, Lutz S./Knapstein, Gabrielle (2000): Dantes Göttliche Komödie. Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten. Berlin: Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin; „An jenem Tage lasen wir nicht weiter“. Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie aus den Beständen der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln; [die Ausstellung wird vom 19. Juni bis zum 12. August 2000 im Foyer der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln gezeigt] (2000). Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek.; Jezler, Peter; Altendorf, Hans-Dietrich (1994): Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter: eine Ausstellung des Schweizerischen Landesmuseums in Zusammenarbeit mit dem Schnütgen-Museum und der Mittelalterabteilung des Wallraf-Richartz-Museums der Stadt Köln: Katalog. 2. Aufl. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung.; Engel, Henrik (2006): Dantes Inferno. Zur Geschichte der Höllenvermessung und des Höllentrichtermotivs. München: Deutscher Kunstverlag.; Dante Alighieri (2010): Die göttliche Komödie. Illustriert von Gustav Doré. Mit einer kunsthistorischen Einleitung von Anja Grebe. [Der Text folgt der Übersetzung von Walter Naumann]. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

⁵ Vgl. Gmelin, Hermann (1954): Dante. Die Göttliche Komödie. Kommentar. Stuttgart: Klett, 492: „Die Lehre vom Sturz Luzifers geht auf Lukas X, 18 zurück: *Videbam Satanam sicut fulgur de coelo cadentem*; vgl. auch Is. XIV, 12 und Apocal. XII, 9. Der Sturz des Luzifer als die Urstrafe der *superbia* hat Dante stark beschäftigt [...]. Hier aber entwickelt er aus dem Sturz des Luzifer eine gan-

sich vor seiner Präsenz physisch zurück, der Krater entstand. Auf der gegenüberliegenden Seite des Erdballs warf sich die verdrängte Erde zu einem gewaltigen Berg auf: er war so hoch wie der Höllenkrater tief war.

Die Topographie der Jenseitswelt ist hierarchisch geordnet – je tiefer die Wanderer Dante und Vergil in den Höllentrichter hinabsteigen, desto schwerwiegender sind die von den bestraften Sündern begangenen Delikte; je höher die Wanderer den Läuterungsberg besteigen, desto leichter wird die Last ihrer Sünden; je näher sie in den Himmelsphären zu Gott gelangen, desto höher wird der Grad ihrer Seligkeit und desto höher wird ebenfalls ihre Übereinstimmung mit dem Willen Gottes. Diese Topographie hat für die *Commedia* eine „[...] überraschende Konsequenz: [...] Dante muß gar nicht mehr ausdrücklich die Schuld [...] und den daraus resultierenden jenseitigen Status der Figuren erörtern. Der Ort, an dem er sie antrifft, charakterisiert sie hinlänglich [...]“. (Maurer 2008: 16)

4. Danteske Jenseitsräume in Conrad Ferdinand Meyers *Angela Borgia* und dessen Folgen für die Sinnkonstruktion der Novelle

Zurück zu Meyers Novelle: Hier manifestieren sich jenseitige Räume im Diesseits, sie verdichten sich zu einer alternativen Topographie im Norditalien des 16. Jahrhunderts, sprich in den Städten Ferrara, Rom und Belriguardo, die sich in der Novelle durchaus mit infernalischen Eigenschaften identifizieren lassen. Sie stehen in Opposition mit einem von der Realität ausgeschlossenem, ja abgegrenzten aber

himmlischen Prätello, in die am Ende die geläuterten Hauptfiguren entrückt werden. Angela erscheint dabei als eine Art Engelspräfiguration und Giulio als Wanderer des Lebens, der nach dem Durchschreiten der Hölle und der Läuterung auf den rechten Weg gebracht wurde.

4.1 Das Weltgericht

Die danteske Jenseitsmotivik manifestiert sich in der Novelle selbst in dem von den feinen Zweigen des gesamten Beziehungsgeflechtes gelösten Koordinatensystems Don Giulio – der später von seinem eigenen Bruder geblendeten Don Giovanni der Novelle – Angela Borgia – die bußfertige und strahlende Virago der ferraresischen Gesellschaft – und Lucrezia Borgia – die sich jeden Morgen verjüngt vom Lager erhebende *Medusa* und Herzogin von Ferrara.

Die Haupt- und Nebenfiguren sind von Anfang an als sünd- und frevelhafte, teuflische, gesetzlose und schuldige Charaktere eingeführt und werden im Laufe der Geschichte gerichtet, oder – wenn die Schwere ihrer Sünden nicht überhand nimmt – geläutert.

Es handelt sich dabei um den mit „vergiftenden Reden“ Zwietracht säenden „Teufel“ (XIV: 13) Don Ferrante, außerdem um den blutvergießenden (30), in den „Weingarten des Lebens eingebrochenen“, „ungezogenen Knaben“ Giulio, der vor lauter Gier und Wollust die „Trauben zerquetscht“ (14), mit dem „Wunderquell“ (45) seiner Götteraugen das Geschenk seiner Schönheit missbraucht und durch Exzess und Wein verweichlicht ist. Weiterhin tritt der in flammender Eifersucht gegen seinen Bruder und Leidenschaft für Angela Borgia entbrannte kirchliche Würdenträger Kardinal Don Ippolito auf, der in den Augen des Volkes „größte Schuldige“ (73), der „Gesetzlose“, der „Frevler“ (37), der seine Macht missbraucht (45), „gleich einem Verdammten leidend, in den Banden eines von ihm sich abwendenden jungen Mädchens“ (48) liegend. Der – ironischerweise – oberste Richter Ferraras Ercole Strozzi erscheint

---

ze Geographie mit typisch mittelalterlicher Begründung: die Erde der südlichen Halbkugel hat sich aus Furcht vor dem stürzenden Luzifer mit Meer verhüllt und die nördliche Halbkugel hat dafür, ebenfalls aus Furcht vor Luzifer, sich nach oben gewölbt und so das Land vermehrt. [...] Die meisten Kommentare nehmen an, daß die aus der Erdmitte ausgewichene Erde auch den Läuterungsberg gebildet hat [...].“

als Figur, die sich dem frevelhaften Zauber der Lucrezia Borgia – die „nicht ungerichtet sterben“ (42) wird – nicht entziehen kann, da noch zu jung, „die heilige Waage der Themis zu halten“ (39). Nicht zuletzt trägt die ihn versklavende frevelhafte Lucrezia Borgia selbst zahlreiche Attribute der Bosheit und Verdorbenheit, die an späterer Stelle ausführlich erläutert werden sollen.

Diesen sündhaften Figuren tritt Angela mit dem in ihrer Sündenfreiheit eingeborenem Gerechtigkeitssinn entgegen, die, fast schon als Racheengel, das Weltgericht ankündigt:

Angela sprach deutlich vor den hundert und hundert Zeugen, und ihre Stimme klang über den Platz: „Schade, jammerschade um Euch, Don Giulio! Fürchtet Gottes Gericht!“. (XIV: 16)

Das Gericht wird ihn treffen, Don Giulio wird seine frevelhaften Augen verlieren. Ganz exemplarisch steht die Blendung des Don Giulio für das in der Höllendarstellung der *Divina Commedia* als angemessene Strafform exponiertes *contrapasso*-Prinzip: „Die Schuld liegt in deinen zauberischen Augen, mit denen du frevelst. Reiß sie aus und wirf sie von dir!“ (34) Ebenso findet sich das Prinzip des *contrapasso*, als der Kardinal, vor der Blendung vor Kraft strotzend und gewissenlos, am Ende von Fieber und Krankheit niedergeworfen und von Gewissensbissen geplagt⁶ wird.

4.2 Nachvollzug der Höllenmotivik

Licht und Schatten

Neben der Thematik des Weltgerichts, treten ebenfalls die Jenseitstopographie und die in der danteschen Hölle bestehenden Lichtverhältnisse in dieser Transposition

in die *Angela Borgia* wiederholend auf. Das *Inferno* ist bei Dante stets beschrieben als blinde Tiefe, in Dunkelheit oder funktionalem Zwielicht, „so wie es der Förderung des Unglück der Verdammten dienlich ist“ (Thomas von Aquin, *Summa Suppl.*, 97,4). Auch in der vorliegenden Novelle wird dieses Zwielicht der Verdammnis und dessen Kontrast zum Licht der Sonne oder der diesseitigen Welt kontinuierlich betont – es ist hier funktionales Element des räumlichen Diskurses. Beispielsweise maßregelt Bembo Lucrezia mit den Worten: „Die Verhältnisse liegen vor Euch im Licht Eures scharfen Verstandes, aber dieser helle Tag reicht nur bis an den Schattenkreis, wo Eure Liebe zu Vater und Bruder beginnt.“ (XIV: 18) Dabei wird, genau wie bei Dante, die physische Dunkelheit mit der Blindheit des Geistes, mit einem völligen Verlust des eigenen Willens gleichgesetzt. Besonders beeindruckend ist tatsächlich die Beschreibung des Himmels der Meyer'schen Novelle, der im Rahmen der bevorstehenden Katastrophe „bleiern“ und „in stumpfer Helle“ (29) erscheint.

Der Höllentrichter

Immer wieder werden die Leser_innen auch vom Erzähler direkt auf die erwartete Lesart hingewiesen, wenn man, eingeführt in die Gedanken des leidenden Don Giulio nach seiner Blendung, lesen kann:

Nach der Zeichnung der Danteschen Hölle, wie sie jedem italienischen Geiste innewohnt, beschäftigte er sich damit, nicht zwar den trichterförmigen Höllenabgrund zu bevölkern, sondern einen Krater des Unglücks zu graben, dessen Stufen er auch nicht mit Verdammten und Unseligen des geisterhaften Jenseits, sondern mit den Elenden, den Leidenden, den Verzweifelnden dieses irdischen Lebens füllte – immer eine Stufe unseliger als die andere, wobei er ohne Bedenken in die

6 Vgl. XIV, 73: „Allen diesen aufregenden Ereignissen war die Hauptperson am Hofe des Herzogs, der größte Schuldige aber in den Augen des Volkes, vollständig ferngeblieben; denn es war die Wahrheit, der mächtige Kardinal rang im Dämmer eines Krankenzimmers mit seinem Gewissen und dem Tode.“

unterste, dunkelste Kluft die Blinden versetzte. Mit grausamem Genusse malte er, vor sich hin singend, diesen Ort aus. Wie sich Blinde Blinden als Führer anboten und mit ihnen in den Abgrund stürzten! (XIV: 65 f.)

Die gesamte danteske Höllentopographie entfaltet sich als Folie für Giulios Leidenserfahrung, denn „nach der Zeichnung der Danteschen Hölle [...]“ bevölkert der Protagonist den „trichterförmigen Abgrund“, gräbt „einen Krater des Unglücks, dessen Stufen“ er mit den „Elenden, den Leidenden, den Verzweifelnden dieses irdischen Lebens“ (XIV: 65 f.) füllt. Die Hölle wird hier eine durchaus irdische Präsenz. Die Menge der Verdammten wird ersetzt durch die in Giulios Geist am schlimmsten leidenden Blinden, die selbst von Blinden in den Abgrund geführt werden – eine Reminiszenz auf Dantes Jenseitsführer Vergil; hier jedoch in tragischer Konsequenz ebenso in der „Tiefe“ verloren.

Auch wird die Hölle Don Giulios so dargestellt, dass er sich in einer „[...] anderen Lebensabteilung“ oder „Menschenklasse“ einzurichten begann, in einem „Lebenskreise“ (58 f.) der Unglücklichen und Leidenden, die zu einem vollsinnigen Leben nicht mehr berechtigt sind.

Die Hölle auf Erden

Doch die Hölle manifestiert sich nicht nur in Don Giulios Geist. In einer weiteren Textstelle äußert sich Angela gegenüber Don Ippolito über den Zustand auf Erden:

„Trittst du immer der Gnade in den Weg, Widersacher! Beruhige dich, du wirst Blut trinken! Hier ist keine Gnade... Hier ist die Hölle!... Um dich, mit dir, in dir war die Hölle von Anfang an! Ist es doch ein Wort des Heilands, das dich zum Greuel trieb! Das uns beide in die Verdammnis wirft! [...]“ (82)

Die Welt erhält somit ihre ganz spezifischen infernalischen Elemente

Erneut vermischen sich hier die Parameter Diesseits und Jenseits, die letztendlich nicht mehr entwirrbar sind oder sein sollen. Die Jenseitsarchitektur bleibt dabei stets erhalten und es erscheinen uns die üblichen Raummetaphoriken, die uralten Anthropologien des Raumes⁷. Im Rahmen dessen ist das Sündigen nichts anderes als ein „Hinabsteigen“, ein sich verlieren in den Abgründen der Verdammnis⁸. So kämpfen die Figuren „über der tödlichen Tiefe hell und sorglos dem Porte der Tugend“ (XIV: 29) zu, sie stoßen sich gegenseitig „in den Schlamm“, obwohl sie sich doch „früher emporheben“ (43 f.) wollten, fahren in einen „dunkeln Schacht, der sich mit flackernden, sich drängenden Visionen bevölkerte“ (73 f.), verbunden mit einer Vision des höllischen Zuges sowie der „ungeheuren Waage“ (ebd.; Hervorhebung von A.G.), deren Waagschalen sich nach oben und unten bewegen – symbolisch für die Bewegung der Seele in Himmel oder Hölle, Seligkeit oder Verdammnis. Weiterhin begegnet uns sogar ein „dunkles stygisches Gewässer“, das „Don Giulios Seele in der Tiefe“ (60) irreversibel verwüstet.

Geryon, Medusa und Luzifer

Zwei Figuren sind bei der Repräsentation infernalischer Elemente in der Novelle von besonderer Bedeutung: Cesare und Lucrezia Borgia. Schon beim Einzug der Lucrezia in das Herzogtum Ferrara fragt sich einer der Professoren der Universität, der Professor der Moralwissenschaften (!),

[...] ob auf dem unheimlichen, mit Schlangen gefüllten Hintergrunde einer solchen Vergangenheit ein so fro-

7 Siehe zu diesem Thema: Lotman 1989; Böhme (online) [21.3.2013]

8 Siehe zu diesem Thema außerdem: Marchi, Alessandro (2009): *La Divina Commedia*. Nuova ed. Integrale a cura di Alessandro Marchi. Torino: Paravia.

hes und sorgenloses Geschöpf eine menschliche Möglichkeit wäre, oder ob Donna Lukrezia nicht eher ein unbekannten Gesetzen gehorchendes, dämonisches Zwitterding sei. (XIV: 5)

Hier lassen sich zwei wichtige Komponenten extrahieren: Einmal der Lebenshintergrund voller Schlangen, wie sich auch ihre Gegenwart als „Abgrund der Ungerechtigkeit“ darstellt, die „nicht besser als die teuflische Bosheit des Kardinals, und den Hof von Ferrara ein Geflecht sich erwürgender oder miteinander buhlender Schlangen, einen eklen Knäuel, den es ein Verdienst wäre zu zerhauen und zu zertreten“ (XIV: 62) ist. Dies erinnert an das Bild der Schlangengrube in Dantes Jenseitsreise, nämlich im siebten Graben des achten Höllenkreises, im Graben der Diebe, in dem die Sünder stetig von Schlangen geplagt werden und zudem dazu verdammt sind, in einem ewigen Gestaltwechsel mit den Reptilien zu leben. Zweitens sei die Lucrezia ein „dämonisches Zwitterding“, dass „unbekannten Gesetzen“ (5) gehorcht – nämlich den Gesetzen der Hölle. Man kann im Zusammenhang späterer Charakterisierungen annehmen, es handle sich um den Drachen Geryon aus dem Übergang vom siebten zum achten Höllenkreis im 17. Gesang des danteschen Epos. Geryon, eine der sieben Wächtergestalten des Infernos, ist Sinnbild für Betrug und gestalterischen Wandel, ein Zwischenwesen aus dreiköpfigem Menschenhaupt, Drachenleib ohne Flügel und Skorpionenschwanz. Fast wirkt es bei Dante als eine Parodie der Dreieinigkeit (268 f.), was dank seiner Wandelbarkeit noch unheimlicher wirkt. Und so schreibt Meyer:

Sie [Lucrezia = A.G.] lächelte das Volk an, um die Schmach ihrer Abhängigkeit tief zu verstecken, kraft deren sie mit Vater und Bruder zu einer höllischen Figur verbunden war. (XIV: 7)

In der *Divina Commedia* setzen Dante und sein Begleiter Vergil auf dem Rücken des Geryon fliegend zum achten Kreis der Hölle über – auch dieses Bild findet sich bei Meyer, wenn er schreibt:

Demselben Wohlwollen gegenüber dem verführerischen Weibe verfiel auch der Kardinal. Er bewunderte den schützenden Zauber des von ihr ausgehenden Liebreizes und verbündete sich, soweit es in Alfonsos Interesse möglich war, mit dieser seltsamen Macht, welche Lukrezia von jung an aus begrabenen Wellen gehoben und wie auf Schwingen über zerschmetternde Abgründe hinweggetragen hatte. (XIV: 93)

Die Drachenmetapher wird, ganz nach der Definition des Fabeltiers Geryon an sich, auch für Cesare verwendet, der laut Bembo noch „seine Drachenkraft“ besitzt und bereit ist, wieder „aus dem Orkus“ zu steigen, „um ganz Italien zu verwirren“ (XIV: 19) – ja, er sei der Teufel selbst.⁹

Auch Luzifer wird in der *Divina Commedia* als dreiköpfiger Dämon im Mittelpunkt der Erde, eingeschlossen im Eis, dargestellt. So könnte man diese heillose höllische Figur ebenso als Figuration der Borgia-Familie sehen.

Lucrezia lebt im Gegensatz zu ihrem teuflischen Bruder jedoch weiter, und ist nicht nur Teil einer höllischen Ordnung, sondern auch eine Medusa, so wie sie im neunten Gesang des *Inferno* vor den Toren der *città di Dite* im Kreise der Furien erscheint. Die griechische Medusa als eine Frauengestalt mit Schlangenhaaren und steinernem Blick, Allegorie der Gewissensqualen und der Verzweiflung, wird von Meyer oft zur Charakterisierung der Herzogin verwen-

9 Zu den immer wiederkehrenden Vokabeln *Teufel*, *teuflisch*, *dämonisch*, *Dämon*, *Satan*, *satanisch*, *Bosheit* lohnt es sich an dieser Stelle nicht, Funktion und Vorkommen zu analysieren.

det: „Hier entfärbte sich Lukrezia, und ihr bleiches Auge erstarrte zu einem Medusenblick.“ (XIV: 18), oder: „Zwar lächelte sie auf das Geheiß des Bruders, doch die großen lichten Augen starnten versteinernd, wie die der Meduse“ (95).

Malebranche

Weiterhin ein zugegebenermaßen sehr offensichtlicher Hinweis auf die dantesche Hölle, ist die Anspielung auf den Marsch der *Malebranche* (Inf. XXI, 37), den schwarzen, geflügelten Teufeln aus dem 21., 22. und 23. Gesang des *Inferno*, die in den Borgaten die im Pech schwimmenden korrupten Politiker bestrafen und schinden, sowie die zwei Wanderer Dante und Vergil durch diesen Teil der Hölle begleiten. Don Giulio schläft in der Obhut einer dieser Teufel ein – ein vorausdeutendes Element auf die zukünftigen Ereignisse. Am Ende wird auch dieser sogenannte *Kratzkralle* ein Mittäter der Blendung sein.

Geistige Blindheit

Die ständige Betonung der Blindheit als höchstes Leid wird nachvollziehbar, wenn man sich vor Augen führt, dass Dante die Hölle als Ort konzipiert hat, in dem das göttliche Licht vollständig fehlt. Die Blindheit oder das Geblendetsein im Kontext der Hölle steht für die vollständige Abkehr von Gott als ein ewiges Nichtwissen, eine ewige geistige Blindheit. In der Novelle findet eine metaphorische Inversion statt, bei der zuerst das physische Sehen mit geistiger Blindheit, also mit Giulios Sündenzustand, korrespondiert und sich schließlich, im Laufe der später einsetzenden Buße, in einen Zustand der inneren Erkenntnis bei physischer Blindheit verwandelt. Dieser letztgenannte Zustand gleicht der mystischen Blendung im Paradiso, die als Begleitmotiv der himmlischen Gottesschau als vollkommene Helle des Verstandes zu verstehen ist. (vgl. Gmelin 1957, Kommentar 3: 449)

4.3 Die Stufen des Fegefeuers

Hauptthema nach der Blendung Don Giulios ist die Buße des jungen Mannes, durch das Durchschreiten verschiedener Stadien des Elends:

Don Giulio hatte in Pratello verschiedene Stufen des Elendes überschritten. Nach den ersten, langen, im Dunkel verstöhnten Tagen und Nächten, sobald die Fieber des Körpers und der Seele nachgelassen hatten, suchte er nach seiner genußbedürftigen Natur die Berührung der sanften Lüfte und den Geruch der Blumen. Er vergrub sich in die kühlestn Blätter, unter die duftigsten Zweige seines Gartens. (XIV: 56)

Besonders auffällig ist hier die Hinwendung zu einer aufwendigeren Naturbeschreibung nach der Blendung. Die Natur erscheint als sinnliche, heilende Kraft, die Don Giulio nach seiner Erblindung als erstes begegnet. Giulio empfindet, genauso wie Dante nach dem Aufstieg aus der Hölle (!), zum ersten Mal wieder die ersten „heißesten Sonnenstrahlen“, „um wenigstens das Licht zu empfinden, das er nicht mehr sehen sollte“ (XIV: 11). Durch die immense Ausleuchtung der Szenerie durch die Natur entsteht ein Hoffnungsschimmer am Horizont, wie es auch bei Dantes morgendlicher Ankunft an den Ufern des *Purgatorio* im ersten Gesang der *cantica* geschieht.

Hier findet sich noch einmal der Nachvollzug der Jenseitsarchitektur, wenn Don Giulio erst ins *Inferno* „gestürzt“ und dann „an der andern Seite der Kluft emporgeklommen“ (85) ist – er wolle nun redlich leiden und büßen. Eine gänzlich andere Situation bietet sich bei der fast schon sperrig und erzwungen wirkenden Läuterung der Lucrezia Borgia. Sie, „darauf bedacht, sich den Himmel zu versöhnen“ (120), „täuschte [...] sich nicht über die Summe und Schwere ihrer Sünden und dachte be-

scheiden von ihren Verdiensten, den frommen Übungen und Almosen [...]“ (121). Sie hoffte,

[...] mit Hilfe der kirchlichen Rettungsmittel einen untersten Raum des Fegefeuers zu gewinnen. Einmal dort, so überredete sich die Kluge in lebenswürdiger Torheit, würde es ihr durch die Vermittlung der Heiligen gelingen, eine höhere Stufe zu erreichen. (ebd.)

Pater Mamette, ein franziskanischer Mönch, der auch später für Don Giulio und Angela eine Rolle spielen wird, war jedoch „in der göttlichen Mathematik erfahren, nach welcher die Großen klein sind und die Armen alles besitzen, und sah wohl, daß sie zu den Reichen gehörte, die schwerlich ins Himmelreich kommen.“ (ebd.) Er sah, dass die Herzogin mit ihrer „Schlangenklugheit“ dazu in der Lage war, sich „selbsttätig durch alle Spalten“ (ebd.) emporzuwinden – hier erscheint besonders eindrücklich wieder die Analogie zur Architektur des Läuterungsberges, bei dem die geläuterten Seelen nach jeder überwundenen Sünde in einer kleinen Felsspalte zum nächst höheren Seelenzustand gelangen können; nur scheint sich Lucrezia unrechtmäßig, gleich einer Schlange, emporzuschleichen.

4.4 Ankunft im Paradies

Die Auflösung des Geschehens in der Novelle versteht sich in diesem Sinne als eindeutige Figuration der Ankunft in einer Art Paradieszustand, wenn auch nicht in einem Jenseitsraum, so doch in einem Zustand der Zufriedenheit, innerer Freiheit und Geläutertheit im paradiesartig-idyllischen aber vor allem irdischen, Land- und Gartenschloss Pratello, in dessen Grenzen sich die beiden Geliebten frei bewegen können. Allerdings kann in Meyers Novelle die Unterscheidung zwischen irdischer und himmlischer Liebe nicht mehr getroffen werden – beide Aspekte der Liebe sind bei Meyer unlösbar von der Lebensreali-

tät. Der Gegensatz wird leer, die Welten verschmelzen in der Liebe zwischen den beiden Protagonisten. Jetzt entspricht der himmlischen Liebe dem Aufgehen geistiger Augen, die in Opposition der ehemaligen dumpfen Lust stehen und Giulio das erste Mal in seinem Leben tatsächlich „mit hellen Sinnen“ lebt. (129)

5. Fazit

Der Artikel hat anhand der beschriebenen und interpretierten Textstellen gezeigt, dass die Jenseitswelten aus Dantes *Inferno*, *Purgatorio* und *Paradiso*, wie in der Einleitung bereits erwartet, in der Novelle Angela Borgia von C. F. Meyer gewissermaßen als Folie für die Konstruktion einer paradigmatisch tiefer liegenden Bedeutungsebene fungieren. Die Wiederaufnahme des dantesken Jenseitsstos durchzieht den Text und konstruiert die *histoire* der Novelle in ihrer Gesamtheit neu. Die Gesetze des Jenseits sind in die diesseitige Welt transponiert und – einem Experiment ähnlich – in eine Versuchssituation verwandelt, in der die Schuldigen und Gerechten zwar eindeutig markiert sind, jedoch ihren Platz in der Welt nicht so kurzerhand finden wie die Sündigen und Seligen bei Dante. Moralistische Maßstäbe sind im 19. Jahrhundert nicht mehr vorhanden, die Sinnlichkeit bei Meyer allgegenwärtig. Die Wirklichkeit ist Chaos. Darum ist der Weg der Hauptfiguren weniger eine Suche der Erfüllung bei Gott, sondern die Konstruktion eines Gesellschaftsbildes, dessen Mitglieder innerhalb der überholten und maroden Strukturen eine Ordnung nur in der zwischenmenschlichen Beziehung finden können, in der Liebe füreinander. Durch den gebrochenen Kontrast zwischen einer tradierten Ordnung, so wie sie sich in der *Commedia* findet und einem chaotischen und jungen Begehren nach Leben und Tod zugleich, offenbart sich ein Abbild einer menschlichen Suche nach sich selbst.

Primärliteratur

Meyer, Conrad Ferdinand (1966/1891): Angela Borgia. In: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Hans Zeller und Alfred Zäch †. Band 14. Bern: Benteli.

Gmelin, Hermann (1954–57): Dante. Die Göttliche Komödie. Deutsch und Italienisch. 3 Bände und Kommentar. Stuttgart: Klett.

Sekundärliteratur

Behrens, Rudolf/Stillers, Rainer (Hg.) (2008): Orientierungen im Raum. Darstellung räumlichen Sinns in der italienischen Literatur von Dante bis zur Postmoderne. Heidelberg: Winter.

Böhme, Hartmut: Imagologie von Himmel und Hölle. Zum Verhältnis von textueller und bildlicher Konstruktion imaginärer Räume. <http://www.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/texte/bilderdenken.html>. Zuletzt aufgerufen am 21.3.2013

Eco, Umberto (1994): Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur. Hanser: München.

Engel, Henrik (2006): Dantes Inferno. Zur Geschichte der Höllenvermessung und des Höllentrichtermotivs. Freie Univ. Berlin, Diss. München: Dt. Kunstverlag.

Franchini, Patrizia Noémi (1984): Italienische Dichter und Schriftsteller im Werk C.F. Meyers. Bern u. a.: Lang.

Genette, Gérard (1993): Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Gragnotati, Manuele (2005): Experiencing the afterlife. Soul and body in Dante and medieval culture. Notre Dame, Ind.: Univ. of Notre Dame Press (The William and Katherine Devers series in Dante studies, 7).

Kuon, Peter (1993): Lo mio maestro e 'l mio autore. Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne. Frankfurt am Main: V. Klostermann.

Lotman, Jurij Michajlovič (1989): Die Struktur literarischer Texte. 3. Aufl. München: Fink.

Marchi Alessandro (2009): La Divina Commedia. Nuova ed. Integrale a cura di Alessandro Marchi. Torino: Paravia.

Malke, Lutz S./Knapstein, Gabrielle (2000): Dantes Göttliche Komödie. Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten. Berlin: Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin.

Maurer, Karl (2008): Topografie des Unbetretbaren. Der Raum in Dantes Divina Commedia. In: Behrens, Rudolf/Stillers, Rainer (Hg.): Orientierungen im Raum. Darstellung des räumlichen Sinns in der italienischen Literatur von Dante bis zur Postmoderne. Heidelberg: Winter.

Minois, Georges (1996): Die Hölle. Zur Geschichte einer Fiktion. München: Dt. Taschenbuch-Verlag.

Platthaus, Isabel (2004): Höllenfahrten. Die epische "katábasis" und die Unterwelten der Moderne. München: Fink.

Potthoff, Ingeborg (1952): Die Bedeutung Italiens für C. F. Meyer und sein Werk. Dissertation, Universität Bonn.

Reudenbach, Bruno (1997): Heilsräume. Die künstlerische Vergegenwärtigung des Jenseits im Mittelalter. In: *Miscellanea Mediaevalia* (25), S. 628–640.

Ritzer, Monika (2001): Rätsel des Daseins und verborgene Linien. Zu Conrad Ferdinand Meyers literarischer Philosophie. In: Ritzer, Monika (Hg.): Conrad Ferdinand Meyer. Die Wirklichkeit der Zeit und die Wahrheit der Kunst. Tübingen: Francke, 9–34.

Spoerri, Theophil (1963): Dante und die europäische Literatur. Stuttgart: Kohlhammer.

Vorgrimler, Herbert (1994): Geschichte der Hölle. 2., verb. Aufl. München: Fink.