

Inhalt

Einleitung | 7

- I Nachträgliche Standortbestimmung.
Zu Peter Weiss' postum veröffentlichtem Drama *Inferno*
(1964 / 2003) und seiner Uraufführung
am Badischen Staatstheater Karlsruhe (2008) | 25**
- II *Commedia drammatizzata*.
Literarische Dramenbearbeitungen zum *Inferno*,
Purgatorio und *Paradiso* von Edoardo Sanguineti,
Mario Luzi und Giovanni Giudici (1989-91) | 79**
- III ‚Theater der Träume‘.
Tomaž Pandurs Regietheater-Trilogie *Inferno*.
The Book of the Soul, *Purgatory*. *Anatomy of
Melancholy* und *Paradiso*. *Lux* am
Thalia Theater Hamburg (2001/02) | 109**
- IV Strukturalistische Adaption.
A TV Dante – Cantos I-VIII (1988) von
Peter Greenaway und Tom Phillips | 139**
- V Die Hölle im Radio.
Das Hörspiel *Radio Inferno* (1993) von
Andreas Ammer und FM Einheit | 171**

VI Dante amerikanisch.

Von Sandow Birks und Marcus Sanders' Künstlerbuch
Dante's Divine Comedy (2003/05) zu Sean Merediths
Papierpuppenfilm *Dante's Inferno* (2007) | 197

VII Klero-Pop.

Marco Frisinas Musical *La Divina Commedia. L'opera.*
L'uomo che cerca l'Amore (2007) | 229

Ausblick | 257

Liste der recherchierten Neubearbeitungen der
Divina Commedia | 273

Abbildungsverzeichnis | 277

Literaturverzeichnis | 279

Einleitung

„A good old text always is a blank for new things.“
(Tom Phillips in *A TV Dante*)

Im Januar 2007 fand in Rom unter großem Medienaufgebot eine Pressekonferenz statt: Vor internationalen Journalisten kündigte Mons. Marco Frisina, einer der ranghöchsten Musiker des Vatikans, an, dass er voraussichtlich noch im selben Jahr ein Musical zur *Divina Commedia* Dante Alighieris fertig stellen werde. Das Musical wolle er Papst Benedikt XVI. widmen. Und es gebe Pläne, dass das Musical im Beisein des Papstes im Vatikan uraufgeführt werde.¹

Tatsächlich hatte das Musical *La Divina Commedia. L'opera. L'uomo che cerca l'Amore* am 22. November 2007 in Rom Premiere. Zwar fand diese nicht im Vatikan statt, sondern in einem riesigen Zelt, das eigens für das Musical am Stadtrand von Rom errichtet worden

1 Vgl. die Presseberichte u. a. von Daniela Cori: „Priest turns Dante's *Divine Comedy* into opera“. In: *International Herald Tribune*, 02. Januar 2007. John Hooper: „Papal choirmaster writes musical based on Dante – and punk is the sound of hell“. In: *The Guardian*, 03. Januar 2007. John Phillips: „Vatican plans punk version of the *Divine Comedy*“. In: *The Independent*, 03. Januar 2007. xy: „Hell the musical comes to Vatican“. In: *BBC news*, 03. Januar 2007. xy: „Punk, rock y cantos greogorianos en la versión musical de *La Divina Comedia*“. In: *Clarín*, 02. Januar 2007. Roman Arens: „Zur Hölle mit Rock. Dantes *Divina Commedia* soll zum Musical werden – Kritik an ‚musikalischer Apartheid‘“. In: *St. Galler Tagblatt*, 12. Januar 2007. Lawrence Van Gelder: „Arts, briefly“. In: *The New York Times*, 04. Januar 2007. Paola Polidoro: „Che Commedia intorno al rock“. In: *Il Messaggero*, 03. Januar 2007.

war. Und auch der Papst – ein bekennender Klassik-Liebhaber – war nicht zugegen (er hat das Musical wohl bis heute nicht gesehen). Dennoch zog das Musical in der Folge ein großes Publikum an. Seit der Uraufführung ist das Stück nach wie vor und beinahe ununterbrochen an verschiedenen Orten in Italien zu sehen.²

Marco Frisinas Unterfangen, die *Divina Commedia* als Musical zu vertonen, wirkt auf den ersten Blick überraschend. Das nicht nur, weil am Vatikan bekanntermaßen ein eher konservativer Musikgeschmack gepflegt wird und sich die Komposition eines Musicals u. a. mit Hard-rock- und Metalelementen durch einen Vatikan-Priester ausnimmt wie eine jugendbetont löchrige Jeans zwischen Klerikersoutanen. Vor allem die Wahl der *Divina Commedia* als Stoff für ein publikumwirksames Musikspektakel erscheint sehr ungewöhnlich: Immerhin handelt es sich bei der *Divina Commedia* um eine etwa 700 Jahre alte, umfangreiche Dichtung, die aufgrund ihrer inhaltlichen und sprachlichen Komplexität an heutige Leser hohe Anforderungen stellt und deren Handlung in der Gegenwart durchaus fremd wirkt.

An der *Divina Commedia*, der *Göttlichen Komödie*, hatte der aus Florenz stammende Dante Alighieri (1265-1321) etwa zwanzig Jahre bis unmittelbar vor seinem Tod gearbeitet. Bereits vor der *Divina Commedia* hatte Dante verschiedene literarische, philosophische und politische Werke verfasst, u. a. die *Vita Nova*, ein Prosimetrum, in dem er frühere Gedichte mit einer Rahmengeschichte verband und in dem er die (fiktive?) Geschichte seiner Jugendliebe zu Beatrice erzählte; *Il Convivio*, eine philosophische Abhandlung über den Gebrauch philosophischer Weisheit; *De vulgari eloquentia*, eine Schrift über die Verwendung des gesprochenen Italienisch, des sogenannten *volgare*, als Literatursprache; oder *De Monarchia*, eine Streitschrift, in der Dante im Kampf zwischen Kaiser und Papst um die Vorherrschaft in Italien zugunsten des Kaisers argumentierte.

In der *Divina Commedia*, seinem Hauptwerk, beschrieb Dante dann in 14.233 gereimten Versen im *endecasillabo* (Elfsilber) eine fiktive Wanderung durch das Jenseits: Die gleichnamige Hauptfigur Dante erzählt in den drei Teilen *Inferno*, *Purgatorio* und *Paradiso* im Rückblick von ihrem Weg durch die Hölle, den Läuterungsberg und

2 Siehe die Homepage des Musicals: <http://www.ladivinaconmediaopera.it/website/>.

das Paradies. Bei seinem Gang durch das Jenseits, auf dem ihn u. a. der Geist seines Dichtervorbilds Vergil und der Beatrices (die zentrale Figur in der *Vita Nova*) begleiten, sieht und erfährt Dante im Vorübergehen und in Gesprächen, wie es den Seelen dort ergeht. So durchquert Dante zuerst die Hölle, die sich wie ein Trichter in immer engeren Kreisen von der Erdoberfläche bis zum Erdmittelpunkt hinzieht. In den Höllenkreisen erleiden die verdammten Seelen eine ihrem Fehlverhalten im Diesseits entsprechende Strafe. Gemäß der ‚*legge del contrappasso*‘ werden beispielsweise die Sünder der Wollust auf ewig in einem infernalischen Höllensturm umhergetrieben, der ihre Leidenschaften spiegelt; und die Schlemmer darben in einem Schlamm aus Kot und Exkrementen, auf den übelriechender Regen herabfällt. Am tiefsten Punkt der Hölle, dem Erdmittelpunkt, ist der gefallene Erzengel Luzifer in einem Eissees festgefroren, nur sein Oberkörper mit drei Köpfen und riesigen, fledermausartigen Flügeln ragt aus dem Eis, und mit seinen drei Mäulern zermalmt er die Erzverräter Judas, Brutus und Cassius. Durch den Bauchnabel Luzifers führt ein Tunnel, durch den Dante und Vergil zum Ufer einer Insel im Ozean auf der anderen Erdhalbkugel gelangen, auf der sich der Läuterungsberg erhebt. Ähnlich der Hölle ist auch der Läuterungsberg in sieben kreisförmige Terrassen eingeteilt, auf denen die Sünder entsprechend ihrer Sünden, jedoch zeitlich begrenzt Buße tun, bevor sie dann ins Paradies aufsteigen dürfen. Nachdem Dante den Berg erklommen hat, durchfliegt er mit Beatrice die neun Himmelskreise des Paradieses, in denen sich die erlösten Seelen befinden. Am Ende seiner Reise, während der Dante einen eigenen inneren Läuterungsprozess vollzieht, offenbart sich ihm Gott selbst in einer überwältigenden Lichterscheinung.

In einem ersten Zugang lässt sich die *Divina Commedia*, deren *plot* ich hier in aller Kürze zusammengefasst habe, wie ein teils spannender, teils nachdenklicher ‚transzendenter Abenteuerroman‘ lesen. Gleichzeitig ist die *Divina Commedia* aber durch eine hohe inhaltliche Komplexität geprägt: Unter anderem verarbeitete Dante in der Dichtung eine Fülle an theologischem, astrologischem, philosophischem, literarischem und anderem Wissen seiner Zeit. In einem Widmungsschreiben an seinen Förderer Cangrande della Scala erklärte Dante zudem, dass er die *Divina Commedia* idealerweise gemäß dem vierfachen Schriftsinn der mittelalterlichen Biblexegese verstanden wissen wollte; neben dem wörtlichen Sinn (*sensus literalis*) berge sie auch einen allegorischen (*sensus allegoricus*), moralischen (*sensus moralis*)

und anagogischen, d. h. ‚auf die letzten Dinge‘ bezogenen, Sinn (*sensus anagogicus*).³ Aufgrund ihrer inhaltlichen Komplexität wird die *Divina Commedia* in der Forschung auch immer wieder als ‚Summe des mittelalterlichen Wissens‘⁴ bezeichnet. Die beinahe unüberschaubar große Menge existierender Kommentarbände legt dabei ein eindruckliches Zeugnis von dem Bemühen ab, die verschiedenen Bedeutungsfacetten des vielschichtigen Werks aufzuschlüsseln.

Auch formal ist die Dichtung in hohem Maße durchkomponiert. So bediente sich Dante bei der Gestaltung verschiedenster zahlensymmetrischer und zahlensymbolischer Gliederungselemente, deren faszinierende Intensität und Konsequenz erst in der jüngeren Forschung aufgedeckt wurden.⁵ Beispielsweise zieht sich der Gebrauch der Dreizahl durch den gesamten Text: Die *Divina Commedia* besteht aus den drei Teilen („*cantiche*“) *Inferno*, *Purgatorio* und *Paradiso*; sie ist in drei mal 33 Gesänge („*canti*“) pro Teil – plus einem zusätzlichen Einleitungsgesang im *Inferno* – eingeteilt; die Verse sind durchgängig in dreigliedrigen Kettenreimen mit dem Schema aba bcb cdc ded ... abgefasst; das für Dante wichtige Wort ‚Cristo‘ reimt dreimal identisch mit sich selbst (Par. XII, 71, 73, 75) etc. In der *Divina Commedia* ist die Zahl Drei mit christlicher Bedeutung aufgeladen und verweist auf die Dreieinigkeit Gottes. Sie ist nur eines von vielen Elementen im Text, die eine tiefe Verwurzelung der gesamten Dichtung in einem mittelalterlich-christlichen Weltbild erkennen lassen.

In sprachlicher Hinsicht hat Dante mit der *Divina Commedia* das erste große Werk in italienischer Sprache geschaffen. In einer Zeit, als das Lateinische noch die vorherrschende Literatur- und Gelehrtensprache war, ragt die Dichtung aus den bis dahin verfassten, deutlich kürzeren Schriften und Gedichten im italienischen *volgare* wie ein Monument hervor.

3 Vgl. Dante Alighieri: *Das Schreiben an Cangrande della Scala. Lateinisch-Deutsch*. Hamburg: Meiner, 1993.

4 Vgl. u. a. Ulrich Prill: *Dante*. Stuttgart: Metzler, 1999.

5 U. a. Manfred Hardt: *Die Zahl in der Divina Commedia*. Frankfurt: Athenäum, 1973. Nicoletta Kiefer: *Zahl, Struktur, Sinn. Studien zu den drei Hauptprophetieungen der Divina Commedia*. Frankfurt: Lang, 2002.

Insgesamt gilt die *Divina Commedia* in Italien als eines der bedeutendsten Werke der Nationalliteratur. Über die Grenzen Italiens hinaus zählt sie zu den Klassikern der Weltliteratur.⁶

Mons. Marco Frisina wählte also die *Divina Commedia* als Vorlage, um sie in neuer Form als spektakuläres und unterhaltsames Musiktheater im Zweieinhalbstundenformat für ein großes Publikum auf die Bühne zu bringen. Inhaltlich, und darauf weist der im Vergleich zum Original leicht abgeänderte Titel des Musicals bereits hin, gestaltete er seine neue Version der *Divina Commedia* als eine Erzählung über die Suche des Menschen nach der Liebe (*La Divina Commedia. L'opera. L'uomo che cerca l'Amore*).

Bei einem näheren Blick auf die gegenwärtige Kulturszene lässt sich feststellen, dass Frisinas Projekt nicht isoliert steht. Vielmehr erschienen in den vergangenen Jahren viele weitere und untereinander höchst unterschiedliche Neufassungen der *Divina Commedia*: Unter anderem verwandelte der Münchner Hörspielmacher Andreas Ammer gemeinsam mit seinem Musiker-Kollegen FM Einheit Dantes Höllenwanderung in ein ‚pop-modernes‘ Radio-Hörspiel (*Radio Inferno*, 1993). Die für ihre spektakulären Inszenierungen bekannte katalanische Akrobatiktruppe *La Fura dels Baus* nahm Dantes Jenseitsreise als Vorlage für ein einmaliges Akrobatik-Event auf der Piazza Pitti in Florenz (*La Divina Commedia*, 2003). Der slowenische Regisseur Tomaž Pandur gestaltete aus der *Divina Commedia* eine archaisch-traumhafte Regietheater-Trilogie (*La Divina Commedia*, Thalia Theater Hamburg, 2001-02). Kristi Allik und Robert Mulder kreierten aus Dantes *Purgatorio* eine medienexperimentelle Ballett-Video-Performance (*Electronic Purgatory*, 1991). Und der englische Filmregisseur Peter Greenaway produzierte gemeinsam mit dem Maler Tom Phillips 1988 eine ‚strukturalistische‘ Fernsehversion von Dantes *Inferno* (*A TV Dante – Cantos I-VIII*).

6 Ein Hinweis darauf ist u. a. das Erscheinen der *Divina Commedia* in ‚Klassiker‘-Reihen, z. B. bei Winkler Weltliteratur, dtv Klassik, Meyers Klassiker Ausgaben; im englischen Sprachraum bei Oxford World's Classics, Wordworth Classics of World Literature, Barnes & Noble Leatherbound Classics, Crofts Classics, Penguin Classics, Everyman's Library Classics, Northwestern World Classics, Harvard Classics; u. a. m.

Bereits diese Beispiele – nur wenige aus einer viel größeren Menge – belegen, dass Künstler gegenwärtig immer wieder die *Divina Commedia* entweder als Ganze oder einen ihrer drei Teile *Inferno*, *Purgatorio* oder *Paradiso* als Vorlage für sehr unterschiedliche Neubearbeitungen heranziehen. Bei aller Unterschiedlichkeit ist allen Neubearbeitungen gemeinsam, dass in ihnen die mittelalterliche Dichtung durch die Übertragung in ein anderes Medium und / oder durch markante inhaltliche und stilistische Änderungen in dezidiert neue Versionen umgearbeitet, also in ‚*Nuove Commedie*‘ transformiert wird.

Dieser Trend zur Neubearbeitung der *Divina Commedia* ist erstaunlich und wirft einige Fragen auf, nämlich: Warum wird gegenwärtig ausgerechnet die *Divina Commedia* – ein ‚altes‘, ‚schwieriges‘ und für heutige Leser mitunter ‚fremd‘ wirkendes Werk – von Künstlern immer wieder neu bearbeitet? Wie wird in den Neubearbeitungen die *Divina Commedia* jeweils konkret neu gestaltet? Und wie lässt sich der gegenwärtige Trend zur Neubearbeitung der *Divina Commedia* gegebenenfalls in einem größeren kulturellen Kontext verorten?

In dieser Studie soll ein Versuch zur Beantwortung dieser Fragen unternommen werden. Mit der Beantwortung der Fragen ist eine doppelte Zielsetzung verbunden: Zum einen soll ein aktueller Trend innerhalb der kreativen Dante-Rezeption, der bisher in der Forschung unbemerkt geblieben war, sichtbar gemacht und erklärt werden. Zum anderen können von den Neubearbeitungen der *Divina Commedia* – die den Status eines Klassikers (mindestens) im abendländischen Literaturkanon genießt – womöglich auch Rückschlüsse auf den Umgang mit dem klassischen Erbe im aktuellen Kulturbetrieb abgeleitet werden.⁷

Als Grundlage für die Beantwortung der genannten Fragen seien vorab der Gegenstand und die Vorgehensweise in dieser Studie noch genauer erläutert.

7 Zur Kanonisierung der *Divina Commedia*, deren Prozesse noch nicht zusammenfassend beschrieben wurden, vgl. u. a. Matías Martínez: „Gelungene und misslungene Kanonisierung: Dantes *Commedia* und Klopstocks *Messias*“. In: Renate von Heydenreich (Hg.): *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1998. S. 215-229.

Gegenstand der Studie sind so genannte ‚Neubearbeitungen‘ der *Divina Commedia*. Unter einer ‚Bearbeitung‘ wird im literatur- und kulturwissenschaftlichen Bereich zunächst grundsätzlich „[...] jede das Original verändernde Umgestaltung eines Werkes nicht durch den Autor selbst, sondern durch fremde Hand“⁸ verstanden. Der ‚Bearbeitung‘ als Oberbegriff, der auch die medien- und gattungsimmanente Neugestaltung eines früheren Werks beschreibt (im Falle der *Divina Commedia* also Nachdichtungen), ist die ‚Adaption‘ (> lat. *adaptare* = anpassen) als ausschließlich medienwechselnde Bearbeitung begrifflich untergeordnet.⁹ Im Unterschied zu punktuellen intertextuellen oder intermedialen Bezugnahmen auf eine Vorlage in einem ansonsten eigenständigen Werk bleiben bei der Bearbeitung trotz aller, womöglich gravierender, Veränderungen wesentliche Elemente und Merkmale der Vorlage – Handlungsabläufe; Figuren; sprachliche, stilistische, formalästhetische Eigenheiten etc. – erhalten, so dass sie als Ganze wiedererkennbar ist.¹⁰

Jenseits dieser fundamentalen Kategorisierung steckt die Erforschung und Theoretisierung von Bearbeitungen und Adaptionen noch weitgehend in den Kinderschuhen. U. a. stellte Ralf Gregor Bogner im

8 Gero von Wilpert (Hg.): *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner, 8. erw. u. bearb. Aufl., 2001. S. 76.

9 Ebd. Ähnlich in Günther und Irmgard Schweikle (Hgg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler, 2. überarb. Neuaufl., 1990. S. 3.

10 Unter ‚Intertextualität‘ verstehe ich in dieser Arbeit einen pragmatischen Begriff der Literaturanalyse, bei der einzelne Elemente eines Prätextes (Verbalreminiszenzen, Motive, Strukturierungselemente u. a. m.) in einem nachfolgenden Text wieder aufgegriffen werden. Unter ‚Text‘ sind geschriebene (oder im weiteren Sinn mündliche, aber schreibbare) Äußerungen zu verstehen. ‚Intermedialität‘ meint hier im engeren Sinn und angelehnt an die Begriffsbildung bei Irina Rajewski und Manfred Pfister eine Bezugnahme in einem Werk auf ein anderes, das in einem anderen Medium ‚verfasst‘ ist. Vgl. Irina Rajewski: *Intermedialität*. Tübingen: Francke, 2002. Manfred Pfister: „Intertextualität“. In: Dieter Borchmeyer; Viktor Žmegač (Hgg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen: Niemeyer, 2. überarb. Aufl., 1994. S. 215-218.

Eintrag ‚Medienwechsel‘ in dem von Ansgar Nünning herausgegebenen *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (1998) fest:¹¹

Bis zur Gegenwart konzentrierte sich [...] das Interesse fast ausschließlich auf Romanverfilmungen. Medienkomparatistische Studien zur Übertragung erzählender Texte in die Medien Drama oder Hörspiel [und darüber hinaus in viele andere Medien und Gattungen; TK] hingegen sind rar.

Auch Brian McFarlane hebt in der Einleitung des von ihm herausgegebenen Sammelbandes *Novel To Film. An Introduction to the Theory of Adaptation* (1996) hervor: „[...] it is surprising, how little systematic, sustained attention has been given to the processes of adaptation.“¹² Bis heute hat sich daran kaum etwas geändert.

Trotzdem gab es in der Forschung verschiedene Versuche, die Begriffe ‚Bearbeitung‘ und ‚Adaption‘ weiter zu differenzieren. Auf der einen Seite des Spektrums existieren engere Begriffsbestimmungen, wie etwa in dem von Gero von Wilpert herausgegebenen *Sachwörterbuch zur deutschen Literatur*. Dort wird darauf hingewiesen, dass sich eine „echte[n], verantwortliche[n]“ Bearbeitung als „Dienst am Werk fühlen“ und „dessen literarischen Kern daher nicht angreifen, sondern sich auf periphere Züge beschränken“¹³ solle. In ähnlicher Weise wird im *Metzler Lexikon Literatur* die Adaption charakterisiert als „Umarbeitung eines literarischen Werkes, um es den strukturellen Bedingungen einer anderen Gattung oder eines anderen Kommunikationsmittels anzupassen, ohne dass der Gehalt wesentlich verändert wird“¹⁴. Auf der anderen Seite haben Wissenschaftler diverse Abstufungsmodelle entwickelt, in denen sie verschiedene Varianten von ‚Bearbeitungen‘ bzw. ‚Adaptionen‘ voneinander abzugrenzen versuchten. So unterscheidet beispielsweise Geoffrey Wagner in seiner Monographie *The Novel and the Cinema* (1975) bei Literaturverfilmungen drei unterschiedliche Kategorien:¹⁵

11 Ansgar Nünning (Hg.): *Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler, 1998. S. 355.

12 Brian McFarlane: *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996. S. 6.

13 Wilpert, a. a. O., S. 76.

14 Schweikle, a. a. O., S. 3.

15 Zitiert nach McFarlane, a. a. O., S. 10-11.

a) *transposition*, ‚in which a novel is given directly on the screen with a minimum of apparent interference‘; b) *commentary*, ‚where an original is taken and either purposely or inadvertently altered in some respect ... when there has been a different intention on the part of the film-maker, rather than infidelity or outright violation‘; c) *analogy*, ‚which must represent a fairly considerable departure for the sake of making another work of art‘.

Dudley Andrew reduziert in seinem Aufsatz „The Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory“ (1980) die möglichen Verhältnisse zwischen Textvorlage und Filmadaption ebenfalls auf drei Kategorien, die grob denen Wagners entsprechen: „fidelity of transformation“, „intersection“ und „borrowing“.¹⁶ Und auch die Klassifizierungen von Michael Klein und Gillian Parker in *The English Novel and the Movies* (1981) ähneln den vorher vorgebrachten Unterscheidungen:¹⁷

[...] first, ‚fidelity to the main thrust of the narrative‘; second, the approach which ‚retains the core of the structure of the narrative while significantly reinterpreting or, in some cases, deconstructing the source text‘; and, thirdly, regarding ‚the source merely as raw material, as simply the occasion for an original work‘.

Abgesehen davon, dass im Einzelfall die Einordnung in eine der klassifizierenden Schubladen womöglich schwierig und ohne weiterführende Fragestellung auch wenig erkenntnishaltig ist, blieben trotz der Ansätze, die hier beispielhaft genannt wurden, alle bisherigen Versuche zur Binnendifferenzierung und Systematisierung vorläufig, so dass sich innerhalb der englischen oder deutschen Bearbeitungs- und Adaptionforschung noch keine einheitliche Terminologie herausgebildet hat. Im Zusammenhang dieser Arbeit werde ich daher, angelehnt u. a. an die Bestimmung, die in Ansgar Nünning's *Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* vorgestellt wird, allgemein und ohne weitere Binnendifferenzierung unter einer ‚Bearbeitung‘ ein Werk verstehen, das von

16 Vgl. Dudley Andrew: „The Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory“. In: Syndy Conger; Janice Welsh (Hgg.): *Narrative strategies*. Macomb: West Illinois Press, 1980. S. 9-17.

17 Vgl. Michael Klein; Gillian Parker (Hgg.): *The English Novel and the Movies*. New York: Unger, 1981. Zitiert nach Mc Farlane, a. a. O., S. 11.

einer Vorlage (der *Divina Commedia*) wesentliche Elemente und Merkmale (beispielsweise: Titel; Handlungsabläufe; Figuren; sprachliche, stilistische, formalästhetische Eigenheiten; einzelne Episoden und Motive etc.) in ein neues Werk übernimmt. Die *Divina Commedia* bzw. einer ihrer drei Teile *Inferno*, *Purgatorio* oder *Paradiso* bleiben in den hier behandelten Fällen also, was meist bereits durch die Titelformung angezeigt wird, als Ganze in irgendeiner Form erkennbar präsent.

Das Präfix ‚Neu-‘, das ich dem Begriff ‚Bearbeitung‘ vorangestellt habe, dient dazu, den grundsätzlich verändernden Ansatz der Bearbeitungen semantisch akzentuierend, aber nicht generell klassifizierend hervorzuheben. In den hier gemeinten ‚Neubearbeitungen‘ geht es den Urhebern gerade nicht um den möglichst textnahen, ‚mimetischen‘ Transfer vom Medium Text in ein anderes, etwa ein Bild oder einen Film. Sondern sie alle nehmen, was zu zeigen sein wird, aus ganz unterschiedlichen Gründen kleinere und größere Veränderungen an der *Divina Commedia* vor, um aus ihr bewusst neue Fassungen, ‚*Nuove Commedie*‘, zu gestalten.

Insgesamt lassen sich die Neubearbeitungen gemäß wissenschaftlicher Fachterminologie dem Bereich der ‚kreativen‘ bzw. ‚produktiven Rezeption‘ zuordnen. Der Begriff der ‚produktiven Rezeption‘ stammt von Wilfried Barner, der ihn 1973 in einer Studie zur Wiederaufnahme der Tragödien Senecas bei Lessing erstmals verwendete. Gunter Grimm lieferte in seiner *Rezeptionsgeschichte* von 1977 eine fundierte Begriffsbestimmung nach, die Peter Kuon in seiner Habilitationsschrift zur Dante-Rezeption in der modernen Erzählliteratur folgendermaßen zusammenfasste:¹⁸

Während in der ‚normalen‘ (oder auch ‚reproduktiven‘) Rezeption die Intention des Lesers auf verstehende Aneignung ausgerichtet ist, zielt sie in der ‚produktiven‘ Rezeption auf selbstbewusste Neuschöpfung. Nimmt man als den einen Pol der möglichen Spannweite von Rezeptionen die historisch-adäquate

18 Peter Kuon: *„lo mio maestro e ’l mio autore“*. *Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1993. S. 22-23. Kuon bezieht sich auf: Wilfried Barner: *Lessing und die Tragödien Senecas*. München: Beck, 1973. Und: Gunter Grimm: *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie*. München: Fink, 1977.

Rekonstruktion der (zeitgenössischen) Textbedeutung an, so steht als der andere Pol die in die Konstruktion einer neuen Textbedeutung einmündende ‚produktive Rezeption‘. Wo sich dort das Verständnis des Lesers, so es ‚produktiv‘ wird, in einem explikativen Metatext konkretisiert, der mehr oder weniger zutreffend Auskunft über den rezipierten Text gibt, stellt hier das Produkt der ‚produktiven Rezeption‘ einen autonomen, d. h. eigengesetzlichen Text dar, in den der vorgängige Text und das, was an ihm (wie gewaltsam auch immer) verstanden wurde, als bloßes Material eingegangen sind. Die Frage der Angemessenheit (Hat der Leser die *Divina Commedia* überhaupt einigermaßen richtig verstanden?) geht daher im Falle der ‚produktiven Rezeption‘ weitgehend ins Leere.

In diesem Sinne rückt die Forschung zur produktiven Rezeption das neu geschaffene Werk unter Berücksichtigung der Leistung bei der Wiederaufnahme und kreativen Verarbeitung einer Vorlage in den Mittelpunkt der Betrachtung und ggf. auch der Bewertung.

Ausgehend von dieser Bestimmung habe ich für diese Studie ein möglichst umfassendes Korpus an Neubearbeitungen der *Divina Commedia* recherchiert. Bei den Recherchen konzentrierte ich mich besonders auf Werke, die außerhalb des Feldes der bildenden Kunst (Malerei, Druckgrafik etc.) lagen. Zwar ist dieser Bereich von dem hier behandelten Phänomen nicht ausgeschlossen. Jedoch wurde die aktuelle Rezeption der *Divina Commedia* in der bildenden Kunst – die für sich genommen ein sehr weites Feld ist – bereits an anderer Stelle ausführlicher behandelt.¹⁹ In dieser Studie werde ich nur punktuell auf Beispiele in der bildenden Kunst eingehen, die Teil des hier fokussierten Neubearbeitungstrends sind.

Durch eine systematische und in größeren Abständen wiederholte Suche im Internet und in der einschlägigen Forschungsliteratur, seltener durch persönliche Hinweise und Zufallsfunde konnte ich mehr als 50 Neubearbeitungen zusammentragen. Eine chronologische Liste der Neubearbeitungen, die angesichts der Aktualität, der weiten Verbreitung und bisher unzureichenden Dokumentation des Phänomens keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, findet sich im Anhang am Ende des Buchs.

19 U. a. Lutz S. Malke (Hg.): *Dantes Göttliche Komödie. Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten*. Leipzig: Faber & Faber, 2000.

Auf der Basis dieser Zusammenstellung lässt sich der Trend zur Neubearbeitung der *Divina Commedia* in seinen Umrisslinien bereits jetzt genauer fassen: Chronologisch betrachtet kann man den Beginn des Trends etwa in den 1960er Jahren festmachen. Als erste Orientierungsmarken dafür können u. a. zwei literarische Bearbeitungen herangezogen werden: Pier Paolo Pasolinis *La Divina Mimesis* und Peter Weiss' ‚*Divina Commedia*-Projekt‘. Pier Paolo Pasolini und Peter Weiss hatten unabhängig voneinander und wahrscheinlich als erste Autoren überhaupt jeweils das Projekt unternommen, die *Divina Commedia* insgesamt neu zu schreiben und zu aktualisieren. Der italienische Autor und Regisseur Pier Paolo Pasolini (1922-75) arbeitete bis kurz vor seiner Ermordung an einer aktualisierenden Prosa-Fassung der Dichtung. In seiner *Divina Mimesis*, in der er letztlich nur sieben der insgesamt 100 geplanten *canti*, also ‚Gesänge‘, ausführte, griff Pasolini das die *Divina Commedia* prägende System aus transzendenter Strafe und Belohnung für irdische Handlungsweisen auf, um mit dessen Modernisierung gesellschaftliche Zustände der damaligen Gegenwart fiktional verfremdend zu beschreiben. Pasolini, der sich zeitlebens in seiner Kunst politischen und sozialen Themen widmete, intendierte mit seiner Nachbildung der *Divina Commedia* eine „Kritik der neo-kapitalistischen Konsumgesellschaft“ und der mit ihr erwachsenen „neuen technologischen Sprache“²⁰. Dafür folgte er der dichterischen Erzählung Dantes, die er aufgriff, zitierte, in modernes Italienisch übertrug, autobiographisch ausdeutete und um Bezüge zur italienischen Gesellschaft der frühen 60er Jahre ergänzte.²¹ – Auch der deutsch-jüdische Schriftsteller Peter Weiss (1916-1982), auf den ich in dieser Studie noch ausführlich zu sprechen kommen werde, plante eine

20 Kuon: ‚*lo mio maestro e 'l mio autore*‘, a. a. O., S. 307.

21 Bereits der Beginn der *Divina Mimesis* lässt seine Arbeitsweise deutlich werden. Aus Dantes berühmten Anfangsversen ‚Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / ché la diritta via era smarrita‘ formuliert Pasolini: ‚Intorno ai quarant' anni, mi accorsi di trovarmi in un momento molto oscuro della mia vita. Qualunque cosa facessi, nella ‚Selva‘ della realtà del 1963, anno in cui ero giunto, assurda-assurdamente impreparato a quell'esclusione dalla vita degli altri che è la ripetizione della propria, c'era un senso di oscurità.‘ Dabei greift er die Altersangabe, Wortzitate wie ‚selva‘ oder das Motiv der Verirrung in der Dunkelheit auf und deutet sie um. Ebd.

modernisierende Umarbeitung der mittelalterlichen *Divina Commedia*, mit der er wie Pasolini gesellschaftliche und politische Missstände im Deutschland der 1960er Jahre thematisieren wollte. Von dem großen ‚*Divina Commedia*-Projekt‘ realisierte Weiss wie Pasolini allerdings nur einen Bruchteil.

Zeitgleich zu diesen beiden literarischen Neubearbeitungen findet sich auch in der bildenden Kunst der Ansatz, die alte Dichtung neu zu gestalten. D. h. in den Illustrationen wurde nicht nur versucht, das in der Dichtung Beschriebene weitgehend ‚realistisch‘ ab- oder nachzubilden. Sondern die Künstler ‚veränderten‘ die Vorlage, sie nutzten sie, um etwas dezidiert ‚Eigenes‘ zu schaffen. Beispielsweise markiert Salvador Dalis Aquarell-Zyklus zur *Divina Commedia* eine ästhetische Wende. Wo frühere Illustrationen (z. B. von Sandro Botticelli oder Gustave Doré) sich durch das Bemühen auszeichnen, den Literalsinn der Dichtung möglichst textnah illusionistisch nachzubilden, illustrierte Dalí die Dichtung mit der für ihn typischen Ästhetik und Symbolsprache in Traumbildern mit verzerrten Proportionen, surrealen Motiven wie fließenden Uhren, ‚Schubladenfiguren‘ etc. Als ein weiteres frühes Beispiel für einen solchen Zugang, der in einem bewusst verändernden Zugriff der strengen Nachfolge des *sensus literalis* der Vorlage zunehmend den Rücken kehrte, lässt sich Robert Rauschenbergs *Divina Commedia*-Zyklus aus den 1960er Jahren nennen. Der Zyklus besteht aus Collagen, die die Jenseitswelt Dantes assoziativ mit Elementen der Gegenwart verbinden. Diese beiden Beispiele stützen aus einer kunsthistorischen Perspektive die Annahme der 1960er Jahre als Schwelle für das neue Rezeptionsphänomen.

Seit den 1960er Jahren weitete sich die Tendenz zur verändernden Neugestaltung der *Divina Commedia* weiter aus. Die Quantität der Neubearbeitungen, die sich etwa seit den 1960er Jahren bis heute immer weiter gesteigert hat, erlaubt die Bezeichnung als ‚Trend‘ (spätestens seit den 1990er Jahren kann man sogar von einem regelrechten ‚Neubearbeitungsboom‘ sprechen):²² Ausgehend vom englischen Verb

22 Da sich neuere Bearbeitungen sicherlich häufiger durch das Internet, das mein hauptsächliches Rechercheinstrument war, aufspüren lassen als beispielsweise Werke aus den 1960er und 1970er Jahren, mag das aufgezeigte Bild auch dadurch bedingt sein. Dennoch scheint sich die Tendenz der gegenwärtigen Zunahme von Neubearbeitungen der *Divina Commedia* meines Erachtens realiter zu manifestieren.

„trend“, dt. „sich neigen“, „streben“, „in einer bestimmten Richtung verlaufen“, meint das eine bestimmte Strömung bzw. einen Verlauf, hier der Rezeption der *Divina Commedia*, die es vorher in der Ausprägung nicht gab.

Geographisch lässt sich der Trend kaum eingrenzen: Neben einem deutlichen Schwerpunkt in Italien, dem Heimatland Dantes und der *Divina Commedia*, finden sich etliche Beispiele aus dem deutsch- und englischsprachigen Raum, darüber hinaus vor allem aus anderen europäischen Ländern. Man könnte das Verbreitungsgebiet grob als ‚abendländischen Kulturraum‘ umfassen.

Um den oben skizzierten, aktuellen Trend zur Neubearbeitung der *Divina Commedia* genauer zu fassen, habe ich aus dem recherchierten Korpus einzelne Werke ausgewählt, die ich im Hauptteil der Studie gründlich analysieren werde. Mit den Analysen soll exemplarisch und im Detail geklärt werden, warum und wie im Einzelfall die *Divina Commedia* neu bearbeitet wurde.

Die Kriterien für die Auswahl waren verschieden: Vor allem musste ausreichend Material in hinreichend guter Qualität zur Verfügung stehen, das als Grundlage für eine solide Analyse und Interpretation einer Neubearbeitung genutzt werden konnte. Gerade die Materialbeschaffung erwies sich als eine größere Hürde: Teils recherchierte ich z. B. Theater- oder Ballettinszenierungen zur *Divina Commedia*, die jedoch in der Vergangenheit lagen und von denen zwar vielleicht Programmhefte, aber keine Aufführungsaufzeichnungen existierten. Aufzeichnungen von Aufführungen waren dann mitunter qualitativ so schlecht, dass eine gründliche Analyse nicht möglich war. Filmbearbeitungen wurden bei kleinen Festivals gezeigt, gelangten jedoch nicht in den kommerziellen Vertrieb etc. Aus der Menge der für eine gründliche Analyse noch in Frage kommenden Neubearbeitungen wählte ich dann solche aus, die mir besonders interessant und / oder qualitativ schienen, die in der Forschung bisher nicht oder ungenügend behandelt wurden und die verschiedene Facetten des Trends aufzuzeigen vermögen.

Neben dem Primärmaterial habe für die Analyse und Interpretation der Neubearbeitungen zusätzliches Material und Informationen (Interviews, Rezensionen, Publikationen usw.) einbezogen. Dort, wo es sich anbietet, werde ich in den Kapiteln mit Seitenblicken auch auf andere Bearbeitungen vergleichend eingehen.

In den folgenden Kapiteln werde ich also einzelne ausgewählte Neubearbeitungen hinsichtlich ihrer Bearbeitungsmotivation und Bearbeitungsstrategien der *Divina Commedia* besprechen: Im ersten Kapitel wird es um Peter Weiss' Drama *Inferno* (1964 / 2003) gehen. Das Stück wurde postum aus dem Nachlass herausgegeben und entstand, wie oben bereits erwähnt, als Teil eines größeren ‚*Divina Commedia*-Projekts‘. Die Neubearbeitung von Dantes *Inferno* ist mit einer spitzen Kritik an der deutschen Nachkriegsgesellschaft verwoben, innerhalb derer Peter Weiss auch eine autobiographische Standortbestimmung vollzieht.

Im zweiten Kapitel folgt eine Analyse einer Dramen-Trilogie, die die drei italienischen Autoren Edoardo Sanguineti, Mario Luzi und Giovanni Giudici 1989 bis 1991 für den Regisseur Federico Tiezzi und seine Theatertruppe *Magazzini Criminali* verfassten. Auf je eigene Weise und mit ganz unterschiedlichen Akzentsetzungen gestalteten die Autoren neue Dramenfassungen als eigene modernisierte Versionen der drei Teile der *Divina Commedia*.

Das dritte Kapitel behandelt eine weitere Dramenversion, Tomaž Pandurs Regietheater-Inszenierung zur *Divina Commedia*. In der Nachfolge Antonin Artauds gestaltete er das Werk im Sinne seiner Ästhetik eines ‚Theaters der Träume‘ für das Thalia Theater Hamburg (2001/02).

Das eingangs erwähnte Radio-Hörspiel *Radio Inferno* (1993) des Münchner Literaturwissenschaftlers und produktiven Hörspielmachers Andreas Ammer werde ich im vierten Kapitel eingehend besprechen. In dem Stück verwandelte Ammer mit seinem Team aus Musikern, Rezitatoren und Radiomoderatoren das *Inferno* in eine poppige Klang-Hölle, in der Dantes Text zugleich spielerisch bis ideologiekritisch de- und rekonstruiert wird.

Der Regisseur Peter Greenaway hat mit seinen formal innovativen Filmen Filmgeschichte geschrieben. Gemeinsam mit dem renommierten Maler Tom Phillips realisierte er die Fernsehfassung eines früheren Künstlerbuchs zu Dantes *Inferno* von Phillips, in der dessen ‚strukturalistische‘ Illustrierungsstrategie auf den Film übertragen und weiterentwickelt wurde (*Dante's Inferno. Cantos I-VIII*, 1988; fünftes Kapitel).

Eine weitere Kombination aus Künstlerbuch und anschließender Verfilmung steht im Mittelpunkt des sechsten Kapitels: das drei-

bändige Künstlerbuch zur *Divina Commedia* von Sandow Birk und Marcus Sanders (2003/05) sowie Sean Meredith's Papierpuppenfilm *Dante's Inferno* (2007). In beiden Versionen wird Dantes Jenseitswelt in die amerikanische Gegenwart verlegt bzw. mit Elementen der amerikanischen Gegenwartskultur angereichert.

Und im siebten Kapitel werde ich die Musical-Fassung Marco Frisinas untersuchen. Hierbei wird es insbesondere darum gehen zu zeigen, wie Frisina den mittelalterlichen Text in ein eventkulturelles Spektakel überführt und dabei eine dezidiert christliche Interpretation der Vorlage herausarbeitet.

In einem Ausblick werde ich dann abschließend darlegen, welches Bild sich bei einer Zusammenschau der Neubearbeitungen ergibt. Zudem soll überlegt werden, wie sich das Phänomen der Neubearbeitungen der *Divina Commedia* im gegenwärtigen kulturellen Umfeld einfügt.

Ein Buch wird geschrieben und gedruckt, um im besten Fall auch gelesen zu werden. In diesem Fall richtet sich das Buch an eine ‚doppelte‘ Leserschaft: Zum einen werden neue Erkenntnisse zur kreativen Rezeption der *Divina Commedia* in der gegenwärtigen Kultur vorgestellt, die insbesondere für die Dante-Forschung Relevanz besitzen dürften. Zum anderen, so ein Leitgedanke beim Schreiben dieses Bandes, könnten die Überlegungen und Erkenntnisse aber auch für ein breiteres Publikum über den Kreis der hoch spezialisierten ‚Dantisti‘ hinaus interessant sein. Vor diesem Hintergrund wurde das Buch so verfasst, dass sowohl Dante-Experten als auch Interessierte ohne fundierte Kenntnisse über die *Divina Commedia* der Argumentation folgen können. Die Kapitel im Hauptteil können unabhängig voneinander jeweils einzeln für sich und / oder in beliebiger Reihenfolge gelesen werden.

Die vorliegende Studie wurde am Fachbereich Romanistik der Paris-Lodron-Universität Salzburg als Dissertation angenommen. Die Dissertation entstand als assoziiertes Projekt des Forschungsschwerpunktes ‚Wissenschaft und Kunst‘ der Paris-Lodron-Universität Salzburg und der Universität Mozarteum Salzburg. Für die vorliegende Publikation wurde die Dissertation an einzelnen Stellen überarbeitet.

Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater, Prof. Dr. Peter Kuon. Den Fortgang der Arbeit begleitete er engagiert und mit großer

Offenheit gegenüber der Themenstellung, die in vielerlei Hinsicht angestammte Grenzen der Literaturwissenschaft überschreitet, sowie mit immer anregenden und konstruktiven Gesprächen. Mit seiner eigenen oben bereits genannten und zitierten Habilitationsschrift zur kreativen Dante-Rezeption in der Literatur der Moderne, an die die vorliegende Studie im weitesten Sinne anknüpft, war er ganz im danteschen Sinne ‚*il mio maestro e 'l mio autore*‘.

Während des Promotionsstudiums an der Universität Salzburg hatte ich Gelegenheit, einzelne Aspekte der entstehenden Dissertation in Seminaren bei Prof. Dr. Kathrin Ackermann-Pojtinger vor- und zur Diskussion zu stellen. Dabei erhielt ich insbesondere mit Blick auf medientheoretische Fragestellungen wichtige Impulse und Ideen.

Im Zuge der Arbeit an der Studie habe ich immer wieder ausführliche Gespräche mit Künstlern geführt; von verschiedensten Seiten wurde mir umfangreiches Material zur Verfügung gestellt. Die Gespräche waren für mich ein großes Vergnügen, und die zuvorkommende Bereitschaft zur Kooperation hat mir die Arbeit sehr erleichtert. All diesen Personen sei, ohne dass sie hier namentlich genannt würden, an dieser Stelle noch einmal ausdrücklich gedankt.

Darüber hinaus haben viele weitere Personen aus der Nähe und Ferne und zu verschiedenen Zeiten in unterschiedlicher Weise die Entstehung der Studie begleitet. Der Bedeutung ihrer ‚informellen‘ Unterstützung auf dem Weg bis zur Fertigstellung dieses Buches bin ich mir bewusst und bin ihnen dafür auch im Rückblick äußerst dankbar.

Das Dissertationsprojekt wurde durch ein Promotionsstipendium des Ev. Studienwerks Villigst gefördert. Die finanzielle Unterstützung durch das Studienwerk war eine große Entlastung; sie ermöglichte es mir, mich ganz auf die selbstgestellte Aufgabe zu konzentrieren.

Der Druck des Buches wurde schließlich mit einem großzügigen Druckstipendium durch den Rektor der Paris-Lodron-Universität Salzburg, Prof. Dr. Heinrich Schmidinger, im Rahmen des Schwerpunkts ‚Wissenschaft und Kunst‘ gefördert.

Frankfurt am Main, im Dezember 2011