FLUGMÄUSEMODUS, HÖLLENGELÄCHTER.

Sing-, Sprach- und Sprecherfahrungen beim Übersetzen von Dantes CANTO XXXIV / Inferno

von *Christian Filips*

I. VEXILLA REGIS - Kontrafaktischer Gesang

II. DAS ZITAT: EINE ZIKADE

III. VERSO DI NOI / GEGEN UNS

IV. LIPPENMUSIK

V. DIACHRONE ÜBERSETZUNGSVERSUCHE: Borchardt und Deinhardt

VI. HERR UND KNECHT? MEISTER MIO!

VII. DAS DANTE-VERBOT

VIII. DANTE IM DARKROOM. Ein filmischer Gastbeitrag von Anali Goldberg

IX. FLUGMÄUSEMODE?

X. DIE FINALE ÜBERSETZUNG

VEXILLA REGIS PRODEUNT (Gregorian chant)
https://www.youtube.com/embed/Mm0ce0amh6s

I. VEXILLA REGIS - Kontrafaktischer Gesang

Über der Pforte zu diesem Dante-Journal steht keine Inschrift. Wir müssen unseren Ohren trauen. Mit einem lateinisch-gregorianischen Gesang beginnt der letzte Canto des Inferno in der DIVINA COMMEDIA. Angekommen vor dem letzten Höllenkreis, erklingt ausgerechnet der Anfang eines berühmten Hymnus auf das Kreuz Jesu Christi, verfasst von Venatius Fortunatus, einem der letzten römischen Dichter der Spätantike. Wer, zur Hölle, singt hier, in der tiefsten Hölle, Kirchenhymnen? Hat man nicht einmal so tief unten, so nah am Kern der Erde, Ruhe vor den ewigen Gesängen der Sixtinischen Kapelle?

Eine der fatalen Einsichten, die Dantes augustinischer Anti-Manichäismus vermitteln will: Weder dem Himmel noch der Hölle ist jemals wirklich zu entkommen, weil die beiden in einer verzwirbelten Umkehrung aller Perspektiven letztlich miteinander identisch sind. Es gibt immer Ärger im Paradies. Und selbst der Teufel kann im letzten Moment noch widerrufen. Ihm wird, wie im Escape Room, der Ausgang zu den Sternen gewiesen, sobald er um Gnade bittet und das Codewort GAME STOP nennt. Noch aus der tiefsten Höhe ertönt der Gesang:

> "Vexilla regis prodeunt…“ (Inferno XXXIV, 1)

Wer die ersten drei Worte im lateinischen Original bedenkenlos gelehrsam ins Deutsche übersetzt, entscheidet sich, ein Paradox aufzulösen, das schon den Protagonisten Dante und Vergil nicht entgangen ist.[1] Denn auch die beiden Dichter sind irritiert von dieser musikalischen Geheim-Botschaft. Sie sehen nichts als Nebel in der Richtung, aus der die Melodie ihnen entgegen tönt.

Mit der Fremdheit des ersten Verses von Canto 34 bricht der „Plurilinguismo“ der COMMEDIA ins Sprachgeschehen ein und stellt jeden Versuch einer Übersetzung - ganz gleich in welche Sprache - vor ein Dilemma.[2] Der Beginn des Gesangs erklingt nämlich in einer anderen, einer früheren, einer fusionierten Misch-Sprache. Gesungen ist er. Nicht gesprochen. Geschrieben? Nur mittelbar. Den Ohren nach. Als viertes Wort schmettert herein das kontaminierte, italianisierende „Inferni“.[3]

Singt hier Venantius Fortunatus? Aber warum soll der Bischof von Poitier in der tiefsten Hölle schmoren? Die einzige Sünde, die eine Legende diesem frommen Dichter nachsagt, ist, dass er während einer Pilgerfahrt zum Grab des Heiligen Martin in Tours einmal einem „Baiovarius“, einem „bayerischen Urviech“, begegnet sein soll, der sich ihm in den Weg gestellt und Unverständliches gebrummelt habe.[4] Ein Baiovarius ohne Latein-Kenntnisse ist noch kein Luzifer (selbst wenn er Markus Söder oder Franz-Josef Strauß heißt). Die Begegnung mit einem Ur-Bayern dürfte im Mittelalter eine lässliche Sünde gewesen sein.

"Vexilla regis prodeunt inferni“: Vieles ist rätselhaft an diesem ersten Vers. Wir wissen nicht, wer singt. Es ist nicht einmal klar, in welcher Sprache gesungen wird. Die ersten drei Worte sind ein lateinisches Zitat, dann aber fällt dem Gesang etwas ins Wort, parodiert ihn, wechselt von der Vox Dei in die Vox Populi. Auf das „Vexilla regis prodeunt“ folgt nicht der folgerichtige Vers des Liedes: „folget crucis mysterium“. Bei Dante steht nur das eine hereinpolternde Wort: „Inferni“. Dieses eine Wort aber verkehrt den Sinn des Hymnus ins Gegenteil. Das Wort „Inferni“ wäre lateinisch korrekter wohl „Inferi“. Hat sich Dante also verhört? Hat er es falsch notiert? Versteht er den Inhalt des Lateinischen nicht richtig? So wie der Text notiert ist, bricht - infernalisch plötzlich - die Hölle herein, als Gelächter, als Sprache des Volks.

II. DAS ZITAT: EINE ZIKADE

> „Цитата есть цикада.“ [5]

Der abrupte Wechsel der Töne in der COMMEDIA stellt immer wieder vor die Frage: Soll man übersetzen, was die Figuren im Text selbst nicht verstehen oder falsch verstanden haben? Wie lässt sich ein mögliches falsches richtiges Verstehen so übersetzen, dass

es - der Logik des Texts gemäß - wieder das richtige falsche Verstehen Vergils und Dantes überträgt?

Man kommt nicht weit, wenn man den Anfang des CANTO 34 als bloße Figuren-Rede zu fassen versucht. Der erste Vers gleicht mehr der Notation in einer Partitur. Hier spricht nicht etwa Vergil, trotz des lateinischen Anscheins. Es handelt sich vielmehr um ein kontaminiertes Zitat, das beim Eintritt in den letzten Höllenkreis als Musik in der Luft liegt.

Osip Mandelstam hat in seinem „Gespräch über Dante“ von den „Scholaren Gesängen der Commedia“ gesprochen und ihren Partitur-Charakter hervorgehoben: „Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает. Эрудиция далеко не тождественна упоминательной клавиатуре, которая и составляет самую сущность образования.“ - „Ein Zitat ist keine Abschrift. Ein Zitat ist eine Zikade. Es läßt sich nicht zum Schweigen bringen. Hat es sich erst eingestimmt, hört es nicht mehr auf.“[6]

III. VERSO DI NOI / GEGEN UNS

„Verso di noi…“ (Inferno XXXIV, 2): Zumindest Vergil müsste das parodierte Zitat des Fortunatus verstehen, erklingt es doch in seiner Sprache. Aber man darf nicht vergessen, dass das Lateinische des Fortunatus 500 Jahre jünger ist als Vergils Sprache. Auch vom Christentum hatte Vergil keinen Schimmer, so sehr das Mittelalter ihn zum Vorboten stilisieren wollte.[7] Kann Vergil also wirklich wissen, welche Botschaft der höllische Gesang verbreitet? Auch Dante, der den gehörten Vers verschriftlicht, scheint die Sprache so fremd, dass er sie uns nicht übersetzen kann. Gemeinsam mit den Protagonisten sehen wir uns in einen Zustand kindlich-staunender Dummheit versetzt. Der Lehrer Vergil muss Dante übersetzen, was da zu hören ist. Aber auch er versteht nicht richtig:

---

https://www.toledo-programm.de/audio/Audio_1_Verso_im_Wortsinn.mp3

Vers 1 geht, im Wortsinn, gegen
„uns“ : *Verso* / Entgegen. Vor. Vers
2… Wem entgegen? *Di noi.* Uns. Hier
geht es uns. Entgegen. An. Der Vers:
Umkehrung. Pflug-Wende. Gesang
gilt? Uns. Du bist gemeint! So
geht der erste über, umgekehrt
inmitten: Höllenlärm (1 Echo
zum Anfang des 1. CANTO zurück).
Unsicher das Gehörte. Gehörnte
wir. Wie Mose. Nebel folgt.

Gleich am Anfang steht also eine Kontrafaktur, die „Umdichtung eines Gesangstextes (oft eines weltlichen in einen geistlichen oder umgekehrt) unter Beibehaltung der Melodie [< lat. contrafactus ‚umgewendet, ins Gegenteil verkehrt'].[8]

Das Signalwort „Inferni" tönt als Störung hinein in den Hymnus und verkehrt die Kreuzesbotschaft in die Botschaft der tiefsten Hölle. Aus den „Standarten des Königs", die auf das Kreuz Christi vorausweisen, werden im zweiten Vers die Standarten des Luzifer, des gefallenen Gottessohnes in der Unterwelt. Auf Luzifer nämlich weist Vergil, wenn er im zweiten Vers auf „ihn" verweist, ohne noch den Namen zu nennen. Schau nur genauer hin! Wenn das Hören keine Unterscheidung zulässt, weil selbst die Hölle noch fromme Hymnen singt, dann hilft vielleicht das Sehen zur besseren Unterscheidung. Ist es Luzifer, der hier singt? Hören wir ihn aus der Ferne die christlichen Hymnen in einem Misch-Italo-Latein verhöhnen? Bis heute schließen sich Black Metal Bands in der ganzen Welt dieser Interpretation an und nehmen den Vers zum Anlass für Beschwörungsriten:

Profundis Tenebrarum - Vexilla regis prodeunt inferni
https://www.youtube.com/embed/d2HMWhA-XyQ

> „Würden wir lernen, Dante zu hören,
> so würden wir hören, wie Klarinette und Posaune heranreifen,
> die Viola sich in eine Violine verwandelt,
> und das Ventil des Waldhorns sich verwandelt"[9]

Musiziert man die Partitur, die Dantes CANTO ist, so trifft man gleich im ersten Vers gewissermaßen auf eine Fusion aus Gregorianik und Black Metal. Auf diesen Shift reagiert der mitreisende Konsekutiv-Dolmetscher Vergil mit Verwirrung.

https://www.toledo-programm.de/audio/Audio_2_Vexilla_Metal.mp3

Die perplexe Reaktion des „Meisters" wirft eine nächste translatorische Frage auf: Wie eigentlich haben Dante und Vergil eigentlich miteinander gesprochen während ihrer Reise? Konnte Vergil wirklich jenes Italienisch aus der Zukunft sprechen, in dem Dante ihn zitiert? Oder hat Dante vielmehr all die lateinisch gesprochenen Sätze Vergils bereits vorab für uns übersetzt?

Bezieht die COMMEDIA ihre Komik gar aus diesem verschwiegenen

Übersetzungsgeschehen? Der lateinisch-göttlich-meisterliche Text des Vergil (Himmlische Gregorianik) wird übersetzt ins Profane, Gesprochene, Menschliche (Black Metal). Wer die COMMEDIA übersetzt, mischt sich in das Gespräch zweier Übersetzer ein, die einander unentwegt missverstehen. Sie sprechen in mehreren Zeiten und Sprachen zugleich. Sie versuchen, in ihre Sprachfamilie zu übersetzen, was sie in der Hölle vernehmen können.

IV. LIPPENMUSIK

https://www.toledo-programm.de/audio/Audio_3_Lippenmusik.mp3

> „Eine eigene Lippenmusik:
> abbo-gabbo-babbo-tebe-plebe-zebe-converrebbe.
> Als sei am Entstehen der Phonetik eine Kinderfrau beteiligt.
> Mal wölben sich die Lippen kindlich,
> mal spitzen sie sich zu einem Rüssel.“[10]

Als ich im März 2021 Dantes letzten Höllengesang wieder las, um ihn für das Projekt LECTURA DANTIS zu übersetzen, war ich überrascht, wie eingängig, wie leicht verständlich, wie ganz und gar geleitet von einem fast kindersprachlichen Terzinen-Lallen die Sprache Dantes doch ist. Mandelstams Laut-Kette ließe sich in diesem 34. Canto fortspinnen mit der Reihe: „Nebbia - ebbe - sarebbe.“ Aber gemäß der Monstrosität dieses von Ungeheuern bevölkerten Gesangs überwiegt lautlich das Rüsselhafte. Vor allem die spitzen I-Vokale und konsonantenreichen Passagen zeichnen die eisige Welt des letzten Höllenkreises nach, der Alice Schmitt zu der Äußerung veranlasst hat: „Muß dieser Dante ein Reptil gewesen sein !“[11] .

Gelehrsamkeit hatte ich erwartet. Und eine archaische Sprache, die nach einer diachronen Entsprechung im Deutschen verlangt. Ich hatte befürchtet, das Deutsche zurück übersetzen zu müssen - an seinen Sprachursprung, dem Italienischen gemäß, das lallend aus dem Lateinischen hervorgeht. Aus meinen Übersetzungen der Friulanischen Gedichte Pier Paolo Pasolinis, die für sich beanspruchen, in einer archaischen, toten „Muttersprache“ geschrieben zu sein, bin ich vertraut mit einer Praxis des diachronen Übersetzens in frühere Zeitstufen.[12]

V. DIACHRONE ÜBERSETZUNGSVERSUCHE: Borchardt und Deinhardt

Ich nahm an, mich lesend durch jene „deutschen“ Übersetzungen arbeiten zu müssen, die Dante zuvor schon diachron in frühere Sprachstufen übertragen haben. An erster Stelle ist dabei zu erinnern an Rudolf Borchardts DANTE DEUTSCH, der ein Frühneuhochdeutsch erfand, das Dantes sprachschöpferischem Akt gerecht werden wollte.[13] So sehr ich Borchardts experimentellen Versuch schätze: Die Mündlichkeit des Originals, ihre Klanglichkeit und ihre Nähe zum heutigen Italienisch geht in der Fiktion einer nicht existenten deutschen Parallelsprache um 1300 verloren. Das oft Zopfig-Wilheminische, durchaus auch Fascho-Paternalistische Borchardt-Deutsch gleicht eher der Architektur wilhelminischer Gerichtsgebäude als Dantes luftigen Klangarchitekturen. Mich überzeugt allerdings das Verfahren, die Vokal-Verschmelzungen des Italienischen über Wortgrenzen hinweg in einer deutschen

Kunstsprache abzubilden. Auch die rhythmischen Bewegungen des Texts, den Partitur-Charakter und die sprachinnovative Materialität auf der Wortebene rückt Borchardt ins Bewusstsein. Und doch ist es ohne Zweifel leichter, Dante auf Italienisch zu lesen als Dante auf Borchardtsch, der Sprache einer imaginierten deutschen Nation. Der Philologendichter sucht jeweils nach möglichst erlesenen Vokabeln. Selbst da, wo Dantes Italienisch ganz nah am heutigen Gebrauch ist, entfernt sich Borchardt weit von der Umgangssprache des Deutschen. Auch übernimmt er eine penetrante Eigenart der Übersetzungen des 19. Jahrhunderts: Den über die Terzinen hinweg gesponnenen Endreim. Die relative Reimarmut des Deutschen zwingt den Text in eine geschraubte, latinisierte Grammatik, von der sich Dantes Italienisch ja gerade befreit hatte. Dennoch habe ich in meinem Versuch - als Reverenz an Borchardt - zumindest den ersten Vers in seiner quasi lutherischen Mischsprachen-Übersetzung stehen lassen: „*Vexilla regis prodeunt* der Höllen…“

https://www.toledo-programm.de/audio/Audio_4_Borchardt_1_.mp3

Bei der Suche nach anderen Vertretern einer diachronen Übersetzungsmethode stieß ich auf Hans Deinhardts - zu Unrecht vergessener - Übersetzung.[14] Aus deren Nachwort war zu erfahren, dass Deinhardt, eigentlich Richter und Dirigent in Nürnberg, fünfzehn Jahre lang an der Übertragung der COMMEDIA in ein mittelhochdeutsch-fränkisches Idiom gearbeitet hat. 1933 soll er - während der Arbeit an der Übersetzung des Läuterungsbergs - bei einer sonntäglichen Wanderung tödlich verunglückt und von einem Berg abgestürzt sein. Die Arbeit blieb unvollendet. Aus dem Nachlass sind 1936 die vorhandenen Übersetzungen erschienen, darunter auch der 34. Gesang aus dem Inferno. Deinhardt nimmt für sich in Anspruch, „Dante in einer Sprache sprechen zu lassen, die zuerst nicht für das lesende Auge, sondern für das Ohr lebt.“[15]Er beruft sich dabei auf die im Verhältnis zum Hochdeutschen frühere, regionale Sprachentwicklung des Fränkischen und verzichtet „auf die Alleinherrschaft der klingenden Versschlüsse (…), weil sie wohl dem Italienischen, nicht aber dem Deutschen entspricht.“ [16] Auch diese Nachdichtung entkommt nicht einem pseudohistorisierenden Gestus, der Wagners Stabreimgebilde und seine nordischen Assonanzgewitter in Dante hineinprojiziert. Die Landschaft ist damit natürlich gleich eine ganz andere, fränkische. Dennoch hat Deinhardts Versuch, „dem Sprechablauf des einzelnen Verses in Hemmung und Lösung, Gestaltheit und freiem Weiterströmen (…) nachzufühlen“ eine Wiederentdeckung und genauere Untersuchung verdient. Diese fränkisch-dialektale, oft zu komischen Registern greifende Sprache hat etwas Regressives, das von Dantes natalem Italienisch gar nicht so weit entfernt ist. Hier eine der Deinhardtschen Sprechübungen:

https://www.toledo-programm.de/audio/Audio_5_Deinhardt_Dante.mp3

VI. HERR UND KNECHT? MEISTER MIO!

> …disse 'l maestro mio… (Inferno XXXIV, 3)

Der dritte Vers der ersten Terzine des letzten Höllengesangs wirft die Frage nach der Herr-Knecht-Dialektik in der COMMEDIA auf. Auch das Verhältnis zwischen Vergil und Dante ist letztlich eine Frage der Übersetzung. Denn wie übersetzen diese beiden Figuren der Rede einander? Und wie übersetzt man - als Dritter im Bunde- ihr

Verhältnis?
Vers 3 stellt vor das Dilemma, wie im Deutschen mit dem „Maestro“ umzugehen sei. Mandelstam hat das Wort dazu veranlasst, hier überall Dirigenten am Werk zu sehen, die den Taktstock schwingen. Lateinisch wäre Vergil ein „Magister“. Dante personalisiert ihn mit dieser Anrede, bringt sich ihm näher, nennt ihn zärtlich und intim: „Maestro mio“. Die in der COMMEDIA immer wiederkehrende Anredeformel des Vergil als „Maestro“ war in deutschen Nachdichtungen der Anlass zur Idee des in die Klassik ausstrahlenden „Dichters als Führer“, wie es bei Max Kommerell heißt.[17] Vor 1945 findet sich in Übersetzungen immer wieder diese Führer-Figur, deren abgeschwächte Varianten „Lehrer“, „Herr“ oder „Meister“ heißen.[18] Das aneignende, mündlich-flüchtige Moment der Dialoge geht in der Stilisierung Vergils zum Führer verloren. Wie oft ist Vergil selber ratlos, verwirrt, konfus in der COMMEDIA! Er ist weder ein Prophet, noch eine Vaterfigur. Borchardt lässt ein „Herre mein“ auftreten, Deinhardt entscheidet sich für „mein Vogt“. Meine Übersetzung adressiert Vergil viel mündlicher, persönlicher, als „Meister Mio“.

Das Verhältnis zwischen Meister und Diener wird im 34. Gesang Gesang derart erotisch, dass mir bei der Re-Lektüre der Gedanke kam, in der Nachdichtung die sadomasochistische Dimension herauszuarbeiten. Hier werden vor den Augen zweier Voyeure Leiber verschlungen, zerkratzt, eingefroren. Kreaturen und Sünder werden mit einer Breche gefoltert, zerkaut oder gehäutet. Schon bei Dante führt das quälerische Spektakel zu einem perversen Genießen. Der Anblick all dieser Qualen löst eine der intimsten Szenen zwischen Herr und Meister aus: „Com'a lui piacque, il collo li avvinghiai. (Inferno XXXIV, 70)“ „Weil’s ihm gefiel, umschlang ich seinen Hals.“ In dieser Pose klettern Vergil und Dante eng umschlungen an dem Körper des Luzifer hinab, Zotte um Zotte, durch eine detailliert geschilderte Körperbehaarung des Luzifer. Erotischer Höhepunkt der Szenerie ist die Ankunft an jener Stelle des satanischen Körpers, „dove la coscia si volge“. Wo der Schenkel sich eindreht. An diesem phallischen Punkt, dem Mittelpunkt der Erde, verkehrt sich das gesamte Weltbild. Aufgefordert zu einer Überschreibung, schwebte mir daher eine Buffo-Szene vor, ein SM-Gesang im Darkroom, der so hätten anfangen können:

https://www.toledo-programm.de/audio/SM_Dante_online_audio_converter.com_1_.mp3

„Vexilla regis prodeunt inferni“ zitiert
der Dom Vergil den Hell Song und befiehlt
Submissive Dante: „Schau genauer hin!“

Gleich einem riesengroßen Nebelflogger,
dem Eintritt gleich in eines Darkrooms Nacht,
gleichwie ein fernes Dornrad weht im Wind,

so türmt dem Sklaven sich vor Augen auf: Ein Bau.
Er flüchtet hinter Meisters Rücken sich
und denkt: Wow, dieser Typ ist mein Verhau.

> Als Sklave angsterfüllt die Spielwiese fixiert,
> hat er das Temperaturspiel schon kapiert.
> Hier hat man Schatten hinter Glas kristallisiert.
>
> Der eine schlaff, dem andern steht's, ein dritter
> hängt kopfüber am Andreaskreuz,
> ein vierter, wie beim Hogtie-Bondage-Bogen.
>
> Und das ist Dis, die Stadt, wo du gedisst wirst!"

Pier Paolo Pasolini haben die Schilderungen aus dem letzten Höllenkreis in „Salo oder Die 120 Tage von Sodom" bekanntlich zu Überblendungen mit Folterszenen veranlasst, die in Form eines faschistischen Mess-Rituals Dantes letzten Höllenkreis zelebrieren. Lars von Trier schließt 2018 in „The House That Jack Built" daran an, wenn er den Serienkiller Jack (ein Alter Ego von Dante) am tiefsten Punkt der Hölle auf Verge (=Vergil) treffen und Delacroix's Gemälde „La Barque de Dante" nachstellen lässt.

https://www.youtube.com/embed/BNynVNCKFlo

Ich erinnere mich an ein Interview mit einem der Schauspieler, der berichtete, die Dreharbeiten zu Pasolinis Salo seien von äußerster Heiterkeit gewesen. Man habe unentwegt gelacht beim Anblick der Scheiße, der Genitalien, der Folterinstrumente. Schon in Dantes Originaltext ist ja das Höllengelächter, die tragische Komik der COMMEDIA, keinesfalls zu überhören.

Die Dialoge zwischen Dante und Vergil stiften nicht selten Verwirrung. Ein komisches Duo geben Meister und Schüler ab. Der Gewalt, die sie umgibt, entkommen sie mit homerischem Gelächter. Mandelstam hat den Kult um den angeblich so „geheimnisvollen" Dante kritisiert: „Üppig schoß der dunkle Kult eines mystischen Dante ins Kraut (…). Mit allen mir zur Verfügung stehenden Kräften möchte ich die abscheuliche Legende von der Trübheit Dantes oder seiner berüchtigten spenglerschen Bräune zerstören". [19]

https://www.youtube.com/embed/8iXnx7TityU

Auch mir ist daran gelegen, den Stil und das Bild des heroischen Dante mit Adlernase nicht weiter zu kolportieren. Dazu ist der Text viel zu kontaminiert, zu multiperspektivisch, zu komisch eben. Dantes mittelalterliche Ungeheuer können kaum mehr Schrecken verbreiten oder einschüchtern. Ihre Monstrosität ist längst historisch geworden. Dennoch stellt sich die Frage: Dürfen wir mitlachen über die skurrilen Folterszenen im letzten Höllenkreis „Giudecca"? Wie umgehen mit dem Gewalt-Grund, auf dem dieser CANTO errichtet ist? Dem gewaltigen Abgrund, der abendländische

Tradition heißt... Ist es also geboten, während der Übersetzung in den Originaltext einzugreifen? Sollen wir Dantes Hölle beim Übersetzen aushalten, verlachen oder transformieren?

VII. DAS DANTE-VERBOT

> "Quell'anima là sù c'ha maggior pena“,
> disse 'l maestro, "è Giuda Scariotto,
> che 'l capo ha dentro e fuor le gambe mena..."
>
> (INFERNO XXXIV, 61-63)

2012 hat die italienische Menschenrechtsorganisation „Gherush92“ dazu aufgerufen, einige Passagen aus Dantes COMMEDIA nicht mehr an italienischen Schulen zu unterrichten. Eine der Stellen, die von der NGO als antisemitisch und rassistisch markiert wurden, entstammt dem 34. Gesang. In der europäischen Presse erschienen entsetzte Gegenstimmen und vehemente Verteidigungen: „Banning Dante’s Divine Comedy is a human tragedy“[20]. Woher rührt die Behauptung, der Appell habe gefordert, Dantes Werk zu verbannen, auf den Index zu setzen, zu zensieren? „Defending Dante“ - wogegen?[21] Gegen seine historisch korrekte Auslegung? Die Polemik zielte doch lediglich auf die Frage, ob der letzte Gesang des Inferno eine geeignete Schul-Lektüre sei.[22]

Liest man die Anklageschrift genauer, so kann man nicht umhin, einen dialektischen Witz darin zu entdecken, der an Pierre Boulez’ Aufruf erinnert, alle Opernhäuser in die Luft zu sprengen. Der Appell beweist, dass die Verfasser*innen des Pamphlets überaus vertraut sind mit Dantes Canto, vielleicht, weil sie selber Opfer des italienischen Schulsystems waren. Im Detail wird die Psychogeographie des tiefsten Höllenkreises rekonstruiert und auf seinen theologischen Schriftsinn hin gedeutet. Die prekäre Stelle fasst das Gherush92-Kollektiv so zusammen:

„Judas befindet sich in einem der drei Mäuler Luzifers, dem mittleren, im zinnoberroten Gesicht, das Hass und Neid symbolisiert, Attribute, die der "ersten Liebe"

widersprechen, eines der Merkmale der Dreifaltigkeit. Judas, Verräter Jesu und der Kirche, wird im Gegensatz zu Brutus und Cassius, die man als Reichsverräter verurteilt hat, nicht nur in Luzifers Rachen zerfleischt, den Kopf im Mund, die Beine heraushängend, er wird sogar bis aufs Blut gehäutet, seine Schuld ist schwerwiegender als die seiner Mitgefangenen.“[23]

Arno Schmidt hätte sich dieser Deutung angeschlossen. Das „Inferno“ bezeichnete er einmal als „Handbuch für KZ- Gestaltung.[24] Soll man den 34. Gesang in der Schule lehren? Die Frage ist zu bejahen, sofern der Lehrstoff etwa „Antijudaismus in der Frühen Neuzeit“ heißt. Sie ist zu verneinen, sofern der Text als Nationalheiligtum betrachtet wird, das keiner Auslegung, Korrektur, Übersetzung bedarf. Muss der Text korrigiert, kommentiert, mit einer Trigger-Warnung versehen werden? Jedenfalls bedarf es der Übersetzung. Einer Übersetzung, die zunächst weder verteidigt noch straft. Die darstellt und entscheidet, was zu übertragen und was in historischer Distanz zu markieren ist.

Wer spricht? Rhetorisch betrachtet haben wir es mit einer Figuren-Rede zu tun. Es ist Vergil, der hier spricht und die höllischen Praktiken deutet, die Dante nicht zu deuten weiß. Aus dem Vers „Quell'anima là sù c'ha maggior pena“ spricht eine Empathie gegenüber dem Gequälten. Eine „Seele“ wird ihm zugesprochen - und damit hingewiesen auf die Torsion und Defiguration, die der „Kultur der Person“ hier zugefügt wird. Die Seele des Scariotto ist nicht körperlos. Ihre Bildlogik speist sich daraus, dass die Integrität der Person zerstörbar ist. Darin artikuliert sich eine Abkehr von der christlichen Seelenlehre mit ihren bildlosen Schatten, eine Zuwendung zur aristotelische Seelenlehre, die auch für Giuda Scariotto gilt.[25] Zu Dantes Verteidigung trägt diese Argumentation nichts bei. Denn es ist Vergil, der hier spricht.

Wo wird gesprochen? Im tiefsten Höllenkreis. Es ist das böse, das satanische Sprechen, das sich hier unten versammelt. Seine Existenz und Wirkmacht im 13. Jahrhundert ist nicht zu verleugnen und in zahllosen Ritualmord-Legenden belegt. Ein Text wie die COMMEDIA, der sich an einer Summa, an einer Kosmologie der Redeweisen ihrer Epoche versucht, kann auch das satanische Sprechen nicht aussparen. Wo anders hin gehört die Sprache des Antijudaismus als in die tiefste Hölle?[26] Die Präsenz des Giuda Scariotto im letzten Höllenkreis ist keine literarische Erfindung des Autors, sondern Ausdruck eines theologischen Weltbilds, Allegorie einer Epoche der europäischen Judenverfolgung, die wenige Jahre vor dem Erscheinen der COMMEDIA in der Vertreibung aller Juden durch King Edward I. von England oder im fränkischen Rintfleisch-Pogrom von 1298 ihren Ausdruck findet. Dantes Gesang, der am Leib des Lucifero entlang klettert, deutet erstmals die sexuelle Dimension der Pogrome an und legt das Genießen frei, das in der sadistischen Praxis liegt. Sigmund Freud hat diesen Gesang von seinem Schlussvers her (dem Ausgang zu den Sternen) als eine Art Sprechkur durch die Gewaltphantasien des Unbewußten gelesen.[27]

Was folgt daraus für die Übersetzung der Verse? Die Differenz zu gegenwärtigen Denk- und Sprechweisen ist es, die markiert werden muss. Der Name „Giuda Scariotto“ sollte nicht etwa in einen "deutschen Judas“ übertragen werden. Sonst aktualisiert sich zeitversetzt ein Antisemitismus, der letztlich jener der Übersetzer ist, die sich seiner nicht erwehren. Borchardts „Jud Ischarioth“ erinnert an den „Jud Süß“. Auch Hans Deinhardt übersetzt „Judas Scharioth“. Der deutsche „Judas“ hat indes eine andere radikal andere Bedeutung als der Name "Giuda Scariotto“. Auch ist die „Giudecca“ nicht etwa das „Judasland“, wie noch Hartmut Köhler unbegreiflicherweise übersetzt, sondern die Bezeichnung für ein von Juden bewohntes, italienisches Stadtviertel jener

Epoche. Osip Mandelstam schrieb einerseits von einer „anatomischen Wollust“, andererseits von einem „Dürerschen Skelett“, das hinführe zur „deutschen Anatomie. Ein bißchen ist der Mörder ja auch Anatom. Ein klein wenig war er Henker für das Mittelalter ein wissenschaftlicher Arbeiter. Die Kunst des Krieges und die Kunst der Hinrichtung berühren die Schwelle zum anatomischen Theater.“[28] Dantes Dichtung bannt den realen Schrecken, indem es ihn entschärfend vorführt, sei es als höllischen Karneval, sei es als SM-Spiel im Darkroom, das nach einem geregelten Vertrag funktioniert. „Für Dante können die Höllenstrafen aufgrund der soteriologischen Zusage keine sadistische Eigendynamik entwickeln.“[29]

Gewiss hat man schon zu viele italienische Kinder mit Dante-Lektüren gequält. Die Partitur, die der Text darstellt, folgt einer poetischen Logik des Alles-Aussprechen-Könnens. In ihren Sprechübungen überwindet die COMMEDIA auch die grausamsten Figuren der Rede, nicht durch Verdrängung, sondern durch Akte der Nennung. Das jeweils Spezifische des Schreckens wird sagbar. Und das ist schrecklich und befreiend zugleich, die Ambivalenz jeglicher poetischer Rede. In dieser Hinsicht ist Dante ein poetischer Zeuge, kein Überzeugter seines Weltbilds: „Alles Maschinelle ist ihm fremd, Kausalität ist ihm ein Gräuel; derartige Prophezeiungen taugen für die Schweine auf der Streu.“[30]

VIII. DANTE IM DARKROOM. Ein filmischer Gastbeitrag von Anali Goldberg

https://player.vimeo.com/video/642645332?h=82e477cafe&badge=0&autopause=0&player_id=0&app_id=58479

In einem allegorischen Sinn weisen die Gesänge Dantes weder „poetische Bilder“ (Mandelstam nennt dergleichen „vorfabrizierte Nägel“) noch eine Handlung oder ideologische Haltungen auf, die sich zusammenfassen oder darstellen ließen. Die COMMEDIA ist nichts als die poetische Rede selbst, der man bei ihrem Entstehen und Verschwinden zusehen kann, Wellen-Signale des Sinns. Sie ist ein Hohlwelt-Gedankenspiel, eine groß angelegte phonetische Sprech- und Schreibübung jenseits der Klostermauern. Man folgt einem ganz materiellen Schreibvorgang, mal zögerlich, mal beschwingt, mal mitteilsam, mal verweigernd. Und nur diesen Schreibvorgang kann der Versuch einer Übersetzung übersetzen, protokollieren, für einen „Lettore“ zu verfolgen versuchen: "e con paura il metto in metro / Und mit zittern zwing ichs in die zeile.“ (INFERNO, XXXXIV, 10)

Nie die Schwebe der poetischen Zwischensprache verlassend, bewegt sich der gesamte Gesang in einem multiperspektivischen Flug-Modus, dem auch die Figuren der Rede nur Prismen oder flüchtige Luftgebilde sind. Die jeweilige historische Gegenwart schreibt sich dabei ganz wie von selbst in jede Übersetzung ein. Je mehr man ihn zu meiden versucht, desto heftiger fordert der Akut im Wortmaterial sein Recht ein.

IX. FLUGMÄUSEMODE?

> „Sotto ciascuna uscivan due grand' ali,
> quanto si convenia a tanto uccello:
> vele di mar non vid' io mai cotali.
>
> Non avean penne, ma di vispistrello
> era lor modo; e quelle svolazzava,
> sì che tre venti si movean da ello:“

Den über die Terzinen hinweg geschwungenen Reim „Uccello / Vispistrello“ habe ich in einen Binnenreim verlagert und so das Staunen über die Beschaffenheit jener Kreatur zu bewahren versucht, die sich als beflügelter Lucifero entpuppt. Sind das Federn? Nein, Fledern! Zum Glück eilt im Deutschen der rettende Binnenreim herbei, wenn wieder einmal eine frappierende Reimarmut zu beklagen ist, die an klingende Endreime erst gar nicht denken lässt. Das Befremden angesichts der seltsam satanischen Tierart und der geschraubt-distanzierten Konstruktion „era lor modo“ haben zu einem aus den Federn und den Fledern abgeleiteten Neologismus geführt: Der Flugmäusemode!

Was aber - frage ich mich jetzt, ein halbes Jahr später - wäre ein Synonym für dieses neue Wort? Die Übersetzung stammt aus dem März des Jahres 2021, aus den Tagen einer Flugmaus-Pandemie, aus der Zeit des Artsprungs. SARS-Viren sprangen damals über von chinesischen Fledermäusen auf Menschen: „…alles steht kopf: Das Substantiv ist nicht Subjekt, sondern Ziel des Satzes.“[31] Dantes Flugmäusemode, Synonym für eine Pandemie des 21. Jahrhunderts?

Auch im Wortmaterial dieser Übersetzung spukt also ein Höllengelächter, das den Akut setzt: Geschlossene Sprachräume, häuslich-höllische Quarantänen. Auch 700 Jahre später hört der danteske Hilferuf am Ende des letzten Höllenkreises nicht auf: Wo ist hier der Ausgang? Und wo sind die Sterne?

X. DIE FINALE ÜBERSETZUNG

https://www.toledo-programm.de/audio/CANTO_XXXIV_Ganze_UEbersetzung_Filips_.mp3

Dantes Inferno, Canto XXXIV

„*Vexilla regis prodeunt der höllen*
das gilt wohl uns; schau nur genauer hin“,
sagt meister mio, „so erkennst du ihn“.

Wie wenn ein dicker nebel höher steigt,
oder wenn unsre hemisphäre nachtet,
scheint ferne mühle auf, von wind gedreht,

solch ein gebäude glaubte ich zu schauen;
und suchte vor den stürmen einen schutz
in seinem rücken, meister mir und grotte.

Ich war, mit zittern zwing ichs in die zeile,
dort, wo die schatten alle eingefroren,
so transparent wie splitter binnen glas.

Manche im liegen; andre stehn erregt,
der auf dem kopf und dieser auf den füssen;
ein andrer, bogengleich, hängt kopf an fuss.

Und als wir so weit vorgedrungen waren,
gefiel es meinem meister mir zu zeigen
die kreatur, die einst im schönsten schein,

der vor mir ging, hielt ein und ließ mich halten,
er sagte: „da liegt Dis, die stadt, hier gürte
dich besser gut und rüste mutig dich“.

Wie ich erstarrt da stand und kraftlos war,
frag, leser, besser nicht, ich schreibs nicht hin,
was alle sprachen wissen nicht zu sagen.

Ich starb noch nicht und war am leben kaum;
jetzt denk dir selber, wenn du denken kannst,
was mit mir war, von beidem schier beraubt.

Dem herrscher aus dem königreich der leiden
erwacht die halbe brust nun aus dem eis;
selbst ich bin fast ein riese im vergleich

zu riesen, die an seinem arm bemessen.
berechne selbst wie groß er ist im ganzen,
bemisst du ihn an einem solchen teil.

War früher er so schön wie hässlich jetzt,
ein augenaufschlag gegen seinen schöpfer
mag quell gewesen sein von allem bösen.

O wunder was mir da vor augen kam:
an seinem kopf zu sehen drei gesichter!
Das erste vorn war fast zinnober-rot;

die andern zwei, dem ersten beigesellt,
über dem mittelpunkt der schlüsselbeine,
und alle drei verbunden an dem kamm:

das rechte schien so zwischen weiß und gelb;
das linke sah wie leute aus, die kommen
von dort, wo talwärts fliesst der fluss des Nil.

Zwei riesenflügel unter jedem antlitz,
wie sonst befiedert große vögel sind:
so große segel sah ich nie auf see.

Das waren keine federn, vielmehr fledern
flugmäusemode; wenn er damit schlug,
so wehten winde dreierlei hinaus:

die ließen den cocito-fluss gefrieren.
Er weinte aus sechs augen, von drei kinnen
tropften ihm tränen speichel blutig rot.

In jedem maul zermalmt er mit den zähnen
je einen sünder, wie mit einer breche,
und foltert so gleich drei auf einen streich.

Beim ersten schien das kauen nur ein happen,

weit schlimmer noch das krallen in den rücken,
das ließ bloß fetzen loser haut zurück.

„Die seele dort hat größten schmerz zu leiden“
weiß meister, „das ist Giuda Scarïotto,
sein kopf steckt drin, die beine hängen raus.

Die beiden andern mit gesenkten köpfen,
der da am schwarzen maul hängt, das ist Bruto:
schau an, wie er sich krümmt, kein wörtchen sagt!;

der andre, Cassio, hat sich gut gehalten.
Aber die nacht fängt an, und es ist zeit
zu gehn, mehr gibts für heute nicht zu sehen“.

Weil’s ihm gefiel, umschlang ich ihm den hals;
und ort und zeit verstand er gut zu nutzen,
und als genügend aufgespannt die flügel

hält er sich an den zotteligen flanken;
und strähn um strähne klettern wir hinab
durch dickes fell und starre krusten eis.

Doch als wir angekommen, wo die schenkel
sich einwärts drehen, am punkt der lendenkraft,
wird mir mein meister schwach und atmet schwer,

dreht seinen kopf hin zu den eignen zehen,
krallt sich ins haar als ob er aufwärts steige,
das muss der weg zurück zur hölle sein.

„Halt dich gut fest, auf diesen steilen stufen“
sagt mir mein meister, keuchend vor erschöpfung,
„können dem bösen übel wir entfliehen“.

Dann schiebt er uns durch eine felsenspalte
mich selber setzt er auf den rand zur rast;
und folgt dann sorgsam nach, mit zagem schritt.

Ich hob die augen auf und glaubte erst
Lucifer sei vollkommen unverändert,
doch hingen seine beine über ihm;

und wirke ich auch wiederum verwirrt,
lass dumme leute lästern, die nicht einsehen,
durch welchen punkt ich da geschritten war.

„Steh auf“, sagt meister, „stell dich auf die füße:
der weg ist lang und schwierig ist der pfad,
und schon steigt auf zur mittel terz die sonne“.

Wir waren nicht im flur eines palazzos,
das hier glich mehr einem naturverlies

mit schlechtem boden und sehr wenig licht.

„Bevor ich mich aus diesem schlund enthebe,
gib, meister mio“, sprach ich aufgerichtet,
„gib auskunft, meine zweifel zu zerstreuen:

wo ist das eis? und wie kann der so lange
auf seinem kopf stehn? Und wie kann die sonne
so kurz nach abend wieder aufgehn wollen?“.

Und er zu mir: „Du wähnst dich immer noch
jenseits des zentrums, wo ich in das fell
des wurmes packte, der die welt durchbohrt.

Da warst du auch, solang ich kletterte;
doch als ich mich umkehrte, kamst du an
bei jenem punkt, wo alles abwärts strebt.

Jetzt bist du unter andrer hemisphäre
am kontrapunkt zu allem festen land
stehst unter dem zenith, wo einst geboren

der mann, der ohne sünde blieb im leben;
du setzt den fuss auf eine kleine sphäre
die zeigt das andre antlitz von Giudecca.

Hier tagt es, wenn es dort gen abend geht;
der, dessen haar für uns die stiege war,
bleibt fix an seinem punkt wie im beginn.

Auf diese seite stürzt er aus dem himmel;
Und alles land, das einst zum vorschein kam,
verschwand aus angst vor ihm im tiefen meer,

floh hoch die hemisphäre; und vielleicht
erschuf das land im fliehen diese spalte
als es von unten sich nach oben zog“.

Dem belzebù am weitesten entfernt,
an dieser höhle breitester partie,
dem blick verborgen, aber gut zu hören

rauscht da ein liebes bächlein und verrinnt
durch einen spalt im felsen, ausgeschwemmt
im steten lauf, durch munteres mäandern.

Durch die geheime spalte zogen meister
und ich zurück ins licht der klaren welt;
und ohne je an rast und ruh zu denken,

ging es hinauf, erst er, ich hinterdrein,
so lang, bis ich erblickte in der ferne
durch eine ritze himmelsgabenschein.

> Und im ausgang endlich wieder sterne.

Diese Übertragung ist entstanden im Auftrag des Projekts „Lectura Dantis in 33 Gesängen“, auf Einladung von Theresia Prammer. Der Übersetzer dankt der Kuratorin für wertvolle Anmerkungen, Winke und Hinweise.

Endnoten

1 Die meisten Dante-Übersetzungen entscheiden sich, das Lateinische ebenso zu übersetzen wie den italienischen Text. Das Gefälle zwischen den Sprachen, der diachrone Wechsel vom historisierenden Latein zum gesprochenen Italienisch Dantes geht dadurch verloren.
2 Zum Begriff des Plurilinguismo vgl. routledge.com
3 Vgl. die im Online-Workshop geäußerten Ausführungen von Thomas Poiss zur „Kontamination“ als „in Kontakt bringen, ein Stück Literatur erzeugen durch Kontakt mit anderen literarischen Stücken“. Dazu auch Anja Utler in ihrem Dante-Journal.
4 br.de
5 Mandelstam, Osip: Gespräch über Dante, Berlin 1984, Titel
6 Mandelstam, Osip: Gespräch über Dante, Berlin 1988, Zitat auf dem Titel
7 So wurde etwa die geschilderte Geburt in Vergils vierter Ekloge im Mittelalter immer wieder in allegorischer Auslegung auf die Geburt Christi bezogen.
8 Wahrig, Wörterbuch der deutschen Sprache: https://www.wissenschaft.de/wissenschafts-lexikon/wahrig/kontrafaktur/
9 Mandelstam, Osip: a. a. O., S.13
10 Mandelstam, a. a. O., S.53
11 Schmidt, Alice: Tagebücher der Jahre 1948/49. Zitiert nach: https://d-nb.info/1136784985/34
12 Vgl. Homepage des Engeler Verlags
13 Borchardt, Rudolf: Dante. Deutsch. München, 1929/30
14 Deinhardt, Hans: Commedia, München 1936
15 a. a. O., S.261
16 a. a. O.
17 Kommerell, Max: Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik, Berlin 1928
18 Arno Schmidt hat in einem polemischen Brief Dante zu einem Abteilungsleiter „Reichssicherheitshauptamt“ gemacht, zuständig für die „Einrichtung von Lagern.“
19 Mandelstam: a. a. O., S.27
20 https://www.eurekastreet.com.au/article/banning-dante-s-divine-comedy-is-a-human-tragedy
21 https://www.project-syndicate.org/blog/defending-dante; https://www.welt.de/kultur/history/article13921943/Wie-rassistisch-ist-Dantes-Goettliche-Komoedie.html; https://www.lokalkompass.de/essen-ruhr/c-politik/erfolg-fuer-muslime-politiker-verbannen-dantes-goettliche-komoedie_a1106529; https://sciencev2.orf.at/stories/1695852/index.html
22 http://www.gherush92.com/news_it.asp?tipo=A&id=2985
23 a. a. O.
24 Zitiert nach Weninger, Robert K. Arno Schmidts Göttliche Komödien, https://d-nb.info/1136784985/34
25 Vgl. die Arbeiten von Dr. Mona Körte: https://www.zfl-berlin.org/projekt/dantes-hoellengesichter.html Zu fragen wäre hier auch, wie sich die Kunst des Schreckens bei Dante verhält zu einer überzeichnenden Komik der Groteske. Karikiert der Gesang komödiantisch - in einer Art Über-Drastik - die christliche Ideologie mittelalterlicher Höllendarstellungen?
26 Es scheint mir wichtig, den christlichen Antijudaismus vom modernen Antisemitismus zu unterscheiden, so sehr sie auch miteinander in historischer Korrelation stehen.
27 Vgl. https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/dantes-commedia/dantes-verse-psychoanalyse-als-unterweltreise-17384273.html
28 Mandelstam, Osip: a. a. O., S.54
29 Weninger, Robert K. Arno Schmidts Göttliche Komödien, https://d-nb.info/1136784985/34
30 Mandelstam, Osip: a. a. O., S.66
31 Mandelstam, Osip: a. a. O., S.70

#Dante

©privat

Christian Filips lebt als Dichter, Regisseur, Übersetzer, Musikdramaturg in Berlin. Er studierte Literatur, Philosophie, Musikwissenschaft in Brüssel und Wien und erhielt für seine ersten Gedichte 2001 den Rimbaud-Preis des Österreichischen Rundfunks. Seit 2006 ist er Programmleiter der Sing-Akademie zu Berlin. Zuletzt erschienen *Heiße Fusionen: Beta-Album* (2018) und *Der Unsterblichkeitsclown* (2020). Als Übersetzer veröffentlichte er u.a. Pier Paolo Pasolinis *Dunckler Enthusiasmo* (2010, Urs Engeler Editor).
Er ist Mitbegründer des arabisch-deutschen Literatur- und Übersetzungskollektivs WIESE.

Dies ist ein automatisch generiertes PDF der Webseite www.toledo-programm.de. TOLEDO ist ein Programm des Deutschen Übersetzerfonds.
https://www.toledo-programm.de/journale/3411/flugmaeusemodus-hoellengelaechter
Stand: 24.04.2024
Alle Rechte vorbehalten.