

Verführer war das Buch

Dantes Geschichte der Francesca da Rimini

Petra Stuber

Eine der berühmtesten Stellen aus Dantes *Göttlicher Komödie* befindet sich im Fünften Gesang des *Inferno*, es ist die Geschichte der Francesca da Rimini. Sie und ihr Schwager hatten eine Liebesgeschichte miteinander und ihr Mann brachte sie deshalb beide um. In nur wenigen Terzinen wird diese Geschichte erzählt. Nach der Wurzel ihrer Liebe zu ihrem Schwager Paolo gefragt, verrät Francesca kurz darauf, dass es ein Buch war, das sie und Paolo verführt und ihnen die Liebe vermittelt hat. Sie hätten gemeinsam das Epos vom Ritter Lanzelot gelesen und von dessen Liebe zur Königin Ginevra, der Frau des König Artus. In einer neuen ungereimten Übersetzung von Hartmut Köhler liest es sich so:

Wir lasen eines Tages zum Vergnügen von Lanzelot, wie den die Liebe packte; wir waren allein und wir ahnten noch nichts.

Ein paar Male ließ dies Lesen uns schon gegenseitig in die Augen blicken, und wir waren blass dabei geworden. An einer Stelle aber war es um uns geschehen:

Als wir lasen, wie der lächelnde, begehrte Mund von einem solchen Liebhaber geküsst wurde, da hat auch er, der nun nie mehr von mir getrennt ist,

mich heftig bebend auf den Mund geküsst. Den Mittler dabei spielte für uns das Buch und der's geschrieben hat.

Weiterlesen konnten wir an diesem Tage nicht mehr. (*Inferno*, V, 127-138)¹

Der Mittler war das Buch und der es schrieb. Hier liegt der Grund der sündhaften Liebe und es stecken darin auch Gleichnis und Programm. Ein Buch, ein Text kann zur Liebe verführen. Er kann Lust machen, sich ihm hinzugeben. Und tatsächlich, was die Geschichte der Francesca hier explizit auf den Punkt bringt, unternimmt die gesamte *Commedia*: Sie verführt zum Lesen. Sie erfindet Figur für Figur, eine schöner als die andere, um zu diesem

¹ Dante Alighieri: La Commedia / Die Göttliche Komödie. I. Inferno/ Hölle, S. 87.

Ziel zu kommen. Das Ziel der *Commedia*, so schreibt Dante in seinem Brief an den Fürsten Cangrande della Scala, bestehe darin, „die Lebenden in diesem Leben aus dem Zustand des Elends herauszuholen und sie zum Zustand des Glücks hinzuführen.“² So betrachtet, ist die *Commedia* nicht nur ein sehr schöner, sondern auch ein sehr berechnender Text.

Le plaisir du texte, so heißt der Titel eines Büchleins von Roland Barthes, das 1973 auf Französisch und ein Jahr später auf Deutsch unter dem Titel *Die Lust am Text* erschien.³ Roland Barthes skizziert hier die Voraussetzungen, die sowohl ein Text als auch sein Leser erfüllen müssen, damit sie einander verfallen können. Dieses Buch hatte ich lange vergessen. Als ich jedoch bei meiner Lektüre der *Commedia* an diejenige Stelle kam, an der Francesca da Rimini erklärt, Verführer sei ein Buch gewesen, fiel es mir wieder ein. Barthes ist ein Liebhaber von Texten gewesen. Das in seinem Buch zu bekennen, wird ihm seinerzeit nicht ganz leicht gefallen sein, denn als es Anfang der 1970er Jahre erschien, galt es als altmodisch, Literatur und Text hoch zu schätzen. Im politischen Diskurs der avancierten Linken, zu denen Barthes gehörte, galt die Liebe zur Literatur eher als konservativ. Modern dagegen war, was den Text und die Literatur zertrümmerte und zerschlug. Barthes war modern und kritisch und liebte Literatur. Seine Bemerkungen über die Lust am Text klingen deshalb manchmal wie eine Beichte; von Lust und Wollust am Text, von *plaisir* und von *jouissance* ist an manchen Stellen so verschämt geschrieben wie von einer Sünde. Zum anderen ist das Büchlein eine trotzig und auch heute sehr gegenwärtige Verteidigung der Liebe zum Text gegen ihre Feinde. Es findet sich in ihm auch der heitere Vorschlag, eine *Gesellschaft der Freunde des Textes* zu gründen: „ihre Mitglieder hätten nichts miteinander gemein (denn es gibt zwangsläufig keine Übereinstimmung über die Texte der Lust) außer ihre Feinde: alle möglichen Querulanten, die dekretieren, dass Text und Lust einander ausschließen, sei es aus kulturellem Konformismus, sei es aus unversöhnlichem Rationalismus (eine ‚Mystik‘ der Literatur argwöhnend), sei es aus politischem Moralismus, sei es aus Kritik am Signifikanten, sei es aus schwachsinnigem Pragmatismus, sei es aus launiger Albernheit, sei es um den Diskurs zu zerstören, wegen des Verlustes jeder verbalen Begierde. Eine solche Gesellschaft hätte keinen Ort, könnte sich nur in der reinen Atopie bewegen [...]“⁴

Meine Lektüre der Francesca-Geschichte auf den nächsten Seiten verdankt sich ein ganzes Stück der *Lust am Text* von Roland Barthes, auch wenn ich kaum noch explizit darauf Bezug nehmen werde. Barthes' Text erwähnt die *Commedia* von Dante nicht.

² Dante Aligheri, Das Schreiben an Cangrande della Scala, S. 17.

³ Barthes: Die Lust am Text.

⁴ Ebd., S. 23.

Im Fünften Gesang des *Inferno* lesen wir vom zweiten Höllenkreis. Wir treffen auf all jene, die sich der Sünde der Wollust, der *Lussuria* schuldig gemacht haben. Hier, im zweiten Kreis der Hölle, befinden sich die Sünder des Fleisches. Sie werden in Stürmen und Winden hin und her getrieben, weil sie „die Vernunft dem Trieb hintangestellt“ haben (*Inferno* V, 38-39), oder, wie es in der Übersetzung von Hermann Gmelin heißt, „die Vernunft den Wünschen unterwerfen“ (ebd.)⁵ Die Hölle insgesamt besteht aus sieben Kreisen, sie ergeben architektonisch die Form eines Trichters oder eines auf die Spitze gestellten Kegels. Die oberen Kreise mit den Nummern eins und zwei liegen kurz unter der Erdoberfläche und sie sind, verglichen mit den übrigen, weit und geräumig. Die Kreise werden zum Erdmittelpunkt hin immer enger bis hinunter zum siebten Kreis, in dem die schlimmsten Verräter sind. Der Kreis derer, die sich wie Francesca der Sünde der Wollust schuldig gemacht haben, gehört nicht zu den ganz furchtbaren Regionen des *Infernos*. Wollust, die eine fehl- und falsch geleitete Liebe ist, erscheint in der Hierarchie der Sünden in der *Commedia* nicht so schlimm wie Neid oder Hass oder Verrat. All das vermittelt die Lektüre der *Commedia*, je weiter man vorankommt. Und dass man vorankommt, das will der Text. Er setzt alles daran, dass ich mitgehe auf die Wanderung durch die drei Jenseitsreiche, durch *Inferno* und *Purgatorio* und bis hinauf ins *Paradiso*. Eigens dazu hat der Autor Dante als Hauptperson der *Commedia* den Wanderer erfunden. Der Wanderer ist diejenige Figur, die von Anfang bis Ende aufschreibt, was sie erlebt hat und erinnert.

Der Wanderer erlebt und schreibt auf, was ich lese. Er nennt sich in der ersten Person Singular, er ist „Ich“. Das ist die im Handumdrehen hergestellte Verbindung zwischen dem Autor Dante, dem Text der *Commedia* und mir. Mit dieser Konstruktion des wandernden und schreibenden Ich signalisiert mir der Text ganz offen und schamlos, dass er mich einwickeln will, dass er mich, wie Roland Barthes es nennt, begehrt: „Der Text muss beweisen, dass er mich begehrt, das Schreiben muss beweisen, dass es die Sprache der Verführung beherrscht, der Text muss verführen.“⁶ Anfangs erzählt der Ich-Wanderer von seiner Aufschreibearbeit in der Vergangenheit. Im zweiten Gesang heißt es „lo cominciai“, „ich begann“ (*Inferno*, II, 10).⁷ Virtuos wechselt der Text dann ins Präsens, so als ob alles gerade eben, während ich es lese, geschähe.

⁵ Übersetzung Köhler, S. 77 sowie Dante Aligheri: Die göttliche Komödie übersetzt von Hermann Gmelin, Stuttgart 2001, S. 23.

⁶ Barthes: Die Lust am Text, S. 12

⁷ Übersetzung Köhler, S. 28f.

Dass Bücher und Texte zur Liebe prädestiniert sind, wird gleich zu Beginn der *Commedia* thematisiert. Im ersten Gesang des *Inferno* trifft Ich, der Wanderer, auf die Figur Vergil. Dieser Vergil wurde ihm vom Himmel als Führer geschickt. Darüber freut sich der Wanderer sehr, er kennt Vergils Bücher und hegt eine große Liebe, *l grande amore*, zu ihnen (*Inferno*, I, 84). Ihn, die Vergil-Figur erkennt der Wanderer als seinen Meister und Urheber an: „Tu se'lo mio maestro e l'mio autore“ (*Inferno*, I, 85). Das ist ein Glück, denn jemand kann nur dann jemandem ein Führer sein, wenn er auch gewollt wird. Im zweiten Gesang wird davon ausdrücklich gesprochen, wenn es heißt: „uns beide treibt der gleiche Wille. Du bist der Führer, bist der Herr und Meister“ (*Inferno*, II, 139).⁸

Vergil wird von dort ab den Ich-Wanderer bis vor die Pforten des *Paradiso* begleiten, durch *Inferno* und *Purgatorio* hindurch. Vergils Bücher haben die Liebe für den richtigen Weg, der in der *Commedia* bis zu Gott führen wird, geweckt.

Bevor im fünften Gesang die Francesca-Geschichte erzählt wird, holt der Gesang weit aus. Nach dem ersten Höllenkreis steigen die beiden Figuren Wanderer und Vergil in jenen etwas engeren zweiten Höllenkreis, in dem die Wollüstigen büßen. Dieser zweite Kreis umfasse, verglichen mit dem ersten, etwas weniger Raum, dafür aber um so mehr Schmerz, „men luogo cinghia, e tanto più dolor“ (*Inferno*, V, 2).⁹ Hier im zweiten Höllenkreis sind qualvolle Laute zu hören, es ist der Ort, an dem viel geweint wird und an dem alles Licht verstummt. Wir sind hier, wo es braust wie Meer bei Gewitter, wo ein höllisches Rasen die Geister im Wirbel mit sich reißt und sie quält mit Drehen und Schlagen. Sie wimmern, klagen und schreien und sie fluchen auf die göttliche Macht. „Ich verstand“, schreibt der Wanderer, dass zu „solcher Art Qual die Sünder des Fleisches verdammt sind, welche die Vernunft dem Trieb hintangestellt haben“ (*Inferno*, V, 37-39).¹⁰ Die sündigen Seelen werden „wie zur kalten Jahreszeit die Stare auf ihren Flügeln in dichten, breiten Schwärmen hin- und hergetrieben“ (*Inferno*, V, 40-42)¹¹, keine Hoffnung auf Milderung der Strafe tröstet sie. Diesem ersten Gleichnis, in dem die Sünder Staren verglichen werden, folgt unmittelbar und mit demselben Versanfang das nächste Vogelgleichnis. Wie Kraniche nämlich, so heißt es nun, ziehen die Schattenleiber der bestraften Wollüstigen in langen Reihen und stimmen ihre Klagerufe, „ihre Lai“ an: „Und wie die Kraniche klagend ihre *Lai* anstimmen, wenn sie in langer Reihe dahin ziehen, so sah ich dort, wie Schattenleiber durch den Sturm, von dem ich sprach, unter Stöhnen herbeigeweht wurden“ (*Inferno*, V, 46-49).¹² Dies „Lai“ ahmt mit den beiden

⁸ Übersetzung Gmelin, S. 14.

⁹ Übersetzung Köhler, S. 73.

¹⁰ Übersetzung Köhler, S. 76f.

¹¹ Übersetzung Köhler, S. 76f.

¹² Übersetzung Köhler, S. 76f.

tönenden Vokalen a und i die Rufe der weit oben hinziehenden Kraniche nach. Gleichzeitig ist das Wort „Lai“, „Laie“ oder auch „Lais“ die damals im 13. und beginnenden 14. Jh. gebräuchliche Bezeichnung für ein Liebeslied beziehungsweise für die Liebeslieder und Epen der französischen Troubadoure.

Im Blick auf die beiden Vogelzüge der Stare und Kraniche steht der Wanderer gebannt. Später wird er seinen Führer fragen, wer da alles fliegt. Es sind lange Reihen von Kranichen und große Schwärme von Staren. Demnach sind es viele, die hier leiden. Einige wenige Sünder werden von Vergil exemplarisch genannt: Semiramis, Dido und Helena sowie Achill, Paris und Tristan.

Erst jetzt, nach dieser langen Einleitung ist der Wanderer eingestimmt, nun erst ist er von Mitleid zutiefst ergriffen. Jetzt erst beginnt das singuläre Ereignis und damit der Höhepunkt dieses Gesanges. Der Ich-Wanderer will „mit den beiden, die dort hinten gemeinsam kommen und im Wind gar so leicht erscheinen“ sprechen (*Inferno*, V, 73-75).¹³ Wir als Leser oder Hörer können uns dabei beobachten, wie wir in dieselbe Richtung wie der Wanderer zum Himmel schauen und sehen, wie die beiden angefliegen kommen. Und damit wir bei der Stange bleiben, fährt der Text nun das dritte Vogelgleichnis auf. Nach den Staren und den Kranichen sind es nun Tauben, die, wie wir wissen, die höchste Wertschätzung in der christlichen Ornithologie genießen. Dann geht alles recht schnell. Kaum hat sich der Wanderer gewünscht, mit den beiden zu sprechen, kommen sie ihm auch schon entgegen, als hätten sie es gewusst: „gleich wie die Tauben, vom Begehrt gerufen, mit unbeweglich breiten Flügeln sich durch die Luft zum weichen Nest hin schweben lassen, getragen vom Verlangen, so lösten diese sich ab von der Schar um Dido und kamen auf uns zu“ (*Inferno*, V, 82 – 86).¹⁴

Ohne dass sie angesprochen werden muss, erzählt Francesca, denn sie ist es, die da angekommen ist mit Paolo, in nur 4 Terzinen ihre Geschichte (*Inferno*, V, 97-108). In der Übersetzung von Hermann Gmelin klingt das so:

Es liegt das Land, wo ich geboren wurde,
 Am Meeresstrande, wo der Po zum Frieden
 Mit seinen Nebenflüssen niederfließet.
 Liebe, die schnell ein edles Herz ergreift,
 Hat jenen für den schönen Leib ergriffen,
 Den ich verlor, noch muss die Art mich schmerzen.
 Liebe, der kein Geliebtes kann entgehen,
 Griff mich nach ihm mit mächtigem Verlangen,
 Das, wie du siehst, mich heut noch nicht verlassen.

Siede la terra dove nata fui
 su la marina dove `l Po discende
 per aver pace co' seguaci sui.
 Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
 prese costui della bella persona
 che mi fu tolta, e `l modo ancor m'offende.
 Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
 mi prese del costui piacer sì forte,
 Che, come vedi, ancor non m'abbandona.

¹³ Übersetzung Köhler, S. 80f.

¹⁴ Übersetzung Köhler, S. 82f.

Liebe hat uns geführt zu einem Tode.

Caina harret des, der uns getötet.“

Dies sind die Worte die von ihnen kamen.¹⁵

Amor condusse noi ad una morte:

Caina attende chi a vita ci spense.“

Queste parole da lor ci fur porte.¹⁶

Nachdem der Wanderer das gehört hat, verhält er, schreibt er in einem Vers, lange und mit gesenktem Kopf. Kurz darauf spricht er Francesca direkt an, sagt ihr, dass ihn ihre Qualen ganz traurig stimmen und zu Tränen rühren. Und nun will er wissen, wie die beiden Liebenden ihre zweifelhafte Liebe entdeckt haben und worin die Wurzel ihrer Liebe lag. Was Francesca antwortet, ist bekannt. Sie spricht davon, dass ein Buch und jener, der es geschrieben hat, Schuld daran wären: „Galeotto fu il libro e chi lo scrisse“ (*Inferno*, V, 137). Ich lese die Verse vom Buch als Verführer jetzt in einer anderen Übersetzung als zu Beginn meines Vortrages, in derjenigen von Herrmann Gmelin:

Wir lasen eines Tages zum Vergnügen

Von Lancelot, wie ihn die Liebe drängte;

Alleine waren wir und unverdächtig.

Mehrmals ließ unsre Augen schon verwirren

Dies Buch und unser Angesicht erblassen,

Doch eine Stelle hat uns überwältigt.

Als wir gelesen, dass in seiner Liebe

Er das ersehnte Antlitz küssen musste

Hat dieser, der mich niemals wird verlassen,

Mich auf den Mund geküsst mit tiefem Beben.

Verführer war das Buch und der's geschrieben.

An jenem Tage lasen wir nicht weiter.“ (*Inferno*, V, 127-138)¹⁷

Die traurige Liebesgeschichte von den beiden Sündern, in der als Grund für die Verführung das Buch vom Ritter Lanzelot genannt wird, ist nicht nur eine rührende Geschichte, sondern sie wird zum zweiten Beispiel für die Verführungskraft von Büchern. Wir, die wir die *Commedia* bis dahin gelesen haben, wissen nun, dass es zwei Weisen gibt, den Büchern zu verfallen, eine gute und eine sündhafte. Für die gute Weise stand das Beispiel Vergil ganz am Anfang der *Commedia*, für die schlechte steht Lanzelot. Die Verse im fünften Gesang sind selbst sehr verführerisch. Die Rede war bereits von der Figur des Ichs, das den Autor Dante, den Text der *Commedia* und meine Lektüre miteinander verbindet, und mich gerade dadurch auf die unüberbrückbaren Differenzen zwischen Autor, Text und Lektüre aufmerk-

¹⁵ Übersetzung Gmelin, S. 24f.; italienische Verse aus: Köhler, S. 82f.

¹⁶ Übersetzung Köhler, S. 82-84.

¹⁷ Übersetzung Gmelin, S. 25.

sam macht. Die Rede war auch schon von einer weiteren Figur, die die Lust am Text garantiert, den Gleichnissen. Die sündigen Liebenden werden Vögeln verglichen. Bei solchen Vergleichen entsteht durch die Montage verschiedener Wahrnehmungsfelder und Konventionen eine Lücke, in die ich tappe wie in eine Falle. Solche Vergleiche nehmen wegen ihres bis dahin unmöglichen Zusammenhangs meine Aufmerksamkeit für einen Moment gefangen, erst recht solche, die sich aufeinandertürmen und aufeinander beziehen. Gesprochen hatte ich in diesem Zusammenhang auch von Figuren hierarchischer Steigerung, den Staren, Kranichen und Tauben sowie jener rhetorischen Figur, durch die die Repräsentativität und Bedeutsamkeit eines einzelnen Falls durch Aufzählung von Scharen und Nennung bekannter Namen vorbereitet wird. Kurz erwähnt habe ich auch die szenische Einrichtung der Wanderung mit Licht und Ton. Von weniger Licht und davon, dass das Licht verstummt, von größerer Enge war die Rede, von Stöhnen und Seufzern und davon, dass das wandernde und schreibende Ich sich selbst beschreibt, es steht sprachlos, es senkt seinen Kopf oder es wendet seinen Körper zu anderen Figuren hin.

Damit bin ich bei einem Aspekt angekommen, von dem ich noch nicht gesprochen habe, und zwar der sprachlichen und phonetischen Konstitution des Textes. Zum einen wird das Gesprochene immer als Szene körperlicher Zuwendung präsentiert. Stets wird die wörtliche Rede zwischen Vergil und dem Wanderer eingeleitet mit Formeln wie „Ed elli a me“ (und er zu mir) oder „E io a lui“ (ich zu ihm). Zum anderen ist die *Commedia* grundsätzlich ein sprechender und ausdrücklich phonetisch gegründeter Text, ein zu hörender Text. Man entgeht der Aufforderung, ihn laut zu lesen auch heute nicht bei der Lektüre und wird dadurch daran erinnert, dass so etwas wie die *Commedia* in der Erzähler- und Sängertradition des späten Mittelalters steht. Sie ist in Versen geschrieben, in Terzinen. Terzinen sind Dreizeiler und damit kurze komplexe Verbände, jede Zeile mit elf Silben. Die drei Terzinenzeilen sind durch einen Reim zusammengekettet: Die jeweils erste und die dritte Zeile reimen sich, und umrahmen die Mittelzeile beziehungsweise schließen sie zwischen sich ein. Der eingeschlossene Mittelvers reimt sich nun wiederum mit der ersten Zeile der nächsten Terzine. Und weil sich bei Terzinen immer die erste und die dritte Zeile reimen, reimt sich nun die erste Zeile der nächsten Terzine (deren Reim sich aus der Mittelzeile der vorherigen Terzine ergab) mit deren dritter Zeile und beide schließen wiederum eine Mittelzeile ein. Deren Versende wird dann im Reim der übernächsten Terzine in der ersten Zeile aufgenommen und so weiter und so fort. Terzinen sind um einen Verkettungen, die dem auch nur einigermaßen aufmerksamen Ohr schmeicheln, kurze Abstände im Reim garantieren das Erfolgserlebnis. Gleichzeitig sind sie nicht so simpel gebaut wie ein Paarreim. Sie funktionieren über den eingeschlossenen Mittelvers wie Verkettungen, die die Aufmerksamkeit binden. Sie verlangen phonetisch nach Anschluss und Verlängerung, aber sie haben immer schon in

der vorangegangenen Terzine begonnen und setzen damit auch auf Wiederholung und Erinnerung. Weil die originale Terzinenstruktur in den hier zitierten Übersetzungen nicht berücksichtigt wird, folgen die mittlerweile bekannten Verse vom Buch als Verführer hier nun auch auf Italienisch:

Noi leggiavamo un giorno per diletto
 di Lancialotto come amor lo strinse:
 soli eravamo e senza alcun sospetto.
 Per più fiate li occhi ci sospinse
 quella lettura, e scolorocci il viso,
 ma solo un punto fu quel che ci vinse.
 Quando leggemmo il disïato riso
 esser baciato da cotanto amante,
 questi, che mai da me non fia diviso,
 la bocca mi baciò tutto tremante.
 Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:
 quel giorno più non vi leggemmo avante.“ (*Inferno*, V, 127-138)¹⁸

Das Buch, das die beiden lesen, wird namentlich genannt, sie lesen von *Lancialotto*, von Lanzelot. Wir wissen bereits, dass es kein vorbildliches Buch ist, denn dies Buch und der es schrieb sind schuld an der sündhaften Liebesgeschichte, deren Protagonisten auf ewig in der Hölle gestraft sind. Zu Dantes Zeit kannte man die französischen Troubadour-Dichtungen, diese Versdichtungen waren seit dem 12. Jahrhundert in ganz Europa verbreitet, schon das Wortspiel mit den „Lai“- Rufen der Kraniche hatte darauf aufmerksam gemacht. Besonders verbreitet waren die Lieder und Epen des Chrétien de Troyes, es gab ein Parzival-Epos von ihm und eben auch ein Lanzelot-Epos mit dem Titel *Le Chevalier de la Charette*, entstanden zwischen 1170 und 80 (Chrétien de Troyes hat es nicht zu Ende geschrieben, das hat ein anderer getan). Die Figur des Ritters Lanzelot stammt aus dem keltischen Sagenkreis um König Artus, Lanzelot ist in Liebe zu seiner Königin, der Frau des König Artus, Ginevra entbrannt. Etwa in der Mitte des altfranzösischen Versromans um Ritter Lancelot, in den Versen 4510 – 4750, verabreden sich Lancelot und Guenièvre miteinander.¹⁹ Lancelot soll heimlich zum Fenster des bewachten Schlafgemaches der Königin kommen. Die Königin erwartet ihn am Fenster stehend, Lancelot kommt und beide fühlen sich zueinander so unwiderstehlich hingezogen, dass Lancelot mit bloßen Händen die dicken Eisengitter vor dem Fenster aus dem Mauerwerk reißt, sich die Hände verletzt, ohne es zu merken und durchs Fenster ins Zimmer steigt. Er betet die Königin an und kniet vor ihr nieder. Die

¹⁸ Übersetzung Köhler, S. 87.

¹⁹ Chrétien de Troyes: Lancelot.

Königin aber streckt ihm die Arme entgegen, umarmt ihn, zieht ihn ins Bett und bereitet ihm den schönsten Empfang.

Das, was Francesca und Paolo gelesen haben und was sie verführt hat, ist kein keusches Buch. Dafür, dass die beiden in der Hölle sind, ist jedoch nicht nur das Buch verantwortlich, das zur Sünde der Wollust verleitet hat. Es gibt noch einen zweiten Grund und der liegt bei Francesca und Paolo selbst. Es ist die Maßlosigkeit der beiden, die sie verleitet hat, die Vernunft dem Verlangen hintanzustellen. Diesen Zusammenhang kann man freilich erst viel später herstellen, wenn man dem Text der *Commedia* weiter gefolgt ist bis ins *Purgatorio*. Erst dort erschließen sich bei der Lektüre des siebzehnten und achtzehnten Gesangs die großen Koordinaten der kosmischen Ordnung und des Danteschen Liebesbegriffs. Menschliche Liebe, heißt es da, könne irren sowohl durch zuviel als auch durch zuwenig Stärke. Und wenn sie solcherart maßlos sei und dazu noch auf ein falsches Gut gerichtet, dann entstünden das Böse und die Sünde. Diese ganze Belehrung beschließt die Vergil-Figur mit den Worten: „Nunmehr kannst du verstehen, wie sehr verborgen die Wahrheit vor den Leuten ist, die glauben, das jede Liebe selbst schon sei zu loben“ (*Purgatorio*, XVIII, 34-36).²⁰

Vergils Bücher dagegen sind solche, die den Wanderer ein gutes Stück auf den Weg zur richtigen Liebe führen. Des historischen Vergils *Aeneis* ist deutliches Vorbild für die *Commedia* Dantes gewesen, auf Aeneas Jenseitswanderung oder auf die Geschichte von Dido und Aeneas wird in der *Commedia* deutlich Bezug genommen.

Am Ende des fünften Gesanges des *Inferno*, am Ende der Francesca-Erzählung, ist der Wanderer so in Mitleidenschaft gezogen, dass er in Ohnmacht fällt. Das passiert ihm im Verlaufe der *Commedia* mehrfach. Dann kann der Wanderer nicht weiter berichten und nicht weiter schreiben, weil ihm die Sinne schwinden oder die Worte fehlen. Vor lauter Mitleid mit einer Person, deren Qualen er in der Hölle mit ansehen muss, vor lauter Erschöpfung auf dem Weg zur Buße im *Purgatorio* und vor lauter Verzückung im Angesicht Gottes fällt er in Ohnmacht oder verfällt in Schweigen. Das Versagen der Worte und der ohnmächtige Abbruch einer Erzählung finden jeweils, genau berechnet, am Ende eines Gesanges statt. Solche Gesänge sind aber nicht kürzer als andere. Die Ohnmacht und der Abbruch sind ein berechnetes Enden. Diese Ohnmachten und das Schweigen sind die letzte Figur der Verführung zum Text, von der hier noch die Rede sein soll. Die Figuren vom Versagen der Sinne, von Ohnmacht oder Schweigen zeigen noch einmal, wie virtuos dieser Text die Sprache der Verführung beherrscht. Sie bezeugen, dass der Wanderer unmittelbar in das

²⁰ Übersetzung Gmelin S. 204.

Geschehen involviert ist. Nachdem Francesca ihre Rede zum Wanderer beendet hat, heißt es in den letzten vier Versen des fünften Gesanges:

<p>Indes der eine Geist also gesprochen, Weinte der andre so, daß ich aus Mitleid Ohnmächtig wurde, wie wenn ich gestorben. Und ich fiel nieder wie ein toter Körper.²¹</p>	<p>Mentre che l'uno spirito questo disse l'altro piangea, sì che di pietade Io venni men così com' io morisse; e caddi come corpo morto cade.</p>
---	--

Mit dieser kunstvoll alliterierenden Ohnmacht endet der fünfte Gesang.

Literatur

Alighieri, Dante: La Commedia / Die Göttliche Komödie. I. Inferno/ Hölle. In Prosa übersetzt und kommentiert von Hartmut Köhler, zweisprachige Ausgabe italienisch – deutsch. Stuttgart 2009.

Ders.: Die göttliche Komödie. Übersetzt von Hermann Gmelin. Stuttgart 2001.

Ders.: Das Schreiben an Cangrande della Scala. Übersetzt, eingeleitet und kommentiert von Thomas Ricklin, zweisprachige Ausgabe lateinisch – deutsch. Hamburg 1993.

Barthes, Roland: Die Lust am Text. Übersetzt von Traugott König, Frankfurt am Main 1974.

De Troyes, Chrétien: Lancelot. Übersetzt und eingeleitet von Helga Jauss-Meyer. München 1974.

Dr. habil. Petra Stuber, seit 2001 Professorin für Dramaturgie an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ in Leipzig, ab 2005 Leitung des Studienganges und der Fachrichtung Dramaturgie (gemeinsam mit Barbara Büscher). Zuvor wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Leipziger Theaterhochschule und der Universität Leipzig, Promotion 1985, Habilitation 1997 an der Universität Leipzig, veröffentlicht unter dem Titel „Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater“ Berlin 1998 (2000); Forschungen und Publikationen zur Theatergeschichte und zum Theater der Gegenwart, zuletzt „Theater und 19. Jahrhundert“ Hildesheim 2009.

²¹ Übersetzung Gmelin, S. 25; siehe auch Übersetzung Köhler, S. 88.