

ADRIAN LA SALVIA (Erlangen)

## Dantes *Göttliche Komödie* im Musiktheater

E una melodia dolce correva  
Per l'aere luminoso; ...  
Purg. XIX, 22-23

### 1. Einleitung

„Meine Dichtung – sie enthält der Welt Anfang und Untergang.“ Mit diesem Wagner-Zitat eröffnete Klaus Döge am 27. Oktober 2009 die Ringvorlesung „Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert“<sup>1</sup>. Ein visionäres eschatologisches „Weltgedicht“, das in Form einer Jenseitswanderung den Zustand der Seelen nach dem Tod beschreibt, ist auch die *Göttliche Komödie*, in die sich Richard Wagner während der Arbeit am *Ring* vertiefte und versenkte: „Jetzt lese ich jeden Morgen, ehe ich an die Arbeit gehe, einen Gesang Dante; noch stecke ich tief in der Hölle; ihre Grausen begleiten mich in der Ausführung des zweiten Aktes der Walküre“<sup>2</sup>.

In der Einleitung zum vorliegenden Band definiert Albert Gier konstitutive Merkmale von Welttheater/Theatrum Mundi,<sup>3</sup> die nun daraufhin untersucht werden sollen, ob sie auf die *Göttliche Komödie* übertragbar sind. Autor und Spielleiter der „Commedia“ (im aristotelischen Verständnis) ist Gott, aber *Das Spiel ist aus – Les jeux sont faits*, der Mensch ist tot und muss im Jenseits die Verantwortung für sein Handeln übernehmen. Mit der Übernahme der Welttheater-Metaphorik in ein christliches Weltbild gewinnt die Frage nach der Prädestination und Freiheit des Menschen an Bedeutung, die immer auch die Freiheit zum Bösen beinhaltet. Gleichzeitig stellt sich die

---

1 Döge, im vorliegenden Band, S. 119-139.

2 Wagner 1924, S. 31. Brief an Mathilde Wesendonk, April 1855. Gleichzeitig schreibt Liszt an Wagner: „Den Dante liest Du. Das ist eine gute Gesellschaft für Dich. – Meinerseits will ich Dir eine Art Commentar zu dieser Lektüre liefern. Schon längst trage ich eine Dante-Sinfonie in meinem Kopfe herum – 3 Sätze, Hölle, Fegefeuer, Paradies – die beiden ersten bloß instrumental, der letzte mit Chor.“ Liszt, zit. nach Friederich 1950, S. 493.

3 Gier, im vorliegenden Band, S. 8f.

Frage nach dem Wirken der göttlichen Gnade. Im Unterschied zu Sartre, der in seinem existenzialistischen Filmdrehbuch *Les jeux sont faits* den Orpheus-Mythos paraphrasiert, bekommt der Mensch in der *Göttlichen Komödie* keine zweite Chance, er kann nicht auf die Erde zurückkehren, um besser zu leben, oder aber – im Beckett'schen Sinn – besser zu scheitern. Die Handlung ist die christliche Heilsgeschichte, dargestellt von menschlichen Akteuren. Mitspieler sind Teufel, Engel und Heilige, deren Zahl im Paradiso in die Tausende geht. Insofern ist ein wesentlicher Aspekt des Rahmenthemas, die Welt im Theater, erfüllt.

Anders sieht es aus mit dem (barocken) Phänomen der Theatralität von Welt. Betrachtet man den metaphysischen Überbau der *Göttlichen Komödie*, so ist das Werk gewiss ein Welt-, jedoch mit Einschränkungen ein Welt-Theater-Entwurf. Weder ist die *Göttliche Komödie* ein dramatischer Text wie Goethes *Faust*, noch bedient sie sich einer expliziten Theatermetaphorik, wie etwa Calderóns *La vida es sueño*, Grillparzer, Hofmannsthal. Dante verwischt die Grenzen zwischen Welt und Theater in Richtung auf die Welt, indem er als Akteure (Menschen) real existierende oder existiert habende Figuren einsetzt, die wir heute als fiktional ansehen, die aber zur Entstehungszeit der *Göttlichen Komödie* im zivilrechtlichen Sinn als Personen des öffentlichen Lebens bzw. als (zum Teil noch lebende) Personen der Zeitgeschichte wahrgenommen wurden. Man denke nur an den 19. Höllengesang, in dem Dante den noch lebenden Papst Bonifaz VIII. der Bestechlichkeit im Amt bezichtigt (Inf. XIX, 52-57). Diese kurze Digression soll verdeutlichen, worum es Dante in der *Göttlichen Komödie* gerade nicht geht, nämlich um die Theatralisierung von Welt. Vielmehr liefert die welthaltige Dichtung (modern gesprochen) eine angewandte Sozialethik *sub specie aeternitatis*. Die Fiktionalisierung der im Gehen voranschreitenden Denkbewegung, die sich am Ende als eine Traumvision erweist, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese Dichtung den Anspruch erhebt, ontologische Aussagen über die Welt zu treffen.

In Bezug auf die Dramatisierungen lassen sich daraus zwei Ansätze ableiten. Die handelnden Personen (Ugolino, Paolo und Francesca) können entweder aus ihrem epischen Erzählzusammenhang herausgelöst oder als Traum- und Bewusstseinsinhalte zur Person des Autors und Wanderers Dante in Beziehung gesetzt werden. Das zweite Verfahren wird vor allem im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert genutzt und bietet durch die imaginäre Entgrenzung der als gedacht vorgestellten Realitäts- bzw. Fiktionalitätsebenen

die Möglichkeit einer Darstellung der „Totalität im Kleinen“, die ein wesentliches Merkmal des *Theatrum Mundi* ist.

Auf der anderen Seite sind durch die Dekontextualisierung einzelner Episoden Missverständnisse vorprogrammiert. Zwar hat die *Göttliche Komödie* auf der Ebene des *sensus litteralis* einen durchaus nacherzählbaren Plot, doch unterliegt diesem Plot eine allegorische Grundstruktur, insofern die individuell handelnden Personen stellvertretend Tugenden und Laster repräsentieren. Dante lehrt uns, im Individuellen das Allgemeine zu sehen. Durch die Allegorisierung wird ein unendliches Kontinuum geschaffen, das den moralischen Kosmos ins Unendliche weitet. Daraus folgt umgekehrt, dass sich der Sinn einzelner Episoden aus der Rückbindung an das Große-Ganze erschließt. Er ist oft verschleiert („sotto ’l velame de li versi strani“)<sup>4</sup>, und dem modernen Leser, der in Ermangelung einer zusammenhängenden christlichen Weltdeutung sein Heil in der Phänomenologie einer sinnentleerten und fragmentarisierten Wirklichkeit sucht, nicht mehr unmittelbar zugänglich. Die Geschichte der Dante-Illustrationen und -Vertonungen zeigt, dass gerade die erfolgreichsten Episoden (Ugolino, Paolo und Francesca), insofern sie den theologischen Überbau der *Göttlichen Komödie* ausblenden, die am meisten missverstandenen sind.

## 2. Die „musica“ in der *Göttlichen Komödie*

Die *Göttliche Komödie* ist eine „All-umfassende“ Dichtung wie kaum ein anderes Werk der Weltliteratur, die aufgrund ihrer immanenten Bildlichkeit vor allem in der bildenden Kunst bearbeitet wurde<sup>5</sup>. Weniger manifest, aber nicht weniger bedeutend sind die Bezüge zur Musik. Die Annäherung an das Thema der Ringvorlesung ist daher aus unterschiedlichen Perspektiven möglich: die Musik in der *Göttlichen Komödie* und die *Göttliche Komödie* in der Musik. Die Musik spielt in allen drei *Cantiche* eine wichtige Rolle: im *Inferno* als kakophonische Antimusik („ed elli avea del cul fatto trombetta“)<sup>6</sup>, im *Purgatorio* als synästhetische „audition colorée“, im *Paradiso* als harmonischer Zusammenklang der Himmelsphären. Dantes musikalische Jenseits-

4 Inf. V, 25

5 Vgl. La Salvia 2004.

6 Inf. XXI, 139. „This perverted type of music is so horrible that it is overwhelming and Dante must cover his human ears (Inf. XXIX,43-45).“ Roglieri 2001, S. 156.

reise ist eine Reise zur Polyphonie (Ciabattoni)<sup>7</sup>. Das Paradiso ist derart von Musik durchdrungen, dass Dante sich im Saturnhimmel über die plötzlich eintretende Stille wundert. Erstaunt fragt er Petrus Damianus:

E di' perché si tace in questa ruota  
La dolce sinfonia di Paradiso,  
Che giù per l'altre suona si devota<sup>8</sup>.

### 3. Die Dante-Debatte (1570-1600)

Die *Göttliche Komödie* wurde in den Jahren zwischen 1570 und 1600 nicht nur intensiv kommentiert und illustriert, sie liefert auch gleichsam die verschollene musikalische Signatur der frühen Oper: Eines der ersten – nicht überlieferten – Experimente der Florentiner Camerata de' Bardi im neuen (vermeintlich alten) monodischen Stil ist das *Lamento d'Ugolino* von Vincenzo Galilei. Die Idee, die kontrapunktische Satztechnik im Sinne eines antikisierenden „recitar cantando“ zu reformieren und die Musik der Sprache und Affektdarstellung dienstbar zu machen, führte bekanntlich zur Entstehung der Oper. In diesem opernfrühgeschichtlichen Kontext dürfte auch die verschollene Dante-Vertonung von Vincenzo Galilei intensiv diskutiert worden sein.

So wurde etwa das laute Weinen und Schreien in der Stadt der Schmerzen – „Quivi sospiri, pianti e alti guai“ (Inf. III, 22-30) – innerhalb weniger Jahre ganze sieben Mal vertont, was die Vermutung nahelegt, dass der Passus als Exempelstück diente, an dem unterschiedliche Komponisten ihre Kunst erprobten und miteinander wetteiferten<sup>9</sup>. Die signifikante Verdichtung der „Quivi sospiri“-Vertonungen im italienischen Renaissance-Madrigal steht im Zeichen einer „demonstration of musical theories and technical virtuosity“ (Roglieri)<sup>10</sup>. Ohne auf die Vertonungen näher einzugehen, kann man schon aufgrund der ausgewählten Textstelle sagen, dass hier ein Passus ausgewählt wurde, der zu polyphoner Vertonung im Stil der „prima pratica“ Anlass bietet

7 Ciabattoni 2009. Dante trennt die Musik der sieben Planetensphären vom Gesang der Engel, der im Fixsternhimmel erklingt. Vgl. zur Musik der Engel Hammerstein 1962, 2. Aufl. 1990. 8 Par. XXI, 58-60.

9 Die Madrigal-Vertonungen stammen von Luzzasco Luzzaschi (1576), Giulio Renaldo (1576), Giovanni Battista Mosto (1578), Lambert Courtois (1580), Francesco Soriano (1581), Domenico Micheli (1581) und Pietro Vinci (1584). Vgl. Roglieri 2001 S. 160.

10 Roglieri 2001, S. 117.

und somit in gewisser Weise ein konservatives Gegenprogramm zum monodischen Gesangsstil der Florentiner Camerata de' Bardi darstellt.

Die unmittelbar vorausgehende Höllentor-Inschrift (Inf. III, 1-9) übernehmen Alessandro Striggio und Claudio Monteverdi in ihre „Favola in musica“ *Orfeo* (1607).

Ecco l'altra palude, ecco il nocchiero  
che trae gli spiriti ignudi a l'altra sponda,  
dov'ha Pluton de l'ombre il vasto impero.  
Oltra quel nero stagno, oltra quel fiume,  
in quei campi di pianto e di dolore,  
destin crudele ogni tuo ben t'asconde.  
Or d'uopo è d'un gran core e d'un bel canto:  
io fin qui t'ho condotto, or più non lice  
teco venir, ch'amara legge il vieta,  
legge scritta col ferro in duro sasso  
de l'ima reggia in su l'orribil soglia,  
che in queste note il fiero senso esprime:  
"Lasciate ogni speranza o voi ch'entrate."  
Dunque, se stabilito hai pur nel core  
di porre il piè ne la città dolente,  
da te me n' fuggo e torno  
a l'usato soggiorno<sup>11</sup>.

Raffiniert implementiert Striggio die Dante-Reminiszenz in den Kontext der dramatischen Handlung, indem er die berühmte Höllentor-Inschrift „Lasciate ogni speranza o voi ch'entrate“ der personifizierten Hoffnung (La Speranza) als Figurenrede in den Mund legt. So identifiziert er die heidnische Opernunterwelt, „dov'ha Pluton de l'ombre il vasto impero“, mit Dantes christlicher Unterweltstopographie, ohne deren theologischen Bezugsrahmen zu übernehmen. An Stelle von Luzifer herrschen nun wieder – wie bei Vergil – Pluto und Proserpina über die Stadt der Schmerzen.

Da die frühe Oper als vermeintliche Rekonstruktion der antiken Tragödie in ihrer genuin musiktheatralen Werkgestalt pastorale und antik-mythologische Stoffe bevorzugt, ist sie mit dem theologisch-poetischen Weltentwurf der *Göttlichen Komödie* weitgehend inkompatibel. Erschwerend kommt hinzu, dass die *Göttliche Komödie* im 17. und frühen 18. Jahrhundert als dunkel und unverständlich galt. Erst um 1750 erwacht das Interesse an Dante wieder, ausgelöst durch den Streit um das (christliche) Wunderbare in der Poetik der Frühaufklärung.

---

11 Gronda; Fabbri 1997, S. 36.

## 4.1. Inferno

### 4.1.1. Ugolino

#### Dittersdorf/Braunschweig-Oels

Ein kompositorisches Pendant zur ersten (weiblichen) Einzelrede in Inf. V, 73-142 (Francesca da Rimini) bildet die Erzählung des Grafen Ugolino in Inf. XXXIII, 1-77. Erstaunlicherweise wurde der Ugolino-Gesang mehrfach textidentisch vertont (u. a. von Vincenzo Galilei, Nicola Zingarelli, Francesco Morlacchi, Gaetano Donizetti), aber nur selten dramatisiert, „weil [wie Christian Felix Weiße sagt], das Beste in seiner besten Erzählung vom Ugolino, wenn man es in einen Dialog brächte, zur Absurdität würde“<sup>12</sup>. Dass sich der Stoff dennoch für die Bühne eignet, bewies der Klopstock-Schüler und Vordenker des Sturm und Drang, Heinrich Wilhelm Gerstenberg, mit seinem Sprechdrama *Ugolino* (1768), das zu weiteren Dramatisierungen und Opernvertonungen Anlass gab: *Ugolino* von Carl Ditters von Dittersdorf und Friedrich August zu Braunschweig-Oels (Oels 1796) und *Ugolino* von Ignaz von Seyfried und Ferdinand von Biedenfeld (Wien 1821).

Ausgehend von Gerstenberg konzentrieren sich die Vertonungen der Ugolino-Episode auf den deutschen Sprachraum, wobei die Libretti von Friedrich August zu Braunschweig-Oels und Ferdinand von Biedenfeld jeweils auf französische Textvorlagen zurückgehen.

*Ugolino* von Carl Ditters von Dittersdorf und Friedrich August zu Braunschweig-Oels ist die einzige ernste Oper des Komponisten und außerdem die erste musikalische Vertonung eines Dante-Stoffes überhaupt (nicht nur in Deutschland). Das Stück wurde nicht gedruckt. Die SLUB Dresden besitzt das Partiturograph und ein handgeschriebenes Textbuch:

Ugolino, ein ernsthaftes Singspiel, in II Aufzügen, nach dem Französischen S:D:P:F:A:R:H:Z:B:Ö [= Seine Durchlaucht Prinz Friedrich August Regierender Herzog zu Braunschweig-Oels]. Die Musik ist von Herrn von Dittersdorf<sup>13</sup>.

Friedrich August zu Braunschweig-Oels ist von der *Göttlichen Komödie* in so weit abgewichen, „als er es, für ein ernsthaftes Singspiel nöthig zu sein,

12 Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Bd. 13-14, S. 101.

13 MT 4° 156 Rara. SLUB Dresden/Deutsche Fotothek. Vgl. den Nachlass in der HAB Wolfenbüttel.

gut fand<sup>14</sup>. Dem Libretto ist eine Anmerkung vorangestellt, die einem möglichen Konflikt mit der Zensur vorbeugen soll.

#### Anmerkung

Die mit rother Dinte unterstrichene, und am untersten Rande abgeänderte Worte sind für jene Bühnen, wo Polizey und Census biliges Bedenken tragen, die rachgierigen Handlungen eines bedeutenden Mannes aus Pisa dem Publikum vor Augen legen zu lassen, um damit nicht dadurch – unzählbare – erhabene – und verdiente Männer herabgewürdigt werden.

Der strenge Kunstrichter aber beliebt, ehe er das Urtheil spricht, abzuwägen, ob es nicht rathsamer sey: von der Wahrheit der Geschichte abzuweichen, als durch Beybehaltung dieser Wahrheit Aergernisz zu veranlassen?<sup>15</sup>

Das „Aergernisz“, welches den Librettisten veranlasst, „von der Wahrheit der Geschichte abzuweichen“, besteht darin, dass es in dem Stück schlechterdings keine Überlebenden gibt. Die Handlung spielt im Hungerturm von Pisa in einem zeit- und fensterlosen Raum. Die Einheit der Zeit definiert sich durch das allmähliche Nachlassen aller Lebensfunktionen bis zu deren vollständigem Erlöschen, das in der Oper nicht, wie in der *Göttlichen Komödie*, acht Tage, sondern einen aristotelischen Sonnenumlauf in Anspruch nimmt: „Die Handlung geht in einem – nahe an den Mauern von Pisa gelegenen –, Gefängnisz, der Hungerturm genannt, vor; fängt zu Mitternacht an, und endigt am folgenden Abend.“

Die schaurig erhabene Atmosphäre wird schon in den Regieanweisungen vorbereitet.

#### I. Aufzug

Ein Vorsaal im Kerker mit einer Hauptthüre im Hintergrnd, und zwo Seitenthüren, welche alle drey gangbar sind. Zu jeder Seite der Bühne sind hohe und schmale Fenster mit eisernen Gittern verwahrt. Die Fenster müszen von ohlgetränkter Leinwand seyn, damit man die Blitze durchschimmern sieht. Die Bühne ist ganz verfinstert. Die Symphonie fängt zwar prächtig an, verfällt aber nach und nach in eine gräßliche Harmonie, die ein – immer mehr zunehmendes – mit Regengüszen – Sturm – und Erdbeben vermisches Donnerwetter andeutet. Blitz und Donner dauern während dem ersten Auftritt in einem Fort. Nach diesem werden sie immer schwächer. Gegen das Ende des zweyten Auftritts wird die Bühne nach und nach erleuchtet<sup>16</sup>.

#### II. Aufzug

Man sieht auf der rechten Seite der Bühne im Grunde einen Todten-Sarg mit schwarzem Zeug überzogen und mit silbernen Spitzen verbrämt. Der Sarg hat sechs versilberte Handhaben: darin liegt Fernando mit einem Leichentuch von weissen Schleyer bedekt. Das Leichentuch ist an dem

14 Braunschweig-Oels 1796, S. 5.

15 Braunschweig-Oels 1796, S. 5.

16 Braunschweig-Oels 1796, S. 7.

Rand mit silberdekenden Falbala's und darauf befestigten Bänderschleifen garnirt. Der Dekel vom Sarg ist an die hintere Wand aufrecht angelehnt<sup>17</sup>.

Hier weicht das Libretto von der Vorlage ab: Ugolino hat nicht vier Söhne, sondern eine Tochter, Angela, die mit Fernando verlobt ist. Beide sind mit Ugolino im Hungerturm gefangen. Fernando entkommt durch einen (durch ein Erdbeben verursachten) Riss in der Kerkerwand. Er wird im zweiten Akt in einem offenen Sarg auf die Bühne getragen. Während Ugolino und Angela sich der Trauer hingeben, erwacht der Totgegläubte aus seinem Schlaf. Doch ihm fehlt jede Erinnerung, wie er in den Sarg gelangt sein könnte. Ein Brief im Inneren des Sarges enthält die Lösung:

Fernando's Flucht durch jene Öffnung ward  
Dem Bischof hinterbracht. Er liesz mich rufen;  
Denn seit du im Gefängnis sitztest, hat  
Er mich für seinen beszten Freund gehalten,  
Und als ich kam, erhielt ich gleich von ihm  
Befehl, Fernando zu vertilgen. Niemand  
War fröher über den Befehl als ich;  
Ich rieth dem Bischof, ihn mit Gift zu töten,  
Und bot mich selbst zu dieser Mordthat an;  
Mein Rath ward gleich genehmigt. Doch! ich gab ihm  
Statt Gift nur einen Schlaftrunk. – Diesen nahm  
Mit Wein vermischt Fernando ein. – Er wirkte  
So gut, dasz Jedermann, selbst der Tyrann  
Für todt ihn hielt. Da liesz sogleich der Wüterich  
Um dich noch mehr zu kränken, ihn im Sarg  
In dein Gefängnis setzen, und ich legte  
Den gegenwärtigen Brief hinein, um dir  
Die sichere Nachricht kund zu machen: Wisze!  
Dasz du in Kurtzem frey wirst seyn, und dasz  
Du wirst in Pisa herrschen und regieren.  
Die Wahrheit dieser frohen Nachricht schwört  
Dein treu ergebner Freund. – Graf Cavalcanti<sup>18</sup>.

Cavalcanti eilt den Eingeschlossenen zu Hilfe und befreit sie. Das Volk plündert die Wohnung des Erzbischofs. Sterben soll der „Tyrann“. Doch Ugolino vergibt dem Feind.

Die geistlichen Geschäfte soll er noch  
So wie vorher besorgen. Ich hingegen  
besorgen alle weltlichen<sup>19</sup>.

17 Braunschweig-Oels 1796, S. 21.

18 Braunschweig-Oels 1796, S. 28-29.

19 Braunschweig-Oels 1796, S. 28-29.

Die Oper endet in einem allgemeinen Jubelchor (dem einzigen Chor der gesamten Oper).

Triumph! Triumph! Es lebe  
 Der tapfre, biedre Mann  
 Der Ruhm des Helden schwebe  
 Bis ans Gestirn hinan.  
 Er soll allein regieren,  
 Allein der Herrscher seyn,  
 Allein das Ruder führen,  
 Wir stimmen alle ein<sup>20</sup>.

François Marmontel, Michel-Paul-Guy de Chabanon, Louis-Sébastien Mercier und andere sahen im 33. Höllengesang den Höhepunkt des Schaurig-Erhabenen in der *Göttlichen Komödie*<sup>21</sup>. Der Erfolg auf der Opernbühne dürfte sich aber vor allem der Tatsache verdanken, dass die Episode sich nahtlos in das Schema der Rettungs- und Befreiungsoper einpassen lässt, das sich Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts in Frankreich großer Beliebtheit erfreute. Dies würde auch dadurch bestätigt, dass berühmte politische Gefangene des Ancien Régime wie De Sade und Mirabeau ihre Gefangenschaft vor dem Hintergrund der Ugolino-Episode reflektieren und das Staatsgefängnis im Donjon von Vincennes mit dem „cachot de la faim“ des Grafen Ugolino vergleichen<sup>22</sup>. Die Ugolino-Episode erhält durch diese aktuelle Parallele eine politische Aussage, die im Geist der Französischen Revolution die gegen die Tyrannei gerichteten Prinzipien der politischen Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit und die Rettung eines unschuldig Gefangenen zum Ausdruck bringt. Dass eine solche Deutung auf einem produktiven Missverständnis beruht, liegt auf der Hand. Liest man nämlich die Ugolino-Episode im Kontext, so wird schnell klar, dass Ugolino („Der tapfre, biedre Mann“) alles andere als ein Feind der Tyrannei ist.

20 Braunschweig-Oels 1796, S. 33.

21 „Tous les gens de lettres connoissent ce morceau fameux du Dante, où le poëte, parcourant les régions infernales, rencontre le comte Ugolin, qui se venge horriblement sur l’arche-vêque Roger, coupable de l’avoir fait périr de faim avec ses quatre enfans. Je ne connois dans aucun poëte une peinture aussi forte, aussi terrible: c’est, un ‚beau horrible‘, si l’on peut s’exprimer ainsi.“ Mercier 1785, Bd. 3, S. 81. „Voilà des traits pour lesquels on pardonne des volumes d’absurdités.“ Chénier, zit. nach Pitwood 1985, S. 36.

22 „Le prisonnier reste des mois entiers au cachot, y mange du pain arrosé de ses larmes, et peut penser avec justice que si sa pension était moins forte, il serait moins long-temps dans cet affreux séjour qu’on peut appeler le *cachot de la faim*. Les réflexions sont inutiles; elles n’ajouteraient rien à ce fait, qui ne peut être aggravé, et suffit pour caractériser la plus sordide et la plus impitoyable tyrannie.“ Mirabeau 1782, S. 320.

Friedrich August zu Braunschweig-Oels charakterisiert sein Libretto als eine Übersetzung nach dem Französischen, ein direkter Prätext konnte jedoch bislang nicht nachgewiesen werden<sup>23</sup>. Am nächsten kommt dem Libretto ein Drama von Jean-François Ducis, *Roméo et Juliette* (1772), das Shakespeare mit Dante vermengt, indem der Konflikt der verfeindeten Häuser Capulet und Montague zu der Auseinandersetzung zwischen Graf Ugolino und Erzbischof Roger in Beziehung gesetzt wird (der in den Dramatisierungen gelegentlich als Graf in Erscheinung tritt, wobei die Kinder Rogers und Ugolinos einander in die Ehe versprochen sind).

Dans *Roméo et Juliette*, Ducis n'emprunta guère au tragique anglais que le titre de sa pièce. Il n'y a aucune ressemblance, soit dans la marche, soit dans les détails, entre la tragédie française et la tragédie anglaise. Disons avec franchise qu'il est peu de sujets que Shakespeare ait plus heureusement traités, et que l'on ne retrouve pas tout-à-fait dans la pièce de Ducis le charme et la grâce avec lesquels son rival peint les amours les plus touchantes, les amants les plus aimables qu'il ait mis jamais en scène. Mais ce défaut est bien racheté par une création supérieure, par le moyen dont Ducis se sert pour justifier l'implacable haine de Montaigu, auquel il prête tous les malheurs donnés par le Dante au comte Ugolin; car c'est une création véritable que l'emploi fait par Ducis de l'épisode le plus terrible du plus terrible des poèmes, qu'il imite comme le génie imite le génie<sup>24</sup>.

Im Stil der englischen Gothic Fiction überfrachtet Ducis sein Stück mit Horroreffekten<sup>25</sup>.

J'ai tâché de tremper ma plume dans l'encrier de Dante, et de me placer dans le plus profond des vallées maudites, à la lueur des torches de Tisiphone<sup>26</sup>.

## Seyfried/Biedenfeld

Den Bezug zur französischen Revolution stellt auch die zweite Vertonung desselben Stoffes von Ignaz von Seyfried und Ferdinand von Biedenfeld her, der 1821 im Auftrag für das Theater an der Wien das Mimodram von Louis-Charles Caigniez und Pierre Villiers, *Ugolin, ou La Tour de la faim*

---

23 Die Ugolino-Episode wird ab 1770 häufiger übersetzt und kommentiert. Die Anzahl der Dramatisierungen bleibt dennoch relativ gering. Vgl. La Salvia 2007-2008, S. 97-130.

24 Arnault 1824-1827, Bd. 5, S. 382.

25 Vgl. zur Kategorie des schönen Schrecklichen („le beau horrible“) Anna Laetitia Aikin: *On the pleasure derived from objects of terror* (1773).

26 Die Vermischung mit Shakespeare ist kein Einzelfall, ähnlich verfährt Julien de Vinezac in *Les époux malheureux* (1780).

(Paris, Cirque Olympique, 14. Dezember 1820), in ein Singspiel mit Tänzen, Chören, Gefechten etc. umwandelte:

Ugolino, oder: Der Hungerthurm. Melodram in 5 Acten. Nach dem Französischen, mit Tänzen, Chören, Gefechten etc. Die Musik von dem Herrn Operndirector und ersten Kapellmeister, Ritter Ignaz von Seyfried<sup>27</sup>.

Die Personenkonstellation der Wiener Bearbeitung von 1820 ist ungleich komplexer als das Dreipersonenstück von Dittersdorf/Braunschweig-Oels (das später entstandene Werk endet mit einer regelrechten Massenrettungs- und -befreiungsszene), jedoch weicht auch Ferdinand von Biedenfeld in Bezug auf den „Kindermord“ von der französischen Vorlage ab.

In der vollsten Überzeugung, daß Ugolino's Geschichte nie Stoff zu einem Drama im eigentlichsten Sinne des Wortes bieten könne, übernahm ich den Auftrag: für das K.K. pr. Theater an der Wien aus dem Pariser Mimodram: *Ugolino* ein Melodram zu bereiten, nur mit einer Anwendung von Schrecken. Die gräßliche Scene des Kindermordes im Hungerthurm, glaubte ich für Teutsche, durch keine Revolutions-Greuel verhärtete Herzen, ändern zu müssen. Der Erfolg scheint meine Ansichten gerechtfertigt zu haben Das vortreffliche Spiel des Herrn Heurteur (Ugolino), des H. Rüger (Uberto), des Herrn Rott (Roger) und der genialen Kath. Wirdisch (Francesco) vereinigt mit der musterhaften Musik und mit den Arrangements des H. Balletmeisters Horschelt – erwarben diesem abnormen Drama großen Beifall<sup>28</sup>.

Die Protagonisten sind Graf Roger, dessen Tochter Angela, Graf Ugolino, dessen Söhne Eduardo, Francesco, Ludoviko, Massimo, Graf Sismondi, Uberto, Rogers Vertrauter, sowie Zaroni, sein (intranter) Stallmeister. Ugolinos erstgeborener Sohn Eduardo soll aus machtpolitischem Kalkül mit Rogers Tochter Angela verheiratet werden. Doch Roger verrät Ugolino. Er befiehlt, Eduardo zu töten, den Vater und die jüngeren Söhne lässt er im Hungerturm zu Pisa einmauern. Sein Plan misslingt. Eduardo entkommt dem Anschlag. Ugolino kann sich aus dem Verlies befreien. Mit dem Schlachtruf „Angela und Rache“ stürmt Eduardo Rogers Burg. Angela und Eduardo heiraten. Ugolino schenkt dem Verräter das Leben.

Abgesehen von der Personenkonstellation, die wiederum nach dem Romeo-und-Julia-Modell (Ducis) ganz auf das liebende Paar fokussiert ist, läßt auch das Finale deutliche Parallelen zu Dittersdorf erkennen. Das Schema

---

27 *Winterabende. Eine Sammlung dramatischer Beyträge für leichte Unterhaltung und Darstellung bestimmt.* – Bamberg [u.a.] 1822, S. 1-80. „Die Musik ist bei dem Herrn Operndirector und ersten Kapellmeister Ritter Ignaz von Seyfried in Wien, und der Verlagshandlung in Bamberg und Würzburg für 8 Ducaten Gold zu haben.“

28 Biedenfeld 1822, [o.S.].

der Rettungs- und Befreiungsoper zieht sich wie ein roter Faden durch die frühen Vertonungen.

Ein wesentlicher Unterschied zu Dittersdorf liegt in den eingestreuten Chören und Tänzen: Zentrale szenische Aktionen werden als „Spektakel-Pantomime“ dargestellt<sup>29</sup>, was der Bearbeitung eine entschieden moderne, genreübergreifende Anmutung verleiht.

#### 4.1.2. Paolo und Francesca

In den 1820er Jahren verlagert sich der Schwerpunkt der musiktheatralen Dante-Rezeption auf den 5. Höllengesang. Auch die Paolo-und-Francesca-Episode kommt über das Sprechdrama in die Oper. Die wichtigste Dramatisierung des Stoffes ist das gleichnamige Sprechdrama von Silvio Pellico (1815), eines der erfolgreichsten politischen Dramen des frühen Risorgimento, das die Grundlage für alle späteren Opernvertonungen bildet:

Molto alfieriana appare infatti la Francesca, nell'essenzialità della trama che inizia a svolgersi già a un passo dalla catastrofe. Quattro sole figure occupano la scena: Francesca, suo marito Lanciotto, suo cognato Paolo, suo padre Guido. La concentrazione degli effetti drammatici è rafforzata dalla ristrettezza dell' ambito familiare. [...] Il vero nucleo dell'opera è o dovrebbe essere nella gelosia di Lanciotto, tanto più rabbiosa in quanto impotente, perché entrambi i rei proclamano bensì di amarsi ma assicurano di sacrificare l'amore ai rispettivi doveri di moglie e di fratello<sup>30</sup>.

Pellicos Sprechdrama ist, Alfieris Tramelogedia *Il conte Ugolino* vergleichbar<sup>31</sup>, seinerseits von der Oper beeinflusst. Diese Grundaffinität zum „melodramma“ erleichtert den Sprung auf die Opernbühne, so dass sich bald auch professionelle Librettisten des Stoffes annehmen. Der bedeutendste unter ihnen ist zweifellos Felice Romani, dessen Libretto in den Jahren von 1823 bis 1857 insgesamt elf Mal vertont wurde<sup>32</sup>. Keine der Vertonungen

---

29 Eduardo, durch eine Intrige irreführt, glaubt, seine Geliebte Angela habe sich von ihm abgewendet. Die Regieanweisung beschreibt die entsprechende Aktion wie folgt: „Eduardo fühlt die ganze Last seines Unglücks, und sucht lange dagegen zu kämpfen, er fasst sich endlich und geht ab, mit der Pantomime: ‚Gott verzeihe Dir‘.“ Biedenfeld 1822, S. 66.

30 Vittorio Spinazzola, in: *Storia della letteratura italiana*, Mailand 1965, Bd. 7, S. 892.

31 Vgl. Teza 1867, S. 289-297.

32 Die Komponisten sind Feliciano Strepponi (1823), Luigi Carlini (1825), Saverio Mercadante (1828), Massimiliano Quilici (1829), Giuseppe Staffa (1831), Giuseppe Fournier-Gorre (1832), Giuseppe Tamburini (1835), Emanuele Borgatta (1837), Francesco Morlacchi (1840), Francesco Canneti (1843), Vincenzo Sassaroli (1846) und Giovanni Franchini (1857).

hat sich im Repertoire gehalten. Die Kompositionen von Saverio Mercadante und Francesco Morlacchi wurden nicht aufgeführt, was möglicherweise mit Zensurbeschränkungen zusammenhängen könnte. Interessanterweise wurde das Libretto schon 1819 Giacomo Meyerbeer zur Vertonung angeboten, aufgrund seiner patriotischen Tendenz – um derentwillen der Autor der Vorlage, Silvio Pellico, ein Jahr später verhaftet wurde – jedoch von der Zensur verboten.

Das Buch welches mir von der Impresa zur Composition für diesen Carneval gegeben ward *Francesca da Rimini* (eines der schönsten lyrischen Drama's die je geschrieben worden sind) ist von der Censur verbothen worden<sup>33</sup>.

Die Vertonung von Feliciano Streponi aus dem Jahr 1823 basiert vermutlich auf einer überarbeiteten Fassung, die das patriotische Element zugunsten der Liebesintrige abschwächt. Felice Romani entkräftet den sündenrelevanten Vorwurf der Untreue: Francesca wird zum Opfer eines göttlichen Justizirrtums. Nachdem sie den Entschluss gefasst hat, sich ins Kloster zurückzuziehen, geht sie ein letztes Mal zu Paolo, um sich für immer von ihm zu verabschieden. Gianciotto – bittere Ironie des Schicksals – tötet die rein und unschuldig Liebenden, Francesca nimmt den „Todesschleier“ („ho di morte il velo“). Der unerfüllte Eros strebt zum Tod, eine typisch romantische Lösung: „nella logica del melodramma romantico la violazione dell'ordine morale in virtù dell'amore, non trionfa mai e richiede, anzi, un'espiazione“ (Salveti)<sup>34</sup>.

## 5. Die phantastische Oper (Dante als Kunstfigur)

Einen ganz anderen Weg beschreitet *Françoise da Rimini* (1882) von Ambroise Thomas, Jules Barbier und Michel Carré, die u.a. das Libretto zu

33 Meyerbeer 1960-, Bd. 1, S. 391.

34 „Già nel desiderio di ritornare a Ravenna e nel dichiarare che la sua indole era in realtà fatta per il convento, Francesca manifesta un desiderio di purificazione, che nella scena finale la porta a fraporsi volontariamente tra Paolo e Gianciotto armati. Infine, dopo l'uccisione dei due, Gianciotto si pente del gesto che la difesa dell'onore lo ha costretto a compiere.“ Salveti 1992, S. 133. In der Tradition von Pellico/Romani steht auch die in Deutschland erfolgreiche Oper in drei Akten *Francesca da Rimini* (1878) von Hermann Goetz. Der mit Gottfried Keller und Johannes Brahms befreundete Joseph Victor Widmann hatte hierzu die Vorlage geliefert. „Goetz schien einerseits eine Vertiefung der Handlung, andererseits die Einführung einer heiteren Gestalt (Diana) neben einer so furchtbar tragischen Haupthandlung wünschenswerth.“ Aus dem Vorwort des Herausgebers zum Klavierauszug, Leipzig 1878, S. 1.

Offenbachs „phantastischer Oper“ *Les contes d'Hofmann* (1881) geliefert haben. Die Vorliebe für phantastische Sujets mag auch der Grund sein, weshalb *Françoise da Rimini* ein phantastischer Prolog vorangestellt ist<sup>35</sup>. Das erste Tableau schildert Dantes Begegnung mit Vergil (begleitet von einem unsichtbaren Chor), das zweite den Eingang zur Hölle bis zum ersten Höllenkreis der wollüstigen Sünder, wo die beiden Wanderer Paolo und Francesca begegnen. Damit leitet der Prolog zur eigentlichen Handlung über, die in vier Akten auf die Ebene der historischen Aktion wechselt. Am Ende des vierten Aktes platzieren Barbier/Carré ein großes Schlusstableau<sup>36</sup>, das gleichzeitig auf den Prolog zurück- und über diesen hinausverweist, indem Vergil von Beatrice abgelöst wird. Seraphim singen einen Schlusschor.

Die eigentliche Handlung wird epispiert. Barbier/Carré konstruieren eine hypotaktische Erzählperspektive, ähnlich derjenigen in *Les contes d'Hofmann*. Prolog und Epilog bilden einen Erzählrahmen, der ein Fenster in eine phantastische Realität jenseits der historischen Aktion eröffnet, die als Traum- und Bewusstseinsinhalt zur Person des Autors und Wanderers Dante in Beziehung gesetzt wird. Die polysemen Bedeutungsebenen werden musikalisch miteinander verschränkt, ein narratives Dispositiv, das vielen nachfolgenden Opernversionen und symphonischen Dichtungen zugrunde liegt<sup>37</sup>.

Besonders gelungen ist in dieser Hinsicht das – Ambroise Thomas gewidmete – „Drame lyrique“ in vier Akten *Dante et Béatrice* von Edouard Blau und Benjamin Godard, das am 13. Mai 1890 „dans des bien mauvais conditions“ in der Pariser Opéra-Comique uraufgeführt wurde<sup>38</sup>.

Der dritte Akt endet mit einem großen Theatertraum: *Le rêve de Dante*, der in zwei Teilen – *L'Enfer* und *Le Ciel* (unter Auslassung des Purgatorio) die Gesamtstruktur der *Göttlichen Komödie* widerspiegelt.

---

35 Barbier; Carré 1882, S. 1-7.

36 Barbier; Carré 1882, S. 63-64.

37 Das erste Beispiel dürfte wohl das „Melodramma storico-fantastico“ *Dante e Bice* (1852) von Pavlos Carrer und Serafino Torelli sein. In einer allgemein narratologischen Perspektive wären hier auch die symphonischen Dichtungen von Pëtr Il'ič Čajkovskij (UA 1876) und Sergej Vasil'evič Rachmaninov (1906) auf ein Libretto von Modest Il'ič Čajkovskij, dem Bruder des Komponisten, einzuordnen. Drei Mal vertont – von Max d'Ollone (1899), Raoul Brunel (1901) und John Herbert Foulds (1906-1908) – wurde das „Poème lyrique“ *La vision de Dante* von Eugène und Edouard Adenis.

38 Godard hat auch eine Oper *Les Guelfes* (1880-1882, UA 1902) komponiert.

Première partie:	Deuxième Partie:
L'Enfer	Le Ciel
18. Apparition de Virgile	24. Divines clartés
19. La nuit	25. Chœurs célestes
20. Chœurs des Damnés	26. Apparition de Béatrice
21. Apparition d'Ugolin	
22. Tourbillon infernal	
23. Apparition de Paolo et Francesca	

Das Modell der selbstreferentiellen Traumszene, in der Künstler ihre eigenen Werke träumen, geht auf Lesueurs *Ossian* (1804) und Berlioz' *Symphonie fantastique* (1830) zurück. Dante wird hier – wie bei Baudelaire, dessen *Fleurs du Mal* unter dem ursprünglichen Titel *Les Limbes* als viertes Jenseitsreich neben Inferno, Purgatorio und Paradiso konzipiert waren – zum Vorläufer des Symbolismus.

## 6. D'Annunzio: Francesca da Rimini

Gabriele D'Annunzios *Francesca da Rimini*, „un poème de sang et de luxure“, wurde am 9. Dezember 1901 im Teatro Costanzi in Rom mit Bühnenmusik von Antonio Scontrino uraufgeführt<sup>39</sup>. Die weibliche Hauptrolle spielte Eleonora Duse, die Luigi Pirandello in der Premiere wie gelähmt erschien:

Credo di non aver mai sofferto tanto a teatro come alla prima della *Francesca da Rimini* al Costanzi di Roma. L'arte della grande attrice pareva paralizata, anzi addirittura frantumata dal personaggio disegnato a tratti pesanti dal poeta, allo stesso modo che l'azione della tragedia è ostacolata, compressa e frantumata dall'immenso fiume della retorica dannunziana. Povera Francesca!<sup>40</sup>

1913 (UA Turin, Teatro Regio, 19. Februar 1914) vertonte Riccardo Zandonai den von Tito Ricordi stark gekürzten (teils auch erweiterten) Text<sup>41</sup>. Eine Literaturoper – wie Maeterlincks/Debussys *Pelléas et Mélisande* – ist Zandonais *Francesca da Rimini* eher nicht<sup>42</sup>, aber auch kein Musikdrama

39 Vgl. zu Zandonai den Aufsatz von Albert Gier: *Dante Alighieri und Die Göttliche Komödie im Musiktheater: Zwei Fallstudien*, in: FS Hirsbrunner, [im Druck].

40 Pirandello, zit. nach Armour in: Braida, Calè 2007, S. 36.

41 Vorausgegangen war eine Vertonung in einem Akt von Luigi Mancinelli auf einen Text von Arturo Colautti nach D'Annunzio (UA Bologna, Teatro Comunale, 11. November 1907).

42 Vgl. Maehder 1988, S. 92-128. „Wie sich im weiteren Verlauf der Zusammenarbeit zwischen Dichter, Librettist und Komponist zeigen wird, waren nicht nur ‚condensazioni‘ notwen-

Wagnerscher Prägung, wenngleich der Text mit zahlreichen Anspielungen auf *Tristan und Isolde* durchsetzt ist<sup>43</sup>. Stoffgeschichtlich nimmt das Libretto insofern eine Sonderstellung ein, als es von der Tradition der frühen Opern in einem wesentlichen Punkt abweicht: D'Annunzio bringt dem Stoff ein fast archäologisches Interesse entgegen. Sein Hauptinteresse ist auf die Milieuschilderung gerichtet, deren Authentizität durch die archaisierende Sprache und eine bis ins kleinste Detail ausgefeilte Inszenierung bekräftigt wird<sup>44</sup>. D'Annunzio schreibt ein historisierendes „Mittelalter-Pastiche“, das exemplarisch den Übergang vom Sprechdrama zum frühen Stummfilm illustriert, wie Antonella Braidà überzeugend darlegt:

The significance of D'Annunzio's project becomes evident when one considers the decision of Milano Films to turn their attention to the *Inferno* for a film that aimed to raise the status of film as an art form. Once D'Annunzio's play had earned the literary critics' support for a theatrical performance on Dante, film directors felt the *Commedia* could also be adapted into film. The two artistic directors of Milano Films' *Inferno*, Francesco Bertolini and Adolfo Padovan, aimed to produce a kind of monument to Dante by stretching the possibilities of the new art to its known limits<sup>45</sup>.

## 7. Dante im Film

Franz Werfel attestierte dem Kino 1935 ein einzigartiges Vermögen, „mit natürlichen Mitteln und mit unvergleichlicher Überzeugungskraft das Feenhafte, Wunderbare, Übernatürliche zum Ausdruck zu bringen“<sup>46</sup>. In dieser Hinsicht ist die *Göttliche Komödie* ein idealer Kino-Stoff, der das Wunderbare, Übernatürliche in eine konkret bildhafte Sprache übersetzt („un linguaggio che possedesse la forza di dare concretezza visiva al suo pensiero

---

dig, sondern sogar einige Erweiterungen, die D'Annunzio schließlich auch hinzufügte“ Roth 1999, S. 110.

43 Den Wagner-Kult des Fin de siècle untersucht Koppen 1973. „It is not difficult to imagine D'Annunzio thinking of many of these works, particularly *Francesca da Rimini*, as operas; his lines have a musical quality that is unique among the writers of his time, while the plays themselves are designed to accommodate numerous musical moments. D'Annunzio certainly conceived of *Francesca* in *Gesamtkunstwerk* terms, even if it was necessary for him to commission musical interludes and songs for the play from someone else, rather than being able to write them himself“ Mallach 2007, S. 309.

44 Die enge Verwandtschaft zwischen dem Theater D'Annunzios und dem romantischen Drama Hugos betont Gier 1998, S. 180.

45 Armour in: Braidà, Calè 2007, S. 46.

46 Werfel, zit. nach Hölter 2002, S. 309.

con il ricorso costante [...] a forme rappresentative che oggi sono patrimonio specifico dell'arte cinematografica<sup>47</sup>.

Betrachtet man die Dante-Vertonungen im Zusammenhang, so lässt sich mit Zandonai (1914) und Puccini (1918) ein gewisser Höhepunkt konstatieren, der sicher nicht zufällig mit dem Ersten Weltkrieg koinzidiert. Das lange 19. Jahrhundert neigt sich zwischen 1914 und 1918 welthistorisch und musikgeschichtlich seinem Ende entgegen. Die Häufigkeit der Opernvertonungen nimmt ab den 1920er Jahren signifikant ab. Der scheinbar eindeutige statistische Befund zeigt aber nicht, wie sich die Stellung der Oper im System der Künste durch die wachsende Bedeutung der neuen Medien der Phono-, Photo- und Kinematographie verändert<sup>48</sup>.

Das Kino reformiert die Hör- und Sehgewohnheiten, und es ließe sich eindrucksvoll darlegen, wie die Dante-Ikonographie in der bildenden Kunst (namentlich Doré) in kinematographisch bewegte Bilder übersetzt wird<sup>49</sup>. Vor dem Hintergrund dieses visuellen Transfer- und Transformationsprozesses kommt es auch zu einem musikalischen Medienwechsel, insofern nämlich die Vertonungen ab den 1920er Jahren nicht mehr primär auf die (postromantische) Oper, sondern auf das Kino fokussieren, das in Filmen wie *L'Inferno* (1909-1911) von Francesco Bertolini, Giuseppe De Liguoro und Adolfo Padovan, *Beatrice* (1919) von Herbert Brenon, *Dante's Inferno* (1924) von Henry Otto, *Maciste all'inferno* (1925) von Guido Brignone und *Dante's Inferno* (1935) von Harry Lachmann bislang ungeahnte Möglichkeiten der Inszenierung eröffnet<sup>50</sup>. Man kann sich fragen, ob nicht gerade die Episodenstruktur der *Göttlichen Komödie* und insbesondere der Erzählgestus des „flanierenden Blicks“ im Kino ihre adäquate Umsetzung finden<sup>51</sup>.

Dabei spielt die Verwendung symphonischer Musik schon in der Stummfilm-Zeit eine tragende Rolle<sup>52</sup>.

47 Tigani Sava 2007, S. 12.

48 Vgl. das Kapitel „Epische und filmische Techniken im neueren Libretto“ und die exemplarische Analyse von *Francesca, o El inferno de los enamorados* (1989) von Alfredo Aracil und Luis Martínez de Merlo in: Gier 1998, S. 226-227.

49 Vgl. La Salvia 2004, S. 24-28.

50 Vgl. den Aufsatz von John P. Welle *Early cinema, Dante's Inferno of 1911, and the origins of Italian film culture*, in: Iannucci 2004, S. 21-50.

51 Diese These erhärtet Francesco Tigani Sava in seiner „lettura cinematografica della *Divina Commedia*“ (2007).

52 Auch nach dem Übergang zum Tonfilm greifen Regisseure wie Harry Lachmann in *Dante's Inferno* (1935) mit Musik von Rex Hazeltine Bassett, Peter Brunelli, Hugo Friedhofer und Sa-

Betrachtet man die Oper im Zusammenhang mit dem Kino, so ist der Unterschied zum 19. Jahrhundert weitaus weniger gravierend. Zwischen 1906 und 1937 entstehen insgesamt vierzehn Dante-Verfilmungen und außerdem vier Opern, also genauso viele Werke wie im gleich langen Zeitraum im 19. Jahrhundert, was den ersten Eindruck, die musikalischen Bearbeitungen (einschließlich der konzertant begleiteten Stummfilmadaptationen) nähmen in den 1920er Jahren an Zahl und Bedeutung ab, schlagend widerlegt.

### *L'Inferno*

Die erste Verfilmung der *Göttlichen Komödie* ist zugleich eine der spektakulärsten, nämlich *L'Inferno* (1909-1911) von Francesco Bertolini, Giuseppe De Liguoro und Adolfo Padovan. Die Produktion nahm drei Jahre in Anspruch, nicht zuletzt aufgrund der für die damalige Zeit atemberaubenden Spezialeffekte, für die ein bis dahin beispielloser Aufwand betrieben wurde: von Doré inspirierte Bühnenbilder, spektakuläre Außenaufnahmen, Massenszenen mit über 150 Statisten, Schnitt- und Montageeffekte mit mehreren Überlagerungsspuren (Emilio Roncarolo) – Pionierleistungen in einer Zeit, in der das Kino noch weitgehend auf das „Abfilmen“ beschränkt war. Mögen die visuellen Effekte heute auch ungelentk wirken, so sind sie doch für die damalige Zeit höchst innovativ. Anleihen beim Kino des Wunderbaren (Méliés) sind unverkennbar<sup>53</sup>.

*L'Inferno* wurde am 10. März 1911 im Teatro Mercadante in Neapel uraufgeführt. Zu den Premierengästen gehörte u.a. Benedetto Croce. Dank der austauschbaren Zwischentitel ließ sich der Film auch international – in London, Paris und in den USA – erfolgreich vermarkten. Bei einem Einspielergebnis von zwei Millionen Dollar allein in den USA kann man für die damalige Zeit von einem wahren „Blockbuster“ sprechen. Später geriet der Film in Vergessenheit und zählt heute zu den wiederentdeckten Meisterwerken der frühen Stummfilmära.

Zu den begeisterten Zuschauern gehörte auch der Komponist Ferruccio Busoni, der den Film 1913 in London sah:

---

muel Kaylin für die Darstellung der Inferno-Sequenzen auf präexistentes (orchestral instrumentiertes) Stummfilm-Material zurück.

53 Vgl. zu der Verfilmung Hölter 2002, S. 316-317.

Dieser Brief soll ein kleines Dokument abgeben, über einen Einfall, der für mich bedeutsam werden dürfte. Mit dem Nocturne Symphonique werde ich die Reihe vorbereitender Arbeiten vorläufig als abgeschlossen betrachten müssen; womit nicht ausgesprochen ist, daß ich „cammin facendo“ nicht mein musikalisches Vocabularium stetig vermehre.

Dem Alter und dem Stand meiner Reife nach, glaube ich aber nicht weiter zögern zu sollen, ein Haupt- und Monumental-Werk in Angriff zu nehmen, auf das schließlich alles Gethane gezielt hat.

Zugleich möchte ich den Lauf meines Stromes zu seiner Quelle zurückbiegen und versuchen daß mein Hauptwerk auch für Italien dasselbe bedeutete. Da muß man aber in's Vollste greifen, um mit einem Schläge alle Köpfe und alle Herzen zu treffen.

So meinte es Wagner mit den Nibelungen, die aber dem deutschen Volke verhältnismäßig fremd waren und nicht so direkt an's Ziel gelangten.

Italien besitzt Dante, der Allen gleich theuer und in den Hauptepisoden volkstümlich ist, trotz seiner Größe. Und sogar *außerhalb* Italiens.

Der Kinematograph brachte mich auf diese Idee, als ich am „Strand“ *Dante's Hell* als „Film“ angezeigt sah. Ich würde nicht bei der Hölle stehen bleiben, aber auch nicht bis zum Himmel mich vermessen; sondern mit der Begegnung der Beatrice enden.

Piazza della Signoria, mit Dante auf dem Stein sitzend, worauf er zu träumen pflegte; eine die Charakteristik der Zeit wiedergebende Straßen-Szene, vielleicht auch Beatrice vorübergehend. Und darauf etwa 6 Bilder der bezeichnendsten Episoden, Ugolino, Paolo e Francesca, ein paar Massenbilder, endlich das Aufsteigen mit Beatrice. – Und natürlich: in Italiano.

So, das ist wenigstens ein Anhaltspunkt auf längere Zeit...<sup>54</sup>

In dem Briefzitat fließen alle wichtigen Motive der Dante-Rezeption zusammen: die „bezeichnendsten Episoden“ (Ugolino, Paolo und Francesca), „ein paar Massenbilder“, der Kontrast zwischen Inferno und Paradiso und schließlich die Doppelung von historischer und phantastischer Aktion in der Figur des Dichters – „Dante auf dem Stein sitzend, worauf er zu träumen pflegte“. Die Stilisierung erinnert nicht zufällig an die berühmte Skulptur von Auguste Rodin, die den Dichter darstellt, wie er über das Schicksal der Menschen nachsinnt. Der Einfall, die *Göttliche Komödie* zu vertonen, kam Busoni durch das Massenmedium Film. Dass sich Busoni letztlich für *Faust* an Stelle der *Göttlichen Komödie* entschied, mag ebenfalls durch das Kino angeregt sein<sup>55</sup>.

Das Beispiel veranschaulicht zweierlei: Das Kino reagiert (zumindest musikalisch) auf Oper, sowie umgekehrt die Oper kinematographische Schnitt- und Montagetechniken aufgreift. Beide Genres teilen sich ursprünglich noch dieselben Theater.

Eine amüsante, als solche bislang nicht identifizierte Dante-Reminiszenz findet sich in einem der letzten Filme von Georges Méliès, *À la conquête du*

54 Busoni 1935, S. 271-272, Brief an seine Frau, [London], 25. Januar 1913.

55 Vgl. zu *Faust* im Kino Prodoliet 1978.



Abb. 1: Georges Méliès: *À la conquête du pôle – Conquest of the Pole*, Frankreich 1912, 16 mm, ca. 18 min. National Film Archive/British Film Institute. © 2011 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris.

*pôle* (1912). Es handelt sich hierbei um einen der aufwendigsten Filme, die Méliès jemals realisiert hat. Für die am Nordpol spielenden Szenen ließ der Kinopionier in seinem Atelier in Montreuil einen riesigen Yeti anfertigen. Im Auftrag der aeronautischen Gesellschaft erforscht Prof. Maboul „le mystère du pôle“. Mit einem Luftschiff erreicht er den Nordpol. Dort begegnen die Mitglieder der Polarexpedition dem „géant des neiges“ (12:01-13:54), den sie etwas unbeholfen mit Schneebällen bewerfen, woraufhin dieser kurzerhand einen der Polarforscher mit Haut und Haar verspeist. Unschwer ist in dem bis zur Brust im ewigen Eis festgefrorenen, menschenfressenden „géant des neiges“ Dantes Luzifer zu erkennen. Die Inspiration zu der Theatermaschine dürfte unmittelbar von dem italienischen Monumentalfilm *L’Inferno* von Bertolini, De Liguoro und Padovan ausgegangen sein, der 1911 auch in Paris gezeigt worden war.

## 8. Multimediale Umsetzungen

Der Exkurs über das Kino war notwendig, um die neueren Bearbeitungen zu verstehen, die die traditionellen Gattungen transgressiv in Richtung der elektronischen Medien überschreiten, allen voran die wegweisende filmische Adaptation der *Göttlichen Komödie*, *A TV Dante* von Peter Greenaway und Tom Phillips.

Der Prolog exponiert *in nuce* das ästhetische Programm der „TV-Mini-Serie“: „A good old text is always a blank for new things“. Phillips benutzt die illustrierte Übersetzung (1983, 1985) und die TV-Produktion (1989) als Formen der „remediation“, indem er die Polysemie des „good old text“ in interferierende, mehrfach überblendete Bildspuren überträgt<sup>56</sup>. Zusammengehalten werden die Bildsequenzen durch den voice-over-Erzähler Dante, im Film gesprochen von Bob Peck.

Peter Greenaway und Tom Phillips, dessen Übersetzung im Film erklingt, behandeln das Fernsehen als eine polyseme Kunstform, die vom Kino ebenso unabhängig ist wie die Oper vom Sprechdrama<sup>57</sup>. Das Video-Palimpsest ist, wie schon die illustrierte Übersetzung<sup>58</sup>, „rather [...] a visual commentary than a blow-by-blow illustrative description of the action“<sup>59</sup>.

Einen ähnlichen genreübergreifenden Ansatz vertritt der in Wien lebende Michael Mautner, der seine zwischen 1996 und 2001 entstandene Serie multimedialer Musik-Theater-Projekte als *COM.MEDIA* bezeichnet. Die *Göttliche Komödie* ist für Mautner ein Konzept, „das eigentliche Thema sind wir selbst“<sup>60</sup>. *Dantes Inferno. Rasend im Stillstand* hat einen doppelten Fokus auf dem Performer „D“ und dem Sprecher „Vergil“. Die polysemen Bedeutungsebenen des Textes werden auf drei Großbildleinwände, Projektionsflächen und das schemenhaft im Hintergrund agierende Ensemble verteilt. Szenische

56 Eine kontextsensitive Deutung von *A TV-Dante* gibt Calè 2007, S. 177-192. Die für April 2011 angekündigte Dissertation von Tabea Kretschmann war zum Zeitpunkt der Drucklegung noch nicht erschienen.

57 „Is television a medium in its own right with an individual grammar that would make it an art form as independent of cinema as opera is of drama?“ Phillips: Postscript. *A TV-Dante*, 1986, [o.S.]. Vgl. den medientheoretischen Aufsatz von Nancy J. Vickers: *Dante in the Video Decade*, in: Iannucci 1995, S. 263-276, und die Replik von Andrew Taylor: *Television, Translation, and Vulgarization. Reflections on Phillips' and Greenaway's A TV Dante*, in: Iannucci 2004, S. 145-152.

58 Vgl. La Salvia 2004, S. 41-45.

59 Phillips 1992, S. 237.

60 Mautner: Programmheft zu *COM.MEDIA*, [o.S.].

Aktion, computergenerierte Bilder und Videoeinspielungen ergänzen sich zu einem allegorischen Bilderbogen, der die Projektionen des erlebenden Ich in die Gegenwart des Lesers, Hörers und Zuschauers erweitert.

Mautners *COM.MEDIA* ist einer der wenigen Versuche im zeitgenössischen Musiktheater, die *Göttliche Komödie* konsequent als einen „Leerstellentext“ („a blank for new things“) zu vertonen<sup>61</sup>. Den drei *Cantiche* ist als Prolog eine konzertante Installation für 33 Lesende, 11 Instrumentalisten, 5 Sänger und Elektronik vorangestellt:

1. *Dantes Fest* – Eine konzertante Installation der *Divina Commedia* von Dante Alighieri für 33 Lesende, 11 Instrumentalisten, 5 Sänger und Elektronik, 1996, 55:00 min
2. *Commedia Madrigale I – Inferno* – für Sprecher, 5 Sänger, Instrumentalensemble und Videozuspielungen 1996 und 1997, ungef. 01:10:00 std, Besetzung: Kammerorchester/Ensemble, Solostimme(n)
3. *Genuß und Schmerz zugleich – Dantes Purgatorio* – multimediales Musiktheater für Sänger, Tänzer, Schauspieler, Video, Elektronik und Kammerorchester, 1999, ungef. 01:12:00 std, Besetzung: Kammerorchester/Ensemble, Solostimme(n), Chor, Elektronik
4. *Bevor die Wasser wiederum sich schließen – Dantes Paradiso* – multimediales Musiktheater für Sänger, Performer, Schauspieler, Kammerorchester, Video und Elektronik, 2001, ungef. 01:20:00 std, Besetzung: Kammerorchester/Ensemble, Solostimme(n), Chor, Elektronik<sup>62</sup>.

Dantes *Göttliche Komödie* steht aktuell mehr denn je im Fokus musikalischen Interesses, wie die Projekte von Michael Mautner (1996-2001), Boris Iwanowitsch Tischtschenko (1996-2005), Johannes Kalitzke (2004)<sup>63</sup>, Esther Hilsberg (2005), Marco Frisina (2007)<sup>64</sup> sowie Romeo Castelucci und Scott Gibbon (2008) beweisen.

Die *Göttliche Komödie* ist ein multimedialer Text *avant la lettre*, dessen breite Wirkung im Musiktheater trotzdem relativ spät – um 1800 – einsetzt. Librettisten und Komponisten richten ihr Augenmerk zunächst auf die historischen Figuren (Ugolino, Paolo und Francesca). Bekannte Episoden werden dekontextualisiert, ohne der Polysemie des Textes Rechnung zu tragen.

---

61 Innerhalb der traditionellen Genregrenzen bewegen sich die fünf Dante-Sinfonien op. 123 (1996-2005) von Boris Iwanowitsch Tischtschenko: Nr. 1 „Einleitung“ op. 123 Nr. 1 (1997), Nr. 2 „Inferno: 1. bis 6. Kreis“ op. 123 Nr. 2 und 3 (2000), Nr. 3 „Inferno: 7. bis 9. Kreis“ op. 123 Nr. 4 (2001), Nr. 4 „Purgatorio“ op. 123 Nr. 5, 6 und 7 (2003) und Nr. 5 „Paradiso“ op. 123 Nr. 8, 9 und 10 (2005), die auch als Ballett aufführbar sind.

62 Vgl. <http://db.mica.at/composerdb/details/composer/composer22563.asp>.

63 Vgl. zu Kalitzke den Aufsatz von Albert Gier (wie Anm. 39).

64 Zu Peter Greenaway und Marco Frisina vgl. die für April 2011 angekündigte Dissertation von Tabea Kretschmann: „*Höllenmaschine/Wunschapparat*“. *Analysen ausgewählter Neubearbeitungen von Dantes Divina Commedia*.

Dante als Kunstfigur steht erstmals 1852 bei Pavlos Carrer im Mittelpunkt einer Oper. Die Symbolisten (Thomas, Godard u.a.) sehen in Dante einen Vorläufer. Durch die Unterscheidung zwischen historischer und phantastischer Aktion erweitert sich das Bedeutungsspektrum der *Göttlichen Komödie* zum eigentlichen Welt-Theater. Der Text wird zum allegorischen Dispositiv zeitloser Gegenwart, die eine Hintergrundfolie für die politische Realität des 20. Jahrhunderts bildet. Die zunehmende Bedeutung der *Göttlichen Komödie* für das Musiktheater und die neuen Medien des 20. und 21. Jahrhunderts liegt nicht sowohl in ihrer Intermedialität als vielmehr in ihrer mittelalterlichen, allegorisch-phantastischen Sinnstruktur.

## 9. Bibliographie

### Primärliteratur

Titel	Musik	Text	UA
Ugolino	Carl Ditters von Dittersdorf	Friedrich August zu Braunschweig-Oels	1797
Ugolino (Kantate)	Niccolò Antonio Zingarelli	Inf. XXXIII	1805
Ugolino (Kantate)	Francesco Morlacchi	Inf. XXXIII	1806
Ugolino	Ignaz von Seyfried	Ferdinand von Biedenfeld	1821
Francesca da Rimini	Feliciano Streponi	Felice Romani	1823
Francesca da Rimini	Luigi Carlini	Felice Romani	1825
Francesca da Rimini	Giovanni Galzerani		1825
Ugolino (Kantate)	Gaetano Donizetti	Inf. XXXIII	1828
Francesca da Rimini	Saverio Mercadante	Felice Romani	1828
Francesca da Rimini	Massimiliano Quilici	Felice Romani	1829
Francesca da Rimini	Pietro Generali	Paolo Pola	1829
Francesca da Rimini	Giuseppe Staffa	Felice Romani	1831
Francesca da Rimini	Giuseppe Mazza		1832
Francesca da Rimini	Ruggiero Bassi-Manna		1832

Francesca da Rimini	Giuseppe Fournier-Gorre	Felice Romani	1832
Ugolino (Kantate)	Francesco Morlacchi	Inf. XXXIII	1834
Francesca da Rimini	Orsola Aspri		1835
Francesca da Rimini	Giuseppe Tamburini	Felice Romani	1835
Pia de' Tolomei	Luigi Orsini	Gerolamo Maria Mariani	1835
Francesca da Rimini	Francesco Morlacchi	Felice Romani	1836
Francesca da Rimini	Emanuele Borgatta	Felice Romani	1837
Pia de' Tolomei	Gaetano Donizetti	Salvatore Cammarano	1837
Francesca da Rimini	Gioacchino Maglioni		1840
Francesca da Rimini	Eugen Nordal	Paolo Pola	1840
Francesca da Rimini	Pio Bellini, Giuseppe Devasini (I), Giovanni Battista Meiners (II)		1841
Francesca da Rimini	Francesco Canetti	Felice Romani	1842
Pia de' Tolomei	Nicola Zamboni-Petrini		1843
Francesca da Rimini	Antonio Brancaccio		1843
Francesca da Rimini	Enrico Rolland		1844
Francesca da Rimini	Vincenzo Sassaroli	Felice Romani	1846
Francesca da Rimini	Salvatore Pappalardo		1847
Francesca da Rimini	Casimir Gide		1850
Dante e Beatrice	Pavlos Carrer	Serafino Torelli	1852
Francesca da Rimini	Pietro Ruggieri		1855
Francesca da Rimini	Pietro Pinelli		1856
Francesca da Rimini	Giovanni Franchini	Felice Romani	1857
Piccarda Donati	Pietro Platania		1857
Piccarda Donati	Antonio Marchisio		1860
Francesca da Rimini	Francesco Zescewich		1860
Piccarda Donati	Vincenzo Moscuza	Gaetano Daita	1863
Francesca da Rimini	Marius Boullard		1866
Le Dante	Alexandre Massa		1868

Francesca da Rimini	Francisco de la Riva y Mallo		1870
Francesca da Rimini	Giuseppe Marcarini	Matteo Benvenuti	1871
Francesca da Rimini	Konradin Ferdinand Kreuzer		1875
Francesca da Rimini	Pjotr Il'ič Čajkovskij		1877
Francesca da Rimini	Vincenzo Moscuzza		1877
Francesca da Rimini	Antonio Cagnoni	Antonio Ghislanzoni	1878
Francesca da Rimini	Hermann Goetz	Joseph Viktor Widmann	1877 2. Fassung 1891
Les Malatesta	Pons Moreno	Pons Moreno	1879
Francesca da Rimini	Ambroise Thomas	Jules Barbier, Michel Carré	1882
Francesca da Rimini	Carlo Graziani-Walter	Rafaello Svicher	1885
Dante e Beatrice	Benjamin-Louis-Paul Godard	Edouard Blau	1890
Francesca da Rimini	Paul Gilson		1892
Francesca da Rimini	Riccardo Zandonai	Inf. V	1899
Ugolino	Riccardo Zandonai	Inf. XXXIII	1899
La vision de Dante	Max d'Ollone	Eugène und Edouard Adenis	1899
La vision de Dante	Raoul Brunel	Eugène und Edouard Adenis	1901
Francesca da Rimini	Antonio Scontrino	Gabriele D'Annunzio	1901
Francesca da Rimini	Eduard Francevič Nápravník	O.O. Paleček und E.P. Ponomarev (nach Stephen Phillips)	1902
Francesca da Rimini	Gabriel Pierné	Marcel Schwob (nach Francis Marion Crawford)	1902
Francesca da Rimini	Sergej Vasil'evič Rachmaninov	Modest Il'ič Čajkovskij	1906
The vision of Dante	John Herbert Foulds	Henry Wadsworth Longfellow	1906

Francesca da Rimini	Luigi Mancinelli	Arturo Colautti (nach Gabriele D'Annunzio)	1907
Dante	Stanislao Gastaldon		1909
La tragedia del beso	Carlos Fernández Shaw	Francisco Guerezo	1910
La tragedia del beso	Carlos Fernández Shaw	Conrado Del Campo	1911
Francesca da Rimini	Emil Abrányi	Emil Abrányi	1912
Francesca da Rimini	Franco Leoni	Marcel Schwob (nach Francis Marion Crawford)	1913
Francesca da Rimini	Riccardo Zandonai	Tito Ricordi (nach Gabriele D'Annunzio)	1914
Dante	Jean Nouguès	Victorien Sardou, Emile Moreau	1914, 1929
Les amants de Rimini	Max d'Ollone	Max d'Ollone	1916
Gianni Schicchi	Giacomo Puccini	Giovacchino Forzano	1918
Francesca da Rimini	Claude Haydon		1920
Francesca da Rimini	Robert Hernried		1920
Pia de' Tolomei	Ferruccio Sicuriani		1927
Francesca da Rimini	Dorothy James		1932
Laborintus II	Luciano Berio	Edoardo Sanguineti	1965
The Labyrinth	Per Nørgård		1967
Ulisse	Luigi Dallapiccola	Luigi Dallapiccola	1968
Inferno	Irma Urteaga		1971
Paradiso Choruses	Donald Martino		1974
Francesca, o El infierno de los enamorados	Alfredo Aracil	Luis Martínez de Merlo	1989
Dantes Fest	Michael Mautner		1996
Commedia Madrigale I – Inferno	Michael Mautner		1997

Genuß und Schmerz zugleich – Dantes Purgatorio	Michael Mautner		1999
Bevor die Wasser wiederum sich schließen – Dantes Paradiso	Michael Mautner		2001
Inferno	Johannes Kalitzke	Johannes Kalitzke (nach Peter Weiss)	2004
Dantes Inferno und der Weg ins Paradies	Esther Hilsberg	Kerstin Weiß	2005
La Divina Commedia	Marco Frisina	Marco Frisina, Gianmario Pagano	2007
Die Tabelle basiert auf Roglieri: 2001, S. 281-304.			

## Sekundärliteratur

ANTOINE-VINCENT ARNAULT, *Œuvres*, Paris [u.a.] 1824-1827.

RUDOLF BAEHR, *Dantes Verhältnis zur Musik*, in: Deutsches Dante-Jahrbuch 41/42 (1964), S. 126-143.

GUGLIELMO BARBLAN, *Lettura di un'opera dimenticata: Pia de' Tolomei di Gaetano Donizetti*, in: Chigiana 24 (1967), S. 221-243.

FERDINAND VON BIEDENFELD, *Die comische Oper der Italiener; der Franzosen und der Deutschen. Ein flüchtiger Blick in die Welt, wie sie war und ist*, Leipzig 1848.

ARNALDO BONAVENTURA, *Dante e la musica*, Livorno 1904.

ANTONELLA BRAIDA; LUISA CALÈ (Hrsg.), *Dante on view: The reception of Dante in the visual and performing arts*, Aldershot [u.a.] 2007.

FERRUCCIO BUSONI, *Briefe an seine Frau (1913-1923)*. Hg. von Friedrich Schnapp, Zürich [u.a.] 1935.

LOUIS-CHARLES CAIGNEZ; PIERRE VILLIERS, *Ugolin, ou La Tour de la faim. Mimodrame en 3 actes. Musique de M. Sergent*, Paris 1820 [Cirque Olympique].

FRANCESCO CIABATTONI, *Dante's journey to polyphony*, Toronto [u.a.] 2009.

ALESSANDRO COSI, *Poesia come musica nella commedia di Dante*, Lecce 1996.

ALBERT COUNSON, *Dante en France*, Erlangen [u.a.] 1906.

WERNER P. FRIEDERICH, *Dante's fame abroad (1350-1850)*, Chapel Hill 1950.

ALBERT GIER, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikalischen Gattung*, Darmstadt 1998.

ALBERT GIER, *Dante Alighieri und Die Göttliche Komödie im Musiktheater. Zwei Fallstudien*, in: Gedenkschrift für Theo Hirsbrunner, [im Erscheinen].

GIOVANNA GRONDA; PAOLO FABBRI (Hrsg.), *Libretti d'opera italiani. Dal Seicento al Novecento*, Mailand 1997.

REINHOLD HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern [u.a.] 1962.

ERIC HAYWOOD (Hrsg.), *Dante metamorphoses. Episodes in a literary afterlife*, Dublin 2003.

EVA HÖLTER, *Der Dichter der Hölle und des Exils. Historische und systematische Profile der deutschsprachigen Dante-Rezeption*, Würzburg 2002.

AMILCARE A. IANNUCCI, *Dante today*, Toronto 1989.

AMILCARE A. IANNUCCI, *Dante, cinema and television*, Toronto [u.a.] 2004.

ERWIN KOPPEN, *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin 1973.

ANGELA KREWANI, *Peter Greenaway's TV Dante. Literarische Videoästhetik fürs Fernsehen*, in: *Bildschirmfiktionen. Interferenzen zwischen Literatur und neuen Medien*. Hg. von Julika Griem, Tübingen 1998.

ADRIAN LA SALVIA, *Himmel und Hölle. Dantes Göttliche Komödie in der modernen Kunst*, Ausstellungskatalog des Stadtmuseums Erlangen, Erlangen 2004.

ADRIAN LA SALVIA, *La vie du Dante de Michel-Paul-Guy de Chabanon*, in: *Musicorum* (2007-2008): *Michel-Paul-Guy de Chabanon et ses contemporains*, S. 97-130.

GUGLIELMO LOCELLA, *Dantes Francesca da Rimini in der Literatur, bildenden Kunst und Musik*, Esslingen 1913.

ERICH LOOS, *Die Bedeutung der Musik im Werk Dantes*, Stuttgart [u.a.] 1988.

JÜRGEN MAEHDER, *The origins of Italian „Literaturoper“ – Guglielmo Ratcliff, La figlia di Iorio, Parisina and Francesca da Rimini*, in: *Reading Opera*. Hg. von Arthur Groos und Roger Parker, Princeton 1988, S. 92-128.

ALAN MALLACH, *The autumn of Italian opera. From verismo to modernism (1890-1915)*, Boston 2007.

GIACOMO MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher*. Hg. von Heinz Becker, Berlin 1960-.

LOUIS SÉBASTIEN MERCIER, *Mon bonnet de nuit*, Lausanne 1785.

HONORÉ GABRIEL DE RIQUETI DE MIRABEAU, *Des lettres de cachet et des prisons d'état. Ouvrage posthume composé en 1778*, Hamburg 1782.

MICHAEL PITWOOD, *Dante and the French romantics*, Genève 1985.

TOM PHILLIPS, *Works and texts*, London 1992.

ERNEST PRODOLLIET, *Faust im Kino. Die Geschichte des Faustfilms von den Anfängen bis in die Gegenwart*, Freiburg 1978.

ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca 1996.

MARIA ANN ROGLIERI, *From „le rime aspre e chioce“ to „la dolce sinfonia di Paradiso“*, in: *Dante studies* 113 (1995), S. 175-208.

MARIA ANN ROGLIERI, *Dante and music. Musical adaptations of the „Commedia“ from the sixteenth century to the present*, Aldershot [u.a.] 2001.

MARIA ANN ROGLIERI, *Twentieth-century musical interpretations of the „anti-music“ of Dante's „Inferno“*, in: *Italica* 79 (2002), S. 149-167.

- OLAF ROTH, *Die Opernlibretti nach Dramen Gabriele d'Annunzios*, Frankfurt/M. [u.a.] 1999.
- GUIDO SALVETTI, *Il mito di Dante nella musica della Nuova Italia (1861-1914)*, Milano 1994.
- PATRICK JOHN SMITH, *The tenth muse. A historical study of the opera libretto*, New York 1970.
- ANDREA SOMMARIVA (Hrsg.), *Felice Romani. Melodrammi, poesie, documenti*, Firenze 1996.
- EMILIO TEZA, *Il conte Ugolino e Scotta, tramelogedie ideate da Vittorio Alfieri*, in: Nuova Antologia (Februar 1867), S. 289-297.
- FRANCESCO TIGANI SAVA, *Dante scrive il cinema. Per una lettura cinematografica della Divina Commedia*, Catanzaro 2007.
- RICHARD WAGNER, *Tagebuchblätter und Briefe an Mathilde Wesendonk (1853-1871)*. Hg. von Richard Sternfeld, Berlin 1924.