

Ein wild verworrenes Tosen in der ewig düstren Luft

Dichterische Gestaltung und handlungsimmanente Implikationen der Klangwelt in Dantes ‚Inferno‘

Kontakt

PD Dr. Mag. phil. Dott.
Roberto Ubbidiente,
Humboldt-Universität zu Berlin,
Institut für Romanistik,
Unter den Linden 6, 10099 Berlin,
robertoberl@yahoo.de
<https://orcid.org/0000-0002-8609-9931>

Abstract The article analyses the soundscape of Dante’s ‘Inferno’ in its two components: on the one hand, the production of environmental sounds and noises, and on the other, the sounds produced by the (material and immaterial) vocal chords of the characters, starting with the first-person narrator. What emerges is a sound picture that is realistic in its parts but not in their reciprocal influence, in which the sounds (for example the human voice) are used for better characterisation of the characters and a more effective representation of their feelings and intentions.

Keywords Acoustic Landscape; ‘Echography’ of Hell; Space Acoustics; Mapping of the Sounds

1 Mit den Ohren lesen

Als autobiographischer Bericht einer Jenseitsreise erzählt Dantes ‚Göttliche Komödie‘ (1304–21) die ‚Heilung‘ ihres Autors als Befreiung aus einem im Sündensumpf erstickenden, sinnlosen Dasein. Der zugleich mühevollen und erkenntnisreichen Befreiungsprozess gipfelt in einer von der Anschauung Gottes ermöglichten Bewusstwerdung bzw. Bewusstseinsweiterung, die als eine Art ‚Neugeburt‘ betrachtet werden kann. Inszeniert wird dieser Prozess als ein Übergang von einer sich fernab von Gott ergebenden Finsternis – symbolisiert zunächst

durch die *selva oscura* (Inf. I, 2)¹ [den „dunklen Wald“²], dann durch die triste Höllenlandschaft – über die immer blasser werdende Farbenwelt des Läuterungsberges bis zu den sich immer heller und lichtvoller zeigenden Himmelsphären und der abschließenden *visio Dei* in der lichtdurchfluteten letzten Sphäre des Paradieses. Das Jenseitserlebnis des Ich-Erzählers vollzieht sich in chromatisch-metaphorischer Hinsicht somit in einem bewusstmachenden Übergang vom tiefen Schwarz bis zum blendenden Weiß, wobei zu dessen dichterischer Wiedergabe auf eine reichhaltige Allegorik sowie eine abwechslungsreiche und phantasievolle Metaphorik rekurriert wird.

Die in der ‚Divina Commedia‘ augenfällige Prominenz des ‚skopischen Regimes‘³ macht die Visualität zum roten Faden ihrer in der Gottesschau gipfelnden Handlung sowie zum Leitmotiv des Textes. So nimmt es nicht wunder, dass die Beschäftigung mit diesem Werk neben Dichtern und Literaten quer durch die Epochen auch zahlreiche Kunstschaffende – anfangend bei Illuminatoren, Zeichnern und Malern – zu immer neuen figürlichen Darstellungen inspiriert hat. Ausgehend von der regelrechten Bilderflut, die die Lektüre dieses Epos generiert, beschäftigt sich außerdem ein besonders in der modernen Dantistik begegnender Interpretationsansatz mit dem Text/Bild-Verhältnis der ‚Commedia‘. Dessen eingehende Erforschung trachtet vor allem danach, Dantes mannigfaltiger Bilderwelt mittels einer interdisziplinär ausgerichteten Untersuchung gerecht zu werden.⁴

Über die Ergründung der visuellen Komponente hinaus findet die ‚Göttliche Komödie‘ einen ihrer implikationsreichsten Interpretationsstränge jedoch darin, ihr gleichsam ‚akustisches Regime‘ zu eruieren, obwohl dieses als Gegenstand in der Dante-Forschung vergleichsweise wenig präsent ist. Im Allgemeinen lässt sich mit Giuliana NUVOLI sagen, dass der Text dieses Epos regelrecht von Klängen gespeist wird: Von diesen werde der Leser belagert, absorbiert, ja sogar betäubt.⁵ Die reichhaltige Klangwelt der ‚Commedia‘ stellt meines Erachtens ein ergänzendes akustisches Pendant zu dessen außerordentlich mannigfaltiger Bilderwelt dar. Dabei lassen sich freilich klare Unterschiede in der Sorte und der Qualität der im Werk beschriebenen hörbaren Erscheinungen erkennen. Sie alle bilden aber eine Art ‚akustischen Kommentar‘ zur jeweiligen *Cantica*, dessen ‚Lektüre‘

1 Der Originaltext wird zitiert nach Dante Alighieri: *Commedia*.

2 Alle Zitate in deutscher Sprache entstammen der Übersetzung Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie*.

3 Zum kultur- und medienwissenschaftlichen Begriff des *scopic regimes* vgl. Foster 1988.

4 Zu diesem Forschungsthema sei hier verwiesen auf die beim Florentiner Verlag Franco Cesati herausgegebene Reihe ‚Dante visualizzato – Carte ridenti‘ (Bd. I–III) sowie auf Klettke 2021 und Battaglia Ricci 2011.

5 „[L]a ‚Divina Commedia‘ si nutre di suoni [...]. Il lettore ne viene assediato, assorbito, stordito“. Nuvoli 2011.

sozusagen einem ‚Lesen durch die Ohren‘ gleicht. Man stellt dabei immer wieder fest, dass die Gefühlslage des Ich-Erzählers und somit seine bildliche Vorstellung durchaus von der den Raum des jeweiligen Jenseitsreiches charakterisierenden Akustik beeinflusst wird. Somit erweisen sich phonisch-akustische Informationen als aussagekräftig für das Textverständnis.

Ein Beispiel dafür liefert – gleich beim Betreten der *città dolente* (Inf. III, 1) [„Stadt der Schmerzen“] – der erste Eindruck des Jenseitswanderers; ein Erlebnis akustischer Natur, das den Poeta unweigerlich zum Weinen bringt:

*Quivi sospiri, pianti e alti guai
risuonavan per l'aer senza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai.
Diverse lingue, orribil favelle,
parole di dolore accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle
facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aura senza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira.*
(Inf. III, 22–30)

Hier tön'ten Seufzer, Schluchzen, laute Klagen
Erschütternd durch die sternlose Luft,
So daß zu Anfang ich mitweinen mußte.
Verschiedne Zungen, grauenvolle Sprachen,
Des Schmerzens Worte, zornentbrannte Töne
Erstickt' und laute Rufe, Schlag der Hände
Sie bildeten ein wild verwornes Tosen,
Das in der ewig düstren Luft sich umtreibt,
Wie bei des Wirbelwindes Wehn der Sand tut.

In der vorliegenden Studie wird der Akustikbegriff freilich weitest möglich aufgefasst, so dass er alle vom menschlichen Ohr wahrnehmbaren Phänomene umfasst, die im Text begegnen. Dazu zählen zunächst einmal alle Klänge und Geräusche unterschiedlicher Qualität und Lautstärke, die das Ambiente des jeweiligen Höhlenkreises prägen. Sie können mitunter durch unterirdische Naturphänomene verursacht werden, wie beispielsweise das Dröhnen des in den Abgrund des achten Höhlenkreises fallenden Phlegethon-Flusses aus glühendem Blut (cfr. Inf. XVI, 1–3), oder sich als eine Art akustischer Hintergrund präsentieren, wie etwa das weitverbreitete Summen in manchen Höllenregionen, das hintergründige Beten und Seufzen im Fegefeuer oder die von der harmonischen Kreisbewegung der himmlischen Sphären generierte Musik.⁶ Hinzu kommt ein reichhaltiger Katalog von durch die Schwingung sowohl materieller als auch immaterieller Stimmbänder erzeugten Lauten, welche den Stimmbegriff in unterschiedlicher Weise deklinieren, und zwar insbesondere als

1. sprechende Stimmen: jene des noch lebenden Jenseitswanderers, seiner Begleiter Vergil und Beatrice sowie der sich mit ihm unterhaltenden Seelen;

⁶ Die Präsenz und Rolle der Musik im Text der ‚Göttlichen Komödie‘ bildet das meistbehandelte Thema im Bereich der Akustikforschung zu Dante. Dazu vgl. Baer 1966; Salvetti 1971; ders. 1988; Loos 1988; Schurr 1994; Bacciagaluppi 2002; Cappuccio 2008; dies. 2009; Huck 2009; Ley 2009; Ciabattoni 2010; Nuvoli 2011 und Sprengel 2016. Zu Dantes Darstellung der ‚Macht der Musik‘ vgl. die *lectura* von Par. XXVI in Steigerwald 2009.

2. unterschiedlich laut wehklagende Stimmen der Verdammten;
3. schreiende Stimmen von verfluchenden Teufeln, Monstern oder sonstigen Höllenwesen;
4. betende bzw. singende Stimmen der Fegefeuer-Seelen, Engel, Seligen und Heiligen.

Die folgenden Überlegungen konzentrieren sich ausschließlich auf die erste *Cantica*; eine eingehende Erforschung der im Gesamttext begegnenden Ausdrucksformen der Akustik würde den hier zur Verfügung stehenden Rahmen unweigerlich sprengen.

2 ‚Schweigendes‘ Licht und ‚hörbarer‘ Horror: akustisch-visuelle Darstellung der Hölle

Dantes ‚Inferno‘ kann zweifelsohne als die tragischste der drei *Cantiche* betrachtet werden: Seinen der Verdammnis anheimgefallenen Bewohnern bleibt die Hoffnung auf Erlösung, die das Movens der im Fegefeuer sich läuternden Seelen bildet, geschweige denn die im Himmel erlebbare Glückseligkeit, auf ewig unzugänglich. Aus dieser Ausweg- und Hoffnungslosigkeit ergibt sich eine besondere Dramatik, die im Text mittels einer adäquaten Bilderwelt und einer entsprechenden Metaphorik dargestellt wird.

Die Akustik leistet jedoch einen ebenso nicht zu unterschätzenden Beitrag zur Inszenierung der Hölle als Raum auswegloser Verzweigung, dem – im Gegensatz zum Fegefeuer und zum Himmel – Musik oder sonstige Formen der Harmonie fremd sind.⁷ Die Klangwelt des ‚Inferno‘ bildet eine Art ‚akustische Landschaft‘, die – wie die oben zitierte Textstelle zeigt – die jeweilige Gefühlslage des Ich-Erzählers nicht weniger als dessen bildliche Darstellungen reflektiert. Der bereits erwähnte erste Eindruck des Jenseitswanderers bestätigt sich im zweiten Höllenkreis, der sich als *luogo d’ogni luce muto* (Inf. V, 28) präsentiert. Durch die Vorstellung eines solchen „Ort[es], wo alle Lichter *schweigen*“ (Hervorh. d. Verf.) verleiht Dante dem Licht einerseits einen bemerkenswerten akustischen Wert. Dieser impliziert letzten Endes die Vorstellung einer ‚Sprache des Lichtes‘,⁸ die sich erst im Himmel dem Jenseitswanderer in ihrer gesamten Mannigfaltigkeit zeigen wird. Die Definition der Finsternis als ‚Schweigen‘ des Lichtes verweist

7 „In Inferno there is no music. The souls are not only denied any form of music but they are also unable to express themselves musically. Their reason and will are so distorted that they are simply not capable of singing nor do they wish to do so. [...] Since Inferno is a place of disorder and the souls themselves are internally discomposed without any possibility to return to their natural inner harmony, music has no place down here“. Sprengel 2016, S. [10].

8 Vgl. auch *là dove il sol tace* [„wo die Sonnenstrahlen schweigen“] (Inf. III, 60).

andererseits auf die Abwesenheit Gottes in der Hölle – nämlich da, wo nicht einmal sein Name ausgesprochen werden darf –, wodurch das Visuelle, freilich nach Vergils Vorbild,⁹ in den Bereich des Akustischen transferiert wird.

An anderer Stelle wird für das gleiche Bild auf das Beiwort *fioco* rekurriert, das im Sinne von ‚schwach‘ oder ‚matt‘ sowohl einem Klang als auch dem Licht attribuiert werden kann. Laut des Stichwortartikels der ‚Enciclopedia dantesca‘ war dieses Adjektiv zu Dantes Zeit mit der Vorstellung von Schwäche und Schwinden auf phonischer Ebene verbunden.¹⁰ In dieser Bedeutung begegnet *fioco* einerseits in akustischer Hinsicht, nämlich im Zusammenhang mit den Auswirkungen des ohrenbetäubenden Hornklangs – so laut, *tanto ch'avrebbe ogne tuon fatto fioco* (Inf. XXXI, 13) [„daß übertönt es jeden Donner hätte“] –, und andererseits im optisch-visuellen Sinn als Attribut von *lume* (Inf. III, 75) [„Licht“]. Bemerkenswert ist der im letzten Gesang vorkommende Rekurs auf diesen im Grunde rein akustischen Begriff für die Beschreibung der Gefühlslage des Jenseitswanderers beim Anblick Luzifers, eine Erfahrung, die zugleich den Höhe- und Wendepunkt seines Höllenbesuchs darstellt:

<p><i>Com'io divenni allor gelato e fioco,¹¹</i> <i>nol dimandar, lettor, ch'io non lo scrivo,</i> <i>però ch'ogne parlar sarebbe poco.</i> (Inf. XXXIV, 22)</p>	<p>Nicht frage Leser, wie ich da erstarre, Wie alle Kraft mir schwand; ich schreib¹² es nimmer, Weil ungenügend alles Reden wäre.</p>
--	--

Als in WITTES Übersetzung verloren gegangene Eigenschaftswörter verweisen *gelato* und *fioco* im Originaltext auf zwei unterschiedliche Sinne, von denen sie je eine Stufe darstellen, die dem jeweiligen Nullpunkt am nächsten ist: dem Eispunkt (Tastsinn) bzw. der Stille (Hörsinn). Letztere entspricht freilich einem der durchaus lauten Höllenwelt unbekanntem Phänomen, bringt allerdings auf der Ebene der verbalen Produktion das Nicht-Sprechen(-Können/Wollen) des Ich-Erzählers in einer bestimmten Gefühlslage zum Ausdruck.¹³

Wie diese wenigen Beispiele zeigen, können die in der ‚akustischen Landschaft‘ der Hölle begegnenden Erscheinungen mitunter die Gefühlslage des Jenseitswanderers beeinflussen. Diese klangbedingte psychologische Auswirkung setzt gleich nach Betreten der Höllenschwelle (vgl. oben, Inf. III, 22–30) ein, als

⁹ Vgl. Vergil: Aeneis II, 255: [T]acitae per amica silentia lunae. [„[D]urch die freundliche Stille des schweigenden Mondes“].

¹⁰ „[C]onnesso [...] all'idea di debolezza e di evanescenza sul piano fonico“. Aglianò 1970.

¹¹ *Fioco* bringt hier einen besonderen Seelenzustand des Ich-Erzählers zum Ausdruck: Vor lauter Sprachlosigkeit und Staunen ist Dante, der sich weder als am Leben noch als bereits tot wahrnimmt, in eine Art *in-between*-Zustand geraten.

¹² Hervorh. i. Orig.

¹³ Dieses Adjektiv begegnet auch im letzten Gesang des ‚Paradiso‘, allerdings dort als Bezeichnung der Unfähigkeit des Dichters, die von ihm bewunderte Dreifaltigkeit in Worte zu fassen (vgl. Par. XXXIII, 116f.).

der Ich-Erzähler – der Kopf von den verschiedenartigen, schmerzvollen Klängen betäubt – seinen Begleiter nach der Art von so viel gehörtem Horror¹⁴ fragt:

<p><i>E io ch'avea d'orrore la testa cinta, dissi: „Maestro, che è quel ch'io odo? e che gent' è che par nel duol sì vinta?“</i></p>	<p>Ich aber, dem das Haupt Entsetzen einnahm, Beggann: Was ist das, Meister, was ich höre, Und was für Volk, das übermannt vom Schmerz scheint?</p>
--	---

(Inf. III, 31–33)

Es zeigt sich also bereits am Werkanfang deutlich, dass die Gefühlswelt des Höllenbesuchers nicht nur visuell, sondern auch akustisch bedingt ist. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ‚wie laut‘ es eigentlich in der Hölle ist und wie sich deren ‚akustische Landschaft‘ gestaltet. Diese Fragen sollen im Folgenden anhand einer ‚Kartierung‘ des Hörbaren erläutert werden.

3 Eine ‚Echographie‘ der Hölle

Bei einer Eruierung der ‚akustischen Landschaft‘ von Dantes Hölle soll zunächst zwischen Raumakustik und Produktion von Sprachlauten als zwei sich verflechtenden und ergänzenden Ebenen unterschieden werden: Zur ersten gehören alle die Unterwelt charakterisierenden akustischen Erscheinungen, die – vom Ohr des Jenseitswanderers wahrgenommen – eine Beschreibung im Text finden. Diese reichen von einem weitverbreiteten Seufzen oder Summen über ein mehr oder weniger lautes Weinen, Klagen, Schreien, Toben oder Dröhnen bis zu einem ohrenbetäubenden Grollen oder Tosen. Es handelt sich dabei um Klänge unterschiedlicher Intensität und Lautstärke, die im Höllenbesucher unterschiedliche Emotionen hervorrufen: von Neugierde bis Mitgefühl, von Staunen bis Furcht, von Angst bis Schrecken (vgl. Tab. 1 unten). Die zweite Ebene betrifft das Hervorbringen von Lauten durch den Jenseitswanderer bzw. die Höllenbewohner in zwei verschiedenen Situationen: (a) in den Zwiesprachen des Jenseitswanderers mit seinem Begleiter Vergil bzw. den anderen Seelen; (b) in den an ihn gerichteten, nicht immer verständlichen Zurufen bzw. Apostrophen durch mythische, tierische, teuflische oder monströse Wesen.¹⁵

¹⁴ Anstelle von *orrore* bringen andere Textausgaben das Wort *errore* (vgl. z. B. Dante Alighieri: *La Divina Commedia*). Doch angesichts der unmittelbar zuvor beschriebenen Situation sowie der psychologischen Verfassung, in der der Ich-Erzähler diese Worte ausspricht, scheint diese abweichende *lectio* letzten Endes weniger überzeugend.

¹⁵ In diese Kategorie fallen beispielsweise Charons Worte (vgl. Inf. III, 88–93); Minos' Warnung (Inf. V, 16–20); Plutos geheimnisvolle Formel *Pape Satàn, pape Satàn aleppe!* (Inf. VII, 1; Hervorh. i. Orig.); das ohrenbetäubende Klaffen vom Höllenhund Kerberos (vgl. Inf. VI, 14, 23) sowie der unüberhörbare, vom Teufel Barbariccia zum Abschied ausgestoßene Flatus (vgl. Inf. XXI, 139).

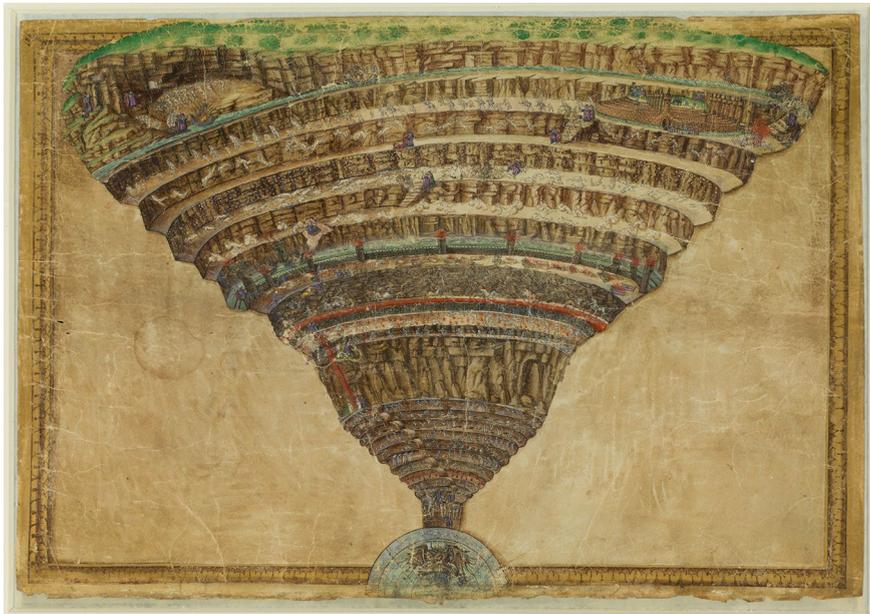


Abb. 1 | Sandro Botticelli (zugeschr.), *Voragine infernale*, 1480–1495, Pergament, Silberstift und Tinte, Temperafarbe, 32,5 × 47,5 cm. Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Vat. lat. Reg. lat. 1896 pt. A, f. 101r (Lizenz F/694/2021). Mit freundlicher Genehmigung. Alle Rechte vorbehalten.

Beide Ebenen ziehen sich wie Parallelschienen durch den Text hindurch, sie üben jedoch keinen direkten Einfluss aufeinander aus. Dante stand bei der Konzeption seines Jenseits das naturwissenschaftliche Wissen (z. B. Astronomie, Physik, Geographie) freilich vor Augen,¹⁶ doch bei der Vorstellung der Raumakustik entbehrt seine Darstellung jeglicher Berücksichtigung einer Plausibilität. Weder die Trichterform der Hölle (vgl. Abb. 1) noch ihr unterirdischer hohler Raum oder deren immer enger werdende Kreise zeigen eine Auswirkung auf die Beschaffenheit des Klangfeldes oder der Klangintensität. Somit können Dantes Zwiesprachen mit den Höllenbewohnern stets in normaler Lautstärke und gewohntem Sprechtempo erfolgen, und zwar unabhängig von der mehr oder weniger lauten Umgebung:¹⁷ ob z. B. mitten im heftigen Höllensturm – die *bufera infernal*

¹⁶ Im Gegensatz zu antiken Vorläufern sowohl heidnischer als auch christlicher Kultur findet Dantes Reise nicht in einer fernen, nicht näher bestimmten Region statt. Denn die von ihm konzipierten Jenseitsreiche lassen sich genau auf der Weltkarte einzeichnen. Dieser liegen freilich das zeitgenössische ptolemäische Weltbild sowie die mittelalterlichen *mappae mundi* zugrunde.

¹⁷ Die Lautstärke der Hölle weist eine zweifellos breite Spanne auf, die die Schmerzgrenze des menschlichen Ohrs (ca. 120 dB) überschreitet. In approximativen Werten vorgestellt, reicht

(Inf. V, 31) im zweiten Kreis – oder unter dem unaufhörlichen eisigen Regen im Kreis der Fressgierigen (vgl. Inf. VI, 7–9); ob unter den streitenden Sündern des vierten Kreises (Habsüchtige vs. Verschwender) oder mitten im Sumpf des fünften Kreises, während sich die Jähzornigen einen heftigen Kampf liefern; ob ferner im stillen Friedhof des sechsten Kreises – umgeben von den flammenden Särgen der Häretiker (vgl. Inf. X) – oder mit den Wucherern im siebten Kreis am Ufer des vorbeirauschenden Phlegethons, um nur einige Beispiele zu erwähnen.¹⁸

Beide Ebenen der höllischen Raumakustik erweisen sich bei näherer Betrachtung auf zwei unterschiedliche Weisen als handlungsrelevant: Einerseits werden die Umweltklänge mitunter als Unterstützung der visuellen Komponente eingesetzt, andererseits kann die Lautproduktion durch eine variierende Beschreibung der jeweiligen Stimme zur Profilierung bestimmter Figuren beitragen. Beides wird unten vertieft. Zuerst soll allerdings ein beispielhafter Katalog der Reaktionen des Höllenbesuchers auf verschiedene akustische Inputs veranschaulicht werden (Tab. 1).

Tab. 1 | Dante und die infernale Klangwelt

Akustische Erscheinung	Reaktion	Textstelle
Seufzer, Schluchzen, laute Klagen	Weinen	Inf. III, 22–24
starkes Donnern	Aufweckung aus der Ohnmacht	Inf. IV, 1–24
Plutos Formel	Angst	Inf. VII, 1; 4f.
schmerzvolle Stimmen	Suche mit dem Blick	Inf. VIII, 64–81
furchterregendes Brüllen der Erinnyen	Grauen; Sich-Halten an Vergil	Inf. IX, 50f.
Klang von Farinatas Stimme	Überraschung, leichtes Fürchten	Inf. X, 28–30
diffuses Wehklagen	Verwirrung, Betretenheit	Inf. XIII, 21–24
Barbariccias Flatus	Staunen	Inf. XXI, 139; Inf. XXII, 10–12
Wehklagen	Mitleid, Bedecken der Ohren mit den Händen	Inf. XXIX, 43–45

sie vom Seufzen bzw. Summen (ca. 10–20 dB) bis zum Tosen und Knallen (ca. 130–150 dB) über Rauschen bzw. Lamentieren (ca. 30–40 dB), Weinen bzw. Sprechen (ca. 55–65 dB), Anklaffen oder Jammern (ca. 70–80 dB), Toben oder Stürmen (ca. 80–90 dB) sowie Dröhnen bzw. Schreien (ca. 90–100 dB).

¹⁸ Selbst Dantes Bemerkung, dass das Dröhnen dieses hinabfallenden Flusses ein (nicht stattgefundenes) Gespräch mit Vergil übertönt hätte, stellt in Wirklichkeit keine akustische, sondern eine lokale Angabe dar, nämlich die Information *che 'l suon de l'acqua n'era sì vicino* [„War uns so nah des Wasserfalles Brausen“] (Inf. XVI, 92).

4 Höllische ‚Soundeffekte‘

Im Gegensatz zur restlichen Hölle präsentiert sich der Limbus im zweiten Kreis als lediglich von einem weitverbreiteten Seufzen gekennzeichnet, das *l'aura eterna facevan tremare* (Inf. IV, 27) [„[d]as jene ew'ge Luft erbeben machte“]. Mittels dieses ‚Klangeffekts‘ stellt der Dichter die schmerzloseste und dennoch härteste Strafe dar, die auf ewig unersättliche Sehnsucht nach Gott:

*ciò avvenia di duol senza martiri,
ch'avean le turbe, ch'eran molte e grandi,
d'infanti e di femmine e di viri.*
(Inf. IV, 25–30)

Gram ohne Qualen war des Seufzens Ursach,
Der auf den Scharen all die viel und zahlreich,
Von Kindern, Frau'n und Männern, ewig lastet.

Der wenig später stattfindende Eintritt in die eigentliche, mit dem zweiten Kreis beginnende Hölle wird von Minos' bedrohlichem Zähnefleetschen begleitet. Dieser Kreis empfängt den Besucher mit seiner *bufera infernal, che mai non resta* (Inf. V, 31) [mit einem „höllische[n] Orkan, der nimmer nachläßt“] und die Seelen der Wollüstigen qualvoll umherwirft. Diese Strafe wird von lauten Schreien und Wehklagen begleitet, die den akustischen Rahmen für Dantes erste Unterhaltung mit einer Seele diesseits des Acherons darstellen. Das zeitweilige Nachlassen der ruhelosen Windsbraut, das Dantes Zwiesprache mit Francesca da Rimini ermöglicht, wird im Text bemerkenswerterweise als Schweigen bezeichnet (vgl. Inf. V, 96).

Dantes Abstieg wird danach von weiteren unterschiedlichen ‚Soundeffekten‘ begleitet,¹⁹ die die unteren Höllenkreise ausdifferenzieren. Dazu zählen z. B. Kerberos' Kläffen und das Schreien der von ihm zerfetzten Fressgierigen (Inf. VI), das Seufzen und Gurgeln der Trägen im Styx-Sumpf (Inf. VIII), das Gekreische der gesottenen Tyrannen im siebten Kreis (Inf. XII), das Rauschen und der Wehruf der in Sträucher verwandelten und von den Harpyien gequälten Selbstmörderseelen (Inf. XIII), das Weinen der Wucherer unter einem unaufhaltsamen Feuerregen (Inf. XVII) oder das an Störcheklappern erinnernde Zähneklappern der umherliegenden, im ewigen Eis steckenden Verräter (Inf. XXXII).

Darüber hinaus treten akustische Phänomene mitunter als Nebenerscheinungen eines handlungsantreibenden Ereignisses auf, das von ihnen in hörbarer

¹⁹ Für eine künstlerische Bearbeitung der akustischen Effekte in Dantes ‚Inferno‘ vgl. das anlässlich des 700. Todesjahres von Dante Alighieri ins Leben gerufene Kollektivprojekt ‚Le projet fou de „Inferno“: Recréer le son de l'Enfer‘. An diesem internationalen Projekt beteiligen sich 80 Musiker, Komponisten und Klangkünstler aus der ganzen Welt unter der Leitung des *sound artist* und Initiator Stuart Fowkes. Ihr ehrgeiziges Programm: „l'une des caractéristiques les plus frappantes de l'Enfer est les fréquentes références au son et au bruit, et nous voulions vraiment donner vie à cela, en utilisant les techniques de conception sonore, d'échantillonnage et de composition de 2020“. Mentré 2021. Vgl. auch Inferno – Creating Dante's Vision of Hell in Sound.

Weise betont wird. So wird beispielsweise das Erwachen des zuvor ohnmächtig gewordenen Dichters jenseits des Acherons von einem ohrenbetäubenden Donnern – *un greve truono* (Inf. IV, 2) – begleitet.²⁰

5 Sehen mit dem Gehör

Trotz des unbestreitbaren Primats der Visualität in Dantes Epos fällt im Handlungsverlauf mitunter auf, dass diese eine Unterstützung in der Akustik findet. In solchen Fällen wird das noch nicht sehende Auge zunächst vom Ohr (und manchmal auch von der Nase) ersetzt. Dies gilt insbesondere für das ‚Inferno‘ aufgrund der die Hölle ausdifferenzierenden Umweltbedingungen, wie z. B. mehr oder weniger starke Dunkelheit bis totale Finsternis, diffuser Ruß und Rauch bzw. meteorologische Phänomene wie Regen, Sturm und Eiskälte. Da solche Umstände, zumindest zeitweise, die Sicht des Höllenbesuchers beeinträchtigen, rekuriert dieser auf akustische sowie olfaktorische Informationen, um sich zum Beispiel im Raum zu orientieren. Dies ist insbesondere bei jeder Ankunft in einem neuen Kreis oder einer bestimmten Region der Hölle erforderlich. Erst im Nachhinein, wenn sich die Augen an die neue Umgebung gewöhnt haben, bestätigt das Sehen, was Hör- und Geruchssinn bereits vernommen haben.

Je nach herrschenden Umweltbedingungen weisen also manche Gesänge oder Textstellen eine markantere Präsenz von akustisch-phonetischen Elementen auf, bei der die Visualität vorläufig in den Hintergrund rückt. So ist es beispielsweise am Anfang des vierten Gesangs: Die den zweiten Höllenkreis kennzeichnende Umgebung präsentiert sich den Augen des Besuchers als so [*o*]scura e profonda [...] e nebulosa (Inf. IV, 10) [„[s]o qualmerfüllt, so dunkel und so tief“,] dass er, so sehr er sich auch anzustrengen vermag, nichts erkennen kann. Seine Ohren haben aber längst den *'ntrono* [...] *d'infiniti guai* (Inf. IV, 9) [den „unnennbar'n Schmerzes Wehruf“] wahrgenommen, der aus der *valle d'abisso dolorosa* (Inf. IV, 8) [des „tränenreichen Tal's der Unterwelt“] aufsteigt.

Ähnlich verhält es sich mit der zweiten Bolgia: Hier wird der Anblick der in den Kot eingetauchten Schmeichler anfangs durch die tiefe Finsternis gehindert, doch das Gehör hat bereits vernommen, wie sie [...] *col muso scuffa, | e sé medesma*

²⁰ Als *rumore improvviso e violento* [„plötzlicher und heftiger Knall“] (Dante Alighieri: *Commedia*, Bd. 1 *Inferno*, S. 105) unterscheidet sich dieser Schall vom im V. 9 begegnenden *'ntrono*, der von Chiavacci Leonardi (ebd., S. 106) als *rumore continuo e assordante* [„kontinuierlicher und ohrenbetäubender Lärm“] interpretiert wird.

con le palme picchia (Inf. XVIII, 104f.) [„[...] ächzen, prustend mit der Schnauze, | Und mit der flachen Hand sich selber schlagen“].²¹

Das Ohr kommt auch beim Betreten des neunten Kreises erneut dem Auge zur Hilfe. Hier herrscht zwar keine volle Finsternis, doch die diffuse Dunkelheit erschwert den Anblick der neuen Umgebung, bis ein unüberhörbares akustisches Signal – der oben zitierte grollende Hornklang (vgl. Inf. XXXI, 13) – Dantes Augen auf einen bestimmten Punkt lenkt: *li orribili giganti* (Inf. XXXI, 44) [„die schrecklichen Giganten“].

Dass das Gehör dem Sehen vorgreift, kommt jedoch am deutlichsten im neunten Gesang zur Geltung: Vor der Stadtmauer von Dis angekommen, werden die zwei Dichter von den wütenden Erinnyen am Weitergehen gehindert. Zuerst lässt ihr furchterregendes Brüllen den Höllenbesucher sich vor lauter Grauen eng an seinen Meister halten. Als sie zu Dantes Versteinerung Medusa herbeirufen, wendet er sich auf Vergils Aufforderung ab, schließt die Augen und bedeckt sie mit den Händen, auf die auch Vergil seine Hände legt. Die Ankunft des zur Hilfe geeilten Engels kann sich somit nur in akustischer Weise ‚zeigen‘:

<i>E già venia su per le torbide onde un fracasso d'un suon, pien di spavento, per cui tremavano amendue le sponde, non altrimenti fatto che d'un vento impetioso per li avversi ardori.</i> (Inf. IX, 64–68)	Schon aber kam daher die schmutz'gen Wellen Entsetzenvollen Tones fernes Dröhnen Davon die Ufer beiderseits erbebten. Dem Winde glich es, welcher, ungestüm Geworden durch den Kampf von Hitz' und Kälte.
--	---

Erst danach darf der Ich-Erzähler seine Augen wieder öffnen und im Anblick eine Bestätigung seiner akustisch fundierten Vorstellung suchen. Eine zunächst rein akustische Wahrnehmung, die später visuell bestätigt wird, erlebt der Ich-Erzähler schließlich am Ausgang der Hölle, als er einen der Sicht verborgenen Bach zuerst an dessen Rauschen wahrnimmt (vgl. Inf. XXXIV, 129), bevor er und sein Führer hinaustreten, *a riveder le stelle* (Inf. XXXIV, 139) [„die Sterne wieder zu sehen“].

6 *Parole di dolore, accenti d'ira*²² – Stimmen aus der Hölle

Durch die von Stimmbändern produzierten Laute wird die Stimme zum wichtigsten akustischen Träger in Dantes Hölle. Laut Giuliana NUVOLI lassen sich im ‚Inferno‘ zwei Arten von Stimmen unterscheiden: 1. menschengerechte bzw. 2. bestiengerechte

21 Außerdem ist hier die Wahrnehmung des vom Grundqualm verursachten Gestanks durch den Geruchssinn schneller als der Blick auf die Bolgia (vgl. Inf. XVIII, 106–8).

22 „Des Schmerzens Worte, zornentbrannte Töne“ (Inf. III, 26).

Stimmen.²³ Diese Unterscheidung steht allerdings nicht im Zusammenhang mit der Natur des jeweiligen Sprechers. So gehört z. B. nicht nur die Stimme des noch lebenden Jenseitswanderers der ersten Gruppe an, sondern auch jene von Vergils Schatten und einer erlesenen Handvoll Seelen: Francesca da Rimini, Farinata degli Uberti, Dantes Lehrer Brunetto Latini, Odysseus und der Conte Ugolino. Sie alle haben trotz Sünderschuld und ewiger Verdammnis ihre menschliche Würde beibehalten und unterscheiden sich somit von der *perduta gente* (Inf. III, 3) [dem „verlor’nen Volke“] der *città dolente*. Zu ihnen entwickelt der Jenseitswanderer eine besondere, mitleidvolle Beziehung, die in der jeweiligen Zwiesprache verbal zum Ausdruck kommt.

Die ‚menschlichen‘ Stimmen vermitteln klagevolle, mitunter nostalgische Klänge, deren Lautstärke nicht über das normale Gespräch hinausgeht. Ein Schrei – *grido* – kommt bei ihnen lediglich als Ausdruck liebevoller Warnung (vgl. Inf. V, 79–87; XXIII, 76–78) oder des Erstaunens (vgl. Inf. XV, 22–24) vor. Manche Stimmen vermischen Sprechen und Weinen miteinander wie etwa die von Francesca da Rimini (vgl. Inf. V, 126) und dem Conte Ugolino (vgl. Inf. XXXIII, 7–9). Die sprechende Zunge erfährt ferner bei Odysseus eine sichtbare Metapher in der Spitze der flackernden Flamme:

*Lo maggior corno de la fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando
pur come quella cui vento affatica;
indi la cima qua e là menando,
come fosse la lingua che parlasse.*
(Inf. XXVI, 85–89)

Da hub das größere Hirn der alten Flamme
Zu flackern und dabei zu brausen an.
Der²⁴ Flamme gleich, die mit dem Winde kämpfet.
Dann regte sie die Spitze hin und wieder,
Als ob zum Reden sie die Zunge wäre.

Die bestialische Stimmenart kennt hingegen „grauenvolle Sprachen“ (vgl. Inf. III, 25), Minos’ Schreien zur Einschüchterung (vgl. Inf. V, 21), das vergebliche Schreien des Flegiàs (vgl. Inf. VIII, 19), Plutos *voce chioccia* (Inf. VII, 2) [„rauhe [...] Stimme“], das Brüllen wie ein sturmbewegtes Meer (vgl. Inf. V, 29) oder wie der sizilianische Stier (vgl. Inf. XXVII, 7f.), grauenhaftes Tosen (vgl. Inf. XVII, 118) oder Kerberos’ furchterregendes Bellen (vgl. Inf. VI, 14). Anhand dieser wenigen Beispiele zeigt sich deutlich, dass bei Dante das Attribut ‚Stimme‘ wesentlich zur Figurenprofilierung beiträgt. Nicht nur stellt sie ein phonisches Merkmal dar, sondern sie fasst auch das moralische Wesen der jeweiligen Figur akustisch zusammen. Darüber hinaus kann die Stimme durch eine geschickte Attribuierung die Gefühle und die Intention des Sprechers verraten. Dies erzielt Dante beispielsweise im 14. Gesang bei Vergil, als dieser zu Kapaneus spricht – [...] *di forza | tanto, ch’i’ non l’avea si*

23 „[A] misura d’uomo“ bzw. „a misura di bestia“. Nuvoli 2011.

24 Hervorheb. i. Orig.

forte udito (Inf. XIV, 61–62) [„mit gehobner Stimme, | Dass ich so laut ihn nimmer noch vernommen“] –, ehe er sich dann liebevoll an seinen Schützling wendet.

Beim Letzteren verrät die Stimme außerdem Hochachtung gegenüber seinem Führer und Vorbild sowie tiefes Mitleid für Francesca, Überraschung und Bewunderung für Brunetto, aber auch Verachtung gegenüber Filippo Argenti und Abscheu gegen das korrupte Florenz. Gerade Dantes *fiorentinità* – d. h. seine Zugehörigkeit zu Florenz und seiner Kulturtradition – wird allerdings durch seine Stimme als Träger des florentinischen Akzentes verraten. So muss Ugolino gleich beichten:

*Io non so chi tu se' né per che modo
venuto se' qua giù; ma fiorentino
mi sembri veramente quand'io t'odo.*
(Inf. XXXIII, 10–12)

Ich weiß nicht wer du bist, noch welchen Weges
Hierher du kamst, doch hör' ich deine Rede,
So dünkst du wahrlich mir ein Florentiner.

Außerdem hatte Farinata zuvor im Höllenbesucher einen lebendigen Mitbürger erkannt, einen *Tosco che per la città del fuoco* (Inf. X, 22) [„Toscaner, der [...] durch die Stadt des Feuers“] wandert und ehrenhaft sowie höflich redet.²⁵

Für den realen Autor der ‚Commedia‘, den Dichter Dante Alighieri *florentine natione non moribus*, zählt jedoch viel mehr, dass er bereits im Limbus von den Geistern seiner Vorbilder – Homer, Ovid, Horaz, Lukan und Vergil – als *sesto tra cotanto senno* (Inf. IV, 102) [„Sechster [...] im Kreis der Weisen“ (Hervorh. i. Orig.)], d. h. als einer der ihrigen (an)erkannt wird. Mit der *bella scola* (Inf. IV, 94) [der „schöne[n] Schule“], den Größten der Dichtkunst, tauscht sich der Höllenbesucher in vertrauter Runde über dem Leser Vorenthaltenes ausgiebig aus:

*parlando cose che 'l tacere è bello,
sì com'era 'l parlar colà dov'era.*
(Inf. IV, 104–5)

Und sprachen, was sich zu verschweigen ziemet,
So wie sich's ziemte, dort es zu besprechen.

7 Schluss

Obwohl Dante als erster ‚Realist‘ der italienischen Literatur gilt, lässt sich zusammenfassend festhalten, dass seine Vor- und Darstellung der infernaln Raumakustik – insbesondere bezüglich ihrer Auswirkungen auf die Zwiesprachen mit den Höllenbewohnern – meist einer wirklichkeitsgetreuen Plausibilität entbehren. Allerdings erhalten akustische Phänomene der Hölle im Zusammenhang mit manchen handlungstreibenden Ereignissen mitunter den Status von sinnstiftenden

²⁵ Im selben Gesang erkennt Cavalcante dei Cavalcanti den Höllenbesucher an seiner Stimme als den besten Freund seines Sohnes Guido (vgl. Inf. X, 52–60).

Nebenerscheinungen, was das ‚akustische Regime‘ des ‚Inferno‘ zu dessen interpretationsrelevanter Komponente macht. Dies gilt umso mehr für die Textstellen, in denen die mangelhafte Visualität auf die Ergänzung von akustischen Informationen angewiesen erscheint.

Eine zentrale Stelle in der infernalischen Akustik kommt schließlich der Produktion von Lauten bzw. der Stimme zu. Diese kann als Merkmal der Figurenkonstellation deren Emotionen und Gefühle verraten, wobei sie insbesondere beim Jenseitswanderer zum Attribut von dessen *florentinità* wird. Für den Dichter *florentini natione non moribus* Dante Alighieri ist dies nicht gerade wenig.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Inf.** = **Alighieri, Dante:** *Commedia*. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Bd. 1: *Inferno*. Mailand 1991.
- Par.** = **Alighieri, Dante:** *Commedia*. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Bd. 2: *Paradiso*. Mailand 1997.
- Alighieri, Dante:** *La Divina Commedia*. A cura di Giuseppe Giacomoni. Rom 1979.
- Alighieri, Dante:** *Die Göttliche Komödie*. Aus dem Italienischen übertragen und mit Erläuterungen von Karl Witte. München 2005.
- Vergil:** *Aeneis*. 1. und 2. Buch. Latein/Deutsch. Hrsg. v. Thorsten Krüger (Reclams Universal-Bibliothek). Stuttgart 1994.
- Vergilius Maro, Publio:** *L'Eneide*. A cura di Ettore Paratore. Mailand 2004.

Forschungsliteratur

- Aglianò, Sebastiano:** *Fioco*. In: *Enciclopedia dantesca*. Rom 1970. https://www.treccani.it/enciclopedia/fioco_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ (Zugriff: 08.05.2022).
- Bacciagaluppi, Claudio:** *La dolce sinfonia di Paradiso*. Le funzioni delle immagini musicali nella *Commedia*. In: *Rivista di studi danteschi* II, 2 (2002), S. 279–333.
- Baer, Rudolf:** *Dante und die Musik* (Salzburger Universitätsreden). Salzburg 1966.
- Battaglia Ricci, Lucia:** *La tradizione figurata della Commedia*. Appunti per una storia. In: *Critica del testo* XIV, 2 (2011), S. 547–579.
- Cappuccio, Chiara:** *Strutture musicali del cielo del Sole*. Dante e Beatrice al centro della danza dei beati. In: *Tenzone* 9 (2008), S. 147–178.
- Cappuccio, Chiara:** *La funzione della percezione musicale nella costruzione di Dante personaggio della Commedia*. In: *Tenzone* 10 (2009), S. 155–183.
- Ciabattoni, Francesco:** *Dante's Journey to Polyphony*. Toronto 2010.
- Foster, Hal:** *Vision and Visuality*. Seattle 1988.
- Huck, Oliver:** *con tre melode*. Zur Musik der Engel bei, um und nach Dante. In: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 84 (2009), S. 25–38.

Inferno – Creating Dante’s Vision of Hell in Sound. <https://citiesandmemory.com/inferno/> (Zugriff: 08.05.2022).

Klettke, Cornelia (Hg.): Dante visualizzato. Dante e Botticelli. Florenz 2021.

Ley, Klaus: Musik im Zwischenreich. Zur Bedeutung und Funktion von Singen und Gesang im *Purgatorio*. In: Deutsches Dante-Jahrbuch 84 (2009), S. 39–76.

Loos, Erich: Die Bedeutung der Musik im Werk Dantes. Mainz 1988.

Mentré, Marc: Le projet fou de ‚Inferno‘. Recréer le son de l’Enfer. 2021. <https://ladivinecomedie.com/le-projet-fou-de-inferno-recreer-le-son-de-lenfer/amp> (Zugriff: 08.05.2022).

Nuvoli, Giuliana: Suoni e musica nella Commedia. In: Dies. (Hg.): Lezioni su Dante. Bologna 2011, S. 249–272. [Ohne Paginierung:] <https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/165119/163010/Suoni> (Zugriff: 08.05.2022).

Salvetti, Guido: La componente musicale nel mondo poetico di Dante. Mailand 1988.

Salvetti, Guido: La musica in Dante. In: Rivista italiana di musicologia VI (1971), S. 160–204.

Schurr, Elisabeth: Dante e la musica. Dimensione, contenuto e finalità del messaggio musicale nella Divina Commedia. Perugia 1994.

Sprenkeling, Lobke: The Sonorous World of Dante’s *Commedia*. A Study of All Musical References in *Inferno*, *Purgatory* and *Paradise*. o. O. 2016.

Steigerwald, Jörn: Lectura Dantis. Paradiso XXVI. In: Deutsches Dante-Jahrbuch 84 (2009), S. 111–132.

Wenn aus Geräuschen Lärm wird: Dezibel-Übersicht. <https://www.ihoerexperten.de/service/presseservice/trends-fakten/wie-laut-ist-das-denn.html> (Zugriff: 08.05.2022).