



DIE NEUE

ZEIT BIBLIOTHEK

DER WELTLITERATUR



100 BÜCHER –
100 LEBENSGEFÄHRTEN

Suhrkamp

SV

 DIE NEUE
ZEIT BIBLIOTHEK
DER WELTLITERATUR

100
Bücher

100
*Lebens-
gefährten*

Herausgegeben von
Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG

Suhrkamp

Erste Auflage 2024
suhrkamp taschenbuch 5440
© 2024 Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG
Lizenzausgabe mit freundlicher Genehmigung von
Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG
Alle Rechte vorbehalten.
Wir behalten uns auch eine Nutzung des Werks
für Text und Data Mining im Sinne von § 44b UrhG vor.
Umschlagillustration: Mona Eing & Michael Meissner
Umschlaggestaltung: Designbüro Lübbecke Naumann Thoben, Köln
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck
Printed in Germany
ISBN 978-3-518-47440-2

www.suhrkamp.de

Inhalt

— Angst —

Franz Kafka	
<i>Die Erzählungen</i>	16
Dante Alighieri	
<i>Die göttliche Komödie</i>	21
Isabel Allende	
<i>Das Geisterhaus</i>	30
Ngũgĩ wa Thiong'o	
<i>Herr der Krähen</i>	32
Doris Lessing	
<i>Das goldene Notizbuch</i>	34
Heinrich Böll	
<i>Die verlorene Ehre der Katharina Blum</i>	37
Hilary Mantel	
<i>Wölfe</i>	41
Olga Tokarczuk	
<i>Unrast</i>	43
Stendhal	
<i>Rot und Schwarz</i>	44
Margaret Atwood	
<i>Der Report der Magd</i>	47
Haruki Murakami	
<i>Die Chroniken des Aufziehvogels</i>	50
George Orwell	
1984	58
Lutherbibel	63
Karl Philipp Moritz	
<i>Anton Reiser</i>	65

- Zadie Smith
Zähne zeigen 72
- Harriet Beecher Stowe
Onkel Toms Hütte 76
- Christa Wolf
Der geteilte Himmel 81
- Günter Grass
Die Blechtrommel 83
- Mary Shelley
Frankenstein 86
- Michail Bulgakow
Der Meister und Margarita 89
- Fjodor Dostojewski
Die Dämonen 91
- Hermann Hesse
Der Steppenwolf 93
- Emily Brontë
Sturmhöhe 95
- Umberto Eco
Der Name der Rose 97
- Ernest Hemingway
Der alte Mann und das Meer 99
- Joseph Conrad
Herz der Finsternis 103
- Heinrich Heine
Deutschland. Ein Wintermärchen 111
- Eva Menasse
Dunkelblum 114
- David Foster Wallace
Unendlicher Spaß 117

– Trauer

- Thomas Mann
Buddenbrooks 126
- Wassili Grossman
Leben und Schicksal 132
- Bettine von Arnim
Die Günderode 135
- George Eliot
Middlemarch 139
- Serhij Zhadan
Internat 141
- Arundhati Roy
Der Gott der kleinen Dinge 144
- Ágota Kristóf
Das große Heft 148
- Harper Lee
Wer die Nachtigall stört 151
- Swetlana Alexijewitsch
Secondhand-Zeit 154
- Joan Didion
Das Jahr magischen Denkens 158
- Jonathan Franzen
Die Korrekturen 167
- Imre Kertész
Roman eines Schicksallosen 169
- Sylvia Plath
Die Glasglocke 171
- Joseph Roth
Radetzkymarsch 174

Virginia Woolf

Mrs. Dalloway 180

Germaine de Staël

Über Deutschland 182

Chimamanda Ngozi Adichie

Americanah 185

Gabriel García Márquez

Hundert Jahre Einsamkeit 187

Judith Hermann

Sommerhaus, später 191

Albert Camus

Der Fremde 194

Homer

Odyssee 201

Herta Müller

*Der Fuchs war damals schon der
Jäger* 215

Maxim Biller

Esra 219

Daniel Kehlmann

Die Vermessung der Welt 223

Thomas Pynchon

Die Enden der Parabel 226

Lew Tolstoi

Anna Karenina 228

Herman Melville

Moby Dick 232

Johann Wolfgang Goethe

*Faust. Der Tragödie Erster und Zweiter
Teil* 239

- Honoré de Balzac
Verlorene Illusionen 246
- Theodor Fontane
Effi Briest 249
- Han Kang
Die Vegetarierin 252
- Elfriede Jelinek
Die Klavierspielerin 254
- Jane Austen
Stolz und Vorurteil 261
- F. Scott Fitzgerald
Der große Gatsby 265
- Michel Houellebecq
Elementarteilchen 270
- Gustave Flaubert
Madame Bovary 274
- Giovanni Boccaccio
Das Dekameron 281
- Charlotte Brontë
Jane Eyre 288
- Zeruya Shalev
Liebesleben 290
- James Baldwin
Giovannis Zimmer 292
- Heinrich von Kleist
Sämtliche Erzählungen 295
- Vladimir Nabokov
Ada oder das Verlangen 298

– *Wer bin ich?* –

Max Frisch

Stiller 302

Karl Ove Knausgård

Kämpfen 305

Michel de Montaigne

Essais 307

Georg Büchner

Lenz 310

Curzio Malaparte

Die Haut 312

Robert Musil

Der Mann ohne Eigenschaften 318

Annie Ernaux

Die Jahre 323

Assia Djebar

Fantasia 331

Marcel Proust

*Auf der Suche nach der verlorenen
Zeit* 337

Astrid Lindgren

Ronja Räubertochter 344

Miguel de Cervantes

Don Quijote von der Mancha 347

Ingeborg Bachmann

Das dreißigste Jahr 354

– Aufbruch

- Clarice Lispector
Nahe dem wilden Herzen 364
- Gotthold Ephraim Lessing
Nathan der Weise 367
- Annette von Droste-Hülshoff
Die Judenbuche 370
- J.K. Rowling
Harry Potter 372
- Patricia Highsmith
Der talentierte Mr. Ripley 378
- Orhan Pamuk
Cevdet und seine Söhne 382
- Amos Oz
*Eine Geschichte von Liebe und
Finsternis* 385
- Anonymus
Die Reise in den Westen 389
- Irmgard Keun
Das kunstseidene Mädchen 393
- Ovid
Metamorphosen 396
- Christian Kracht
Faserland 410
- Toni Morrison
Menschenkind 417
- Lutz Seiler
Kruso 422
- Salman Rushdie
Mitternachtskinder 425

– *Aufbruch*

James Joyce

Ulysses 433

Giuseppe Tomasi di Lampedusa

Der Leopard 438

Roberto Bolaño

2666 441

– *Anhang*

Autorinnen und Autoren 448

Für Sie gelesen und besprochen von: 454

Bildnachweise 462

*Die Jury der neuen
ZEIT-Bibliothek der Weltliteratur:*

ANTONIA BAUM

ALEXANDER CAMMANN

RONALD DÜKER

KATRIN HÖRNLEIN

DAVID HUGENDICK

IJOMA MANGOLD

IRIS RADISCH

ELKE SCHMITTER

DEBORA SCHNITZLER

DR. ADAM SOBOCZYNSKI

KATHARINA TEUTSCH

DR. ELISABETH VON THADDEN

VOLKER WEIDERMANN

*Wer ist bei mir,
wenn ich
Angst
habe?*

Dante Alighieri, Isabel Allende,
Margaret Atwood,
Heinrich Böll, Gott, Franz Kafka,
Doris Lessing, Hilary Mantel,
Karl Philipp Moritz, Haruki
Murakami, George Orwell,
Stendhal, Ngũgĩ wa Thiong'o,
Olga Tokarczuk

Die Erzählungen

Wenn wir Angst spüren, haben wir uns
dem Unglück vielleicht längst in die
Arme geworfen. Bei keinem anderen
berührt einen diese Beklemmung so stark
wie bei **Franz Kafka**

VON JENS JESSEN

Franz Kafkas Erzählungen vorzustellen, die ja so etwas wie die Quintessenz seines Werkes sind, ist gar nicht so einfach. Was gibt es da überhaupt vorzustellen? Kafka gehört zu den Schriftstellern der Weltliteratur, deren Name sich längst vom Werk gelöst hat. Man muss keine Zeile gelesen haben, um zu wissen, was als kafkaesk bezeichnet wird, nämlich etwas Undurchdringliches, Labyrinthisches, Übermächtiges und Ungerechtes. Kafka steht für die Ohnmachtserfahrung des Individuums vor den Institutionen, vor der Bürokratie des Staates wie vor all den anderen anonymen Organisationen, die Unterwerfung verlangen, ohne verstanden werden zu können (oder auch nur verstanden werden zu wollen). Wer Kafka erwähnt, denkt automatisch an Menschen, die unverschuldet in die Mühlen einer autoritären Behörde geraten (es kann aber auch nur ein böses Dorf oder ein gespenstischer Hausstand sein), in denen sie langsam zermahlen werden, bis zum vollständigen Ruin ihres Selbstbewusstseins.

Müsste man also den Schriftsteller Franz Kafka gegen das Klischee verteidigen, das sein Name aufruft? Nein, eigent-

lich nicht – oder nur mit mäßiger Aussicht auf Erfolg. Tatsächlich ist das Klischee weitgehend zutreffend, wenngleich immer mal wieder Interpreten zu behaupten versuchten, Kafkas Weltbild sei nicht kafkaesk, sein Blick eher humorvoll als düster und die Behörden, die dem armen Helden in den (posthum veröffentlichten) Romanen *Das Schloss* oder *Der Prozess* entgegentreten, seien gar nicht so böse, vielmehr habe sich der Held immer selber einiges zuschulden kommen lassen – beziehungsweise durch sein trotziges Verhalten und selbstgerechtes Nichtverstehenwollen die Widerstände erst geschaffen, an denen er scheitert.

Aber solche Umdeutungen führen leider zu nichts. Sie helfen die Notsituation nicht auf, sondern verdüstern die Lage der Opfer noch weiter, indem sie die Ursache in deren Charakter verlagern. Richtig ist daran allerdings, dass sich Kafkas Helden gerne selbst die Schuld geben, dass sie sich mit dem Aggressor identifizieren, und wie dieser Mechanismus funktioniert, kann man sehr gut gerade in einigen Erzählungen sehen, am besten vielleicht in einer der bekanntesten, *Das Urteil* (1913).

Der Held, der dort eben noch zartfühlend darüber nachdachte, ob er einem unglücklichen und einsamen Freund in Petersburg von dem eigenen Glück einer Verlobung schreiben solle oder ihn dadurch nicht noch unglücklicher machen werde, wird vom Vater belehrt, dass das moralische Problem ganz woanders liege, nämlich darin, dass er sich überhaupt verheiraten und also ihn, den alten Vater, im Stich lassen wolle. Und was tut der Held? Nur für einen Moment widerstrebend, unterwirft er sich der Ansicht des Vaters und lässt sich für etwas, was einstweilen lediglich Absicht war (eine Verlobung!), zum Selbstmord verurteilen, den er sogleich vollzieht.

Daran ist alles schreiend ungerecht und verquer. Worauf beruht das Recht des Vaters, die Eheabsicht des Sohnes als

Verrat anzuklagen – außer auf dem Wunsch des Vaters, seine eigene Macht zu behaupten? Und woher kommt das Schuld-bewusstsein des Sohnes, das offenbar nur darauf wartet, aufgerufen und suizidal gewendet zu werden? Es gehört wenig Fantasie dazu, die Erzählung biografisch auf Kafkas eigenes Vaterverhältnis zu beziehen, und so haben es auch die meisten Interpreten getan. Hermann Kafka, ein Prager Einzelhandelskaufmann, der es aus kleinsten Verhältnissen zu einigem Wohlstand gebracht hatte, war ein Tyrann und Kraftmensch sondergleichen, und sein zarter schriftstellernder Sohn war nicht nur das missbilligte Gegenteil, sondern empfand seine Abweichung selbst als schuldhaft.

In der Erzählung *Die Verwandlung* (1915) tritt die Abweichung von der Norm für alle sichtbar ans Licht: Die vom Vater befürchtete Missratenheit des Sohnes nimmt die Gestalt eines Ungeziefers an, wahrscheinlich einer Küchenschabe. Und noch in dem berühmten *Brief an den Vater* (1952) – so etwas wie das autobiografische Gegenstück zum *Urteil* – gibt Franz Kafka dem Vater, den er für seine herabsetzende Missbilligung anklagt, zugleich auch ein gewisses gespenstisches Recht dazu, der Brief ist Anklage und Selbstanklage in einem.

Im Übrigen – wer sich fragt, was es mit den ständigen Verlobungen und Entlobungen des Schriftstellers auf sich hat, muss dazu nicht unbedingt den Briefwechsel mit der ewigen Braut Felice Bauer lesen. Um welchen Loyalitätskonflikt es sich handelt, auch das offenbart sich im *Urteil* – und zugleich, dass es mehr als dieser Konflikt ist. Es ist die Furcht davor, das eigene Glück zu wagen – beziehungsweise die Furcht, dass schon die Absicht, glücklich sein zu wollen, eine Schuld bedeutet, die Strafe nach sich zieht.

Und Ähnliches wie für das Verlangen nach Glück gilt auch für das Verlangen nach Gerechtigkeit, das sich regelmäßig nicht erfüllt, im *Schloss* und im *Prozess* ebenso wenig wie in

der kleinen, aber zentralen Erzählung *Vor dem Gesetz* (1915). Immer soll der Held lernen, dass sein Verlangen selbst – der Gedanke, einen Anspruch auf Recht zu haben – schon unrecht ist. Oder noch genauer gesagt: Der Held bildet sich ein, dass es seine Aufgabe sei, das zu lernen und sein Scheitern anzunehmen. So hat denn Kafka seinen Figuren, die meinen, ihrem Scheitern applaudieren zu müssen, etwas von dem Verhängnis (oder vielleicht das ganze Verhängnis?) schon in den Charakter eingeschrieben.

Das überwältigend Ungemütliche an Kafkas Werk (es ist wahrscheinlich das ungemütlichste der Literaturgeschichte) entsteht wohl daraus, dass den Figuren stets diese Neigung zur Selbstzerknirschung sowie einige andere hässliche Eigenschaften oder Taten angehängt werden. So gibt sich der Reisende, der die Strafkolonie in der gleichnamigen Erzählung (1919) besucht und die Opfer der grässlichen Hinrichtungsmaschine bedauert, am Ende selbst als besonders mitleidlos zu erkennen, indem er zwei Sträflinge an der Flucht hindert, und zwar extra brutal, durch den Schlag mit einem Tauende. Dieser Reisende, der doch so etwas wie das aufgeklärte, humane Gewissen angesichts barbarischer Methoden verkörpert, ist überhaupt auf verstörende Weise ambivalent gezeichnet. Ganz zu Beginn, als man dem Reisenden einen Stuhl anbietet, damit er der Hinrichtung beiwohnen kann, heißt es zwielichtig: »dieser konnte nicht ablehnen«. Warum eigentlich nicht? Aus Höflichkeit? Oder ist er in Wahrheit ein Voyeur, den es immer dazu treibt, sich an Grausamkeiten zu laben?

Kafka selbst treibt es jedenfalls zu solchen unauffälligen, aber gespenstisch doppeldeutigen Wendungen – ein Fest für Interpreten; und ganz gewiss gibt es kein Werk der Weltliteratur, das so viele Deutungen provoziert hat, bis hin zu vertrackt religiösen, die es an Kafkas Judentum zurückbanden und dessen Tendenz zu peinlicher Gewissensprüfung.

Warum schrieb Kafka so, wie er schrieb? Warum hat er seine Prosa, die doch als Anklage eines patriarchalen Autoritätsprinzips schon genügend Stoff und Wucht hätte, mit zwielfichtigen Ambivalenzsignalen durchsetzt? Die einfachste Antwort lautet: Weil er dadurch die Wunde offen hält. Weil sich der Leser nicht durch einen einfachen moralischen Befund über die Verletzung beruhigen kann, die von einem ungerechten Prinzip in der Welt verursacht wird. Aber wahrscheinlich ist es noch einmal vertrackter und dialektischer: Das autoritäre System, ob nun einer Behörde, des Staates oder nur des Familienvaters, zeigt sich in seiner ganzen vergiftenden Totalität erst dadurch, dass es bis in die Seele des Individuums vordringt und dort sogar Zustimmung auslöst – Zustimmung zum eigenen Verhängnis.

Franz Kafka als Sohn wie seine Helden als Bittsteller und Untertanen sind sowohl gegen wie auch für die Autorität, also, psychologisch gesprochen: in einem selbstzerstörerischen Double Bind gefangen. Dieses Double Bind kennzeichnet aber mehr als nur ein individuelles Verhängnis, es ist so etwas wie die politische Signatur der Moderne. Es ist auch unser Schicksal, dass wir uns zu einer Demokratie freudig bekennen müssen, deren Mehrheitsprinzip gleichwohl über den Einzelnen rücksichtslos hinwegwalzt.



1
Franz Kafka
Die Erzählungen
S. Fischer
Frankfurt a. M. 2011
576 S.

Die göttliche Komödie

Wie sähe er aus, dieser Ort, den wir
fürchten müssten wie keinen anderen?
Dante Alighieri wusste das ganz genau.
Er hat ihn ja, als literarisches Weltwunder,
selbst erschaffen

VON PETER KÜMMEL

Die *Divina Commedia* ist eines jener Bücher, die man aufschlägt, um sich darin zu verlieren. Ich bewege mich in ihr wie in einer unermesslichen Stadt, steuere Lieblingsplätze und finstere Ecken an und vergesse die Wege, die mich dorthin geführt haben. Ebenso wenig wie ich Paris, London oder New York je »kennen« werde, könnte ich sagen: Ich habe die *Commedia* gelesen. Aber ich verirre mich mit Ehrfurcht und Schrecken immer neu in ihr.

Der Protagonist der *Commedia* geht ebenfalls verloren. Uns Lesenden eilt er als Wanderer voraus. Er steht am Karfreitag des Jahres 1300, ohne zu wissen, wie er dorthin kam, an der Pforte zum Jenseits. Zurück kann er nicht, drei Untiere schneiden ihm den Rückweg ab. Es bleibt nur die Flucht nach unten: Dante steigt hinab in die Hölle bis zu deren tiefstem Punkt, vorbei an den Verdammten, die dort in Ewigkeit für ihre Sünden büßen. Unten angelangt, klettert er – vorbei an Luzifer – zurück nach oben. Er gerät ins Purgatorium, wo

die weniger hoffnungslosen Fälle an der Auswaschung ihrer Schuld arbeiten. Und schließlich erreicht er das Paradies, wo die Frau ihn erwartet, die er sein Leben lang geliebt hat, ohne sie je berührt zu haben: die selige Beatrice. Am Ende wird er zurück auf die Erde gelassen, um den Sterblichen von seiner Reise zu berichten – während Beatrice bei Gott bleibt, in der »Himmelsrose«, dem Ort der Seligen. Das ist, in fahrlässiger Kürze, die »Handlung« der *Commedia*. Man könnte es noch kürzer sagen: Ein Mann sucht im Jenseits nach seiner toten Geliebten.

Wer ist der Mann? Er heißt Dante, und das ist auch der Name des Autors der *Commedia*. Haben wir es also mit einer Autobiografie zu tun? Das nicht, aber Dante Alighieri (1265 bis 1321) hat in seinem epischen Großgedicht, das auch Züge eines Dramas hat, sehr viel von seinem eigenen Leben untergebracht – ein frühes Stück Metaliteratur ist es schon. Man muss also unterscheiden zwischen Dante, dem Autor der *Commedia*, und Dante, dem Jenseits-Wanderer, dem erzählenden Protagonisten. Das ganze Gedicht ist ein herrliches literarisches Rätsel, ein Wimmeltheater unvergesslicher Auftritte, es diskutiert und inszeniert anschaulich das Wissen, die Philosophie und die Glaubensgrundsätze des 14. Jahrhunderts, ja, dieses Jenseits ist voller Menschen, die es wirklich gegeben hat, man könnte es durchaus verwechseln mit der Gedankenwelt des Dichters Dante. Und es ist voller beunruhigender Details und offener Fragen.

Die Dante-Forschung streitet beispielsweise seit Jahrhunderten darüber, ob die Beatrice der *Commedia* mit jener Beatrice Portinari übereinstimmt, die der reale Dante einst als Neunjähriger (sie war acht) in seiner Heimatstadt Florenz sah und der er von da an verfallen war, ohne mit ihr je in nennenswerten Kontakt zu kommen. So wie ich es verstanden habe, ist eine Mehrheit der Forscher dafür, die Beatrice der

Commedia mit der realen, früh verstorbenen, von Dante auch nach ihrem Tod abgöttisch verehrten Beatrice gleichzusetzen. Was bedeuten würde, dass die *Commedia* ein Werk der Verklärung wäre: Liebeserfüllung mit den Mitteln literarischer Fantasie. Musste Dante selbst durch die Hölle, um den Verlust Beatrices zu überwinden?

Es drängt sich der Verdacht auf, dass dieses dichterische Jenseits dazu dient, seinen Autor wenigstens hier mit Beatrice zusammenzubringen und die Nachwelt an der (rein spirituellen) Intimität der beiden teilhaben zu lassen.

Beatrice ist es, die den irrenden Dante sicher durch die Hölle navigiert: den Mann, dessen Liebe sie noch immer spürt und den sie – so suggeriert es der Autor – ebenfalls liebt. Von ihrem Platz im Paradies, nahe bei Gott, hat sie gesehen, in welcher Notlage er ist. Also schickt sie einen Lotsen zu Dante, der ihn führen soll. Sie schickt ihm einen, der niemals die Seligkeit erlangen wird, da er nicht getauft ist, dem aber auch die höllischen Strafen erspart bleiben, da er kein Sünder ist – Vergil, den großen römischen Dichter, der 1300 Jahre vor Dante lebte und von diesem glühend verehrt wird.

Und so gehen sie gemeinsam – hinab in ein in den Grund gebohrtes, sich in der Tiefe verengendes, vielrangiges Theater des Grauens.

Wieso hat die Hölle diese Form? Dante erklärt es in der *Commedia*: Luzifer fiel, als er sich von Gott abwandte, förmlich aus dem Himmel und riss in seinem Sturz einen Trichter ins Erdinnere, an dessen tiefstem Punkt er selbst feststeckt – das Inferno.

Je tiefer es hinabgeht, desto schwerer werden die Strafen. Faszinierend ist die Sorgfalt, mit welcher Dante (der Dichter) zahllose Zeitgenossen, Päpste, Kriminelle, Intellektuelle, Politiker sowie Gestalten der Mythologie und der Geschichte nebst ganzen oberitalienischen Bürgerschaften in dieser

Hölle unterbrachte, der Leser spürt eine perverse Geborgenheit, wenn er im Schlepptau von Dante (dem Wanderer) durch die Höllenkreise geht. Denjenigen, die hier einsitzen, kann nichts Schlimmeres mehr passieren.

Es herrscht eine ausgeklügelte Sitz-, Liege- und Wohnordnung. Jeder Kubikzentimeter wird planvoll genutzt. Wer war der Baumeister? Gott oder doch Luzifer, der ganz unten im Hölleneis seinen Hass nährt mit der ewig sich erneuernden Menschenspeise, die er in seinen drei Mäulern hin und her malmt?

Nein, Dante ist es! Dante schuf diese Hölle und hat sie selbst gefüllt. Er entschied, welcher Sünder auf welcher Streckbank, in welchem Sud, in welchem Dämonengebiss gefoltert wird. Angeblich ist ein gewisser Minos dafür zuständig, die eintreffenden Verdammten an ihren finalen Platz zu schleudern, aber in Wahrheit ist Dante der Platzanweiser. Jede Strafe des Infernos ist eine Maßanfertigung für den Sünder, dem sie gebührt.

Eine fantastische finstere Gegenschöpfung heult hier vor sich hin, die in zwanghafter Liebe zum Detail beschrieben wird. Wer an Kafkas *Strafkolonie* denkt, liegt nicht ganz falsch, und auch Assoziationen an die Konzentrationslager Nazi-Deutschlands drängen sich auf, wobei es hier nicht um Vernichtung geht, sondern um ewigen Erhalt der Insassen; sie bleiben gewissermaßen intakt – und wenn doch mal einer verbrannt wird, setzt sich seine Asche sofort wieder zu einem quälbaren Ganzen zusammen.

Aus heutiger Sicht wirkt das, als habe ein Sadist die Sünden der Verdammten in unendliche Höllenqualen übersetzt und vergrößert, um seine Lust auszuleben.

Dante, der Wanderer, geht indessen wie ein einfühlsamer Frontreporter hinab in den Höllenschlund; er weint, fällt in Ohnmacht, hat Mitleid. An bestimmten Orten hält er inne

und lässt sich vom Sünder den Grund für dessen Verdammnis erklären. Aus den Flammen, Stürmen, brodelnden Kesseln, Eisblöcken, Drachenmäulern heraus, in denen sie sitzen, geben die Armen Auskunft. Keiner lügt, keiner leugnet. Sie berichten, wie und weshalb sie starben. Es ist eine Welt der zu spät kommenden Erkenntnis. Nie dauern diese Begegnungen lange, denn Dante muss ja weiter, die triebhafte Schaulust, diese universelle Seelen-, Geister- und Schattenbahn ganz auszukosten, hält ihn auf den Beinen.

Wir Leserinnen und Leser folgen ihm im Sog eines bestimmten Reimschemas, der Terzinen. Aba bcb cdc ded – und so immer weiter zieht's uns geschwind durch viele Tausend Verse. Zwei Wörter, die sich reimen, umschließen ein drittes, das im Folgenden zwei neue Reimwörter zeugt. In der Sicherheit dieses Formprinzips wagt man sich, gewissermaßen an der festen Hand des genialen Dichters, hinab ins Fürchterliche. Allerdings ist die literarische Form der einzige Halt, den es hier gibt.

Denn wir befinden uns auf der Hinterbühne der Welt. Die Spieler sind abgeschminkt und entblößt, sogar ihres Fleisches beraubt: Schatten- und Flammenexistenzen. Man sieht ihre pure Essenz. Vorbei die Intrigen, die sie sich vorn, vor Publikum, bereitet haben. Es ist hier für alles zu spät. Nur nicht für Vergeltung.

Unvergesslich die Szene mit Graf Ugolino, der im neunten Höllenkreis mit seinem Feind, dem ehemaligen Erzbischof von Pisa, in einem Eisloch zusammengefroren ist. Ugolino schlägt seine Zähne in Schädel und Nacken des Feindes – und zwar nicht nur jetzt, sondern immer wieder und für alle Zeiten. Als Dante ihn fragt, woher dieser fürchterliche Hass rührt, wischt sich Ugolino den Mund (mit dem Haupthaar des Angefressenen!) und erklärt seine Beweggründe. Und siehe: Man versteht sie. Der Erzbischof hatte Ugolino und des-

sen vier Söhne den Hungertod sterben lassen, und womöglich – Dante lässt es in der Schwebe – hat Ugolino im Hungerwahn seine eigenen Kinder verzehrt. Nun, im Inferno, nagt er auf ewig an dem, der ihn verhungern ließ.

Es gibt keine Flucht; man entkommt nicht dem Feind und nicht dem, an dem man sich versündigt hat; in der Intimität maßloser Vergeltung hocken sie übereinander, der eine verleiht sich den anderen ein, hackt ihm den Schädel auf und frisst seine Hirnmasse, ohne dass der andere in seiner Substanz schwindet – Schädel und Hirn wachsen offenbar nach. Und offenbar erneuern sich auch die Leiber der Verräter (Brutus, Longinus, Judas), die von Luzifers drei Mäulern unablässig zermalmt werden; Luzifers Gebisse laufen hier auf Grund.

Alle Menschen, die es seiner Ansicht nach verdienen, im großen Gedicht zu überdauern, sperrt Dante, der Autor, hier zusammen, damit Dante, der Wanderer, mit ihnen sprechen, von ihnen lernen und insgeheim über sie triumphieren kann – als derjenige, der ihrer Hölle entkommt. Mehr als 600 Gestalten enthält die *Commedia*; geborgen sind sie im einzigen Ordnungssystem, welches so viele Menschen verschiedenster Epochen und Länder, Tote und Erdachte, zu fassen vermag – im Kopf des Dichters. In einer Nachwelt, die wie ein gewaltiges, vieldimensionales Spinnennetz voll zappelnder Opfer ist.

Was außer der Freude, eine Hölle zu erschaffen, kann solch ein Werk antreiben? Was außer der Lust, selbst Flamme zu sein?

Nun, die *Commedia* besteht ja nicht nur aus der Hölle, dem Ort der vollkommenen Hoffnungslosigkeit, sondern auch aus dem Purgatorium und dem Paradies. Im Purgatorium gibt es Hoffnung, und im Paradies braucht man sie gar nicht mehr. An all diesen Orten blickt man zurück auf das vergan-

gene Leben. In der *Commedia*, so kann man sagen, diskutiert die Menschheit ihre Möglichkeiten, der eigenen Fleischlichkeit zu entkommen: als Verdammte, als Hoffende oder als Selige.

Doch während ich dem Inferno-Autor jedes Wort und jedes Detail glaube, lässt mich das Paradiso eher kalt. Hier, unter den Seligen, begegnet Dante seinem Urururgroßvater, unser Autor stammt also offenbar aus bester Familie – was er durchaus selbstherrlich zu erkennen gibt. Wie er überhaupt keinen Zweifel daran lässt, dass für ihn nur das Paradies als Zielort infrage kommt.

Im allerletzten Canto (Gesang) der *Commedia* betet gar der heilige Bernhard für Dante, er bittet Maria, ihn vom »Nebel der Sterblichkeit« zu befreien. Dante lässt also in seiner eigenen literarischen Schöpfung um seine Unsterblichkeit bitten. Und man muss sagen: Er hat sich die Bitte am Ende selbst erfüllt, durch sein Werk.

Aber wie kann einer glücklich in den Himmel auffahren, wenn er doch weiß, dass unter ihm, in der Hölle, Milliarden Unglücklicher für alle Zeiten Qualen ohne Maß erleiden werden? Wie kann er solche Auserwähltheit ertragen?

Die Unbarmherzigkeit derer, die sich auf der richtigen Seite, beim richtigen Gott wähnen, die Unerbittlichkeit und Anmaßung Dantes – auch gegenüber jenen, die keine Chance hatten, das Paradies zu erlangen, weil sie zu früh geboren waren –, das alles macht die *Göttliche Komödie*, dieses literarische Weltwunder, auch zu einem unheimlichen, fundamentalistischen Werk.

Als Leser von heute hat man den bizarren Impuls, die Dantesche Hölle mitsamt allen Insassen zu befreien und ihre Folterknechte zur Rechenschaft zu ziehen. Oder hinauf ins Paradies zu stürmen und den kalten Seligen dort oben in ihre hohen Lichter zu spucken.

Aber im Ernst, wer hat sie denn nun eigentlich erbaut, die Hölle?

In Dantes Gedicht wirkt sie wie ein Gemeinschaftswerk, geformt nach Gottes Plan, deformiert vom Hass des Teufels und ausgekleidet mit Blut und den Ausscheidungen der Sünder. Aber über dem Tor zur Hölle steht noch vor den entsetzlichen Worten »Ihr die ihr eintretet: Lasst alle Hoffnung fahren!« etwas anderes: »Vor mir war nichts Erschaffenes zu finden«, was in den Worten des Philosophen, Historikers und Dante-Übersetzers Kurt Flasch dies bedeutet: »Nichts Irdisches wurde vor ihr erschaffen, sie wird ewig bestehen.«

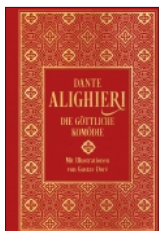
Folgt daraus nicht, dass die Hölle einmal leer gewesen sein muss? Sie hat sich nicht parallel zum Sündengeschehen der Menschheit entwickelt, sie war schon vorher da, betriebsbereit und bezugsfertig. Und sie war so geplant worden, dass sie mehr Verdammte fassen konnte, als es damals, zu Dantes Zeit, an Lebenden auf Erden gab. In anderen Worten: Die Hölle ist das Werk eines Schöpfers, der mit dem Schlimmsten rechnet, eines Gottes, der der eigenen Schöpfung misstraut.

Dante entkommt der Hölle. Ihn führt die Liebe einer Frau bis zu Gottes Thron. Ganz oben, »im dritten Kreis des höchsten Rangs«, sieht Dante sie ein letztes Mal: Beatrice, die sein Leben bestimmte, die Unerreichbare, auf die er zulebte und die er doch verfehlte, sitzt ferner denn je in einem Kranz aus Licht. Er aber muss nun ins Diesseits zurück, um den Sterblichen von seiner Reise zu berichten. Natürlich ist er sich sicher, dass sein Platz, wenn er einst für immer ins Jenseits einrückt, im Paradies sein wird. Das ist – wie die ganze *Göttliche Komödie* – eine gewaltige Anmaßung. Läge es nicht näher, dass Minos dem Autor dieses Werkes einen Platz im Inferno anweisen würde?

Wer die *Commedia* liest, denkt jedenfalls unwillkürlich darüber nach, wo, in welchem Höllenkreis, er selbst seinen Platz

hätte. Da ich Sünden verschiedenster Art begangen habe, muss ich mich fragen, welche die schwerste war und wie tief Minos mich hinunterschleudern würde. Und ich frage mich, wie voll die Hölle jetzt, in diesem Moment, wohl sein müsste. Schätzungen zufolge stehen den heute lebenden acht Milliarden etwa 100 Milliarden Menschen gegenüber, die vor uns gelebt haben. Also müsste die Hölle eine Megaweltstadt sein: Mumbai plus Mexico City, São Paulo, Tokio, Peking, Moskau, Teheran, Kairo, Lagos, Istanbul, New York – all das zusammengewachsen und hoch zehn.

Seien wir froh, dass sie nicht existiert, sondern in Dantes Kopf ihre blühende, fürchterliche Vollendung gefunden hat. Hoffentlich. Hoffentlich nur dort.



2

Dante Alighieri
Die göttliche Komödie

Aus dem Italienischen von Philalethes
Nikol
Hamburg 2021
576 S.