

*Gudrun Oberprieler*

***Angela Borgia: C.F. Meyer's "Göttliche Komödie"*<sup>1</sup>**

**Abstract**

The harmonious, almost idyllic ending of C.F. Meyer's last completed novella *Angela Borgia* must seem surprising in the context of his prose work as a whole.

It is believed to reflect the intensified desire of the ageing and sickly poet to find a small livable 'paradise' in this world, based on Christian values.

Man's possible redemption and moral development are shown in the person of Giulio in strong parallel with Dante's way to heavenly Paradise in the *Divine Comedy*.

The fundamental difference between the two works lies, however, in the fact that the realist Meyer at the end of the 19th Century transfers Dante's poetic vision of the hereafter not only to this world, but to a large extent to the physical sphere within man himself.

1. "Der Schluß nämlich ist durchaus versöhnend, aber fast idyllisch" – so schreibt Meyer 1891 an Adolf Frey über seine kurz zuvor beendete Novelle *Angela Borgia*.<sup>2</sup> Versöhnende oder gar idyllische Schlüsse aber sind in den Novellen Meyers nicht gerade die Regel: von den elf Prosawerken enden nur zwei heiter, *Der Schuß von der Kanzel* und *Plautus im Nonnenkloster*, einigermaßen versöhnlich wirkt im übrigen außer dem der *Angela Borgia* nur der Schluß des Erstlingswerkes *Das Amulett*. Mit dem Tod mindestens einer der Hauptpersonen enden mit Ausnahme des *Plautus* sämtliche Novellen.

1. Dieser Aufsatz ist ein stark überarbeiteter Auszug aus einem Kapitel meiner Dissertation mit dem Titel *Untersuchungen zu Symbolik und Metaphorik im erzählerischen Werk C.F. Meyers* (1985), die u.a. mit Unterstützung des HSRC fertiggestellt werden konnte.
2. C.F. Meyer, 1958ff. (Band 14:158). Brief vom 7.10.1891. Im folgenden abgekürzt als: HKA mit Band- und Seitenzahlangebe.

Besonders nach den der *Angela Borgia* vorangegangenen drei Werken,<sup>3</sup> überrascht hier der versöhnliche Ausgang. Und das um so mehr, als es in dieser "Renaissanceorgie", wie Meyer seine Novelle selbst einmal betitelt hat (HKA 14,159. An F. Dahn 24.11.1891), wahrhaftig an Grausamkeiten, Greuelthaten, Intrigen und Sittenlosigkeit nicht mangelt.

In der Darstellung der Schattenseiten, der Übel und Schwächen der menschlichen Existenz, unterstrichen durch den häufig sehr pompösen Stil, ist die *Angela Borgia* vielleicht das drastischste Werk Meyers überhaupt. Die christlich geprägte paradiesische Idylle in der Schlußszene muß umso kontraststärker anmuten. Nicht ungelöster Konflikt und Tod, sondern Kompromiß, Versöhnung und Harmonie kennzeichnen das Ende dieser blutigen Familienfehde. Wie läßt sich dies erklären?

2. Die *Angela Borgia* ist das letzte Prosawerk, das Meyer 1891, sieben Jahre vor seinem Tode, unter großen Anstrengungen noch beendet hat. In der Zeit davor machen Krankheit, Depressionen und wieder zunehmende Lebensunsicherheit, vielleicht mitbegründet in der Angst vor einem erneuten Ausbruch der Geisteskrankheit, dichterisches Schaffen für längere Zeit unmöglich; ein halbes Jahr nach Vollendung der Novelle setzen nach erneuter körperlicher und psychischer Krankheit Wahnvorstellungen ein, drei Monate später wird Meyer in die Anstalt zu Königfelden eingeliefert. Die Novelle entsteht also in der recht kurzen Zeit relativer seelischer Stabilität zwischen den Krisen-jahren 1887/88 und dem endgültigen Erlöschen der Schaffenskraft durch den erneuten Ausbruch geistiger Krankheit. Auch die lange Ausführungszeit von drei Jahren und die in zahlreichen Briefen dokumentierten Mühen, die das dichterische Schaffen nun kostet, sind deutliche Zeichen der schwindenden Kräfte (Vgl. HKA 14,158–161).

Diese hier kurz skizzierten Umstände der Entstehung der *Borgia*-Novelle unterstützen die bereits anderswo geäußerte Vermutung, daß die Gründe für den überraschend und für Meyer recht untypischen idyllischen Schluß in engem Zusammenhang stehen mit der durch zunehmendes Alter und dem erneuten Ausbruch körperlicher und seelischer Krankheit hervorgerufenen schweren Krise (z.B. Fehr, 1983).

Aber dieser mögliche Zusammenhang muß genauer und vor allem anhand der Novelle selbst untersucht werden, will man zu einem Ergebnis hinsichtlich der werkgenetischen Einordnung des Textes kommen. Die Frage, die hier zunächst gestellt werden soll, ist die, wie der Schluß der Novelle im Handlungszusammenhang und auf metaphorischer Ebene begründet ist. Absicht dieser Arbeit ist es zu zeigen, daß der Schlüssel hierzu in den Parallelen zwischen der *Borgia*-Novelle und Dantes *Göttlicher Komödie* zu finden ist.

Die verschiedentliche Erwähnung der *Göttlichen Komödie* in Meyers Novelle

---

3. *Hochzeit des Mönchs*, *Richterin* und *Pescara*, die wenig von der Leichtigkeit des Stoffes der *Schuß*-, *Plautus*- und *Pagen*-Novellen haben.

ist zunächst an sich nicht weiter verwunderlich, ist doch Dantes Werk sicherlich im Italien der Renaissance weitgehend Allgemeingut der gebildeten Schichten.<sup>4</sup> Ähnliches dürfte auf die Dichtung Ariosts zutreffen, der hier als Freund Giulios auftritt und versucht, den Blinden durch Vorlesen aus dem *Rasenden Roland* abzulenken und zu trösten. Aber die *Göttliche Komödie* ist zugleich die bedeutendste Jenseitsvision des christlichen katholischen Mittelalters, die in der Beschreibung des Weges des Dichters Dante durch die Höllenkreise über den Läuterungsberg bis hinauf in die Sphären des himmlischen Paradieses das im Christentum fundierte Weltbild des mittelalterlichen Menschen darstellt.

Meyers Beziehung zum Christentum ist vielfach untersucht worden, sein vor allem durch die Mutter bedingtes zwiespältiges Verhältnis zum Glauben bekannt. Wie etwa Fehr in seiner jüngsten Darstellung erneut aufzeigt, ist Meyer jedoch zeitlebens ein religiöser Mensch gewesen, wobei im Alter, und zwar besonders in den Krisen Jahren 1887/88 eine selbstbezeugte verstärkte Hinwendung des Dichters zum Christentum zu beobachten ist (Fehr, 1983). So schreibt Meyer etwa in einem Brief an Felix Bouvet vom 14.1.1888:

Denn trotz all meiner Bemühungen, dem Christentum, wenigstens seinen letzten Konsequenzen zu entgehen, fühle ich mich von einer unwiderstehlichen Kraft zum Christentum zurückgeführt, jedes Jahr mehr und gelegentlich sogar äußerst gewaltsam und allem kritischem und philosophischem Wissen zum Trotz.<sup>5</sup>

Bedeutsam ist ferner eine Bemerkung Meyers über den Glauben an die Seelenwanderung, daß er das eigene durchgestandene Leiden als eine Art zu ertragende Strafe des Schicksals für "etwas Frevles" in "einem frühern Dasein" auffasse und sich darin tröste (Briefe I,95. An F. von Wyß 7.8.1889). Obgleich der Glaube an die Seelenwanderung natürlich nicht dem Christentum entstammt, ist es doch bemerkenswert, daß Meyer in dieser Krisenzeit Halt in einer jenseitigen Dimension sucht und in der Gewißheit zu finden scheint, daß es möglich sei, "wieder in eine bessere Lage zu gelangen". Der Gedanke an die "mühevollste Reise einer verirrtten Seele zur himmlischen Glückseligkeit"<sup>6</sup> im Werk Dantes drängt sich auf.

Interessant erscheint ebenfalls eine von der Schwester Betsy zweifach dokumentierte Bemerkung, die Meyer ihr gegenüber zu der *Borgia*-Novelle gemacht haben soll: er habe "das prophetisch geschrieben" (HKA 14,161. An A. von Doß 13.9.1892 und A. Frey 17.9.1892). Prophetisch im Hinblick auf

4. In der Novelle selbst heißt es: "Nach der Zeichnung der Danteschen Hölle, wie sie jedem italienischen Geiste innewohnt [...]". (C.F. Meyer, 1968: Band I:849). Im folgenden abgekürzt als WA I/II mit Seitenzahlangebe. Im Text der Arbeit stehen nur Seitenzahlangaben im Klammern.

5. Briefe Meyers, hg. Frey, 1908. (Band I:139). (Im folgenden abgekürzt als Briefe I/II mit Seitenzahlangeben). Deutsche Fassung des Briefes nach Jackson (1975:114).

6. Vorwort zu *Dante Alighieri* (1978).

das eigene Leben? Da Betsy keine weiteren Erklärungen über eine mögliche Bedeutung abgibt, kann man darüber nur spekulieren.

3. Die Parallelen zwischen der *Angela Borgia* und der *Göttlichen Komödie* erschöpfen sich keineswegs in einigen expliziten Hinweisen auf Dantes Werk. Sie sind vielmehr grundlegend, und zwar weniger von den Einzelheiten als vom Gesamtkonzept, von dem hier jeweils dargestellten Weltbild her.

Vergegenwärtigen wir uns kurz die wichtigsten Elemente der *Göttlichen Komödie*. Die Darstellung Dantes ist eine Vorstellung des dichterischen Geistes von einer jenseitigen Welt, in der die so realistisch erscheinenden Einzelheiten zum einen allegorischen und zum anderen, wie Dante selbst nahelegt, auch ethischen Charakter haben.<sup>7</sup> Das Werk beginnt damit, daß der Dichter Dante von Virgil aus einem wilden, dunklen und von Raubtieren bewohnten Wald abgeholt wird, der die Verirrungen des Lebens, die Sünde, versinnbildlicht. Unter der Führung Virgils, des Repräsentanten der menschlichen Vernunft, durchwandert Dante als ersten Bereich die Hölle (Inferno), die sich in Gestalt eines Trichters in neun konzentrischen Höllenkreisen oder -ringen zum Erdmittelpunkt hin verengt, wo sie in einer Eisfläche endet, in deren Mittelpunkt Luzifer eingefroren ist. Diese Hölle in ihrem Grauen und ihrer Düsternis wird von Sündern und Verdammten aller Arten bevölkert. Die Hölle ist aber nicht End-, sondern nur Durchgangsstation. Auf der anderen Seite der Erde erhebt sich auf einer Insel der Läuterungsberg (Purgatorio), den der Dichter auf beschwerlichem Wege zu erklimmen hat, um auf seiner Höhe das irdische Paradies (Paradiso) zu erreichen, das Gott nach dem Sündenfall hierher verlegt hat. Von dort aus übernimmt Beatrice die Führung des Dichters durch die neuen Sphären des himmlischen Paradieses hin zu Gott.

Wie oben erwähnt, gibt es zunächst in der *Borgia*-Novelle einige sehr direkte Verweise auf Dante. Da wird etwa von Bembo, der Ferrara verläßt, um sich nicht in seiner zunehmenden Leidenschaft zu Lucrezia zu verstricken, gesagt, er sie "wie Dante im wilden Walde [...] angstvoll den reißenden Bestien entronnen". Und der Herzog Alfonso bittet ihn, Bembo, der "Führer" Strozzi zu sein (827), welcher sich seinerseits aus seiner Passion ebenfalls zu Lucrezia nicht lösen kann – die Parallele zum Dichter Virgil, der sich dem verirrt Dante als Führer anbietet, ist deutlich. Besonders aber auf den bei Dante so ausführlich dargestellten Bereich der Hölle gibt es bei Meyer verschiedene Anspielungen. So hat etwa der Kardinal Ippolito die Namen seiner Bandenmitglieder aus dem "fratzenhaften Teufelsmarsch in der Danteschen Hölle" (822). Weiterhin ist in dem "dunklen Schacht", der sich in den Träumen des von seinem bösen Gewissen geplagten Ippolito "mit flackernden, sich drängenden Visionen bevölkerte" (856), ebenso die Dantesche Hölle wiederzuerkennen wie in den durch Selbstanklage und Selbstmitleid ausgelösten Phantasien des geblendeten Giulio (849).

---

7. In einem Brief an Can Grande. Nach *Kindlers Literaturlexikon*, 1982. (Band II:2086).

Von grundlegender Bedeutung ist jedoch, daß Meyer in seiner Novelle die Jenseitsvision Dantes auf das Diesseits überträgt, daß wir es hier geradezu mit einer **Profanierung des mittelalterlichen Gedankengebäudes** zu tun haben. Meyers 'Hölle' ist keine Vorstellung, sie ist Wirklichkeit. Sie erwartet den Menschen nicht – vielleicht – nach dem Tode, sondern ist integraler Teil des Daseins hier auf dieser Erde und manifestiert sich zum einen in gegen den Mitmenschen gerichteten Bosheiten wie Verschwörung, Intrigen, Blindung und Mord. Zum anderen stellt sie sich in noch stärkerem Maße als eine innere, eine psychologische Hölle dar und somit als ein Leiden des Menschen an sich selbst, an seiner Leidenschaft, Eifersucht, an seinem Haß und bösen Gewissen, an seinem – auch durch die Einflüsse der Zeit geprägten – verderbten Lebenswandel. In dieser auf das Diesseits beschränkten Darstellung bei Meyer gibt es daher auch konsequenterweise kein himmlisches Paradies, nur das irdische läßt sich, so zeigt der idyllische Schluß der Novelle, bedingt auf dieser Welt realisieren.

Bereits in der Eingangsszene der Novelle wird der bunte Aufzug, in welchem Don Alfonso seine neue Frau, Lucrezia Borgia, nach Ferrara holt, mit einem Schauspiel auf der "Bühne der Welt" (801) verglichen. Dadurch wird gleich zu Anfang deutlich, daß die an einer Stelle so genannte "Hofbühne von Ferrara" (821), auf der sich die Ereignisse der Novelle abspielen, im weitesten Sinne als **theatrum mundi** zu verstehen ist. Damit werden zwei Dinge hervorgehoben: zum einen die oben genannte Tatsache, daß hier die diesseitige und nicht wie bei Dante eine jenseitige Welt dargestellt wird; zum anderen daß das Geschehen der Novelle allgemeingültigen, **universellen Charakter** hat. Das Exemplarische verbindet Meyers Novelle wiederum mit der *Göttlichen Komödie*.

Diese beiden Charakteristika gelten in besonderem Maße für die Beschreibung des herzoglichen Sommerschlosses Belriguardo und die es umgebenden Parkanlagen, in denen sich die bedeutendsten Ereignisse bis hin zur Blindung Giulios abspielen. Vieles deutet darauf hin, daß die "in gerader Linie" auf das Schloß zuführende, mit Lebensbäumen eingerahmte Hauptallee" (815) mit "helle[m] Kiesgrund" (819) Sinnbild des Lebensweges überhaupt ist.<sup>8</sup> Dieser gerade Weg des Lebens aber ist umgeben von einem großen, dunklen, schattigen Park, in dem es vor allem "dichte Zypressenhecken" (816) und allerlei "Nebenpfade" ins "Dickicht" (834) gibt. Ein ganzes Feld bildlicher Assoziationen veranschaulicht, daß dieses den geraden Lebensweg umgebende Gebüsch im übertragenen Sinne das Dickicht der Leidenschaften, der Verstrickung, Verwirrung und Verschwörung ist, von dem die Bedrohung des Lebens für die meisten Personen der Novelle ausgeht.<sup>9</sup>

---

8. So ist etwa der Brunnen (bekanntes Symbol in der Dichtung Meyers) am Fundament des Schlosses Sinnbild des Lebens, und zwar des Lebensrhythmus' in seinem Geben und Nehmen.

9. So wird etwa Don Ferrante, der ein Komplott gegen den Herzog von Ferrara plant, mehrfach wie ein aus dem Gebüsch brechendes Tier geschildert. Dabei zieht er Giulio, den er in das geplant Komplott miteinbeziehen will, "fast gewaltsam vom Wege in das Gebüsch" (835), um

Von besonderer Bedeutung ist in diesem Dickicht das "große Boskett in der Tiefe des Parkes", wo in einem Kreis "hoher Ulmen" "in der Mitte auf einem verwitterten Marmor ein eherner Cupido, der sich mit zerrissenen Flügeln und verschütteten Pfeilen in Fesseln wand" (817), zu finden ist.

Dieses "dämmernde Boskett des gefesselten Cupido" (835) ist geradezu Bannkreis der Leidenschaftlichkeit in all ihren verheerenden Aspekten, eine Mischung aus Dantescher Hölle und dem Garten Eden des Sündenfalles, wo der Höhepunkt der Novelle, Giulios Blendung, sich abspielt.<sup>10</sup>

Giulio ist in unserem Zusammenhang die interessanteste und wichtigste Person der Novelle, weil er der einzige ist, der eine Entwicklung durchmacht, durch sein Schicksal eine innere Umkehr erfährt. Der Verlust seiner Augen durch die Blendung führt dazu, daß sich ihm gewissermaßen innere Augen öffnen und er in einer langen, qualvollen inneren Entwicklung seine moralische Verirrung erkennt.<sup>11</sup> An Giulio wird besonders deutlich, daß die Entwicklung eines Menschen von einem Irrweg hin auf den rechten Weg, die Dante in der *Göttlichen Komödie* in der dichterischen Vorstellung einer jenseitigen Welt durchläuft, in Meyers Novelle nicht nur auf die diesseitige Welt, sondern – noch drastischer – auf den psychologischen Bereich übertragen wird. Das verbindende Element zwischen den beiden Werken ist jedoch die ethische Komponente – die Entwicklung beider, Dantes und Giulios, ist ein moralischer Reifeprozess.

Der Weg Dantes in der *Göttlichen Komödie* durch die drei Bereiche: Hölle, Läuterungsberg und Paradies, läßt sich insgesamt, wenn auch in eingeschränktem Maße, an der Entwicklung Giulios nachvollziehen. Anfangs gibt sich Giulio ungehemmt einem ausschweifenden, bis zum Verbrecherischen gehenden Lebenswandel hin. Sein "wilder Wandel" (853), sein "wildes und üppiges Treiben" (843) werden mit dem orgiastischen Zug des Weingottes Bacchus verglichen. Diese mythologische Gestalt versinnbildlicht einerseits Lebensfülle und Lebensintensität, andererseits aber auch die Gefahr der Schranken-

---

ihm "mit seinen Verschwörungen und hochverräterischen Einflüsterungen das Ohr" zu "vergifte[n]" (821). Der Vorgang der späteren tatsächlichen Verschwörung läuft in ganz ähnlicher Weise ab: täglich nähert sich Don Ferrante dem Pratello, dem Wohnort des dann blinden Giulio um "seine Gebüsch zu umschleichen" und dem Bruder in dessen tiefer Verzweiflung über sein grausames Schicksal seine eigenen verräterischen Gedanken einzupfen (846/7). Auf Angela Borgias verborgene Leidenschaft zu Giulio wird mit einem sehr ähnlichen Bild verwiesen: als sie einmal hört, daß er herbeikommt, fährt sie "wie eine vom Pfeil getroffene Löwin in die Höhe und wollte, durch die Büsche brechend, davoneilen" (837).

10. Die Figur des Cupido oder Amor ist bekanntlich die personifizierte Leidenschaftlichkeit in mythologischer Gestalt. Die Bezeichnung 'Boskett', von ital. *boschetto* 'Wäldchen', Diminutiv zu *bosco* 'Wald', stellt erneut eine Assoziation zu dem dunklen Wald der *Göttlichen Komödie* her, in dem sich der Dichter Dante verirrt.
11. Vgl. auch das Gedicht "Das Auge des Blinden" (WA II:207). Das Motiv der Wandlung des Schwelgerischen findet sich ebenfalls in dem Gedicht "Venedigs erster Tag": Der Bacchant wird zum Aneas (WA II:81).

losigkeit und der Gewalt, des Wahnsinns und des Todes.<sup>12</sup> Die mehrfach verwendete Vokabel 'wild' im Zusammenhang mit den Verirrungen Giulios läßt wiederum an den wilden Wald denken, in dem sich Dante verirrt.

Giulios Blendung ist der eigentliche Wendepunkt in seinem Leben, deren Bedeutung weit über die Ebene der verbrecherischen Tat aus Eifersucht hinausgeht. In der Blendungsszene im Garten von Belriguardo verbindet Meyer einige für das Verständnis der Novelle wesentliche Elemente. Die grausame Tat Ippolitos versinnbildlicht gleichsam höhepunktartig den Sündenfall des Menschen, die Überschreitung seiner Grenzen überhaupt. Dieser 'Sündenfall' ist hier allgemein als die hemmungslose Entfesselung der verderblichen Leidenschaftlichkeit zu verstehen – bildlich die Befreiung des gefesselten Cupido – die sich in "Haß und Blut" (863) verwandelt und selbst gegen Blutsverwandte wie den eigenen Bruder richtet. Dadurch wird der Gedanke an Kain und Abel nahegelegt. Aber auch die Schlange ist in der Person Kratzkralles anwesend, der "auf dem Bauche" durch das Dickicht kriecht (838). Der Kardinal Ippolito, der für die grausame Tat verantwortlich ist, wird in dieser Szene geradezu zur Personifikation des Bösen, zum Vertreter der Hölle schlechthin. Die gleichsam mythische Bedeutung der Blendungsszene wird ferner unterstrichen durch die Schilderung einer Art von Gottesgericht, das unmittelbar nach der Tat in Form eines gewaltigen Gewittergusses in einer Mischung von Sintflut und Feuerglut wie über die sündigen Städte Sodom und Gomorrha hier über den Garten von Belriguardo hereinbricht.<sup>13</sup>

Nach dem Verlust seiner Augen, dem Symbol seiner Sinnlichkeit, fällt Giulio zunächst in eine innere 'Hölle', in der er die verschiedenen 'Höllenkreise' der Verzweiflung, Selbstanklage, Reue, Klage gegen sein Schicksal und des Selbstmitleides durchschreitet, über die seine direkt auf Dante verweisende Höllenvision Aufschluß gibt:

Nach der Zeichnung der Danteschen Hölle, wie sie jedem italienischen Geiste innewohnt, beschäftigte er sich damit, nicht zwar den trichterförmigen Höllenabgrund zu bevölkern, sondern einen Krater des Unglücks zu graben, dessen Stufen er auch nicht mit Verdammten und Unseligen des geisterhaften Jenseits, sondern mit den Elenden, den Leidenden, den Verzweifelten dieses irdischen Lebens füllte – immer eine Stufe unseliger als die andere, wobei er ohne Bedenken in die unterste, dunkelste Kluft

- 
12. Das Motiv des Bacchus in seiner Doppelheit von einerseits positiv gewerteter Lebensintensität und andererseits der in der Hemmungslosigkeit liegenden Gefahr ist zentral bei Meyer. Vgl. dazu Wiesmann (1958:162–167), Burkhard (1966:56–83, Kapitel 'Der trunkene Gott') und Burkhard (1971:418–432).
  13. Durch das Hereinbrechen des Gewittersturmes werden alle vier Naturelemente 'entfesselt', so daß die elementare, mythische Bedeutung dieser Sintflut über dem "mit Blut und Sünde befleckten Garten" (WA I:840) der sündigen Menschheit hier eindrucksvoll versinnbildlicht wird. Wiesmann (1958:162) weist darauf hin, daß Feuer und Unwetter ebenfalls Begleiterscheinungen des Bacchus sind, so daß auch dadurch die Entfesselung der Leidenschaftlichkeit in dieser Szene hervorgehoben wird.

die Blinden versetzte. Mit grausamem Genusse malte er, vor sich hinsingend, diesen Ort aus. Wie sich Blinde Blinden als Führer anboten und mit ihnen in den Abgrund stürzten! Blinde Jünglinge rochen Rosenduft, aber wenn sie die Hände zum Pflücken austreckten, stolper-ten sie über Totengerippe. (849)

Die tiefste Ebene erreicht Giulio, wenn er der Versuchung durch seinen Bruder, den verschrobenen 'Hofnarren' Ferrante, nachgibt und sich an der Verschwörung gegen Herzog Alfonso beteiligt, woraufhin sie beide zu lebenslänglicher Kerkerhaft verurteilt werden. Gleichzeitig aber setzt bereits vor der Verschwörung bei Giulio ein Läuterungsprozeß ein, der durch drei Bereiche, mit denen er in Berührung kommt, unterstützt wird: die Dichtung durch Ariost (Dante wird auf seinem Weg vom Dichter Virgil begleitet), die stoische Philosophie durch Mirabili und die Religion durch Pater Mamette. Alle diese Bereiche: Dichtung, Philosophie und Religion, spielen auch in der *Göttlichen Komödie* eine wichtige Rolle dabei, Dante auf den rechten Weg zum Paradies zu führen. In Dantes Werk erhebt sich der Läuterungsberg auf einer Insel – wie auf einer Insel ist auch das Pratello gelegen, wo Giulios Läuterung beginnt: der Fluß, so heißt es, halte "die schöne Wohnstätte mit ihren Umfassungsmauern und Rundtürmen beschützend in dem Armen" (848).

Auf der Höhe des Läuterungsberges befindet sich bei Dante, wie schon angeführt, das irdische Paradies, von wo aus Beatrice die Führung des Dichters ins himmlische Paradies übernimmt. In gewisser Parallele dazu wird Giulio der Zugang zum 'Paradies' durch die aufopfernde Liebe und Barmherzigkeit Angelas, des 'Engels', geöffnet, bei der das Kreuz auf der Stirn (vordergründig der Abdruck des Fensterkreuzes, gegen das sie sich gelehnt hat) und das Auf-sich-nehmen von Schuld anderer (bei ihr der Schuld ihrer Familie) sicherlich als *imitatio Christi* verstanden werden soll. Besonders an Giulios Blendung glaubt sie sich schuldig, weil sie in Ippolitos Gegenwart seine schönen Augen gelobt und damit dessen Eifersucht entfacht hat, und in der Qual ihres Gewissens sieht sie sich selbst in einem "noch tieferen Abgrund des Elends" (850) als er, also auch in einem 'Höllenkreis' gefangen. Vergebung, Reue und Begnadigung beenden schließlich die vorangegangenen Grausamkeiten, die Liebenden werden endgültig vereint und dürfen auf ihrem idyllischen Landschloß einer ungetrübt glücklichen Zukunft entgegensehen.<sup>14</sup> Diese Idylle ist hier auch eine Art irdisches Paradies, das aber auf das Gebiet von Pratello beschränkt bleibt, also nur in der Abgeschiedenheit, in der Enklave möglich und lebbar ist.

Mit Giulios innerer Entwicklung stellt Meyer also in Parallele zu Dantes Werk den Weg eines moralisch Verirrten in verschiedenen Stadien bis zu seiner 'Erlösung' durch die von einer Frau (Angela) verkörperten Liebe dar. Giulio ist der einzige 'Verirrte' in der Novelle, der durch den Läuterungsprozeß

---

14. Nach Hertling (1973:172) findet hier der im *Heiligen* nicht vollzogene Versöhnungskuß statt.

sehend wird, und das gerade dadurch, daß er das Augenlicht verliert. Bei Lucrezia etwa ist so eine Entwicklung nicht festzustellen, ihre Wandlungen sind plötzlich und deshalb von kurzer Dauer.

Giulio ist erlösbar, weil sein ausschweifender Lebenswandel den guten Kern seines Wesens nicht berührt hat. Er sei, so heißt es, "trotz seiner Übertretungen eine innerlich unverfälschte und wahrhafte Natur geblieben" (832). Deswegen kann er aus dem Dickicht, in das er sich verirrt hat, wieder auf den rechten Weg zurückgeführt werden. Spiegel seiner im Innersten unverdorbenen Seele sind ebenfalls seine Augen (die zugleich Sinnbild seiner übertriebenen Sinnlichkeit sind), von denen nicht nur insgeheim Angela, sondern sogar der gewissenlose Bandit Kratzkralle (der sie ihm später raubt) angezogen werden.

Als dieser innerste Kern langsam wieder zum Vorschein kommt, wird darauf wiederholt durch das Bild des Kindes verwiesen. Bedeutsam in diesem Zusammenhang ist besonders die Episode mit dem Findelkind Strappovero, das Giulio im Kerker das Flechten von Strohmatte lehrt. Der italienische Name der Kindes bedeutet so viel wie ein 'die Wahrheit Enthüllender', ein 'das Wahre Entblößender', wodurch die Verbindung von kindlicher Unschuld und Wahrhaftigkeit zum Ausdruck kommt, die auch das innerste Wesen Giulios ausmacht. Auch die christliche Konnotation ist deutlich: bekanntlich hat Christus gefordert, die Menschen sollten werden wie die Kinder, um in das Reich Gottes gelangen zu können. Ferner sind das Stroh und die Tatsache, daß es sich hier um ein Findelkind handelt, Anklänge an das Christuskind im Stall zu Bethlehem. Selbst die Bauern von Pratello, die "in ihrem Festgewand, die Schulter mit Garben des feinsten und glänzendsten Strohes beladen" (855) zum Kerker ziehen, um dort ihr Geschenk abzugeben, muten ein wenig an wie die Hirten auf dem Felde und die Heiligen Drei Könige auf ihrem Weg nach Bethlehem. Giulios Rettung soll also im Sinne des christlichen Glaubens verstanden werden.

Darauf deutet auch, daß sich Giulios Entwicklung hin zum Glück des 'irdischen Paradieses' nach der Lehre des Heiligen Franziskus vollzieht, die Pater Mamette ihm nahebringt. Der "unerschöpfliche[. . .] Born des Glücks" sei "das Geheimnis der Armut".

Erst wenn Ihr nichts mehr zu eigen habt, könnt Ihr die Liebe Gottes empfangen. Und wenn Ihr empfanget, könnt ihr geben. Das ist meine Pforte zum Glück und zur Freiheit! Tretet mit mir ein! Werdet arm und ärmer, damit Ihr empfangen und geben könnt, wie ein Brunnen, der Schale um Schale überfließend füllt. (892)

Dieses Ziel haben Giulio und Angela am Ende der Novelle erreicht, als Giulio "glücklich" sagt:

[. . .] sie nahm mir die Augen und gibt mir dafür die ihrigen. Sie gibt gern und ich nehme gern. Sie ist selig im Geben und ich im Nehmen. (906)

Die 'Erlösung' Giulios durch Angela als Erlösung im Sinne des christlichen

Glaubens wird ferner durch die Parallele zum Märchen des Persers Ben Emin deutlich. Giulio wird von Angela gerettet, weil sich in ihrer Person "die Barmherzigkeit des Himmels [...] in Menschengestalt des abscheulichsten Elends erbarmt" (836). Ähnlich wie Christus in diesem Märchen an dem Aas das einzig Reine, die weißen Zähne des toten Hundes, betont, so sieht Angela in dem sittlich verkommenen und körperlich durch die Blendung entstellten Giulio das einzig Unverdorbene, nämlich seine Seele.

4. Man kann also die *Borgia*-Novelle insgesamt als eine Art kleines Gegenstück zu Dantes *Göttlicher Komödie* interpretieren, mit Einschränkungen natürlich, die allein vom unterschiedlichen Umfang beider Werke her bedingt sind. Der wesentlichste Unterschied liegt aber in der 'Verweltlichung' bei Meyer, darin, daß in der Renaissance-Welt der Novelle Himmel und Erde getrennt sind: zum himmlischen Paradies hat der Mensch keinen Zugang, Gott seinerseits hat auf der Erde wenig Einfluß. Dies wird besonders kraß deutlich in einer Äußerung ausgerechnet eines Kirchenmannes, des Kardinals Ippolito:

"Was weiß man von dem Nazarener?" sagte er. "Was man von seinen Reden und Taten erzählt, ist unglaublich und unwichtig. Ich kenne ihn nicht. Wird ein Gott gekreuzigt? . . . Ich weiß nur von dem durch die Kirche in den Himmel erhöhten König, von dem durch die Theologie geschaffenen zweiten Gotte der Dreifaltigkeit. Sein der Himmel! Unser die Erde! Unser ist hier die Gewalt und das Reich [ . . . ]" (864)

Die herrschende Unmoral und Sittenlosigkeit ist zu dieser Zeit allgemein verbreitet und durchsetzt sowohl den Staat als auch in fast noch stärkerem Maße die Kirche in Rom, die zu jener Zeit tief in die Politik der Machtkämpfe und Intrigen in Italien verwickelt ist.

Und die Hölle erlebt der Mensch bereits auf dieser Erde, nicht erst im Jenseits:

Hier ist keine Gnade. . . Hier ist die Hölle! . . . Um dich, mit dir, in dir war die Hölle von Anfang an! (863)

- mit diesen Worten, mit denen sich Angela gegen Ippolito empört, werden weitgehend die Zustände auf der "Hofbühne" überhaupt charakterisiert. Meyer säkularisiert also hier die christliche Vorstellung vom Bereich der ewigen Leiden und Strafen, der die Sünder im Leben nach dem Tode erwartet. Die Tatsache, daß er diese 'Hölle' nicht nur ins Diesseits, sondern hauptsächlich ins Innerste des Menschen, in den psychologischen Bereich, verlegt, verleiht dieser Novelle einen sehr modernen Zug, der sich aber auch schon in anderen Novellen Meyers (etwa in den *Leiden eines Knaben* und im *Heiligen*) findet.

Meyer sieht den Menschen als grundlegend gefährdet, vom 'rechten Weg des Lebens' abzukommen und sich im Dickicht der Emotionalität zu verlieren. Sinnlichkeit und Leidenschaft, die Alfonso einmal als "eine menschliche

Plage – ein Krankheit – ein Unglück” (832) bezeichnet, werden (im Gegensatz zur Liebe) als gefährlich, als ausschweifend und unkontrollierbar, als über die Kräfte des Verstandes siegend dargestellt, und als Rausch, Taumel und Trunkenheit charakterisiert. In gesteigerter Form geht die Leidenschaftlichkeit über in Fieber, Krankheit, Wahnsinn, narrenhafte Verzerrung und Besessenheit.

Es ist in der Tat eigentümlich, daß ein Dichter der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der ja nun sicherlich die starke und oft einseitige Vernunftgläubigkeit der Aufklärung schon länger überwunden ist, der emotionalen Seite des Menschen so überaus starke negative Attribute zuschreibt. Rettung aus all dieser Gefährdung bietet zunächst der Verstand – Bembo und Alfonso sind Musterbeispiele dafür -, erst in zweiter Linie die echten Gefühle der Liebe, wie sie Angela offenbart. Es erscheint nicht abwegig, den Grund hierfür vor allem in Meyers Biographie zu sehen. Für einen zeitlebens so labilen Menschen wie ihn, der sich seinen Platz in der Gesellschaft so schwer hat erringen müssen, ist die eigene Gefährdung durch körperliche und seelische Krankheit, die Furcht vor dem ‘Abgrund’ geistiger Umnachtung, immer präsent gewesen. Der Hauptkampf seines Lebens scheint der gewesen zu sein, nicht von dem schmalen Wege einer geregelten bürgerlichen Existenz abzukommen, wo für ihn das dichterische Schaffen allein möglich gewesen ist.

Aber die Novelle ist weit davon entfernt, bloße Autobiographie zu sein. Die herrschenden Zustände auf dieser “Bühne der Welt” sind vielmehr als **conditio humana** aus der Sicht Meyers überhaupt zu verstehen. Die Allgemeingültigkeit und Überzeitlichkeit dieser Zustände werden besonders durch die häufige Vermischung christlicher Vorstellungen, solcher aus der antiken Mythologie und orientalischer Elemente betont.<sup>15</sup>

Man muß sich aber erneut fragen, wieso all die Grausamkeiten und Intrigen in solch einem idyllischen Schluß, in Begnadigung und Versöhnung enden. Vielleicht kann man darin eine Art weltliches Erlösungsbedürfnis des alternenden und kränkelnden Meyer sehen, das ausgelöst oder zumindest verstärkt wird durch die anfangs kurz dargestellte erneute Lebenskrise. Man gewinnt den Eindruck, daß hier in dieser letzten vollendeten Novelle der Versuch unternommen wird, der allgemeinen ‘Hölle’ zumindest ein kleines, menschlich lebbares ‘Paradies’ im Sinne eines praktizierten Christentums entgegenzusetzen. So als suche Meyer einen Ausweg aus all den Übeln und Zwiespältigkeiten der Welt, die er in seinen Prosawerken immer wieder dargestellt hat.<sup>16</sup>

---

15. Zur Rolle der Mythologie bei Meyer vgl. Wiesmann (1958) und Von Albrecht (1962:115–151).

16. Bei W.D. Williams (1962:168) heißt es: “and his story seeks both to depict in all its harshness the ruthless powerseeking which is inherent in the subject and also to reveal an underlying yearning for redemption, a searching for grace and charity in at least some of its representatives”.

Auch hier gibt es Parallelen zu Dante: die *Göttliche Komödie* ist ebenfalls ein Alterswerk, entstanden im Exil nach der Verbannung des Dichters aus seiner Heimatstadt Florenz. Also auch ein Werk, das in einer Krisenzeit zustande kommt und sicherlich den Wunsch Dantes (der ja als Hauptperson selbst darin auftritt) nach Befreiung und Erlösung von der sündhaften Welt reflektiert, und zwar mit Blick auf das Paradies im Jenseits.

Obwohl der christliche Bezugsrahmen in Meyers letzter Novelle verstärkt zum Ausdruck kommt, wird hier dennoch die Hoffnung auf diese Welt gesetzt. Es ist keine Weltflucht, die hier propagiert wird, sondern das 'Paradies' wird in der Lebbarkeit christlicher Werte auf dieser Welt gesucht. Und zwar selbst in der von Meyer so oft behandelten Welt der italienischen Renaissance, in der er die 'irdische Hölle' vielleicht als am krassesten ausgeprägt gesehen hat. Hierin ist sicherlich die Überzeugung des Dichters wiederzuerkennen, die er 1882 in einem Brief an Louise von Francois so formuliert hat, daß er eine "ganz junge Sehnsucht nach dem Großen, Heilsamen, Menschlich-Wahren" habe, das "metaphysisch Wahre" hingegen "für absolut unzugänglich" halte (Hg. Bettelheim 1905:Nr. 47,82). Das "Große, Heilsame, Menschlich-Wahre" klingt vor allem im Märchen des Persers Ben Emin an, das mitten in der 'Hölle' von Barmherzigkeit, Mitleid, Güte und Reinheit, von der Sichtbarwerdung christlicher Werte auf dieser Erde in der Gestalt Christi handelt.<sup>17</sup> Die Gültigkeit dieser Werte auch für andere Religionen, für die Menschheit überhaupt, wird durch das orientalische Element hervorgehoben.<sup>18</sup>

Diese Auffassung, daß das Göttliche für den Menschen nur in sichtbarer Manifestation als "Heilsames" und "Menschlich-Wahres" inmitten der unvollkommenen Welt erkennbar sei, klingt bereits in einem Brief Meyers aus dem Jahre 1858 an, in dem sich eine der wenigen bekannten Äußerungen zu seinem Kunstverständnis findet (Briefe I,58–61. An F. von Wyß 19.4.1858). Er bekennt sich darin zu einer 'realistischen' Kunst, die "leidende Körper und ringende Geister zeigt", weil dies der Wirklichkeit entspreche und der Mensch "doch so gründlich zwiespältig" sei. Gerade diese Unvollkommenheit aber weise "auf die erlösende himmlische Vollkommenheit" hin, durch die allein der Mensch zu heilen sei. Es scheint, als sei in der *Borgia*-Novelle die verstärkte Suche nach der Heilung durch Gott, durch das Christentum also, zu erkennen.

Meyers 'Rückzug in die Geschichte', der sich in allen seinen Novellen zeigt, bildet einen ziemlich krassen Gegensatz zum Werk anderer Zeitgenossen, etwa zu Fontanes Gesellschaftsromanen. Meyers Abstand von seiner Gegenwart aber macht ihn eigentümlicherweise gerade wiederum 'moderner' als

---

17. Bezeichnenderweise bildet Ben Emin hier den Mittelpunkt des 'Bannkreises' des Bosketts, und zwar steht er dabei an die Cupido-Statue gelehnt, so als nehme er deren Platz ein und banne damit die Gefahr.

18. In der *Hochzeit des Mönchs* ist es auch ein Orientale, nämlich der Vogt Abu Mohammed, der den Verurteilten gegenüber menschliche Regungen zeigt und dafür den Beinamen 'al Tabib', d.i. 'der Arzt', bekommen hat.

viele seiner Zeitgenossen. Viele Themen, die in Meyers Werk zu finden sind, werden erst in der Literatur der Jahrhundertwende aktuell: die Gegensätze Tod und Leben, Kunst und Leben, die Gefährdung des Lebens überhaupt, mythologisches, christliche Symbolik, um nur einige zu nennen. Die vielfältigen Beziehungen zwischen Meyers Werk und der Dichtung der Jahrhundertwende (z.B. zu Hofmannsthal) sind sicherlich besonders im Hinblick auf die Novellen noch nicht genügend untersucht worden.

### Literaturverzeichnis

- Albrecht, Michael von. 1985. Conrad Ferdinand Meyer und die Antike. *Antike und Abendland*, 11:115–151.
- Alighieri, Dante. 1978. *Die Göttliche Komödie*. Deutsche Übersetzung v. Wilhelm G. Hertz. München: dtv.
- Bettelheim, Anton (Hrsg.). 1920. *Louise von Francois und C.F. Meyer*. Ein Briefwechsel. Berlin, Leipzig: Vereinigung wissenschaftlicher Verleger.
- Burkhard, Marianne. 1966. *C.F. Meyer und die antike Mythologie*. Zürich: Allantis Verlag.
1971. Bacchus biformis: Zu einem Motiv im Werk C.F. Meyers. *Neophilologus*, 55:418–432.
- Fehr, Karl. 1983. *Conrad Ferdinand Meyer. Auf- und Niedergang seiner dichterischen Produktivität im Spannungsfeld von Erbanlagen und Umwelt*. Bern und München: Francke Verlag.
- Frey, Adolf (Hrsg.). 1908. *Briefe Conrad Ferdinand Meyers. Nebst seinen Rezensionen und Aufsätzen*. 2 Bände. Leipzig.
- Hertling, Gunther H. 1973. *C.F. Meyers Epik: Traumbeseelung, Traumbesinnung, Traumbesitz*. Bern und München: Francke Verlag.
- Jackson, David A. 1975. *Conrad Ferdinand Meyer in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: rowohlt.
- Kindlers Literaturlexikon. 1982. Weinheim.
- Meyer, Conrad Ferdinand. 1958ff. *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. H. Zeller und A. Zäch. Bern: Benteli Verlag. 1968. *Sämtliche Werke in zwei Bänden*. Vollständige Texte nach den Ausgaben letzter Hand. München: Winkler.
- Wiesmann, Louis. 1958. *Conrad Ferdinand Meyer: Der Dichter des Todes und der Maske*. Bern und München: Francke Verlag.
- Williams, W.D. 1962. *The Stories of C.F. Meyer*. Oxford: Clarendon Press.