

Paolo und Francesca um 1900 : Wiederkehren mittelalterlicher Motive in der ungarischen Malerei der Jahrhundertwende

Autor(en): **Király, Erzsébet**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **54 (1997)**

Heft 2

PDF erstellt am: **19.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169516>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Paolo und Francesca um 1900. Wiederkehren mittelalterlicher Motive in der ungarischen Malerei der Jahrhundertwende*

von ERZSÉBET KIRÁLY

Der Titel des Vortrages weist darauf hin, dass das Motiv des Liebespaares, das für die Liebe in der Hölle sühnen muss, auch in der Tradition der modernen ungarischen Kunst anwesend ist. Mit diesem Motiv wird, zusammen mit mehreren anderen Motiven, Dante beschworen, dessen Lebenswerk und Figur im 19. und 20. Jahrhundert weltweites Interesse erweckt haben. Die auch in Ungarn bedeutende, kultartige Verehrung Dantes erreichte ihren Höhepunkt am Ende des 19. Jahrhunderts. Im folgenden wird eine Anzahl Kunstwerke der ungarischen bildenden Kunst vorgeführt und zwar in Begleitung einiger charakteristischer Momente, das heisst mit Vorläufern aus der Kulturgeschichte und mit Zusammenhängen aus der Literatur des ungarischen Dante-Kultes.

1865, als man in Italien landesweit den 600. Jahrestag von Dantes Geburt feierte, waren aus der «Divina Commedia» in ungarischer Übersetzung nur einige Ausschnitte greifbar. Die Trilogie, die als Enzyklopädie des Mittelalters betrachtet wurde, war mit ihrer theologischen Tiefe nur für Leute mit höchster Bildung eine geeignete Lektüre. Die ungarische Dante-Philologie stand noch in den Anfängen, und weder das *poema sacro* noch sein Autor, der «christliche Homer», beschäftigten die bildenden Künstler von Ungarn.

Zu den Jubiläumsfeierlichkeiten in Florenz, dem Geburtsort des Dichters, war niemand offiziell als Delegierter der Ungarischen Akademie der Wissenschaften gereist. Im feierlichen Zug aber war der ausgezeichnete ungarische Archäologe Ferenc Pulszky anwesend. Er war in Ungarn einer der ersten Kenner Italiens und schwärmte für dieses Land. Der Wissenschaftler, der 1848 in der revolutionären Regierung von Ungarn eine politische Rolle spielte, verbrachte die Jahre der Emigration in dieser Stadt. In seiner Villa im ehemaligen Augustinerkloster oberhalb der Via Bardi unterhielt er einen literarischen Salon. Der venezianische Pfarrer und Dichter Francesco Dall' Ongaro konnte hier regelmässig für ein internationales Publikum Dante-Vorlesungen halten.

In der Woche der zentenarischen Feierlichkeiten wurde im Pulszky-Haus ein eigener ungarischer Dante-Abend veranstaltet. Neben den Vorlesungen trug man auch Gelegenheitsgedichte und -lieder vor sowie Episoden aus

Dantes Göttlicher Komödie. Unter anderem wurde auch die Geschichte von Francesca da Rimini vorgetragen. Namhafte Dante-Forscher erwähnen, dass Pulszky auch am 17. Mai an dem festlichen Abendessen anwesend war, das im Palazzo Serristori für ausländische Dante-Liebhaber veranstaltet worden war, und bei dieser Gelegenheit einen Trinkspruch hielt.¹ Pulszky unterschied sich als Vertreter der ungarischen Kultur in einer wesentlichen Hinsicht von den übrigen Dante-Liebhabern. Er hatte, ganz wie sein geliebter Dichter, auch ins Ausland emigrieren müssen; so konnte er sich gewissermassen als Schicksalsgefährte Dantes betrachten. Über die Erlebnisse des Emigrantendaseins schrieb Pulszky später auch ein Buch. Als beliebte Lektüre wurde diese Veröffentlichung am Ende des Jahrhunderts zu einer Quelle des Italien- und Dante-Kultes in Ungarn.

An den Feierlichkeiten in Florenz war Ungarn mit einem besonders aufwendig gestalteten graphischen Blatt vertreten. Auf diesem Blatt war das 1852 entstandene Dante-Gedicht von János Arany in ungarischer Originalsprache abgedruckt. Das Blatt konnte zwar auf diese Weise am Wettbewerb nicht teilnehmen, das Gedicht wurde aber in Begleitung einer bescheidenen italienischen Übersetzung ins internationale Album aufgenommen, es gehörte sogar zu den schönsten Stücken unter den Gedichten, welche das Lob des florentinischen Dichters verkündeten.² Die anerkennende Würdigung des prachtvollen Blattes wurde in Ungarn auch Jahrzehnte später noch ab und zu erwähnt. Um die Jahrhundertwende wurde es sogar häufig zur Mode, Aranys Gedicht vorzutragen, da man zu dieser Zeit für das engere und breitere Publikum mehrere Dante-Gedenkfeierlichkeiten veranstaltete. Danach wurde meistens die Episode über Francesca da Rimini gespielt.

Der ungarische Dichter Arany konnte – als Kenner von Dantes Grösse – viel dazu beitragen, den Ruhm des Dichters zu verbreiten, der sowohl die Hölle als auch das Paradies erwandert hatte. In seinem Gedicht würdigt er seinen Vorgänger mit einem ausdrucksstarken Bild: Er hält benommen «vor den Tiefen der Gewässer» inne, und lässt seinen eigenen, geringgeschätzten Kranz fallen. Dantes Werk wird mit biblischem Masse gemessen, und der Dichter selbst wird mit Gott verglichen. Aranys Metapher ist in der ungarischen Literatur der erste Widerhall von Boccaccios rhetorischer Prophezeiung, wonach Dante, wäre sein Schicksal glücklicher gewesen, auf Erden zum Gott geworden wäre: «... egli fosse in terra divenuto uno Iddio».³

* Die folgende Arbeit wurde vom Open Society Institute im Rahmen eines Research Support Scheme unterstützt. Es sei hiermit mein Dank für diese Unterstützung ausgesprochen.



Abb. 1 Apotheose von Sándor Petöfi, von Mihály Zichy, 1898. Sonderblatt zum Petöfi-Album.

Den ausgezeichneten Vertreter der italienischen Literatur sehen wir auf einer Zeichnung von Mihály Zichy (1827–1906) aus dem Jahre 1898 unter den Unsterblichen wieder (Abb. 1). Der aus Ungarn stammende Hofmaler des russischen Zaren wollte ursprünglich eine ähnliche grossangelegte allegorische Komposition als Andenken an den russischen Dichter Lermontow malen. Anstelle des russischen Dichters, umgeben von Helden aus seinen Werken, wurde dann aber der ungarische Dichter Sándor Petöfi dargestellt, der 1849 in einer Schlacht jung gefallen war. Neben ihm sind drei symbolische Frauenfiguren zu sehen sowie im Hintergrund ein Gruppenbild. Über die auf einem hohen Podest stehenden Büste des Dichters bringt der Genius «Glorie» einen glänzenden Sternenkranz an. Wenn wir die Figuren unter und hinter den Lichtstrahlen von links nach rechts einzeln betrachten, lässt sich erkennen, dass es sich bei der Komposition um ein Gedenkblatt zum fünfzigsten Jahrestag des ungarischen Freiheitskampfes handelt. Rechts sitzt «Hungaria», in schwarze Tücher gehüllt, und weint über das Schicksal der gefallenen unga-

rischen Fahne. In der Mitte fällt die Revolution auf die Knie, in ihrer Hand ein entzweigebrochener Säbel. Hinter ihr steht die von ihren Ketten befreite «Presse» und deutet hoffnungsvoll auf den Himmel. In der Höhe sind die Ideale des Dichters als Visionen dargestellt. Neben Dante sind König David mit der Laute, Homer, Horaz und Boccaccio zu sehen, unter ihnen zwei ungarische Dichter aus dem 17. beziehungsweise 18. Jahrhundert: Miklós Zrínyi und Mihály Csokonai Vitéz und zuletzt Pierre Jean de Béranger. Sie formen so das Pantheon der poetischen Vorgänger. Jetzt, im Moment seiner Apotheose, schliesst sich der als lebendige Statue dargestellte Dichter mit verschleiertem Blick den Vorgängern an. Der bildlich dargestellte Gedanke führt also vom verlorenen Freiheitskampf zum Sieg des Geistes, von der Idee des Nationalen ins Universale, von der Aktualität der Geschichte ins Zeitlose.

Das Verhältnis von Zichy zu Petöfi ist inbrünstiger als das Verhältnis von Petöfi zu Dante. Der Maler wollte ja Illustrationen zum ganzen Lebenswerk von Petöfi anfertigen. Es ist bekannt, wie der siebzehnjährige Dichter davon träumte, einmal Italien, das Land der Schönheit, besuchen zu können. Er lernte auch Italienisch, übersetzte Werke von Vincenzo Monti und Silvio Pellico. Aber darüber, dass er sich auch in Dantes Werke vertieft hätte, haben wir keine Angaben. Wir kennen zwar eine Anekdote aus seinem Leben, wonach er zur Zeit seiner dichterischen Versuche als Übersetzer die ersten drei Zeilen der am Tor der Hölle angebrachten Inschrift mit Kreide an seine eigene Zimmertür geschrieben haben soll. Dies dürfte aber eher eine spielerische Geste gewesen sein, weniger eine Entscheidung für ein wertvolles literarisches Werk. Er kannte den Ruhm des italienischen Dichters früher als dessen Werke.

Dies war im 19. Jahrhundert ganz allgemein der Fall. Nach der Logik des Kultes wurden die Figuren von Dante zu lebendigen Legenden, gleichzeitig wurden sie aber auch umgewandelt.

Auf Zichys Bild ist Dante einem romantischen (übrigens aus der Antike und aus der Renaissance stammenden) Topos⁴ gemäss in der virtuellen Gemeinschaft der Genien dargestellt. Dante, der den Weg aus dem Mittelalter in die Neuzeit eröffnet hatte⁵, wurde aber in ganz Europa auch als eine heroisch einsame Figur betrachtet und ebenso dargestellt.

Die hervorragende Begabung wurde in der Romantik sozusagen mit der Isolation identifiziert⁶. Dadurch, dass Dante tatsächlich aus der Heimat vertrieben worden war, konnte diese moderne Vorstellung auch historisch bestätigt werden. Das Umherirren des Dichters wurde schon bei Boccaccio zum Märtyrertum der grossen Seelen, und im 19. Jahrhundert gestaltete es sich zum Symbol des qualvollen Künstlerschicksals.

Ein ausgezeichnete ungarischer Philologe des 19. Jahrhunderts, Jenő Péterfy (1850–1899), beschwor in einem deutschen Gedicht den Wanderer der toskanischen Berge. Von dem häufig in Italien reisenden Germanisten wurde



Abb. 2 Dante, von Ferenc Paczka, 1899. Budapest, Ungarische Nationalgalerie.

behauptet, dass er «Die göttliche Komödie» immer bei sich hatte. Laut seinem Bekenntnis wäre er lieber ein Tanzapfen am Pincio gewesen als Lehrer in einer Budapester Realschule. Seine Wanderung in den Bergen der Tatra mag ein wirkliches Erlebnis gewesen sein, kann aber auch als Umherirren der Seele gedeutet werden. Der Künstler, Dantes Nachfolger, entdeckt, in die Rolle des Wanderers geschlüpft, in der wilden Landschaft, in den drohenden Tiefen und Höhen, voller Schauer die Hölle und den ihm zugeordneten Führer durch die Reiche des Jenseits:

«Denn Dantes Geist lebt nicht, wo Menschen leben,
Das Unfassbare ist sein Vaterland.
Wo Urweltsformen schrankenlos sich heben
Wird seine hohe Macht Dir erst bekannt.
[...]
Die Unterwelt ist's, in die Höh' geworfen,
Heraufbeschworen durch der Gottheit Macht;
und Dantes Geist wandelt hier wie verborgen
Dem freien Licht zum Trotz, in dunkler Tracht.»

«Numen adest», so könnte man Péterfys Vision zusammenfassen. Die Gottheit ist in diesem spätrömantischen Gedicht⁷ sogar zweifach anwesend. Erstens im Motiv der Urkraft der Natur, wodurch die Gottheit sich ausdrückt, zweitens im Motiv des unsterblichen Künstlers, dessen Geist aus der Natur als Urkraft strömt. Die Berglandschaft ist hier Schauplatz des Geniekultes des 19. Jahrhunderts.

Péterfy ist ausserdem Verfasser der ersten ungarischen Dante-Studie von europäischem Niveau. Seine heute schon zu den Klassikern gehörende Studie wurde zuerst 1886 veröffentlicht, ein Jahr später als die erste ungarische «Inferno»-Übersetzung. Das Gedicht «Inmitten der Tatra»

ist ein eigenartiges Beispiel dafür, wie der göttliche Poet zugleich in die Gedanken- und Gefühlswelt seiner Kenner eindringen konnte.

Berggipfel und Felsen waren im vorigen Jahrhundert Symbole für ausserordentliche menschliche Leistungen und waren demzufolge mit den grossen Gestalten der Kultur verbunden⁸, bzw. sinnbildlich mit diesen Gestalten identisch. Diese weitverbreitete Metapher fasste im ungarischen Dante-Kult sehr schnell Fuss. Unsere Literaturhistoriker und Essayisten benutzten dieses Bild zu rhetorischen Zwecken fast wie einen Gemeinplatz. Eine Studie von 1855 nennt Alighieri einen zum Himmel ragenden, alleinstehenden Berggipfel der italienischen Literatur, der nicht einmal von Hügeln umgeben ist. Der Autor eines Buches über Poetik erwähnt ihn 1889 als den Höhepunkt der mittelalterlichen Kultur, ja sogar als Heros und Prophet. Diese Redewendung ist eine Carlyle-Paraphrase; dieser nannte ja sowohl Dante als auch Shakespeare «Saint of Poetry».⁹

Die Beziehung zwischen der erhabenen Landschaft und dem Künstler, der ausserhalb der Welt steht, stellt später, 1899, Ferenc Paczka (1856–1925) auf einer Zeichnung dar (Abb. 2). Im Vordergrund einer nebligen Berglandschaft ist Dante als eine mächtige Büste zu sehen. Die niederen Regionen der Erde sind in der Komposition gar nicht vorhanden. Dante selbst ist als überdimensionierte Büste keine lebendige Figur, eher ein riesiges Monument. Die scharfen Konturen des markanten Gesichtes bilden einen Block, der mit seiner ganzen Schwere die Landschaft belastet. Der Gegenstand des Bildes ist ein Abgott, der vom Maler in seiner gleichsam orientalischen Erhabenheit bewundert wird und der nur von unten her erkannt werden kann. Diese Art der hyperbolischen Annäherungsweise



Abb. 3 Paolo und Francesca, von Lajos Gulácsy, 1903. Budapest, Ungarische Nationalgalerie.

gehört noch zur romantischen Erbschaft. Die Darstellung ist seinen Äusserlichkeiten nach ein Götterbild, es ist aber zugleich auch eine bizarre, bedrückende, moderne Vision vom idealen Menschen der Symbolisten zur Zeit des *Fin de siècle*. Die mythologischen und historischen, ausserordentliche und höhere Bestimmungen erfüllenden Figuren von Gustave Moreau, Burne-Jones oder Max Klinger haben ähnliche Märtyrergesichter.

Zur Zeit der Ausstellung des Bildes war der letzte Teil der göttlichen Trilogie in ungarischer Übersetzung erschienen. Ein Jahr später erinnerte sich ganz Europa an den 600. Jahrestag von Dantes Reise im Jenseits. Ungarn hatte aber bereits vier Jahre früher, 1896, am tausendsten Jahrestag der Landnahme, einen ausgezeichneten Anlass, dem Dichter würdevoll die Ehre zu erweisen. Anlässlich der grossangelegten nationalen Feierlichkeiten wurde auch ein Panoramabild über die Urgeschichte Ungarns errichtet. Ein anderes Panoramabild erzählte in neunzehn Szenen von der illusorischen Märchenwelt des Infernos. Die mit Hilfe von Bühnenbildnern und Elektrikern entstandene Sehenswürdigkeit wurde von freiübersetzten Textteilen begleitet. Anlässlich der Eröffnung des Panorama-

bildes wurde von einem unbekanntem Dichter in lustigen Terzinen «Dantes Erwachen» besungen, ein anderer verfasste ein «Volkslied», es wurde sogar ein Marschlied mit dem Titel «Fahr' zur Hölle!» komponiert. Laut zeitgenössischen Berichten vergossen die Besucher die meisten Tränen über die Geschichte von Paolo und Francesca ... Anscheinend war der Anblick der Hölle wirkungsvoller als die höllischen Klangeffekte. Zwei Monate vorher wurde nämlich in Budapest Tschairowskys Musikstück «Francesca da Rimini» aufgeführt, und zwar nur mit mässigem Erfolg. Bis in unser Jahrhundert hinein wurden übrigens mehr als vierzig Musikstücke allein über dieses Motiv Dantes komponiert¹⁰. Die Liste der literarischen Bearbeitungen und bildlichen Darstellungen füllt eine ganze Monographie¹¹.

Die charismatische Figur Dantes beschäftigte um dieselbe Zeit auf eine sonderbare Art und Weise auch eine einsame Persönlichkeit der ungarischen Malerei, Lajos Gulácsy (1882–1932). Seine jugendliche Liebe zu Italien war schon das Zeichen einer neuen künstlerischen Attitüde. Die ganze Persönlichkeit des zartgebauten, introvertierten Künstlers war eine Manifestation des Geistes des *Fin de siècle*, mit einer Neigung zu den wirklichen und imaginären Arten der Flucht. Der Einfluss von Arnold Böcklin, dessen Werke er bis dahin nur von Reproduktionen kannte, bewog ihn dazu, zwischen 1902 und 1905 mehrmals Rom und Florenz zu besuchen. Dies war der Anfang seiner «Zeitreisen», die erst beim Ausbruch des ersten Weltkrieges wegen seiner Geisteskrankheit abgebrochen wurden. Seine in Italien entstandenen Bilder und Aufzeichnungen zeugen alle davon, dass er die Vergangenheit als eine ihm persönlich bekannte Welt betrachtete, die von ihm verinnerlicht und erlebt werden konnte. Wie schwer er sich in seiner wirklichen Umgebung zu Hause fühlen konnte, so natürlich fand er sich zuerst im Mittelalter, dann im Rokoko zurecht.

Die erste und schönste Erinnerung an die historische Pilgerfahrt ist die Zeichnung «Paolo und Francesca» aus dem Jahre 1903 (Abb. 3). Hier sind die Personen aus dem fünften Gesang von «Die Hölle»¹² in ihrer irdischen Wirklichkeit zu sehen, im nunmehr unendlich gewordenen Moment ihres Lebens, wie sie sich aneinanderschmiegen.¹³

Dante hebt dieses Liebespaar, das ihn «zum Mitleid und zum Weinen» erregte, aus der Schar der Unzüchtigen und Sünder aller Fleischeslüste heraus. Die folgenden Jahrhunderte waren in der Tat bereit, die Stimme von Dantes dichterischer Sympathie zu empfangen. Die moralische Parabelartigkeit dieser durch und durch mittelalterlichen Geschichte wurde langsam zum Lob der körperlichen Liebe. In der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts wurde das Motiv «Paolo und Francesca» unzählige Male aufgearbeitet; nicht nur die alte Geschichte wurde in eine neue Form gehüllt, mit den Aufarbeitungen wurde auch Dante gewürdigt, der Dichter, dem man die Vorwegnahme des modernen Kultes der Leidenschaft zuschreiben konnte.

Auch die Figuren von Gulácsy sind miteinander durch Eros verbunden. Ihr Zusammensein, woran sich die von



Abb. 4 Selbstporträt in Mönchskleidung, von Lajos Gulácsy, 1903. Budapest, Ungarische Nationalgalerie.

der Liebe zum Tod Geführten erinnern werden, «als zu gedenken an des Glückes Zeiten», wird aber von der Ahnung ihrer Verdammung belastet. Die eine symbolische Kraft ausstrahlenden Figuren erscheinen demzufolge als Auserwählte, die ihr eigenes Schicksal tragen und als andächtige Märtyrer der Liebe.

Zum mittelalterlichen Thema wählt Gulácsy eine Welt, deren Formen sanft auf das Mittelalter hinweisen. Die Landschaft, wo seine «gotisch» gedehnten, vergeistigten Wesen sitzen, wird durch ein altes Stadtviertel abgeschlossen. Die verzeichneten Linien und die Proportionsfehler deuten darauf hin, dass der Maler des 20. Jahrhunderts sich bewusst an den Stil einer Epoche anpassen möchte, in der die Leute an Gott glaubten und fromm waren: Das zur Sünde verleitende Buch ist so klein, dass es in Paolos Hand verschwinden würde. Die Blume, die sich um Francescas Hände windet, besitzt hier eine klare, symbolische Bedeutung, auch wenn wir diese nicht voll erklären können. Als

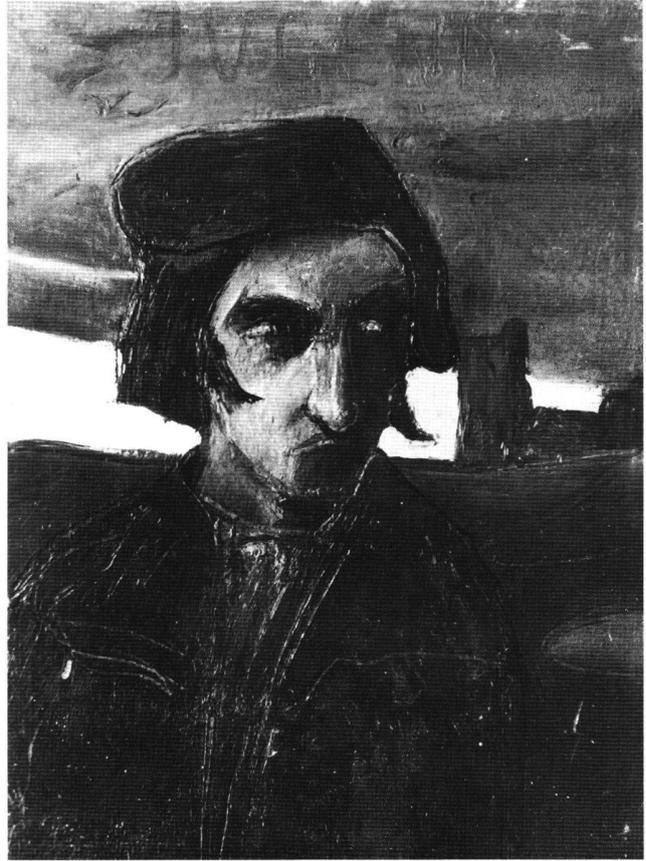


Abb. 5 Der junge Alighieri, von Lajos Gulácsy, um 1905. Kaposvár, Rippl-Rónai-Museum.

weisse Rose könnte die Blume auch ein Hinweis auf Dantes «Paradies» und damit auf die Unschuld des Liebespaares sein.

Die ganze Auffassung des Bildes steht dem Geist der Präraffaeliten nahe. Gulácsy lernte ihre Kunst ebenfalls in Florenz kennen. Die Dante-Verehrung und die Vergöttlichung des Mittelalters verband Gulácsy mit ihnen. Gulácsy suchte aber im Mittelalter nicht bloss ein ästhetisches Vorbild, er hat sich vielmehr sogar bis zur Psychose mit dem Mittelalter identifiziert. Das Syndrom der Epochenverwechslung begleitete ihn auch später in seiner Heimat.

In seinen bekenntnishaften Reisenotizen erzählt er von einer im Traum gesehenen christlichen Kirche, die seine Mutter für ihn erbauen und einweihen liess. Als Protestant spielte er oft mit dem Gedanken des Konvertierens, da er sich von der alten Tradition der prachtvollen Zeremonien und vom Reichtum der Liturgie angezogen fühlte. Er sehnte sich auch nach dem geheimnisvollen Leben in den Klöstern; er malte sich selbst als Mönch gekleidet (Abb. 4), zudem stellte er auch Kreuzritter, Troubadours und Don Quijote dar, denen er seine eigenen Gesichtszüge verlieh. Einmal wollte er an einer Vernissage als Hamlet verkleidet mit einem Säbel erscheinen; von einem Freund, einem



Abb. 6 Dantes Begegnung mit Beatrice, von Lajos Gulácsy, 1907. Budapest, Ungarische Nationalgalerie.

Fotografen, liess er sich als heiliger Ludwig verewigen, mit einem Kruzifix in der Hand vor einem Marienbild kniend.

Es gibt auch andere Beweise dafür, dass er Bilder sozusagen religiös verehrte. Ein mit ihm befreundeter Dichter erwähnt, dass er auch ein handbreites «Sposalizio» malte, von dem er behauptete, dass es von Giotto's Hand stamme. Dieses Bild wurde mit einem Rosenkranz umflochten, vor dem Bild wurden Kerzen und Weihrauch angezündet, und er rieb das Bild mit seinen Händen, um es zu patinieren. Ebenso wurden von ihm Papierfetzen «sakralisiert», auf denen ihm gewidmete oder durch seine Werke inspirierte Zeilen von Dichtern standen. Mit diesen Papierfetzen hat er dann seine eigenen Bilder «geschmückt».

Unter den kultisch verehrten Gegenständen hatte eine eigenhändig angefertigte Dante-Maske einen besonderen Platz. Laut dem Bericht eines zeitgenössischen Biographen Gulácsy's wurde diese Maske mit einem Lorbeerkranz geschmückt und mit einer fehlerhaften lateinischen Inschrift versehen. Hinter dieser Geste verbergen sich wahrscheinlich die unbewussten, tiefen Bedeutungsschichten eines «privaten Kultes». Die Maske erscheint hier in der Rolle einer Reliquie. Die vom Kult umgebene Maske verwandelt sich sozusagen in einen Abdruck der Heiligkeit. Diese christliche Vorstellung knüpft an den noch älteren mythischen Glauben an die Kraft der Verstorbenen an, die in der Maske weiterleben und weiterwirken.

Die Anwesenheit der Maske und deren wiederholte rituelle Bekräftigung bedeuteten für Gulácsy eine ständige

lebendige Beziehung zu Dante. Wenn es wahr ist, dass auf einem den jungen Alighieri darstellenden Porträt (Abb. 5) auch seine eigenen Gesichtszüge erkennbar sind, kann hier nicht nur von einer ständigen Beziehung die Rede sein, sondern auch von einer Identifikation, einem Verschmelzen des Dante-Kultes und des Ich-Kultes. Dieser gehetzte, psychotisch wirkende Alighieri ist Gulácsy's heimliches Selbstporträt. Die von Giotto's Bild bekannte kräftige Nase und die markanten Gesichtszüge des Dichters sind mit Gulácsy's irrem Blick kontaminiert. Ein Maler des 20. Jahrhunderts erkennt sich hier selbst auf seinem in die Tiefen der Hölle führenden Weg in der Gestalt des mittelalterlichen Sängers der Hölle.

Schliessen wir die Reihe der Bilder mit einem Gemälde, auf dem nicht der Kulturheros dargestellt ist, sondern der sehnsüchtige Mensch, in einer von ihm erzählten Szene seines Lebens. Das Bild aus dem Jahre 1907 stellt Dantes Begegnung mit Beatrice dar (Abb. 6). Die ideale Frauenfigur der «Vita Nuova» erscheint nur andeutungsweise unter ihren Gefährtinnen. Zu ihrer Reinheit und Sanftmut passt aufgrund der traditionellen Farbensymbolik das weisse Kleid, während der rote Mantel des Dichters ein Symbol der brennenden Liebe ist. In den Gassen der gähnendleeren mittelalterlichen Stadt tauchen nur füreinander unerreichbare Gestalten auf: Der Maler verdeutlicht mit der schüchternen Geste des Mannes die ihn von seiner Dame trennende hoffnungslose irdische Entfernung.

Das Heraufbeschwören von vergangenen historischen

Epochen gehört zu den geheimnisvollsten Kapiteln der Kunst um die Jahrhundertwende. Für viele Künstler bedeutet das Zurückschmuggeln der Tradition in die Moderne ein Spiel, eine angenommene Rolle. Im abschliessenden

Kapitel meines Vortrages über den Dante-Kult in Ungarn war von einem Künstler die Rede, für den diese Rolle anfangs eine Sendung bedeutete, um schliesslich zu seinem Schicksal zu werden.¹⁴

ANMERKUNGEN

- ¹ ENRICO CLARK BARLOW, *The Sixth Centenary Festivals of Dante Alighieri in Florence and Ravenna. By a representative*, London 1866, S. 60, 62.
- ² Siehe die ältesten italienischen Übersetzungen des Gedichtes samt dem ungarischen Originaltext in: *Versi di Gaetano Ghivazzani*, Pistoia 1867, S. 208–211. – CARLO DEL BALZO, *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri*, Rom 1889–1908, Bd. 14, S. 576–579. – Siehe die ältesten deutschen Übersetzungen in: KÁROLY KERTBENY, *Album hundert ungarischer Dichter*, Dresden/Pest 1854, S. 432–434. – KÁROLY KERTBENY, *Gedichte von Johann Arany. Versuch einer Musterübersetzung*, Genf 1861, S. 67–69 (= Jahrbuch der Deutschen Dante-Gesellschaft, Leipzig 1867, Bd. I, S. 144). – ANDOR SPONER, *Dichtungen von Johann Arany*, Leipzig 1880, S. 81–82. – ADOLF HANDMANN, *Johann Arany's ausgewählte Gedichte*, Kassa 1908, S. 50–51.
- ³ GIOVANNI BOCCACCIO, *Vita di Dante*, Leipzig o. J., S. 26.
- ⁴ Die wichtigste antike Quelle des Gedankens vom den berühmten Männern versprochenen Leben ist das *Somnium Scipionis* von CICERO. Vgl. SIEGFRIED GOHR, *Der Kult des Künstlers und der Kunst im 19. Jahrhundert. Zum Bildtyp des Hommage*. Köln/Wien 1975, S. 114–123.
- ⁵ Aus dem Werk von Dante ging eine Inspiration u. a. auf Giotto, Botticelli, Luca Signorelli, Raffaello, Michelangelo, Zucchari, später auf Flaxman, Peter Cornelius, Genelli, Führich, Delacroix, Blake, Ary Sheffer, Ingres, Carstens, Böcklin, Doré, Scaramuzza, Dante Gabriel Rossetti aus. Diese Liste zeigt Dantes Weg in die Moderne. Siehe dazu LUDWIG VOLKMANN, *Iconografia Dantesca. Die bildlichen Darstellungen zur Göttlichen Komödie*, Leipzig 1897. – IRENE DE VASCONCELLOS, *L'inspiration dantesque dans l'art romantique français*, Paris 1925. – *Romanticismo Storico*, Celebrazioni per il Centenario di Francesco Guerrazzi, Firenze, Palazzo Pitti, Dicembre 1973 / Febbraio 1974, S. 41–48 und S. 92–99. – Das 19. Jahrhundert entdeckte im dichterischen Werk des als Nachfolger der alttestamentlichen Propheten angesehenen Dante nicht selten
- eine zukunftsenthüllende Vision; es erkannte sich gerne in ihm. Vgl. KONRAD FARNER, *Gustave Doré, der industrialisierte Romantiker*, Dresden 1963, S. 136.
- ⁶ Siehe dazu: ADELIN WALTER, *Die Einsamkeit des Künstlers als Bildthema 1770–1900*, Hofheim/Taunus 1983.
- ⁷ Zu Péterfys Lebzeiten unveröffentlicht gebliebenes, vermutlich aus seiner Jugendperiode stammendes Gedicht, das etwa um 1870 entstanden sein mag. Die Erstveröffentlichung des Gedichtes in: Szerda 1, 1906, Heft 5, S. 212.
- ⁸ Zu diesem Topos der Romantik siehe *La gloire de Victor Hugo. Exposition des Galeries nationales du Grand Palais*, Paris 1^{er} octobre 1985–6 janvier 1986, S. 104–108.
- ⁹ THOMAS CARLYLE, *On Heroes, Hero-Worship and Heroic in History*, London 1904, S. 79.
- ¹⁰ Als bedeutendstes Beispiel sei hier der erste Satz der «Dante-Symphonie» von Franz Liszt aus dem Jahre 1856 hervorgehoben, der unter dem Titel «Die Hölle» merkwürdigerweise nur das genannte Motiv behandelt.
- ¹¹ GUGLIELMO LOCELLA, *Dantes Francesca da Rimini in der Weltliteratur und Kunst*, Erlangen 1906. – Vgl. auch MARIE LOCELLA, *Dantes Francesca da Rimini in der Literatur, bildenden Kunst und Musik*, Esslingen 1913.
- ¹² DANTE ALIGHIERI, *Die göttliche Komödie*, deutsch von KARL VOSSLER, Ausgabe Zürich 1942, S. 49.
- ¹³ Nach WOLFGANG HARTMANN wurde das Liebespaar in der bildenden Kunst seit dem 18. Jahrhundert nicht so sehr im «Inferno», als vielmehr mit Vorliebe unmittelbar vor der Ermordung im zärtlichen Zusammensein dargestellt. Siehe WOLFGANG HARTMANN, *Dantes Paolo und Francesca als Liebespaar*, in: Beiträge zur Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts (= Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1968/69), Zürich 1970, S. 7–24.
- ¹⁴ Zum *Alter-ego*-Problem in der Weltliteratur siehe eine Monographie von RALPH TYMMS, *Doubles in Literary Psychology*, Cambridge 1949.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–4, 6: Ungarische Nationalgalerie, Budapest (Fotos: Zsuzsa Bokor).

Abb. 5: Rippl-Rónai-Museum, Kaposvár (Foto: Gábor Gozsy).

ZUSAMMENFASSUNG

Das Motiv des jungen Paares, das in der Hölle für verbotene Liebe sühnen muss, verweist hier auf den Künstlerkult, der in Ungarn um die Jahrhundertwende Dante umgeben hat. Literarische Werke und Werke der bildenden Kunst aus der genannten Epoche, die im Zeichen dieses Dante-Kults stehen, gehören aufs engste zusammen. Das merkwürdigste und eigensinnigste Verhältnis zur Vergangenheit wurde dabei von einem einsamen Künstler introvertierten Charakters, von Lajos Gulácsy, entwickelt. Dieser hervorragende Maler, dessen künstlerisches Schaffen später durch eine Geisteskrankheit unterbrochen wurde, suchte in der Kunst des Mittelalters weit mehr als bloss ein ästhetisches Muster, vielmehr identifizierte er sich mit diesem Zeitalter bis hin zum Zustand der Psychose. Paolo, Francesca, Beatrice sind für ihn seine eigenen Visionen; eine von ihm selbst hergestellte Dante-Maske, die er immer mit frischem Lorbeer bekränzte, ist der unverkennbare Gegenstand eines Privatkults; das von ihm gemalte Porträt des jungen Alighieri ist ein verkapptes Selbstporträt. Ein Künstler des 20. Jahrhunderts erkennt in seinem Hinabsteigen in die Höllentiefe des Wahnsinns sich selbst in der Gestalt des mittelalterlichen Sängers der Hölle.

RIASSUNTO

Il motivo della giovane coppia che deve espiare all'inferno il proprio amore proibito rinvia al culto di cui fu oggetto Dante in Ungheria verso la fine del XIX secolo. Le opere letterarie ed educative dell'epoca, che testimoniano di tale culto, sono strettamente collegate tra di loro. Il rapporto più curioso e originale con il passato fu sviluppato da Lajos Gulacsy, un artista solitario dal carattere introverso. Questo pittore eccezionale, la cui opera fu fermata dalla follia, non cercava nell'arte medievale un modello estetico ma vi si identificava sino allo stato della psicosi. Paolo, Francesca, Beatrice sono visioni sue; una maschera di Dante, da lui creata, perennemente ornata da una corona di alloro fresco era un'inconfondibile reliquia di un culto privato; nel ritratto del giovane Alighieri si nasconde infatti un autoritratto. Un artista del XX secolo riconosce nella discesa nelle spire dell'inferno della follia se stesso nelle sembianze del trovatore medievale dell'Inferno.

RÉSUMÉ

Le motif du jeune couple expiant son amour en enfer renvoie au culte de l'artiste né à la fin du 19^e siècle en Hongrie, et lié à la personne de *Dante*. Les œuvres littéraires et artistiques qui témoignent de ce culte apparaissent alors simultanément et se complètent mutuellement. Les interprétations les plus bizarres et individuelles de ce rapport au passé sont développées par un artiste solitaire et de caractère introverti, Lajos Gulácsy. Cet artiste dont l'œuvre a été tragiquement interrompue par la folie n'a nullement cherché l'exemple esthétique dans l'art du Moyen Age, mais s'y identifiait jusqu'à l'état de psychose. Paolo, Francesca, Béatrice sont ses propres visions; son masque de Dante réalisé par ses propres soins et qu'il ornait toujours de couronne de laurier frais est un objet de culte privé; et le portrait représentant le jeune Alighieri est en fait un autoportrait caché. Ce dernier est un document symbolique du fait qu'un peintre du vingtième siècle, s'avancant vers les profondeurs de l'enfer se reconnaît dans la figure du trouvère de l'Enfer.

SUMMARY

The motif of a young couple punished in hell for their illicit love is related to the artists' cult that surrounded Dante in Hungary at the turn of the century. Literary works and works of art created in connection with this cult went hand in hand. The strangest and most idiosyncratic interpretation of the past is found in the work of the lone, introverted artist Lajos Gulácsy. This superb painter, whose career was to be cut short by mental illness, was not merely indebted to the aesthetic value of medieval art but immersed himself in the Middle Ages to the point of psychosis. Paolo, Francesca, Beatrice were his own visions; a mask of Dante, which he made himself and always crowned with fresh laurels, unmistakably testifies to a personal cult; and a portrait of young Alighieri is but a disguised self-portrait. Reaching into the hellish depths of insanity, an artist of the 20th century sees himself in the shape of the medieval bard of hell.