

Erika Wimmer:

## **Ein Erzähler in Bildern. Markus Vallazzas Radierzyklus zu Dantes *Divina Commedia*<sup>1</sup>**

In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 34/2015, 155-180.

Wie kaum eine andere Dichtung hat Dante Alighieris *Divina Commedia* (1321 vollendet) Künstlerinnen und Künstler aller Sparten und über Jahrhunderte hinweg bis heute zu einer weiteren Auseinandersetzung angeregt. Das Werk des Südtirolers Markus Vallazza (geb. 1939 in St. Ulrich) ist ein signifikantes Beispiel für eine überaus produktive Rezeption dieses mittelalterlichen, in Gehalt und Form jedoch für die damalige Zeit modernen Textes.<sup>2</sup> Das zur *Commedia* entstandene Radierwerk ist nicht nur umfangreich, sondern auch vielschichtig. Es ist Vallazzas Hauptwerk und geht auf eine fast zehnjährige Beschäftigung zurück. Der Künstler hat sich Dantes dreiteilige Dichtung im Original und in unterschiedlichen Übersetzungen angeeignet, er hat Text und Kontext, auch die Sekundärliteratur zur *Commedia*, regelrecht studiert. 1999 schreibt der frühere Museumsdirektor des Landesmuseums Ferdinandeum, Gert Ammann, an Vallazza:

[...] im Tryptichon – und ich spreche bewußt bildlich von den drei Themenfolgen als Resümee eines dreiteiligen, im Werden befindlichen Gesamtbildes – wird Deine Sicht von Dantes *Divina Commedia* zu einer Gesamtschau des Weges aus der Hölle zum Paradies, – und die zentrale Position nimmt der Mensch ein.

In der bildlichen Deutung wird in Deinem Duktus ein apokalyptisches Szenario verdeutlicht: Menschen und Unmenschen, Fratzen und Dämonen, Symbole der Finsternis und des Lichtes, Knäuel von Körpern, schwebend und stürzend, sich liebend und gegenseitig vernichtend. Du liebst jene Sprache Dantes im Original, aber auch in Deiner Lieblingsübersetzung.<sup>3</sup>

Worauf Amann in seinem Brief anspielt: Dante hat Vallazza nicht zuletzt mit seiner Sprache, mit seiner Poesie erreicht, und zwar nicht nur kognitiv, sondern auch emotional. Es ist daher auch keine Überraschung, dass die Arbeiten nahe am Text bleiben, Dantes Dichtung aufnehmen und sowohl bildlich wie auch wörtlich – etwa in Bildtiteln oder Kommentaren – zitieren. Trotzdem stellen sie etwas ganz Eigenes dar. Dazu kommt eine persönliche Dimension: Wie Vallazza in einem Interview mitteilt,<sup>4</sup> ist er bald, nachdem er auf Dante

gestoßen war, in eine mehrjährige Lebenskrise geraten; er hat diese Krise gewissermaßen mit der *Commedia* durchlebt. Dass er nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch tief in die Triade ‚Hölle – Fegefeuer – Paradies‘, wie sie von Dante dargestellt wurde, eingedrungen ist, dafür sprechen die nicht seltenen autobiografischen Anspielungen in seinen Arbeiten, vor allem in den Skizzen. Andererseits steht der Dantezyklus nicht singulär in seinem Schaffen dar, er ist vielmehr eingebettet in den Kontext eines umfangreichen, von Literatur inspirierten Werks.

### Literarische Texte im Fokus

Vallazzas Arbeit ist eng mit Literatur verknüpft. Die Werkbiografie bezeugt, dass er sich seit jeher mit literarischen Texten befasst, sie in Bilder, häufig in zyklischer Form, umsetzt.<sup>5</sup> Seine Beziehung zur Literatur ist mehrschichtig – er ist leidenschaftlicher Leser, ein Kenner der Weltliteratur mit einem ausgeprägten Gespür für Sprache und Poesie. Er ist selbst Verfasser von Gedichten, einige davon werden in Zeitschriften publiziert, 1990 erscheint beim Innsbrucker Haymon-Verlag ein Gedichtband.<sup>6</sup> Als bildender Künstler setzt er Texte in Bilder um, als Zeitgenosse ist er mit Schriftstellerinnen und Schriftstellern befreundet. Und er findet für seine produktive Rezeption von Literatur das adäquate künstlerische Mittel: die Grafik und vor allem die Drucktechnik. Vallazza versucht sich in den verschiedenen Radiertechniken und bringt besonders die Kaltnadelradierung zur Meisterschaft.<sup>7</sup> Für den Kunstkurator Peter Weiermair gibt es „im 20. und im beginnenden 21. Jahrhundert keinen bildenden Künstler von europäischer Dimension, für den das Medium der Radierung so zentral im Mittelpunkt seines Schaffens steht“<sup>8</sup> wie bei Vallazza.

Obwohl der Künstler sich in seinen Anfängen in den unterschiedlichen malerischen Techniken versucht und immer wieder auch Öl- und Tempera-Malereien ausstellt, außerdem eine Skulptur aus Glas an die Peggy-Guggenheim-Collection verkaufen kann,<sup>9</sup> kristallisiert sich schon bald heraus, dass ihm die Zeichnung und in der Folge auch die Radierung besonders liegen. In den 1960er Jahren und auch später besucht er zahlreiche Museen – u.a. in Italien, Frankreich, England, Spanien –, um die alten Meister zu studieren. Albrecht Dürer, mit dessen Arbeiten er in der Galerie der Uffizien in Florenz bekannt wird, macht großen Eindruck auf ihn:

Von Dürers Stichen konnte ich mich nicht mehr losreißen, so sehr hatte mich deren geheimnisvolle Welt in Schwarz-Weiß in ihren Bann gezogen. Ich war also im

wahrsten Sinn des Wortes von den Kupferstichen angestochen worden. Diesen geheimnisvollen Blättern konnte ich so viel Hintergründiges, Symbolisches und Rätselhaftes entnehmen, dass ich den Meister aus Nürnberg zum Maßstab für Druckgraphik schlechthin machte.<sup>10</sup>

„Es fiel mir schon damals auf“, fügt Vallazza hinzu, „dass Graphik im Allgemeinen, aber insbesondere Radierungen mehr gelesen als angeschaut werden wollen.“<sup>11</sup> Diese Bemerkung verweist auf seine eigene Arbeit und deren ausgeprägt narrativen Charakter. Die Frage, mit welchen bildnerischen Mitteln Vallazza erzählt, soll hier etwas eingehender erörtert werden. Zunächst besitzt er noch keine eigene Radierwerkstatt, doch er kann bei einem Kollegen, dem Südtiroler Künstler Robert Scherer, erste Radierungen herstellen.<sup>12</sup> In den folgenden Jahren verfeinert er die anspruchsvolle Technik autodidaktisch und verknüpft sie inhaltlich-thematisch mit Literatur; literarische Texte liefern ihm die Impulse, vielleicht auch die Ideen, doch Vallazzas Arbeit – die Darstellung von Szenen aus den Geschichten der Dichter, von interessanten Typen und mythischen Gestalten, von menschlichen Erfahrungen und seelischen Zuständen – ist keineswegs rein illustrierend, sie reicht weit darüber hinaus. Man könnte sagen, dass er die Geschichten anderer fortsetzt, sie auf seine Weise erzählt. Er wird, wie es Weiermair ausdrückt, zu einem „großen Erzähler“ „in radierten Bildern“, dazu kommt, dass die Narration größere Kreise zieht: Jeder Radierung gehen schriftliche Reflexionen und Skizzen voraus.<sup>13</sup> In der Radierung „ist das Thema auf das Wesentliche konzentriert.“<sup>14</sup> Vallazzas Erzählen ist im Gesamten zu sehen, also auch in den Skizzen- und Tagebüchern, in den vielfach der Radierung vorausgehenden Monotypien, in den schnell hingeworfenen Einzelblättern und auch den vielen auf das Feinste elaborierten Malereien in Mischtechnik – Blätter, die ein Thema, das ihn gerade beschäftigt, aufgreifen und weiter entwickeln. Er ist „inspirierter Erzähler und Erfinder von Figuren und Geschichten“, er ist „[...] ein subjektiver Kommentator wesentlicher Werke der Weltliteratur, die er zum Ausgangspunkt seiner phantastischen Bilderzählungen macht.“<sup>15</sup>

So entstehen in den 1970er Jahren zahlreiche Arbeiten, die sich auf Texte etwa von Franz Kafka beziehen, oder auf Ezra Pound und Pier Paolo Pasolini, denen er persönlich begegnet.<sup>16</sup> Er beschäftigt sich mit Goethes *Faust*, mit Texten von Edgar Allan Poe, von Arthur Rimbaud, Horaz, Ovid und vielen anderen. Zu Miguel de Cervantes arbeitet er schon in den 1970er Jahren, zu dessen *Don Quijote* kehrt er auch in den folgenden Jahrzehnten immer wieder zurück. Auch die Dolomitensagen beschäftigen ihn schon in den frühen 1970er Jahren: Den Kunsthistoriker und Kunstkritiker Kristian Sottriffer beeindruckten Vallazzas 1971 entstandene

Arbeiten zum *Man de fyèr/Eisenhand*,<sup>17</sup> er regt ihn 1972 dazu an, sich intensiver mit Oswald von Wolkenstein auseinanderzusetzen.<sup>18</sup> Bereits ein Jahr später erscheint in der Edition Tusch die Mappe *Oswald von Wolkenstein* mit einem Essay von Sottriffer.<sup>19</sup>

Durch seine dichte Ausstellungstätigkeit und mittels zahlreicher Publikationen verschafft sich Vallazza einen ausgezeichneten Ruf, so dass Verlage und Galerien ihm immer häufiger Illustrationsprojekte antragen bzw. konkrete Aufträge zu Mappenwerken erteilen. Auf diese Weise entstehen in den 1980er und 1990er Jahren zahlreiche Druck-Editionen nicht nur, aber vornehmlich zu literarischen Werken (unter vielen anderen von Heinrich von Kleist, Francois Villon, Homer oder von zeitgenössischen Autorinnen und Autoren wie H.C. Artmann und Friederike Mayröcker). Unter dem Titel *Mein Parnass* publiziert Vallazza 1984 und 1999 zwei Mappenwerke – es sind radierte Porträts, vorwiegend von Dichtern, Musikern und Künstlern, die über die Jahre entstanden sind – Persönlichkeiten, mit denen er sich besonders verbunden fühlt, die er als Wegbegleiter (im übertragenen Sinn oder im realen Leben) schätzt.<sup>20</sup>

Den Ergebnissen nach zu urteilen arbeitet Vallazza unermüdlich, sein Werk wächst zu einem Kompendium heran, zu einer, so könnte man es sehen, einzigen großen Erzählung menschlicher Erfahrungen – es ist ein komplexes Gebilde voll intermedialer und intertextueller Bezüge.

#### Der Dante-Zyklus: Vorarbeiten und Radierungen

Dantes *Divina Commedia* nimmt in Vallazzas ‚großer Erzählung‘ eine zentrale Stellung ein, mit keinem Werk beschäftigt er sich so lange und so intensiv. Bereits 1984 plant er in Absprache mit dem Wiener Galeristen Ernst Hilger einen Zyklus zur *Commedia*, doch das Vorhaben scheitert aus finanziellen Gründen.<sup>21</sup> Fast zehn Jahre später, 1993, verpflichtet er sich vertraglich, innerhalb von drei Jahren eine bestimmte Anzahl von Radierungen zu den drei Teilen – *Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso* – vorzulegen, Financier ist der Kunstsammler Peter Infeld, Unterstützung kommt von Ernst Hilger.<sup>22</sup> Für jeden Teil von Dantes Trilogie steht demnach ein Jahr zur Verfügung – das ist angesichts einer anspruchsvollen bildkünstlerischen Technik und im Hinblick auf den überaus komplexen Gegenstand sehr wenig Zeit. Nach drei Jahren kann Vallazza erst den *Inferno*-Zyklus abschließen; dass der Vertrag bald um fünf Jahre verlängert wird, spricht für die Qualität des Ergebnisses.<sup>23</sup>

Schon allein aus ökonomischen Gründen erfordert das Radieren intensive Vorarbeit, wird doch die Zeichnung direkt in die Platte geritzt. Um eine Vielzahl fehlerhafter Platten zu

vermeiden, muss der Künstler sich entsprechend befasst haben. Vallazza arbeitet sehr ausführlich anhand seiner Skizzenbücher: Es sind Hefte im Format 25 x 20 cm, die er vollständig mit Skizzen füllt, wobei die Bleistift- oder Tuschezeichnungen meist koloriert werden. Auf die Bedeutung aller Vorarbeiten, aber vor allem der Skizzenbücher weist u.a. Peter Weiermair hin.<sup>24</sup> Die Farbgebung scheint im Prozess eine Rolle zu spielen, der Künstler verfeinert wohl nicht zuletzt über die Kolorierung und deren Wirkung die Linien immer mehr und so lange, bis er schließlich zur endgültigen Vorstellung seiner Zeichnung gelangt – jener Linien und Schraffuren also, die in die Platte geritzt werden.

1993 und 1994 entstehen zunächst zwei Skizzenhefte zum *Inferno*, 1994 drei weitere, ebenfalls zum *Inferno*. Die Skizzenhefte werden seit 1996 komplett faksimiliert herausgegeben,<sup>25</sup> sie sind somit zugänglich und geben Aufschluss über die Entwicklung von Themen und Motiven, über formale Versuche, Gedankenspiele und Reflexionen. Überschriften sind die Hefte mit Titeln wie *Vorstudien*, *Skizzen u. Notate zur „Göttlichen Komödie“* oder *Vorstudien für Monotypien und Radierungen*.<sup>26</sup> Den Variantenreichtum dieser Skizzen mag der Blick auf einige Beispiele verdeutlichen.

Die Hölle, interpretiert man sie als das ‚Universum‘ menschlicher Sündhaftigkeit, oder – säkular ausgedrückt: menschlicher Unzulänglichkeit – bietet dem Künstler unzählige Möglichkeiten für überaus expressive und surreal anmutende Darstellungen. Inspiriert von Dantes Sprachbildern setzt Vallazza psychisches Leid und körperlichen Schmerz sehr drastisch in Szene: Körper stürzen in Flammenmeere, sie werden von tierhaften Gestalten in Bedrängnis gebracht, zerrissen, erdrückt und gefressen, Blut ergießt sich, Tränen werden zu Eis oder Blut und die allgegenwärtigen teuflischen Fratzen erschrecken ebenso wie die massenweise in Luzifers Maul verschwindenden Körper und Körperteile. Bezeichnend ist, dass Vallazza, wie auch Dante es in seiner Dichtung getan hat, die Hölle mit realen Personen seiner Zeit bevölkert, mit Kirchenvätern, Künstlern oder Politikern. So findet man, um nur zwei Beispiele aus einem der beiden Skizzenhefte von 1994 zu nennen, ein Porträt des umstrittenen St. Pöltener Bischofs Kurt Krenn mit Vampirzähnen und einen Friedrich Nietzsche, der erschöpft und völlig nackt am Stock geht.<sup>27</sup>

*La psicologia del male/Die Psychologie des Bösen* lautet der Untertitel einer ganzseitigen Luzifer-Darstellung in Skizzenheft I zum *Inferno*.<sup>28</sup> Auffallend ist die Tatsache, dass der Teufel in einer Ritter-Rüstung steckt; dazu findet man auf dem rechten Bildrand und wesentlich kleiner als Luzifer die Aktualisierung – eine männliche Gestalt in einem fast bodenlangen Uniform-Mantel und mit einer Mütze. Ohne dass dies explizit gemacht würde, assoziiert der Betrachter sogleich eine SS-Uniform. Die Parallelsetzung des Danteschen *Inferno* mit dem

Nationalsozialismus oder mit Diktatur und Krieg generell kommt auch bei anderen zeitgenössischen Künstlern vor, wobei, wie Dieter Scholz analysiert, im Hintergrund moralisch akzentuierte Ansätze oder auch eine klar antifaschistische Stoßrichtung stehen können.<sup>29</sup> Beim Künstler Robert Rauschenberg etwa attackieren die Teufel mit Gasmasken die Betrüger im Pechsee (*Inferno*, 21. Canto) und Joaquín Vaquero Turcios lässt die Geizigen und Verschwender in Anspielung an Auschwitz unter dem berüchtigten Motto *Arbeit macht frei* massige Gegenstände verschieben (Dantes *Inferno*, 7. Canto).<sup>30</sup> Diese Art von Aktualisierung wird bei Vallazza nicht überstrapaziert, sie findet sich in den Skizzenheften nur da und dort, so etwa auch in einem Bild mit dem Titel *Anatomie des Hasses*, auf dem Hitler neben Stalin und Mao Tse Tung dargestellt ist (Skizzenheft II zum *Inferno*) oder in einer Zeichnung, in der über einem Reiterstandbild eine Fahne mit Hakenkreuz schwebt – der Untertitel lautet: *Macht ist die Angst der anderen* (Skizzenheft I zum *Inferno*). Bei den genannten Beispielen handelt es sich um Einzelblätter innerhalb eines Skizzenbuchs, das freilich in Summe als eine Bildersammlung ‚gelesen‘ werden kann. Doch die Skizzenbücher enthalten auch explizit serielle Arbeiten – mit zwei, vier oder mehr Bildfolgen zu einem Thema auf einer Seite. Damit können die einzelnen Bilder einerseits als Miniaturen bezeichnet werden, andererseits erinnern sie an Comics, zumal häufig auch kurze Kommentare, etwa in Form von Bilduntertiteln, beigegeben sind. Auf die Serie als ‚Erzählmodus‘ wird noch zurückzukommen sein.

Serien oder Bildfolgen haben andererseits auch lediglich Studiencharakter, was Vallazzas zahlreiche Porträts des Dichters Dante Alighieri sehr eindrücklich zeigen. In diesen Porträts zitiert Vallazza besonders gern das bekannte Porträt des Dichtersfürsten mit Lorbeerkranz von Sandro Botticelli,<sup>31</sup> eine Malerei, die die Vorstellung des Physiognomie Dantes über Generationen bis heute prägt. Und so kommt es, dass man ein Dante-Porträt sofort erkennt, selbst wenn es in andere Sujets eingebettet ist. Dante als Protagonist auf dem Weg durch *Inferno*, *Purgatorio* und *Paradiso* taucht bei Vallazza mitunter und häufig im langen dunklen Mantel auf, quasi als Beobachter des im Bild dargestellten Geschehens. Darüber hinaus beschäftigt sich Vallazza intensiv mit Dantes Kopf, er porträtiert den Dichter unzählige Male – einmal nur angedeutet, ein andermal genau ausgearbeitet, in Form von Tuschezeichnungen und Gouachen oder in radiierter Form. Der Studiencharakter wird am deutlichsten in jenen Skizzenfolgen, die das Profil des ‚Dichtersfürsten‘ immer neu variieren: Dantes (seit Botticelli bekannte) markante Nase, sein vorstehendes Kinn werden von Vallazza mit unterschiedlichen Attributen versehen, die unterschiedlichsten psychischen Zustände zum Ausdruck gebracht. Einmal ist Dante der Leidende, der Verzweifelte, ein andermal der Triumphierende und

Herrschende, er ist Narr, Maske, Opfer und Täter, er gleicht dem Maler Vallazza oder dem Papst, einem Politiker oder einem geistig Umnachteten: Bei Vallazza hat Dante so viele Gesichter wie es menschliche Erfahrungen gibt. Der Künstler spielt mit seiner überlieferten Physiognomie, er spiegelt sich darin und verweist auf eine universelle Dimension. Nicht umsonst nennt er seine seriellen Porträt-Skizzen *Psychogramme* und versieht sie im Untertitel mit Charakteristika wie „diabolisch“, „verbohrt“, „erzürnt“, „numerisch“, „visionär“, „rachsüchtig“, „verinnerlicht“, „puristisch“ „akustisch“.<sup>32</sup> Teile der *Psychogramme* werden immer wieder publiziert, sie zieren etwa auch den Umschlag eines Katalogs.<sup>33</sup>

Doch Vallazza skizziert Dante nicht nur, er arbeitet mitunter auch sehr intensiv daran und stellt Radierungen seines markanten Porträts her – wie üblich in subjektiver Annäherung und spezielle Aspekte herausarbeitend. So etwa, wenn er Dantes Gedanken- und Fantasiewelt in Bezug auf den 1. Canto des *Inferno* (die Zuordnung ist in der Spiegelschrift am unteren Bildrand erkennbar) in Form eines belebten Haarschopfes darstellt – eine Allegorie auf den dunklen Wald, in dem Dante sich am Beginn seiner Wanderung verliert.<sup>34</sup>

Vallazza bedient sich außerdem der Monotypie, einer Drucktechnik, die im Vergleich zur Radierung rasch und spontan erfolgt: Statt auf Papier oder Leinwand wird auf Glas-, Acryl- oder auf Metallplatten gezeichnet oder gemalt und, solange Tusche oder Farbe noch feucht sind, mittels Presse oder Handabreibung auf Papier gedruckt.<sup>35</sup> Das Arbeiten in unterschiedlichen Techniken erfordert viel Platz und eine gut ausgestattete Werkstatt, weshalb der Sponsor Peter Infeld 1994 einen Arbeitsraum in Wien zur Realisierung des Dante-Projekts zur Verfügung stellt.<sup>36</sup> Vallazza arbeitet vorwiegend im Atelier, daneben skizziert und zeichnet er auch, wenn er unterwegs ist. Im Sommer 1995 ist er z.B. in Valdemossa auf Mallorca, wo eine Folge von Olivenbaum-Radierungen entsteht, die Mappe erscheint unter dem Titel *Zu Dante nachdenkend* in Salzburg.<sup>37</sup> Otto Breicha verfasst dazu einen einleitenden Text, er schreibt:

Olivenbäume sind nicht von ungefähr Vallazzas Pflanzenlieblinge. Sie können uralt werden, kommen mit dem kargsten Boden zurecht. Ihr Wildwuchs ist besonders beeindruckend, wie die Vielfalt ihres Erscheinungsbildes. Aus ihm tritt für Vallazza hervor, was er in es hineinsieht: Geschichten, Geheimnisse, jenes Weltenwähnen von ganz besonderer Eigentümlichkeit, wie es ihm auch aus Dantes ‚Göttlicher Komödie‘ stark entgegenkommt.<sup>38</sup>

Was an Olivenbäumen fasziniere, sei „die gewisse Dramatik, das Durcheinander im verzerrten, förmlich grimassierenden Gebäum“, meint Breicha weiter.<sup>39</sup> Und so ist es nicht erstaunlich, dass Vallazzas Olivenbäume mitunter anthropomorphe Züge tragen, sie scheinen Charakter zu haben und von innen heraus bewegt zu sein. Im Betrachten erkennt man, dass sich der Künstler mit diesen Bildern u.a. auf Canto 13 der *Commedia* bezieht, in dem es um die Seelen von Selbstmördern geht: Diese sind zur Strafe in Büsche und Bäume verwandelt worden und werden von den Harpyien – das sind mythologische Ungeheuer – verspeist.<sup>40</sup> Eine Tuschezeichnung in Skizzenheft 1 zum *Inferno* zeigt Bäume, die noch deutlicher menschliche Züge tragen. Beispiele wie diese lassen keinen Zweifel daran, dass es sich bei den sogenannten Vorarbeiten keineswegs um Gebrauchsblätter, reine Entwürfe oder gar um Blätter von geringerem Wert handelt.

1996 schließt Vallazza die erste Serie von Radierungen zur *Commedia* ab, die Blätter zum *Inferno* werden in der Wiener Galerie Hilger, später auch im Schloss Esterhazy in Eisenstadt ausgestellt, und sie erscheinen als Mappe in der Edition der Galerie Hilger.<sup>41</sup> Die Radiermappen zum *Purgatorio* (1999) und zum *Paradiso* (2000) erscheinen ebenfalls bei Hilger und in Zusammenarbeit mit Peter Infeld.<sup>42</sup> Die Radierungen werden immer wieder ausgestellt – etwa in Österreich, Italien und Frankreich.<sup>43</sup> Im Jahr 2000 wird erstmals der gesamte Dante-Zyklus gezeigt – auf Schloss Katzenzungen in Prissian/Südtirol.<sup>44</sup> Ein Jahr darauf wird die Faksimile-Ausgabe der Skizzenhefte in der edition per procura abgeschlossen.<sup>45</sup>

Die drei Radierzyklen sind von einer erst allmählich – durch eingehendes Betrachten, durch ‚Lesen‘ und ‚Studieren‘ – zu erfassenden Formen- und Gestaltenvielfalt. Die Bilder erzählen, lässt man sich denn auf ihre Details ein, nicht nur Dutzende, sondern Hunderte von Geschichten und sind doch formal streng und ausgewogen komponiert. Vallazza gestaltet Dantes Wanderung von der Hölle über die Läuterung zum Paradies als einen Prozess vom Dunkel in die Helligkeit und vom Gewirr in die Klarheit. Als durchgängiges grafisches Element erscheinen in allen drei Zyklen bildunterteilende Bogenlinien, auch ‚Ringe‘, wie sie in Dantes Dichtung angedeutet sind und gelegentlich auch bildlich dargestellt werden, so etwa in der Ausgabe der deutschen Prosäübersetzung von Kurt Flasch: Die Hölle bohrt sich ringartig ins Erdinnere, der Läuterungsberg erhebt sich gleichermaßen ringartig auf der gegenüber liegenden Erdseite als Berg empor und das Paradies ist ein Kreis, dessen ‚Ringe‘ die Bewegung – Dantes Weg – von außen nach innen beschreiben.<sup>46</sup> Auch bei Vallazza deuten die Bögen im *Inferno*-Zyklus die ‚Höllenkreise‘ an; im *Purgatorio*-Zyklus tritt der Bogen als grafisches Element spärlicher auf und lässt entfernte Gebiete oder Gestirne



assoziiieren. Im *Paradiso*-Zyklus schließt sich der offene Bogen zum geschlossenen Kreis – allegorisch gesehen zu einer alles überstrahlenden, alles durchdringenden Sonne.

### In Bildern erzählen

Texte oder Filme – also bewegte Bilder – ‚erzählen‘, aber ein Einzelbild? Die Erzähltheorie hat in den letzten Jahren ihr Gebiet ausgeweitet und den Begriff des ‚Bild-Textes‘ geprägt.<sup>47</sup> Die Begriffe ‚Bild-Text‘ oder ‚Bild-Erzählung‘ schreibt man üblicherweise nur Bildserien, nicht aber einem Bild zu. Doch wie steht es mit pluriszenischen Bildern, sind sie nicht einer Serie gleichzusetzen? Und hat nicht auch das monoszenische Bild zumindest im Kern eine narrative Seite? In der Auseinandersetzung mit dem ‚intermediales Erzählmodell‘ meint Werner Wolf:

Das Narrative ist – im Gegensatz zu einer verbreiteten Auffassung, die auf einer monomedial literarisch ausgerichteten Gattungstheorie beruht [...] – ein kognitives Schema von relativer Konstanz, das auf lebensweltliche Erfahrung, vor allem aber auf menschliche Artefakte [...] applizierbar ist, und zwar ohne daß dabei apriorische Festlegungen hinsichtlich bestimmter Realisierungs- oder Vermittlungsmedien getroffen werden müssen.<sup>48</sup>

Dass das Narrative als Charakteristikum durchaus auch auf Bilder übertragbar ist, gilt demnach prinzipiell als unbestritten. In Bezug auf Vallazzas Werk ergeben sich damit zwei mögliche Richtungen der Betrachtung: Zum einen steht dieses Werk vordergründig in so enger Verbindung zur Literatur, dass sich die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Text<sup>49</sup> am besten so beantworten lässt: Die Grenzen zwischen Literatur und Kunst, zwischen Sprache und Bild verschwimmen. Das ist im Grunde eine ‚traditionelle‘ Betrachtungsweise. Darüber hinaus könnte es jedoch reizvoll sein, dem konkreten ‚Instrumentarium‘ nachzugehen, mit dem er selbst und unabhängig von einem literarischen Werk bildnerisch ‚erzählt‘. Aus diesem Grund sollen anhand ausgewählter Bildbeispiele einige ‚Erzählmittel‘ bei Vallazza ins Blickfeld gerückt werden.

Die Kombination von Bild und Text findet sich bei Vallazza häufig und in unterschiedlicher Art und Weise. Texte und Textfragmente werden etwa ins Bild montiert. Man denke darüber hinaus an die Spiegelschriften, die den Radierungen einen eigenen Reiz verleihen: Da ist ein

Text zu sehen, der sich aber gleichzeitig ‚verbirgt‘, oder anders gesagt, der ‚Medienwechsel‘ wird vollzogen, das Ausgangsmedium explizit zitiert, andererseits aber verfremdet.<sup>50</sup>

Vallazzas Vorliebe seriell zu arbeiten weist ihn insofern als Erzähler aus, als offenbar für ihn nicht das eine gültige Bild im Mittelpunkt steht, sondern das Sich-Entwickeln in einer fortschreitenden Geschichte. Manche Bildserien haben geradezu comicartigen Charakter. Zum Beispiel ein Bild aus Skizzenheft I zum *Purgatorio*, in dem Dante mittels einer Sprechblase zu Franz Schubert ‚sagt‘: ‚Noch heute wirst du mit mir im paradiso sein. Okay?‘ Das schnoddrige ‚Okay‘ nimmt den Jargon der Comics auf; die Antwort auf die Frage bleibt aus, ein möglicherweise sich entspinnender Dialog wird bloß angedeutet. Wiewohl das Beispiel ein ‚sprechendes Bild‘ im eigentlichen Sinn des Wortes ist, steht die Narration steht gewissermaßen ‚zwischen den Zeilen‘. Wie stark Bild und Text in Beziehung stehen können, lässt sich anhand einer Sammlung von losen Skizzenblättern aus dem Jahr 1995 zeigen, hier die Abbildung einer Buchseite.<sup>51</sup>

Das Beispiel bezieht sich auf den 33. Canto des *Inferno* (es ist der vorletzte Canto). Dante ist an einem der kältesten Punkte der Hölle angelangt und, nachdem er beobachtet, wie der Graf Ugolino am Kopf des Erzbischofs Ruggieri nagt, wird ihm die Vorgeschichte zu dieser furchtbaren Strafe erzählt. Das Thema dieses Canto ist der politische Verrat, der für den Grafen in einem Hungerturm endet, wo er von den Körpern seiner vier toten Söhne isst.<sup>52</sup> Vallazza gestaltet pro Blatt neun Miniaturen, es sind Kugelschreiberskizzen, weil, wie er selbst im Vorwort zum Buch erklärt, der Strich des Kugelschreibers der Linienführung in der Radiertechnik am nächsten kommt.<sup>53</sup> Jedes Blatt weist drei Mal drei Miniaturen auf, insgesamt sind neun Bilder parallel angeordnet. Diese Vorgangsweise ist laut Vallazza von Dantes Vers-Rhythmus inspiriert, es sei die ins Grafische übersetzte Terzine, die von Dante erfundene Strophenform (Terzinen bilden das durchgehende metrische Schema der *Commedia*).<sup>54</sup> Vallazza erzählt hier nicht nur die Geschichte in einer Serie von Bildern, indem er die Terzine bildnerisch nachempfendet, er übernimmt auch die Form der literarischen Vorlage. Was die inhaltliche Nachbildung angeht, so fällt auf, dass mancher Vers aus der *Commedia* wörtlich zitiert wird, andere Verse jedoch nicht. Die eine Miniatur wird kommentiert, die andere nicht. Die Bilder beziehen sich auf ausgewählte Stationen der Geschichte, sie drücken Emotionen aus, illustrieren den 33. Canto aber keineswegs lückenlos. Vallazza folgt seinem persönlichen Verständnis, seinem subjektiven Empfinden, vielleicht der eigenen Berührung, um eine ‚zuverlässige‘ Illustration geht es ihm offensichtlich nicht in erster Linie.

Wie weit er andererseits das Netz von Bezügen spannt, sei an einem der Porträts des Dichters Dante mit Lorbeerkranz vorgeführt.

Auf dem rechten Rand des Bildes ist Dantes Geliebte Beatrice<sup>55</sup> im weißen Kleid und mit Heiligenschein zu sehen, zwei Frauen begleiten sie; daneben ist eine Ansicht von Florenz zu erkennen. In Dantes Werk *Vita nova/Das neue Leben*, das als Minnesang auf Beatrice bezeichnet werden kann und das Vallazza zweifellos kennt, findet sich eine Szene, die mit der dargestellten fast deckungsgleich ist:

Als nun so viele Tage vergangen waren, daß es seit der obengenannten Begegnung mit der Holdseligsten genau neun Jahre her war, da begab es sich am letzten dieser Tage, daß die Wundersame mir erschien, schneeweiß gekleidet, inmitten zweier edler Frauen, die älter waren denn sie. Und als sie durch die Gasse schritt, wandte sie den Blick nach jener Seite, auf der ich ganz befangen stund, und in ihrer unaussprechlichen Huld – die ihr heute im Himmel vergolten wird – grüßte sie mich also sittsam, daß ich die äußersten Grenzen der Seligkeit zu schauen meinte.<sup>56</sup>

Auf der gegenüberliegenden Bildseite findet sich ein Selbstporträt des Künstlers und das Bild einer jungen Frau, Verena,<sup>57</sup> die sich mit unfreundlichem Blick abwendet – es handelt sich wohl um die Anspielung auf eine reale Lebenssituation, vielleicht um den Grund für Vallazzas oben erwähneter Lebenskrise. Die Wildkatze mit dem gefleckten Fell am unteren Bildrand bezieht sich geradezu wörtlich auf den 1. Canto des *Inferno*, in dem es heißt: „Und siehe, beinah beim Beginn des Hanges / Erschien ein Panther, leicht und sehr behende, / Der war bedeckt mit einem bunten Felle.“<sup>58</sup> Der dunkle Wald als Allegorie für die Lebenskrise, in die Dante geraten ist, wird auch in der Bildmitte angedeutet, denn das Porträt weist einen Sprung auf. Die Anwesenheit des Selbstporträts mit Verena könnte darauf hinweisen, dass sich Vallazza in diesem Punkt mit Dante gleichsetzt, dass also die Lebenskrise beide betrifft. Die Radierung weist auch klar ausgewiesene Referenzen an William Blake und Sandro Botticelli, zwei namhaften Illustratoren der *Commedia*, auf. Der englische Maler und Naturmystiker William Blake (1757-1827) war auch Dichter, sein berühmtes Gedicht *The Tyger*, das ebenfalls die Motive des dunklen Waldes und der Angst enthält, mag Vallazza gekannt haben.<sup>59</sup> Blake galt nicht nur als der Dichter des Dunklen und Okkulten, er war auch Kupferstecher und entwickelte sein eigenes Tiefdruckverfahren.<sup>60</sup> Diese Radierung ist ein Beispiel dafür, wie viel ein Künstler durch Anspielungen und Bezüge ‚erzählen‘ kann.

Dante war ein politisch involvierter und politisch denkender Dichter, die Leser begegnen in seinem Werk zahlreichen Zeitbezügen und Zeitgenossen. Die *Commedia* „ist auch seine Auseinandersetzung mit [der] blutigen und für ihn aussichtslosen Florentiner Geschichte. Er begegnet, meist in der Hölle, den handelnden Figuren dieses Dramas.“<sup>61</sup> Vallazza folgt diesem Verfahren und bringt – häufig auch kritisch – seine eigenen Zeitgenossen mit ins Spiel. So findet man bei ihm als ‚Höllbewohner‘ z.B. drei italienischen Politiker, die in den 1980er und 1990er Jahren hohe Ämter innehatten: Gianfranco Fini, Bettino Craxi und Silvio Berlusconi (Skizzenheft II zum *Inferno*). Berlusconi, zur Partei Forza Italia gehörig und langjähriger italienischer Ministerpräsident, außerdem Medienmogul und wegen seiner Nähe zur italienischen Mafia und seiner ausschweifenden Parties in Verruf geraten, ist mithilfe des Neofaschisten Fini groß geworden. Craxi, ein Politiker der Sozialistischen Partei Italiens ist seinerseits dafür bekannt, ein korruptes und sexualmoralisch zweifelhaftes Netz unterhalten und auf Staatskosten gelebt zu haben.<sup>62</sup> Der Untertitel drückt denn auch unmissverständlich aus, was von den Dreien zu halten ist: „Fini, Craxi e Berlusconi sono barettieri e coglioni“ bedeutet so viel wie: Sie sind Gauner. Mit wenigen Andeutungen ‚erzählt‘ demnach Vallazza die (lange) Geschichte politischen ‚Sumpfs‘ in Italien. Den Bezugsrahmen bildet Dantes 22. Canto des *Inferno*, in dem die Teufel am Pechsee ein burleskes Spiel treiben.<sup>63</sup> Der Bezug steuert auf diese Weise das ‚Sündenregister‘ bei, um das es hier geht: Betrügerei, Gaunerei, Bestechlichkeit, Rücksichtslosigkeit.

#### Die Narration der Bildtextur

Vallazzas Radierungen und Skizzen in ihrem Detailreichtum und den zahlreichen Bezügen zu ‚lesen‘ ist überaus lohnend. Inwieweit daneben die ‚Textur‘ – man könnte auch sagen die Oberflächenstruktur oder das Oberflächenmuster – eines Bildes narrativ sein kann, ist die Frage. Unter ‚Textur‘ versteht die Wahrnehmungspsychologie die mit dem Auge erfassbare Beschaffenheit einer Oberfläche, wobei eine Sehnehmung eingesetzt wird, die das Ensemble der vorhandenen Zeichen spontan und damit auch zu einem Gutteil emotional, nicht etwa kognitiv oder gar analysierend erfasst.<sup>64</sup> Hell und Dunkel, verschwommen oder scharf sind demnach Begriffe, die sich auf die Textur eines Bildes beziehen, welche aus Linien, Punkten, Schraffuren, Flächen etc. besteht. Vier Beispiele, das eine aus dem *Inferno*-Zyklus, drei weitere aus dem *Paradiso*-Zyklus können dies verdeutlichen.

In einer Radierung (50 x 70 cm) mit dem Titel *Luzifers Reich* ist das Bild mit einer Vielzahl kleiner menschlicher Figuren angefüllt, die freien Flächen sind weitgehend mit symbolhaften

und abstrakten Zeichen belegt – und zwar in einer Weise, dass in der Wirkung eine Kreisbewegung erzeugt wird. Im Zentrum des oberen Bereiches ist Luzifer zu sehen, dessen Maul einige Körper aufnimmt. Selbst wenn der Betrachter den Blick nicht fokussiert, sondern das Bild als Gesamtes auf sich wirken lässt, wird sich dieser Bild-Ausschnitt vordrängen, was den Eindruck, alles bewege sich auf dieses Maul zu und werde von ihm verschlungen, unterstreicht. Die Textur des Bildes kann als dunkel, dicht und ‚treibend‘ beschrieben werden, was bestimmte Assoziationen hervorruft und die Hölle als einen menschlichen Kosmos emotionalen Getriebenseins vorführt. Freilich ist man hier bereits in der Interpretation, vor allem wenn man weiter ‚liest‘ und in der Hölle nicht das Ab- oder Andersartige, sondern einen (nicht unwesentlichen) Teil der *conditio humana* zu begreifen glaubt.

Vergleicht man *Luzifers Reich* mit drei Radierungen zum *Paradiso*, so ergibt sich naturgemäß ein ganz anderes Bild. Das erste Bild trägt den Titel *Dante, Beatrice und Engel* und erscheint im Vergleich zu *Lufizers Reich* geradezu leer. Dieses Bild weist eine ‚bereinigte‘, eine ‚klare‘ Textur auf, die Figuren schweben frei im Raum, sie sind nicht von anderen Figuren und Dingen begrenzt, sie erscheinen losgelöst von allem und bewegen sich von unten nach oben. Der Gesamteindruck, der über die helle Textur und den leeren Raum vermittelt wird, ist Leichtigkeit und Freiheit bei gleichzeitigem Fokus auf den zentral sich vordrängenden Bildbereich. Durch die Strahlen wird der Kreis als Sonne wahrgenommen, auf sie schweben die drei Figuren zu. Bis hierher haben wir das Bild spontan auf uns wirken lassen, erst wenn wir feststellen, dass der Engel und Beatrice Dante in ihre Mitte genommen haben, dass Beatrice Dante nach oben zieht, sind wir ins Detail gegangen und ins Kognitive übergewechselt.

Im zweiten Bild wird die Textur des Kreises wieder aufgegriffen, Beatrices Körper im Sternengewand bildet hier den Kreis, der Dantes Körper umschließt. Das Sternengewand, das Beatrice trägt und das gewissermaßen den Himmel für Dante darstellt, erweckt Assoziationen mit naiver Kunst, entfernt sogar mit einer Kinderzeichnung. Dante hat seine gewöhnliche Gestalt verlassen, er geht auf Wolken, ist achtarmig und kann nach allen Seiten hin ausgreifen. Beatrices und Dantes Körper erscheinen von der Textur des Bildes her miteinander verbunden und der Eindruck, der hier entsteht, ist Wärme und Geborgenheit. Wenn man von diesem Punkt aus in ein bewusstes Beobachten überwechselt, stellt man fest: Dantes Gesichtsausdruck ist verinnerlicht, von stiller Freude erfüllt. Sein achtarmiges Körperbild erinnert an die tibetisch-buddhistische Ikonografie, nach der ein mehrarmiger Buddha ein „Bodhisattva des Mitgefühls“<sup>65</sup> ist. In der tibetisch-buddhistischen Ikonografie deuten die vielen Arme den Wunsch des ‚erleuchteten Wesens‘ an, anderen möglichst

tatkräftig helfen zu wollen. Am Bildrand sind Engel zu sehen, die in der christlichen Ikonografie ebenfalls als Helfer oder Beschützer gesehen werden und damit das Äquivalent zum Bodhisattva darstellen. Im ersten Bild bietet die Textur das spontane Empfinden von Freiheit und Offenheit, im zweiten Liebe und Güte an, beide Eigenschaften werden dem Göttlichen zugeschrieben.

Die Textur des dritten Bildbeispiels vermittelt Vollkommenheit und Geschlossenheit. Das Bild ist schlicht und erscheint auf den ersten Blick auf die Kreisform reduziert. Erst auf den zweiten Blick erkennt man, dass das den Kreis umgebende Muster als Sonnenstrahlen zu ‚lesen‘ ist und dass diese Strahlen aus Flügelwesen gestaltet sind, was wiederum die Assoziation mit Engeln hervorruft. Der Kreis ist leer, er ist Licht, sonst nichts. Die Figur des Dante am unteren Bildrand ist mit beiden Dimensionen in Kontakt, sie steht auf dem Boden des ‚Ausstrahlungskörpers‘ und verbindet sich oben, vom Kopf her, mit dem ‚Absoluten‘.

Das erste der drei Bilder ist keinem speziellen Canto, sondern parallel zu *Luzifers Reich* dem *Paradiso* generell zugeordnet. Die zweite Radierung bezieht sich auf den 30. Canto, in dem Dante in den höchsten Himmel – der Dichter nennt diesen Bereich „Empyreum“ – kommt, wo er „in die weite, weiße Himmelsrose, die gebildet wird von den Sitzen der Seligen“<sup>66</sup> aufgenommen wird. Dante richtet in diesem Canto noch einmal die Augen auf Beatrice, sie repräsentiert für ihn Schönheit und Liebe. Beatrice deutet ihm den Himmel als „reines Licht“, „geistiges Licht, voll von Liebe, Liebe zum wahren Guten, voll von Freude, die jede Süße übersteigt.“<sup>67</sup>

Im 33. Canto des *Paradiso* – auf ihn ist das dritte der drei Bilder bezogen – schaut der Geist „völlig hingeeben“ ins Licht: „Dieses Licht reißt so hin, daß es, wenn man es je wollte, unmöglich wird, sich von ihm abzuwenden, um etwas anderes zu betrachten, denn das Gute, Gegenstand des Wollens, ist vollständig in ihm vereint. Außerhalb seiner ist mangelhaft, was in ihm vollkommen ist.“<sup>68</sup>

Vergleicht man das Ergebnis der anhand von vier Radierungen angestellten ‚Textur-Lektüre‘ mit Dantes Text, so ergeben sich klare Übereinstimmungen. „Im Paradies vollendet sich das Schweben. Es will nichts mehr erreichen, da alles erfüllt ist“, notiert Vallazza ins Skizzenheft I zum *Paradiso* und unterstreicht den Eindruck der Vollkommenheit, die er in seiner letzten Radierung des *Commedia*-Zyklus ausdrückt und die Dantes Verfasstheit am Ziel seiner Wanderung entspricht. Eine vollständige Erfüllung wird allerdings den meisten ‚Lesern‘ von Versen und auch den ‚Lesern‘ von Bildern gleichermaßen utopisch erscheinen. Im Bild zu dieser Notiz offeriert Vallazza denn auch – mit Augenzwinkern – eine realere Komponente: Er zeigt einen Satelliten in der Ferne und im Vordergrund einen Astronauten, der einen alten

Kahn durch den Weltraum navigiert. Vallazza scheint damit, freilich ironisch, auszudrücken: Es ist nicht nur möglich, es ist da und dort sogar schon Wirklichkeit geworden! Der Mensch ist bereits in den gravitationsfreien Raum vorgestoßen, und Satelliten umkreisen die Erde...

---

<sup>1</sup> Der Abdruck der Bilder zu diesem Aufsatz erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Markus Vallazza.

<sup>2</sup> Dante hat die Göttliche Komödie nicht auf Lateinisch geschrieben, sondern auf Italienisch; das Lateinische galt zu Anfang des 14. Jahrhunderts als Literatursprache – unverständlich für die Bevölkerung, die dadurch nicht partizipieren konnte. Dante hat dazu beigetragen, die italienische Sprache als Schriftsprache zu etablieren. Seine sprachphilosophisch-historische Abhandlung *De vulgari eloquentia* ist eine Art Poetik, die Dantes Sinn für die gesellschaftliche Funktion der Sprache bezeugt. Vgl.: Rudolf Baehr: Nachwort. In: Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Übersetzt von Hermann Gmelin. Mit Anmerkungen und einem Nachwort von Rudolf Baehr. Stuttgart: Reclam 1996 (1. Aufl. 1951), 537.

<sup>3</sup> Gert Amann: Brief als Vorwort. In: Markus Vallazza. Zur Göttlichen Komödie von Dante Alighieri. Hölle & Läuterungsberg. Zeichnungen, Monotypien, Radierungen 1993–1998. Katalog. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1999, o. S.

<sup>4</sup> Es handelt sich um ein audiovisuelles Interview mit dem italienischen Kunstkritiker Fulvio Vicentini. In: Markus Vallazza e la Divina Commedia. Abschnitt 1: Markus Vallazza e l'Inferno Dantesco, 1998. DVD. Hg. v. Provincia autonoma di Bolzano Alto Adige – Cultura Italiana. Bozen 2006.

<sup>5</sup> Die umfangreichste Werkbiografie findet man in: Markus Vallazza. Das Radierwerk. Bd. I (1966–1978), Bd. II (1979–2006). Hg. v. Renate Maruschko in Zusammenarbeit mit Markus Vallazza. Mit jeweils einem Vorwort von Peter Weiermair. Wien/Bozen: Folio 2007, 2008, 337-341 (Bd. I), 369-377 (Bd. II).

<sup>6</sup> Markus Vallazza: Schattenhinab. Mit einem Widmungsgedicht von H. C. Artmann und zehn Radierungen des Autors. Vorzugsausgabe mit der Radierung Nr. 836. Innsbruck: Haymon 1990.

<sup>7</sup> Die von Vallazza angewandten Radiertechniken werden in Markus Vallazza: Das Radierwerk, Bd. II (Anm. 5), 335, in ihrer je eigenen Charakteristik vorgestellt: Die Kaltnadelradierung sei im Gegensatz zur klassischen Radierung, auch Aquaforte, ein „Direktverfahren ohne Ätzung, wobei die Zeichnung unmittelbar in die Platte eingeritzt wird. Die Linien, Schraffuren oder Punkte bilden Grate, die beim Drucken mehr Druckerschwärze aufnehmen und in tieferem Schwarz erscheinen, was der Kaltnadelradierung ihre Eigenart verleiht und sie von anderen Radiertechniken unterscheidet.“

<sup>8</sup> Peter Weiermair: Vorwort. Denken und Träumen in Bildern. Zum Radierwerk des Markus Vallazza. In: Markus Vallazza: Das Radierwerk, Bd. I (Anm. 5), 7.

<sup>9</sup> Vgl. Biographische Daten 1936-1978. In: Ebenda, 337–339.

<sup>10</sup> Markus Vallazza: Notizen zu meinen frühen Radierungen. In: Ebenda, 12.

<sup>11</sup> Ebenda.

<sup>12</sup> Vgl. ebenda.

<sup>13</sup> (Anm. 8).

<sup>14</sup> Ebenda, 8.

<sup>15</sup> Peter Weiermair: Vorwort. Der Radier- und Erzählstil Markus Vallazzas. In: (Anm. 5), Bd. II, 7.

<sup>16</sup> (Anm. 5), Bd. I, 339.

<sup>17</sup> Es handelt sich um eine ladinische Sage, die die Geschichte der mythischen Gestalten Eisenhand und Antermòya erzählt; diese Geschichte wird vielfach vermischt mit der Biografie Oswalds überliefert. Vgl: Roland Verra: Oswald von Wolkenstein und Ladinien. In: Ulrich Müller, Margarete Springeth (Hg.): Oswald von Wolkenstein. Leben-Werk-Rezeption. Berlin, New York: de Gruyter 2011, 101-108, hier 106.

<sup>18</sup> Vgl. (Anm. 5), Bd. I, 339.

<sup>19</sup> Markus Vallazza: Oswald von Wolkenstein. 25 Radierungen. Mit Liedern des Dichters und einem einleitenden Essay von Kristian Sotriffer. Wien: Edition Tusch 1973.

---

<sup>20</sup> Markus Vallazza: *Mein Parnass. Dreißig Originalradierungen im Passepartout*. Wien: Edition Hilger 1984; Markus Vallazza: *Mein Parnass II. Dreißig Originalradierungen*. Hg. v. Fulvio Vicentini. Wien: Edition Peter Infeld 1999.

<sup>21</sup> Vgl. (Anm. 5), Bd. II, 370.

<sup>22</sup> Vgl. ebenda, 372f.

<sup>23</sup> Zur weiteren chronologischen Entwicklung der Arbeit am Dante-Zyklus und den damit in Zusammenhang stehenden Präsentationen und Ausstellungen vgl. ebenda, 373ff.

<sup>24</sup> Vgl. Peter Weiermairs Vorwörter in den beiden Bänden zu Vallazzas Radierwerk (Anm 8), 7f, (Anm. 15), 7ff.

<sup>25</sup> Vallazzas Tochter Alma arbeitet bei der *edition per procura* in Lana mit und regt die Faksimilierung der Skizzenhefte I-V zum 60. Geburtstag ihres Vaters an (Auflage 500 Stück): Markus Vallazza: „*La Divina Commedia*“. Gesamtausgabe der Skizzenbücher. Heft I-V Die Hölle. *L' inferno*. Mit einem Begleittext von Oswald Egger. Lana: *edition per procura* 1996. Die Hefte VI bis IX *Purgatorio/Paradiso* erscheinen 2001.

<sup>26</sup> Jedes Skizzenheft ist unterschiedlich überschrieben. Der genaue Titel-Wortlaut von Heft I-II sei beispielhaft angeführt: Vorstudien, Skizzen u. Notate zur „Göttlichen Komödie“ von Dante Alighieri, 1993 (Kopien, Zitate u. Eigenes), Heft I; Hölle II. Skizzen u. Notate zur „Göttlichen Komödie“ von Dante. Vorstudien für Monotypien u. Radierungen. Markus 1994.

<sup>27</sup> Es handelt sich um zwei ganzseitige Darstellungen, vgl. Skizzenheft II zum *Inferno*, 1994.

<sup>28</sup> *La psicologia del male* befindet sich auf der letzten Seite des betreffenden Skizzenheftes. Die Skizzenhefte sind nicht paginiert, weshalb im Weiteren entsprechende Angaben fehlen.

<sup>29</sup> Dieter Scholz: Das 20. Jahrhundert und die Inferno-Illustration. In: Lutz S. Malke (Hg.): *Dantes Göttliche Komödie. Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten*. Leipzig: Faber & Faber 2000, 277-311, hier 293 u. 304.

<sup>30</sup> Ebenda, 297 u. 295.

<sup>31</sup> Sandro Botticelli hat einen umfangreichen Bilderzyklus zu den hundert Gesängen der *Commedia* hergestellt. „Heute sind davon 92 Zeichnungen erhalten, von denen 83 im Berliner Kupferstichkabinett liegen und neun im Vatikan. Über die Gründe und Hintergründe der Entstehung ist wenig bekannt [...]“. Franziska Meier (Universität Göttingen): *Renaissance des Mittelalters? Zu den Dante-Illustrationen von Sandro Botticelli*. In: <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/415/1/Botticelli.pdf> (Stand 24.6.2015).

<sup>32</sup> Die genannten Attribute sind nur eine kleine Auswahl, sie wurden einer Serie von neun Profil-Porträts entnommen: Skizzenheft I (keinem der drei Teile der *Commedia* zugeordnet), 1993.

<sup>33</sup> Markus Vallazza. Zur Göttlichen Komödie von Dante Alighieri (Anm. 3).

<sup>34</sup> „Grad in der Mitte unsrer Lebensreise / befand ich mich in einem dunklen Walde, / weil ich den rechten Weg verloren hatte.“ So lautet die erste Terzine im 1. Gesang des *Inferno*; im Weiteren begegnen Dante wilde Tiere, wie sie auch von Vallazza in dem betreffenden Bild dargestellt werden. Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie*. Übersetzt von Hermann Gmelin. (Anm. 2 ), 7.

<sup>35</sup> Vgl. <https://www.google.at/#q=Monotypie> (Stand 23.6.2015).

<sup>36</sup> Vgl. (Anm. 5), Bd. II, 373.

<sup>37</sup> Markus Vallazza: *Zu Dante nachdenkend. Zehn Radierungen und Kaltnadelarbeiten auf Zink, Kupfer und Aluminium*. Mit einem einleitenden Essay von Otto Breicha. Hg. als dreißigste Publikation mit Originalgraphik der Salzburger Landessammlungen Rupertinum 1995.

<sup>38</sup> Otto Breicha: *Wo das Abzeichnen aufhört. Über Markus Vallazzas Mappe „Zu Dante nachdenkend“*. In: (Anm. 5), Bd. II, 166-167, hier 167.

<sup>39</sup> Ebenda.

<sup>40</sup> Im Vorspann zum 13. Canto heißt es, die Wanderer gelangen in „den Wald der Selbstmörder, wo die Seelen gestaltlos in wilde Sträucher gebannt sind, die von der Harpyien zerzaust werden.“ Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie*. Übersetzt von Hermann Gmelin. (Anm. 2), 50. Harpyien sind „Fabelwesen mit Vogelkörpern und Frauenköpfen“. Ebenda, 410.

<sup>41</sup> Markus Vallazza: *La Divina Commedia – Zur „Göttlichen Komödie“ von Dante Alighieri. Teil I: Inferno. Vierunddreißig Radierungen zu den einzelnen Canti und 1 Frontispiz*. Mit Auszügen aus dem Vorwort der Dante-Monographie von Kurt Leonhard und 34 Kurztexten aus: *Inferno/Hölle I-XXXIV*



---

des Reclam Verlages, Stuttgart. Edition der Galerie Ernst Hilger in Zusammenarbeit mit Peter Infeld. Wien 1996. Zu den Präsentationen in Wien und Eisenstadt vgl. (Anm. 5), Bd. II, 373f.

<sup>42</sup> Markus Vallazza: La Divina Commedia – Zur „Göttlichen Komödie“ von Dante Alighieri. Teil II: Purgatorio. Dreunddreißig Radierungen zu den einzelnen Canti und 33 Kurztexten aus: Purgatorio/Läuterungsberg I-XXXIII des Reclam Verlages, Stuttgart. Edition der Galerie Ernst Hilger in Zusammenarbeit mit Peter Infeld. Wien 1999. Markus Vallazza: La Divina Commedia – Zur „Göttlichen Komödie“ von Dante Alighieri. Teil III: Paradiso. Dreiunddreißig Radierungen zu den einzelnen Canti und 33 Kurztexten aus: Paradiso I-XXXIII des Ernst Klett-Verlages, Stuttgart. Edition der Galerie Ernst Hilger in Zusammenarbeit mit Peter Infeld. Wien 2000.

<sup>43</sup> Zu den diversen Ausstellungen des Dante-Zyklus von Vallazza siehe (Anm. 5), Bd. II, 374ff.

<sup>44</sup> Ebenda, 375.

<sup>45</sup> (Anm. 25).

<sup>46</sup> Vgl. drei Zeichnungen von Ruth Gesser in: Dante Alighieri: Commedia. In deutscher Prosa von Kurt Flasch. Frankfurt am Main: Fischer 2013, 10, 160 u. 316.

<sup>47</sup> Zu diesem Thema siehe: Vera Nünning, Ansgar Nünning: Produktive Grenzüberschreitung: Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie. In: Ansgar Nünning, Vera Nünning (Hg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier 2002 (WVT-Handbücher zum Literaturwissenschaftlichen Studium, Bd. 5), 1-22.

<sup>48</sup> Werner Wolf: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Ebenda, 23-103, hier 25.

<sup>49</sup> Siehe dazu eine Diplomarbeit, die sich mit Vallazzas Oswald von Wolkenstein-Zyklus, mit seinen Frauen aus Fanes und den Radierungen zu Edgar Allan Poes Erzählung Hop Frog beschäftigt, nicht aber mit dem Dante-Zyklus: Christine Niedermair: Markus Vallazza: Eine Untersuchung über das Verhältnis von Text und Bild. Dipl.-Arbeit masch., Innsbruck 1996.

<sup>50</sup> Zur Wechselbeziehung und Interaktion verschiedener Medien siehe: Werner Wolf: Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie, intermediale Formen. In: Volker C. Dörr, Tobias Kurwinkel (Hg.): Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien. Würzburg 2014, 11-45.

<sup>51</sup> Es handelt sich um Vorarbeiten zur Inferno-Mappe, die beim Raetia-Verlag geschlossen publiziert wurden, mit einem ins Italienische übersetzten Kommentar von Otto Breicha: Markus Vallazza: Scizzi [sollte heißen Schizzi] sull' Inferno di Dante. Bozen 1996, 75.

<sup>52</sup> Es ist eine ‚moderne‘ Geschichte, die Dante im 33. Canto erzählt, weshalb sie wohl auch zu den bekanntesten der *Commedia* gehört: Ugolino ist Opfer und Täter zugleich, zu Lebzeiten ist er selbst ein skrupelloser Politiker, weshalb er sich im untersten Höllenbezirk befindet; trotzdem spricht Dante ihm nicht alle menschlichen Qualitäten ab: Der Conte empfindet im Hungerturm tiefes Mitleid mit seinen Söhnen und versucht sie zu schonen, solange sie leben. Erst nach ihrem Tod übermannt ihn der Hunger so sehr, dass er über ihre Körper herfällt. Vgl. Dante Alighieri: Commedia. In deutscher Prosa von Kurt Flasch (Anm. 47), 509f.

<sup>53</sup> Markus Vallazza: Vorwort. In: Markus Vallazza: Scizzi [sic!] sull' Inferno di Dante. (Anm. 52), 3.

<sup>54</sup> Ebenda.

<sup>55</sup> Beatrice ist als reale Frau im Leben Dante Alighieris nachgewiesen, sie ist aber wie er selbst auch Protagonistin in der *Commedia*. Vgl. Rudolf Baehr: Nachwort. In: Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Übersetzt von Hermann Gmelin (Anm. 2), 533-541, besonders 534f.

<sup>56</sup> Dante Alighieri: Das neue Leben. Vita nova. Aus dem Italienischen übersetzt von Hannelise Hinderberger. Zürich: Manesse 1987, 7.

<sup>57</sup> Anhand des Gesamtverzeichnisses der Radierungen kann das Porträt als ein Bildnis von Verena identifiziert werden, eine reale Frau in Vallazzas Leben. Verena ist der erste Teil des Radier-Zyklus, also die Mappe Inferno, gewidmet. Vgl. (Anm. 5), Bd. I, 339 u. 197.

<sup>58</sup> Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Übersetzt von Hermann Gmelin. (Anm. 2), 8.

<sup>59</sup> Das Gedicht *The Tyger* von William Blake stammt aus dem Werk *Songs of Innocence and Experience* (1794), die erste Strophe lautet: „Tyger! Tyger! burning bright / In the forests of the night, / What immortal hand or eye / Could frame thy fearful symmetry?“ C. M. Bowra: *Songs of Innocence and Experience*. A Casebook Edited by Margaret Bottrall. Bristol: Macmillan 1970, 136-159, hier 157.

---

<sup>60</sup> Vgl. Kaethe Wolf-Gumpold: William Blake: Versuch einer Einführung in sein Leben und Werk. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben 1964, 85 u. 89.

<sup>61</sup> Kurt Flasch: Nachwort. In: Dante Alighieri: Commedia. In deutscher Prosa von Kurt Flasch (Anm. 47), 622.

<sup>62</sup> Zu Berlusconi, Craxi und Fini und zum politischen Kontext Italiens der vergangenen Jahrzehnte siehe das Kapitel *Politische Landschaft in Italien seit 1946* in: Martin Hambücker: Arrivederci Berlusconi. Medienpolitische Verflechtungen in Italien seit 1945. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2006, 31-39.

<sup>63</sup> Vgl. Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Übersetzt von Hermann Gmelin. (Anm. 2), 83ff.

<sup>64</sup> Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Textur\\_\(Psychologie\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Textur_(Psychologie)) (Stand 25.6.2015). Mit dem Begriff Textur (textura = Gewebe) ist ein aus unterschiedlichen Merkmalen bestehendes Muster angedeutet. Die Wahrnehmungspsychologie geht davon aus, dass Objekte in Stufen erfasst werden, wobei „auf einer ersten Stufe, der Stufe der präattentiven Verarbeitung, das Reizmuster in seine Elementarmerkmale [...] zerlegt wird“. E. Bruce Goldstein: Wahrnehmungspsychologie. Eine Einführung. Deutsche Übersetzung hrsg. v. Manfred Ritter. Heidelberg u.a.: Spektrum Akademischer Verlag 1997, 184.

<sup>65</sup> Der bekannteste Buddha des Mitgefühls im tibetischen Buddhismus ist (Sanskrit) Avalokitéshvara (tibetisch: Chenrezig) und kann als zwei-, vier- oder sechsarmige Gottheit dargestellt werden. Vgl. Detlef I. Lauf: Eine Ikonographie des tibetischen Buddhismus. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1979, 104f.

<sup>66</sup> Dante Alighieri: Commedia. In deutscher Prosa von Kurt Flasch (Anm. 47), 452.

<sup>67</sup> Ebenda, 453.

<sup>68</sup> Ebenda, 469.