Vorkriegspatriarch und Idol so mancher Mafiosi: Marlon Brando (hier mit Salvatore Corsitto) als Vito Corleone in Francis Ford Coppolas „Der Pate“ (1972) Foto Picture Alliance

Keine Cosa Nostra ohne Folklore

Ein Mythos, der später seine Wahrheit behauptet: Ulrich van Loyen spürt in einem erhellenden Essay literarischen Vorbildern der Mafia nach.

Das Wort „Mafia“, so schreibt der sizilianische Schriftsteller Leonardo Sciascia in seinem Aufsatz „Literatur und Mafia“, hat erstmals, wenn nicht Erwähnung, so doch „weiteste Verbreitung“ durch ein Theaterstück gefunden: Die 1863 im Dialekt uraufgeführte Komödie „I mafiusi di la Vicaria“ (Die Mafiosi der Vicaria), als deren Autoren zwei nicht näher bekannte Wanderschauspieler namens Rizzotto und Mosca zeichnen, handelt von einer Gruppe von Häftlingen im Ucciardone-Gefängnis in Palermo, die den anderen Insassen ihre Gesetze aufzwingt, und war bald so populär, dass „Mafia“ und „Mafiosi“ Synonyme für kriminelle Organisationen und ihre Mitglieder wurden.

Bereits 1838, so Sciascia weiter, hatte Don Pietro Ulloa, Staatsanwalt in Trapani, dem Justizminister des Königreichs beider Sizilien einen Bericht über die ökonomische und soziale Situation auf der Insel geschickt, der eine genaue Beschreibung der Mafia enthält, ohne jedoch ihren Namen zu erwähnen. In seinem Durchgang der Literatur stellt Sciascia die „historischen“ Romane von Luigi Natoli heraus, deren „inspirierende Idee“ es zu sein scheine, „dass eine verborgene ‚Verfassung‘, ein ‚Mafiastaat‘, das Überleben des sizilianischen Menschen und Siziliens im schrecklichen Wechsel der geschichtlichen Ereignisse (…) gewährleistet hat“: Ihr bekanntester, „I Beati Paoli“, der 1909/10 unter dem Pseudonym William Galt in 239 Folgen im „Giornale di Sicilia“ erschienen ist, beschreibt einen Geheimbund, der im Mittelalter für die Armen, Schwachen und Benachteiligten eingetreten sein soll und – ähnlich wie im angelsächsischen Kulturraum Robin Hood – bis heute verehrt wird. In Palermo ist eine Piazza nach ihm benannt.

Wenn die Anfänge der Mafia nostalgisch verklärt werden und sich Angeklagte der Cosa Nostra, wie 2003 vor Gericht geschehen, auf die Beati Paoli berufen, könnte es dann nicht sein, „dass die Ursprünge der Mafia vor allem inszeniert wurden, sprachlich und literarisch, um sie dann in die Tat umzusetzen oder in den durch Fiktion freigeräumten Bereich einzutreten“? Die Mafia, ein „Mythos, der anschließend seine Wahrheit behauptet“? Diese spannende Frage ist der Ausgangspunkt des Essays, in dem Ulrich van Loyen dem „Fluidum“ nachgeht, das Ethnologen „Mafiacraft“ (Deborah Puccio-Den) nennen und er lieber „Mafiapoetics“, und es zu historisieren versucht.

Die Gründungslegende als Authentifizierungsstrategie – diesen Zusammenhang arbeitet van Loyen auch für die anderen Mafie heraus. Die ’ndrangheta in Kalabrien beruft sich auf drei spanische Soldaten, die während der aragonesischen Herrschaft auf die Insel Favignana verbannt wurden, nachdem sie die Schändung einer jungen Frau geächtet hatten: Osso, Mastrosso und Carcagnosso wurden zu Schutzheiligen und begleiten bis heute das Aufnahmeritual.

Dagegen lässt sich ein literarisches Vorbild für die Camorra in Neapel so eindeutig nicht ausmachen. Doch kommt ein Racheverbrechen infrage, das der Verrat eines Bosses ausgelöst hat und das in einem 1907 erschienenen Buch über die Wurzeln, Bräuche, Kostüme und Riten der „ehrenwerten Gesellschaft“ geschildert wird. Zwischen Elend und Adel hat hier das Bürgertum, so van Loyen, „keine Idee seiner selbst hervorgebracht“, sodass seine literarische Gattung, der Roman, auf der Strecke blieb, „dafür barst die Stadt vor kleinen Formen – ‚cronache‘ und ‚cronachette‘, Moritaten, Gedichte, ‚canzoni‘ – und szenischen Darbietungen“. Die „Capi“ Raffaele Cutolo und Lovigino Giuliano traten mit Gedichten und Liedern an die Öffentlichkeit: Versuche, jenseits der kriminellen Karriere wahrgenommen zu werden. Eine Sichtbarkeit, die das Schweigen über die Untaten vertieft; Maskeraden, in denen sich Verkleiden und Verstellen überschneiden, operettenhaft und dreist.

Wie van Loyen das Verhältnis von Mafia und Literatur reflektiert, wie er Eigentümlichkeiten der Texte aus den unterschiedlichen Traditionen und Organisationsstrukturen herleitet und auf diese bezieht, ergibt eine anregende und anspruchsvolle Lektüre. Der Ethnologe, der 2018 eine Feldforschung über „Neapels Unterwelt“ vorgelegt hat, lässt auf jeder Seite spüren, dass er, vielseitig belesen, eine mehr als akademische Vertrautheit mit dem Thema mitbringt und es in teilnehmender Beobachtung studiert. Zwischen Katholizismus und Volksfrömmigkeit, archaischen Riten und globaler Geschäftstätigkeit, Misstrauen und Gewaltbereitschaft, vormodernen Reserven des Südens und politischem Widerstand, übereilter Urbanisierung und Medialisierung der Unterwelt werden Zusammenhänge und Mentalitätsmuster, Abhängigkeiten und Ambivalenzen aufgezeigt. Die dichte Darstellung ist knapp und erhellend, und sie lässt Raum für weitere Erörterung. Aber eine Bibliographie fehlt, und auch Bücher, die auf Deutsch vorliegen (wie Carlo Ginzburgs „Der Käse und die Würmer“), werden nur im Original genannt. Kleine Fehler im Faktischen passen nicht recht ins Bild: Nicht Reggio Calabria, sondern Catanzaro ist Regionalhauptstadt.

Ulrich von Loyen erzählt kein neues Bild der Mafia. Ihren Entstehungsmythos hat schon John Dickie in seinem Standardwerk „Omertà. Die ganze Geschichte der Mafia“ als „todernsten, pseudosakralen Unsinn“ beschrieben, der die Wahrheit verschleiert. Die ethnographische Fragestellung lässt die Mafia nicht harmloser erscheinen, im Gegenteil: Sie legt eine Folklorisierung frei und das, was dahintersteckt. Der Titel, „Der Pate und sein Schatten“, gerät dabei so dialektisch in Bewegung, dass er, wenn das Bild vor die reale Person tritt, sich umkehrt: Der Schatten und sein Pate. ANDREAS ROSSMANN

Ulrich van Loyen: „Der Pate und sein Schatten“. Die Literatur der Mafia. Matthes & Seitz Verlag, Berlin 2021. 198 S., br., 15,– €.

Ein Stück weit muss er fremd bleiben

Eine Art Jahresbilanz: Franziska Meier fragt nach Vergangenheit und Zukunft der Dante-Rezeption

Der Rückblick aufs Dante-Jahr lässt hoffen, dass der sieben Jahrhunderte alten Rezeption der „Göttlichen Komödie“ ein kräftiger nächster Schub verpasst wurde: Bestenfalls steht eine frischgebackene Generation von Dante-Lesern bereit, die Flamme weiterzutragen. Das wäre eine versöhnliche Antwort auf eine der Fragen, welche die Romanistin Franziska Meier aufwirft. Ihre Studie „Besuch in der Hölle – Dantes Göttliche Komödie: Biographie eines Jahrtausendbuchs“ wendet sich der Aufnahme von Dantes Meisterwerk in Literatur und Künsten zu. Stets behält Meier zwei Hauptfragen im Hinterkopf: Was an der „Commedia“ den „Drang, sie sich anzuverwandeln, ausgelöst haben“ könnte und wie universal gültig sie heute sei, im Zeitalter der *cancel culture*. Wie gesagt: Letztere Frage ist (hoffentlich) mit „weiterhin“ oder wenigstens „ziemlich“ zu beantworten.

Dass sein dringendster Zweifel vorerst entschärft wäre, nimmt dem Band weder seine intellektuelle Prägnanz noch seine informative Weitläufigkeit. In vierzehn Kapiteln liefert Meier eine ebenso lesenswerte wie leserfreundliche Synthese zu für sich teils gut erforschten Themen. Dantes Ruhm in neueren Zeiten macht sie an unterschiedlichsten Phänomenen fest: dem Eintrag in Büchmanns „Geflügelten Worten“, dem Einfluss auf die Bildung des Begriffs „midlife crisis“ oder dem Konterfei des Dichters auf Euromünzen. Die Popkultur – Dan Browns Thriller „Inferno“, Computerspiele („Dante’s Inferno“), Manga – kommt ebenfalls zu ihrem Recht. Das ist vor allem unterhaltsam, Meier orientiert ihre Funde aber immer wieder auf die kulturgeschichtlich relevante Frage, weshalb ausgerechnet Dante ausgewählt wird: Warum stellt er eine Autorität dar, die man zitiert, mit der man sich schmückt, die man parodiert, an der man sich abarbeitet? Identitätsstiftung ist dabei eines der wichtigsten Schlagworte.

Eher überschaubar hingegen ist die Antwort auf die Frage, welchen Teilen und Aspekten der „Göttlichen Komödie“ diese ihren Ruhm verdanke. Allen voran sind es die Krise des Wanderers Dante, die rührende Francesca-da-Rimini-sowie die grausige Ugolino-Episode. Alles Sequenzen aus dem „Inferno“: Seit der Romantik dominiert Teil eins die Rezeption, „Läuterungsberg“ und „Paradies“ spielen nachgeordnete Rollen.

Meier widmet der Frage nach der Allgemeingültigkeit, die sich schon in der ersten Terzine ob des Pronomenwechsels von „nostra“ zu „mi“ stellt, sowie dem Schuldgefühl als einem der Merkmale „westeuropäischer Zivilisation nach dem Zusammenbruch des Römischen Reiches“ erhellende Zeilen. Ähnliches gilt für die Skizze der Francesca-Tradition: „Anders als die berühmten Frauengestalten der Antike“ stehe uns „Dantes Francesca sehr viel näher“ (Doppelungen und Ungenauigkeiten wie diese sind dem Lektorat leider manchmal entgangen). Denn: „Sie ist weder eine hochgestellte Königin noch eine mythische Gestalt mit welthistorischen Folgen.“ Die moralische Perspektive ist vorhersehbar: Der Ehebruch stößt bei Nachgeborenen auf ein weniger hartes Urteil als bei Dante, besonders in Empfindsamkeit und Romantik, die im Zeichen von Liebe als Passion stehen.

Es lassen sich Hochzeiten ausmachen: Die frühe Rezeption in der italienischen Renaissance gehört ebenso dazu wie die Schwellenzeit um 1800 oder die avantgardistische Moderne und deren nichtmetaphysische „waste lands“. Meier führt dies nicht eigens in einem historischen Überblick aus – interessant wäre das deshalb gewesen, weil er vielleicht Gründe für die Dante-Ferne mancher Zeiten gezeigt hätte. Mitunter diskutiert Meier diese: Voltaire etwa befand Dante für zu schwer verständlich, ein „Mischmasch“ (Meier) mit Hang zu religiösem Obskurantismus. Klassizisten müssen mit sprachlicher Vielseitigkeit und drastischen Beschreibungen, wie die „Göttliche Komödie“ sie pflegt, Schwierigkeiten haben – der Formstrenge in Aufbau und Metrik zum Trotz.

Spannend sind die Kapitel zu Dante-Bezügen in Darstellungen der Gefangenen- und Konzentrationslager, denn sie stellen einen Lackmustest dar: Ist Dante nur Bildungsgut, das den Blick auf die Schrecken der Moderne versperrt, oder bietet sein Werk ein Prisma zu Verständnis und Gestaltung? Einigen half es, etwa Ba Jin, der den Ort seiner Zwangsarbeit während der chinesischen Kulturrevolution als danteske Hölle begriff, oder dem KZ-Überlebenden Primo Levi. Andernorts regte sich Kritik, in Martin Walsers Essay „Unser Auschwitz“ etwa. Siegfried Unseld überredete Peter Weiss, auf eine „danteske Einkleidung“ seiner „Ermittlung“ zum Frankfurter Auschwitz-Prozess zu verzichten.

Kritische Absagen dieser Art sind zu relativieren: Die Moderne war hervorragend darin, eine Tradition zu kritisieren,

Franziska Meier: „Besuch in der Hölle“. Dantes Göttliche Komödie: Biographie eines Jahrtausendbuchs. Verlag C. H. Beck, München 2021. 214 S., geb., 26,– €.

deren Elemente es ihr erst erlaubten, ihre Eigenart zu artikulieren. Meier zeigt das am Beispiel von T. S. Eliots Dante-Bezügen: „Dante ist gleichermaßen Gewährsmann einer raffinierenden Spracharbeit moderner Lyrik wie Objekt einer Verfeinerung im 20. Jahrhundert. In anderen Worten: Dante in der historischen Distanz hört nicht auf, die moderne Lyrik zu überschatten, aber er steckt zugleich mitten in ihr. Er ist zum Material geworden, das vielfältig eingeschmolzen werden kann.“

Meier gelingt der komparatistische Panoramablick: Sie erfasst nicht nur verschiedenste literarische Traditionen, vom Humanismus des Quattrocento bis zur postkolonialen Dante-Versessenheit bei Seamus Heaney oder Derek Walcott. Sie untersucht auch Buchillustrationen, vorneweg die berühmten von Botticelli und Doré, Malerei, Musik, Bildhauerei (Rodins „Der Kuss“), Film (Greenaways „A TV Dante“) oder Comic.

Wichtig ist ihr, dass Dante ein Stück weit fremd bleibt: „Von der Komödie scheint seit der Renaissance eine *standing invitation* auszugehen, sich nicht nur auf ihre so andersartige Welt einzulassen, sie verstehen zu wollen, sondern auch sich immer wieder neu in ein Verhältnis zu ihr zu setzen und sie in die eigene Gegenwart zu holen.“ Die Sperrigkeit unterscheidet Dante von anderen Klassikern wie Shakespeare (obgleich diese Nähe oft eine Illusion sein mag).

Leise Skepsis grundiert Meiers Darstellung: gegenüber einer Rezeptionsgeschichte im Sinne von Hans Robert Jauß, gegenüber der Attraktivität literarischer Kultur heute, gegenüber einer Gegenwart, die moralisch-ästhetisch zu Gericht zieht. Insgesamt jedoch ist der Ton zuversichtlich: Angesichts des Reichtums, den ihre Dante-Inventur in den Kulturspeichern der Welt zutage fördert, kann man es Meier nicht verdenken. NIKLAS BENDER

Man sollte an der Blume riechen, bevor man über sie nachdenkt

Sein Metier war die konzentrierte Arbeit an einer bildhaften Sprache: Catherine Krahmer macht mit Leben und Werk von Julius Meier-Graefe bekannt

Mit der „Erschießung des Kaisers Maximilian“ (1868) hat Edouard Manet eines der ungewöhnlichsten Historienbilder des neunzehnten Jahrhunderts geschaffen. Das Fehlen jeglicher Idealisierung hat nicht nur Kunsthistoriker immer wieder beschäftigt, auch Vertreter anderer Disziplinen wie Georges Bataille, Michel Foucault oder Pierre Bourdieu haben über das Bild geschrieben. Eine der beeindruckendsten Beschreibungen stammt von Julius Meier-Graefe, Kunstschriftsteller, Romanautor, Kunsthändler und Ausstellungsmacher. Meier-Graefe begreift das Bild als Zeugnis menschlicher Anteilnahme, das zugleich aber wesentlich „von Farben und Tönen handelt“ – ein „Ornament, in dem alles, was innerhalb und außerhalb des Richtplatzes vorgeht, zu einem Rhythmus wird“. Wenn Manets Historienbild politisch ist, so kann man bei Meier-Graefe lernen, dann ist dieser Einsatz maßgeblich eine Sache der Form.

Meier-Graefe, der 1935 in der Schweiz starb, ist aus dem kunsthistorischen Kanon niemals ganz verschwunden, war darin aber auch nie wirklich präsent. Zu seinen aufmerksamen Lesern gehörten Künstler und Literaten, unter seinen Kritikern waren namhafte Vertreter der akademischen Kunstwissenschaft. Der Winckelmann-Biograph Carl Justi nannte Meier-Graefes Studie über Hans von Marées einen „kaum begreiflichen Nonsens“, der nach England emigrierte Leopold Ettlinger legte in den Fünfzigerjahren noch einmal nach: Meier Graefe, so schrieb er im renommierten „Burlington Magazine“, habe die Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts verfälscht und ohnehin nicht viel mehr als schöngeistige Literatur für ein halbgebildetes Bürgertum geschrieben.

Die nun erschienene Biographie von Catherine Krahmer bietet Gelegenheit, diese Urteile zu prüfen. Die Autorin hat bereits die Briefe und Tagebücher Meier-Graefes ediert und ist zweifellos die beste Kennerin dieses Œuvres. Ihre Biographie berichtet von den Anfängen Meier-Graefes als Redakteur der in Berlin erscheinenden Kunstzeitschrift „Pan“, von den Jahren in Paris, wo er sich als Kunsthändler und Autor für das zeitgenössische Kunsthandwerk einsetzte, von der Kriegsgefangenschaft in Sibirien, den Reisen nach Spanien und Amerika. Das Buch ist aber mehr als eine Biographie, nämlich eine umfassende Einführung in das vielschichtige Werk Meier-Graefes – die zweibändige „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“ und die zahlreichen Monographien zu Künstlern wie Courbet, Menzel, Degas oder Renoir.

Meier-Graefes eigentliches Metier ist die Verwandlung der visuellen Erfahrung in die Bildhaftigkeit der Sprache. Rembrandts Selbstbildnisse erscheinen ihm „wie lächelnde Felsen“, manche Bilder der Impressionisten fallen „wie mürbe Asche von der Leinwand“ oder „werden in den Rahmen zu farblosem Staub“. Vertreter der akademischen Kunstwissenschaft haben Meier-Graefes konzentrierte Arbeit an der Sprache als Marotte eines Kunstschriftstellers missverstanden. Umgekehrt hielt Meier-Graefe seine Abneigung gegen den „fatalen Nimbus des Fachmanns“ nicht zurück. Systematisches Ordnen von Kunst war für ihn nur Verstellung der Phänomene. „Man hat bei uns immer formuliert, bevor geeignete Erfahrungen da waren. Wir dachten stets über die Blume nach, anstatt zu riechen.“

Krahmer nennt ihr Buch den „Versuch einer Selbstdarstellung“ Meier-Graefes: Der Porträtierte soll sich in seinen Sätzen, Tagebuch- und Briefauszügen selbst zu erkennen geben. Das ist eindrucksvoll gelungen, bedeutet aber nicht, dass hinter der Kompilation von Zitaten die Stimme der Autorin nicht zu vernehmen wäre. Eine bemerkenswerte Passage widmet sie beispielsweise der Frage der Übersetzbarkeit. Meier-Graefes Schriften, die darauf ausgerichtet waren, eine sprachliche Form für das Gesehene zu finden, mussten an Übersetzern scheitern, die den bildhaften Text am Ende ins Begrifflich-Argumentative überführen wollten. Lediglich ein gelegentlicher Hang der Biographin zu martialischen Formulierungen irritiert ein wenig – Meier-Graefes Engagement für die Kunst ist ein beständiger „Kampf“, seine Verteidigung des Kunsthandwerks ein „Schlachtruf“, und Jahre bevor der Erste Weltkrieg Frankreich und Deutschland tatsächlich entzweit, ist bereits das Kunstgeschehen ein Agieren an „verschiedenen Fronten“.

Meier-Graefe, so bemerkte vor wenigen Jahren Florian Illies, habe „Paris und die französische Kunst auf eine Weise geliebt, wie sie vom reaktionären Berlin um 1900 gehasst wurde“. Das sollte man nicht vergessen, wenn man dem Autor reaktionäre Tendenzen unterstellt, wie es beispielsweise Ettlinger im „Burlington Magazine“ getan hat. Dass Meier-Graefe die Bilderfindungen des Kubismus oder Fauvismus fremd blieben, hat nichts mit Rückständigkeit zu tun. In seiner Polemik gegen Böcklin und seine deutschnationalen Verehrer hat Meier-Graefe sein Unbehagen an der Dominanz des Narrativen in der Kunst formuliert. Vehementer noch fiel sein Urteil über Otto Dix aus. Dessen Gemälde „Schlachtfeld“ war für Meier-Graefe „nicht nur schlecht, sondern infam gemalt, mit einer penetranten Freude am Detail“.

Die Abstraktionen der Avantgarde schienen ihm das Gegenextrem zu dieser Dominanz der Inhalte zu sein. Die „Würde des Objekts“, die Meier-Graefe auf den Bildern Courbets erkannt hatte, war für ihn keine historisch überholbare Erscheinung. Dass die Loslösung vom Gegenständlichen eine Befreiung der Kunst bedeuten sollte, leuchtete ihm nicht ein. So versteht man am Ende die besondere Stellung dieses Autors, seinen Eigenwillen und seine Heimatlosigkeit: als Parteigänger gleich welcher Weltanschauung ungeeignet, zu undiszipliniert für die Kunstwissenschaft, zu wenig avantgardistisch für die Freunde der gegenstandslosen Welt. Dass einer „in keine Schublade passt“, ist längst zum Topos geworden, Bestandteil jeder zweiten Laudatio und seinerseits eine neue Schublade. Dass Meier-Graefe auch in diese Schublade nicht passt, ist in Krahmers eindrucksvoller Biographie nachzulesen. PETER GEIMER

Catherine Krahmer: „Julius Meier-Graefe“. Ein Leben für die Kunst. Wallstein Verlag, Göttingen 2021. 604 S., Abb., geb., 34,90 €.

© Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH, Frankfurt. Alle Rechte vorbehalten. Zur Verfügung gestellt vom Frankfurter Allgemeine Archiv