



## Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

## Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

## Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.



32101 067196012

R U D O L F  
B O R C H A R D T S  
S C H R I F T E N

EPILEGOMENA  
ZU DANTE

\* I \*

EINLEITUNG IN DIE  
VITA NOVA

B E R L I N  
E R N S T R O W O H L T V E R L A G

1 9 2 3

3127  
.596

3127  
.596

Library of  
Princeton University.



Romance  
Seminary.

Presented by  
The Class of 1890.





R



**RUDOLF BORCHARDTS**  
**SCHRIFTEN**

---

**EPILEGOMENA ZU DANTE**

**I**

**EINLEITUNG IN DIE  
VITA NOVA**

**BERLIN**  
**ERNST ROWOHLT VERLAG**  
**1 9 2 3**



**Copyright 1923 by Ernst Rowohlt Verlag, Berlin W 35.**

**Die ursprünglich der Übersetzung  
folgende Einleitung hat aus tech-  
nischen Gründen von ihr getrennt  
werden müssen.**

**Roßberg'sche Buchdruckerei Leipzig.**

**Printed in Germany**

Mit den vorausgehenden\*) Seiten wird zum ersten Male unternommen, dem Deutschen das früheste von Dante selber veröffentlichte Werk in seiner echten Gestalt vorzulegen. Die bisherigen Übersetzungen der Vita Nova unterscheiden sich von Travestien wie Popes Iliad und Langes Horaz im Grunde nur dadurch, daß sie Kunstfehler ohne Kunstabsichten sind. Sie replizieren bis an die Wende des zwanzigsten Jahrhunderts ihr Original noch etwa so, wie die Riepenhausen, als der Faust abgeschlossen wurde, in ihren Umrißstichen die mittelalterlichen Fresken des Campo Santo als eine Art verschraubterer Flaxmanscher Vignetten replizieren. Solche bildlichen Fälschungen wären heut nicht mehr möglich, weil wenigstens den Augen Stilbegriffe unbewußt selbstverständlich geworden sind, und die mechanische Kontrolle der Linse den faulen Stümper nicht mehr aufkommen läßt; in der Poesie sind sie selbstverständlich, weil nur Poesie zur Poesie die Wege zu weisen vermag, und das Gewahren eines verschollenen Zeitgeistes und einer abgeschiedenen Zeit-Tonart nur schöpferisch vor sich gehen kann; nicht in den Formen der Version, sondern nur in denen des Zauberstabes und der Beschwörung.

\*) Rudolf Borchardts Schriften: Dantes Vita Nova deutsch. Ernst Rowohlt Verlag, Berlin 1921.

9-11-30 Rom. Sem. Harass. 49

3127  
596

Der Schritt, den die deutsche Poesie mit Herder, Voß und Goethe in den heroischen Stil der von Helden singenden Menschheit hinein tat, als Homer sich offenbarte und eine ganz schulmäßige Poetik durch Deutschland für den Okzident stürzte: dieser Schritt ist für die erste Urzeit der modernen Völker Europas, das Mittelalter, erst heut zu tun, und heut wie ehemals tut ihn auf den von Sehern vorgeahnten Pfaden nur und allein die Poesie. Unendliches fehlt, um ihn zum wahren Ausschreiten zu ermächtigen; noch liegt Wort und Begriff des Mittelalterlichen gefangen in der Zeitphrase vom »Gotischen«, mit denen das letzte Unnennbare seine Gräber übertüncht, und wer weiß, ob nicht die nächsten schlimmen Hände, um den nächsten Firnis über den Moder zu legen, diese Phrase erst wieder abstrapazieren müssen, ehe der Menschheit Europas das Licht ihrer heiligen Frühe wieder erscheinen kann. Die Poesie kann sich von solchen Zeitkontingenzen ihren Weg weder aufdrängen noch verbannen lassen. Diese Übersetzung ist vor vielen Jahren auf die Bitte befreundeter Privatdrucker, die ein schönes Buch herstellen wollten, aus jahrelangen Versuchen zusammengestellt und abgeschlossen worden, hat diese Bestimmung den harten Kriegszeiten opfern müssen und tritt heut auf den Wunsch des Verlegers der »Schriften« des Verfassers, der zum Jahre des Dantejubiläums beizutragen wünscht, in die Reihe seiner vor dem Kriege verfaßten Arbeiten.

Der Verfasser trägt keine Schuld daran, wenn das Werk einer grauen Vorzeit, einer undurchsichtigen und sich selber trübenden Seele und der vielleicht kritischsten Lebensspanne dieser

Seele, nun, befreit von allem, was die landläufige Übertragung an eigener Affektation, Gefühlslüge und koketter Einfalt ihm übermalt hatte, fremdartig vor dem Leser dieser Tage steht und ihn mit nichts verlockt. Was seine unablässige Treue der Erfüllung und Erforschung — das einzige, was er sich nicht bestreiten läßt — vermocht hat, um dem Werke die Gestalt zurück zu vindizieren, in der es sich von seinem so mißverständlich wie konventionell seit fünfzig Jahren verhimmelten Zerrbilde möglichst unterscheidet, ist geschehen, und daß es in solcher Gestalt alle jene Kategorien von Lesern einbüße, die, während diese Zeilen geschrieben werden, zur rechten Zeit von dem Wahrheitsmute eines großen italienischen Denkers\*) die verdienten Namen empfangen, dürfte man so lebhaft wünschen, wie mit Skepsis abwarten, da bekannt ist, wie rasch dies Volk sich umzulegen weiß. Dafür aber ist einer herberen und glühenderen Jugend der schmale Weg in die steile spitze Pforte dieser bis in Irrtum und Wirrsal hinein, bis ins Unliebliche und Künstliche großartigen Seele jetzt eröffnet: der Weg — nicht die Pforte selbst; zu deren Entriegelung hier nur Andeutungen gegeben werden können. Dafür ist, wenn ein parfümiertes Blümlein- und Faseldusel-Traktätchen von Art der falschen Franziskus-Devotiunkeln, dieser andern Wonne des empfindsamen Philistertums, für immer abgeschafft ist, eine »älteste Urkunde des Menschengeschlechts«, herderisch zu sprechen, wiedergewonnen, die begründende Urkunde des Kampfes der okzitanischen Seele um

---

\*) Benedetto Croce, *La Poesia di Dante*, Bari 1921.

ihre Freiheit, des Kampfes der Christenseele Europas um ihre innerste konstruktive Logik, die Gewinnung der Welt aus dem Punkte, die des Lebens aus dem Erlebnisse des Winzigsten, die der Wahrheit und der Seligkeit aus dem Paradoxen. Dafür, schließlich, ist fühlbar geworden, daß hier nicht nur ein Anfang gemacht worden war, sondern, wie immer bei den entscheidenden Urkunden des Menschengeschlechts, ein Ende, das den Anfang erst unwissentlich gebiert. Es ist kein modernes oder das erste moderne Buch Europas, wie die Halbbildung der Halbliteratur nachspricht, sondern ein steinern und ingrimmig uraltertümliches. Durch Jahrhunderte vorbereitet, in Klöstern halberstickt, halb travestiert, — an Höfen und in Burgen der Provincia Narbonensis und der Provincia Germania seiner selber nur halb-ersättigt, von voller Steuer des Tiefsten in der deutschen Heldenseele, der Ausschlagung des Zufalls um der Transzendenz willen, und von voller Steuer lateinischer Demut, des kostbaren Gewinnes einer unendlichen Schmerzenserfahrung, gespeist, ruft hier endlich der Ton sich einmal voll aus, in dem der Mann des Abendlandes gelernt hatte, Himmel und Hölle, Gelingen und Mißlingen, den leidenschaftlichen Wunsch und das erbitterte Selbstversagen aus nichts als einer vorübergehenden Frau in sich zu ziehen, aus sich es um sie wieder zu verdichten, die Phantasie auf ihren neuen Kosmos zu entfesseln, sich in ihm zu demütigen und zu verwerfen, um aus der Vernichtung das zweite Sein, aus der *Vita nuova*, dem »Jugenderlebnis«, die *Vita nuova*, das »Fremdartige Dasein«, und *vitam novam*, Erneuerung und das aufgebaute Weltganze, zu ent-

falten. Der Ton ist, nach bloßem Gehöre zu urteilen, literarisch bald wieder verklungen; es wird gezeigt werden, daß die Vita Nova fast ohne unmittelbare Wirkung auf Zeitgenossen und Volknachfahren geblieben ist; dem italienischen Volke ist sie immer unverständlicher geworden, je mehr seine mediterrane Umbildung oder Rückbildung sich vollzog, und die vorher angezogene Schrift Benedetto Croces, bezaubernd durch geistreiche und überlegene Derbheit des unbekümmerten Lebensblickes, zeigt, was uns der herrliche Mann nicht verargen möge, daß das erste europäische Buch der italienischen Nation auch ihren größten Söhnen immer im wesentlichen durch die Sprache angehören wird. Aber die Menschheit besitzt seine Essenz unverlierbar. Tausende unbekannter Herrinnen und Frowen, *dompnas* und Donne, gottgegebene, gottgeliebte Gotteswunder, Himmelgeberinnen und Höllenbannerinnen, mußten verschollen gehen, damit Beatrice ihr zur Legende gewordenes Seelenvermächtnis an die tausend Unbekannten folgender Jahrhunderte übergeben konnte. Die Beziehung der männlichen Seele auf die Frau als *magisches* Lebensprinzip, längst vorhanden als Institution, als Konvention, als Religion, längst einzeln vorgeahnt als dramatisches Motiv der seelischen Konsequenz innerhalb eines Lebenspragmatismus, erhält die Urkunde ihrer Offenbarung in der Menschengruppe einer von Anfang bis zu Ende vorgelebten heiligen Passion. So hatte sich zweitausend Jahre früher die Beziehung des *heroischen* Mannes auf die Frau als *dämonisches* Lebensprinzip, nach Menschenaltern des Heldengesanges, in Helena zum ewigen mythischen Geschehen

entbunden. Die Welt der urverwandten Völker hat außer diesen Gruppen: dem Todeskampfe Aller um die überirdische Schönheitswonne, der eigentlich um den *Besitz* der Welt geht und zur *Geschichte* führt: und der Ausschlagung des überirdischen Schönheitsgeheimnisses durch das Individuum, die um die *Durchdringung* der Welt geht und durch die *Geschichte* zur *Ewigkeit* führt, ihren Geschlechtern keine maßgebende Gestalt des männlich angesehenen Weiblichen zu überliefern vermocht: solche vielmehr nicht mehr, die dämonisch oder magisch in das Leben hineinführen und ihre tragischen Elemente so auflösen, wie das Epos der heroischen Zeiten und die Freiheit der Kinder Gottes es vermögen. Auch die Renaissance hat gegen den Libertinage, in den hinein sie der Minne entflo, nur wieder Helenas Schatten heraufbeschwören können, um sich zu adeln und sich in ihrem letzten europäischen Gedichte, dem Tode Fausts, wieder von Beatrice aus dem verkrachten Spuk in die Lösung aufhelfen lassen müssen: seitdem hat die mythen-schaffende Kraft Europas, unverkennbar treibend, aber zerfahren, auf eine neue Offenbarung dringend, aber unüberzeugt, nur zu den Stumpfbildungen Manon Lescauts und Werthers geführt, mächtigen Ausprägungen ewiger Krankheitsfälle, die nicht ins Leben führen und nicht in die Freiheit, sondern in Knechtschaft und eigenhändigen Tod: im ersteren nur die Frau unverrückbar zum malignen Prinzip der Welt ausgebildet, im zweiten nur der Mann zum pathologischen, und aus beiden mit dem Göttlichen die Imitabilität des vorgelebten großen Lebens, Besitz der Welt und Blick in die Welt verschwunden. Gegen die Reihen

von den französischen Genevve und Isolde über Manon zu Madame Marneffe und Madame Bovary, — die von den französischen Lancelot und Tristan zu Des Grieux, die von Werther zu seinen byronischen Folgeschatten gehalten, sind die Geschlechter von Paris über Alkibiades, Alexander und Demetrius Poliorketes zu Catull, die von Dante über Petrarca zu ihren lyrischen und romanhaften Folgeschatten, gesund und solide, weil sie die Seelengeschöpfe männlicher Zeiten sind. Helena und Beatrice sind passiv: die überirdischen Wirkungen, die von ihnen ausgehen, wenn sie nur eben den Wehrgang überm Skäischen Tore oder die Florentiner Gasse entlang wandeln, würden alles irdische Wirken- und Handelnwollen, zugleich, was man Charakter nennt, mit Triumph überbieten. Den französischen Frauen bleibt nichts übrig, als sich handelnd zu verhandeln, um sich unter gebrechlich bösen Männern zur Geltung zu bringen, und Lotte muß tätig sein, weil Werther sich im vergeblichen Kampfe um alles Tätige verzehrt. Hier sind wir im Romane, der nicht mehr Mythos und Legende zu werden vermag, weil die Frau emanzipiert ist und die Geschlechter auf optimistische Lösungen ihres Problems dringen, auf »Glück« in der einen oder anderen Form, wie der weiterlaufende Trivialroman als Wunschbild seines Leserzeitalters ihn immer wieder abwandelt — das heißt auf erschlafte Bedürfnisausgleiche, durch welche beide Teile die Fähigkeit einbüßen, füreinander zum Schicksal zu werden: was immerhin noch Manon für Des Grieux und Lotte für Werther ist. Fragen die Vita Nova betreffend, wie sie aus diesem entwerteten Begriffe heraus immer wieder gestellt



werden, etwa: »warum Dante Beatrice nicht geheiratet habe«, haben soviel Sinn, als wollte man fragen, warum Helena nicht vom Schiffe des Paris aus an Menelaus geschrieben und ihn um Schutz gegen den dreisten Beleidiger ihrer Ehre gebeten habe, oder warum der Heiland am Kreuze gestorben sei, statt auf korrekte Prozeßführung zu dringen, aus der seine Unschuld sich klar hätte ergeben müssen. Bei Landor gibt es einen Dialog zwischen Dante und seiner späteren Gemahlin, geb. Donati, die sich in verständnisvollem gegenseitigen Sichaufschließen, wie es in Musterehen üblich ist, stimmungsvoll über die verstorbene Beatrice äußern und, indem sie sich über die Wiege ihres ältesten Kindes beugen, beschließen — der vorurteilslose Vorschlag kommt von der ganz in den Interessen des Mannes aufgehenden Frau —, daß das nächste Kind Beatrice heißen solle. Wer die Oxforder Ausgabe Dantes, wissenschaftlich bis vor kurzem musterhaft, aufschlägt und im Index des vortrefflichen Forschers Paget Toynbee blättern auf den Namen Gemma Donatis — der, wie eben gesagt, späteren Ehefrau Dantes — mit mehreren Seitenverweisungen stößt, wird eifrigst blättern, um festzustellen, wie ihm so unerhörte Nennungen entgangen sein können: bis sich ergibt, daß der rechtliche Mann es sich nicht anders hat denken können, als daß die *Donna pietosa* der letzten Kapitel der Vita Nova nun eben, nach dem betrüblichen Todesfalle der Jugendliebe, dem enttäuschten Dichter durch ihr weitgehendes Interesse für seine pittoreske Untröstlichkeit den Eehafen bei sich vorbereitet, aus dem ihn dann bekanntlich leider die Stürme der Verbannung hinausschleudern. Die italieni-

schen Gelehrten hatten sich lange darauf geeinigt, daß Boccaccios aus Florentiner Stadttradition gezogene Angaben über Bice Portinari, die Frau Simone de'Bardis, keinen Glauben verdienten, weil einem Manne von Dantes Intelligenz und Größe ein so alberner und inkonkluder Jugendhandel nicht zuzutrauen sei, und es sich bei seiner Beatrice um allegorische Erfindungen handeln müsse, denen zum Zwecke gefälliger Lesbarkeit ein imaginiertes Roman untergeschoben sei; welche Kontroverse, als über die »Bedeutung« Beatricens, noch lustig vorangeht, und ernsthaften Männern bis auf diesen Tag Gelegenheit zu der Entscheidung gibt, daß Dante unbedeutenden Elementen seiner Jugendschwärmerei einen Zuschnitt gegeben habe, der alle »realen Substrate« weitaus überwiege, so daß Beatrice — selbst wenn eine Bice Portinari geliebt habe — im Sinne Dantes nicht als real angesehen werden könne.

Diese empirischen Verkehrtheiten, soweit sie die Wege verlegen, und jene Albernheiten — soweit es sich um solche handelt — haben wenigstens angedeutet werden müssen, wo der Leser zum Buche geführt werden soll. Die scheinbar verständnisvolleren, in Wahrheit noch widerwärtigeren, die von den ästhetisierenden und pseudomystischen Lastern der letzten Generation vor die Pforte gehäuft worden waren, reicht ein Blick aus zu beseitigen: Argumente und Worte sind sie nicht wert. Auf eine Darstellung des Hintergrundes jener seelischen Konventionen, die, wie jedes Werk des hohen Mittelalters, auch die Vita Nova zum elementarsten Verständnisse voraussetzt, muß verzichtet werden. An Büchern, die

solche Kenntnisse vermitteln, fehlt es nicht, und um zu entwickeln, worin der Verfasser von ihnen dissentiert, ist dies nicht die Gelegenheit. Wohl aber muß der Leser erfahren, als welche eine Art von Buch die Vita Nova entstanden ist, gemeint war und bestanden hat, ehe die Commedia und ihre ungeheure Nachwirkung ihr die Aufgabe abnahm, die Gestalt des Dichters zu tragen und zu vertreten. In diesen Punkten kann der Verfasser nicht darauf verzichten, das Bild zu entwerfen, das er den Urkunden und der immer wieder durchgedachten Zeit entnimmt, weil es dies Bild ist, nach dem er bewußt oder unbewußt seine Arbeit dort getönt haben wird, wo die Interpretation der Verdeutschung die Wege zu bahnen hatte. Die schöpferische Übertragung gestaltet genau wie das schöpferische Gedicht ein Ausdruck forderndes Bild der Phantasie, und man kann, wie im gemeinsten Sinne nur, was man versteht, im höheren nur übersetzen, was man so zwingend sieht, daß der Eindruck nach allen Seiten in Gestalt ausbricht. Bei diesem Unternehmen kann weder an untersuchende Einzelheiten noch an Kontroverse mit der Danteliteratur viel Raum gewandt werden. Der Kundige und vor allem der Kenner von Voßlers Dantewerk, das selbstverständlich in den Händen aller Leser des Dichters vorauszusetzen ist, wird selber feststellen können, was der Verfasser vorausgehenden Arbeiten verdankt und worin er sich auch von der größten und schönsten unter ihnen mit neuen Gründen entfernt.

Die Vita Nova ist seit der Antike eine der ersten von einem Dichter selber veranstalteten und veröffentlichten Ausgaben seiner lyrischen Ge-

dichte und, wie in der Antike, nicht eine Gesamtausgabe, sondern eine nach Grundsätzen problematischer Natur bestimmte Auswahl. Der mittelalterliche Dichter, in der Provence wie in Sizilien und Franken, veröffentlicht seine Lieder einzeln durch singende Boten, oder, wenn er ein Fahrender ist, als Sänger. Das Medium der Publikation ist der Spielmannsstand, in dessen Händen allmählich sich Textbücher sammeln, wie sie später mehr oder minder zufällig und vollständig der Kodifikation in Liederbüchern und Sammelhandschriften zugrunde liegen. Eine solche Publikation rhapsodischer Natur ist Gesang, nicht Buch, also nicht zu *lettere*, Literatur, gehörig. Die Provençalien heben an Meistern wie Giraut und Arnaut nachdrücklich hervor, daß sie *le-tratz* sind. Peire und Gaucelm sind *joglars*. Wenn Wolfram, einer der gelehrtesten und belesensten Menschen seiner Volkszeit und einer der wenigen Kenner auch abgelegener provençalischer Kunst — einer der wenigen, die einen Unterhaltungsschriftsteller wie Chrestien richtig abzustellen wußten, von sich sagt, er könne »keinen Buchstab«, so heißt das nicht, was man ihm allen Ernstes aufs Wort geglaubt hat, sondern daß er sein Gedicht als freien ritterlichen Gesang genommen zu sehen wünscht, wie sein Lied, nicht als Buch, wie die Literatur der Literaten.

Dante hat die Gedichte, die in der Vita Nova gesammelt sind, alle vorher so veröffentlicht wie Reimar und der Graf von Peitau. Die Ballate (cap. 12) hat er komponieren lassen, damit nach ihr getanzt würde, ohne Zweifel, um ihr auf solche Weise die allergrößte Verbreitung zu geben. Vorsingen läßt man sich im kleinsten Kreise, vor-

sagen unter vier oder sechs Augen. Zum *ballo* gehören viele Paare, der Vorsänger steht in der Mitte, Volk herum: Es war die Affiche, die der Dichter für seinen *escondich*, die Selbstentschuldigung vor der beleidigten Dame, verlangte und anstrebte. Man kann behaupten, daß kaum eins dieser Gedichte uns verlorengegangen wäre, wenn die Vita Nova nicht wäre. Sie bilden nicht den vierten Teil der Reime, die wir von Dantes Hand, aber in freier und wilder Publikation, besitzen. Das erste Sonett des Buches wenigstens und das letzte hat er nachweislich in mehreren Abschriften als Zirkular ausgehen lassen, die Antworten vieler Adressaten sind uns erhalten; es liegt kein Grund vor, ihnen eine Ausnahmestellung zu geben. Die Abschriften pflanzten sich bis zu unseren handschriftlichen Texten fort. Das erste Sonett des Buches »Wer sei enzundener Seele und edeles Herzen« \*) erregte ein bedeutendes Aufsehen, als es bekannt wurde; die erste Canzone »Ihr Frauen, die ihr neu Gemüte« \*\*) ist, als Arie auf den Lippen berufsmäßiger Kunstsänger wie Casellas (Purg. 2) hervortretend, ein Ereignis für Toskana gewesen: auch wenn man in dem lucchesischen Meistersinger, den Dante es im Fegfeuer mit dieser bewundernden Erinnerung zitieren läßt, nur einen der Hebel wird sehen wollen, mit denen sich der arme Verbannte und Verschätzte Stellung vindiziert, so muß doch der Wahrhaftigkeit des Dichters so viel historisches Substrat als oben gesagt für das Faktum an sich heimgestellt werden. Mit diesem Gedichte und vielen in die Auswahl nicht aufgenommenen hatte der

---

\*) A ciascuna alma presa.

\*\*) Donne che avete.

junge, aber keineswegs knabenhafte Dichter die breiteste Öffentlichkeit der in die eiserne Mauer gepferchten Bürgerschaft herausgefordert und auf sich gelenkt. Er war eine auffälliger, viel besprochener Mensch geworden, der, auch wenn er sich dort hätte verbergen wollen, wo sein fast maßloser Ehrgeiz und Ruhmdurst ihn drängte, sich zu zeigen, sich nicht und mit nichts hätte verbergen können. Die Frau Simone de'Bardis, aus altem Hause in eines der größten Häuser der Landschaft übergegangen, wußte, warum sie zu dem ehrgeizigen und zukunftsreichen Menschen von unebenbürtigem Stande, dem Sohne eines wohl indefensiblen Vaters, auf der Straße das »*Dietisalvi*« sprach. Sie wußte, was provençalisch hieß »*gazanhar pretz e lausor*« und ihr Stern stieg zu den Höhen, wo die Namen der Vizegräfin von Ventadorn und der Frauen Barrels und des Grafen von Tolosa den Okzident überschienen. Dantes Dienst und seine Genehmigung waren ein stadtkundiges Ereignis von sozialer Tragkraft, und in jenen Tagen hell-aufblühender allgemeiner Passion zur endlich städtisch gewordenen höfischen Poesie der Gegenstand einer Teilnahme, die ebenso die Form des trivialen Klatsches wie die der Popularität jedes neuen Gedichtes annehmen konnten. Wenn wir dies aus den klaren Andeutungen der Vita Nova nicht selber entnehmen müßten, so ließe doch schon alles, was wir über die florentinischen Lebensumstände des Dugento wissen, keine andere Annahme zu. An den Adreßsonetten, Kritiken würde man heute sagen, die ein alter Stadtmeistersinger, der öde und patzige Reimer Dante da Maiano, an Dante richtet, hat man einen

Gradmesser für seine rasch aufgeschossene Geltung beim Publikum. Der eitle Tropf, der eben erst den Anfänger gemeint hatte mit der Pöbelanmaßung der Lokalgröße abtun zu können, duckt vor dem jungen Ruhme und präsentiert mit demütigen Anreden Doktrinalfragen zur gefälligen Entscheidung. Das heißt, in andere Verhältnisse übertragen, er wünscht als an den Kreis geschlossen zu gelten, innerhalb dessen Dante publiziert. Ein solcher Kreis liegt nämlich vor, und er hatte sich keineswegs um Dante gebildet, sondern soeben erst für Dante geöffnet. Auch die Tatsache dieser Aufnahme hat Dante publiziert, denn sie war ein Erfolg: »Guido, ich wollte, daß du und Lapo und ich verzaubert entrückt würden« beginnt das bekannte Sonett, das nicht in die Vita kommen durfte; und es endet mit dem Glücke, von einer gleichmäßig gestimmten Schicht getragen zu sein »*e quivi sempre ragionar d'amore*«. Von Minne reden, Minne verhandeln: dies ist die Luft des Kreises — des Kreises um Guido de'Cavalcanti, den vierzehn Jahre älteren, um fast alles vornehmeren; den weltbefahrenen; den unbestritten ersten Dichter von Florenz; den Bologneser Juristen aus der Luft Guido Guinizellis, der von diesem letzteren das »*ragionamento d'Amore*«, die neue halbplatonische Minnetheorie, mitgebracht und in wunderbaren Sonetten nach Florenz verpflanzt hatte; den Heimgekehrten von Toloza, den Kenner des provençalischen Gesanges, der die *pastorela* toskanisch gemacht hatte wie das *plazer*; den Philosophen, den sich das kleine Volk scheu zeigte, der fast faustisch in der Novelle von Florenz hundert Jahre fortlebt und fast vierhundert Jahre in

den Zirkeln der neuplatonischen Stillen im Lande, als der immer neu studierte und gedeutete Rätseler der dunklen Kanzone »Ein Fraue bittet sagen mich«\*): Guido, der Dante als namenlosen Reimer durch sein Aufgreifen des Visions-Sonnettes berühmt macht und sich wegen seines trivialen Lebenswandels ebenso öffentlich von ihm lossagt; dem Dante die Vita Nova nicht nur als eine Art offenen Briefes zuschreibt, sondern auf den die Darstellung sich ständig bezieht, um Einigkeit mit ihm in der Freundschaft wie in der poetischen Theorie wie schließlich in der Form und über die Form des Buches selber insistent zu protestieren. Guido schließlich, der in der Commedia unter allen Figuren von Dantes Lebenskreise, von Belacqua, dem faulen Geigenbauer, bis Brunetto, dem unverbesserlichen Päderasten, von Ciacco, dem Schlauche, bis zu Forese, dem Luderer, allein unverziehen steht. Wir befinden uns im Rätsel; und das Rätsel verdunkelt sich noch, wenn wir genauer zusehen, wen Dante nach »dem ersten seiner Freunde« als »zweiten« aufführt, um in diesem Buche, in dem, wenn je in einem geschriebenen, kein absichtsloses Wort steht, die Gemeinschaft zu publizieren: nicht der Lapo Gianni,<sup>1</sup> mit dem er, außer mit Guido, im Boote des Zauberers zu sitzen wünschte, kein Adressat der erhaltenen Gedichte, sondern — Manetto oder Ricovero Portinari, ein Bruder Beatricens; der selben Beatrice, die ihm längst durch die Nichtannahme der Entschuldigung und das Ignorieren der Werbung so bald und öffentlich den Abschied gegeben hatte, wie sie

---

\*) Donna me prega perchè eo voglia dire.



ihn damals als Diener angenommen hatte; aus Gründen, die schwerer gewogen haben müssen als die Lockung des Ruhmes, der sie nicht rührte, wie hoch er auch stieg und das Stadtgespräch beschäftigte: Will Dante sagen und wissen lassen, daß es trotzdem Portinarius gibt, die seine Freunde geblieben sind und sogar zu ihm kommen, um sich ein Totengedicht bei ihm zu bestellen, wenn sie auch dabei nicht sagen, für wen es sein und gelten solle?

Dabei sind wir an einer zufälligen Stelle mitten in die Wand des Buches eingebrochen und scheinen uns schon dort in seinem Inneren zu befinden, wo Dante den Leser nicht haben wollte. Aber dieser Weg würde nicht weit genug führen, und wir treten besser noch einmal ins Freie zurück. Welche Gründe haben die Auswahl der Gedichte bestimmt? Auf diese Frage werden die aufgenommenen ungewisse Antworten geben, und nur die ausgeschiedenen einigermaßen verlässliche. Es ist bekannt, daß sie einen anderen Dante zeigen als das Buch. Im Buche steht, mit einer einzigen Ausnahme, auf die zu kommen sein wird, außer Beatrice und den Namen von Heiligen und heiligen Stätten, kein Name; Florenz, Arno, Siena, Folco Portinari, Guido Cavalcanti und wer und was sonst werden durch Umschreibung zum Hintergrunde neutralisiert. In den nicht aufgenommenen Gedichten lebt das Leben von Florenz. Nicht nur ungewisse *donne* werden angedet, sondern umschriebene und bei Namen gerufene Menschen. Im Zauberboote sollen außer Lapo und Guido Monna Vanna und Monna Lagia für die Freunde sitzen und für den Dichter die Frau, die im Damensirventese an dreißigster

Stelle stand. Beatrice stand, wie die Vita erzählt, an neunter. Sollte die Öffentlichkeit irreführt werden, im Sinne des *schermo*, und erfolgte daher die absichtliche Publikation? Daß es eine Publikation war und nicht ein gereimtes Privatbillett von unterwegs, zeigt die erhaltene Antwort Guidos in gleicher Form. Oder war die Nennung der Dame Dreißig ein Bekenntnis zu ihr ohne Nebenabsichten? Dante spricht an mehreren Stellen der Vita von Gedichten und Gruppen von Gedichten, denen er das Buch verschließt. Für die *donna schermo* macht er *cosette per rima*, von denen er nur aufnimmt, was auch auf Beatrice bezogen werden könnte; das übrige will er beiseite lassen. Was er für die zweite *donna schermo* »getan« hat, um sich mit ihr ins Gerede zu bringen, wird, auch wenn er es nicht ausdrücklich sagt, ohne Verse nicht abgegangen sein. Hier legt er Amore zugleich einen Halbsatz von der erheuchelten Liebe in den Mund, »die dir noch anderen mehr nottun wird zu erzeugen«, womit ganz generell ein moralisches Alibi plädiert wird, unter das alles Umlaufende gehen konnte.

Nicht aufgenommen wird der Damensirventese, weil in einem umlaufenden Sonett die dort an dreißigster Stelle stehende benannte Frau als Dantes Herrin vorgestellt, und die *lettera ai principi della terra*, weil sie ein lateinisches Prosa-musterstück war. Der Versuch, das sonst Unterdrückte nach Dantes vager Charakteristik unter dem freien Umlauf auszumitteln, hat keine Ausichten, weil Dante die Spuren selber verwischt hat. Unter den Versen ungelohnten Dienstes können sie nicht sein: wenn die Darstellung

Dantes von der *donna schermo* akzeptiert wird, muß impliziert werden, daß die fraglichen Gedichte ein festes Dienstverhältnis fingieren: nur ein solches war zu Ende, wenn die Dame Florenz verließ. Der unglücklich Liebende konnte ihr über jede Entfernung nachklagen. Unter dem erhaltenen paßt nichts zu diesen Voraussetzungen. Die Frau eines Podestà — was sonst kann eine vornehme Florentinerin sein, die auf absehbare Zeit die Stadt verläßt? — redet man nicht Violetta und du an, auch nicht von ihr als *Fioletta mia*; das gleiche gilt für die *bella pargoletta* und die *giovietta orgogliosa*; das gleiche für die beiden großen Kanzonen der Jugend, von denen *E' m'incresce* an eine wesentlich jüngere Frau gerichtet ist (am Tage ihrer Geburt will der Dichter als Kind gestürzt sein, »seine Kraft verließ ihn, so daß er fiel,« was keine Interpretation auf ein dreivierteljähriges Kind beziehen kann)\*) und *La dispietata mente* zwar sicher auf einem Feldzuge gedichtet, zwar sicher nicht an Beatrice gerichtet ist, aber den Dichter in die größte Verlegenheit hätte bringen können, wenn die Leidenschaft, die es ausdrückt, fingiert war. Wer sagt: »Denke an alles, was zwischen uns vorgegangen ist, an alle Versprechung, auf die hin ich mich harrend verzehrt habe, ich kann nicht mehr warten, meine Kräfte sind zu Ende, du

\*) Das gewöhnliche Operieren mit der poetischen Lizenz der Daten der Vita Nova verkennt, daß Dante das Todesjahr Beatricens und den Altersunterschied, sowie das Datum des Visions-Sonettes (Beginn der Guido-Freundschaft) viel zu scharf festlegt, um nicht bei dem den Ereignissen noch nahestehenden Publikum des Erscheinungsjahrs, das genau kontrollieren konnte, ernst genommen werden zu wollen.

hast nur noch eine kurze Zeit, um dein Wort zu halten« — der muß immerhin riskieren, daß das Feuer dieser verzweifelten Dialektik siegt. Immerhin: es ist nicht völlig ausgeschlossen, daß die letzten Worte des Gedichtes sich auf die bevorstehende Abreise der sogenannten *donna schermo* beziehen und als Drohung mit Urlaub den Übergang zur nächsten Geliebten (nach der *Vita Nova* eines neuen *schermo*) maskieren. Die Tatsache dieses Wechsels muß so bekannt gewesen sein, daß Dante auf ihre Erklärung umständliche Sätze und die lange Rede Amores verwendet. Aber wenn es so gewesen wäre; wenn der Dichter seine Fiktion mit so starken Tönen in die Öffentlichkeit geworfen hätte, um sich unmittelbar darauf mit gleichem Sturme auf eine neue Frau zu stürzen (»und bewies des in kurzer Zeit also viel«), so werden die Folgen begreiflich; aus dem vielbesprochenen Menschen wird ein zweideutiger und berüchtigter. Aufzulösen sind die Vorgänge nicht mehr; Romane entwerfen ist leicht, aber sie bleiben Luft. Immerhin, man wird sich beruhigen dürfen. Diese Gedichte klingen völlig überzeugend; *che il sì e il no di me ha posto Amore In vostre mani: onde io grande mi tegno*: solche Worte sind nicht hohl. *Sacciate che l'attender io non posso, ch'io sono al fine della mia possanza* — das ist ein Vorklang der Pietrosen. Für eine *cosetta per rima* mochte ein Sonett oder Ballade und Madrigal hingehn wie »oh ihr und die der Minne Straßen gehet«. Aber dies ist ein sorgfältig gearbeitetes, peinlich moduliertes Kanzonenwerk im größten Stile, ein Geschütz, das nicht auf geringe Objekte gerichtet war. Das Objekt dieses Ge-

dichtes war in Florenz, während Dante auf Fehde ritt, und noch nicht in Siena; nach Florenz wurde es geschickt und sollte ihm die Antwort bringen, auf die immer wieder gedrungen wird. Die unerwartete Antwort, die kam, — nach dem im Umlaufe erhaltenen, ganz unzweideutigen »*deh ragioniamo insieme un poco, Amore*«, dem Steigbügelspruche des verliebten Träumers, — wenn auch nicht von der Dame kam, war die Nachricht von ihrer Versetzung; sie erzeugt das Sonett »Ehgestern da ich Weges war geritten« und die Phantasievorstellung von Amore, der dem Dichter sein Herz zurückbringt; denn selbst Dante interpretiert nicht weg, was, während er die Verse dichtete, für ihn bedeutete: »Da sich dein Herz befand durch meinen Willen«: das Herz liebte und hoffte; jetzt spricht die Liebe es frei, es kehrt in ihn zurück, und dies Gefühl erschüttert ihn durch seine Neuheit, aber die Liebe ist dahin. Auch dies Gedicht, eines der schönsten und einheitlichsten der Zeit, muß sehr bald bekannt geworden sein. Da die Umstände, auf die es Bezug hat, zum Bruche mit Beatrice führten, und seine Sprache fast unzweideutig klar war, hat Dante seine Sache gerade hier zu bravieren und einen umfangreichen Apparat aufzubauen gesucht, um es eigensinnig zu interpretieren. Aber die Realität blieb, was sie war, und bleibt es.

Wenn wir die Tatsachen, deren faktische Reihe die Vita Nova aufzählen muß, weil sie »klargestellt werden sollen«, zu den einschlägigen Gedichten des Buches und des freien Umlaufes halten, so decken sie sich völlig und gegenseitig. Dante hängt an vielen Frauen und Mädchen, wechselt rasch, ist bald mit dieser, bald mit jener

im öffentlichen Gerede, fordert dies durch jugendliches Heimlichtun heraus und gefällt sich darin, der Gegenstand der modischen Teilnahme zu sein. Das Vorbild, wenn auch ganz vage, ist ungefähr Folquet als Leidensumriß mit den Minnestigmaten, wie fünfzig Jahre früher für Friedrich von Hausen und den Grafen von Fenis. Es ist kaum wahrscheinlich, daß er schon wirklich provençalisch kann und nennenswerte Originale zur Verfügung hat. Französisch mag er durch Brunetto\*) gelernt haben, die Romanliteratur von dorther mag ihn berührt haben, aber die Provence kommt ihm nur durch das Medium des dorther zurückgekehrten Guido zu und soweit sie anonym mit Motiven fluktuiert. In der Reminiszenzenpoesie — niemand könnte aufs Wort sagen, wodurch diese rohe Spruchschrauberei den üblichen Namen »provençalisierend« verdient — mit der er beginnt, in der die Motive aus den beiden Guido und Floskeln sogar aus Guittone sich nur so drängen, wird es nicht gelingen, eine einzige provençalische Übernahme zu präzisieren. So ist auch das *schermo*-Spiel, das er vorwendet, nicht eine Übernahme aus der Provence, sondern das Mißverständnis eines provençalischen nach Hörensagen. In Florenz nennt man seine Dame ohne Umschweife beim Namen, und Dante selber hat es in den nicht aufgenommenen Gedichten ebenso gehalten wie Guido und Lapo. Die Provençalien, wenigstens soweit ihre Werbung auf *drudaria*, den Besitz der Geliebten, ausging und soweit ihre Gedichte heiß ins Ohr

---

\*) Der Verfasser kann hier seine Auffassung, nach der Brunetto in Florenz geradezu Studio gehalten haben muß, nicht eingehend begründen.

sprachen, hatten, rings von Todesgefahr umgeben, alle Veranlassung zu ausgedehnten und allgemein gewordenen Versteckspielen, vom Verstecknamen ausgehend und in Kabalen endend. Wer aber unter den tausend Argusaugen der Florentiner Kommunalgasse des Dugento ein heimliches Glück hoffte, galt besser überhaupt nicht für einen Frauendiener, und wer dafür galt, mußte seinem Dienste erst recht Formen geben, die das gedeckte Spiel so unnötig machten, wie es unhaltbar war, eben weil es nichts zu verdecken geben durfte: wer dennoch verdeckte, gab damit das Gegenteil dessen zu verstehen, was er verstehen zu geben glaubte und trachtete; sobald das Versteck auch nur in einem einzigen Falle aufgestöbert war, war es Institution und deutete auf sehr andere Dinge, als *lode di donna*. Dies ist Dantes schiefe Position, auf der seine Jugend unaufhaltsam in die Niederungen glitt. Er hatte nicht nur sich und alles, was an ihm hing, kompromittiert: es war ein Skandal entstanden, dessen Folgen lange nachkreisten, immer wieder auftauchten und zur vergeblichen Remedur aufforderten. Die des angeblichen *schermo*: Die Darstellung, als wären die lieblichen Wechselnichten seiner umlaufenden und sehr populär gewordenen Poesie ersten Zyklus' das kühle Spiel eines mit höfischer List vertrauten ritterlichen Minnesängers gewesen, hinter dem der ungebrochene monarchische Beatricendienst, um einer besonders diskreten Deckung der Frau willen, sich habe entfalten können oder sollen — wäre, wie oben gezeigt, die unglücklichste Aushilfe gewesen, auch wenn die offenen Tatsachen sie nicht lächerlich gemacht hätten. Dante hat dies Spiel

auch nie getrieben: seine Spontaneität und Heftigkeit schließen es psychologisch aus. Er hat vielleicht, um sein Gewissen zu beschwichtigen, mit der Möglichkeit eines solchen Spieles, vielleicht nur für sich, vielleicht auch vor anderen, später gespielt. Daß er sich so naiv verraten hat, in einem der ungetreuen Gedichte der Frau zu bekennen, sie sei diejenige, die er »am meisten« liebe, hat er übersehen. Jedenfalls waren diese riskierten Paralleldrähte, auf denen er lief, der Verhaderung nahe, als er nach Florenz zurückkehrte; unmittelbar darauf explodiert der Skandal, und Beatrice schneidet ihn von sich ab.

In der Vita ist trotz der vorsichtigen Worte der Rückschlag auf Dante spürbar: Gebrochenheit, Tränen, die Erscheinung Amores, der Rat, das Abraten von direkten Schritten bei der Strafenden. Die Wahrheit war wesentlich trüber gewesen. Die direkten Schritte waren unternommen worden und natürlich gescheitert. Das Gedicht *Lo doloroso amor che mi conduce*, das die Vita Nova in ihrem Tone aufgehoben hätte und daher unterdrückt wurde, ist erhalten, in dem jetzt, unter Beiseitwerfen aller Vorsicht, die Worte standen: »*moro per quella ch' a nome Beatrice*«, sie für seinen augenblicklichen Tod verantwortlich gemacht wird und die *tornada* trotzig und knapp nach den Gründen fragt, »*perchè la luce . . . m' è così tolta*«, »warum mein Licht mir . . . also entzogen ist«. Diese Töne waren von einem wirkungsblinden Menschen angeschlagen worden: es war viel zu spät dafür. Dante lernt geschmeidig um und versucht die Belagerung in Moll mit dem unerhörten und ungewöhnlichen Apparate der getanzten Verteidigungsrede, der *ballata*;



ein Tanzkomponist wird, auf den vorgeblichen Rat Amores, aufgeboten; die Florentiner Sonntagsgasse und festtägliche Piazza wird mit einem öffentlichen *escondich* — das ist seit Bertran de Born die provençalische Form für die Dichtgattung dieser mißlichen Situation — belegt: Nachdem einmal soviel über die Sache gesprochen worden ist, soll noch mehr gesprochen werden. Daneben laufen Sonette, wie der Umlauf sie in *Ne le man vostre* aufbehält, alle in direkter Anrede, Drohung, Werbung, Vorwurf auf die Haut.

Die Einsicht, daß dies zu nichts führte, ist spät gekommen und schlägt sich in dem Rate Amores, die Anrede zu vermeiden, *che non sarebbe conveniente*, nieder. Es sieht aus, als hätte ein unzweideutiger Wink dies Abbiegen erreicht. Die Frau Simone de' Bardis brauchte nicht mit sich spaßen zu lassen.

Mit der Einstellung des vorläufig aussichtslosen Kampfes um Rehabilitation beginnt in Dante das große Jahr der schöpferischen Krisis. Er ist nicht nur so liebeseinsam, wie er sich in der Tränenkammer darstellt, sondern menschlich und vor allem sozial gedemütigt und vereinsamt. Seine Phantasie — in seinen reinsten Augenblicken seine Seele — sucht den Weg von der aufgezwungenen Demütigung zur freien Demut zurückzulegen, der Kampf um den amor fati, die Freiheit der christlichen Seele beginnt. Die Periode des Chaos wird in der Vita Nova stilgerecht in den Moment der *battaglia dei pensieri* zusammengedrängt; das Sonett ist der einzige erhaltene Rest der Zeit; begreiflicherweise, denn der ganze Konflikt ist nicht ausdrucksreif, und die bloße Zerrissenheit hat erst Jahrhunderte

später ein Publikumsinteresse; der archaische Stil kann sie nur in der üblichen Doktrinalform des *dubbio da scogliere* traktieren. Gebrochen ist dieser zähe und ehrgeizige Wille noch keineswegs. Die beiden im Sonett vorgetragenen Möglichkeiten: alle Minne überhaupt zu verwerfen, oder auf eine Sinnesänderung zu hoffen und hinzuarbeiten, sind durchaus ernst zu nehmen und könnten jede für sich die Poesie der nächsten Zeit tragen, Scheltlieder auf Minne und die Geliebte oder Werbungslieder im Stile von »*Lo doloroso amore*« konnten »Materie« bieten. Zur einfachen Bitte um Verzeihung kann das starre Herz sich nicht bringen, wenn es auch das kecke und brüske Rechtsfordern aufgegeben hat. Es ist die Pause, das dämmernde Stumpfen des Geschlagenen, der seinen Inhalt verloren hat und keinen neuen findet. »*e vorrei dire e non so ch'eo mi dica*«, »und sagte gern und weiß doch nicht was sagen«. Inzwischen ist der Nadir der Situation nicht erreicht, der soziale Sturz reift weiter aus und führt zum *Gabbo*. Aus der bloßen Verweigerung des Grußes folgt beim nächsten ‚zufälligen‘ Zusammentreffen in großer Gesellschaft die höhnische Brüskierung des vor tiefer Scham und Verlegenheit fast ohnmächtigen Dieners von gestern, dem man zu verstehen gibt, daß er nicht zur Gesellschaft gehört, in die er sich wieder wagt — daher die Erzählung der *Vita Nova* die Schuld an diesem *Formfehler* umständlich auf den Freund abwälzt — und den man abstößt. Nur an dieser Stelle in der ganzen *Vita* erscheint die direkte Anrede *Beatrices* im Munde des außer sich Gebrachten; der alte Tort ist über dem neuen sofort vergessen; nicht

mehr Liebe, Gruß, Verzeihung wird gefordert, sondern Verständnis seines Zustandes; der Ehrgeizige krümmt sich unter der Vorstellung, eine komische Figur gewesen zu sein; bravierend wie immer, sucht er das, was lächerlich gewirkt hat, ins tragisch Tiefe zu erheben. Da niemand ihn bedauert, bedauert er sich. Die Kunst ist unter dem Stachel des wie immer eitlen, doch bittersten Leidens gereift, „prachtvolle Verse von klassisch schlichter und tontiefer Prägung runden sich nebenbei ab, aber die drei Sonette und die gleichzeitigen des Umlaufs, wie »nelle man vostre«, haben kein Ethos und helfen ihm mit Schlagpathos auf. Tiefer als mit diesen an den abgewandten Rücken einer nicht schmollenden oder spröden, sondern gesellschaftlich dezidierten und daher unwiderruflichen Frau gerichteten Bitten um verständnisvolles Nachfühlen der Gründe, warum der junge Dante d'Alaghiero in der Öffentlichkeit umzufallen pflegt — tiefer in Unwürdigkeit und Lächerlichkeit war nicht zu kommen. Dante wird aus einer zweideutigen Person für Florenz eine halb noch interessante, halb schon komische. Kein Zweifel, daß seine Verirrtheit mit der neuen Maske sich schon gefällt; er deutet an, daß die »Zusammenbrüche« in Beatricens Nähe, die mit Absicht wohl zu vermeiden war, zur Regel wurden. Wo eine Anzahl Frauen der Gesellschaft in einer Loggia an der Straße sitzen, kann er sicher sein, daß »jede« von ihnen »viele« dieser Zusammenbrüche miterlebt hatte. Dante hatte nicht nachgegeben und der gelangweilten Frau ihre Wirkung auf seine Nerven immer wieder vordemonstriert. Man kann ihn schon, wo er über eine Straße

geht, zu sich heranzurufen und ihn mit seiner Narrheit aufziehen — es ist eine Szene wie aus einem Shakespeareschen Lustspiele. Aus diesem Abgrunde reißt sich die stolze Seele zur Höhe der Kanzone »Ihr Frauen, die ihr neu Gemüte« empor. Er hat seine formgebende seelische Situation erlebt, ja in höherem Sinne überhaupt erst eine Seele erhalten: er weiß, zu wem er zu reden hat: zur Welt und nicht zu einer ihm entzogenen Frau; nicht mehr zu Freunden, im Du-und-Du halb indiskreter Kameraderie von begeisterten Kumpanen, die ihre Herzenssachen miteinander teilen; nicht mehr mit sich, oder dem Spiegel in seiner Hand: gerade zu den Frauen, die ihm Hänselfragen vorgelegt hatten, zu einer unbestimmt weiblichen Welt, die mit der ihm verschlossenen Dame wenigstens Geschlecht und Milieu teilt — den einzigen, die ihn, ihren leichtherzigen und wankelmütigen Frauendiener, vielleicht innerlich noch nicht ganz so haben fallen lassen, wie sicherlich mancher städtische, männliche und gestrenge Kreis; die er eben noch, beim *gabbo*, als von Beatrice beeinflusst und halb verführt entschuldigt hat — wer will die Fäden, echtes Neugold neben alten eitlen Flittern, sondern? Im Gedichte sondern sie sich von selber, wie sie sich in der Seele schon gesondert haben. Nur der Selbsttrug des Wortes und der Praxis steht noch zwischen beiden. Aber die Seele hat verwunden und hat ihre Freiheit, vor deren Größe und Stille die miserable Kontingenz sich verwinzigt: aus dem völligen Verzicht wächst ihr sofort der ungeheure Gewinn einer neuen Ausdruckswelt zu: das Erlebnis hat nicht das Genie entbunden, sondern von der Vergänglichkeit

und Gebrechlichkeit, mit der das irdische Teil des zentaaurischen Unsterblichen die Möglichkeit dieses trivialen Erlebnisses teilt, reißt das Götterteil sich dadurch los, daß es Rechtsbeugung und Rechthaberei, Eitelkeit, Posen und Bettel von sich wirft und nichts mehr begehrt als Freiheit zu Lobgesang und Dank. Die irdische Beatrice kann für Dante nur noch sterben, und sie tut es bald genug. Inzwischen ist die neue Poesie entstanden, nicht der *dolce stil nuovo* der Nachfolger des großen Bolognesen, sondern die »ans Licht gerissenen neuen Klänge«, von denen Bonagiunta im Fegfeuer spricht, und mit denen Dante noch einmal die durch das Visionssonett errungene, durch Schwäche und Streiche verwirkte Stellung in die Hände holt. Der Fall ist sonst unerhört, daß auf eine Kanzone des Umfanges von *Donne che avete* aus dem Publikum heraus im durchgereimten Entsprechungsschema der *tenzone* geantwortet wird. Daß es hier, mit der von ungetübter und unliterarischer Hand kommenden Erwidrerung »*Ben aggia l'amoroso et dolce core*« geschah, beweist die beispiellose Wirkung. Die Interpretation des merkwürdigen Stückes, die tief führt, kann hier nicht unternommen werden. Aber daß *Donne che avete* als ein neuer Akt der Werbung Dantes angesehen wurde, wie aus der Antwort klar hervorgeht, darf nicht verschwiegen bleiben. Sie ergreift in dem stadtkundigen Falle für Dante Partei, behandelt Beatrice mit geringem Respekten und sucht ungeschickt die Stimmung des Publikums zu wenden. Erfolg konnte das nicht mehr haben, aber es war auch nichts an ihm gelegen. Für die ganze Zeitspanne bis zum Tode Beatricens hat Dante

keine Biographie, sondern ist nur noch die Flamme auf einer Kerze. Die großen Sonette der Vita und die zugehörigen des Umlaufs entstehen, die Canzone *Donna pietosa* erobert ein neues Reich dramatischer Darstellung; der Ton ist in »*Si lungamentex*«, dem Fragment, schon im Begriffe, sich zu erschöpfen, als Beatricens Tod ihn zum letzten Male auf die Höhen von *gli occhi dolenti* führt.

Überblickt man von dieser Stelle aus die dichterische Tätigkeit des fast Sechszwanzigjährigen, der im Begriffe ist, sich durch eine Reihe realer Vornahmen ins tätige Leben einzuleiten, so wird man die richtigen Gesichtspunkte für die schweren Aufgaben finden, die der erste Teil der Vita Nova dem Übersetzer stellte. Hätte er es sich so bequem machen wollen wie die landläufige Übersetzungsmacherei, die das Gute, das Halbgute und das Schlechte unter der gleichen Lüge banaler Flickfloskeln unkenntlich macht, so wäre bald geholfen gewesen. Aber wirklich fühlbar zu machen, welch ein Unterschied zwischen einem Exerzitium nach Guinizelli (*Amor e cor gentil*), einem barocken Flickwerk wie *Morte villana*, emphatischen Affektationen wie den *gabbo*-Sonetten, einem dumpfen und geschrobenen Meisterspruch wie dem *sonetto rinterzato* einerseits und den *lode* in Kanzonen und Sonetten besteht: hätte die ästhetischen Möglichkeiten der Übersetzung als einer Gattung der Kunst durchbrochen, denn der Übersetzer kann so wenig wie ein anderer Künstler schaffen, was er leugnet, und gleichzeitig verneinen und bejahen. So hat eine gelegentliche Andeutung hinreichen müssen, um dem Leser fühlbar zu ma-

chen, daß er schlechte und innerlich unwahre Gedichte liest, die der Übersetzer nicht darum, weil sie von Dante sind und weil der Name Vita Nova ein Wortschall der Anschmecker und Anempfinder geworden ist, zu schönen Gedichten und zu überzeugenden hat machen können. Schlecht und unüberzeugend sind diese Gedichte nicht nur absolut, sondern relativ zu dem höchsten, was Florenz damals leistet. Sie stehen natürlich tief unter den vibrierenden, nervösen und malerischen Versen Guidos, mit ihrem oft prachtvollen dramatischen Rhythmus, aber Guido ist vierzehn Jahre älter und in allen Stücken Dantes Meister, Vorbild und Bildungsquelle; sie stehen auch unter dem besten Durchschnitte der Zeit und stehen unter Dante selber, unter seinen im Umlaufe erhaltenen Versen. Das Parodiestück *La doloroso amore*, die Kanzone *E' m'incresce*, das Sonett *Ne le man vostre* und das sichere *gabbo*-Sonett *De gli occhi della mia donna* schlagen alles Gleichzeitige der Vita an Kraft, Formung und spontaner Wahrheit, — selbst eine auffallend genaue Cavalcantinachahmung, wie *Volgete gli occhi*, geschweige das Jagdsonett, geschweige Ghirlandetta Violetta Pargoletta läuft im Vergleiche damit aus eigener Kraft durch eigene Bahn. Die schiefe Ansetzung des Buches im Verhältnisse zur Realität, der Versuch, eine vielleicht bedenkliche Lebensfülle auf ein monarchisches Ideal zurechtzubiegen, rächt sich sofort: Wenn bis zur Grußverweigerung Beatrice allein Dante erfüllt hat, die anderen Frauen Deckschirme waren — worin hatte sich Minne und Dienst ausgesprochen? 1283 beginnt mit der Antwort auf das Visionssonett die Freundschaft

des Achtzehnjährigen mit dem über dreißigjährigen Guido. Es ist das einzige Datum, an dem nicht zu rütteln ist, außer dem sieben Jahre später erfolgenden Tode der fünfundzwanzigjährigen Beatrice; wenn das Sonett an Beatrice gerichtet ist, so war sie damals verheiratet, und nicht erst nach dem gewöhnlichen Ansatz, drei Jahre später: weder grüßen Jungfrauen in Begleitung älterer Frauen einen nicht mehr begrüßten, wenn auch als Kind gekannten jungen Menschen so demonstrativ, noch sind sie *Madonne*, noch schickt es sich, um sie zu werben; wer zwischen *donne* und *donzelle* so scharf unterscheidet, weiß, was er sagt. In diesem Falle wäre *A ciascuna alma* das *einzig*e aus dem ersten Zyklus an Beatrice gerichtete Gedicht. Oder aber es ist an eine andere Frau gerichtet und der Ansatz von Beatrices Heirat auf 1286 oder später ist richtig — der Verfasser hält ihn für falsch —, dann ist Gruß und Einordnung erdichtet und die Gedichte an Beatrice beginnen mit der Grußverweigerung. In beiden Fällen war der Dichter für die Periode bis zur Grußverweigerung ohne poetisches Material, wenn er nicht in einen Reichtum greifen wollte, den keine noch so geheimnistuerische oder kasuistische Deutung am geraden Beatricenfaden entlangzuführen vermochte. Was er faßte und disponierte, waren Verlegenheitsgriffe, die absichtsvolle, emphatische und schielende Ballata mußte statt des starken *Lo doloroso amore* gewählt werden, gerade weil sie nicht den spontanen Dante des Momentes, sondern den politisch einlenkenden enthält; wer mit einem Gedichte etwas anderes will als ein Gedicht und gerade dies Gedicht,



wird vielleicht etwas anderes erreichen, aber gewiß kein Gedicht. Unter diesem moralischen Elend, das sofort ein ästhetisches wird, laboriert der ganze erste Teil des Werkes, soweit er sammelt und erklären will, was gar nicht vorliegt und der Erklärung widerstrebt. Es ist nötig, dies endlich auszusprechen, weil es die Wahrheit ist, die viele halb fühlen, aber niemand auf den Grund zu verfolgen wagt, um Dante nicht verlieren zu machen. Dante ist weder so armselig noch so klein, um seine Größe nur durch so armselige Verschweigungen fristen zu können. Die große und redliche Seele, die den Bußgesang vom Ende des Fegfeuers gedichtet hat, erträgt in ihrer Planetenglut die Flecken ihrer Sonne wie Flaumfedern. Und so ist es auch nötig, fortzufahren und mehr zu sagen.

In die Erkenntnis der Lage, in der sich Dante während der Zeit der *lode* in Florenz befindet, führen keine Wege. Daß er auffällig den Besuch von Beatricens Bruder nach ihrem Tode hervorhebt und seine innige Freundschaft mit ihm unterstreicht, ist bereits gesagt worden. In das gleiche Kapitel gehören die Versuche, durch Erwähnung des lateinischen Briefes an die Priori von Florenz über Beatricens Tod und die Einreihung der Widmung des *Annovalsonettes* an dunkel umschriebene erlauchte Persönlichkeiten, die ihn besuchen, sich als völlig rehabilitiert und sozial gesteigert darzustellen und gleichzeitig als Hauptleidtragender noch eine Weile innerhalb der alten seelischen Situation, nun als Nachruhmvertreter der Verstorbenen, stehenzubleiben. Die ergreifenden Seelentöne, die der Umlauf in den Sonetten *Voi*

*donne* und *Un di si venne a me Malinconia* aufbewahrt hat, stellen diese Schrullen in den tiefen Schatten, der ihnen gebührt, aber der Curialstil, der im dritten Teile der *Vita* immer nötiger wird, um den Zweck des Buches gegen die Realität durchzusetzen, hat sie verbannt. Der Florentiner Kreis schweigt. Von draußen sendet der schale und immer mit Aufregungen aus zweiter Hand beschäftigte Cino, begierig, seine Eitelkeit an einem großen Fall und seine literarischen Chancen an den Kreis der führenden Namen zu hängen, eine eilig gesudelte Consolatorie voller aufdringlichen Pfaffentrostes, gespickt mit Citaten aus Dantes *Iode*, einschließlich »Vorbei, was Sphären«, das also unmittelbar nach dem Tode gedichtet und nur aus Wirkungsgründen, eingerahmt in eine der im dritten Teile üblichen Selbsterhöhungen durch angebliche Aufforderung von seiten hochadeliger Damen, an den Schluß des Buches versetzt worden ist; ursprünglich hatte das »Frauen, meine teuren« des Ausklangs nicht mehr bedeutet als in anderen Anredegedichten. Cinos Anrede an Dante mit *Voi* und das Prädikat *om saggio* zeigen die respektvolle Entfernung und nicht nur die Erinnerung an den alten Tenzonenstil, — jedenfalls aber steht Cino als Ausländer nicht innerhalb der Florentiner Situation. Ist das Gedicht nicht offenbar als promptes Verständnis des Winkes zu verstehen, den Strophe 3 von *Li occhi dolenti* enthält und der so deutlich zu einem kollektiven Auftreten des Florentiner Freundeskreises um den klagenden Dante herum aufzufordern scheint? »Wer sie nicht beweint, wenn er von ihr spricht, hat steinern Herz

also mißschaffen und gemein, daß göttlicher Geist dort nicht eindringt; nicht rohem Herzen eignet so hohe Gabe, daß es sich auch nur etwas von ihr vorstellen könnte und darum kommt es kein Tränenschmerz an; aber wer sie im Gedanken immer wieder sieht usw.« Wer wird mit solchen drohenden Schlüssen ex silentio dazu veranlaßt, seinen *planh* heizusteuern und gleichzeitig Solidarität zu bekunden? Wer hatte schon auf »Kommt her, vernehmet all die Seufzer mein« vorgezogen, nicht zu kommen? Niemand außer dem dürftigen Pistoiesen hat auf den Wink, wenn es einer war, geantwortet. Guido schweigt in der Vita und seinen erhaltenen Gedichten; der Moment geht vorüber. Das Jahr 1292 ist angebrochen, das achte vor dem Jubiläumsjahr 1300, in dem die Wundervision der Commedia angesetzt wird, das zehnte vor demjenigen, in dem aller gegen den Dichter angesammelte Widerwille seine Verbannung erreicht. Wir sind in der Zeit, von der er im Bußgesange des Fegfeuers Beatrice in schrecklichen und unzweideutigen Worten reden läßt: »Kaum war ich auf der Schwelle meines Zweiten Alters und hatte Leben getauscht, da kündigte mir dieser und gab sich anderen, . . . und verkehrte seinen Schritt auf irre Straße, Gebilden folgend, die Wahrheit vorgaben, die, was sie verheißen, nie rein erfüllen können . . . ob ich ihm im Traum und sonst vorschwebte, es war umsonst, ich war ihm zu wenig; also tief war er gesunken, daß nur ein Blick in die wirkliche Hölle ihn retten konnte, sonst war es aus«; und Dantes weinende Antwort darauf: »Greifbares, das mir Wonne log, lenkte mich vom Wege ab, sobald Euer Anblick sich mir entrückte.« Und

Beatrice: »Schöneres als mich hattest du nie leben und doch vergehen sehen; welches Vergängliche durfte dich noch zur Sehnsucht berücken? Auf wieviel Erfahrungen der immer gleichen Art durftest du noch absehn — kleine Mädchen und andere Kurzlebigkeit? — Gelbschnäbelige Vögel gehen immer wieder auf den gleichen Leim, voll ausgefiederte schwirren weg, wenn sie nur das bekannte Netz sehen —«. Und unmittelbar davor hatte es geheißen: »Dieser war in seiner Jugend so göttlich begabt, daß an und für sich alles rechte Gehaben es in ihm zum Muster hätte bringen können; aber um so böser verwuchert ein Boden von Unkraut und Faulheit, je besser er in Kraft steht; ein Weilchen stützte ich ihn durch meinen bloßen Anblick; meine jugendlichen Augen, die ich ihm wies, führten ihn mit mir den geraden Weg: dann —«

Diese letzten Worte, von denen nur eine beklagenswerte geistige Trägheit den Sinn, wie sie ihn offen darbieten, hat ausschlagen können, sind die aus Dantes eigenem Munde kommende Rechtfertigung der oben gegebenen Darstellung. Beatrice überblickt Dantes gesamtes Leben und legt die Pause des *alcun tempo*, des »Weilchens« der uneigennütigen *loda*, zwischen zwei gesonderte Perioden, die einer hochbegabten, aber seelisch energielosen und verunkrauteten Jugend, die ihre herrlichen Gaben verschleuderte, und das tiefer und tiefer sinkende erste Mannesalter. Das erstemal hat sie ihn emporreißen und geraderichten können; das zweitemal *lo rivocai con spirationi*. Sie denkt nicht daran zu sagen, daß seine *vita nuova* ein Modell gewesen sei; nur *virtualmente*, virtuell wäre die Anlage dazu

vorhanden gewesen. Die Wendung zum Besseren kam nur durch Sich-Zurückziehen auf *volto* und *occhi*, Gesicht und Augen, ihr stummes Bild, den Gegenstand der *loda*. Dann ging es wieder bergab, dem Purgatorio-Momente zu, in dem mit der maßlosen Härte des Wiedersehens sich die Härte des aufgehobenen Grußes auf der Florentiner Gasse symbolisch erneuert; die eine wie die andere Härte soll heilen, stützen, die Krisis herbeiführen. Die Krisis von ehemals war vorübergehend gewesen und von nur tieferem Falle gefolgt; die zweite, bei der es um Tod und Leben gegangen ist, fordert mehr als bloße *loda*, die vollständige rückhaltlose Beichte, ein grenzenloses Wahrheitsagen. Wer solche Verse durch *Vita Nova* und *Convivio* interpretieren zu können glaubt, ist nicht würdig anzuhören, was dies große mittelalterliche Christen- und Menschenherz in seiner erhabenen Selbstdemütigung vor ihm erschließt; es ist die öffentliche Verleugnung der Behelfe von *Vita Nova* und *Convivio*, wie das Wiedersehen mit Forese die öffentliche Verleugnung der Erbärmlichkeiten der Tenzzone ist. Es annulliert alle halben und verschleierte Wahrheiten und hält in reiner Menschlichkeit die ganze Wahrheit des menschlichen Gebrechens vor die Hände des letzten Richters. Mit *Vita Nova* und *Convivio* in Händen war nicht über Lethe zu kommen, mit der *Donna gentile* als »Philosophie« schwang man sich nicht, angeschlossen an die Augen der herrlichsten Wahrheit und Reinheit der eigenen Seele, in den Himmel — *puro e disposto a risalir le stelle*.

Warum schließt die *Vita Nova* nicht mit dem Tode *Beatricens* und *Dantes* Schmerze an ihrem

Grabe ab? Die Frage wird von dem unbefangenen Leser, den man so zu achten hat, wie den affektierenden zu verachten, immer wieder gestellt und sie verdient eine Antwort; die einfachst klingende und am schwersten zu detaillierende ist die, daß die Vita Nova kein Kunstwerk ist und ihre Disposition nicht nach Grundsätzen künstlerischer Einheit bewirkt. Und was dann ist sie? Die Antwort wird nur derjenige finden, der seinen Verdruß an dem Buche, nicht derjenige, der seinen Genuß analysiert. Die konventionelle Selbstverblendung, die die Wahrheit nicht sehen will, hat von jeher das letztere getan und daraus die falschen Antworten gezogen, die man kennt; autobiographischer Roman (also ein Kunstwerk) oder Tagebuch oder die erste psychologische Selbstdurchdringungsstudie der Weltliteratur oder Erbauungsbuch oder was immer man will. Alle diese Erklärungen aber — so falsch sie auch sonst sind — erklären nicht, warum dem Tode Beatricens eines der erstaunlichsten und unüberzeugendsten Stücke von Erzählung folgt, die man erdenken könnte, nur durch einen losen Faden mit dem vorausgehenden verbunden, in Wahrheit eine auf neuer Grundlage angesetzte Erzählung: eine neue Liebesgeschichte, deren weiblicher Gegenstand zum namenlosen Schatten entleibt ist, während der Nachdruck der Darstellung in eine ohne jeden wirklichen moralischen Ernst geführte, wenn auch immer wortreicher werdende Selbstdarstellung verlegt wird. Diese Liebesgeschichte wird plötzlich äußerlich aufgelöst und verpackt weggestellt. Dante erinnert sich wieder Beatricens, und alles ist aus; die skizzenhafte Darstellung stimmt zu der inner-

lichen Leere der Partie; man hat von Wort zu Wort mehr das Gefühl, daß nichts mehr gesagt werden soll und man nicht in der wirklichen Welt ist, sondern in einer Welt des Scheines, deren Eigensinne die Kraft fehlt, uns zu zwingen. Dante muß dies Gefühl selber gehabt haben, denn man sieht ihn nach einem sättigenden und seelenhaften Abschlusse fast ringen. Er findet ihn in den Pilgern, die aus der Fremde durch Florenz ziehen, und schließlich in dem mindestens zwei Jahre früher entstandenen Sonett »*Vorbei, was Sphären*«, das den Wahrheitston des frischen Seelenschmerzes hat, weil es nicht in der seelisch armseligen Zeit entstanden ist, bis zu deren Grenzen das Buch uns führt.

Von der Frau, die den geliebten Gegenstand dieser letzten Partie bildet, sagt Dante, sie habe ihn zum ersten Male aus einem Fenster liebevoll angeblickt, als sie ihn weinen sah. Er richtet sofort Gedichte an sie, das heißt er veröffentlicht sie in der gewohnten Weise. Eine umfangreiche Produktion beginnt, von der ein sehr geringer Teil in die Vita hat unter irgendeinem Vorwande Aufnahme finden können, — das meiste davon, umfangreiche Kanzonen, Stücke von blühender Stil- und Sprachfülle, hinter denen sich das edle Rahmenwerk der klassischen provençalischen Strophe schon anzudeuten beginnt (*Ben è verace amor quel che m'ha prisu — be tenc verais / l' amor qu' eu tenc e m ten*), aber durchaus mittelbare und distanzierte Produkte, ohne fühlbare Überformung der äußeren Bewegung über einer inneren, hat sich im Umlauf erhalten. Deutlich zeichnet sich eine in die Vita hineinlangende Gruppe durch das gemeinsame

Leitmotiv der ‚Augen‘ ab, die ‚dem unglücklich gewordenen Leben Frieden verheißen‘. Damit hängt in der Vita zusammen die dort durchgeführte Rückbeziehung auf die Tote; in den Gedichten des Umlaufs fehlt sie als solche fast ganz: die Gattung des Sonetts hat sich für den Dichter erschöpft und es sind peinliche Stücke, in denen der alte Beatricenton, nun krampfhaft auf Tränen forciert, in Werbungsgedichte an eine neue Frau herübergenommen wird. Die gleiche Quartine enthält die alten Paraderänen und die elegant wehmütige Umschreibung des neuen Frauengesichtes. Das alte Schema der inneren Zwiespältigkeit wird neu gewandt der neuen Gebieterin präsentiert. Welcher Abstand aber von den rauhen und ringenden »*Tutti li miei pensier*«, die trotz aller Befangenheit doch mit dem Rhythmus des inneren Lebens malen und formen, und der mühelosen Linie, mit der in »*Gentil pensier*« die Huldigung an die Geliebte, das Zwiegespräch zwischen Seele und Herz und die wirkungsvolle Betonung der trostbedürftigen *mente*, der eigenen *martiri*, in drei schlanken Linien abrollt. Man steht hart an der zur völligen Wertlosigkeit entarteten Manier, für die es keine Probleme mehr gibt, der immer drohenden Gefahr aller florentinischen Kunst, die in der Geschlossenheit sofort zur kalligraphischen Schmuckform abstirbt, die Poesie wie Malerei und Skulptur. Auch um diese Gedichte herum schweigt die Zeit. Die Erwidierungen brechen ab, wie mit einem Schlage. Die Korrespondenz hört auf, möglicherweise weil Dante nach »*Vorbei, was Sphären*«, das er an Cino und Cecco Angiolieri und sicher andere versandt hat, die Zirkularpublikation aufzugeben



Veranlassung gehabt hat. Andererseits hört er auf, sich an das alte Publikum zu wenden; die Anrede an die *Donne*, sein leicht interessierbares und erregbares altes Medium, verschwindet; sie sind statt Medium Objekt seiner Poesie geworden, zusammengedrängt in die Person oder den Sammelbegriff *Donna gentile* statt *gentili donne*\*). Neben der genannten Gruppe zeichnet eine andere, die der vom Dichter ausgehenden heftigen Werbung, sich ab, geschlossen um den Begriff einer *disdegnosa* und *fera, orgogliosa* und *giovane*, vertreten durch Canzonen\*\*), neben denen sehr leichtes und dreistes Geschütz einherspielt. Alles genauere Sondern wird ein müßiges Geduldspiel bleiben.

Dante faßt rückblickend diese ganze Kategorie unter dem verächtlichen Begriffe »*Pargoletta*« zusammen, »Kleines Mädchen«, und wie er denn zu keiner Zeit, eine einzige bitterste und tragischste ausgenommen, Beatrice eine vollbenannte Nachfolgerin zu geben sich hat abgewinnen können, so ist der Name der *Donna gentile*, den man vergeblich und unglaublich zu fixieren und aufzulösen versucht hat, natürlich nur die euphemistische Umschreibung eines Pluraletantum, des Plurals wechselnder Gestalten, an deren »*vanità di si breve uso*« er von nun an haftet. Der Versuch, die Einheit der seelischen Haltung mit der Vergangenheit zu forcieren, innerlich rechtlos und prekär, wird für Dante immer

---

\*) Es ist eine schwache Nachblüte, wenn später im Exil, aus Anlaßgründen, in *Doglia mi reca*, dies Motiv nochmals aus der Vergangenheit hervorgezogen wird.

\*\*) Hauptvertreter *Io sento sì d'amor la gran possanza* und *Voi che savete ragionar d'amore*.

schwerer, und wie er die Produkte selber innerlich gewichtlos und gesichtslos macht, spaltet er den Dichter bis ins Innere der wertgebenden und wahrhaftigen Kräfte seines Wesens. Anfänglich war dieser Versuch die äußerliche Anknüpfung der neuen Gestalten an die alte durch ihr Erbarmen mit dem Verwaisten, ihre *pietà*; auf die Dauer war diese peinliche Doppelstellung Frauen schwerlich akzeptabel zu machen, und es kommt zur Verknüpfung durch die platonische Erotologie der *nuove rime* seit »Ihr Frauen, die ihr neu Gemüte«, — am neuen Objekt, zu dem sie beziehungslos ist, fortgeführt und lebenslos vereinzelt. In dieser Zeit hat Dante eine der unterdrückten Beatricenkonzonen, die vielleicht unvollendet geblieben war, zu dem »*Amor che nella mente mi ragiona*« des *Convivio* sehr äußerlich umgearbeitet; und es ist nicht bedeutungslos, daß er dies Lied von Casella am Purgatorioeingange sich vorsingen lassen kann. Je geringer vielleicht Objekt und Erlebnis-Wert dieser Poesie wurde, deren Substrate er in seiner Beichte so erbarmungslos verwirft, um so anspruchsvoller sucht er vor sich selber ihre erregenden und inspirierenden Kräfte zu sublimieren; die Quellen der geistigen Bereicherung, die ihm in der für Florenz verhältnismäßig friedlichen Spanne dieser Jahre fließen, steuern rein formal zur Steigerung dieses Tonés noch bei. Das Exordium von »*Amor che movi tua virtù dal cielo*« ist das erste horazisch noch mehr als virgilisch modulierte Stück von seiner Hand. Schattenhaft zeichnet sich eine Krisis ab, der zum Ausreifen in der seelischen Atmosphäre des Dichters aller entschiedene Ernst fehlt und die sich in euphemistischen, fast rationalistischen

Opportunitätslösungen beruhigt. So ist »*Due donne in cima*«, so die große virtuose Kanzone »*Voi che intendendo il terzo ciel movete*« zu verstehen, die Dante zeitlebens für eine seiner vollendetsten Schöpfungen gehalten hat, und deren Klang ihn bis ins Paradies verfolgt, so das auffallende Sonett »*Parole mie che per lo mondo sietes*« und seine Palinodie »*Oh dolci rime che parlando andate*«: es ist in den relativ klarsten Momenten ein qualvolles Hin und Her, in den gestetigteren ein Hinneigen zu Lösungen, die es sich peinlich bequem machen und schließlich damit enden sollten, die Philosophie zum *schermo*, diesmal dem festeren, der Erdenreste zu machen, um die diese hochstehenden und vollrollenden Verse mit der alten Qual erworben hatten. Ihre Gespaltenheit erleichterte es der getrübt Selbstprüfung, sich bei einer solchen vorgeblichen Erklärung zu beruhigen. Die Elemente antiker und provençalischer Ethik und Spekulation waren tatsächlich in ihnen zu gedrungenen Garben gebunden. Der Schatten Girauts des Ethikers verlockte\*) den Dichter nie so stark wie in diesen Jahren, in denen er, nach seiner dämonischen Anlage, seine schwächsten Punkte braviert, und aus seinen Nöten nicht nur Tugenden, sondern auch noch Vorbilder zu machen versucht, — alle um ihn her murrende und höhnende Rüge durch den Anspruch niederzutrumphen unternimmt, Florenz in sich den *cantore della virtù*, den italienischen Giraut, zu oktroyieren. Er konnte es am Ende immer vor sich so darstellen, daß es im höheren

---

\*) In abgereiften Zeiten steht er, wie aller dieser Irrtum verbessert, an seiner verdienten Stelle, bei den Toren, die Arnaut nicht verstehen.

Sinne gleichgültig war, welche vergänglichen *vanità* Kompositionen veranlaßt hatten, in denen er glauben durfte, die alte Traktation der »*operationi virtuali*« des *Amore* auf einen höchsten Grad gesteigert zu haben, und daß er berechtigt war, die Deutung nur auf Ethos und Lehre, Philosophie, abzustützen. Denn es ist ganz irrig, anzunehmen, daß das Mittelalter vor dem *Convivio* eine allegorische Dichtung des hier vorgeblichen Charakters gewohnt gewesen sei: wäre sie aufgetreten, so wäre sie eine vollkommene Neuheit gewesen. Das Mittelalter trägt seine Allegorien nicht leidenschaftlich, sondern spielend trocken und zierlich vor, und wenn es auch aus Deutung von Bibel und Antike daran gewöhnt ist, in vielen sinnlichen Ausdrucksformen geistliche Hintersinne zu suchen, so wären doch Gedichte, wie Dante sie im *Convivio* gedichtet zu haben vorgibt, etwas Unerhörtes gewesen. Dies weiß er auch, und sein Anspruch, eine neue Gattung lyrischer Weltsetzung und Gotteinweisung mit den Formen des alten Minnesanges begründet zu haben, gründet sich darauf. Auch die Vorstellung, daß solche Traktationen durch Minnesang ein Recht auf italienische, nicht lateinische, Form erhalten, das alte Sophisma der *Vita Nova*, mag im Hintergrunde mitspielen. Vorangegangen der Gattung nach war wie immer Guido, der mit den großartigen Dunkelheiten von *Donna mi prega* die bolognesische Lyrik florentinisch an ihre letzten Möglichkeiten führt und abschließt. Die Betrachtungen, die der Verfasser vorlegen wird, schließen es aus, daß der fast Vierzigjährige sein krönendes Gedicht, in dessen Schatten er für uns verschwindet, erst

unter dem Einfluß von Dantes Mischgebilden gedichtet haben könnte. Es ist kein Liebesgedicht, sondern ein getragener Traktat ohne subjektive Elemente. Es *ist* genau das, was Dante *scheinen* wollte, nur verwickelt in die abgründigen Gänge einer nie völlig von bitterer Unreife befreiten Sprache und einer Spekulation, die sich dunkel denkt, statt sich klarer zu denken.

Wir scheinen uns von der Frage nach dem Charakter der Vita Nova weit entfernt zu haben, und es ist Zeit, zu ihr zurückzukehren, indem wir abzustecken versuchen, was für die Beantwortung der Nebenfrage: warum über Beatricens Tod hinaus erzählt wird: durch die Entfernung gewonnen ist. Dante hat seine neuen Liebeswirren der Nachtodeszeit unter einem unklaren Sammelnamen zusammengefaßt und in dem Sinne dargestellt, daß eine Ablenkung, veranlaßt durch weibliche Teilnahme an seinen untröstlichen Leiden, schließlich doch zu einer Krisis geführt habe, in der die seelische Gebundenheit durch die Tote das Schwergewicht erlangt. Der Verlauf hat uns hier gezeigt, daß diese Darstellung eine Umzwingung und Verarmung der Realität ist, und daß mit dem Auftreten der namenlosen neuen Gestalten, die er später als *Pargoletta* verbeichtet, eine neue Periode seines Lebens beginnt, wie sie im Purgatorio als immer tieferes Absinken von der Gnadenzeit mit der Seligen dargestellt wird. Mit dem in der ersten Zeit der Verbannung geschriebenen Convivio, das sich nicht mehr an ein florentinisches Publikum, sondern die mit allen Vorgängen Unvertrauten wendet, ist diese Darstellung auch halb fallen gelassen. Hier, in der Verteidigung seines Rufes

und dem angestregten Willen, seine moralische Stellung nach Vergangenheit und Zukunft zu begründen, hat ihn nicht mehr eine Mitleidige aus einem Fenster weinen gesehen, sondern er hat sich nach Beatricens Tode der »Philosophie« zugewandt und diese in Formen des Frauen-dienstes verherrlicht, so daß er an diesen Formen nicht mehr die Einkleidungen, sondern nur noch den Lehrgehalt zu erklären braucht; vier-zehn oder fünfzehn Jahre später opfert er dies kleinliche Vorgeben und erhebt sich zur Größe des unumwundenen Bekenntnisses. Warum aber hat Dante diese Vorgänge nicht lieber in der Vita Nova überhaupt ganz unterdrückt? Wer zwang ihn, sich Jahre nach Beatricens Tode vor dem Florentiner Publikum über das Wieviel seiner posthumen Treue auszulassen?

Daß diese Frage, mit rückhaltlosem Ernste gestellt und beantwortet, das verschlossene Buch auch in allen seinen übrigen Partien aufschließt, muß eine Abschweifung zeigen, die der Verfasser sich bisher verspart hat, um die Darstellung nicht zu stören.

Das Kunstgesetz, das die Vita Nova beherrscht: irdische Dinge durch Verallgemeinerung und ungefähre Umschreibung in eine höhere Diskre-tions- und daher eine höhere Form seelischer Courtoisie zu erheben, wird an einer auffälligen Stelle roh durchbrochen. Bis zu ihr erscheint nicht einmal der Name Beatrice in einem der Gedichte, und nach ihr nur im Schlußsonett des Buches. In der Prosa ist er der einzige über-haupt genannte und wird daher seine erste Nennung fast entschuldigend eingeleitet. Plötzlich tritt, zwischen Dantes Erkrankung und Beatricens

Tod, ein Florentiner Alltag in das Buch; eine Straße, in der der Dichter sitzt, ein lächelnder und neckender Amor, der zu ihm tritt, zwei schöne junge Frauen, die heruntergeschritten kommen und eine spielerisch schmeichlerische Vorstellung in florentinischen Vulgärnamen empfangen: Monna Vanna und Monna Bice, — wie Hinz und Kunz, oder Monna Berta und Ser Martino sie nannten und kannten. Jeder halbe Kenner der auch nur äußerlichsten Entwicklung von Dantes Stil und Art weiß, daß die Ansetzung der Entstehung des Gedichtes zwischen »Ein Fraue an Herzen zart und jung an Jahren« und »Adelig also und also herrlich zeigt« eine schwache Fiktion ist. Die Familie, in die es gehört, ist »Guido, io vorrei«, »Di donne io vidi une gentile schiera«, »Amore e Donno Lagia e Guido ed io«, und die hergehörigen Guidos an Dante über Lapo Gianni und Monna Lagia. Alle diese Geschwistersonette des Gedichtes hat nur der Umlauf erhalten, sie werden fallen gelassen, mindestens weil sie eine andere, nähere Distanz zu ihrem Gegenstande haben, gegen die feierliche Distanz der Vita detoniert hätten, und weil der freie spaßende Kameradenton, in dem die drei Freunde die drei Frauen durch ihre Gegenseitigkeitsverse laufen lassen, zwar den Realitäten der ersten Zeit entspricht, in denen Dante, neunzehn- oder zwanzigjährig, das Spiel der Herrinnenwahl spielte, aber nicht den trüben Schleiern, durch die der rauh geschüttelte Verfasser des *Buches* zehn oder mehr Jahre später diese Zeit ansah. Dies in unmittelbarer Nähe von »Guido io vorrei« entstandene Gedicht entspricht der oben geschilderten Periode des Damensirventese, aus dem das eine Mal Nummer

dreißig im Zauberboote sitzen soll, das andere Mal wieder Beatrice, Nummer neun, neben Guidos Dame als die Dantes, ihm von Amore präsentiert wird — es ist alles eher als ausgeschlossen, daß das Visionssonett an eine andere Frau gerichtet war und mit *diesem* als Einführung die Reihe der Beatricensonette überhaupt erst beginnt — und alles den Gegenstand eines öffentlichen *jeu parti* bildet; denn Dante sagt ausdrücklich, er habe das Gedicht in Korrespondenzform publiziert, was auch ohne das sicher wäre. Guidos Antwort hat die zufällige Überlieferung seines Umlaufs, dem, weil er keine Generation hinter sich ließ, übel mitgespielt worden ist, verschleudert.

Nur Gründe außerordentlicher Natur können es erklären, daß ein solches Gedicht sich in die Vita Nova gedrängt hat, der es völlig widerstreitet, als Stil im ganzen, als Stimmung im besonderen. So zeigt denn auch das nähere Zusehen dem geübten Blicke, daß es ihr ursprünglich fremd war und mit seiner ganzen Umgebung, der Einleitung, die darauf zuführt, der Unterscheidung und dem berühmten Exkurse zur Poetik und Geschichte der italienischen Poesie, der ihm folgt, nachträglich, und als das Werk in einheitlichem Zuge schon fertig vorlag, ja man möchte sagen, *morente calamo* eingearbeitet worden ist. Der Exkurs, vielleicht wesentlich kürzer, stand ursprünglich hinter der Ballata, wo von seiner alten Anwesenheit noch ein Rest stehengeblieben ist. Dort handelte es sich darum, die aus der Provence gewonnene Form des *congedo* oder der *tornada* zu erläutern, in der das Lied als Botin angeredet und seiner Wege gewiesen wird, und die ganze Frage, warum einem Objekte,



das nicht *cosa per se* ist, korporelle Zumutungen gestellt werden, wohl aufzuwerfen und zu beantworten war, — ganz abgesehen davon, daß der Übergang von der Erklärung einer literarischen Motivform zu einem literarkritischen Exkurse in sich organisch blieb. Warum aber, nachdem die Vita unzählige Male Amore körperlich eingeführt hat, ohne umständlicher Erklärungen der dichterischen Lizenz figurierter Rede zu bedürfen, dies Bedürfnis sich erst im vierundzwanzigsten Kapitel des Buches zeigt, bliebe rätselhaft, wenn nicht am Schlusse der Balladenexplikation der Stumpf der alten Fassung geschont wäre mit den über die Streichung geschriebenen Worten: »und diesen Zweifel denke ich an einer andern Stelle zu lösen, die noch zweifeliger beschaffen ist«. — Dies aber kann nicht alles sein. Die Gründe, die Dante veranlaßt haben, auch den Exkurs hierherzuziehen, sind sekundär im Verhältnis zu denen, die die ganze Einarbeitung der Selbstinterpolation bestimmten. Was zwang den Dichter, dies störende Gedicht hierherzusetzen, obwohl darin die Dame mit dem ungehörigsten Namen im ungehörigsten Tone erwähnt war? Daß der Name von anderen Haken des Gedichtes geschleppt wird, ist klar; und wenn wir die vorausgehende *ragione* prüfen, so wächst unser Staunen weiter und weiter. Mit der Begründung des lockeren Tones der Verse an der tragischen Stelle der Todesvorahnung macht der Interpolierende es sich leicht; eine psychologische Leitung wird nicht versucht. Dagegen wird Giovanna plötzlich eingeführt: ein neuer Name, in diesem Zusammenhange! und an ihn die Bemerkung geknüpft, sie wäre, vor recht geraumer

Zeit, *già molto*, die Dame Guido Cavalcantis gewesen; worauf nach einer improvisierten Deutung von *Prima vera = prima verrà*, (an dem Tage, an dem sich Beatrice nach der Krankheit ihres Dieners ihm zum ersten Male wieder zeigen wollte), die Bemerkung Dantes folgt, er habe darauf ein Sendbriefsonett an Guido gemacht, in der — *irrigen* — Meinung, *daß dieser noch an Giovanna denke: aber, bleibt zu ergänzen, er liebt nicht mehr sie, sondern X oder Y.*

Diese unerhörte Publikation einer fremden Angelegenheit, die nicht nur Guido, sondern, da die Umstände, wie wir gleich sehen werden, den Tatsachen entsprechen, eine Verlassene oder Ausgetauschte preisgeben, und zwar eine Edelfrau — das Ganze mitten in einer Auseinandersetzung, die an ihrem Schlusse wieder mit Guido und der Solidarität mit ihm operiert — »und Guido und er kannten viele, die so läffisch reimen«, ist, wie es das schwerste Deutungsproblem der *Vita Nova* ist, zugleich ihr Schlüssel. Denn nur *um* diese Tatsache zu publizieren, hat Dante durch Zulassung der Worte *Monna Bice* — eben noch hatte er selber *Monna* als *dispregiativo* bezeichnet — den Stil seines Buches mitgeopfert und den Exkurs hinübergeholt, an dessen Ende er Guido, man kann nicht wohl anders sagen, als wieder unter den Arm faßt. Wenige Kapitel darauf, bei Erwähnung des lateinischen Briefes an die Prioren von Florenz über den Tod Beatricens, steht die Bemerkung der Zuschreibung oder Widmung der *Vita Nova* an Guido. Sie konnte den, der dies Kapitel als Florentiner las, nicht mehr täuschen.

Dante führt seinen Hieb um so tiefer, als er

ihn nebenbei und als er ihn völlig gedeckt führt. Die Bemerkung: »*che era già molto donna di questo mio primo amico*« wird für den, der nur halb gelesen hat, durch den verschärfenden Satz *credendo io che ancora il suo cuore mirasse la beltà di questa Primavera gentile* fest angebracht. Natürlich hatte das nicht erhaltene\*), aber umlaufende Antwortsonett Guidos eine Absage an Vanna im höfischen Stile enthalten, und Dante konnte sich darauf beziehen als auf die Quelle seiner Erkenntnis jenes gespielten Irrtums; wie er sich allgemein und durch die nebensächliche Erwähnung des Umstandes darauf berufen konnte, daß der Übergang von einer gefeierten Dame zur anderen noch keinen höfischen Verstoß bedeutete. Aber geschrieben hat er diese Kapitel, während er selber sich in dem Verteidigungszustande dessen befand, dessen »Herz« nicht mehr auf »die Schönheit« derjenigen »gerichtet war«, die »vor recht lange« »seine Herrin« gewesen war; wenn er diese Umstände selber an den Schluß der Vita Nova in den euphemistischen und nur noch äußerlich gewissenskritischen Formen brachte, die schon beleuchtet worden sind, so tat er es, weil er es mußte, nicht, weil er es wollte; wenn er es in einem Guido zugeschriebenen Buche tat, so konnte Guido diesem Müssen, das in die Ver-

---

\*) Bei oberflächlicher Beurteilung könnte Guidos Sonett *S'io fossi quello che d'amor fu degno* als das gesuchte erscheinen, denn es enthält die von Dante behauptete Tatsache deutlich; da es aber die Antwort auf Guido i'vorrei ist, wie die Reime zeigen, so folgt, daß diese beiden und *Io mi sentì* Stücke derselben Korrespondenz sind, in der Guido sich ebenso wiederholt geäußert hat, wie Dante wiederholt fragt.

theidigung zwang, nicht fernstehen; und wenn er unmittelbar vor Veröffentlichung des Buches eine garstige Stilllosigkeit nicht scheute, um Guido zu verstehen zu geben, was er ihm zu verstehen gibt, so beweist dies, daß die Lage sich für ihn hinlänglich verschärft hatte, um die Verteidigung angriffsweise führen zu müssen. Nehmen wir hier sofort alle Ergebnisse der bisherigen Betrachtung voraus, die durch die folgende nur noch fester versichert werden können, aber hier schon unabweichlich werden. Die Vita Nova ist eine zu Zwecken geschriebene Verteidigungsschrift, die Apologie einer heftig angegriffenen Lebensführung, in einem Momente geschrieben, in dem nur noch die Bravierung sich praktischer Bedrohungen praktischer Pläne und Absichten Dantes, bürgerlicher Ambitionen und Laufbahnfragen zu erwehren versprechen konnte; in dem Momente geschrieben, in dem der seit Jahren um Dante entstandene Meinungskampf in seine nächsten Beziehungen gegriffen hatte, Guido, zu hohen Ehren gelangt und von bedeutendem Einfluß auf die Stimmung, über Dantes neue Gruppierungen in *jeder* Richtung mindestens die Achseln zuckte, und etwas geschehen mußte, um möglichst mit einem Zuge nach allen Seiten zu schlagen: das Herrlichste der alten Zeit zu sammeln — und daneben bescheiden in Guidos Nähe zu rücken; in *ragioni* und *distinzioni* alle Lichter der Weisheit und Gelehrsamkeit zu illuminieren; Logik, Treue, Diskretion, Einheitlichkeit, Strenge, Bürgerlichkeit zu erweisen, wo Unstete, Wankelmut, Indiskretion, Zersplitterung, Lockerheit, Unbürgerlichkeit vorgeworfen waren; an der rechten Stelle zu drohen; an der rechten Stelle zu locken; sich

mit einer höchsten Anstrengung zugleich zu rehabilitieren und zu habilitieren. Dies ist der Zweck des wunderlichen, des wunderbaren, des unheimlichen Buches, so ist es entstanden. Wir werden es noch näher kennen lernen, denn es ist weit über seine Anlässe hinausgewachsen und man darf sich ihm gegenüber der schulmeisterlichen Anmaßung nicht schuldig machen, die erklärt zu haben glaubt, was sie genetisch eben zu verstehen beginnt. Die Analyse ist nicht die Interpretation, sondern sie schafft das für jedes Werk neue Diagramm der interpretatorischen Kriterien. Aber in dieser Zeit frisch von der Oberfläche heruntergeschöpfter und aus freier Hand geformter Scheinsynthesen, die sich um so teurer und köstlicher gebärden, je weniger sie gekostet haben, und je weniger Korn übrigbleibt, wenn man das Kaff von der flachen Hand bläst: tut im Namen der Wahrheit und der Freiheit des menschlichen Geistes nichts bitterer not als der Mut und die Kunst der echten alten untersuchenden Untersuchung. Wir sind nicht dazu da, ein in uns vorgefaßtes Bild so lange in die Dokumente hineinzuglotzen, bis es so starr blickt wie unsere Augen, und wir schließlich alles Lesen verlernen; sondern die Dokumente so lange nur als Dokumente, das heißt als Denkmäler, wie jedes beliebige andere Denkmal, zu durchdringen, bis sie ein Element zum Bilde tragen, und wäre es der sprichwörtliche Tropfen Rosenöl aus einer Welt von Rosenblättern. Das Bild zu *schaffen* reiche es immerhin nicht aus: denn jedes wahre Innenbild ist Vision. Aber das bildschaffende Medium in uns zu dem stereoskopischen und dimensional Sehen in die Tiefe der geschichtlichen

Schatten zu erziehen, ist nichts anderes imstande. Nicht jede fanatische Halluzination ist schon darum ein Gesicht, weil ein verdorbenes Auge darauf schwört, es zu sehen, und im Handumdrehen die Weiber und Pfaffen auf seiner Seite hat; und nicht jeder platte Ausschnitt, auf Pappendeckel geklebt und auf ein Hölzchen gestellt, ist ein Bild und eine Gestalt. Niemand komme uns mit der Phrase von Ehrfurcht. Die einzige Ehrfurcht der Voraussetzung, die zur höchsten Ehrfurcht der Selbstbescheidung vor der souveränen Glorie des Genius führt, ist diejenige vor den Resten der Geschichte der Menschheit *ohne Unterschied*, die nichts hineindeutet, nichts wegdeutet, sondern alle Widerkräfte in der Fluktuation ihrer Grenzwerte, wo es Konturen nicht mehr gibt, gelten läßt, wie sie sich voneinander abhalten. Wer dies vermag, erhebe ich zur Einsicht in die höhere und höchste geistige Proportion der Welt: er wird starker Kräfte bedürfen, um den Punkt wirklich zu erobern, an dem eine um ihre Mittelgipfel entfaltete Zeit wahrhaft aufgeschlagen unter ihm liegt, und er erkennt, daß um die Häupter der Höchsten das *Nec Ultra* der Götterwolke steht. Aber dazu muß er mit den Nebeln der Talsohle kurzen Prozeß gemacht haben. Am Fuße gleicht der Riese dem Zwerg, denn am Fuße gehört er dem Massiv, und das Massiv der Erde. Wer den Dante des letzten Dugento-Jahrzehnts beurteilen und erkennen will, hat sich sein Material nicht darum aus der Vita Nova zu holen, weil sie ein Ästhetenevangelium geworden ist, und nicht aus dem Convivio, das wie die Monarchia eine Rüstkammer des neoguel-fischen Obskurantismus zu werden verspricht,

sondern die Stadien und Bücher, deren *Überwindung* Dantes bitterer tränenvoller Lebenskampf gewesen ist, an dem großen und größten Dante zu messen, der vom erstiegenen Berge der Reinigung neben Lethe die Fahne seiner schweren Freiheit schwingt. Die Jubiläenluft ist glücklicherweise verfliegen, die oratorischen Wässer der Kasualberedsamkeit Hunderter improvisierter Dantisten rollen wieder unter den Brücken fort, *per aver pace coi seguaci sui*. Es ist Zeit, die Bücher wieder aufzuschlagen, von denen plötzlich alles gesprochen hat, ohne sie zu kennen, und über die man mündlichen und schriftlichen Peroranten gelauscht hat, die sie sonst in Übersetzungen angeblättert haben. Der Deutsche denke an Karl Witte, an Alfred Bassermann und Karl Voßler. Es ist Zeit, die parfümierten Schmöker der letzten Buchhändlerauslage wie giftige Bullen zu verbrennen und Bücher über Dante zu schreiben, die das weiland zur Arbeit an Dante von uns erzogene Europa nicht als neue Zeichen unserer arroganten Dekadenz in die Ecken schleudert.

Die Vita Nova ist schon das im Keime und unter dem »Schleier der fremden Worte«, was man seit Jahren, wie immer zögernd, am Convivio zu gewahren sich entschließt: die Verteidigungsschrift eines weltlich fast schon bedrängten, mindestens beengten Mannes, der, um seinen Stand zu behaupten, gezwungen ist, das Bild einer bestrittenen und prekären Vergangenheit so einheitlich, so dialektisch, so logisch, so monumental wie möglich zu gestalten, der sich aber auch preisgibt, um durch Preisgabe eine Position zu gewinnen, die er weder verteidigen noch offensiv halten kann; der aus der Verteidigung heraus

nach allen Seiten sich offensiv oder mit stärksten Wehrmitteln entfaltet, um dem Gegner den Angriff à fond als aussichtslos und schwankenden Neutralen seine Bundesgenossenschaft als wertvollsten Gewinn erscheinen zu lassen. In diesem Sinne freilich, und nicht in dem geblähten der neuesten Alfanzereien, ist auch die Vita Nova ein politisches Buch: weil sie ein italienisches Buch ist, ehrgeizig, advokatorisch, Arrangement, Kombination, machtwillig, zäh, unübertrefflich geschickt. Von ihrer unmittelbaren Wirkung ist fast nichts bekannt; vielleicht hat sie zu dem Ergebnis beigetragen, daß die Stimmungen und Strömungen, gegen die sich Dante als Autor des Buches zu wehren suchen mußte, nicht stark genug waren, den äußerlich glatten Abschluß seiner Jugendirrsale zu verhindern, weder seine Verbindung mit einem Zweige des mächtigen guelfischen Hauses der Donati, vollzogen durch eine vermutlich sehr unscheinbare Heirat (die ihn aber wenigstens wirtschaftlich auskömmlich stellte: er wohnte in gutem Hause zwischen ordentlichem Hausrat und hatte Frauengut hier und da in der Landschaft), noch den Eintritt in die Verwaltung des Staats, die ihn zum Priorat führen sollte; wenn auch hier bereits eine viel zu schmal basierte Stellung geschaffen wurde, die der Belastung durch selbständige politische Haltung nicht gewachsen war. Es war eine völlige Verkennung sowohl der Lage als seiner eigenen Proportion zur Lage, wenn er glaubte, man habe ihn aufkommen lassen, um einen Feind der eigenen Politik mehr in Rat und Priorat zu insedieren. Als er sich emanzipierte, fiel er den Krämern in die Arme, die sich Weiße nannten,



um sich gegen die alten Familien Haltung zu geben, — als er auch hier seine Unabhängigkeit, die ohne eigene Partei ein literarischer, aber kein politischer Begriff war, wahren wollte, und unter andern Weißen Guido Cavalcanti in die Malariahöhle Sarzana und den Tod jagte, mochte er an Brutus und Cato denken, weil Ciceros Briefe damals noch unentdeckt waren; sonst hätte er sich im Verbannten von Thessalonich wiederzufinden alle Veranlassung gehabt, der, wie er, ohne politische Organe vom Ehrgeiz in die Politik gedrängt, wie er, aus humanistischer Gerechtigkeitschablone heraus glaubte Mittellinien verfolgen zu können, die es keinem der beiden Teile recht machten, während in Zeiten schöpferischer Spaltung auch der Ausgleich nur von demjenigen erzielt werden kann, der den Mut und den praktischen Sündigkeitswillen hat, extrem zu handeln, und wenn der Himmel darüber stürzte. Dies ist nicht der Ort, über Dante als Politiker zu urteilen, und kaum der Ort auch nur zu dem Rate, ihn als Politiker endlich unsentimental aus den Quellen heraus und nicht aus dem Pathos seines Schicksalsgedichtes heraus zu betrachten, wie man sich seit Drumann hütet, Cicero als Politiker aus seinen Briefen und Reden aufzubauen. An Dantes politischem Schicksal ist wenig individuell, es ist ein typisch italienisches Schicksal, das Geschichte hat und ewig haben wird. Aber was an diesem Schicksal Charakter ist, mußte wenigstens angedeutet werden, weil es schon in die Situation hineingehört, in der 1293 oder 1294 die Vita Nova geschrieben werden mußte, als Dantes erster Versuch, seine Bande zu sprengen, um mit den gesprengten andere zu binden. Es ist notwendig,

weil seine politischen wie seine Frauenwirren die Geschichte seiner schwergebüßten Schwächen und nicht der Stärken ist, die das Genie ihnen gelegentlich abgewinnt; und weil sie in seiner ersten Schriftstellerei noch unlöslich mit einander verwachsen sind.

Obwohl kein sicherer Blick in die Frauenwelt des Schlusses der *Vita Nova* führt, genügt es, sich gegenwärtig zu halten, in welchem Maße die doppelte Vergangenheit: die der kompromittierten Frauen und die der in den Himmel gesteigerten Toten, Dante hypotheziert, um es begreiflich zu finden, daß er sich nun als Liebender innerhalb von Ständen neu fixiert, deren wahren Charakter er in den *Canzoni illustri* hinter den doppelt anspruchsvollen und massierten Formen einer enormen Parade von Traktatstoff ebenso verbirgt, wie er in den Kompositionen volkstümlicheren Tones wohl die Tatsache preisgibt, daß es hier in jeder Hinsicht leichter zu nehmen war. Einen Gegensatz, und aus ihm folgend eine verschiedene Verteilung auf Zeiten und Personen zu statuieren, bieten die Gedichte, wenn man ihren Charakter einmal durchdrungen hat, keinerlei zwingenden Anlaß. Wer von dem Gegenstande seiner Wünsche mit der herablassenden, fast ästhetenhaften Konstatierung der bloßen Schönheit spricht, der die eigene »ruhelohe« Phantasie und die Gewalt der Liebe als Weltmacht im Grunde erst den Rang gibt (wie in »*Amor che muovi tua virtù dal cielo*« geschieht), kann für ein weniger anspruchsvolles, aber ihm nicht weniger wichtiges Publikum auch Violetta- und Pargolettatöne mit dem Blicke auf das gleiche Objekt angeschlagen haben; daß die mittelalterlichen Unterschiede zwischen hoher

und niederer Minne sich sehr früh — bei uns schon mit und vor Walther — zu vermischen beginnen und daß die Bologneser Theorie diesen Mischungen günstig war, wird kaum genug beobachtet, wie überhaupt zu wünschen wäre, daß auf dem durch das allegorische Mißverständnis verbauten Grunde der Nachtodesgedichte, auf dem alles noch zu tun ist, die nüchterne Interpretation endlich anfinde, der Forschung die Fläche zu ebnen. Jedenfalls war Dantes Stilgefühl nie in der Gefahr, die gesamten höfischen und magischen Insignien der hohen Minnetheorie auf eine *höfische* Nachfolgerin zu übertragen; andererseits: Skrupel besonders heikler Art können denjenigen nicht geniert haben, der ein Gedicht wie »Vorbei was Sphären wälzet um das Meiste« unmittelbar nach Beatricens Tode unter anderem auch an den witzigen Barden der Schusterstochter Becchina adressierte, den echten Toskaner Cecco Angiolieri, der seit Jahren mit seiner klotzigen Parodie der hohen Gefühle so neben dem *dolce stil nuovo* herlief, wie kurz zuvor in Schwaben Steinmar neben den neuen Wundern, die der am Bodensee sterbende deutsche Minnesang um Burkart von Hohenvels entzündete\*). Es ist

---

\*) Daß hinter dieser fast gleichzeitigen Entwicklung verlorene gemeinsame provençalische Originale gestanden haben müssen, wird ebenso wie für anderes (z. B. den naturalistischen Dialog in der Kanzone — Neidhard bis Wilder Alexander, Dante bis Sacchetti) erweisbar werden, sobald eine mittelalterliche Altertumswissenschaft entsteht, die, wie die klassische seit hundert Jahren tut, die Entwicklungsvorgänge eines einheitlichen Kulturgebietes einheitlich behandelt, statt sich mit »Parallelen« zu begnügen, die sich vielleicht in der Unendlichkeit treffen, aber nicht in der Geschichte.

schon angedeutet worden, daß die Kondolenzpoesie um den Beatricentod, beschränkt auf diesen Cecco und jenen Cino, einen Senesen, der literarisch den Plebejer spielte, und einen Pistoiesen, der eine ehrgeizige Kleinstadtiliale der *Nove rime* in Schwung zu bringen begann, darauf weist, wie sehr menschlich vorlieb genommen werden mußte, und daß man seinen Zusammenhang, wie dort mit Frauen, hier mit Männern sehr neuer und anderer Schicht suchte, als der alte, jäh verstummte Kreis gewesen war. Niemand nenne diesen Schluß ex silentio Guidos gezogen: *Dantes* Schweigen führt zu ihm. Das Sonett, das hätte beginnen können: „Guido ich habe Trauerkleid genommen“\*), fehlt nicht ganz zufällig und wird nicht zufällig außer durch mitleidheischende Frauengedichte durch eine klare Zirkularadresse an alle »*cuori gentili*« vertreten, wie das in die *Vita* aufgenommene »kommt her vernehmen, was ich Seufzer tu« es ist. Daß Dante nicht nur dichterisch, sondern menschlich nach Jahren des Erfolges und der Popularität sich wieder an den Anfang zurückgeworfen sieht und sich von derselben Grundlage, wie das Visionssonett sie zeigt, von neuem ansetzen muß, könnte nichts deutlicher machen als dies Gedicht. Aber während es auf das Visionssonett von allen Seiten Erwiderungen geregnet hatte, war diesmal alles stumm geblieben, und der empfindliche Mensch war im offiziellen *planh* (der später ist als das in der *Vita* ihm folgende Sonett) mit unverkennbaren Anspielungen losgebrochen, in denen gewissen ungenannten Gleichgültigen keineswegs nur das *cor gentile*, sondern fast grob das *alto*

---

\*) Cino an Dante nach Selveggias Tode: Dante, io ho preso l'abito di doglia.

*ingegno* abgesprochen wurde. Das Verhältnis zu Guido mußte längst notleidend sein und wurde nicht erst in dem Augenblicke, in dem Dante zu einer weitgreifenden Retablierung in der Öffentlichkeit ausholte, kritisch — also Jahre vor der Veröffentlichung der Guido gewidmeten *Vita Nova*, die Jahre, durch die es sich immerhin in irgendwelchen Formen erhalten haben muß. Dantes Dankbarkeit gegen Cino von Pistoia, vorhaltend bis in die *Vulgaris Eloquentia*, die unter den erlauchtesten *Canzoni illustri* dessen armseligen *Cento* von Beatricen-Kondolenz *A vegna ched el m'aggia* aufführt, ist eine in dieser psychologischen Situation entstandene und verhärtete Schwäche; und wenn es nun von Dantes Hand Gedichte gibt, von denen nur die Verblendung bestreiten kann, daß sie zu keinem Stile und Genre als dem Stile und Genre Cecco Angiolieris stimmen, ja, der Verfasser muß es aussprechen — *daß sie in Ceccos Stile gedichtet sind*, so können sie einstweilen keiner anderen Periode seines Lebens zugerechnet werden als derjenigen, in der er Cecco auch seine höfischen Produkte zuschrieb; und davon ist *oltre la spera*, unmittelbar nach Beatricens Tode, das älteste Beispiel, gleichgültig, ob das einzige. Das plebejische Sonett, mit dem er den rohen »Wechsel« mit Forese Donati beginnt: hier gehört es hin; und daß dieser schiefgeratene Junker nicht erst damals »mit ihm selber zu der Kunst gesehen het, Wort zu finden reimweis« zeigt jedem, der zu lesen weiß, seine Antwort im gleichen Stile. Forese war eben nicht eine ganz beliebige Figur, sondern ein geübter und geschickter Dichter des Kreises, der aus diesem Stile mindestens sein Gesellschaftsspiel macht und in den

Gedichten dort angedet wird, wo die Gesellen nicht einander selber anreden. 1296 ist Forese gestorben, 1290 Beatrice. Vor 1294 wird man die Gedichte kaum ansetzen mögen, wenn man Dante doch mindestens anderthalb Jahre Raum gibt, um sich von diesen furchtbaren Entblößungen zu erholen, ehe er mit der Erschütterung, die er im Purgatorio selber von sich bezeugt, an der Bahre seines Kumpanes stand. Bis etwa 1292 führen die in der Vita Nova erzählten Ereignisse, in deren Folge, nicht vor 1293, die Vita verfaßt und Guido gewidmet worden sein muß, so zwar, daß hart ans Ende dieser Zeit der zu guter Letzt hineininterpolierte Vorstoß gegen Guido anzusetzen ist. Wie man sieht, rücken diese Fakten alle außerordentlich zusammen und unsere Schlüsse schlagen im engen Felde nach allen Seiten. Zwischen 93 und 94 muß für Dante die oben skizzierte Dranglage entstanden sein, die ihn zwang, um sich für den Eintritt ins bürgerliche Leben zu habilitieren, eine prekär beurteilte Vergangenheit durch eine alles logifizierende und verteidigende Darstellung zu rehabilitieren; denn, um diese Betrachtung nicht im luftleeren Raume zu führen: 1293 gipfelt die Popolaren-Campagne auf den Florentiner Staat in Gian della Bellas Ordinamenti della Giustizia und der kurze höfische Traum Florenzens wird in eine harte Zwangsrealität wachgerüttelt; und in diesen Jahren heiratete Dante, der in der Tenzone noch keinen gerade für einen Donatischen Brautwerber empfehlenden Eindruck macht. Damit bekommt die Tenzone einen weiteren kleinen Ruck nach rückwärts; sie kann kaum anders fallen als in die letzte in der Vita noch einbegriffene und zwar

nicht erzählte, aber doch umschriebene Zeit. Man wird die Hypothese nicht unvorsichtig überanstrengen wollen; aber wenigstens eines der Elemente, die Dantes Lebensraum so blockierten, daß er sich durch eine ausgreifende Bewegung Luft schaffen mußte, wird dieser scheußliche Nadir der Deklassierung gewesen sein, dem der Unbedachte unaufhaltsam zugeglitten war. Die Tenzzone ließ Forese, nicht Dante das letzte Wort; es ist schon Roman, zu behaupten, daß die Vita Nova in Dantes Munde ihren Abschluß bildete, aber diese Behauptung würde den Zusammenhang nur überschärfen, nicht erfinden.

Langsam und zögernd hat sich seit Bekanntwerden der sechs Wechselsonette dieser Tenzzone die landläufige Danteliteratur dazu entschlossen, zunächst auch nur ihre Echtheit zuzugeben, dann ihren Quellenwert nicht geradezu zu leugnen, sie anders als mit zerstreutem Beiseitesehen und belanglosen Euphemismen halb wegzuinterpretieren. Es galt schon als Mut der Neuheit, daß Isidoro del Lungo sich zu der Einsicht bekannte, für die man doch nur normale Lesegabe mitzubringen brauchte, daß die Episode des Purgatorio, in der Forese auftritt, mit den Versen, die seiner Witwe gelten, eine späte Buße für die Tenzzone sind, aber es ist beim Aperçu geblieben, und seit Carducci die Version aufbrachte, es handele sich um das gespielte Encanaillement junger Leute von Stande, die einander in verbaler Gewalttätigkeit zu übertrumpfen suchten, war die Enkomiaстик der Interpretation überhoben. Noch heute kann man überall lesen, Dantes Jugendbiographie sei fast dunkel. Dunkel? Hätte die klassische Altertumswissenschaft für eine ihrer Figuren halb so-

viel Daten, wie sie für Dante in Dokumenten erhalten sind, so würden ihre Platon- und Horaziten die kümmerlichen Lebensläufe der großen Mediävalen noch ganz anders in Schatten stellen, als sie es ohnehin bei dem allergeringsten Materiale tun. Dunkel ist die Dantevita überall da, wo die Literatur nicht nur die erhaltenen, sondern die von Dante selber aufgesteckten Lichter sorgfältig ausgelöscht hat, um das menschlich höchst ungleiche und menschlich so ergreifende wie erhebende Bild nicht zu sehen, an dessen Statt sie sich den Dichter der Commedia als ehernen Monumentalgötzen mit rückwirkender Kraft errichtet hat. Damit verliert keineswegs nur die Biographie, sondern auch die Ästhes, und keineswegs nur des Jugendwerks, sondern der Commedia selber. Wenn der Verfasser weit davon entfernt ist, den Spezialisten für literarhistorische Pudendenforschung Wasser auf die Mühlen zu werfen, und sehr wohl weiß, daß es für einen Teil der Dantischen Poesie keine Biographie gibt, man brächte sie denn künstlich hinein, und für einen anderen Teil keine ästhetischen Werte, man läse sie denn hinein: so gehören ihm doch zur Geschichte und Naturgeschichte einer Physis und einer Seele auch die unabgeworfenen Kieselreste, die auf den starren Salzen und Säuren ihrer Art brocken, die man kennen muß, um jene zu kennen, und ernst nehmen wenigstens insoweit, als der Genius selber sie an sich ernst nahm. Hat man es denn mit einem Rhetorosophisten des XIX. Jahrhunderts wie Heine zu tun, der seelenroh genug ist, mit der Leiche seiner Ehre und seines Wertes an Bord vergnügt bis ans Ende zu steuern, ohne je etwas von seiner anklagen-



den Fracht zu verraten?, oder mit ebendiesem reinen und immensen Gewissen seiner selber und seiner Zeiten, dessen Purgatorio links steil vom unteren Meeresspiegel aufsteigt, rechts mit dem tiefsten Kluffteufel Kainas zusammenhängt und, weit davon entfernt, diesen Zusammenhang zu vertuschen, ihn in den unvergänglichen Bildern offenbart?, daß man ihn dort apologetisch absolviert, wo er selber sich verwarf, — daß man der verwindenden und überwindenden Seelenkraft nicht gerecht werden will, die jede verwischende Platitüde von ihrer Höhe her ausschlagen darf, daß man schließlich die *Commedia* aus der Gesinnung der *Selva oscura* heraus interpretiert, wenn nicht aus Höllen der *Sciaurati che mai ebber vita?*

Wo diese sechs Gedichte entstanden, war der Sturm auf, ein harter, böser, mitleidloser Sturm. Ob Dante ihn selber entfesselt hat, ist schwer zu sagen. Er reißt im Vorhandenen der Überlieferung den Ton an und verhöhnt Foreses vernachlässigtes Weib mit schnöden Wendungen, die hinter die Ehe zurück auf allerlei hier Gleichgültiges gehen; aber aus dem Stegreif ist der Angriff nicht erfolgt. Was vorauf lag, ist verloren. Forese erwidert mit auffallender Gelassenheit des Tones, fast gutmütigem, daher doppelt böseartig ironischem Aufgreifen des Dantischen Motivs und publiziert die Alaghierische Familienschande: den ungerächten Tod von Dantes ermordetem Vater; er will den noch »frischen« Geist getroffen haben, in der spukigen Morgendämmerstunde, »gebunden«, weil die Rache der Sippen ihn nicht »befreit« hat; der Geist hat ihn gebeten, ihn zu »lösen«, »um Dantes willen!«, aber er hat ein Kreuz

geschlagen und sich davongemacht. Dante antwortet mit einer Diversion; das heißt, daß er nichts zu antworten hat; er wirft Forese Schlemmerei und Wohlstandszerrüttung vor und schließt mit vielsagenden Anspielungen: »ich habe mir sagen lassen«. Forese schlägt jetzt wütend zu. Man solle zuerst San Gallo das Familien-Servitut des Paraments entrichten, das man seit einem Jahr schuldig bleibe, weil das Geld fehle, ehe man an fremder Armut die Zunge wetze. Man solle zu denen, die man für solche Bettler halte, nicht um Almosen schicken. Jeder wisse, von welchen Schätzen und Taschenvoll sich ein Alaghieri mit samt seinem Hause satt essen könne: eine Schwester und ein Bruder, Gott erhalte sie, und ein Schwager, der wohl etwas hätte, aber für die verelendeten Verwandten nicht zu sprechen ist. Enden werde das alles beim Bettlerspittel. Dante antwortet mit einer neuen Diversion. Man wisse gar nicht, wessen Sohn Forese sei, man ginge denn seine Mutter fragen. Er sei übrigens ein Dieb, vor dem sich schon alle in acht nähmen, denen er sich öffentlich nähere. Seine Frau liege einsam angstgequält im Bette, weil sie jeden Augenblick seine Ertappung und Verhaftung gewärtigen müsse. Seine Brüder seien vom gleichen Schlage. Dies wieder mit der Wendung »ich kann erzählen«. Dies ist Denunziation, nicht mehr Angriff, und zeigt, wie hart Dante getroffen sein muß, wenn er zu allen Mitteln greift, Mutter und Brüder mit verdächtigt und schließlich, wenn man scharf zusieht, doch nur Allgemeinheiten aufbringt, ja sich mit dem Bilde der vernachlässigten Frau sogar schon in der dritten Replik wiederholen muß, um noch ein Gedicht zu füllen. Es bleibt übrig:

ein Verschwender und Völlner in zerrütteten Geld- und Familienverhältnissen, dem man dies und das nachsagt, der aber in seiner Zerrüttung doch noch von Dante um Beistand angegangen werden kann, und zwar, wie Foreses folgende Antwort zeigt, triftig, denn dieser kann damit drohen, Abrechnung zu fordern. Das Sonett beginnt eisig: »Wessen Sohn *Du* bist, daran ist kein Zweifel: *Alaghieros*«. Es muß eine blutigere Beleidigung gewesen sein als Dantes Vorwurf des Bastardtums. »Man merkt es auch gleich an der Rache, die *Du* so völlig und glatt für ihn genommen hast. Wenn *Du* einen von ihnen in Stücke gehauen hättest, dürfte es dir noch nicht so darum sein, Urfehde zu schließen, aber *Du* hast ja die Schlappe so voll, daß zwei Saumtiere sie nicht tragen. Wer Dir den Buckel voll Stockprügel lädt, der heißt Dir Freund und Bruder, das könnte Dir passen bei uns einzuführen. Ich würde Dir die Namen derer sagen, die Euch aufgebracht haben; aber jetzt gefälligst her, ich will mit Dir abrechnen.« Das ist roh, aber bestimmt, während Dante unbestimmt, entrüstet und grob ist. Es bleibt übrig: man stammt von einem Vater, der besser so unerwähnt bleibt, wie sein häßlicher Tod ungerächt geblieben ist. Man hat kein Geld und kann nicht einmal seine Anstandspflichten erfüllen, muß bei Leuten betteln, die man öffentlich beschimpft, ohne sie bezahlt zu haben und bezahlen zu können, man wird von ansehnlicheren Verwandten ignoriert; man hat nicht einmal seinen erschlagenen Vater gerächt und schließt mit den Mördern Urfehde, danach muß man sich alle Prügel gefallen lassen. — Prüfen wir die einzelnen Punkte an den Zeitquellen, so ergibt sich das

Folgende. Alaghiero Alaghieri, Dantes Vater, in einem dunkeln Handel blutig geendet, hat nie ein Amt bekleiden können, war also allerdings ein Mann, von dem man besser schwieg. Kein Zeitgenosse erwähnt ihn, Dante selber kann es nie wagen, etwas ihn Anlangendes auch nur anzudeuten, und verbirgt den blutigen, bemakelten Schatten unter dem Bilde des anderen ermordeten und nie gerächten Sippenmannes Geri del Bello, mit dessen Vorwurfsgebärde die des Vaters in der Hölle in eines zusammenläuft. Die Familie war durch zwei Verbannungen, von denen wir wissen, wirtschaftlich verkommen, hatte in gerader Linie keinen halbwegs nennenswerten Menschen in drei Generationen erbracht und in Agnaten höchstens dann und wann einen Schöffen. Daß Dante den Vater nicht gerächt, sondern sofort Urfehde geschlossen hatte, wurde allgemein als unerhört empfunden, wozu uns verlorene Nebenumstände beigetragen haben müssen. Die übrigen Vorwürfe hatten nur einen Sinn, wenn sie stadtkundig waren, wie denn auch Dante sie hingehen lassen muß. Auf den letzten Hieb verstummt er völlig.

Wenn dies der Hintergrund war, auf den Dante die *Nuove Rime* gemalt hatte, und von dem Forese die Fassade wegriß, so dürfen wir, um ihn nicht zu überschätzen, am Ende nicht vergessen, daß es das Florenz des dreizehnten Jahrhunderts ist, in dem er steht, also nicht eben ein Paradies dessen, was sich ziemt, sondern die Hölle, in der kaum eine Verbrechens- und Vergehensgattung ohne irgend einen der größten ghibellinischen oder guelfischen Adelsnamen geht — bei den Dieben allein ein Cavalcanti, ein Abati,

ein Brunelleschi, ein Donati: nicht Foreses übrigens, vielmehr zieht Dante durch die Versetzung Foreses unter reuige und läßliche Sünder auch diesen Vorwurf zurück — wo verarmter, bettelstolzer Namenspatriziat, wie der Alaghierische, ohne Burg und Land und mit prekärsten Stamm-bäumen, alltäglich war, und mancher durch dauernde Parteiverbannungen verarmte, zwischen einer schäbigen Wechslerbank und einem leeren Hause hungernde Pfahlbürger sich mit ähnlichen Fiktionen an den großen Bellincion Berti angeschlossen haben mag, wie die hungernden und borgenden Alaghieri über zweihundert Jahre und fünf Generationen weg an die Elisei, ältesten Florentiner Römeradel, und den Kreuzzug eines Sagenkaisers Konrad — des dritten staufischen, wenn der wirklich zeitgenössische gemeint war, welcher aber nie in Florenz gewesen ist, des zweiten fränkischen, wenn der Florenz berührende, Florentiner zu Rittern machende gemeint war, der aber hundert Jahre früher lebte. Da, mit Ausnahme der alten, in die Stadt gezogenen Familien von Kastelladel und der neuen von Bauernreichtum, alles übrige mehr oder weniger den realen Bettel und die ideelle Großtuerei mit vorgeblich uraltem Blute miteinander teilen, so bedeutet der wirtschaftliche Teil der Vorwürfe eben nur, daß Dante es schwer hatte, vor allem nach dem Tode der Eltern — daß die Mutter auch tot ist, wird man aus einer Situation dieser Art wohl folgern dürfen —, sich mit den Geschwistern durchzubringen, ohne einen wirklichen Beruf auszuüben, worauf Foreses deutliche Hohnworte zielen. Ebenso steht es mit seinem Abstände von Blutrache zwar für uns späte Beurteiler von anderer Sittlichkeit,

die sich freuen werden, wenn Dantes Hände nicht blutbefleckt waren, und in der Verspottung des Geprügelten, der den Prügler Freund und Bruder nennt, sogar eine burleske Verzerrung der *umiltà* der Nove Rime glauben durchschimmern zu sehen; für das Publikum Foreses ist der Vorwurf absolut ehrenrührig, wie es absolut ehrenrührig ist, Armut und Mangel nicht so schicklich verborgen zu haben, daß sie als Skandal die Öffentlichkeit beschäftigen können: mit *dignità* und *onestà* ist es hiernach völlig aus, man ist deklassiert. Und deklassiert ist man durch den ganzen Handel in einem solchen Tone, mit einem solchen Gesellen, wenn man nicht ein beliebiger Florentiner Schlingel, sondern der Dante des *Stil Novo* und der Nuove Rime ist, der Gentilezza, der Cortesia, der höchsten Diskretion, des gebundensten und bindendsten Stiles. Kein Zeitgenosse hatte den Ton annähernd so hoch wie Dante genommen; Guido ist weit davon entfernt, bei allem höfischen Brauche, dessen er sich befließt, aus der Liebe und der Geliebten die magische Enzyklopädie des vollkommenen Menschen vorbildend und strafend aufzubauen, wie Dante es tut. Dies ist es, was den Sturz in einen solchen Abgrund brückenlos macht; was man eingewandt hat: daß poetisches Leben und gelebtes Leben dem Mittelalter zwei verschiedene Welten gewesen seien, die niemand stilvollerweise gegeneinander habe ausspielen können, sind aus der Luft gegriffene Phrasen. Dante hat später Cino hart angelassen, als lockere Gerüchte über ihn gingen, und ihn sorgen heißen, seine Lebensführung mit den schönen Reden in Einklang zu bringen (*s'accordi ai dolci detti*), wozu schmerz-

liche Reminiszenzen ihm helfen mochten; und wer sich, wie er schon damals, zum Cato seiner Zeit vorbereitete, konnte die Schande eines solchen Umgangs und Éclats des Umgangs geradezu nicht erschwingen. Der heutige Leser, der in der berühmten Höllenszene Dante hingerissen vor dem Pöbelzank Sinons und Maestro Adamos stehen sieht, bis Vergil ihn mit den Worten wegstoßt »wer dies anhören will, ist niederträchtig« —, kennt die schöpferische Kluft von Dantes Seele, in der vom höfischen Menschen sich ein neuer Mensch voll derber Freude an der körperhaften Erscheinung um der Erscheinung willen lösreißt, der seinen Instinkten, künstlerischen und gestaltenden Instinkten, nicht traut, weil er seine Neuheit noch nicht kennt — der heutige Leser begreift den Künstler Dante am Arme Ceccos und am Schlemmertische Foreses, beim Rüpel Ciacco, zwischen Violetta und Fioretta — wie er ihn zwischen Draghignazzo und seinem Arschtrompeterhauptmann Malacoda kennt und begreift — »zur Kapellen mit Heiligen und zur Schenken mit den Schwelgen«, aber er vergißt, durch welche Bindungen gequälter selbstbetrügender catonischer Sophistik hindurch dieser Dante, der des trockenen Tones satt werden kann, erst den Mut zu sich selber hat finden können, immer im Kampfe mit dem andern Dante, der in der Commedia Virgil heißt, den er das Catonische Convivio hat schreiben lassen, und der als diktierendes Schema hinter dem Amore der Vita Nova steht, lehrend, was »*conveniente*« ist. Dantes Zeitgenossen aber blickten nicht mit unseren hin und her wandernden, sondern mit geraden Augen, und haben den zwiespältigen Menschen nicht ertragen,

wie er selber, Mensch seiner Zeit, ihn nicht ertrug, sondern qualvoll meisterte, beschalt und verwarf. Die Jahre nach Beatricens Tode, zerrissen, üppig, gelehrt, weltlich, spiritual, barock — friedlos durch und durch, enden mit einer Krisis, der zweiten, wenn die nach der Grußverweigerung die erste ist; und diese Krisis führt ihn zu Beatrice und zu Guido, *zehn Jahre rückwärts*. Der Gedanke, die Nuove Rime zu sammeln und etwas aus ihnen zu machen, wie die provençalischen Liederhandschriften es waren, die Guido von Toloza mitgebracht haben wird — mit *razos*, einleitend novellistischen Hinführungen auf den Gedichtgegenstand versehen — muß in den zurückliegenden Jahren zwischen dem reifen Meister und dem genialen Anfänger durchgestritten worden sein und lag bei anderen verwelkten Erinnerungen. Vorläufige Sammlungen von Sonetten hatte der Dichter gelegentlich als Geschenke an Freunde veranstaltet, wie das Widmungssonett »*Sonetto se Meuccio t'è mostrato*« beweist. Aber was nun geschah, war etwas anderes und neues. Der ganze Lebenskreis von Dantes letzten Jahren, Cino, Cecco, Forese, die Frauen und Mädchen, verschwindet und wird verleugnet; die Ranküne gegen den Gleichgültigen nach Beatricens Tode wird verwunden; monarchisch auf Guido als Form, wie monarchisch auf Beatrice als Gehalt wird die Vergangenheit zurechtgeschlichtet, das erste Gedicht des Beatricentones und die Begründung der Freundschaft mit Guido zusammengeschlossen, die Theorie der rein italienischen Durchführung, begründet mit dem Frauenpublikum des Liebesdichters, auf Guido und die gemeinsame Kunstgesinnung zurückgedreht — sicher-



lich war Guidos weiblich adressierte große Traktatkanzone von der Minne längst veröffentlicht — schließlich am Ende des literarhistorischen Exkurses vom rechten Gebrauch figurierter Rede die Schule Dante-Guido von den Tölpeln — den *grossi* — abgesetzt und proklamiert, das Ganze (Kapitel XXX) mit einer überraschenden Wendung als Sendschreiben an Guido bezeichnet. Als das Buch fertig lag, muß das immer unhaltbarere Verhältnis zu Guido einen weiteren Stoß erhalten haben: man sprach schon schlecht voneinander und Worte Guidos, nicht unähnlich solchen, mit denen Jahrzehnte später Dante selber Cinos Wankelmut abkanzelt, müssen zu Dante gedrungen sein; trotzdem gab er Buch und Widmung nicht auf; er begnügte sich damit, den Einschub zu machen, in dem Guido Gleiches mit Gleichem vergolten wurde: ein Beweis, daß Dante seinen Zweck, die Herstellung eines würdigen, respektvollen und als soziale Basis brauchbaren Verhältnisses zu erzwingen, aus der Verteidigung heraus auch im Angriff zu erreichen alles daransetzt. Hätten wir in die Parteiverhältnisse der Zeit den Einblick, der uns fast völlig fehlt, so würden wir die Situation genauer bestimmen können. Wir wissen nicht, wieweit die bald in Politik ausbrechende Feindschaft zwischen den Cavalcanti und den Donati, der Familie Guidos und derjenigen, mit der Dante in Eheverbindung zu treten im Begriffe war, voraufspielte, und ob die Absicht, die literarische Verknüpfung gegen die unaufhaltsame faktiöse Verschlimmerung der Beziehungen zu befestigen, in seinen Gedanken mitwirkte. Wir wissen nicht, obwohl wir es annehmen möchten, ob Forese es im Gegensatz

zu seinem schrecklichen Bruder Corso partei-  
mäßig mit Dante und Cecco Angiolieri hielt, die  
schließlich beide als Weiße verbannt wurden,  
wissen nicht, ob Dantes spätere Frau einem  
schwarzen oder weißen Zweige der Familie an-  
gehörte, und tappen nach allen diesen Richtungen  
im Dunklen. Wenn auch die letzte Spaltung der  
Stadt in Schwarz und Weiß erst sechs Jahre  
später durchriß, so bestätigt doch Dantes eigenes  
Wort die selbstverständliche Annahme, daß die  
Zerklüftung latent längst vorlag und alle in Be-  
tracht Kommenden irgendwie Partei genommen  
hatten. Wir wissen nicht, seit wie lange Dante  
in dem Wahne gelebt hatte, zwischen den Par-  
teien stehend, einen Einfluß zu erringen, der  
virtuell auf etwas hinausgelaufen wäre, wie es spä-  
ter in starken und politischen Händen die aufge-  
klärten Tyrannien wurden, *und nichts anderes*\*).  
Die Erfahrung lehrt, daß keine Anlage in frü-  
here Jugendzeiten zurückzugehen pflegt als die  
zum politischen Dilettantismus der gerechten  
Mittellinien. Nur Fragezeichen können diese Lük-  
ken der Darstellung füllen, und nur literarhi-  
storisch, nicht historisch, läßt sie sich darüber  
hinwegführen, daher denn auch nur vorsichtigen  
Schrittes.

Das Buch ist in die Welt getreten, als Schrift  
an Guido, zweifellos sofort als Abschrift in an-  
deren Händen. Die Worte, mit denen es Manetto  
Portinari als zweiten, »unmittelbar nach seinem  
ersten«, Freund bezeichnet, sind die letzten  
Freundschaftsworte Dantes an Guido Cavalcanti

---

\*) Die irrsinnigen Verbannungen der beiderseitigen  
Parteihäupter von 1300 wären als Tyrannentat mit mäch-  
tigen Durchführungsmitteln hinter sich triftig gewesen.

gewesen. Das Convivio schweigt. Die Vulgaris Eloquentia nennt den literärgeschichtlichen Namen mit tonloser Gerechtigkeit des Lobes und Freund niemand als Cino. Dann kommt nach Jahrzehnten die Commedia mit der grausamen Szene des Vaters Cavalcanti, dem auf die Frage, ob sein Sohn noch lebe, mit fingierter Zerstretheit die Antwort hingezaudert wird. Damals starb der große und seltene Mann, todkrank aus der von Dante, dem Prior von Florenz, angeordneten Verbannung zurückgekehrt, um vielleicht noch zu genesen. Dante hat in einer verlorenen Epistel aus der Verbannung erklärt, diese wegen Guidos Krankheit erfolgte Zurückrufung nicht veranlaßt zu haben: er sei beurlaubt gewesen, als sie beschlossen wurde. Es war der Bruch eingetreten, der völlige, unwiderrufliche, alles spätere Einlenken, selbst das nach dem Tode, ausschließend. Das Dokument dieses Bruches, von Guidos Hand, besitzen wir. Es muß wörtlich hier stehen, alles an ihm ist wichtig. Es ist die einzige von einem superioren Geiste kommende Zusammenfassung des Urteiles über die im Guten wie im Schlimmen problematischen Lebensjahre, die in der Vita Nova dargestellt sind. Guido spricht zu Dante wie zu einem Verlorenen, mit der Härte Beatricens, und stößt ihn aus, aber er tut es nicht, ohne über eine lange Spanne zurückzublicken und zu beklagen, was er verliert.

»Ich komme unendlichmal am Tage zu dir und finde dich zu gemein gesonnen; wahrhaft leid tut mirs um deinen schönen Kopf und um allerlei Gabe, die dir verlorengegangen ist; früher waren dir vielerlei Personen leidig, allezeit wichst du dem ekelhaften Gezüchte aus; von mir

sprachest du so herzlich, daß ich alle deine Reime gesammelt [bewahrt] hätte. Jetzt hab ich nicht den Mut, wegen deines gemeinen Lebens, noch Zeugnis abzulegen, daß ich dein Dichten zu meinen Freuden zähle, komme auch nicht dergestalt, daß du mich körperlich siehst, zu dir. Wenn du gegenwärtiges Sonett häufig liest, wird der ekelhafte Geist, der dich besitzt, abfahren von der gemeingewordenen Seele.«

Das Gedicht, auf die leichten Reime gebaut, die man für Korrespondenzpublikationen zu wählen pflegte, macht es zum mindesten sehr wahrscheinlich, daß es nicht ein spontaner Akt, sondern eine Antwort ist. Dante schickt auch an Meuccio eine Sammlung seiner Sonette mit einer ausdrücklichen und sorgfältig phrasierten Sonettwidmung. Ist dies richtig, so kann nicht außer acht bleiben, daß *Vita* und (*parole*) *sciolte* = Prosa Reimworte auf Guidos Reimschlüsse wären, die in Dantes Sonett — es ist uns nicht erhalten — gestanden haben werden.

Aber das könnten Vermutungen sein und mögen hier solche bleiben. Nicht Vermutungen sind es, die den Verfasser zwingen, für dies Gedicht die Ansätze und Deutungen, die man ihm gegeben hat, der obligaten dantistischen Selbstverstümmelung zuzuweisen und auf harte und gerade Interpretation zu dringen. Es hat Gelehrte gegeben, die diese furchtbaren Verse auf die Episoden der *Vita Nova* bezogen haben, in denen Dante bekennt, durch den einen oder anderen Grad von Liebeskrankheit seinen Freunden zur Last gefallen zu sein. Nachher habe sich die vorübergehende Vorwurfsver Stimmung wieder ausgeglichen und Dante habe dem ge-

liebten Freunde seine schwärmerisch verklärte Prosa gewidmet. Andere noch, die zugegeben haben, daß sich die Mißstimmung Guidos gegen gewisse vorübergehende Verwahrlosungen Dantes allerdings in diesen Versen ausgesprochen habe, Männer von dem wirklichen Range Francesco d'Ovidios, haben dann die Inferno-Episode des Zusammentreffens mit Guidos Vater und die letzte Verleugnung Guidos durch Dante immer noch auf der Grundlage eines »erschütterten Mitleidsgefühles von wahrer Großherzigkeit für den toten Freund« deuten können. Das heißt nicht sehen wollen oder nicht lesen können oder nicht begreifen und gewahren.

Die Interpretation muß den Lebenskeim im Dotter suchen, die *raison d'être* des Gedichtes. Das Mittelalter reimt in Anreden nicht ins Blaue, ein Korrespondenzsonett ist ein offener Brief, und in jedem realen Briefe steht wenigstens ein realer Satz, um dessentwillen er geschrieben worden ist. Was teilt Guidos Sonett Dante so deutlich mit, daß er es von nun an weiß, was soll es, da es veröffentlicht wurde und sich unter Guidos Umlauf erhalten hat, so öffentlich mitteilen, daß man es von nun an so wußte, wie man heute aus einem Inserat erfährt, was Hinz und Kunz der Öffentlichkeit mitteilen wollen? Die Antwort kann nur heißen: den Bruch, und zwar den doppelten Bruch, den literarischen und den persönlichen. Guido sagt: dies ist mein letztes Wort über deine Poesie und wäre sie künftig noch schöner und talentvoller als bisher; und zugleich sagt er öffentlich den Umgang auf. Um dies mitzuteilen, ist das Gedicht geschrieben. Alles andere ist Hinführung, Begrün-

dung, Abschlußwendung. Mitgeteilt wird es in den irreparablen Worten eines vollständig dezidierten Mannes, der an diese Äußerung seinen ganzen Charakter setzt und sich nicht widerrufen kann, ohne sich selber zu negieren. Das ergibt sich aus der Gattung des Gedichtes. Es ist ein zum Rügespruch umgebautes *plazer* von fester Form, einer Form, die Guido früher schon von den Provençalern übernommen und italienisch veredelt und komprimiert hatte. Wie bei den Provençalern auf *m'enoia* und *m. platz*, schlichtet er die Verweisung Dantes auf *noioso* (oder *spiacere*) und *piacente* ein. Zum ersteren gehört, was *vile*, gemein, zum zweiten, was fein und edel, *gentile* ist. Das übernimmt Guido aus der Schlichtung Guinizellis in der berühmten Kanzone *Al cuor gentile*. Edel ist dort die Sonne, gemein der Kot. Gemein nennt Dante an sich selber im zweiten Teile der Vita den Gedanken, der ihm nach Beatricens Tode zur resoluten Unverwüstlichkeit und dem Übergange zu anderen Frauen geraten hatte. Im Gedichte hatte er ihn *gentil*, edel, genannt. Die Prosa räumt unter der Hülle einer sophistisch dialektischen Wortinterpretation geschickt ein, was Dante in seinem wertvolleren und, darüber hinaus, seinem allgemeinen Lebenskreise als hart beurteilt empfand, und sucht durch Selbstbezeichnung dem Urteil die Spitze zu nehmen. Als *noioso*, ekelhaft und unmöglich, läßt er in Amores Worten sich selber aus Beatricens Augen widerscheinen, nachdem die Liebesintrigen zum Bersten gekommen sind. *Spiacere* ist das Wort, das noch im Inferno für den Stank gebraucht wird, der aus den Pestsäcken der Verdammnis gen Himmel steigt, *noia* die Verworfen-

heit, »wo die Sonne schweigt«, in die der Wanderer rückstürzt, im Anfange der Commedia. Die ästhetischen Begriffe des Mittelalters sind moralische, weil das Mittelalter noch weiß, was die heutige Zeit vergessen hat, daß das Sittliche unter Umständen gar nicht moralisch verteidigt zu werden braucht, sondern einfach ästhetisch, weil es das Schönere ist. Dies sind die Begriffe, auf die Guido das Gedicht stützt: Ja und Nein, ich habe gewählt, ich habe verworfen. In solchen Theilungen der Welt sprachen provençalische Dichter öffentlich ihren Charakter aus: er ergab sich aus dem, was ihnen liebt, was ihnen leidet. Darum ist in diesen Versen an den Akt, den sie bedeuten sollen, Guidos Charakter geknüpft, und es gibt kein Zurück.

Der Mann, der so spricht, blickt auf die Zeiten rückwärts, in denen er mit Dante diese Einigkeit in den Grundbegriffen geteilt hatte, beiden das Gleiche liebte und leidete, und er darum öffentlich für Dantes Poesie Zeugnis ablegen konnte. Wir besitzen solche Zeugnisse von ihm, sie reichen bis in die Zeit des herrschenden Beatricentones hinein, also hart an die Loda heran. Daß sie nicht hinein und weiter reichen, braucht bei der Zufälligkeit der Überlieferung, die z. B. Dantes Antworten alle verschleudert hat, nichts zu besagen. Bis in Guidos Mitte Dreißig, vielleicht noch etwas weiter, hat das Interesse des reichen, glänzenden, vornehmen Mannes für das junge Genie in ärmlicher und durch Familienschmach erbärmlicher Lage gedauert; das Interesse dessen, der mit Brunetto Latini und Dino Compagni zusammen in hohen Betraungen und wichtigen Missionen damals schon längst den Staat vertrat

und sich dazu anschickte, mit dem in Bologna als Podestà regierenden, von dort durch Gewalttaten in die Heimat übergreifenden Haupte der Donati, dem schlimmen Corso, um ihn zu kämpfen. Seit jungen Jahren vermählt mit der Tochter des gewaltigsten Florentiners der letzten Generation, des großen Farinata degli Uberti, Vater mehrerer Kinder, Sohn eines mit heißem Stolge an ihm hängenden, vornehmen und regimentsgewohnten Vaters, dadurch zwischen guelfischer Kommunaltradition und ghibellinischem Konservatismus, also gegen staufische Barbarisierung von Art der süditalienischen und den heimischen Pöbelpolitikantismus im Gleichgewicht, steht er in den Jahren um den Beginn der Nove Rime wie der vollkommene Florentiner Mann da, der größte Dichter der italienischen Generation, der vielseitigste, tiefstinnigste, weltüberblickende, reifste, freieste Mensch seiner Zeit, hinter dem der Vater der neuen Poesie, der große Guido Guinizelli, schon zu verbleichen beginnt. Florenz stand unter dem Banne der strengen und helldunkel schimmernden Figur. Über das Jahrhundert der Revolution hinweg haben Sagen von ihm sich erhalten, in denen das unnahbare Fluidum der Größe und adeligen Tiefe, das ihn umwitterte, Magie des edelgemischten Lebens, zur abergläubischen Magie und zur Märchenluft geworden ist — nur bei ihm von allen Dichtern des italienischen Mittelalters also der Vorgang sich vollzog, der in der Provence Jaufre Rudel\*) und Guilhem von Cabestanh, in Deutschland Reinmar von Brennen-

---

\*) Der französische Kastellan von Coucy ist wie aller französischer hohe Stil im Mittelalter sekundäre Doublette (in diesem Falle Rudels) ohne Wert.



berg, den Tanhuser, Heinrich von Morungen und Gotfrid von Neifen in den Mythus erhob.

So war schon der Mann beschaffen gewesen, der Dante aus dem Dunkel gehoben, dem der Unbekannte bei Übersendung des Visionssonettes seinen Namen, der keine Empfehlung war, verschwiegen hatte, und der, als hinter dem leidenschaftlich schönen Herzmärebilde des Sonettes einer unter vielen Reimern des kleinstädtischen Meistersingerstiles, Alaghiero Alaghieris achtzehnjähriger Sohn, sich bekannte, ihn mit scherzender Wärme an die Spiele wie die Ziele seines Herzens anschloß; und so war er in die späten achtziger Jahre geblieben und wohl ihm geblieben. Er hat mit ihm Liebe verhandelt und über Untreue gescherzt, als höfischer und überlegener Mann. Er hat in einem erhaltenen und in einem verlorenen Gedichte an Dante, im ersteren neckend, im anderen wohl ernsthaft von der bildschönen Giovanna mit dem Frühlingsnamen mittelalterlich und höfisch Urlaub genommen und seinen Frauendienst verlegt; er wäre der letzte gewesen, Dante eine gleiche Verlegung zu verargen, gar sie an ihm abschneidend zu rügen. Was seine Zurückziehung von dem Günstling zuerst veranlaßt hat, welche Haltung er während des ersten Skandales um Dante und Beatricens Bann eingenommen hat, ist nicht mehr zu sagen. Unsere einzige sichere Quelle für alles Weitere ist das Gedicht, das vor uns liegt und das wir weiter zu lesen und zu durchdringen haben. Es bezeichnet die Freundschaftsjahre unter anderem mit der Erinnerung, daß Dante damals herzlich von ihm gesprochen habe: was nur einen Sinn hat, wenn das sich geändert hatte, und daß dies

der Fall war, haben wir gesehen. Daran knüpft sich der Schluß, »darauf hin und in jener Zeit hätte (oder hatte) ich alle deine Reime gesammelt«. Dies hat nur einen Sinn, wenn hinfort an Stelle der Bereitschaft das Gegenteil, die Weigerung, eintritt, und diese Weigerung sich auf das gleiche Objekt »alle deine Reime« bezieht. Mit dieser Bemerkung schließen unheildrohend die Quartinen. Aus der Pause erhebt sich die Sirima (Terzett) mit der wörtlichen Absage: »Heute nicht mehr: von mir kommt kein ‚Mostramento‘, keine öffentliche Manifestation der Solidarität mit deiner Poesie mehr. Grund: Deine *Vita vile*. Heute komme ich nicht mehr in Person zu dir, du also auch nicht mehr zu mir —« es ist die Verbotung des Hauses. Dieser Vers ist die genauere Erklärung des Eingangsverses. Natürlich stellt sich Guido in diesem nicht als jemanden dar, der Dante täglich zehn Male das Haus belagert, um jedesmal festzustellen, daß die Gesinnungsart des Besuchten noch die gleiche ist: Das »Kommen« ist »nicht in dem Sinne, daß du mich siehst«, es ist ein Kommen im Geiste, ein Sichhinkehren. Was dieses unzählige Male am Tage sich wiederholende Sichhinwenden zu Dante veranlaßt, brauchte darum nicht gesagt zu werden, weil es in Dantes Sonett, auf das Guido antwortet, zutage lag, und weil es in der Anspielung auf die Sammlung von Dantes Reimen so viel äußerte, als es höfisch war, zu äußern. Der Dante, zu dem Guido unzählige Male am Tage das Auge wendet, lag geschrieben vor ihm, und diesen Dante wehrt Guido ab. Die in der *Vita Nova* proklamierte Solidarität weist er zurück, die Widmung schlägt er aus, das Interesse

an einer Sammlung von Dantes Rime, mit dem Dante in der Vita Nova operiert, desavouiert er und erwidert auf Vita Nova die Schreckensworte *Vita Vile*. Wenn die Vita Nova eine Sammlung von Dantes *Stil novo* und *Nove Rime* ist: wenn sie angibt, ihre Form auf Guidos Veranlassung und im Einverständnisse mit ihm erhalten zu haben, und fast ein Guidosches Mandat durchblicken läßt: wenn sie eine wirkungsvolle Manifestation von Dantes geistigem Vermögen (*mente*) und seinen vielseitigen Gaben (*virtù*) sein sollte und geworden ist: wenn sie versucht, in der Abwehr des Vulgären sich mit dem Guido Verhaßten (*noia* und *lo spiacente*, die Neugierigen, die Klätcher, die Unschicklichen, die groben und läffischen Reimer) ins Gleiche zu setzen: wenn sie, wo immer sie kann, Guidos in dem Tone sublimierten Herzensandenkens erwähnt, der den Lebenslauf nach Guido-Stationen außer nach Beatrixen-Stationen abmißt, und auch noch das verdeckte kleine Rache- und Warnungskapitel vorn und hinten in Herzensworte — *parole corali* — einwickelt: und wenn sie schließlich ein Guido gewidmetes und ihm daher tatsächlich überschicktes, mit einer eigenen Widmung verbrieftes Werk ist, auf das und auf dessen Widmung Dante nach dem Brauche der Zeit eine Antwort erwartete, eine Erklärung, ein »*Mostramento*«, auf das Guido antworten mußte und geantwortet hat: an welchen allen Dingen nicht im leisesten gezweifelt werden kann: so ist das Sonett diese Antwort, und so ist diese Antwort die öffentliche Kassation Dantes durch den vornehmsten und ältesten seiner ehemaligen Fürsprecher, eingekleidet in die Weigerung, die Widmung der

großen Rehabilitations- und auch Verteidigungsschrift anzunehmen. Die Analyse hat die genaue Kongruenz von Schrift und Antwort, Motiv für Motiv, erwiesen. Was in Guidos Gedicht über die Vita Nova hinausgeht, gehört Dantes Vita Vile an. Guido nennt die Namen nicht, die wir kennen und beleuchtet haben — für seine Verachtung fällt das ganze Gesindel unter den Begriff *persone molte, noiosa gente* zusammen. Aber es handelt sich nicht nur darum, daß der Held des Foreseskandals und Duzbruder Cecco Angiolieris, der auf *foresotte*, »arme wib« (die Objekte von *pastorelle*), den Apparat der vornehmen Lyrik verwendet, nicht gleichzeitig auf den hohen Freund besserer Tage Wechsel ziehen darf: es handelt sich um die Vita Nova selbst. Es steht, da das Buch nicht genannt werden darf, wo es auf die Ausstoßung der gesamten Person hinauskommt, nur zwischen den Worten, aber es steht da, daß jeder Blick in das Buch, das immer wieder aufgenommene, immer wieder hingeworfene, in dem Manne, der *diese* Darstellung der ihm aus nächster Freundesnähe vertrauten Zeit lesen mußte, nur das Gefühl des Bedauerns über die Verschwendung solcher geistigen und edlen Kräfte an Ziele und Erwägungen, Ränke und Listen unedler Art erweckte, und den nervös zuckenden, fast rasenden Entschluß, nach soviel immer wieder erfahrenem und verhaltenem Verdruß, Kränkung, Enttäuschung, Zorn, ein Ende mit Schrecken zu machen. Man fühlt in den Versen, wie der Wunsch, das Härteste höfisch abzuschwächen gegen den leidenschaftlichen Widerwillen, der wieder durchbricht, versagt. »Wenn du gegenwärtiges Sonett häufig liesest« — man

atmet auf, man hofft auf ein Wort, das noch einen Ausweg läßt: da ist es ja: »so wird der garstige Geist, der dich besessen hat« — also wenigstens noch eine Scheidung zwischen dem menschlich-geistigen Wesen und seiner vorübergehenden Besessenheit — aber wie? — abfahren von der gemeingewordenen Seele«. Also nein; am Schlusse drückt der bleibende Stempel der letzten Worte sich in das noch schwimmende Wachs. Mit den Worten *Anima invilita* hat Guido Cavalcanti Dante Alaghieri aus seinem Leben gemerzt. Was an der Vita Nova Aktion und Absicht war, war ins Gegenteil umgeschlagen: Dante scheidet für den Teil der Florentiner Bürgerschaft, in dem die Cavalcanti Nachdruck haben, aus. Er tritt ins öffentliche Leben, wider Willen, als Donatischer Schwiegersohn ein und damit auf die schiefe Bahn der Politik, die ihn in die Verbannung rollt. Er hatte mit dem Zuge der Vita nach vielen Seiten auf einmal schlagen wollen. Für die Kanzlerschaft der Weißen oder derjenigen, die in wenig Jahren so heißen sollten, war nach Brunetto Latinis Tode die Kandidatur zu stellen, die den immer vornehmer pöbel-scheuen Guido nicht verlocken konnte, und solchen Zwecken dienen so rätselhaft scheinende Schritte Dantes, wie das lateinische Sendschreiben an die Priori über Beatricens Tod, eine Stilübung im großen Kuriallatein, wie er sie später immer wieder nach allen Richtungen abgeliefert hat, namens der Pfalzgräfin von Battifolle an Kaiserin Margarete, oder an die Höfe des Casentino, des Valdimagra und andere, Kondolenzten, Gratulationen und was man wollte. Das Vorbild des Kanzlers und Minnesängers Pier delle Vigne be-

herrschte mit immer noch gesungenen Kanzonen und dem Kursus immer noch maßlos bewunderter lateinischer Staatsschriften die Phantasie der ehrgeizigen Talente Italiens, und die stilistische Ambition nicht sowohl der *Monarchia* als der Episteln vom Schlage des Kaiserbriefs und dessen an die italienischen Kardinäle zeigen mit der barocken Wut eines wilden farbenschwelgenden Effektlateins jenseit aller Schulklassizität den festgefaßten Willen, zu wirken und zu werfen. Von solchen Hoffnungen blieb nach der Katastrophe der Ächtung durch Guido nichts als die Chance der Gegenpartei, die keine Köpfe hatte und Köpfe brauchte. Sie hatte auch später als Partei der Schwarzen keine Talente, in Pistoia nur Cino. Alles was Geist und Schwung, Glanz und Farbe hatte, versagte sich dem dumpfen Guelfismus der wahren florentiner und päpstlich italienischen Praxis, denn all dies war durch die Traditionen seiner Kultur an die fremdhergekommene höfische Welt, an Rittertum und Ritterlichkeit, an die freie, ungehütete Edelfrau, schließlich bis zu gewissem Grade an die seelische Erneuerung des Franziskanismus gebunden, der seinen heute so einseitig überschätzten Zug zur Humilitas eines mediterranen Hirtenvolkes längst gegen die jahrhundertlange Mission vertauscht hatte, Adelsreligion der großen ghibellinischen Ritterhäuser zu werden, und ihre Sterbenden auf Grund reichster Testate in Kapellen und Außenmauern seiner Predigthallen begrub. Dante war zwar berufen, die beiden Extreme in der von ihm später gefundenen Romanitas zu einen, aber zu stolz, der Kanzler Corso Donatis bloß darum zu werden, weil er als sein Angesippter in geordnete Verhältnisse

und unter dem Hebel seiner Consorteria ins Regiment gekommen war. Als er sich im Sattel glaubte, versuchte er so stark zurückzulenken, daß er sich nicht wundern durfte, wenn man ihn des Pferdewechsels bezichtigte. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß er im zweiten Congedo der Kanzone *Io sento si d'amor la gran possanza* dem inzwischen zum Führer der Anti-Donatipartei gewordenen Guido die Hand zu bieten sucht. Drei Männer des Staates seien die minder ärgsten, zwei davon solle das Lied grüßen, den dritten — den Dante also nicht mehr grüßen kann — versuchen, aus übler Partei\*) zu lösen: ihm bestellen, der Gute führe nicht mit dem Guten Krieg, ehe er versucht habe, der Argen Herr zu werden; ihm bestellen, töricht sei, wer aus Furcht vor Beschämung nicht von Torheit lassen wolle. Und in einem anderen erhaltenen Congedo desselben Gedichtes, das also wiederholt publiziert wurde, war die Einladung noch deutlicher gewesen. Dante spricht nach Jahren selbstbewußter und von Gleich zu Gleichem, er glaubt fester zu stehen als früher, da er um den Boden unter den Füßen rang. Aber dieser Ton ist verhallt. Dante hatte politisch, ohne Partei und persönlichen Anhang, ohne anderen Nachdruck als den, den ihm der wachsende Ruf eines Meisters der Wissenschaften gab, nichts zu bieten, und war, seit er gegen die Politik seiner anfänglichen Stützer den Franzosen bekämpfte, nicht mehr ein Faktor der florentinischen Politik, sondern wie er selber es Cacciaguida in der *Commedia* richtig sagen läßt, nur noch für

---

\*) Was nicht die »Weißen« bedeutet, sondern den Geist schroffer Parteipolitik.

die päpstliche Politik im Hinblick auf den isolierten Fall Valois von dem sekundären Interesse, das seine Beseitigung wünschbar machte. Nichts ist dafür so bezeichnend wie die völlige florentinische Interesselosigkeit für alles seine Gestalt bis zur Verbannung Angehende. Über jeden zwischen 1280 und 1300 in Florenz öffentlich auftretenden und namhaften Florentiner sind wir aus direkten Quellen besser unterrichtet als über Dante d'Alaghiero. Die Verbannung eines als problematisch angesehenen, fast freundlosen, ehemals in *rime volgari* namhaften, mit dem Rufe tiefer Studien ausgestatteten, Menschen von geringem Hause läßt Florenz noch Jahrzehnte gleichgültig; das zeigt sich bis in die Äußerlichkeiten der armseligen Überlieferung aller Dantischen Werke, mit Ausnahme der *Commedia*, die ausnahmslos aus späten Abschriften eines einzigen schon ganz verkommenen, irgendwie dem Untergange entronnenen Textes, und zwar nie eines florentinischen Textes besteht, während der Dichter alles getan haben muß, um Handschriften seiner Werke in Florenz für sich werben zu lassen. Daß sie sich nicht erhalten haben und nicht die Überlieferung des Textes tragen halfen, beweist, daß man dem Autor menschlich kein Gewicht gab. Daß seine nach Florenz gesandten Briefe zum Teile noch verloren gehen konnten, nachdem Giovanni Villani und Quattrocentisten, wie Leonardo Bruni, sie gekannt und mit Augen gesehen hatten, verstärkt diesen Beweis\*). Bedenkt man, daß der

---

\*) Renaissancefälschungen solcher Briefe bezeugen, wie früh die Tatsache des Verschwindens der Originale bekannt war. Daß zu diesen Fälschungen das rhetorische Exerzitium gehört, das unter dem Namen »amico Flo-



Erfolg der Vita Nova ein so zweideutiger gewesen sein muß, daß das Buch, abgesehen von seinem reißenden Veralten, keine Spur ließ, aber auch Dante die Lust zu weiteren Publikationen benahm, so daß er in den folgenden acht bis neun florentinischen Jahren nichts buchmäßiges mehr veröffentlicht hat, und daß in diesen Jahren die ganze Florentiner Bühne voller starker handelnder Figuren steht, die ein leidenschaftliches Interesse beanspruchen, so ist die Vernachlässigung begreiflich. Erst einer neuen Generation von Florentinern hallt aus der fernen breiten Romagne undeutlich der Name eines ehemaligen Landmannes wieder zu, umwittert von dem Ruhme oder dem abergläubischen Gerüchte seiner Höllenfahrt. Erst Boccaccio bringt die Wende und die Entdeckung des verschollenen einheimischen Genies und in seiner begeisterten, aber schablonenhaften Prägung empfängt Florenz und durch Florenz Italien und die Welt das bis heute kaum erschütterte Bild, eine Idealgestalt von Renaissancezug und renaissancerhetorischer Prägung, daher mit stoischen Elementen aus der Schulbuch-Antike versetzt. Wie wenig Boccaccios Spür-eifer in Florenz über Dantes Florentiner Jahre

---

rentino« geht und mit dem Coup schließt »quippe nec panis deficiet«, wie ein Ciceronisches Billett, würde der Verfasser als selbstverständlich nicht eigens hervorheben, wenn die italienische Jubiläumsausgabe, die aus dem Canzoniere den Descort, »In abito di saggia messaggiera«, und anderes für zweifelhaft, das Sonett *Se 'l bell' aspetto non mi fesse tolto* (vgl. *Tre donne* v. 81 ff.) für Quirini hält, es nicht unter den echten Briefen aufführte. Wenn allerdings der Descort Verse gehabt hätte wie dort *39 quantum spes in me de ipsa durat*, wäre der Zweifel an Dantes Autorschaft sehr berechtigt.

noch hat erfragen und ermitteln können, ist zwar allgemein bekannt, aber seiner Bedeutung nach nicht immer durchdrungen. Daß er nichts seinem Heros Nachteiliges ins Elogium mit aufgenommen haben würde, darf als sicher gelten, — dem immer noch starken Argwohn, wenn auch ohne detaillierte Daten, war nur durch den absolutesten Superlativ zu begegnen, und so entstand als mittlere Linie zwischen vager Detailkenntnis und rhetorischer Allgemeinheit die blühende unzuverlässige Linie des Idealporträts, die nur dort, wo sie Dantische Selbstzeugnisse paraphrasiert, lebendiger geschnitten ist. Hätte nicht der fleißige und begeisterte Mitbürger, der noch im vierzehnten Jahrhundert, mit der *Commedia* in der Hand, Florenz gaßauf, gaßab nach verlöschenden Greisen-erinnerungen an Menschen, Namen, Dinge, Orte des Gedichtes durchstöbert — er ist unter dem Namen des Anonimo Fiorentino erhalten —, seine unschätzbaren Rettungen beigetragen, — wir wären für die älteste Erklärung des Gedichtes auf die Lombarden, Romagnolen, Pisaner angewiesen, die sich seiner im richtigen Gefühle annahmen, wo nicht durch den Mund des Familiaren seiner letzten Jahre, der sich hinter dem sogenannten *Ottimo Comento* verbirgt, Dante vielleicht selbsterklärend zu uns spricht. Eine ganze Weile noch ist neben den ältesten Enkomiasien der Strom des Widerwillens und der Widergesinnung deutlich spürbar und bis in die Kommentierung der *Commedia* hinein aufzuweisen. Daß zwischen dem in Florenz gescheiterten Dichter der *Rime Nove* und der *Vita Nova* einerseits und dem großen, das Fazit seiner Seele und seiner Epoche ziehenden Genius der *Commedia* noch

ein dritter, wie immer verschatteter Dante steht, eine höfische Figur an Höfen der Dynasten und Tyrannen, zwischen der Grimasse der Hofnarren, der Eleganz der Hofherren, den freieren Sitten der leidenschaftlich harten oder leidenschaftlich zerschmelzenden Schwestern Gaias und Cunizas, Francescas und Parisinas: Gedichtschatten hinter einem warmen, großartigen und zugleich süß und bitter blühenden Geschlechte von Götinnen dieses heftigen Blutes: wie das Frauenbild, dem der Brief an den Markgrafen Moroello den ‚freien Willen‘ opfert, wie das goldhaarige Steinbild\*) im grünen Gewande, Blumen im krausen Scheitel und die Raserei des großen Provençalens zwischen den Lippen zerflüsternd — das *anc eu no l'ai mas ela m. a*, mit dem nun der Ringkampf der Sestinen und des *Trobar clus* beginnt — immer zuckte dies alles noch hin und her, es hielt sich hier und da und bestritt die erstarkende Schablone der Beatricen-Monarchie, des politischen Catonismus, des schuldlosen zensorischen Opfers von Schurken und Blinden. Im kleinen des italienischen Einzelschicksals vollzog sich langsam wie im großen eines alten Volksschicksals, des Volksschicksals von Israel, die dogmatische Statuierung der Sage vom unverbrüchlichen sittlichen und sinnlichen Monotheismus aus der Offenbarung vor dem Auserwählten,

---

\*) Daß ein Forscher vom Range Michele Barbis die Pietrosen immer noch für vorexilisch halten kann, muß hier in Erwartung der von ihm angekündigten Begründungen einfach vermerkt werden. Der Verfasser verweist den Leser auf die Darstellung Dantes und Arnauts, die er in Kürze vorlegen wird, weil er das Problem der Pietrosen für völlig spruchreif hält.

rings von Vielgötterei Umgebenen. Der Gedanke an diese Parallele könnte in dem alternden Dante selber gewesen sein, und färbt Beatricens Purgatoriworte mit einem jesaianischen Zorn- und Prophetentone. Aber dieser wie jener Monotheismus war nicht ohne weiteres fertig in die Welt gesprungen, sondern das erkämpfte Seelengut von Verbannungen, namenlosen geschichtlichen und seelenbildenden Leiden. Der Mensch und das Volk beginnen nicht mit solchen Gesetzen, sondern enden mit einer großen Rückkehr zu ihren unschuldigsten Ahnungen der Frühe und bauen aus dieser Rückkehr ewige Formen auf, aber zwischen jenen Ahnungen und diesen Formen donnert und wälzt sich in den Klüften der Lebensschuld das Drama von Untergang, Unrecht und Verklärung, der Reichtum des unsterblichen Kampfes um die Freiheit, der mehr wert ist als bloße Reinheit und bloße Konsequenz. Die großen Historiker des letzten Jahrhunderts haben durch die Pentateuch-Analyse verstehen gelehrt, daß, was jenes Volk an seinen Anfang als heroische Mission und Gottesgnade setzte, in Wahrheit sein selbsterrungenes Seelengeschöpf und Seelenziel war, erst spät zurückgespiegelt auf die Dokumente und Fiktionen seiner Uralter. Die Analyse der Vita Nova, die hier nicht hat durchgeführt werden können, würde erweisen, daß dies Buch nur der erste Akt einer monotheistischen Restauration von Dantes Lebensprinzipie gewesen ist, mitten in Zeiten zerstreuten und schwergestraften Aufgehens in den wirren Kräften seines Zeitalters, rings umgeben von wahllosen oder labyrinthischen Interregnen. Etwa sechs Jahre nach der Abfassung setzt der Dichter die Vision

der Commedia an, also den erreichten Tiefstand seiner sündigen Verirrung; es ist das Jahr seines Priorates, also des, äußerlich angesehen, höchsten Gipfels seiner weltlichen Laufbahn, in dem er sich am tiefsten gesunken, nach anfänglicher Ermannung aufs neue zurückgefallen und nun von drei bestialischen Gefahren, pantherhafter Wollust, wölfischer Erdengier, brüllendem und reißendem Hochmut, bedroht fühlt; als Ehrgeizigen, an Gütern Hängenden, nach Frauen Trachtenden beichtet er sich; als von Erdenmakeln durch die Gesichte einer entrückten Woche Reingefegten, ewiger Ansichten der Welt Gewürdigten stellt er sich darum schon dar, weil das zwei Jahr später ihn treffende Exil, das einen schon Aufgeklärten und Abgeklärten treffen muß, nach rückwärts und vorwärts die Perspektive verschiebt; während in Wahrheit es spätere, immer noch sehr viel spätere Jahre sind, die, im Sinne des seelisch überzeugenden Erlebnisses, die Vision schaffen und bestimmen, aus der das Gedicht hervorgehen konnte. Wie Miltons Leben, so ist das Dantes erst in ergrauten Haaren werkreif und formruhig geworden. Den ganzen Mittelraum erfüllen die erdrückten Kämpfe der ungestillten Physis, mit ihrem Ringen nicht um das Bild der Welt, sondern, wie oft immer bekämpft und abgestritten, um die Welt selber: um den Sieg, um die Eroberung, um die Bezwingung des Gegners, um den Triumph der Sache, um den Lorbeer, um die Herrschaft — und als Inbegriff zugleich und Symbol alles dessen, um Kranz, Mund und Schoß und Krone des schwerst zu bezwingenden, des höchsten, des endlich sättigenden Weibes. Es ist der Tiefsinn der Weltgeschichte, zweimal den

gleichen Kampf in die Seele des starrsten Mannes und des heimlichsten verlegt zu haben, die des christwilligen Puritaners des englischen Seicento, die des romwilligen Stoikers des italienischen Dugento, die beide, um sich überhaupt auszudrücken, mit der hinter ihnen sich erhebenden schematischen Wunschwelt der einmal gewählten, predigenden und pathetischen Ideologie transigieren mußten. Aber die enorme Verwindung hat sich bei beiden bezahlt gemacht; beide Gedichte von den Paradiesen und den letzten nachweltlichen Zielen der menschlichen Seele sind, was sie geworden sind, weil sie die Paradiese, gewonnene oder verlorene, träumen, die Welt aber, verlorene, vielleicht nie ganz verschmerzte, dort als gewonnen enthalten, wo sie sich als erhabene Schöpfer ihres Bildes sättigen und begnügen.

Die Vita Nova ist eine solche Schöpfung nicht und nirgends; sie ist kein Kunstwerk, keine Dichtung, keine Form. Sie ist wirklich das geworden, als was sie entstanden ist, Literatur. Was an ihr künstlerisch wirkt, ist darstellerisch und kritisch, was mystisch wirkt, bei Zusehen luftklar und fast rationalistisch oder ganz äußerlich, was dichterisch wirkt, ist nicht schöpferisch, sondern fingierend und arrangierend. Die Augen des Buches sind nach so vielen Seiten auf einmal gerichtet, seine »Absichten« im wörtlichen Wortsinne divergieren so wach und so weit, daß sein Blick immer wieder schießt. Wahrheitsliebende Leser haben das auch ständig empfunden und unbehaglich geäußert, bald diese, bald jene Einzelheit dafür verantwortlich gemacht, die »Distinktionen« der Gedichte beschuldigt, die Ein-

heit des Tones zu stören, die Affektation gewisser Partien einer verschollenen Zeitmode schuld gegeben, die ganze Schlußepisode der Donna Pietosa für unbegreiflich erklärt; was alles im einzelnen halbrichtig ist, aber seine ganze und zusammenhängende Richtigkeit erst dann erhält, wenn die ästhetischen Kriterien sich historisieren und das historische Rahmenwerk sich ästhetisiert. Emphatische und konfuse Bewunderer haben alle diese Einwände ständig geleugnet und sich durch die Einheit des Tones befriedigt erklärt, der gegenüber kleine Disharmonien nichts verschlügen, ja durch ihre »primitiven« oder »naiven« Stilfehler bei dem Werke, von dem die »Selbsterforschung« der »europäischen Seele« beginnt, nur einen Reiz mehr bilden. Was, wenigstens soweit die Einheit des Tones in Frage kommt, nur halbfalsch ist, und ganz falsch erst durch die perverse Feinschmeckerei wird, aus dem Unreifen und Unwahren, ja Unrechten und Unschönen erst die feinsten und exklusivsten Reize ziehen zu wollen. Zwischen beiden Extremen steht als Problem die Macht des problematischen Buches, nichts mehr und nichts weniger als seine Gewalt über die Seele und der von der Commedia gesonderte, unerschütterliche Stand, den es weltgeschichtlich behauptet, und von dem diese Betrachtung ausgegangen ist. Wie immer es entstanden sei: entstanden ist es. Was immer es habe bezwecken wollen und nicht erreicht habe: nicht nur sich selber hat es erreicht, sondern über sich selber hinaus eine typenschaffende Unsterblichkeit, die ihm alleine gehört. Wie wenig immer die Ereignisse, die es glaublich machen will, psychologisch und historisch als ein zusammenhängendes

Geschehen überzeugen, wie sehr die Erklärung und der Gang der Handlung aus fertigen Gedichten heraus paraphrasiert ist: die Gestalt, in der der Schriftsteller sich selber gesehen hat und andere ihn zu sehen hat zwingen wollen, das Kunstgebilde und Willensgebilde dieser Gestalt hat er wie eine fremde Gestalt ruckweise, seitenweise, satzweise *dargestellt*. Wie eine fremde Gestalt: das heißt nicht, als wäre sie eine fremde Gestalt, die sie nicht ist, sondern wie die fremde Gestalt, *die sie ist*. Das Buch, von dem man die Selbsterforschung der modernen Seele ableitet, ist hierin das letzte und krönende, das im Grunde erst satt aussprechende Werk mittelalterlicher Typenschilderung seelischer Vollkommenheit. Diesen Typus, an dem er sich mißt und mit dem er sich zu identifizieren strebt, stellt Dante als das Objekt seiner Aspiration, als seine vergötterte Idealität, von außerhalb und ihm gegenüberstehend dar, sehnsüchtig, es ganz in sich aufzunehmen und sich mit ihm zu mischen, und von der ersten Seite an mit dem advokatorischen Anspruche, sich mit ihm bis zur Kongruenz identifiziert zu haben. Was diesem Ideale nicht völlig kongruiert, merzt er aus und tilgt er ab, sein ganzes wirkliches seelisches Leben, von dem er auf einer solchen Grundlage nichts verraten, bei einer solchen Anlage des Buchs nichts erforschen und durchdringen kann. Florenz und seine Straßen und Menschen, Namen und Dinge, unbefangen geäußert und benannt in seiner unbefangenen Poesie, mußten nicht darum verschwinden, weil dem Dichter der sublimen Geisterspuk der Irrealität am Herzen gelegen hätte, den man ihm hat anfaseln wollen, sondern



einfach, weil Florenz nicht höfisch ist, nämlich gemischt, stillos, derb, grob, vulgär, italienisch, demokratisch, bürgerlich — dramatisch mit einem Worte, das Volk einer Commedia. Die Luft, die hier weht, nahrhaft und herzlich, wie sie immer sei, ist nicht die Luft der Tafelrunde. Die Gestalten, die sich hier bewegen, sind nicht die Gestalten der großen höfischen Helden und Leidenden, die von Kindesbeinen an ihrer vorgeahnten Dame ergeben sind, durch ein scheinbares Nichts in Glück und Unglück stürzen können, von einem Gruße und einem Winke abhängen und, wo sie immer sich rühren, an geheimnisvollen Fäden sich festhalten und gelenkt werden; sie sind allenfalls wilde Knaben, rasch verliebtes, rasch abgekühltes junges Blut, hier und da hinter einem Blicke und einer Verlockung her, giftig beklatscht und gelegentlich so verrufen, daß eine schöne und vornehme junge Frau, die ihrer Talente wegen über manches hinweggesehen und sie öffentlich sichtbar ausgezeichnet hat, sie öffentlich und sichtbar in Bann tut: was ein sehr bürgerlicher und durchaus unhöfischer Vorgang ist, aber ins Höfische übersetzt und umgebogen werden kann und muß, um zum Wendungsmotive des Buches zu werden. *Der Roman* beherrscht die Phantasie der Prosa dieses Buches, der klassische provençalische Trobador beherrscht zwar nicht ganz seine Poesie, aber ihre Wahl und Deutung. Es sind *prose di romanzi*, geschrieben von einem Ehrgeizigen, der der florentinisch ebenbürtige Meister von *versi d'amor* wie die der Provençalischen zu werden strebt. Er glaubt, Lanzelot, *cotanto amante*, und Folquet — *chè più non arse la figlia di Belo* — in dem Umriss vereinigen

zu können, den er entwirft, um ihn mit seiner erreckten und verzogenen Seelengestalt zu füllen. Im Herzpunkte des Buches, der Loda, gelingt es ihm; hier endlich hat er die gesamte, bis ins Absurde glühende und anspruchsvolle Transzendenz höfischer Verwindung der Brunst über der Lohe im Schmerze so tief erlebt, daß weder er noch der spätgeborene Leser weiß, ob er noch das Fremde darstellt oder sich selber. Die unschmeidige und verbrockte Materie des Buches schmilzt, die Träne, die strömt, ist wahrhaft geweint, das Lächeln lacht, die Seele betet an und begehrt nicht. Hier ist nicht Dante derjenige, der borgt, die Vergangenheit diejenige, die leiht, sondern der lebendige Mensch leiht den Schemen seine Seele, die an sie glaubt, erlöst sie und schenkt ihnen durch Kampf und Leiden der eigenen Brust das ewige Leben. Hier erreicht das ganze Mittelalter sich selber und endet bei seinem durch zwei Jahrhunderte ausgeworfenen und geahnten Ziele. Es erreicht sich in einem fremden Medium auf fremdem Boden; darum gewinnt es hier die letzte Blume des Duftes; es ist nicht von sich selbst dargestellt, sondern von fremder, dankbarer Sehnsucht, und diese Sehnsucht ist selber mit dargestellt, wenigstens mit hineintingiert. Was wir bei den großen Deutschen des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts, bei Hartman, in Wolframs Titurel, bei Kristan von Hamle, bei Heinrich von Morungen, nur vereinzelt kosten, höchstens bei dem großen Burkart von Hohenfels einmal durch ein ganzes Gedicht hindurch: die *Essenz* des großen provençalischen Welt- und Seelenbildes, nicht durch ein rohes französisches Medium gegangen, sondern unmittelbar in fremde

edle Scholle verpflanzt und nun sich erst köstlich offenbarend: hier erfüllt es das ganze Buch, bald schwächer, bald stärker\*). Was auch die Grafen und Ritter der Provence, Frankens und Schwabens gesungen und gepriesen, geworben und vergöttert haben, welche vollkommenen Gebilde angebeteter Magie von Blick und Mund schon durch ihre wonnevollsten Strophen schweben, wie die Wirkung des Minnegeheimnisses zwischen dem Gotte des Himmels und dem seligen Herzen schon bei ihnen allen als Weltmacht durch die frei ersehnte Geliebte gehe: und es gibt bei ihnen Gedichte von einer Herzenswahrheit und Gestaltungsmacht, die keiner vollendenden Folgezeit zu bedürfen scheint: wahr machen, was sie glühten und glaubten, es erfüllen und verewigen wie die selbstverständlichste Lebensvoraussetzung, an der man sich mißt, unterhalb deren nichts des Blickes und der Rede wert ist, konnte kein Ritter und höfischer Mensch, in der Provence nicht und erst recht in Deutschland nicht\*\*): nur ein italienischer Bürger wie Alaghieros Sohn konnte das, *weil er anders war*, aber an sie glaubte und sein wollte wie sie. Daß er sie nur von weitem und in den allge-

---

\*) Ein geringerer, aber bezeichnender Parallelvorgang ist es, wenn die Romantik fast nirgends so sättigend und essentiell wirkt wie in gewissen Gedichten Eichendorffs und sogar Heines, die nicht mehr wie Novalis die Welt ausdrücken wollen, sondern die von der Romantik ausgedrückte Welt und die Romantik selber. In Wagners Tristan schlägt dann dieser Vorgang schon wieder ins Schlimme um, die Essenz wird Gift.

\*\*\*) Die scheußliche Karikatur dieser geschichtlichen Übernahmen, die man in dem widerwärtigen Hadlaub zu bewundern gewagt hat und nur bei Ulrich von Lichtenstein beim Namen nennt, genügt hierfür.

meinsten Umrissen kannte, und am ehesten noch die verkünsteltesten Spätlinge der letzten Mode — die großen Klassiker waren seit hundert Jahren tot und er lernte sie erst an den Höfen Norditaliens kennen, nicht in den oberflächlichen Städterzirkeln, die das Neueste wollten, wie heute — hat seinem Glauben nicht geschadet. Das Wesen dieser Welt war so unverkennbar und einfach wie alle großen Glaubensformen, die noch in der entartetsten Fratze und als vage Atmosphäre, ja mit einem mißverstandenen Begriffe, einem halben Worte, einem Verse, Seelen entzünden und verwandeln können. Zwischenglieder sogar konnten genügen, um den Strom zu vermitteln, ja Guido Guinizelli und Guido Cavalcanti, vor allem der erstere, haben ihm als Missionare des fremden Glaubens sein Heil vermittelt und in ihren Dogmen hat er ihn zu glauben sich lange genügt. Ihren erneuernden Traktaten gegenüber, italienischer Einkreuzung in den provençalischen Strom, war er sogar weiterbildend. Die neuplatonische Lehre vom Eros als magischer Weltmacht, die schon Guido Guinizelli mit der allegorisierten Minne unlöslich identifiziert hatte, bestimmt seine stark zum Allegorischen neigende Phantasie zur festen Figur des ihn begleitenden und geleitenden Amore, um die herum eine Schematik sich ausbildet. Diese Gestalt ist schon dem Dichter Dante, nicht dem Schriftsteller der Vita eigentümlich, und Guido hat ihn in dem Sonette »*se vedi Amore*« liebenswürdig mit dieser Spezialität geneckt. Die Verkleidungen, Gesten, Adaptationen des Lebensgenius an dem Lebensmoment hätte kein Provençale erfinden können: eine dramatische Imagination hat sie geprägt, im

Keime schon die gleiche, deren Konsequenz den Bertran de Born des Inferno und den Oderisi des Purgatorio in die Farben und Umrisse ihres tragischen Momentes gekleidet hat. Aber nichts davon durfte Beatrice zugute kommen. Die Kataloge weiblicher Reize, wie der konventionelle Trobador- und Minnesängerstil sie bis zur Langweiligkeit reimt und noch Petrarca sie nicht verschmäh't, — im Stile so viel moderner, im Gehalt so viel mittelalterlich konventioneller als die Nove Rime, — sind verschwunden und werden durch die Essenz der Wirkungen ersetzt, die bei den großen Mediävalen den Ton ins Ferne tragen. So sind die Prosa Kapitel der Loda entstanden, im Grunde der genaue Kommentar zur gesamten klassischen Lyrik des Mittelalters, vom Grafen von Peitau bis zum Anger Kristan von Hamles, von Wolfram bis Burkart, in Wirklichkeit der Dank eines großen männlichen Zeitalters an das Geheimnis des Weibes, der Dank, der nicht mehr wirbt, sondern minnt, der nicht mehr gelohnt sein will, denn ihm ist gelohnt, dem nicht mehr versagt werden kann, weil er nicht mehr bittet, der die höchste aller Seligkeiten der Erde empfängt: Begreifen, Gewahren, Anschauen: die Seligkeit, die selber schon Vision ist und es in jedem Augenblicke wirklich werden kann: Aufgehen aller isolierten Gestalt in den Quell der ewigen Gestalten, Freiheit der Kinder Gottes.

Die Augenblicke, in denen das Buch am Rande seiner engen und weltlichen Absicht sich dahin bringt, in diesem Umriß, den es entwirft, aufzugehen, tragen es aus einem Jahrtausend ins andere. Aber der Umriß allein würde genügen, ihm eine Stelle zu sichern, der kein Buch des

Mittelalters sich vergleichen könnte. Wir wissen nicht, wieviel Bertran von Ventadorn und Folquet und Guilhem von Cabestanh meinten, wenn sie minnten und sangen, werden nie wissen, wie es in Jaufre aussah, als das Lied *Amor de terra lonhdana* eine neue Welt des Okzidenten eröffnete. Der gequälte und zerrissene Mensch, der die *Vita Nova* schrieb, hat diese Zweifel nicht gekannt, sondern die Großen gegen sich selber vor aller Welt verkündigt und damit ein ganzes Zeitalter der Seele objektiv in die Geschichte gestellt. Wie die *Divina Commedia* die Erfüllung der weltlichen Poesie der Provence, der weltausdrückende Kolossalsirventese ist, den nur ein Römer dichten konnte, der weder Bürger noch Ritter war, sondern *vir compos sui*, so ist die *Vita Nova* die Erfüllung der provençalischen und damit der mittelalterlichen Welt der leidenschaftlichen Seele, die nur ein zwiespältiger italienischer Städter schaffen konnte, ein Leidenschaftlicher, der sich nicht und keinem genügte, ein Genie, das sich nicht fand, ein Unglücklicher, der nicht leben konnte, ein Glücklicher, der lieben mußte. Wo etwas von dieser seelischen Situation in Seelen blüht und vorhält, wird die halb erschüttert immer wieder nach dem Buche greifende Hand den Akt von Guidos Hand sühnen, der es erschüttert, aber nur halb erschüttert, immer wieder ergreifend, endlich verwarf — zum endlichen Segen des großen starken Herzens, dem es vom Dämon mitgegeben war, nur unter den schwersten Schlägen zu gedeihen.



## RUDOLF BORCHARDT

### JUGENDGEDICHTE

Geheftet M.600.— Gebunden M.1000.—

In Halbpergament M.1600.—

„Einer der größten Dichter, die heute in deutscher Sprache schaffen.“

Max Brod

### PROSA I

Geheftet M.1200.— Gebunden M.1700.—

In Halbpergament M.2400.—

„Ein Monumentalbau sprachlicher Architektur. — Es war Zeit, daß ein Stilist solchen Wachstums sich endlich aus seiner wunderlichen Verborgenheit erhob.“

Dr. Arthur Eloesser

### DANTES VITA NOVA

Deutsch. Geheftet M.500.— Gebunden M.900.—

In Halbpergament M.1500.—

„Von neuen Übersetzungen Dantes muß an erster Stelle die der ‚Vita nova‘ durch Rudolf Borchardt genannt werden. Je öfter man den schmalen Band vornimmt, desto tiefer wird man der unerhörten sprachlichen Leistung inne, die hier vollbracht ist.“

Prof. Josef Hofmiller

### POETISCHE ERZÄHLUNGEN

(In Vorbereitung)

### WALTER SAVAGE LANDORS

### IMAGINÄRE UNTERHALTUNGEN

Deutsch. Geheftet M.700.— Gebunden M.1300.—

In Halbpergament M.2000.—

### DER KRIEG UND DIE DEUTSCHE

### VERANTWORTUNG

Gebunden M.600.—

### VERKÜNDIGUNG

### EIN DRAMATISCHES GEDICHT

Geheftet M.600.— Gebunden M.1000.— In Halbleder M.1600.—

„Kostbar, leuchtend, geistgesättigt zeigen alle diese Stücke den Geist eines großen Mannes, das Wesen eines tief Wisenden, die Form eines mächtigen Schöpfers.“

Friedrich Schnack



# RUDOLF BORCHARDT

## DER DURANT

EIN GEDICHT AUS DEM MÄNNLICHEN  
ZEITALTER

Einmalige Auflage von 680 nummerierten Exemplaren. Auf van-Geldern-Bütten, vom Autor signiert, in Ganzpergament M.1000.—. Auf deutsch. Bütten in Halbpergament M.1800.—. Auf deutschem Bütten in Pappband M.1200.—

„Borchardts Schriften bestätigen sich an sich selbst und an der Größe, mit der sie ihren Inhalt fassen. Sie sind Zeugnisse einer außerordentlichen geistigen Potenz.“

Hugo Bieber

## DIE GELIEBTE KLEINIGKEIT

(In Vorbereitung)

## DIE HALBGERETTETE SEELE

EIN GEDICHT

Einmalige Auflage von 650 nummerierten Exemplaren auf Japan-Bütten. In Halbleder gebunden M.1500.—

„Wir haben an die uns umgebenden Nationen nur wenige Karten abzugeben, die uns zu repräsentieren vermögen: die den Namen Rudolf Borchardt trägt, ist unter den wenigen die erste, die wichtigste, die bedeutendste.“

Franz Blei

## KRIPPENSPIEL

Druck von Otto v. Holten, Berlin. Druckeranordnung von E. R. Weiß. Auf echtem Bütten, gebunden M. 400.—

## REDE ÜBER HOFMANNSTHAL

Geheftet M.600.— Halbpergament M.1600.—

## DAS GESPRÄCH ÜBER FORMEN UND PLATONS LYSIS

Deutsch. Geheftet M.600.— Halbpergament M.1600.—

## DIE SCHÖPFUNG AUS LIEBE GEDICHTE

Einmalige Auflage von 1000 nummerierten Exemplaren  
(In Vorbereitung)



6503



32101 067196012

