



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Necker, M.: Die Tragödie Dantes.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

1884), besonders das letztere, „die biblischen Grundbegriffe, die sich auf die Glaubens- und Sittenchre beziehen,“ ins Auge. Da es aber zugleich auch „die Offenbarungsthaten des Herrn in geschichtlicher, geographischer, biographischer, naturgeschichtlicher Hinsicht“ beleuchten will, so ist der stoffliche Inhalt von dem der beiden andern Bibelwörterbücher nicht allzu verschieden, und wengleich auf die bildliche Erläuterung völlig verzichtet wird, so folgt die durchgehends neu bearbeitete dritte Auflage des Zellerschen Bibelwörterbuches doch insofern dem allgemeinen Zuge der Zeit, als sie zum erstenmale mit erläuternden Karten und Plänen ausgestattet ist. In dem „hibelfesten Standpunkte“ seiner Mitarbeiter und dem Bestreben „übersichtlicher und leicht faßlicher Darstellung“ steht es mit dem Calwer Bibellexikon auf ziemlich gleicher Stufe, wie es daselbe auch an äußerem Umfange nur wenig übertreffen wird, da es auf neun, höchstens zehn Hefte berechnet ist.

Wüchten auch diese beiden Werke in den Kreisen, für die sie bestimmt sind, ihren Zweck erfüllen, das Verständnis der Bibel immer weiter zu verbreiten. Und obwohl wir nicht im Zweifel sind, welchem der drei Werke wir den Preis zuerkennen sollen, so meinen wir doch, daß sie recht gut einträchtiglich nebeneinander bestehen können.



Die Tragödie Dantes.



o sollte eigentlich der Titel der geistreich geschriebenen „Florentiner Plaudereien“ Julian Klaczko's lauten, welche vor kurzem in deutscher Übersetzung erschienen sind. *) Denn die Fragen: Warum muß der Name Dantes immer in uns den Gedanken an einen ungeheuern Schmerz erregen, dem keiner gleicht, und uns an ein Geschick mahnen, das den Stempel des Verhängnisses trägt? warum können wir nicht davon ablassen, in einem Leben, das uns der Dichter selbst so oft in aller Freimütigkeit und Einfachheit von den größten Prüfungen an bis zu den rührendsten Einzelheiten geschildert, immer etwas Geheimnisvolles und Unergründliches zu suchen und zu vermuten? warum erscheint uns der Mann, der von sich selbst bezeugte, der Gegenstand einer außerordentlichen und göttlichen Gnade gewesen zu sein, bezeugte, daß er den Aufenthalt der Seligen habe schauen können, daß er den Weg seines ewigen Heils erblickt und fast die Ver-

*) Julian Klaczko's Florentiner Plaudereien. Deutsch von Wilhelm Lauser. (Von der französischen Akademie gekrönt.) Wien, Hugo Engel, 1884.

heißung desselben empfangen habe, warum erscheint uns dieser Mann trotzdem nie anders denn als ein vom Schicksal niedergeschmetterter Titan, als ein Geist, der mit den Göttern gekämpft hat und besiegt worden ist? — diese Fragen nach dem Grunde der tragischen Erscheinung des gewaltigen Florentiners bilden das Problem, welches sich Julian Klaczko zu lösen vorgenommen. Er thut dies in der umfassendsten, tiefstinnigsten und zugleich anmutigsten Weise, und weil er sich bei den zum erklärenden Vergleiche herbeigezogenen größten Gestalten der Kunst- und Literaturgeschichte, den Genien eines Michelangelo, Raffael, Petrarca, Shakespeare, Milton, Klopstock, Goethe, Byron und sovieler andern mit der behaglichen Freude des tiefgründigen Kenners aufhält und so neben der einen dominirenden Gestalt Dante Alighieris das ganze Pantheon europäischer Kunst am Auge des Lesers vorbeiführt, durfte er das im Französischen edlere Wort *Causeries* auf das Titelblatt seines Buches setzen. Denn der Dialog, welcher hier fingirt ist, und in welchem nacheinander die bei allem wahrhaften Geistesadel katholisch gläubige Abendgesellschaft der Gräfin Albina das Wort ergreift, ist kein eigentliches Kunstwerk, wenn man an platonische Dialektik und dramatische Begriffsentwicklung oder an Diderotsche Meisterstücke denkt, in deren Reihe die „Florentiner Plaudereien“ schon ihres großartigen Gehaltes wegen gehören. Man könnte ohne den geringsten Schaden hier die dialogischen Formeln streichen.

Die eigentliche Wurzel der aufgeworfenen Frage nach der Tragödie Dantes reicht weit zurück. Schon im November 1854 hat Klaczko in der *Revue contemporaine* einen starken Angriff auf das System Karl Wittes gemacht, welches dieser in die gesamte dichterische Produktion Dantes hineinkonstruirt hatte. „Danach wäre ein enges Band zwischen der *Vita Nuova*, dem *Convito* und der *Divina Commedia* vorhanden; diese drei Werke bildeten eine Art „Trilogie,“ die verschiedenen Teile einer einzigen Dichtung, in welcher Dante die drei großen Phasen seines eignen Lebens und desjenigen der Menschheit beschrieben hätte: zuerst die Geschichte des naiven Glaubens, dann des Abfalls und Zweifels, und endlich der Rückkehr zum Glauben, einer Rückkehr voll Prüfungen und Reue.“ Diese Auffassung, welche — nach Klaczko — uns Dante als den Faust oder Manfred des Mittelalters kennzeichnet, allerdings einen versöhnten Faust, einen schließlich reinigen Manfred, aber doch immer einen jener „Dämonen des Zweifels,“ wie sie Goethe nannte und wie sie zu schaffen bis jetzt die moderne Poesie allein das Privileg zu haben schien — diese Auffassung hat durch Witte in Deutschland allgemeine Verbreitung gefunden. Witte hatte 1869 in seinen „Danteforschungen“ (Bd. I, Dantes Trilogie) ausführlich dem „mit vieler Einsicht geschriebenen Artikel“ Klaczko's entgegnet; Scartazzani schloß sich der Darstellung des berühmten deutschen Forschers an; selbst Wegele, der in der zweiten Auflage seines ausgezeichneten Werkes (*Dante Alighieris Leben und Werke im Zusammenhange dargestellt*) vom Witteschen Standpunkte

abgekommen war, kehrt in der dritten (1879) zu ihm, wenn auch nicht unbefangen, zurück. Bescheiden zweifelnd und leise abwehrend verhält sich der herrschenden Theorie gegenüber nur noch Theodor Bauer. Dieser herrschenden Ansicht stellt er nun, wie Klaczko weiter in der deutsch geschriebenen Vorrede erklärt, seine Darstellung entgegen. Er stellt die Frage nach der Tragödie Dantes im umfassendsten Sinne auf und sucht ihre Erklärung zu geben.

Nach sovielen Richtungen, als die gewaltige Persönlichkeit des Florentiners ihre Energie entfaltet hat, untersucht der gelehrte Causeur die Frage nach der Tragödie derselben. Dante war Künstler — ist er etwa tragisch als solcher? Dante hat in unsterblichen Gesängen seine Liebe zu Beatrice verherrlicht, die er doch nur vom Sehen aus kannte und die am ersten Lebensfrühling der grausame Tod dahinraffte — ist das seine Tragödie? Dante hat das gesamte Wissen seiner Zeit umfaßt, hatte tiefe Blicke in ihre scholastische Philosophie gethan, war ein gewaltiger Gegner vieler Päpste, die im Kampf um die Welt Herrschaft mit den Kaisern standen, kein Dichter der Welt hat so wie er über Päpste ungestraft von der Kurie sprechen dürfen, und noch immer ist er der katholische Dichter — liegt da vielleicht seine Tragödie? Dante war schließlich ein leidenschaftlicher Politiker, ja sein Hauptwerk selbst, das göttliche Gedicht, ist der politische Ausdruck seines politischen Glaubensbekenntnisses geworden, man weiß, wieviel Leid er zu tragen hatte, als ihn seine politischen Ansichten in extremsten Gegensatz zu seiner Vaterstadt brachten, die er regieren wollte, und wenn man nichts von Dante kennt, so weiß man dies, daß er jahrelang im Exil weilte und zu Ravenna, in der Fremde also, begraben wurde — ist das die Tragödie Dantes?

Diese vier Fragen werden in den vier Kapiteln des Buches erwogen, und dabei eine Fülle von Gelehrsamkeit und originalen, geistvollen Bemerkungen nicht über Dante allein, sondern ebenso über Michelangelo wie über Petrarca, über Shakespeare wie über Milton, über die Poesie des Mittelalters und die der Renaissance, über Katholizismus, Politik und alle möglichen großen Dinge hingeworfen. Denn Klaczko behandelt seinen Stoff in großer und weltmännischer Weise. Ein so geschulter Kritiker er ist, der die historische wie philologische Methode meisterlich beherrscht, so verfällt er doch selbst nie in die Pedanterie der Schule. Immer spricht er als lebendiger Mensch der Gegenwart und erreicht dadurch umsomehr seinen Zweck, die Gestalt seines Helden in ihrem eigentümlichen historischen Kolorit festzubannen, alles Moderne, alles subjektiv Hineintragene säuberlich zu entfernen, jede sentimentale Idealisierung wegzuwischen und das Bild seines Helden in den schärfsten Umrissen, deutlich unterschieden als eigne Individualität in der Geschichte der Genies, aufzurichten. Er geht daher über viele Kleinigkeiten hinweg, er setzt da eine gewisse Kenntnis des Lebens und der Dichtungen seines Helden voraus; die großen Konturen allein will er feststellen. So werden die „Florentiner Plaudereien“ mehr zu einem

geistsprühenden, von geschichts- und kunstphilosophischer Kraft getragenen Essay über den Dichter der *Divina Commedia*, als zu einer konkreten Darstellung seines Lebens und seiner Werke; aber eben hierdurch haben sie ihre berechnete Stellung neben dem (von ihnen selbst lebhaft anerkannten) Meisterwerke F. X. Wegeles in der Literatur; ein Buch ersetzt keineswegs das andre.

Es versteht sich von selbst, daß wir hier nicht unternehmen wollen, den Gehalt eines so reichen Werkes wiederzugeben; jede solche Leistung verliert bei der Reproduktion. Doch kurz anzuführen, wie Klaczko jene vier Fragen beantwortet, können wir uns nicht versagen, wobei wir die Entscheidung über den Gegensatz zwischen ihm und Witte gern den Fachmännern überlassen.

Ist Dante tragisch als Künstler?

Man kennt die romantische Theorie von dem Martyrium, zu dem die Künstler von Haus aus verurteilt wären; aber man weiß auch, daß sie unhaltbar ist. Die größere Empfänglichkeit, welche dem Künstler für die Eindrücke der Außenwelt zuteil geworden war, begründet jenes Martyrium noch keineswegs. Je größer die Empfänglichkeit, umso größer die Lust an der Welt, und übrigens steht er rein ästhetisch, beschaulich der Welt und ihren Kämpfen gegenüber. Die Erfahrung zeigt ebensoviele Künstler, die glücklich und zufrieden mit der Welt endeten, als solche, die nie in ihr Befriedigung fanden. Also im Wesen der künstlerischen Natur als solcher liegt noch keinerlei Tragik. Und doch müssen vor dem Schatten Dantes jene andern alle zurücktreten in der großen „Bruderschaft der Passion“ — die Byron, die Milton, Cervantes, Tasso! „Warum scheint uns derselbe wie das Jerusalem des Propheten immer zu sagen, daß kein Schmerz dem seinen gleich sei? Ich kenne in der Geschichte der Kunst nur noch einen einzigen Namen, denjenigen Michelangelos, welcher auf unsern Geist den nämlichen beängstigenden Zauber ausübt und uns an eine ganze Welt ähnlich großer, ähnlich geheimnisvoller Leiden denken läßt.“ Worin besteht die Tragödie Michelangelos? Die Erkenntnis derselben wird auch ein Licht auf die Dantes werfen, zumal da man ohnehin, und wie Klaczko des näheren nachweist, mit Unrecht beide Genien für verwandte Naturen zu erklären pflegt. Michelangelo war tragisch, weil er nicht imstande war, als Künstler seine Ideale zu gestalten; er hatte ganz andre Ideale nicht bloß als seine Zeitgenossen, nicht bloß als seine Vorgänger, als die Antike, als das Mittelalter, sondern als sie überhaupt der gemeinen menschlichen Natur konform zu sein scheinen. Er war ein Revolutionär in allen Dingen und unterschied sich, wie in seiner Begabung, so in der ganzen Art zu leben, zu arbeiten, zu lieben und zu hassen von allen andern. Alles im Leben dieses außerordentlichen Mannes erscheint verkehrt, auf den Kopf gestellt, durchkreuzt. Niemals hat die Inspiration eines Künstlers in dem Maße wie bei ihm den Stempel einer unsagbaren Qual, einer äußersten Spannung, eines schweren und leidvollen Ringens getragen. Er hat eigentlich nie seine Pläne durchgeführt, so fruchtbar

Grenzboten IV. 1884.

29

er an täglich neuen Erfindungen war; die meisten seiner Denkmäler sind wunderbare Teile eines großen, kühn geträumten, aber niemals ausgeführten Ganzen, das übrige nur Entwurf, Skizze, Stückwerk. „Ein Genie ohne Ahnen und Nachkommen, ein in den Geschichtsbüchern der schöpferischen Phantasie einziges Genie, welches aus dem innersten Wesen seines Ich heraus ein unbekanntes Weltall herzustellen versucht hat, um durchaus nur den Eingebungen seines souveränen Gedankens zu folgen; welches das Gebiet der Plastik bis in seine fernsten Winkel durchforscht, aber sich auch an seinen unübersteiglichen Schranken gestoßen und verblutet hat; ein Geist, der ich weiß nicht welches erhabene *εὐ καὶ πᾶν* der Kunst geträumt und nur erhabene Bruchstücke und Trümmer zurückgelassen hat; der ebenso die stolzesten Verzückungen wie die bittersten Enttäuschungen gekannt hat, und dessen Name zugleich den Gipfel und den Verfall unsrer modernen Kunst bezeichnet: — so erscheint uns Buonarrotti alsbald, wenn wir nicht fürchten, ihm ins Gesicht zu schauen und uns über jene herkömmlichen Urteile zu erheben, welche seit den Zeiten Vasaris bei uns im Umlaufe sind.“ — Und Dante? Er bietet in allem das entgegengesetzte Schauspiel. Er bricht nicht bloß nicht mit der hieratischen Tradition des Mittelalters, sondern seine Dichtung ist die eigentlichste Epopöe jener denkwürdigen Zeit, deren Gefühle, Ideen, ja selbst scholastische Lehren sie wiedergiebt. Und kein andres Werk des Mittelalters hat dem Altertum einen so breiten Raum zugestanden wie die *Divina Commedia*; jene Vereinigung der klassischen und christlichen Welt, welche der große Gedanke der Renaissance sein sollte, und welche Michelangelo allein nie zulassen mochte, trotz aller Bewunderung, die er für die alte Bildhauerei empfand, und trotz aller Begeisterung, die ihm das göttliche Gedicht einflößte, ist von Alighieri inaugurirt worden. Der Bildhauer und Maler von San Lorenzo und der Sixtina versetzt in eine unbekannte, für uns unberechenbare Region die wirklichsten Persönlichkeiten der profanen, die geläufigsten Typen der heiligen Geschichte, während der Dichter der göttlichen Komödie uns das Jenseits so nahe als möglich zu bringen und sogar die Finsternis der Hölle sichtbar zu machen wußte. Dante schafft nach einem genau, bis ins kleinste Detail festgesetzten Plane, und wenn auch die großen gothischen Dome seiner Zeit nicht fertig wurden: der nicht minder gothische Bau seines Gedichtes wurde vollendet. Michelangelo nimmt immer nur die menschliche Gestalt, und zwar in ihrem ausschließlich plastischen Sinne, zum Vorwurf, sogar in seinen Fresken bleibt er Bildhauer; Dante macht die ganze Schöpfung zu seiner Domäne und entlehnt seine Mittel den verschiedensten Zweigen der Kunst: die Hölle hinterläßt einen vorzugsweise plastischen, das Fegfeuer einen malerischen, das Paradies einen musikalischen Eindruck. Das symbolische Element, welches Dante von allen Seiten durchdringt, geht Michelangelo vollständig ab. In einer Mondscheinstimmung, zu gewissen süßen und einsamen Dämmerungsstunden unsers Lebens finden wir besonders einen unsagbaren Reiz an der gött-

lichen Komödie; die Werke Buonarrottis verfehlen nie in Erstaunen zu setzen, zu erschüttern, außer Fassung zu bringen, aber nie wird man vor seinen Propheten oder seinem Jüngsten Gericht träumen. Es ist eben ein vielverbreiteter Irrtum, der diesen beiden souveränen Geistern ein Kondominium im Reiche des Ubernaturlichen zuweist. Während endlich Michelangelo der Malerei und Bildhauerei der spätern Epoche eine ganz neue und unheilvolle Richtung gegeben hat, hat Alighieri auf die Entwicklung der italienischen Poesie weder im guten noch im schlimmen Sinne eingewirkt; erst seit Alfieri und unter der spätern Nachwirkung der romantischen Bewegung kann man eine gewisse Dantesche Ader wahrnehmen. Dante und Michelangelo sind also unvergleichlich, in jeder Beziehung; nicht dasselbe Geschick hat seinen verhängnisvollen und düstern Stempel diesen zwei Genies aufgedrückt. Die Tragödie Michelangelos sehen wir ganz im Künstler: der gewaltigen Phantasie fehlte die Macht der Ausführung; aber die Tragödie Dantes ruht ganz sicher nicht im Dichter. Man sollte sie vielmehr im Menschen suchen.

Vielleicht im Liebhaber der Beatrice, der seine Liebesverzweiflung in den Canzonen der Vita nuova ausdrückt?

Aber ist denn die Leidenschaft Dantes für die Tochter Portarinis wirklich ernst zu nehmen? Im Alter von neun Jahren verliebt er sich in sie — eine poetische Lizenz; er sieht sie und besingt sie; er spricht zum erstenmal mit ihr als Achtzehnjähriger, und er fährt fort, sie zu besingen; sie heiratet einen andern, ohne daß er betrübt oder auch nur erzürnt wäre, und sein Lied erhebt sich zur höchsten Begeisterung; sie stirbt und wehlagend geht er hin und nimmt ein Weib: die donna gentile, an welche er die schönsten und rührendsten Sonette der ganzen Sammlung richtet. Mit fünfzig Jahren erliegt er noch den Reizen einer neuen Zauberin! Keines Lasters klagt er sich in seiner Komödie, der Generalbeichte seines Herzens, so heftig an, als der Verirrungen des Fleisches! Ist nun seine Liebe zu Beatrice wirklich noch ernst zu nehmen? Und wieviel Hiererei, Unnatur, spitzfindige Klügelei trifft man in der Vita nuova, die er sogar höchst gelehrt kommentirt — Liebesgedichte! Sie sind ebensowenig ernst zu nehmen als die Leidenschaft Petrarcas für Laura, welche dieser in den Rime zur Schau trägt. Allerdings geht die wahre Leidenschaft fast immer der damaligen Liebespoesie ab, bei Tasso wie bei Petrarca und Dante. Die Empfindsamkeit, diese weibliche Haupteigenschaft, wird hier seltsamerweise der Beruf und die Haupttugend des Mannes: er kämpft nicht, er rührt sich nicht, er handelt nicht. Die bewundernswerten Strophen Petrarcas über die Sklaverei Italiens würde man noch viel bewundernswerter finden, sähe man sie nicht untermischt mit tausenden von Versen, die nur jene „Liebesklaverei“ preisen, welche vielleicht am meisten dazu beigetragen hat, Italien zu entnerven und seine politische Knechtschaft zu verlängern. Eine systematische Unbestimmtheit, der völlige Mangel eines Reliefs herrscht bei allen weiblichen Figuren dieser Dichter, wie sie auch

Portinari

zu jener in die Augen springenden und nicht minder bezeichnenden Erscheinung führten, daß die Geliebte Alighieris uns viel wirklicher und lebendiger in der Göttlichen Komödie entgegentritt als in der *Vita nuova*. Die Beatrice der Terzinen wird uns ohne weiteres als eine Abstraktion und als ein Ideal vorgestellt, sie ist eine symbolische Figur, mit der wir uns sehr rasch abfinden, während die Beatrice der Sonette uns den beunruhigenden Eindruck des Anonymen, ja man möchte fast sagen der erotischen Schablone macht. So wahr dies ist, so notwendig ist es, daran zu erinnern, daß Dante und mit ihm die späteren Dichter von der Kunst der provenzalischen Troubadours ausgegangen sind, die Meister des „heiteren Wissens,“ des *gay saber* waren, welches in ihren Liebeshöfen gepflegt wurde. Die Liebesflaverie Petrarcas war dort Gesetz: die Liebe erscheint dort stets als das Verhältnis des Vasalls zu seiner Suzeränin, das ganze Verdienst des Liebenden besteht darin, daß er sich demütig, in Treue und unerschütterlich dem gebieterischen Willen einer immer grausamen Herrin unterwirft. Daß ein solches Verhältnis mehr das Ergebnis der Kultur als der Natur war, mehr eine Sache der Konvention als des Gefühls, das sagt schon der einfache, gesunde Verstand, und die literarischen Denkmale selbst setzen es außer Zweifel. Den provenzalischen Ursprung ihrer Muse erkennen die großen italienischen Dichter des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts auch ohne Umstände an; diese provenzalische Tradition herrschte in ganz Europa, auch der deutsche Minnefang ging von ihr aus. Nichts Geringeres war notwendig, als das wunderbare Aufblühen der dramatischen Poesie vom siebzehnten Jahrhundert an in Shakespeare, Corneille, Racine, Calderon, um endlich den Geistern eine neue Richtung zu geben, um der Liebe jenen tiefen, leidenschaftlichen und pathetischen Charakter aufzudrücken, den sie seitdem bewahrt hat. Aber man darf auch nicht ungerecht sein und muß erkennen, daß Petrarca doch von einem im Grunde künstlichen, zufälligen Ideal, das notwendig untergehen mußte, das wahre, dauerhafte Element abzulösen verstanden hat, das seitdem allen Zeiten und Ländern angehört; und andererseits wird man die ganze Tiefe der Shakespeareschen Tragödie von Romeo und Julie und die höchsten Schönheiten derselben nur begreifen, wenn man sich stets das alte Ideal der Provenzalen vergegenwärtigt. So sehr nun auch Dante in der *Vita nuova* auf dem Boden seiner Tradition steht und für Beatrice ganz im provenzalischen Geiste schwärmt, so weit entfernt er sich von ihm sowohl als von Shakespeare in seinem göttlichen Gedichte. Denn hier wird die Liebe in einem ganz übernatürlichen Sinne aufgefaßt; sie wird begriffen als ein kosmisches Prinzip, als eine ungeheure Strömung, welche „das große Meer des Seins“ und die drei Reiche der unsichtbaren Welt durchzieht. Die Zweifel an der Leidenschaft Dantes für Beatrice sind also berechtigt, ohne daß sie im mindesten Dantes Schöpfung schädigen.

Von den verschiedenen Menschen in Alighieri, welche wir bis jetzt gesehen haben, hat uns noch keiner jene geheimnisvolle und erschütternde Verwirrung,

jenes Gefühl beängstigenden Zaubers erklärt, das in uns stets der furchtbare Name Dante erweckt. Befragen wir also den transcendenten Menschen in ihm, den Gläubigen und den Denker, um, wenn es möglich ist, das Rätsel eines Schicksals zu lösen, das uns stets vor allen andern pathetisch erscheinen wird.

In dem Gläubigen und Denker Dante hat Witte die Tragödie erblickt. Zwar die Rechtgläubigkeit dieses „Sohnes der Kirche“ hat er nicht geleugnet. Wie wäre dies auch möglich, da ihn die Kirche selbst trotz seines beispiellosen Freimuthes gegen einzelne Päpste, trotz seiner andauernden Verherrlichung der Helden des Mittelalters und besonders Vergils, denen er in seiner edeln Toleranz auch einstige völlige Erlösung in Aussicht stellte, als den katholischsten Dichter hat anerkennen müssen. Und verglichen mit den Werken Miltons und Klopstocks ist die Inspiration Dantes, und zwar nach dem Geständnis der Protestanten selbst, unübertroffen und vollkommener gewesen, eben weil sie katholisch war, weil sie nicht bloß die Verdammung und die Gnade, sondern auch noch das Verdienst, die Werke, das Jegesfeuer umfassen konnte. Also an der Rechtgläubigkeit Dantes hat man nicht gezweifelt, wohl aber, ob er immer so gewesen und ob nicht in irgendeinem Zeitpunkte vor der Abfassung der heiligen Dichtung sein religiöser Glaube Augenblicke der Verdunklung und des Schwankens gehabt habe. Dagegen nun lassen sich eine Menge Einwürfe erheben. Zunächst spricht die Chronologie dagegen, denn der *Convito*, jene philosophische Enzyklopädie, welche der Ausdruck des Danteschen Skeptizismus sein soll, wurde frühestens 1308, somit sehr lange nach der wunderbaren Vision des Jubiläumjahres (1300) geschrieben, lange nachdem Dante den Plan der Dichtung gefaßt und sogar schon einen großen Teil derselben ausgeführt hatte. Aber abgesehen davon, war doch dem Mittelalter der durchaus moderne Gegensatz von Vernunft und Glauben ganz fremd: wenn es sich der Vernunft bediente, so geschah es nicht, um die Offenbarung zu widerlegen, ja nicht einmal, um sie zu kontrolliren, sondern einzig und allein, um sie „ins rechte Licht zu setzen.“ Wenn die Scholastik des Mittelalters dem Rationalismus den Weg bahnte, so erkennen wir das heutzutage wohl, aber sie selbst that es ohne Vorwissen und sehr unwillig. Zwischen den Zweifeln des Mittelalters, die sich nur auf die Möglichkeit der Erkenntnis der Offenbarung, aber nicht auf sie selbst bezogen, und dem Zweifel, dem großen absoluten Zweifel unsrer Zeit, ist ein Abgrund, genau so tief und so klaffend, wie der zwischen dem *credo quia absurdum* des Kirchenvaters und dem *cogito ergo sum* des Cartesius. Dante hat ihn nie gefamnt. Es ist ganz unmöglich, auch nur einen klaren und deutlichen Text anzuführen, der eine Epoche religiösen Abfalls und Schwankens bei ihm bezeugen könnte. Vielmehr spricht das intimste Zeugnis, welches Dante von seinem Wesen abgibt, jene leidenschaftlichen Ergüsse in der göttlichen Komödie, wo er an Persönliches durch das Geschaute erinnert wird, dafür, daß er gar kein Verständnis für solche faustische Gestalten hatte. Wie er den Skeptizismus auffaßt,

beweist, daß er den einzigen verdamnten Philosophen, Epikur, nicht unter jene versetzt, welche „ihre Vernunft mißbraucht“ haben, sondern auf die Grenzscheide der Unmäßigkeit und Bosheit: Freidenker waren ihm nur Libertins. In jene alten Gestalten, welche die Idee, daß das Verlangen, alles zu erkennen, einen strafbaren Stolz verrät, verkörpern: Prometheus und Hiob, die er doch wohl kennen mußte, sie fehlen gänzlich in seinem Gedichte. Dante ist mit dem ganzen Mittelalter ebensowenig Skeptiker als Pessimist. Die Tragödie Dantes kann also hier nicht gefunden werden.

Dantes Pathos war vor allem und sein Leben lang ein politisches Pathos. Die Divina Commedia ist weder die Ilias des Mittelalters, noch die Theogonie des Katholizismus, keine poetische Summa, wie Thomas von Aquino eine philosophische geschrieben, sondern eine moralische und politische Dichtung, eine dröhnende Ermahnung in der Art des Jesaias, gerichtet an die zeitgenössische Generation — die Generation des großen Subiläums. In einer Zeit, wo die kolossale Fiktion des Mittelalters, welche im Reiche Karls des Großen die Fortsetzung von Konstantins und Augustus' Reich sah, wo diese ganze politische Theorie des Mittelalters von einer Teilung der Welt zwischen Kaiser und Papst ihre Macht auf die Gemüter zu verlieren begann, adoptirt Mighieri mit einem tiefen, furchtbaren Ernste ein ohnmächtig gewordenes Ideal, um ihm noch ganz anders beigemessene, phantastische Verhältnisse zu verleihen. In einer Zeit, wo alle Staaten Europas sich zu individualisiren und gesonderte Organismen zu bilden strebten, tritt Dante mit seinem idealen Kosmopolitismus auf. Die Rückkehr überall und in allem zu den Grundsätzen, Einrichtungen und Sitten der Vergangenheit, eine stark organisirte Aristokratie, mit der Oberhoheit über die Städte, und diese Städte selbst das Zuströmen, die Berührung der rohen Landbewohner streng abwehrend; die Fürstentümer, die Republiken ihre rechtmäßigen Autoritäten und die bestehenden Grenzen achtend; vor allem nichts von jenen Vereinigungen verschiedner Länder zu zentralisirten und geschlossenen Königreichen, nichts von einer in „ein vielköpfiges Ungeheuer“ verwandelten Christenheit; die Welt in der zeitlichen Ordnung einem einzigen höchsten Oberhaupte, einem Kaiser, einem großen Rechtsprecher unterworfen, „der umso gerechter und unparteiischer ist, als er, im Besitze von allem, nichts zu begehren hat“ — dies ist das politische und soziale Ideal Mighieris am Ende des Mittelalters und an der Schwelle der modernen Zeit! War jemals ein Mann von Genie in vollständigerem Gegensatz zu den Bestrebungen, den Tendenzen und der ganzen Arbeit seiner Epoche? Und was die Seltsamkeit des Dramas steigert, was ihm ein zwingendes, wahrhaft pathetisches Interesse verleiht, das ist, daß wirklich ein Augenblick kommt, wo das Wort des Bischofs auf dem Punkte steht, Wahrheit zu werden, wo der Traum des Verbannten um ein Kleines sich in ein Ereignis der Weltgeschichte verwandeln zu wollen scheint. Dieses Werk der kaiserlichen Restauration, das ein einsames Genie, ein armer

Verbannter seit Jahren theoretisch anruft (in der Schrift *De Monarchia*), es verlockt eines Tages plötzlich, ohne jeden äußern Antrieb den abenteuerlichen Geist eines kleinen Grafen von Lügelburg, dem der Dolch eines Vaternörders (Johannes Parricida tötete Albrecht den Zweiten) unverhofft, im Jahre 1308, den Weg zum Throne Deutschlands bahnt. Mit der glühendsten Begeisterung verfolgt Dante den Römerzug Heinrichs des Siebenten; die eigne Vaterstadt Florenz will er der Vernichtung weihen, da sie sich mit den andern Städten Italiens dem Kaiser widersetzt; und selbst als ganz Italien befreit aufatmet, da der Tod den Eingedrungenen am 24. August 1303 dahinrafft und die Hohenstaufenideale für immer begräbt, giebt Dante seine Ideale nicht auf und bleibt ihnen getreu bis an sein Ende. Eine Utopie war es, die er träumte, aber wir dürfen nicht vergessen, daß sie ihre Quelle in einem hohen und edeln Gedanken hatte: die Einheit des Menschengeschlechtes, die Zusammengehörigkeit der großen christlichen Familie, „der Friede, die Gerechtigkeit und die Freiheit auf Erden,“ welche er in der gährenden politischen Epoche seines Lebens allüberall vermischte, das ist es, was Alighieri mit der Wiederherstellung des heiligen römischen Reiches zu erlangen suchte. Gewiß, er hat sich über das Mittel getäuscht, aber das Ziel war erhaben, ewig wahr, würdig, eine solche Seele zu entflammen. Sein politisches Ideal war eine der trügerischsten Illusionen, die je einen Geist berückt, dieser Wahn lastet mit seinem seltsamen Schatten auf der ganzen „heiligen Dichtung,“ er drückt ihr den Stempel unsagbarer Trauer und ergreifenden Schmerzes auf. Die Anhänglichkeit an die Vergangenheit, das Alte ist das gemeinsame Erbteil poetischer Geister. Aber Dante ist nicht der einfache Sänger einer schönen heroischen Vergangenheit, er ist der letzte Kämpfer derselben, der sterbende Ritter einer zukunftslosen Sache.

Und merkwürdig! Der glühendste Verteidiger der Vergangenheit wurde sich selbst zum Trotz der mächtigste Förderer der modernen Zivilisation! Hat nicht dieser Kosmopolit ein nationales Idiom für das italienische Volk geschaffen? Hat er nicht die lateinische Sprache, das unentbehrlichste Werkzeug der Weltmonarchie entthront? Ist es nicht auch Dante, der jene Verbindung der klassischen und christlichen Welt inauguriert hat, welcher später der große Gedanke der Renaissance wurde? In der „Monarchie“ findet man, wenn man sie von allem ablöst, was Illusion und Chimäre daran war, eine klare und genaue Doktrin über die Befugnisse und Unabhängigkeit der bürgerlichen Gewalt gegenüber der religiösen; da ist er förmlich Revolutionär. Aber der entschiedenste Neuerer ist vor allem Alighieri gerade als Mensch, als jene mächtige, stolze, einsame Persönlichkeit, die ihr Wort über alle Dinge der Zeit spricht — er verkündet die Souveränität des Genies.

So war Dante konservativ durch seine Überzeugungen und Neuerer durch sein Genie, er hat die Geister heraufbeschworen, die er zu bannen wünschte, das Kommen einer Ordnung der Dinge beschleunigt, die er mit allen seinen

Instinkten verwarf. Er hat mit seinen eignen Händen an dem Ruin des Systems gearbeitet, das er als das einzig wahre verkündigte, und alles, selbst die ewige Unsterblichkeit seines Meisterwerkes, zeugt von der Richtigkeit seines Ideals.

Dies die Tragödie Dante Alighieris, nach der Darstellung Julian Klaczko's, die wir in den flüchtigsten Umrissen hier wiederzugeben versuchten. Dem Übersetzer, der die Übertragung der „Florentiner Plaudereien“ in meisterhafter Weise besorgte, ist das kunstliebende deutsche Publikum zu aufrichtigstem Danke verpflichtet.

Innsbruck.

M. Necker.



Die Hildebrand-Ausstellung in Berlin.

Von Conrad Fiedler.



In dem sogenannten Uhrsaale der königlichen Akademie der Künste in Berlin ist soeben eine von dem Kunsthändler Fritz Gurlitt veranstaltete Ausstellung eröffnet worden, die in mancherlei Hinsicht besondere Beachtung verdient. Es sind hier einige zwanzig Arbeiten des Bildhauers Adolf Hildebrand vereinigt, welche in eindringlicher Weise die Thätigkeit und die Entwicklung dieses Künstlers seit seinem ersten auffeherregenden Auftreten darstellen. Was zunächst die äußere Form der Ausstellung anlangt, so wird man zugestehen müssen, daß hier der Initiative eines einzelnen Nichtkünstlers besseres gelungen ist, als was man den vereinigten Bemühungen vieler Künstler zu verdanken pflegt. Offenbar sind die Künstler ganz im Recht, wenn sie den Anspruch erheben, in ihren eignen Anlässen nach ihrem eignen Gutdünken zu verfahren. Ich finde, daß sie der anmaßlichen Bevormundung von Staat und Publikum gegenüber häufig genug noch viel zu viel Geduld beweisen. Indessen braucht man trotz dieses Zugeständnisses nicht alles vortrefflich zu finden, was unter der Selbstverwaltung der Künstler in Kunstangelegenheiten geschieht. Vor allem hat die Entwicklung des Ausstellungswesens eine Richtung genommen, die dem Interesse der Künstler selbst entschieden feindlich ist. Daß man die zweck- und herrenlos gewordenen Kunstwerke früherer Zeiten in öffentlichen Gebäuden zusammenhäuft, ist ein leidiger Nothelf; daß man besondere Einrichtungen trifft, um die hervorragenderen Leistungen der Gegenwart gleich von vornherein dieses Schicksals teilhaftig zu machen, hängt mit den herrschenden sonderbaren Anschauungen über Kunstpflege und Kunstförderung zusammen. Daß aber die Künstler selbst jahraus