

Winfried Wehle

Dichtung über Dichtung

Dantes *Vita Nuova*:
die Aufhebung des Minnesangs im Epos

Wilhelm Fink Verlag

Gedruckt mit Unterstützung
der Universität Eichstätt

Carl Heinz Jacob
gewidmet

Inhalt

I. Zum Blickpunkt	7
II. Ein Buch der Lieder	15
III. Bewegendes und Bewegtes	31
IV. Itinerarium amoris in deum	41
V. Lieben heißt Dichten	57
VI. Der Anstieg zu epischer Größe des Wortes	69
1. An die Stadtgrenzen der ›Reimsprechkunst‹	69
2. Auf den Gipfel des ›Frauenlobs‹	86
3. Die Aussicht auf ein ›Poema sacro‹	106
VII. Dichtung über Dichtung	127
Anmerkungen	151
Auswahlbibliographie	171

ISBN 3-7705-2427-6
© 1986 Wilhelm Fink Verlag, München
Gesamtherstellung: Friedrich Pustet, Regensburg

I. Zum Blickpunkt

Wer wie die Dichter aus Sprache eine Kunst macht, muß nicht nur wissen, was er sagen will. Das trifft auch für die Sprachbenutzer zu, die nicht auf Nachruhm hoffen dürfen. Im Unterschied zu ihnen hat der Sprachkünstler aber auch ein weit schärferes Bewußtsein davon, *wie* mit Sprache umzugehen ist. Über Jahrhunderte hinweg war Dichtung daher begleitet von einem Nachdenken übers Dichten. Wer sich dazu berufen fühlte, konnte ein solches Leben für die Kunst nur dann führen, wenn er eine Idee davon hatte, was Literatur ist und wie sie gemacht wird. Diese Selbstreflexion bildet also einen festen Bestandteil des Kunstverständes. Eine Frage allerdings ist, wie diese Beziehung von poetischer Theorie und Praxis geregelt ist. Nicht selten haben die Autoren sich selbst, aber auch ihrem Publikum Klarheit über die Anfangsgründe ihrer Arbeit verschafft. Vielfältig sind die Formen, in denen sich diese Selbsterklärung geäußert hat. Ein beträchtlicher Teil hält Text und Reflexion strikt auseinander. Dadurch entstand neben der Literatur ein bedeutendes dichtungstheoretisches Schrifttum. Beispiele dafür geben Traktate, Abhandlungen, Poetiken, Manifeste, Briefe, in denen die Autoren sich in Kunstkritiker verwandeln. Nicht zu unterschätzen sind jedoch auch die Fälle, in denen die sprachlichen Kunstwerke ihre theoretischen Grundlagen selbst ansprechen. Bevorzugte Orte sind Prologe, Einleitungen, Vorworte, Exkurse oder ›Winke‹ im Text selbst.

Von Zeit zu Zeit zeigen sich in der Geschichte der Literatur jedoch Ausnahmen. Sie setzen sich erkennbar über die verteilten Rollen von Theorie und Praxis hinweg. Ihre Besonderheit besteht darin, daß sie das literarische Kunstwerk selbst zum Gegenstand eines literarischen Kunstwerks machen. Ihr Text verwandelt sich dadurch in eine Auseinandersetzung mit sich selbst. Er nimmt in Kauf, daß er dabei eine literarische Grunderwartung verletzt. Wer Zwiesprache mit der Literatur aufnimmt, will von ihr in aller Regel etwas über die Welt und über sich selbst und nicht über sie erfahren. Im Normalfall hält sie sich auch an diese Abmachung und nutzt ihren Sprachraum zur Besprechung und Behandlung menschlicher Lebensvorstellungen. Diese ›Referenz‹ auf Wirklichkeit¹ gilt deshalb von alters her als das eigentliche

Rückgrat dafür, daß sie in dieser Wirklichkeit und für sie etwas zu bewirken vermag. Es müssen also zwingende Gründe vorliegen, wenn ein Autor davon abweicht. Denn er setzt sein literarisches Instrument dann nicht für Ereignisse innerer und äußerer Welten ein, sondern läßt es einmal selbst Ereignis werden. Die Dichtung richtet den ›Spiegel‹, den sie sonst der Welt vorhält, auf sich selbst und macht sich auf diese Weise ein Bild von ihrem eigenen Zustand.

Tatsächlich bot eine solche Rückbezüglichkeit des sprachlichen Kunstwerks auf sich selbst nicht selten Anlaß, um in der einen oder anderen Art die eigene Textordnung zu entblößen². Das Machen und Gemachtsein von Dichtung kommt damit in den Vordergrund des Interesses. Dies sind kostbare Momente, in denen der Text uns an den Geheimnissen seiner Textur teilhaben läßt. Meist legt er es ja gerade darauf an, seine Spuren zu verwischen. Zuviel sichtbare Technik würde daran erinnern, daß seine Illusion nur Fiktion, Blendwerk aus Menschenhand ist. In Wahrheit wurde jedoch kaum je ein Text verfaßt, der keine Berührung zum Kontinuum der Texte gehabt hätte. In dieser Modellgemeinschaft besteht geradezu eines ihrer Lebensgesetze.³ Die Literaturwissenschaft trägt diesem Familiensinn⁴ ihres Gegenstandes neuerdings mit dem Begriff von Intertextualität Rechnung⁵. Er wurde im übrigen erfolgreich an den Minnesang angelegt,⁶ der uns hier besonders beschäftigen soll. Doch es ist eine Sache, diesen Kontakt zu pflegen; eine andere, ihn als solchen auch offenzulegen. Im Spiel von Übereinstimmung und Abweichung zu Vorbildern, Formprinzipien oder Gattungsschnitten ist jedenfalls ein Angelpunkt der Bedeutungserschließung gesetzt.⁷ Eine solche Abhängigkeit hat deshalb nichts Ehrenrühriges; im Gegenteil. Bis zu der Zeit, wo der Dichter sich als Genie begriff und seine Werke an ihrer Originalität bemessen wurden, war der Brückenschlag zur literarischen Tradition geradezu obligatorisch und entsprechend organisiert. Mittelalter und Humanismus, die hier interessieren, hatten sich dafür jeweils eigens ein Schema der Imitatio zurechtgelegt.⁸ Es setzte ausdrücklich voraus, daß sich ein Autor mit mustergültigen Autoritäten namentlich der Antike befaßt. Selbst der Minnesang, der erst mit Petrarca systematisch Anschluß an die Antike fand, lebt von einer raffinierten Technik der Responson.⁹ Die Lieder antworteten einander mit subtilen Anspielungen, Anklängen, Zitaten; bestätigten sich, widerlegten, überboten sich.

Besondere Aufmerksamkeit scheint daher angebracht, wenn dieser

selbstverständliche intertextuelle Verkehr gewissermaßen im Text selbst auch inszeniert wird. Auf jeden Fall wird dabei der Text als Text mit mehr Bewußtheit versehen. Allerdings macht es einen Unterschied, ob ein Autor – fingiert oder nicht – sich mit dem Wortlaut eines anderen oder mit seinen eigenen Worten befaßt. Auf der einen Seite setzt er sich für die Vermittlung eines fremden Sinns ein. In der Herausgeberrolle etwa übersetzt er seine ›Inventio‹ in die Fiktion, vergilbte, vergessene, verlorene Aufzeichnungen, Briefe oder Bekenntnisse eines anderen wiedergefunden zu haben. Beispiel etwa: Ugo Foscolos *Iacopo Ortis*. In der älteren Rahmenfiktion macht er sich zum zufälligen, ungebetenen oder heimlichen Zeugen eines Geschehens, welches das Erzählen des Erzählten in den Mittelpunkt rückt – der exemplarische Fall des *Decameron* von Boccaccio. In früher Zeit nimmt er gern die Rolle des Kommentators an.¹⁰ Seine sachlichen und sprachlichen Erläuterungen materialisieren gleichsam die Vorbildlichkeit einer literarischen Autorität meist der – antiken – Vergangenheit. Dazu dürfen wohl schon die Homer- und Vergil-Exegese rechnen, sicher der Cicero-Kommentar des Ausonius, der Dante-Kommentar des Boccaccio u. v. a. Im anderen Fall wendet sich der Autor seinen eigenen Worten zu: er kommentiert sich selbst. Auch hier gibt es Abstufungen. Die Überarbeitung eines Buches ist das Ergebnis einer Reflexion ebenso wie die Versammlung verstreuter Gedichte in einem Buch der Lieder, wie etwa in Petrarcas *Canzoniere*. Dies trifft nicht weniger auf den Entschluß zu, einem Roman eine Fortsetzung folgen zu lassen wie Cervantes im zweiten Band des *Don Quijote*.

Ungleich radikaler zeigt sich jedoch die Form der Selbstbeschäftigung, in der Reflexion und Reflektiertes in *einem* poetischen Akt zusammenfallen.¹¹ Dann geht es nicht mehr nur um das Kontinuum der Texte; daß eine literarische Äußerung einerseits im Verbund steht mit anderen literarischen Äußerungen vor und neben sich und daß andererseits die Lektüre eines Sprachkunstwerks im Prinzip ein zweites Werk erschafft, auch wenn es nur ausnahmsweise – etwa bei Berufsinterpreten – selbst wieder die Gestalt eines Buches annimmt.¹² Dann wird sich vielmehr die Intertextualität des Textes selbst zum Ereignis. Dann denkt er öffentlich über sich selber nach. Er eröffnet Einblicke in die verschwiegene Beziehungen, die zwischen der Ordnung seiner Buchstaben und der Ordnung seiner Bedeutungen bestehen.

Was aber konnte und sollte damit erreicht sein? Eine Antwort beginnt mit der Feststellung, daß Fälle konsequenter Selbstzuwen-

dung des Textes Ausnahmen in der Geschichte der Literatur sind. Längst nicht zu allen Zeiten greifen die Autoren auf sie zurück. Umgekehrt: wenn sie jedoch auftreten, kommt ihnen mit einiger Verlässlichkeit Signalcharakter zu. Die Beispiele am Ende werden es bestätigen. Ihre Existenz besagt in aller Regel, daß der Fortlauf der Literatur an eine Schwelle gelangt ist. In ihrer selbstreflexiven Art stellen sie sich quer zu ihrer literarischen Tradition und Umgebung, weil sie sich nicht reibungslos ihrer etablierten Tagesordnung fügen wollen.¹³ Sie halten gewissermaßen den literarischen Geschäftsgang für einen Augenblick an, um, was sonst selbstverständliche Praxis scheint, in den Blickpunkt zu rücken. Sie mußten dafür jeweils wohl triftige historische Gründe haben. Offensichtlich war ihnen der literarische Boden, auf dem sie selbst standen, zum Problem geworden. Insofern kann man sie für Krisenphänomene halten. Doch was bedeutet Krise im Bereich von Literatur, oder Kultur?¹⁴ Der Humanismus, die Romantische Bewegung, die Avantgardistische Tendenz zu Beginn des 20. Jahrhunderts, sie decken zwar handfeste Defizite im überkommenen System ihrer Künste auf. In der Hauptsache jedoch setzen sie Zeichen für Übergänge. Daß sie Hergebrachtem auf den Grund gehen, ist nur die Vorderseite. Ihr entspricht meist eine konstruktive Kehrseite. Sie unterziehen das, was sie selbst wesentlich sind, einer Musterung. Dadurch kommt zu Bewußtsein, was im literarischen Leben abgenutzt, ausgedient ist; ob sich Gattungen, Stile, Themen nur noch nach alter Gewohnheit fortzeugen und mehr aus sich selbst als vom Interesse ihres Publikums leben. Gerade die Schönen Künste nähern sich einer tödlichen Zone, wenn sie ihre Zweckfreiheit zum bloßen Selbstzweck verkommen lassen. Man könnte von ästhetischer Betriebsblindheit sprechen.

Die Literatur verfügt jedoch über zwei große Regelmechanismen, um ihr ›System‹ funktionstüchtig zu erhalten. Anders gesagt: ihr Überleben hing zu allen Zeiten von ihrer Fähigkeit zur Erneuerung ab. Kein Poet wird je sich ernsthaft Illusionen über den Status seiner Gebilde gemacht haben. Sie sind Erfindung, Fiktion. Sie haben keine faktische, sozusagen naturwüchsige Notwendigkeit; sie müssen vom Wohlwollen der Sprechenden leben, die ihre Zeichen mit ihren Vorstellungen füllen. Wenn Literatur diesen Kontakt abreißen läßt, verirrt sie sich in kulturelles Niemandsland. Von daher ihr doppeltes Programm einer Anbindung ans Leben.¹⁵ Das eine betreibt ihren Wandel durch Reflexion auf eine jeweilige Wirklichkeit; das andere aber durch

Reflexion auf sich selbst. Ersteres hat seine bedeutendste Formel in der aristotelischen Lehre von der Nachahmung der Natur in der Kunst gefunden. Sie errechnet den Sprachkünsten immer dann einen Wandlungsbedarf, wenn sich die Muster und Bilder, kurz: ihre Semantik von Wirklichkeit ändern, mit der sie ihre Aussagen stabilisieren. Nicht minder schlägt andererseits jedoch jenes ergänzende Programm zu Buche, mit dem die Literatur einem Anstoß von außen zuvor kommt und von sich aus ihr Medium und ihr Publikum auf Veränderungen einstellt. In weitester Hinsicht legte dann sie ein Bild von Wirklichkeit fest, nicht umgekehrt. Wo sie über ihre eigenen Möglichkeiten nachdenkt,¹⁶ wird in letzter Konsequenz darüber entschieden, wie sie die ›Natur‹ zur Erscheinung kommen lassen will. Erschließen sich die Sprachkünste aber mit dieser Besinnung auf das, was sie selbst sind und vermögen, nicht gerade die Chance, Wirklichkeit überhaupt erst zu ›bilden‹? Vorhandenes allererst ästhetisch in Erfahrung zu nehmen? Ihre erfundenen Wirklichkeiten können sich dadurch in Vorentwürfe gelebter Realität verwandeln. Diese schöpferische Selbstkorrektur scheint ihrerseits auf einen eigenen Funktionsgrundsatz hinauszulaufen. ›Vorahmung der Natur in der Kunst‹ könnte seine Formel lauten.¹⁷

In der Praxis allerdings lassen sich produzierendes und reproduzierendes Verhalten kaum trennen. Eher handelt es sich um historische Verlagerungen des Schwerpunktes zwischen beiden Polen. Eine Besonderheit aber stellen die Werke dennoch dar, die sich konsequent selbst zum Thema machen. In den überwiegenden Fällen hatten sie Schwellen bereits längst verzeichnet, als die orthodoxe Überlegung sie zu vermessen begann. Und die Nachwelt war meist gerne bereit, diesen Sonderlingen einen bevorzugten Rang zuzubilligen.

Was aber hat dies, wird zumal der Liebhaber der *Vita Nuova* (V. N.) fragen, mit dem Jugendwerk Dantes zu tun? Dem sei mit der These geantwortet, daß damit abstrakt nichts weniger als der allgemeinste literarische Ort dieses ›Büchleins‹ umschrieben ist. Ja, daß es sogar das erste Beispiel einer Selbstdarstellung des sprachlichen Kunstwerks in den volkssprachlichen Literaturen ist. Diese Einordnung mag überraschen. Die V. N. ist im Laufe ihrer Aufnahme beim Publikum aus vielen, höchst unterschiedlichen Blickwinkeln gelesen worden. In gewisser Weise hatten sie alle etwas für sich. Doch hat sich auch ihrer, mit guten Gründen, eine Zugangsstradition bemächtigt, die in Dantes

Werk vor allem ein Buch des Lebens sucht. Dabei fehlte es nicht an Stimmen, die die *V. N.* für das erste wirkliche Kunstwerk der italienischen Sprache hielten. Gleichwohl wurde sie bis in jüngste Zeit nur sehr zurückhaltend auch als Kunstwerk in Betracht gezogen. Die Ausgaben führen sie unverändert unter den ›Opere minori‹. Der Grund liegt auf der Hand: Das gewaltige Monument der *Göttlichen Komödie* stellt alles in den Schatten, was es umgibt.¹⁸ Doch wenn es sie nicht gegeben hätte? Wie wäre die Einstellung zur *V. N.* dann ausgefallen? So aber gibt sie ein Beispiel dafür, in welchem Maß ein Urteil (über sie) von Vorurteilen angebahnt werden kann. Ein Verständnis der *V. N.* verlangt von daher besondere Rücksichtnahmen auf den Standpunkt, von dem aus man sie betrachtet.

Zwei große Blickrichtungen lassen sich gegeneinander abheben. Die eine sieht Dantes Frühwerk vornehmlich in einem vertikalen Zusammenhang. Darin gilt es als Einsatz eines dichterischen und gedanklichen Prozesses, der zum Gipfel der *Divina Commedia* aufsteigt.¹⁹ Es ist seit langem keine Frage mehr: die *V. N.* rührt zum ersten Mal an Erfahrungen, die sich im ›poema sacro‹ dann zu festen Gestalten und Ideen verdichten. Dennoch scheint kein direkter Weg vom frühen zum größten Werk des Dichters zu führen. Eher besteht zwischen ihnen ein – zeitgemäßes – Verhältnis der Präfiguration.²⁰ Das eine ist Ankündigung, das andere Erfüllung im höchsten Maße. Man denke nur an das Schema der Wanderung, hier durch das Reich der Memoria, dort durch das Jenseits; an die Beatrice, hier noch verklärte Herrin einer Minne-Liebe, dort aber ›Exemplum‹ eines göttlichen Liebesprinzips.²¹ Die Versuchung war und blieb groß, die *Divina Commedia* als die Vollendung dessen zu sehen, was – schon – in der *V. N.* vorgebildet war; anders gesagt: mit deren Augen die *V. N.* zu lesen. Für das opus maximum ist diese Perspektive sicher von Nutzen. Mit Blick auf die *V. N.* dagegen bedeutet dies eine mehr oder minder gravierende Mißachtung ihrer Eigenbedeutung und ihres Kunsteigenwerts.

Tatsache ist, daß dieses Liederbuch lange vor der *Göttlichen Komödie* entstanden war. Dante schloß mit ihm seine Jugenddichtung ab.²² Insofern stellt es eine Bilanz, eine ›Summe‹ eigener Art dar. Wenn es auch dabei schon der Zukunft weit vorausgreift, dann doch unter seinen damaligen Bedingungen. Ihnen aber war ein ganz anderes Interesse eingeschrieben. Bei allem was man daraus folgern kann: Die *V. N.* ist von Anfang bis Ende ein Buch der Minne. In ihrer Zugehörigkeit zur Minnedichtung liegt ihre ursprüngliche Bestimmung.²³ Damit

nimmt sie an einem außergewöhnlich intensiven Sprechzusammenhang teil.²⁴ Selten haben die Sprachkünste ihre intertextuelle Zwiesprache mit ihrer Tradition, aber auch mit ihrer literarischen Umgebung so gezielt gepflegt wie in höfischer Lyrik. Minnesang war wesentlich Gruppenlyrik. Es schien daher historisch wie poetologisch geboten, die *V. N.* zunächst vor der *Divina Commedia* in Schutz zu nehmen und sie von ihrer eigenen historischen und literarischen Veranlagung her zu erschließen. Was solchermaßen zu ermitteln war, sei im folgenden Lektürevorschlag zusammengefaßt: Mit der *V. N.* kommt der Minnesang zu einer Vollendung, aber gerade darin auch an ein Ende. Und: Dante hat diese Erfahrung selbst zum Gegenstand ihrer Darstellung gemacht. Sie ist mithin Dichtung, aber zugleich Dichtung über die Dichtung – poetisch und metapoetisch in einem.²⁵ Zwar zeigt sie sich ganz eingelassen in die Tradition ihrer Zeit. Dennoch ragt sie als eine kühne, ja riskante Modernität über sie hinaus.²⁶

II. Ein Buch der Lieder

Um zu diesem Verständnis zu kommen, wird dem Lesenden ein ähnlich schwerer Aufstieg zugemutet wie dem Liebenden der Geschichte. Die *V. N.* nimmt als Text wenig Rücksicht auf die Bequemlichkeit ihres Publikums. Doch das entsprach ganz der Absicht des Autors. Schon zu seiner Zeit wandte er sich an die damaligen ›happy few‹. Sein Buch ist den ›Fedeli d'Amore‹ gewidmet (III, 9), der kleinen Gemeinde von Liebesdichtenden und Liebesdenkenden – und den ›Donne gentili‹ (XIX), den Damen mit höfischer Herzensbildung. Nur wer wie sie eine natürliche Begabung für Poesie und Liebe hat, dem kann – und soll – der Sinn seiner Schrift aufgehen. Die *V. N.* war also damals schon schwer zu verstehen; auf ihre Art mindestens ebenso schwer, darf man heute hinzufügen, wie die *Göttliche Komödie*. Als entsprechend interpretationsbedürftig hat sie sich auch erwiesen. Sie läßt viele Lesarten zu. Viele, höchst unterschiedliche wurden realisiert.¹ Allein von daher läßt sich die Frage nach einer angemessenen Lektüre nicht mehr von diesem Text trennen.

Doch gerade bei anspruchsvollen Werken darf man darauf vertrauen, daß sie selbst Spuren zu ihrer Verstehbarkeit legen. Haben sich etwa Aufbaustrukturen, Sprechordnung, Perspektiven, nicht als verlässliche Maßnahmen zur Anleitung der Wahrnehmung erwiesen? Auch die *V. N.* hat nachdrücklich darauf hingedeutet, wie sie sich selber verstanden haben will, was sie von sich aus sein will. In den ersten drei ›Paragraphen‹ hat das Buch seine Absichten dargelegt. Sie sind allerdings vielfach chiffriert und verdunkelt. Bereits hier mag deshalb ein Vorgriff auf eine seiner wesentlichen Eigenheiten erlaubt sein. Es verlangt von seinem Leser (und Helden!) eine zirkuläre Verstehensbewegung: Man weiß erst eigentlich am Ende, wie es von Anfang an zu lesen ist! Umso notwendiger scheint es, zuerst diese Voraussetzungen der Lesbarkeit zu klären.

Folgt man ihren eigenen Anweisungen, steht im Mittelpunkt der *V. N.* ein Doppelgeschehen. Sie enthält auf der einen Seite eine ›Liebesgeschichte‹. Ihr besonderes Merkmal ist, daß sie sich, wie der Text betont, mit dem *Namen* von Beatrice verbindet (II, 1). Die Zweideutigkeit dieser Formulierung war durchaus beabsichtigt. Mit ihrer Hilfe

gelingt es dem Ich, das diese Geschichte erlebt, die Dame seines Herzens, die Beatrice, gleich zweifach vorzustellen. Im Blick auf ihn ist sie Objekt – Gegenstand und Ursache der Liebe. Dies hat dazu verführt, die *V. N.* für eine Erlebnis- und Bekenntnisdichtung zu halten.² Mit Blick auf den *Namen* der Beatrice aber zeigt sich die Dame des Ich zugleich auch als ›Subjekt‹ einer Liebe. Sie verkörpert damit einen Inhalt, ein Programm. Dafür bürgt ihr sprechender Name: ›die Seligmachende‹. Durch diese Frau kommt das Ich auf eine ›Via d'Amor‹ (VII, 3; V. 1) voller Mühsal und Entsagung. Was dieses Verhältnis jedoch so bedeutsam und daher mitteilenswert macht, ist, daß für das Ich dadurch eine ›vita nova‹ (I,1) beginnt. Von dem Augenblick an, wo es in ihren Bann gerät, erfaßt es eine langwierige Verwandlung, die mit einer Neugeburt aus ihrem Geiste endet.³ Dieses ›neue Leben‹ führt es an die Geheimnisse eines Empfindens heran, das sich sehr viel später, jenseits seiner Geschichte, zur hohen Einsicht im letzten Vers der Göttlichen Komödie vervollkommen wird: »l'amor che move il sole e l'altre stelle« (Parad. XXXIII, 145).

Von dieser letzten Wahrheit bleibt die *V. N.* freilich noch weit entfernt. Eine Anhebung ihrer Gedankenwelt bis dorthin ist nicht so sehr nur eine Sache der Idee, sondern vor allem auch der Form. Davon zeugt ihr zweites Geschehen. Es wird sich im übrigen mit dem ersten ursächlich verbunden zeigen. Neben einer Geschichte der Liebe ereignet sich zugleich die Geschichte einer Liebesdichtung.⁴ Das Ich hat seine Erfahrungen auf der ›Via d'Amor‹ in einer Reihe von Gedichten (›parole scritte‹; I,1) niedergelegt. Sie also haben dieser Liebe sprachliche Form verliehen. Die *V. N.* selbst, so will es ihre Fiktion, stellt eine Auswahl aus dieser Lyrik zusammen.⁵ Den eigentlichen Gegenstand dieses ›Büchleins‹ bildet deshalb genaunommen Dantes eigene Liebeslyrik.

Was er davon in sein Liederbuch effektiv eingetragen hat, darüber haben zwei offensichtliche Kriterien entschieden. Einerseits sollen die poetischen Zeugnisse repräsentativ (›assemblare‹) sein im Hinblick auf seine ›Liebesgeschichte‹. In ihnen verdichten sich also ihre entscheidenden Momente (›non tutte‹; I,1). Andererseits spielt das liebevoll variierte Detail, das Liebesgeschichten traditionell erst Farbe und Leben verleiht, nur dann eine Rolle, wenn es für die übergeordnete ›sentenzia‹ (I, 1) von Belang ist. Die in der *V. N.* vertretenen Gedichte sollen nach ihrer eigenen Vorstellung vor allem etwas über die tiefere Bedeutung hinter dem vordergründigen Erleben aussagen. Ihr ohne-

hin sparsames Geschehen erscheint in den ausgewählten Gedichten also zusätzlich eingeschränkt. Zum einen durch die ›memoria‹. Sie hat die ersten Eindrücke des Liebenden bereits nach der – rhetorischen – Kategorie des Denkwürdigen (›memorable‹) verlesen. Zum anderen durch die Form des Gedichts. Sie bringt das ›Buch der Erinnerung‹ (I,1) ihrerseits noch einmal unter die Ordnung des poetischen Ausdrucks.⁶ Aus den affektiven und dichterischen Momenten dieser Liebe wählt die *V. N.* nur diejenigen aus, die für den Gang der Ereignisse sinnbildend wurden. Der Text macht also bereits durch die angedeutete Geschichte seines Zustandekommens darauf aufmerksam, daß er als eine ›Dichtung über die Dichtung‹ verstanden werden will.

Was aber könnte das treibende Motiv für diese nach damaliger Poetik ganz ungewöhnliche Selbstzuwendung des Textes sein? Eine erste Orientierung zeichnet sich auch hier rückläufig vom Ende zum Anfang ab. In den letzten Abschnitten des Buches hellen sich die Einsichten in den besonderen Charakter der Erneuerung zunehmend auf, welche die Beatrice dem Liebenden abverlangt. Ihnen zufolge geht das Doppelgeschehen der *V. N.* auf eine zweifache Fragestellung zurück: das Buch will wissen, was in letzter Instanz ein liebend bewegtes Gemüt bewegt und was Liebesdichtung davon sprachlich festzuhalten und damit begreiflich zu machen vermag.

Die *V. N.* wirft also ein grundsätzliches erkenntnistheoretisches Problem auf. Das Ich, das innerhalb des Buches den Autor vertritt, unterscheidet mit scholastischer Sorgfalt zwei gegenläufige Denkweisen (§ II). Sie beruhen auf der – christlichen – Auffassung des menschlichen Wesens als einer Doppelnatur. In ihr wirkten ein geistiges und sinnliches Prinzip zusammen. Die *V. N.* gibt ihnen die Namen ›anima‹ und ›cuore‹. Jedes von ihnen weiß von einer ihm zugänglichen Wahrheit. Das ›Denken des Geistes‹, ›anima‹ genannt, wird dabei vom Verstand (›ragione‹) geleitet. Seine Erkenntnis ist rational gestiftet. Das ›Denken des Herzens‹, wie ›cuore‹ im Gegensatz dazu genannt sei, beruht auf sinnlicher Grundlage (›appetito‹). Seine Ratgeber sind die Affekte. Dantes erregendes Wagnis bestand darin, daß er die Liebe nicht bei dem beließ, was der Dolcestil darüber in Erfahrung gebracht hatte, sondern die aus den Sinnen kommende Wahrnehmung prüft, wie weit ihre sinnliche Erkenntnis reicht. Ob sie und unter welchen Bedingungen diejenigen zu führen vermöchte, die sich aufgemacht haben, letzte Wahrheiten zu ergrün-

den («che vanno al servizio de l'Altissimo»; XL, 7). So gesehen veranstaltet die *V. N.* eine poetische Wahrheitssuche mit den Sinnen.

Sie geht damit kühn über Grenzen des Selbstverständnisses hinaus, die auch der späte Minnesang damals noch respektierte. Dies trifft namentlich auf die Überzeugung vom Trug der Sinne zu. Dante verleugnet dies keineswegs. Im Gegenteil. Bereits beim ersten, noch unmündigen Anblick der Beatrice (II, 1) gerät sein Ich unentrinnbar in die Fesseln Amors (II, 4 ff.). Auffälligerweise aber verzichtet er darauf, diesen dem Minnesang heiligen Akt des »innamoramento« lyrisch nachzuvollziehen. Stattdessen legt er ihn nach der Lehre von den drei Lebensgeistern aus, wie sie namentlich Cavalcanti systematisiert hatte.⁷ Dante wählt nicht den Ausdruck des Gedichts, sondern der amorologischen »Wissenschaft«. Sein Buch zeigt sich damit von vornherein auf der Höhe der Minne-Theorie seiner Zeit; im Rahmen ihres Anspruchs will es gewürdigt sein.⁸ Ganz ihrer Lehre entsprechend löst die erste Begegnung mit der Dame eine umfassende Verwirrung des menschlichen Sinnesvermögens auf allen Ebenen aus. Der »spirito de la vita« (Herz) beginnt zu beben; der »spirito animale« (Kopf) verfällt in Staunen, der »spirito naturale« (Bauch) in Tränen. Die Größe Dantes besteht jedoch darin, daß er die herrschende Auffassung lediglich zur Entfaltung seines Problems nutzt. Die *V. N.* geht vielmehr der unausgesprochenen Frage nach, ob trotz dieser sinnlichen Verhaftung der »heilige« Anflug im liebenden Empfinden nicht aus der heillosen Trübung der Sinne zu retten wäre. Sie stellt sich damit zugleich einer Frage, die bis in Einzelheiten auf eine Entgegnung und Widerlegung der großen Lehrkanzone Guido Cavalcantis, *Donna me prega*, angelegt scheint. Nicht ohne – diesen – Grund hat Dante sein Buch jedenfalls wohl diesem »seinem ersten Freund« gewidmet (III, 14). Amor gilt ihm also nicht nur einseitig als Verführer und Unterjocher der Sinne. Die *V. N.* prüft vielmehr sein anderes Gesicht: wenn er in kostbaren Augenblicken liebender Verzückung den Bann der Sinne momentan aufzuheben und einen visionären Vorschein auf eine dem Herzen gehörende Vollkommenheit freizugeben vermag.

Eine solche Umbesetzung des Minneproblems muß jedoch schwerwiegende Rückwirkungen auf die Dichtung haben, die damit umgeht. Da in ihren Liebesgeschichten verabredungsgemäß die Unerfüllbarkeit regiert, treten sie folgerichtig als Leidengeschichten auf. Sie führen den Betroffenen auf den »cammino de li sospiri«, wie es anschaulich in der *V. N.* heißt (X, 1). Seufzer, Klagen und Tränen sagen das Glück der

Liebe aber wesentlich in Gestalten ihrer Negation. Wer da ihr positives Vermögen positiv ausdrücken will, braucht im Grunde auch eine andere lyrische Sprechweise. Genau dies bezeichnet das poetische Grundproblem der *V. N.* Die dabei zu überwindende Schwierigkeit: ihr stand ernsthaft nur die trobadoreske Sprache der Schmerzliebe zu Gebote. Die gewagte dichterische Aufgabe bestand also darin, mit der festgelegten Sprechweise des Minnesangs etwas zu sagen, das strenggenommen ihre Veränderung voraussetzte. Übertragen auf die *V. N.* hieß dies: selbst Dantes Jugendliryk, die er im Zeichen des »dolce stil« verfaßt und hier versammelt hatte, fällt diesem höheren Bedürfnis zum Opfer. Was würde davor bestehen können? Was wäre dem neuen Horizont des Dichtens gutzuschreiben?

Nahezu alles hing davon ab, die Gedichte so zu »verbuchen«, daß sie in eine Verstehenssituation kamen, in der sie, so wie sie waren, gleichwohl mehr zu sagen hatten als zuvor! Dante griff zunächst auch hier auf ein Verfahren seiner Tradition zurück. Er stellte es jedoch in einer Weise in Dienst, die die historisch genutzten Möglichkeiten weit übertraf. Sein Grundeinfall: er umgibt die ausgewählten Minnelieder, seinen »Gegenstand«, mit einem Prosarahmen.⁹ Aus Einzelstücken wird ein Buch (»libello«; I, 2). Damit unterwirft er sie einer raffinierten Überformung, und das in zweifacher Hinsicht.

Die eine wirkt sich auf das Verhältnis der Gedichte zueinander aus (syntagmatische Ebene). Mit Hilfe der Prosa führt Dante eine große strukturelle Neuerung in den Minnesang ein: er fügt einzelne Momente der Minne zu einer Geschichte, zu einem »Roman« zusammen.¹⁰ Ihre sentimental Gebärden runden sich zu einer Minne-Vita. Dantes Kunstgriff ist ebenso originell wie naheliegend. Das Minneverhalten wurde seit der Trobadorlyrik von Generation zu Generation mehr verfeinert und sprachlich ausgeleuchtet. Jede seiner Attitüden war im Grunde kodifiziert; ihre Symptome beschrieben und klassifiziert. Die Einstellungen des Liebenden gegenüber seiner Dame (und umgekehrt) gehörten einem festen, auch sprachlich verfestigten Repertoire an.¹¹ Der liebende Sänger war auf den Rahmen dieses Spielraumes verwiesen. Namentlich Guinizelli und Cavalcanti hatten äußere und innere Bewegungen schon geradezu »systematisiert« und darüber eine Amoro-logie errichtet. Dante ging noch einen entschiedenen Schritt weiter. Er läßt das Ich seiner *V. N.* all die repräsentativen Stationen durchleben, die einem Minnenden auf der »Via d'Amor« begegnen können. Zugleich fügt er eine entscheidende Neuerung hinzu, auf die es ihm

besonders ankam: auf den Tod der Geliebten, mit allen Konsequenzen für den Liebenden. Die Abfolge der ›Rime‹ unterschied sich dadurch beträchtlich von einer Sammlung und selbst von einem Zyklus in der Art von Petrarcas *Canzoniere*. Auch dort hat die Reihenfolge nichts Beliebiges. Sie ist harmonisiert und erzeugt eine abgestimmte Sequenz. Dennoch wahrt jedes Gedicht eine schwebende Ungebundenheit in einem fein gewobenen Ganzen. Es verwendet sich in erster Linie für sich selber. Im Vergleich dazu erscheinen die Lieder der V. N. in hohem Maße verplant. Die sie umgebende und einbettende Prosa löst ihre Eigenwilligkeit auf. Ihre Stellung innerhalb der ›Vita‹ wird genauso wichtig wie der Augenblick, den sie verewigen. Mit einem Wort: Sie werden von ihrem Kontext übergriffen. Der Blick auf die Dame (II, 2), ihr Blick auf ihn (III, 1), sonst hohe Gesten der Minne, gehen in einer Bewegung auf. Was sie ankündigen: den Gruß (III, 1), einen Gunsterweis, das Verlachen (›gabbo‹; XIV, 7), Verachtung (X, 2), ihr Ausscheiden aus dem Leben des Ich (XXVIII, 1), tritt als Moment eines Geschehens auf. Sie legen ihre erste Bedeutung dabei nicht ab, sondern nehmen sie in eine höhere Ordnung mit. Faszinierend an diesem Verfahren ist, daß die Gedichte der V. N. dadurch weder ihre Herkunft aus dem trobadoresken Zeremonial, noch ihre ›Responsion‹ (III, 3) mit anderen Gedichten anderer Minnesänger auslöschen. Ihre Bezüge zur Dichtungs- und Verstehensgemeinschaft der ›fedeli d'Amore‹¹² bleiben transparent; sie bieten im übrigen einen unumgänglichen Bezugsrahmen für die Einzelinterpretation der Gedichte.¹³ Ihre Unterwerfung unter eine ›Liebesgeschichte‹ erhöht andererseits jedoch ihren Beziehungsreichtum um ein Vielfaches. Die mitgebrachte Bedeutungsausstattung des einzelnen Gedichts läßt sich an neuen, bislang unberührten Zusammenhängen auf.

Dante hat nicht versäumt, diese höhere Ordnung des Textes in eine eigene Form zu bringen. Er gibt der Geschichte, die seine Lieder enthalten, die Gestalt einer – fingierten – Autobiographie.¹⁴ Seine Formwahl erscheint dabei durchaus folgerichtig. Zu allen Zeiten war Lyrik ich-bestimmt. Theoretiker haben ihr diese Eigenart nie ernsthaft bestritten. An der Schwelle zu unserer Moderne hat Hegels Ästhetik ihr dieses Privileg ausdrücklich zugewiesen. Nach seiner Bestimmung hat ihre Rede den Redenden selbst zum Objekt. Die Minnedichtung hat dies auf ihre Weise bereits demonstriert. Das lyrische Ich, das in ihr laut wird, vereinigte auf sich gleichermaßen die Rolle des Empfindenden wie des Dichtenden. Die Einheit von Lieben und Dichten war ihr

Fundament. Dantes V. N. weicht davon nicht ab. Die anhaltende Zwiesprache des Ich mit seinem poetischen Ratgeber Amor sowie mit seinen Versen sprechen für sich (*Ballata, i'voi che tu ritrovi Amore*; XII, 10).

Die Frage, von welchem formalen Vorbild Dante sich hat leiten lassen, wurde mit großem historischen Sachverstand untersucht. Mit Blick auf die beiden übergreifenden Formprinzipien der V. N.: Prosimetrum und Autobiographie, wurden zusammen oder für sich nahezu alle seriösen Modellverwandtschaften ins Gespräch gebracht, auf die Dante sich hätte stützen können. Die jüngeren Ausgaben und Studien zur V. N. haben sie nachvollzogen und mit wechselnden Vorlieben diskutiert, ohne allerdings einen einvernehmlichen Nenner zu finden.¹⁵ Einer Literatur, die ihre Originalität nicht aus ihrer Andersartigkeit gegenüber anderen Texten, sondern aus der Korrespondenz mit ihnen und in der Überbietung ihrer Autorität herleitet, mochte ein solcher Beziehungsreichtum geradezu als kunstvoll erscheinen. In diesem Sinne fallen die Übereinstimmungen der V. N. mit dem hochgeschätzten Trostbuch des Boethius (*De consolatione philosophiae*)¹⁶ auf: auch dieses ein Prosimetrum, bekenntnishaftes Ich-Form, allegorisierend. Vers und Prosa stehen jedoch in einem unterschiedlichen Verhältnis zueinander. Ausdrücklich hat sich Dante auf Boethius erst im *Convivio* berufen. Augustinus' *Confessiones* wurden angeführt als das damals wohl berühmteste Modell einer selbstverfaßten Seelenbiographie. Ihm fehlt freilich die Auseinandersetzung mit einem zuvor ins Gedicht übersetzten Ich. Man hat versucht, Dantes Buch nach einer ›poetischen Theologie‹ aufzuschließen.¹⁷ Da es nach dem Schema von ›exemplum‹ und ›sententia‹ (I) arbeite, liege ihm die Struktur der Evangelien (und der mittelalterlichen Verkündigungspraxis) zugrunde.¹⁸ Aber die ›Beispiele‹ bilden eine Folge, die Weisheit entspringt einem Verstehensvorgang. Die franziskanische Heiligenlegende hingegen kennt ein Szenarium, das dem geistigen Erleben des Ich nahesteht. Auch die Via d'Amor des Ich läuft auf ein Minne-Martyrium (XXIX, 4; V. 8) hinaus, das als ein ›Itinerarium mentis in Deo‹ angesehen wurde.¹⁹ Doch das Ich ist mindestens ebenso sehr Dichter wie Liebender. Dann fehlte hierbei der ›Künstlerroman‹. Mehr metaphorisch aufzufassen war die Charakteristik als ›Bildungsroman‹.²⁰ Spirituelle und poetische Seite werden jedenfalls als Einheit genommen; das Ich der V. N. ist jedoch nicht modern als Individuum im Sinne des 18. Jh.

zu denken, seine Geschichte kein Bildungsprozeß sondern ein Stationenweg.

Eine direktere Linie scheint jedoch von den Trobador-Viten zur *Vita Nuova* zu führen.²¹ Nur sie kennen schon die Verbindung von Minneliedern und einer auf sie bezüglichen Prosa. Nur ihnen ist der Liebende immer auch als Sprachkünstler gegenwärtig. Auffälligerweise enthalten die ›Vidas‹ gewöhnlich nur wenig mehr und anderes, als was nicht schon in den Liedern wäre. Ja meist fällt die Prosa-Biographie mit dem Gedichteten zusammen, nicht umgekehrt. Ihnen bereits kommt es eher auf die Bündigkeit der Minne-Fiktion an; die Prosa steht also in Diensten der lyrischen Darbietung. Die kurzen Lebensbilder der Trobadors füllten, namentlich in Oberitalien,²² die kulturelle Lücke, mit denen die Vortragskünstler in einer zeitlich und gesellschaftlich fremden Umgebung rechnen mußten. Auch dadurch förderten die Vidas eine Verwandlung von möglichen biographischen Daten in ein exemplarisches Ich. Im Zentrum standen, wie bei Dante, die Lieder. Auf das Verständnis ihrer Fiktion kam es an, und sei es um den Preis einer ›romantischen‹ Fiktionalisierung ihres Autors.

Hinzu kommt, daß die *V. N.* keinen Zweifel darüber aufkommen läßt, wer im Mittelpunkt ihres Geschehens steht. Von der Ordnung des Buches her ist und bleibt das Ich der Mittelpunkt des Geschehens.²³ Das ist gegen die Beatrice gerichtet.²⁴ Zwar wird sie sich als Verkörperung einer außerordentlichen Gotteserfahrung erweisen und hochfliegende Gemütsbewegungen des Ich auslösen. Tatsache aber bleibt, daß das Ich selbst in den erhabensten Momenten seiner Liebesentrückung ein Göttliches entscheidend nie anders als in Gestalt der Beatrice zu erfahren vermag. Ganz am Ende, als es einer ›intelligenza nova‹ teilhaftig wird, kann es, was ›oltre la spera‹ hinausführt, allein in Eigenschaften der Beatrice denken und sagen. Seine unfassbare ›mirabile visione‹ läßt ihn verstummen, bis er in der Lage wäre, ›più degnamente trattare di lei‹, d. h. über ›questa benedetta‹ (XLII,1)! Er ist es, der sie aussagt. Seine Liebe und sein Dichten sind wie ein Spiegel, in dem sich die ›wunderbaren‹ Verbindungen des – göttlichen – Wesens der Beatrice erst abbilden. Ohne seine poetische Zeugenschaft wäre sie uns unbekannt.²⁵

Die Frage nach Dantes Modell sollte daher erst dann andere Anleihen ins Spiel bringen, wenn die Vor-Veranlagung des Minnesangs und seine Überlieferungstradition (Vidas) ausgeschöpft ist. Unvoreingenommen betrachtet ist die *V. N.* zuerst und vor allem ein Minne-Buch.

Erst auf dieser Grundlage gewinnen die Zitate, Anspielungen und ›Responsionen‹ auf andere Modelle der Zusammenhangsbildung ihren Aussagewert. Die *V. N.* verhält sich im Ganzen wie zahlreiche ihrer Einzelgedichte auch. Ihre offensichtliche, ›litterale‹ Ordnung muß klar sein, damit überhaupt erkennbar wird, wenn sie ihre Identität sinnreich überspielt.

Den wohl entscheidendsten Beitrag zur Transparenz und damit Verstehensanleitung bietet die Organisation des Buches von der Seite seines Sprechens her.²⁶ Wiederum steht, wie in der Tradition des Minnesangs angelegt, das Ich im Mittelpunkt. Dreifach hat es seine ›Geschichte‹ unter seine Regie genommen. Die älteste Stufe gehört dem Liebenden. Als erlebendes Ich geht es aller Mitteilung voraus. Es liefert der ›Memoria‹ das Material des Dichtens. Insofern herrschen über es die Vergangenheitstempora. Was im Buche des Gedächtnisses verzeichnet worden war, wurde Schritt um Schritt danach ins Gedicht umgesetzt. Da das Ich auch seine Tätigkeit des Dichtens mit angesprochen hat, tritt einem liebenden ein dichtendes und verdichtetes Ich zur Seite. Der damals Erlebende verhielt sich dabei zum damals Dichtenden wie Vergangenes zu Gegenwärtigem.²⁷ Die Gedichte nehmen deshalb das Präsens für sich in Anspruch. Als sich das Ich jedoch entschloß, ausgewählte dieser ›Rime‹ in das Buch der *V. N.* einzutragen, rückte das dichtende Ich seinerseits in eine Perspektive der Vergangenheit. Das jetzt und abschließend sprechende Ich der *V. N.* war an seine Stelle getreten. Aus dem Präsens der Gedichte war, ohne daß sich etwas ändern mußte, ein historisches Präsens geworden. Diese letzte Instanz des Ich hat nun die Gegenwart des Schreibens besetzt. Das konstant wiederkehrende ›dico‹²⁸ meint das ›Wahrlich ich sage euch‹ eines Minneweisen. Seine Formel steht dem zu, der bis ans Ende des Liebesweges gegangen ist und dessen Lehren (›sentenzia‹) nun in einem Buch der Minne-Weisheit festhält (›libello‹). Er sei deshalb vorläufig das schreibende Ich genannt.

Daß die Sageweise der *V. N.* hierarchisch so genau berechnet wird, geht weit über jeden damaligen, zumal der Lyrik vertrauten Kompositionswillen hinaus. Man darf also eine wohlbedachte Strategie Dantes annehmen. Er stattet sein Buch mit einer Sprechordnung aus, die unmittelbar seinem Verständnis vorarbeitet: Wenn das dichtende Ich in seinen Versen ein ihnen vorausliegendes Minneerleben poetisch versprachlicht hat, veranstaltet es in der *Vita Nuova*, die diese Verse zum Gegenstand macht, eine grundlegende Verdoppelung des Spre-

chens: ein Sprechen (>dire<; XLII,1) über das Sprechen (>dire per rima<; III,9) über die Minne. Um nur ein prägnantes Beispiel für viele andere anzuführen:

»E in questo *stato* dimorando, (heißt es in der nachträglichen Vorgeschichte des Gedichts; XIII,7) *mi giunse volontade di scriverne parole rimate; e dissine allora questo sonetto, lo quale comincia: Tutti li miei penser*«. Unmittelbar danach: »Questo sonetto in quattro parti si può dividere: ne la prima *dico* e soppongo che (...)«.

Als das Ich seine Liebesgeschichte wiederzugeben beginnt, war ihr Geschehen – fiktiv – also bereits abgeschlossen. Das rückblickend schreibende Ich der Prosa weiß daher schon am Anfang, wie es enden wird. Es nimmt im übrigen bereits im 3. Paragraphen ausdrücklich Bezug auf diese Ordnung vom Ende her: es greift auf ein »ora« (II,1) voraus, das die Beatrice bereits verewigt weiß; ein anderes rechnet gar schon mit der Rückwirkung der V. N. auf das Verständnis der ihr vorausliegenden Gedichte (III,15). Das Buch ist also vom Ziel her inszeniert.²⁹ Dies verleiht ihm eine, wie man sagen darf, analytische Logik. Das Ich kann auf der Höhe des augenblicklichen Geschehens und ihm gleichzeitig voraus sein. Im Ergebnis heißt dies: das Frühere läßt sich von dem her einsehen, was später aus ihm wird. Trotz aller Irrungen und Wirrungen, die das Ich durchläuft, ist doch alles in einer zunächst dunklen Zielgewißheit geborgen. Sie hat sich auch der Darbietung der Ereignisse mitgeteilt. Das Ich kann sein Liebeserleben getrost einer zeitlich geordneten Abfolge von seiner frühesten Jugend (mit 9 Jahren verfällt es der Beatrice; II,1) bis hin zur Abfassung seines poetischen Rechenschaftsberichts anvertrauen (»secondo l'ordine del tempo passato« XXXIX,2). Dessen »Chrono-logie« ist jedoch nicht nur auf eine reine Folge von »Und dann ... und dann« angewiesen. Was nacheinander kommt, kann vielmehr unausgesprochen von Beginn an als die durchlaufende Entfaltung erscheinen, als die sie erst das Ende erwiesen haben wird. Die V. N. ist also vom Ende ihrer Geschichte her geschrieben. So will sie auch gelesen werden: als vorausschauender Rückblick. Die spätere Prosa vermag so die frühere Poesie gleichsam neu anzusprechen. Die Gedichte, der Gegenstand des Buches, kommen dadurch unter ein Sprechen zweiter Ordnung.

Was könnte damit bewirkt sein sollen? Im Grunde richtet der Text dadurch eine zweite Art der Überformung ein. Mit ihrer Hilfe stellt er die Betrachtung der Gedichte unter einen übergeordneten Gesichts-

punkt. Sie treten damit in ein Schema von Erstbedeutung und übertragener Bedeutung ein (paradigmatische Ebene). Wird auf diese Weise aber nicht unmittelbar die Verstehensvorleistung des Buches berührt? Wiederum geht die Initiative von den Prosapartien aus. Ihr Beitrag in dieser Hinsicht besteht zunächst darin, den 31 Liedern der V. N. jeweils ihre Entstehungsgeschichte rückzuerstatten, aus der sie entstanden sind. Ausnahmslos geht die Einführung dem lyrischen Zeugnis voran. Diese Reihenfolge läßt damit das Gedicht – wieder – als Resümee (vgl. »sentenzia«, I) eines ihm vorausliegenden Liebesgeschehens erscheinen. Die Prosa überführt also eine vorausgesetzte in eine inszenierte Situation. Ein solches Textverhalten hat eine gewichtige Rechtfertigung in der rhetorischen Kategorie der »amplificatio«. Mehr noch als an ihr hat sich Dante jedoch wohl an der »razo« des provenzalischen Minnesangs orientiert.³⁰ Namentlich die jüngeren Liederhandschriften hatten ihre Einzellieder zunehmend mit Kommentaren versehen, die ihre Fremdheit aufhellten. Schon dort bildeten Prosa und Poesie einen festen Verband von Einleitung und Vortrag. Dante selbst charakterisiert sein Vorgehen mit dem Fachbegriff »ragione« (XXXV,4; XIV,13). Doch was er mit dieser Traditionsvorgabe macht, sprengt den üblichen Rahmen. Da er die »razo« systematisch auf alle Gedichte seiner Auswahl ausgedehnt hat, waren die Rückwirkungen auf Text und Bedeutung erheblich. Jeder, der ursprünglich am Minneritual teilnehmen wollte, mußte in seine höfischen und ästhetischen Abmachungen eingeweiht sein. Seine Kultur wurde vorausgesetzt, brauchte daher selbst kaum versprochen zu werden. Die Prosa der V. N. aber nimmt sie mit in ihre Darstellung auf. Dadurch macht sie sich von einem Vorwissen, von stillschweigender Kennerschaft sehr viel unabhängiger. Ihr Text wird im gleichen Maße selbstgenügsamer und vermehrt aus sich selbst verständlich. Im Prinzip schafft er sich eine eigene Situation. Eine solche vollständigere Fiktion aber verlagert ihr Interesse. Sie verlangt nun weniger einen Minnekundigen als einen Schriffterfahrenen.

Ein Blick auf die Prosa des III. Kap. und das 1. Gedicht *A ciascun' alma presa*³¹ mag es anschaulich machen. Die »parole per rima« (III,9) sprechen eine nächtliche Erscheinung Amors an. Er hält ein glühendes Herz in Händen und zwingt eine Madonna, die in seinen Armen ruht, dieses Herz zu verzehren. Die Vorgeschichte ist etwa fünfmal so umfangreich. Zunächst personifiziert sie das symbolisch dunkle Geschehen. Sie legt es auf die Beziehung des Ich zur Beatrice fest. Das

Gedicht wird so zu einer Auswertung der Grußszene, des sentimentalen Gipfelerlebnisses des Ich. Das mittelalterliche Motiv des ›cuore mangiato‹³² tritt dadurch in einen zweiten Zusammenhang ein. Er weist weit über das hinaus, was das Gedicht in seinem ursprünglichen Responsionszusammenhang der ›Fedeli‹ hatte bedeuten können.³³ Nicht minder steigert die Prosa die Farbsymbolik (fuoco; sanguigno); die Symbolik der Zahl ›neun‹ (die später in einem Kapitel eigens erklärt wird), sowie die Aussicht des Gedichts insgesamt: Am Ende der Verse (V. 14) steht ein bloßes Vergehen der Traumvision (›gire‹). In der Prosa ist die Bewegung bedeutungsschwer gerichtet: »gisse verso lo cielo« (III,7). Schließlich sprechen die Verse, ausführlich begründet, das Volgare. Der Amor der Prosa hingegen benutzt das Latein und versetzt den Minnesang damit in den gelehrten Horizont von Philosophie, Theologie und Wissenschaft.

Das Beispiel hat schon angedeutet, daß die ›Ragione‹ nicht nur ausbreitet, was die Verse poetisch verdichtet haben. In den meisten Fällen überschießt ihr Wissen das der Gedichte. Vieles wird gesagt, was lyrisch keinen direkten Anhaltspunkt kennt. Allein 12 der 42 Paragraphen enthalten überhaupt kein Gedicht. Die quantitative Zunahme der Prosa besonders nach dem Höhepunkt der Kanzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* (XIX, 4) sagt auf seine Weise, daß der Prosa die Sinnführerschaft zukommt. Zwar bilden die *Rime* ihren Fundus. Tatsächlich aber stellt die Prosa, nicht die Poesie, das ordnende und infolgedessen das übergeordnete Prinzip.³⁴

Ein offensichtlicher Fall mag dafür stehen. Im Sonett *Color d'amore* (XXXVI, 4) besingt das lyrische Ich die Mitleidsliebe (›pietà‹), die ihm eine huldvolle Dame ob seiner mitleidserregenden Blicke (›li occhi distrutti‹, V. 9) gewährt. Ihre Anteilnahme besänftigt seine Tränen, ihre Neigung spendet Trost. Das Gedicht gehört damit ins Repertoire der Pietà-Gebärde. Ihr gilt Liebe, wie Cavalcanti und der ›Dolce stil‹ lehrt, als eine zerstörerische Macht. Sie bringt dem Liebenden vor allem Leid. Das Mitgefühl aber, das er von anderen fordert, entspringt im Grunde einem Mitleid mit sich selbst. Sein Empfinden kreist ums eigene, verletzte Ich.

Bezogen auf den narrativen Zusammenhang ändert sich diese Grundbedeutung schlagartig. Die Prosa entlarvt die Verse der Pietà-Liebe in *Color d'amore* als Rückfall in ein Stadium des Liebens, welches das Ich schon lange zuvor als Irrweg erkannt und schmerzlich überwunden hatte (Kap. XII–XVI). Die Episode mit der ›huldvollen

Dame‹ findet statt, als die Beatrice bereits ihre irdische Existenz verlassen hatte. Die nicht endenwollende Trauer darüber trübt die Blicke des Ich so sehr (Kanzone *Li occhi dolenti*, XXXI,8), daß es bis dahin unfähig war, das neue Wesen der Beatrice ›in morte‹ zu würdigen. Der Anblick der ›donna gentile‹ löst deshalb – noch einmal – einen Blick zurück in eine verfehlte Phase der Selbstliebe aus. Die Prosa weiß also mehr als die Poesie. Sie macht das Gedicht auf eine ihm ursprünglich fremde Art wertig.³⁵ Falls es dafür dennoch eines weiteren Beweises bedurft hätte: die V. N. fordert geradezu das Experiment heraus, ihre Gedichte in der Reihenfolge des Buches, aber ohne ihre Prosapartien zu lesen. Es entstünde ein bloßes Florilegium. Nur ihre Zahlenverhältnisse ließen dann noch etwas von ihrem verschwiegene Reichtum ahnen.³⁶ Auch der Gegenbeweis gilt: obwohl die Prosa aus der Welt der Gedichte abgeleitet ist, bliebe ihre Geschichte auch ohne die Gedichte bestehen. –

Damit kann abschließend die Frage nach dem Sinnauftrag dieser Sprechordnung gestellt werden. Die Poesie als ›Gegenstand‹ der Prosa begründet ein ›Sprechen auf zwei Ebenen‹. Das rückblickende Ich der V. N. kann auf diesem Wege das Ich seiner Lyrik neu aufschließen. Das Spätere hebt aus dem Früheren einen tieferen Sinn heraus. Poesie und Prosa verhalten sich wie Vordergrund und Hintergrund zueinander. Der zeitliche Abstand zwischen den beiden Ich schlägt in einen qualitativen um. Der Schreiber steht am Ende einer affektiven Wanderung, die mit der Liebe zur Beatrice begann. Er benutzt die Gedichte, die entlang seiner Via d'Amor entstanden sind, um sie im Lichte der zurückliegenden Erfahrungen zu ›revidieren‹. Seine Prosa steht daher zur Poesie im Verhältnis eines Kommentars;³⁷ das schreibende Ich der V. N. ist im Grunde ein sich selbst kommentierendes Ich.

Dantes Kunstgriff weist nicht nur enge Berührungen mit der provenzalischen ›razo‹ auf. Auch die Rhetorik kennt praktisch auf allen Ebenen der Rede eine Kategorie der Bearbeitung, die sie ›Interpretatio‹ nennt. Auf sie beruft sich Dante, wenn er im wichtigen dichtungstheoretischen Kapitel XXV vom ›Reimesprecher‹ fordert, er müsse auf Verlangen jederzeit in der Lage sein, seine Verse in Prosa aufzuschließen (›aprire per prosa‹).³⁸ Von der Höhe der Prosa aus vermag der Rückblickende in seinen früheren Worten gleichsam eine tiefere Bedeutung aufzudecken. Mit diesem Verfahren der Selbst-Exegese eröffnet er sich (und dem Leser) die Möglichkeit, die Sinnmenge seiner Lyrik zu steigern. Er kann die Bedeutung, die sie im Lichte ihres ersten

Bezugsfeldes, der Dichtungs- und Verstehensgemeinschaft der ›Fedeli d'Amore‹, abwerfen, im Lichte ihres zweiten Bezugsfeldes, der Erfahrungseinheit der V. N., gleichsam noch einmal zur Rede stellen. Die Tragweite dieses Verfahrens wäre jedoch unterschätzt, wenn man es nur technisch, in seiner Nähe zur Rhetorik, und historisch, in seiner Herkunft aus dem provenzalischen Minnesang, sähe. Es hat noch eine dritte, gewissermaßen ›semiotische‹ Seite: Seine Berührung mit der zeitgenössischen Lehre vom mehrfachen Schriftsinn!³⁹ Seit langem und aus gutem Grund wird die V. N. als allegorischer Text geprüft. Ein Bündel von hilfreichen Problemstellungen konnte dabei gesichert werden.⁴⁰ Dazu gehört die Unterscheidung, daß Allegorie einerseits ein (rhetorisches) Stilmittel ist, um abstrakte Gedanken über ein Vergleichsverhältnis anschaulich zu illustrieren. Andererseits kann die Aussage eines ganzen Textes durchgehend allegorisch verschlüsselt sein. Dann hätte die Allegorie den Rang eines poetischen Verfahrens. Eine andere Frage geht der Übertragbarkeit der Allegorie auf profane (poetische) Sachverhalte nach.⁴¹ Kann der mehrfache Schriftsinn, der für die Interpretation der Hl. Schriften entwickelt wurde, überhaupt auf einen zwar kunstvollen, aber gleichwohl doch erdachten Text übertragen werden? Was würde dabei aus einem christologischen und eschatologischen Sinn? Welche Wahrheit könnten die ›Lügen der Dichter‹ damit überhaupt erreichen?

Für die V. N. bleibt vorläufig festzuhalten: ihr besonderes Sprechen auf zwei Ebenen läßt die Gedichte zugleich für sich selbst und für ein anderes eintreten. Ähnelt ihre Struktur darin aber nicht der ›dissimilis similitudo‹ Hugos v. St. Victor?⁴² Die Gedichte der V. N. haben und behalten eine subtile Bedeutung im Horizont ihres ersten Publikums, wenn sie vom Kommentierenden erneut zur Geltung gebracht werden. Durch ihre Aussageordnung kommen sie jedoch in die Nähe jener ›duplex sententia‹, die die Allegorie nach rhetorischem Verständnis anweist.⁴³ ›Sententia‹ (I) aber sollen auch die in der V. N. verzeichneten Worte sein! Nicht fern verläuft auch die Definition der Allegorie bei Thomas von Aquin. Er bestimmt sie als ›modus loquendi, quo aliud dicitur et aliud intellegitur‹.⁴⁴ Bemerkenswert ist, daß auch er eine übertragene Bedeutung in Funktion zur Sprechweise (›modus loquendi‹) setzt.⁴⁵ Will nicht auch die V. N. von dort her einen tieferen Sinn organisieren?

Daß das Buch einen solchen Zweck tatsächlich im Auge hat, deutet es durchaus vernehmlich selber an. Das rückblickende Ich scheint im

Verlaufe der V. N. selbst eine wachsende Einsicht dafür zu gewinnen, daß hinter seiner Minne und Minnedichtung ein verborgener Sinn waltet. Das erste, geradezu prophetische Zeichen gibt das Ende des III. Kapitels. Über seine Traumvision hieß es: ›lo verace giudicio del detto sogno non fue veduto allora per alcuno‹ (III, 15). Mit dem ersten poetischen Zeugnis des Buches wird also bereits eine Spannung gestiftet zwischen einem vorhandenen und einem verheißenen Sinn.⁴⁶ Sie durchzieht den ganzen Text. Wenig später wird ein offener Suchauftrag ausgesprochen. Das wahre Anliegen des 2. Gedichts (*O voi che per la via*), seine geheime Korrespondenz mit der Beatrice, ›appare a chi lo intende‹ (VII, 3). In mehr als zehn Versionen kehrt dieser Appell zur vertiefenden Erfassung des vordergründigen Wortlautes im Verlaufe der V. N. wieder. Am Ende hat sich alles in der Gewißheit eines ›senso sottile‹ erfüllt (XLI, 12; V. 10).⁴⁷ Der höhere Plan, den das Ich in seiner Minnevida aufzudecken wußte, hängt unmittelbar jedoch von der Verstehensordnung seiner poetischen Zeugnisse ab. Einen ›senso sottile‹ kann, so das verhüllte Resümee der V. N. im letzten Gedicht (*Oltre la spera*), nur eine ›intelligenza nova‹ (XLI, 10; V. 3) bergen.

Nach alledem scheint der Schlüssel für die Auflösung der Sinnfrage in der raffinierten Inszenierung des Buches als einer Dichtung über die eigene Dichtung zu liegen. Sein Sprechen auf zwei Ebenen schafft die poetologische Voraussetzung für eine ›Mehrsprachigkeit‹.⁴⁸ Sie wiederum macht eine Überschreibung der Lyrik in einen durch die Prosa erst aufgedeckten höheren Zusammenhang möglich. Der ›senso sottile‹ erscheint damit als sekundäre Abtragung vorhandener Bedeutungen.

Bei allen unverkennbaren Überschneidungen mit einer allegorischen Poetik muß der Fall der *Vita Nuova* in dieser Hinsicht jedoch vorläufig offen bleiben. Dafür sorgt die Sprechordnung selbst. Sollte sie eine allegorische Lesart beabsichtigen,⁴⁹ dann jedenfalls liegt sie nicht schon in Reichweite des Ich der Lieder. Dieses geht ganz in der affektiven und poetischen Verarbeitung der Beatrice auf. Eine höhere Bedeutung seiner Worte kann allenfalls am Ende und vom Ende seiner stilnovistischen Vita her aufgehen. Um sich ihr stellen zu können, mußte das lyrische Ich der Gedichte sich zuvor in das kommentierende Ich ihrer Geschichte verwandelt haben. Erst auf den zweiten Blick der Prosa würde sich die bisherige Dichtung auf eine höhere Ebene umbuchen lassen.⁵⁰ Dafür spricht auch, daß die V. N. weitgehend darauf verzichtet, eine tiefere Einsicht (sie meint der Begriff der ›ragione‹ in XXV, 8)

von Beginn an auszuweisen, wie es ja Aufgabe der Prosa sein soll (»la ragione la quale poi sia possibile d'aprire per prosa«; ebda.). Erst das *Convivio* wird sich so verhalten. Dies deutet auf eine Absicht des Autors hin. Könnte er nicht aus dem Grunde einen allegorischen Aufschluß seiner Lyrik unterlassen haben, weil er erst ein Ergebnis des Schreibprozesses selbst war? Die *Vita Nuova* würde dann gerade das allmähliche Werden einer allegorischen Dimension, gewissermaßen die Geschichte ihrer Entdeckung wiedergeben.

III. Bewegendes und Bewegtes

1. Zu welchen höheren Bedeutungen die *V. N.* gemäß der eigenen Verständigungsvorgaben aber tatsächlich fähig ist, entscheidet maßgeblich die Fabel, mit der sie einen abstrakten Sachverhalt nach außen treten läßt. Dante hat sich im *Convivio* theoretisch damit auseinandergesetzt.

»Con ciò sia cosa che ne le scritture [la litterale sentenza] sia sempre lo di fuori, impossibile è venire a l'altre, massimamente a l'allegorica, senza prima venire a la litterale«.¹

Wenn sein Minnebuch einen »senso sottile« enthält, dann kann er nur über eine geeignete »Äußerungsform« (»lo di fuori«) erstiegen werden. Wie kein anderes Liederbuch vor ihr und neben ihr aber hat die *V. N.* eine solche stoffliche Einheit! Es ist die »Liebesgeschichte« zwischen dem Ich und der Beatrice.² Ihre Beziehung bildet das »Sujet« (»subietto«, *Conv.* II, II, 10); wenn überhaupt, dann »litteralisiert« sich also in ihm eine höhere Sinnverbindung. Ihm hat deshalb nach dem Rat Dantes jetzt die Aufmerksamkeit zu gelten.

Die Anlage der vordergründigen Liebesgeschichte und ihrer Bestandteile verbleiben durchaus im Horizont des erotischen Systems, das von den Trobadors bis zu Petrarca, zum Petrarkismus und Arkadien reicht. Die »Handlung«, mit der Dante dessen handlungsarmen Erlebnisraum dynamisiert, darf daher als wesentliche Anbahnung eines »senso sottile« gelten. Ihre Achse bildet eine Mann-Frau-Beziehung, das Verhältnis des erlebenden Ich zu der »gentilissima«. Damit aber aus dem Zustand von Liebe Handlung werden kann, bedarf es eines bewegenden Prinzips. Dante knüpft dazu an die klassische Rollenverteilung der Geschlechter im trobadoresken Minnesang an. Dort steht dem werbenden Mann die sich hoheitlich entziehende Frau gegenüber.³ Sein Begehren wird dadurch gleichsam auf Dauer gestellt. Auch nur die Andeutung einer Erhörung verlangt bereits die Anerkennung der Bedingungen der Frau. Sie sind im Begriff von »cortesia« zusammengeschlossen. Ganz im Sinne dieser höfischen Tugend notiert das Ich der *V. N.* bei seiner ersten öffentlichen Begegnung mit der Beatrice ihre »ineffabile cortesia« (II, 1; XII, 2)!

Am Anfang ihrer Beziehung steht das – heftige – innamoramento

(II; III) nach allen Regeln der Minnekunst. Seine Bedeutung wird überdies sogleich nach der dazugehörigen Amorologie vertieft (Kap. II). Der höfische Kodex verlangt jedoch, daß der Liebende die Dame seines Herzens vor der Öffentlichkeit verbirgt (*celare*, IV, 1).⁴ Dadurch kann er nur verhüllt, in Gestalt einer ›donna schermo‹ (IV, 3), im Schutze einer Scheinliebe von ihr sprechen. Dante fügt es jedoch so, daß dieser Gehorsam seines Ich gegenüber einer Konvention der Minne sich als eine erste Verfehlung, als ein Verlust der Frau erweist. Da er sich ihr nur mittelbar nähern darf, haftet seinem Liebesdienst etwas Uneigentliches an. Dies kann, wie die V. N. demonstriert, zu dem Paradox führen, daß das liebende Ich seine Inbrunst für die Beatrice nur durch die Heftigkeit des Liebesdienstes für seine ›Schutzliebe‹ (hier: X, 1) zeigen kann. Die Folge: es verstößt gegen den höchsten Begriff des Minnerituals, die ›cortesia‹. Die Beatrice, als deren Inbegriff, zögert nicht darauf zu reagieren: »quella gentilissima (...) mi negò lo suo dolcissimo salutare« (X, 2). Mit ihrem Gruß hat sie ihm sein ganzes bisheriges Glücksversprechen (III, 1) entzogen. Dennoch hält es unerschütterlich an seinem Liebesbund fest. Um sein Fehlverhalten zu bereinigen, läßt es von seinem ›schermo de la veritate‹ ab (V) und setzt nun seine Gedichte, insbesondere *Ballata, i'voi che tu ritrovi Amore* (XII), als seine Vermittler bei der Herrin ein. Das lyrische Ich wendet damit einen anderen Minne-Topos an, dem die Gebärde des Mitleidheischenden zugrunde liegt (›Pietà‹). Als es aber unerwartet seiner Dame wieder ansichtig wird (XIV), kommt es zur melancholischen Katastrophe: mit allen physiologischen Merkmalen verfällt es der Liebeskrankheit. Statt mit der erhofften ›Pietà‹ wird seine Entstellung jedoch mit dem Spott der Damen quittiert: in einer vom Ritual durchaus vorgesehenen ›Gabbo‹-Szene (XIV).⁵ So wie die Episoden der Grußverweigerung, der ›Pietà‹, der Spottszene jedoch gereiht sind, fügen sie sich zu einer fatalen Sequenz, die im schmerzlichen Entschluß gipfelt: »credendomi tacere e non dire più però che mi pareva di me assai avere manifestato, avvegna che sempre poi tacesse di dire a lei« (XVII, 1). Das Ich hat begriffen, daß die Beatrice mit dem überlieferten Frauendienst nicht zu erreichen ist. Jede der von der Tradition vorgesehenen Maßnahmen hat sie ihm einen Schritt weiter entfernt. Der Liebende faßt daraufhin einen radikalen Vorsatz: Mit Kap. XVII bricht er das trobadoreske Wechselspiel zwischen werbendem Mann und sich entziehender Frau ab. In seinem Fall ist das alte Zeremonial an seine Grenze gekommen.

Die Ausnahmestellung der V. N. zeigt sich jedoch darin, daß die Liebe für sie damit nicht auch schon zu Ende ist. Mit feinem Gespür für kompositorische Linien hatte Dante noch vor Ablauf des ersten, konventionellen, einen zweiten, ganz neuartigen Frauendienst zu inszenieren begonnen. Er wird die Distanzierung der Dame über den Rahmen einer traditionellen Minnevida hinaus zu einem unerhörten Punkt der Endgültigkeit fortführen: bis zum schrittweisen Austritt der Herrin aus dem irdischen Leben. Der Autor wagt, ein Motiv Wirklichkeit werden zu lassen, das der Minnedichtung zwar vertraut war, dessen Konsequenzen aber nie ernsthaft gewollt wurden: den Tod – zumal der geliebten Frau.⁶ Den Auftakt zu diesem gesteigerten Zyklus bildet im Grunde schon der 7. Paragraph: seine ›donna schermo‹ verläßt die Stadt und geht in ein weit entferntes Land, von dem sie kaum mehr zurückkehren wird (IX, 5). Paragraph VIII setzt nach: eine »donna giovane e di gentile aspetto molto« wurde vom Herrn der Engel in die ewige Herrlichkeit abberufen (VIII, 1). Daß ihre Gestalt den Auftrag einer Präfiguration hat, deutet das Ich mit der zweimaligen Bemerkung an, es habe sie schon »veduta fare compagna a quella gentilissima« (ebda. 2). Noch ehe die Geliebte also dem irdischen Gesichtskreis entschwunden ist, war – unausgesprochen – eine Sichtweise angedeutet, die dieser Situation angemessen ist. Der Bruch ihrer sinnenhaften Gegenwärtigkeit muß dann nicht das unüberschreitbare Ende aller Liebe sein, wenn er zum Anlaß einer qualitativen Umbuchung wird.

Bereits der nächste Schritt bringt jedoch drastisch den Preis in Anschlag, den sie ›in Wirklichkeit‹ kosten würde: den Durchgang durch den Tod. Nur drei Paragraphen später (XXII) wird dies am Vater der Beatrice Ereignis. Im Bild der weinenden Herrin ist, aus der Sicht des Ich, die einzige Wandlung ausgedrückt, die ihr widerfährt: die ›donna della cortesia‹ wird erhöht zur ›donna di pietade‹ (XXII, 3), zur ›donna d'umiltade‹ (XXIII, 5; XXVI, 2). Jedes noch so diskrete erotische Motiv zwischen Mann und Frau ist damit getilgt. Ihr Verhältnis nimmt eine ganz neue Qualität an. Der Schmerz der Beatrice (›amarissimamente piena di dolore‹, XXII, 3) hat die Wirkung einer erhöhenden Katharsis: in dem Maße, wie an ihr die Caritas-Liebe hervortritt, wird sie für Amorliebe unzugänglich. Da sich diese innere Wandlung als unumkehrbar erweist, war mit dem Tod des Vaters im Grunde der Austritt aus dem erotischen System der Minneliebe definitiv besiegt. Der Gedanke an die Beatrice versinnbildet sich für das

lyrische Ich deshalb immer häufiger in einem Blick »verso lo cielo« (XXIII, 7).

Bereits im Anschluß daran gewinnt das Motiv des Todes weiter an Gewicht und holt die Beatrice selbst ein. Vom natürlichen Gesetz, das sich am Vater vollstreckt hat, schließt das lyrische Ich weiter auf die Tochter: »Di necessitate convene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia« (XXIII, 3). Die Aufnahme eines solchen Verlustes in sein Minne-Denken löst eine Weltuntergangsphantasmagorie aus. Die Bestürzung über das Undenkbare kommt jedoch genau wieder an jenem Horizont zum Stillstand, den die Kanzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* zunächst nur als poetisches Gleichnis entworfen hatte. Dem Schreckensbild ihres Todes widerspricht das himmlische Bild einer »moltitudine d'angeli li quali tornassero in suso« (ebda; 7). Das Lob ihrer Grazie (XXVI, 8) – noch ist sie ja unter den Lebenden – bildet jedoch nur ein retardierendes Zwischenspiel, bis ihre ewige Abberufung (XXVIII) selbst eintritt. Mit unaufhaltsamer Konsequenz hat damit der zweite Zyklus der V. N. die Vorzeichen des ersten eingelöst: als »Beatrice beata« (XXVIII, 1) ist sie nicht nur subjektiv, für das liebende Ich, sondern nun auch objektiv, für »tutta la cittade« (XXX, 1), über alle irdischen Maße erhaben.

Doch selbst nach dem Tod bleibt die Herrin noch immer das bewegende Moment des Geschehens. Das lyrische Ich begreift das Unbegreifliche – zunächst – nach Vorstellungen seiner Minneliebe. Es muß sich auf eine Situation einstellen, die das Minneritual in dieser Radikalität nicht vorgesehen hatte. Entsprechend hilflos weicht es in die Konvention aus. Es wendet sich einer anderen »donna gentile« zu (XXXVI). In der Nähe ihrer Mitleids-Liebe hofft es den Schmerz über den Verlust der anderen zu betäuben. Gerade damit aber riskiert es die letzte, noch mögliche Entfernung von der Herrin: den Verlust ihrer Erinnerung, ihres inneren Bildes (vgl. XXXV, 1: »mi ricordava del passato tempo«, d. h. der Beatrice »in vita«; XXXVII, 2: »Or voi [li occhi] vogliate dimenticarlo ...«; aus den Augen, aus dem Sinn).

Das Geschehen der V. N. knüpft auch in diesem Fall an den Motiven der Tradition an. Es verbindet sie jedoch zu einem planvoll voranschreitenden Prozeß. Stufe um Stufe entzieht die Beatrice sich dem Liebenden, bis sie als »donna angelicata« den irdischen Blicken für immer verweigert bleibt. Das bewegende Prinzip, das von ihr ausgeht, steigert das herkömmliche Sich-Entziehen bis hin zur Entrückung. Zugleich damit werden jedoch bereits Sinnräume markiert. Die Bewe-

gung der Beatrice deckt ihre irdische Existenz nur als Ausgangspunkt, ihre himmlische aber als ihren Zielpunkt auf. Der Tod hat freilich nichts Trennendes; er läßt ein »Dort oben« vielmehr als Fortsetzung eines »Hier unten« erscheinen. Ihr sichtbarer, engelsgleicher Liebreiz weist über sich hinaus auf eine unsichtbare Grazie der Engel im Himmel. Wenn man aber diese Bewegung der Beatrice im Sinne Dantes als »sensus litteralis« läse? Könnte ihre stufenweise Entrückung dann nicht geradezu wie eine Allegorie auf eine allegorische Deutbarkeit ihrer Geschichte erscheinen?

2. Ob sie tatsächlich einen tieferen Sinn birgt, hängt zunächst freilich vom liebenden und sich selbst kommentierenden Ich ab. Alles, was sie ist und bedeutet, sie ist es zuerst durch die Worte, die er über sie findet. So sieht es die Darbietungslogik der V. N. vor. Die »Geschichte« der Herrin muß also ergänzt werden um die »Geschichte« des liebenden Ich. Was geschieht mit ihm, den sie auf eine so bestürzende Via d'Amor führt? Wie reagiert er als der, der von dieser Frau in mehr als einer Hinsicht so bewegt ist?

Das Los des Liebenden ist einerseits unmittelbar mit dem Schicksal der Geliebten verbunden. Er ist, zumindest in Gedanken, fast ausnahmslos bei ihr. Andererseits nimmt seine »Via d'Amor« doch einen höchst unterschiedlichen Verlauf. Der Weg der Beatrice ist gerade. Ihr Wesen kennt keine Brüche. Lange vor den Stationen ihrer Entrückung deutet sie auf ihr Ziel bereits voraus, auch wenn der Text dazu verführt, dies anfänglich zu übergehen: »Ella non parea figliuola d'uomo mortale, ma di deo« (II, 8). Von Anbeginn an steht ihr der Superlativ der Unvergleichlichkeit zu, der sie aus ihrer Umgebung heraushebt (»nobilissimo colore«, II, 3; »nobilissima virtù«, II, 9; »questa gentilissima (...) in mezzo a due gentili donne«, III, 1). Das Ich dagegen verschlägt es auf einen Weg des Auf-und-Ab, mit Höhen und Tiefen, Gleichnis für das Wechselbad seiner Gefühle.⁷ Allem äußeren Anschein zum Trotz verläuft jedoch auch die Vita des liebenden Ich nach einer bemerkenswerten Gesetzmäßigkeit. Der Liebespakt, der es im 2. Paragraphen an die Beatrice fesselt, bringt ihn – traditionell – in die Position des Untergebenen. Minne-Liebe beginnt, auch hier, wesentlich als Vasallendienst: »D'allora innanzi (...) Amore segnoreggiò la mia amima (...) e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria« (II, 7). Seine Abhängigkeit von der Gunst der Frau entspricht dem trobadoresken Ritus. Lieben heißt, sich auf einen Leidensweg zu begeben. Die V. N. kennt dafür zwei ausdrucks-

starke Bildräume, den »Cammino de li sospiri« (X, 1) und die »Camera de le lagrime« (XIV, 9). Das Ich verzehrt sich zwischen den beiden »klassischen« Grunderfahrungen der Minne: auf der einen Seite der alles überwältigende Gunsterweis der geliebten Frau (»tutti li termini de la beatitudine«, III, 2); auf der anderen der vernichtende Gunstentzug. Wie anderen Minneliebhabern auch steht seinem Liebesleben zunächst ein fortgesetzter Wechsel von Annäherungen und Verweigerungen bevor. Und genau darin beruht auch das Gesetz seines Handelns: Vom erlebenden Ich her gesehen erscheint es als ein mehrfach wiederholter Zyklus von hochfliegendem Entzücken, krisenhaftem Absturz mit anschließender Revision seines Liebesdenkens.

Dazu die wichtigsten Stationen. Über das »neue Leben« des Ich (I, 1) war bereits mit dem Gruß der Beatrice entschieden (III, 1). Ihre »unsagbare Huld« überfällt ihn wie eine Ekstase (»come inebriato«, III, 2). Sie »verrückt« seine gewohnheitsmäßige Sichtweise und verleiht ihm die Gabe erhabener Schau (»maravigliosa visione«, III, 3). Umso tiefer muß daher der Pilger auf dem »cammino de li sospiri« fallen, als ihn die Beatrice mit der Verweigerung des Grußes bestraft. Dem Aufschwung des liebenden Gemüts folgt ein nicht minder heftiger Ausbruch von Tränen und Wehklagen (XII, 1–2): ein negativer Raptus. Auch er gipfelt in einer Vision. Aber nicht die Beatrice, Amor, sein Führer auf dem Leidensweg der Liebe, erscheint ihm und öffnet ihm die Augen (XII, 3 ff.) für die Ursachen seiner melancholischen Krise. Er verfällt einem tiefen Gedankenstreit (»E ciascuno mi combattea tanto, che mi faceva stare quasi come colui che non sa onde se ne vada«, XIII, 6). Er hat Ausdruck gefunden in vier vorderhand unentscheidbaren »Questioni d'Amore« (XIII, 1 ff.). Das Ich weiß für den Augenblick keinen anderen Ausweg, als sich in die zeremoniell vorgesehenen Arme der Pietà zu werfen (XIII, 6). Es beantwortet das eingetretene Zerwürfnis mit einer klassischen Minne-Attitüde. Das rückschauende Ich der V. N. allerdings kommentiert diesen Wechsel von der Leidenschafts- (amore-passione) zur Mitleids- (amore-pietà) unmißverständlich als »via molto inimica« (XIII, 6).

Ein zweiter Umlauf dieses Zyklus setzt unmittelbar in der sogenannten »gabbo«-Szene ein (XIV). Anlässlich einer Hochzeit sieht sich das Ich unvorbereitet der »gentilissima Beatrice« gegenüber. Mit einem inneren Beben (»mirabile tremore«, XIV, 4) überfällt ihn Amor und beraubt ihn seiner Sinne (»fuoro sì distrutti li miei spiriti«, ebda. 5). Diese abermalige Liebestrunkenheit (XV, Sonett V. 7: »ebrietà del

gran tremore«) teilt sich seiner ganzen Erscheinung mit (»trasfigurazione«; »trasfiguramento«). Doch das »Verlachen« durch die Damen stürzt es in eine verschärfte Entzweiung mit sich selbst, ausgetragen in einem eindringlichen »pensamento forte« (XV, 1): Es ist dem Anblick der Frau nicht gewachsen, von der es doch nicht lassen kann (XV, 2). Amor läßt seinen Opfern offenbar nur die Lust an dem, was sie vernichtet (»cotale veduta ... finalmente disconfigea la mia poca vita«; XVI, 5). Das Ich reagiert auf dieses – trobadoreske – Dilemma jedoch mit einer höchst ungewöhnlichen Veränderung seiner Minnehaltung. Es entschließt sich, von nun an weder lyrisch, mit seinen Gedichten (»sempre poi tacesse di dire a lei«, XVII, 1), noch leibhaftig, mit seinen Augen, jemals wieder mit der Beatrice in Verbindung zu treten. Mit anderen Worten: es kündigt definitiv den herkömmlichen Frauendienst auf. Sein Austritt aus den Schranken des Rituals markiert aber nicht nur das Ende der »vecchie rime«⁸ und damit einen Einschnitt in der V. N. Die empfindsamen »donne« seiner Umgebung erspüren in dieser Wandlung vor allem ein »amore novissimo« (XVIII, 3).

Das Ich kann sich jedoch in diesem Zustand nur solange halten, wie es zumindest aus der Ferne sich der Beatrice nahe wähen darf. Mit dem Tod des Vaters (XXII) verbietet sich jedoch jedes weitere Sinnen über ihr »dolcissimo parlare« und ihren »mirabile riso« (XXI, 8). Und doch vermag gerade diese »weinende Beatrice« das Ich erneut außer sich zu bringen. Ohne sie direkt mehr zu schauen, bringt ihn allein die Vorstellung ihres Schmerzes so außer sich, daß Vorübergehende über ihn sagen: »Vedi questi (i.e. das Ich) che non pare esso, tal è divenuto!« (XXII, 6). Doch dieser »neue« Aufschwung des Gemüts wird nur wenig später einer Prüfung unterzogen, die als die größte Erschütterung seiner Minne-Vita gelten darf. Eine schwere Krankheit bildet ihr äußeres Abbild (»dolorosa infermitade«; »tanta debolezza«; XXIII, 1). Ihre Ursache: die Vorstellung, daß auch die Beatrice sterblich ist (ebda.; 3). Sie löst eine Todesphantasie aus, deren Gewalt nach den apokalyptischen Zeichen des Todes Christi greifen muß, um sich aussagen zu können (»lo sole oscurare«; »li uccelli volando ... cadesse-ro morti«; »grandissimi tremuoti«; XXIII, 5). Sie reißt den liebenden Eifer des Ich zur höchsten Form der Selbstaufgabe fort, zur Sehnsucht nach dem Tode: »Dolcissima Morte, vieni a me, e non m'essere villana, però che tu dei essere gentile« (XXIII, 9; unterstrichen von der Kanzone *Donna pietosa*, ebda.; V. 35 ff.). Doch das Trugbild (XXIV, 1) löst sich wieder auf. Das Ich freilich hat darin soviel über die Natur

seiner Liebe zur Beatrice erfahren, daß es abermals verändert aus dieser Erfahrung hervorgeht (»la sua nuova condizione«, sagt es über sein Herz, und erschließt damit zugleich auch ein Stück des Titels »Vita nuova«; XXIV, 2). Als deshalb der Tod der Beatrice tatsächlich eintritt (XXVIII), kann der Liebende vorbereitet der Trauer über das Unerhörte begegnen, das Unsägliche in der großen Leidkanzone *Li occhi dolenti* (XXXI, 8 ff.) immerhin notdürftig (»la mia cattivella canzone«; ebda., 3) sagen.

Erst ein Jahr nach dem Tod der Frau (XXXIV, 1) vermag sich der Liebende aus der Starre seiner Trauer und Klage zu lösen. Er versucht, den Blick der Gedanken auf die nunmehr sinnlich Unerreichbare einzustellen. Um ihre neue Seinsweise fassen zu können, wählt er sich einen stellvertretenden Zugang: er beginnt, »disegnare figure d'angeli sopra certe tavolette« (XXXIV, 3). Und wieder, wie in früheren Momenten leibhaftiger Anschauung (»ricordandomi di lei«), hebt auch diese das Ich über sich hinaus. Zwar spricht aus dem gezeichneten Gleichnis nicht derselbe bezwingende Bann Amors wie aus der lebenden Beatrice. Dennoch ist das Ich vom Bild der Beatrice so hingerissen, daß es wie abwesend von sich und seiner Welt scheint (»Altri [i.e. ihr Bild] era testé meco, però pensava«; XXXIV, 2). Die entrückte Beatrice hat es momentan selbst entrückt. Ihre neue Erfahrung bleibt jedoch noch verhalten. Bilder der Vergangenheit (»passato tempo«, XXXV, 1 ff.), Ausdruck der vergangenen Form der Beatrice, holen es wieder ein. Mit ihnen kehren die Schrecken ihres Verlustes (»terribile sbigottimento«) zurück. Aus dem Rückblick wird ein Rückfall: es wendet sich einer »donna gentile« zu. Die »concupiscentia oculorum« (»vanitade de li occhi«; XXXVII, 2) zieht es in die Zerstrittenheit jener Pietä-Liebe zurück, von deren »orribile condizione« (ebda.; 3) es sich losgesagt glaubte. Der Konflikt von »fedele« und »fellone« (XXXVII; Sonett, V.6) macht es erneut zum Schauplatz widerstreitender Gedanken (»battaglia de' pensieri«, XXXVIII, 4). Doch die Verheißungen des »Namens der Holdseligsten« (XXXIX, 3) sind stärker. Die Farbe der rotgeweinten Augen wird nun zum Sinnbild einer gewandelten LiebesEinstellung. Das Ich beginnt, den Leidensweg Amors nicht nur als unumgängliches Minneschicksal zu erdulden, sondern bewußt anzunehmen, weil an seinem Ende die Krone des Liebes-Märtyrers (»corona de martiri«; XXXIX; Sonett, V.8) verheißt ist. Auf dieser Grundlage hebt die V. N. zu einem letzten und höchsten Aufschwung des liebenden Gemüts an, der wunderbaren Schau der Beatrice im

Schlußparagrafen. Vor ihr versagt jede Sprache (»non dire più«, XLII). Beides aber sind zentrale Topoi zur Bezeichnung einer mystischen Verzückung.⁹ Das Liebesmartyrium des Ich wird zuletzt mit der Erfahrung des Unsagbaren belohnt. Kompositorisch fällt das Ende der Via d'Amor also mit ihrem höchsten Punkt zusammen. –

Anders als bei der Beatrice verläuft die Entwicklung des Minnenden also nicht gerade, sondern auf Umwegen, in Umläufen. Wie die ihrige läßt sich jedoch auch seine Handlungsweise auf eine ganz entsprechende Formel bringen. Ihre stufenweise Entrückung zwingt ihn zu einem stufenweisen Abrücken von seiner ursprünglichen LiebesEinstellung. Die Aufwärtsbewegung der Beatrice veranlaßt ihn zu einer Bewegung der Verinnerlichung. Der konsequente Abbau ihrer Realität drängt sein Empfinden auf einen Weg der Abstraktion und damit der »wissenschaftlichen« Erkenntnis¹⁰.

Deshalb verdient sein »Gesetz« des Handelns – Aufschwung, Absturz und Wandel seines »Denkens des Herzens« – besondere Aufmerksamkeit. Jedesmal, wenn das Ich der Beatrice begegnet, gerät es ekstatisch außer sich. Seine Imagination reißt es momentan zu Ahnungen vom – hohen – Ursprung seiner Liebe fort.¹¹ Daß gerade die Liebe dazu befähigt sei, behaupten magische Naturlehren damals ebenso wie die antike Lehre vom Enthusiasmus.¹² Erwacht es aus diesem Hingerissensein, ist das Bild überholt, das es sich bis dahin von der Beatrice gemacht hat. Ausgehend von der Minnedoktrin der Stilnovisten muß es Mal um Mal seine jeweilige Position verlassen und jenseits ihrer Schranken eine angemessenere Erklärung seiner Liebe suchen. Dante hat im Ich der V. N. also mehr als nur einen typischen Liebhaber des Minnesangs vorgestellt. Er verkörpert vielmehr einen Akt enthusiastischer Erkenntnis, der sprunghaft unvermittelt, aus inspirierter Selbstvergessenheit an höhere Zusammenhänge rührt.¹³ Zugleich damit hat er aber auch die Liebe selbst, die treibende Kraft des Ich, als Form einer Erkenntnis gesichert. Das »Denken des Herzens« hat, wenn es den Himmelsweg der Beatrice geht, eine begründete Aussicht auf eine nur ihm zustehende »sentenzia« sichtbar werden lassen. Einer der großen Lehrsätze der V. N. wird deshalb behaupten, daß Lieben sich als ein Prozeß von Verstehen ereignet.

Auch dafür gibt der Diener der Beatrice ein Beispiel. Sein – innerer – Bewegungsablauf mit den Stationen Inspiration, Krise und Evolution ähnelt in seiner Struktur erstaunlich einem hermeneutischen Modell des Verstehens!¹⁴ Ihm fällt die Aufgabe zu, die Liebe, die in der

Beatrice ist, mit der zu vermitteln, die in ihm ist. Jede neue Inspiration bringt neuen Aufschluß über ihre Vollkommenheit, die jedoch geradezu gesetzmäßig mit einer schmerzlichen Einsicht in die Unvollkommenheit des bisherigen Liebesbegriffs endet. Die hermeneutische Arbeit, die Dante seinem ›Helden‹ abverlangt, sieht deshalb vor, daß er Stufe um Stufe seine traditionelle Minnelehre durch ihre Amor-Idee ersetzt. In der Grundsätzlichkeit, mit der Dante in der *V. N.* seine Fragen aufwirft, übernimmt das Ich dabei geradezu die Rolle eines ›homo hermeneuticus‹.¹⁵ Dante hat seinen ›Helden‹ dadurch mit genau den Grundeigenschaften ausgestattet, die notwendig sind, damit er als Exeget seiner eigenen Dichtung zum Exempel für eine allegorische Auslegbarkeit poetischer Fabeln insgesamt werden kann.

Dazu paßt, daß seine Art mit dem Herzen zu denken zugleich auffällig mit Strukturen wissenschaftlichen,¹⁶ sozialen¹⁷ und kulturellen Fortschritts¹⁸ übereinstimmen. Deren Erklärungsmodelle erhalten ihre Geltung nach einem Zusammenspiel von Innovation¹⁹, die zu historischer Norm aufgebaut wird, aber in eine zerstörerische Krise gerät, wenn de facto zwischen dem Erklärbaren und dem Erklärten zu große Deckungslücken im Verweisungshorizont entstehen. Dantes *V. N.* steht hier keineswegs abseits. Die ›Via d'Amor‹ des Ich ereignet sich durchaus auf ›wissenschaftlichem‹ Boden. Wie hatte es doch auf die allererste Wahrnehmung des ›Phänomens‹ Beatrice reagiert (Kap. II)? Es hatte ihm eine genaue, ›systematische‹ Erklärung nach dem Modell der stilnovistischen Liebestheorie gegeben! Sein aufreibender Erkenntnisfortschritt hat daher exemplarischen Wert. In ihm verkörpert sich eine Evolution in der ›Wissenschaft‹ von der Liebe, die sich zugleich als eine Wissenschaft vom poetischen Wort ereignet.

IV. Itinerarium amoris in deum

So wie der Autor seine ›Geschichte‹ angelegt hat, scheint ihm ernsthaft daran gelegen, mit ihrer Hilfe einen ›senso sottile‹ anzuweisen. Ihre Handlung hat im Grunde die Struktur einer Verstehensbewegung. Wenn der *V. N.* also ein hintergründiger Sinn zugrundeliegt, dann muß die Liebesgeschichte seine Vorderansicht sein. Bleibt die Frage, wie er zu bergen ist. Auch in diesem Fall bewährt es sich, der vorausschauenden Rückschau des Buches zu folgen und vom Ende eine Antwort auf Fragen zu erwarten, die sich am Anfang stellen. Die *V. N.* enttäuscht auch jetzt nicht.

Worum es in der Geschichte der Liebe zwischen dem Ich und der Beatrice wirklich ging, entdeckt das Ich selbst im Verlauf einer ›forte immaginazione‹, in der es die Anfechtung der ›donna gentile‹ endgültig überwindet (XXXIX, 1). Es ist eine Schlüsselszene. Sie hat den Wert einer nachgeholtten Exposition. Das Ich geht sein Verhältnis zur Beatrice in Gedanken noch einmal »secondo l'ordine del tempo passato« (ebda. 2), also in chronologischer Folge durch. Diese Zusammenschau bringt ihren Lebensweg auf eine elementarste Summe: »[la cittade] ove *nacque e vivette e morio* la gentilissima donna« (XL, 1). Was sie bedeutet, hellt der vorletzte Abschnitt auf. Für das liebend an die Beatrice gebundene Ich versinnbildet sich im Dreischritt ihres natürlichen Lebens die Grundfigur seiner geistigen Bewegung! Aber es bedurfte der ganzen Entwicklung der *V. N.*, um zu begreifen, daß im Denken an sie sein »*pensero sale ne la qualitate di costei in grado*« (XLI, 6). Seine Via d'Amor ist, trotz aller Höhen und Tiefen, gerade. So wie die Bahn der Herrin der Logik von Geburt, Leben und Sterben folgt, vollzieht er, der ihr nachgeht, einen organischen Anstieg seiner Gedanken (›*sale*‹; ›*grado*‹).¹ Was mit ihm auch geschieht, es unterliegt von Anfang an einem verborgenen, zielstrebigem Plan. Die Stationen, die der Minnende durchlebt, reihen sich zu einer Stufenleiter, auf deren Höhe sich ihm wunderbare Einsichten in das Wesen der Herrin, d. h. der Liebe auftun.²

Mit dieser vom Text selbst gegebenen Anleitung nun zurück zum Beginn des Geschehens. Die erste Station gibt die erste Begegnung mit

der Beatrice wieder (II). Vom Ziel her gesehen macht man die kapitale Entdeckung, daß das Ich bereits in der ersten Begegnung mit der Dame seines Herzens auch schon am Ziel seiner Liebe war! Nur daß er damals sich dessen nicht bewußt wurde. Die Wahl der Worte ist wohlbedacht. Mit »Apparuit iam beatitudo vestra« wird die Herrin eingeführt. Sie erscheint, da sie ins Leben des Ich tritt, bereits als eben die »gloriosa donna«, als die sie der Schluß dann ausdrücklich anerkennen wird: »la gloria de la sua donna« (XLII, 3). Im Grunde ist daran die ganze innere Geschichte der *V. N.* abzulesen. Das Glücksangebot der Beatrice (»beatitudo«) erscheint dem Ich zunächst nur als ein Äußerliches, als ein Akzidenz (»gloriosa«). Am Ende ist es substantiviert: es hat sich ihm als ihre eigentliche Substanz, als ihr wahres Wesen zu Bewußtsein gebracht. Die ganze innere Handlung beruht letztlich darin, daß das Ich schon von Anfang an im Besitze der ganzen Liebe ist; doch es braucht bis zum Ende, um es zu begreifen. Alles was der Eröffnungsszene folgt, ist im Grunde nichts anderes als die schrittweise Ausfaltung dessen, was in den Augenblick des »innamoramento« bereits eingestellt war.

Da das Ich sein Schicksal so eng mit dem seiner Dame verknüpft hat, sind ihm für diesen Bewußtwerdungsprozeß drei Stadien vorhergesagt,³ ganz so wie das Leben der Beatrice über drei Stufen ging. Es beginnt damit, daß die Liebe das Ich zunächst wehr- und sprachlos macht. Wie sollte es der Herrschaft Amors nachkommen? Es entschließt sich, die Beatrice mit den Mitteln zu lieben, die ihm die damals fortschrittlichste Liebeskunde zur Verfügung stellt, der Dolcestil.⁴ Cavalcanti und seine Lehrkanzone *Donna me prega* waren seine letzte Neuheit. Doch Dante hält seine Geschichte nicht lange beim Vorspiel auf. Er führt sie schnell an den kritischen Punkt der höfischen Liebe, ihrer zerstörerischen Wirkung (V, 2). Äußere Anlässe auf der Ebene der Liebesgeschichte bilden Grußverweigerung (X) und Gabbo-Szene (XIV).⁵ Sie bringen den förmlich Liebenden unter Handlungszwang. Wie sollte er dieser Liebesverweigerung begegnen? Er wandte zunächst auch hier die Vorschriften der »fedeli d'Amore« (II) an. Sie sahen für diesen Fall das Bitten um Pietà vor. Folgerichtig nimmt das Ich diese Gebärde auch ein (*Ballata, i' voi che tu ritrovi Amore*). Doch die Beatrice ging darauf nicht ein. Seine Reaktion ist bekannt. Fortan hielt er sich dem Bannkreis ihrer sinnlichen Anschauung fern.

Was aber will diese selbstgewählte »Fernliebe«⁶ bedeuten? Da auch

sie, wie der Gunstentzug der Dame, definitiv ist, beginnt mit ihr das Ende des konventionellen Minnedienstes. Gerade dadurch aber gewinnt die sekundäre Geschichte des »senso sottile« an Konturen. Auf die unerwartete Verweigerung der Pietà antwortet der Liebende mit einer nicht weniger unvorhergesehenen Geste: da sein mitleidischender Zustand die Herrin nicht umzustimmen vermochte, beschließt er, überhaupt nicht mehr über sich selbst zu sprechen (XVII, 1). Damit räumt er jedoch seinen ihm vorbehaltenen Ort im Zentrum des Minnesangs. Der Grund: die sich verstärkende Einsicht in die Pietà als einer Fehlliebe (»La Pietà«, »via molto inimica verso me«, XIII, 6). Wer seinen Liebeswunsch mit den Mitteln des Mitleids bestreitet, gerät in einen »liebenden Irrtum« (»amorosa erranza«; ebda., 9; V.11). Zwar spricht aus der Demutsgebärde der Pietà eine uneingeschränkte Hochachtung für die Frau, die dadurch zur Herrin, der Liebende zum Vasallen gemacht wird. Dem Heil (salute) aber, das der Gruß (saluto) der Beatrice verheißen hat (»salute salutava«; XI, 3), kann Pietà nicht gerecht werden. Bei aller Unterwerfung unter die unwiderstehliche Macht Amors (XVI, V. 5/6) – das Bitten um das Mitleid der Frau bleibt im Kern wesentlich Selbstmitleid! »Se questa donna«, sagt bezeichnenderweise das Ich, »sapesse la mia condizione, io non credo che così gabbasse la mia persona, anzi credo che molta pietade le ne verrebbe« (XIV, 9). Der Spott der Beatrice zielt also genau auf diese selbstische Mitleidsgebärde und vereitelt sie: »la quale vista pietosa è distrutta, cioè non pare altrui, per lo gabbare di questa donna« (XV, 8). Diese Verweigerung entblößt deshalb in Pietà einen Fehlbegriff von Liebe,⁷ wenn man sie auf den höheren Begriff von Liebe bezieht, wie er in der Beatrice wirksam wird. Selbstkritisch erkennt das Ich am Ende dieser Etappe, daß sein Minnedienst bis hin zur – formvollendeten – Pietà in letzter Konsequenz stets Anlaß war, um sich mit sich selbst zu befassen (»sopra lo mio stato«; XVI, 1 u. XVII, 1). Die Aufmerksamkeit, die der Minnende seiner Dame widmet, steht im Grunde im Dienst einer Selbstbeschäftigung. Mitleid von ihr zu erleben heißt, aufmerksam auf sich zu machen.

Der Entschluß des Ich (XVII), nicht länger mehr von sich zu sprechen, kommt daher einer Kritik der traditionellen Minnelehre gleich. Sie deckt im Verhältnis von Mann und Frau ein systembedingtes Ungleichgewicht auf, insofern auch der höchste Lobpreis der Dame letztlich auf eine subtile Selbstliebe zurückgeht. Je herrlicher die Dame, desto größer das Liebesleid des von ihr Getrennten; darauf vor

allem liegt die Betonung. Das Ich sieht diesen latenten Narzißmus schließlich selbst ein, als es der Pietà-Liebe der (zweiten) »Donna gentile« verfällt (XXXVff.): »quando li miseri veggiono di loro compassione altrui, più tosto si muovono a lagrimare, quasi come di se stessi avendo pietade« (ebda.; 3). Diese Ichfixierung am Grunde der Minneliebe verurteilt der Schreiber der V. N. am Ende als »vile modo« (XXXVIII, 2). Sie steht im Gegensatz zu jenem reineren Begriff von Seelenadel (»gentilezza«), der im Gruß der Beatrice vernehmbar geworden ist. Wenn die Leiderfahrungen des Ich es also veranlassen, von sich abzusehen (XVII, 1), hat es einen entscheidenden Schritt zur Bereinigung seines falschen Begriffs von Minne getan. Sein Entschluß hat jedoch grundsätzlichen Charakter. Es hatte sich ja anfänglich das Ereignis der Beatrice genau nach dem Maß und Bild zurecht gelegt, wie es das damals fortgeschrittenste Liebeskonzept der Stilnovisten vorgesehen hatte (Kap. II). Wenn es jetzt davon Abstand nimmt, dann weil in ihm eine Liebe aufgeht, die größer ist, als daß sie im Verständnisplan der »fedeli d'Amore« noch aufginge. Insofern trifft die Entscheidung des Ich zugleich die Grundlagen der damaligen Liebesdichtung. Am Ende seiner »vecchie rime« hat sich ein neues Stadium des Liebens angekündigt (»matera nova«, XVII, 1).

Seine allgemeine Tendenz heißt: weg von sich, hin zu ihr. Das bisherige Subjekt des Liebens beginnt nun, hinter dem Objekt des Liebens zurückzutreten. Allerdings vollzieht sich diese allmähliche Ausschaltung der Eigeninteressen nicht in einem Zuge. Zwei Teilschritte lassen sich unterscheiden. Bereits im vordergründigen Geschehen des 18. Paragraphen wird auf diesen Übergang zu der vertieften Bedeutung angespielt. Das neuartige Verhalten des liebenden Ich wird nach dem höfischen Schema einer Questione d'Amore auseinandergelegt und öffentlich zur Rede gestellt: »A che fine ami tu questa tua donna«, muß sich das Ich fragen lassen, »poi che tu non puoi sostenere la sua presenza? Dilloci, ché certo lo fine di cotale amore conviene che sia novissimo« (XVIII, 3). Das Ich wird um eine Erklärung dafür gebeten, warum es ihm genügt zu meiden, was es liebt. Seine dunkle Antwort ist geradezu eine Aufforderung, nach ihrem »senso sottile« zu suchen. Das Ich hebt die Paradoxie seines Verhaltens mit dem Hinweis auf, seine ganze Glückseligkeit beruhe »in quelle parole che lodano la donna mia« (XVIII, 6). Nur derjenige Teil des Minnedienstes kann demnach seiner neuen Minnehaltung noch gerecht werden, der sich dem Lob der Frauen widmet. Endgültig verworfen wird damit das

ganze ichbezogene Minnesprechen. Denn die Dame nurmehr rühmen zu wollen heißt, in ihr nicht mehr das Objekt eines natürlichen Begehrens zu sehen. Ihre Schönheit, ihre Huld und Grazie sollen vornehmlich um ihrer selbst willen zur Geltung kommen. Dieses Lob ist gleichsam interesselos geworden. Es kultiviert die Frau allein um ihrer Unvergleichlichkeit willen. Die große Kanzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* (sowie *Ne li occhi porta la mia donna Amore*; später *Tanto gentile* und *Vede perfettamente*) hat in Form und Inhalt diesem Liebeswandel einen hohen sprachlichen Ausdruck verliehen. Befreit von seinen Interessen, sieht das Ich seine Donna gleichsam wie neu. Zum ersten Mal trennt es sie rückhaltlos von ihrer Wirkung auf sich selbst. Es löst damit seinen Blick für die positive Erkenntnis dessen, was *ihren* hohen Wert ausmacht (»pensando il suo valore«, XIX, V. 5; »or voi di sua virtù farvi sapere«, V. 30). Seine erneuerte Liebe urteilt nicht mehr nach dem Maße seines früheren Dranges (»desiderio malvagio« nennt er es später; XXXIX, 2); nun denkt es sich ganz in das ihres Seelenadels ein (»la nobilitade de la sua anima«; ebda. 18).

Aber nicht nur sein Empfinden, auch seine Rolle hat dadurch eine ganze andere Funktion angenommen. Am auffälligsten schlägt sich dies in seiner Stellung in den herausragenden Gedichten dieser Phase nieder. Zwar bleibt das Ich als sprechende Instanz unangefochten. Auch seine Untergebenheit gegenüber der Dame besteht fort. Aber dieser traditionelle Part erfährt eine zeichenhafte Umdeutung. Zum einen nimmt die dargestellte Anwesenheit des dichtenden Ich in den Rühmgedichten (»stile de la loda«) drastisch ab. Als Belege dafür mögen *Ne li occhi porta la mia donna Amore* (XXI); *Tanto gentile e tanto onesta* (XXVI) oder *Vede perfettamente onne salute* (ebda.) eintreten. In allen hat das liebende und dichtende Ich die Stelle eines Subjekts – auch grammatisch – geräumt und sich ins Possessivpronomen bzw. ins Dativ- und Akkusativ-Objekt zurückgezogen.⁸ An seine Stelle tritt die Frau; »io vo' (...) de la mia donna dire«, heißt es programmatisch in der Kanzone *Donne ch'avete* (V.2). Darüber hinaus stellen diese Lieder das Ich auch dadurch aus der Mitte heraus, daß sie den überwältigenden Eindruck der Beatrice nicht mehr nur als *seine* intime Erfahrung gelten lassen, sondern in die Dimension eines universalen Ereignisses einbringen. Statt »ich« zu sagen, wenn es seine Betroffenheit durch die Beatrice meint, spricht es von »jedermann«. »Wer ihren Anblick ertragen kann, wird veredelt – oder stirbt«, heißt es bereits in *Donne ch'avete* (V.35/36). Solche entpersönlichten Wen-

dungen charakterisieren alle Lieder des Frauenlobs. Das Ich nimmt seinen Anteil zurück, um die Beatrice zu einem Fall von geradezu öffentlichem Interesse zu erheben. Denn »alles was ihr Blick berührt, verwandelt sich in höfische Sittlichkeit. Und jeder, der sie vorübergehen sieht, wendet sich ihr zu« (*Ne li occhi*, XXI, V. 2/3). Deshalb auch teilt das Ich ihren Tod den Fürsten dieser Erde mit (XXX, 1), höchstes Zeichen für die Allgemeinverbindlichkeit ihres liebenswerten Wesens.

Der Dichter aber hat seinem Dienst an der Herrin dadurch einen ganz neuen Auftrag verliehen. Sein Rückzug aus dem Vordergrund der Aussage will allerdings keineswegs sagen, daß es nun überflüssig geworden wäre. Vielmehr hat es die Wirkung der Beatrice auf sich objektiviert und sein im Leid gewonnenes Verständnis der Liebe zum allgemeinen Maßstab erhoben. Sein Sprechen ist zwar vom Dienst an der Erfüllung seiner Wünsche entlastet. Dafür kann es sich nun umso mehr dem Wesen ihrer Liebe zuwenden. Die »göttliche« Beatrice gibt ihm bereits in *Donne ch'avete* Anlaß, um den – höfischen – Frauen ihre Tugend zu lehren (»di sua virtù farvi sapere«, XIX, V.30). Das anschließende Sonett gerät zum Lehrgedicht (»trattato«; XX) über die Liebe. Um deren Definition hatte ihn ein »fedele d'Amore« gebeten (»volontade lo mosse a pregare me che io li dovesse dire che è Amore«, XX, 1), nachdem er Kenntnis von dem neuen Sang in *Donne ch'avete* erhalten hatte. Reflexion kann erst einsetzen, wenn Abstand zum Erleben eingetreten ist. Das dichtende Ich gewinnt daraus eine geradezu philosophische Bestimmung seines Liebens. Mit Hilfe der scholastischen Begriffsvorstellungen von Aktus und Potenz kann es seinen Fall zum allgemeinen Beispiel (vgl. I,1) aufwerten, seinem privaten Erlebnis typologische Gültigkeit anweisen. Demnach ist jedes mit edler Empfindung begabte Gemüt (»Cor gentil«) für die Liebe geboren (*Amore e 'l cor gentil sono una cosa*, XX, V.1). Sie ist wesensmäßig seine »Potenz«. Diese wird gewissermaßen aktualisiert (Aktus), wenn der vollkommene Ausdruck einer schönen Frau über die Augen das Denken des Herzens erweckt (V. 9/10). Oder umgekehrt: Jeder, der zur Liebe berufen ist, drückt eine dem Menschen prinzipiell innewohnende Fähigkeit aus. Um ihre Macht angeben zu können, sagt das Ich über die Beatrice, deren Gleichnis vermöge Amor selbst noch im gemeinsten Herzen (»vile«) zu erwecken (»Amore ... non solamente si sveglia là ove dorme, ma là ove non è in potenza«; XXI, 1 u. 6).

Dieser Umschwung der Liebe »weg von sich« ist mit der Einsicht in *ihren* Wert jedoch nicht zum Ende gekommen. Er bedeutet erst die Vorstufe zu einer noch rückhaltloseren Wendung »hin zu ihr«. Der entscheidende Anstoß geht wieder von der Ebene der »Liebesgeschichte« aus. Der Tod von Beatrices Vater rückt das Bild der Herrin unwiderruflich unter eine andere Perspektive. Mit ihm muß jedes liebende Begehren des Ich ersterben. Der Gedanke an die »weinende Beatrice« löst auch die letzte erotische Spannung auf, die im trobadoresken Verhältnis von Mann und Frau im Spiel war (vgl. § II, 3; 10). Man denke nur an die Symbolsprache der roten Farbe. Die Tränen der Beatrice zeigen (XXII) nun nicht mehr die Gebieterin, sondern die »Schmerzensreiche« (»amarissimamente piena di dolore«, ebda.; 2). Wo sie dem toten Vater kindliche Liebesfrömmigkeit (»Pietà«) bezeugt, ist sie selbst ganz zur »Pietà«, geradezu ein Vesperbild geworden. Sie aber verlangt eine grundlegend andere Qualität des Liebens.

Am Verhalten des Ich wird sie anschauliches Ereignis. Es zögert keinen Augenblick, sein Empfinden umzustellen. Die »weinende Beatrice« macht aus ihm ein Abbild ihrer Trauer (XXII, 4ff.). Die Pietà, die die Beatrice ihrem Vater beweist, wiederholt sich in der Pietà-Gebärde des Liebenden gegenüber seiner Donna. Radikaler kann sich die Verwandlung seiner Liebeseinstellung kaum bekunden. Er, dem bis jetzt das Minneritual das Recht gab zu glauben, sich für den Inbegriff eines Mitleidsbedürftigen zu halten, er kommt nun vor Mitleid mit der Beatrice ganz außer sich (»Vedi questi che non pare esso, tal è divenuto«; XXII, 6). Erst diese Erschütterung bringt ihn zur Erfahrung einer wirklich interesselosen Liebe.

Wie sehr es Dante gerade darauf ankam, hat er, wie so oft, dadurch unterstrichen, daß er die tiefere Absicht dieser Episode gleichzeitig begrifflich angelegt hatte, noch ehe das Geschehen den Gedanken ausgeführt hatte (Kap. XI). Diese Voranstellung der Reflexion vor die Handlung übernimmt damit die Aufgabe einer Einweisung ins rechte Verstehen: Wer lesen kann, lese die Geschichte in *ihrem* Sinne. Kap. XI verarbeitet den Schock der Grußverweigerung. Das Ergebnis ist ein liebetheoretischer Exkurs, Hinweis auf den Lehrcharakter des Buches. Er deckt drei fundamentale Wirkungen der Beatrice auf das Ich auf, die die weitere Handlung und ihre Bedeutung prädisponieren. In ihrem Gruß (saluto) ist Heil (salute); zugleich Heilung von selbstischem Naturtrieb: alles Feindselige (»nullo nemico mi rimanea«), alle Selbstbehauptung (»perdonare a chiunque m'avesse offeso«), alle Ei-

genliebe weicht einer Nächstenliebe (»caritate«), die sich auch begrifflich eng mit christlicher Lebenslehre berührt. Caritas erscheint aus der Sicht der Minneliebe als eine von eigensüchtigem Eros bereinigte Zuneigung zum anderen. Wird das eigene Ich zurückgestellt, läßt sich die konventionelle Unterwürfigkeit des Minneliebenden unter die Herrin umwerten als – christliche – Demut (»umilitade«; XI, 1).¹⁰ Wo Liebe aber nichts mehr verlangt, schweigen schließlich auch die Sinne (der »spirito d'amore, distruggendo tutti li altri spiriti sensitivi«, XI, 2) – außer den Augen, dem im Mittelalter höchstangesehenen Wahrnehmungsorgan.¹¹ Dante trägt damit der traditionsreichen Vorstellung Rechnung, daß ein Sehen nach außen ein Sehen nach innen vermittelt. Er bereitet damit frühzeitig auf eine Beatrice vor, die, wenn sie den äußeren Sinnen entzogen sein wird, allein dem inneren Auge noch sichtbar bleibt.

Doch die Todessequenz macht am Vater der Beatrice nicht halt. Über die bezeichneten Stationen und mit den begleitenden Gemütsbewegungen des Ich holt sie am Ende auch die »Gentilissima« ein. Wiederum aber hat er sich auf das Unerhörte zuvor affektiv und gedanklich eingestellt. Die Todesvision des Ich (XXIII) durchlebt ihren Tod schon vor seinem Eintritt. Als er dann Wirklichkeit wird (XXVIII), lassen sich seine Schrecken ordnen und insoweit ertragen. Ursache dafür war ein imaginativ vorweggenommener Entwurf eines Verstehenshorizontes. Die biblischen Zeichen ihres Todes bilden nur den Auftakt für eine nicht minder christologisch stilisierte Aufnahme ihrer Seele in den Himmel (»guardare verso lo cielo, e pareami vedere moltitudine d'angeli ... ed aveano dinanzi da loro una nebulotta bianchissima«; XXIII, 7). Was aus irdischer Sicht schmerzliche Raselei (»farnetica persona«, ebda. 4) auslöst, wird oben in Hosanna-Chören verherrlicht (»cantassero gloriosamente ... Osanna in excelsis«, ebda. 7). Von Anfang an kann der Tod der Beatrice also nach einem doppelten Urteilsschema gelesen werden: nach irdischer Vorstellung als Verlust des Lebens; nach himmlischer als dessen Erfüllung (»Beatrice beata«, XXVIII, 1).

Das Ich aber bildet den Schauplatz, wo diese gegensätzlichen Auslegungen zusammentreffen. In der Vision des 23. Kapitels vermag es mit der verkärten Beatrice auch den Tod »veredelt« zu sehen (*Morte tu dei essere gentile*, 9). Es überwindet damit in wörtlicher Anspielung (»villana«) seine frühere Auffassung, mit ihm würden alle höfischen Lebensvorstellungen (»cortesia«, »vertute«, »leggiadria«; VIII, 10;

V. 13, 14, 16) herabgewürdigt. Vom Wortlaut her (»Dolcissima Mor-te«; XXIII, 9) darf der Tod sich schon hier sogar dem höchsten Begriff des Liebens gleichstellen. Er korrespondiert unüberhörbar mit dem »dolcissima salutare« (X, 2) der Beatrice. Ihr Tod und sein Heil gehören zumindest sprachlich schon zusammen.

Die erste Reaktion des liebenden Ich besteht im Wunsch nach seinem eigenen Tod. Sie lehnt sich noch durchaus an den Grundbestand trobadoresker Klage an.¹² Welcher Liebende würde nicht sein nahes Ende aus Liebeskummer beschwören, solange er dafür auf den Lohn der Pietà zählen darf. Diese Rechnung bleibt ein fester Bestandteil aller Liebesliteratur und ihres Topos von der zerstörerischen Liebe. Unmittelbar vor Dante wurde er von Cavalcanti (*Donna me prega*) vorbildlich entwickelt (cf. V. N.: »Vedi come cotale donna distrugge la persona di costui«; V, 2). Hier allerdings wird er geradezu konträr eingesetzt. Denn das liebende Ich hatte die Pietà zuvor als Fehl Liebe einsehen und bereinigen müssen. Seine Todessehnsucht steht daher unter gänzlich anderen Vorzeichen als im höfischen Liebeskreis. Sie entsteht aus Liebe zu ihrem Tod. Aber noch war seine Herrin ja im Leben und ihr Abschied nur ein Trugbild seiner aufgeregten Phantasie (»vana imaginazione«; XXIV, 1). Die anschließenden Lieder seines Frauenlobs sind Ausdruck dieser neugewonnenen, aber prekären Gewißheit.

Doch zwischen dem Entwurf einer Liebe zur Beatrice »post mortem« und seiner Verwirklichung liegen vorläufig Welten. Als die Angeliebte seine Todesvision wenig später bewahrheitet (XXVIII), stürzt er, obwohl darauf gefaßt, in eine schwere Krise mit den genannten Irrungen, der langanhaltenden Trauerstarre und den rückwärts gewandten Blicken. Die abermalige Anpassung seiner Liebe an den neuen Zustand der Geliebten verlangt von ihm eine unvergleichliche Abstraktionsarbeit. Die Stufe der Pietà war im Verhältnis dazu leicht zu erreichen: die Beatrice lebte und gab dafür selbst das Vorbild. Ihr Tod dagegen trifft das Ich so hart, weil fortan jede Rückversicherung seiner Liebe in ihrer sinnhaften Anschaulichkeit zunichte ist. Jetzt muß er unter Beweis stellen, ob er tatsächlich, wie früher definiert (XVIII, 4), mit dem Glück leben kann, das ihm *nach* der Grußverweigerung der Beatrice bleibt (»Amore ... ha posto tutta la mia beatitudine in quello che non mi puote venire meno«). Um weiter in der Nähe der Unerreichbaren zu sein, was bleibt ihm anderes als sie sich in Gedanken wieder neu zu erschaffen?

Das kommentierende Ich der Prosa gibt dafür einen diskreten, aber unmißverständlichen Fingerzeig. Ihr Tod eröffnet eine neue Phase des Liebens (und Dichtens) (*»entrata de la nuova materia che appresso vene«*; XXX, 1) – angekündigt mit demselben Signal wie schon beim Übergang in eine Minne um des Nächsten willen (XVII, 1). Ehe sich das Ich jedoch an die Ausarbeitung dieser neuen Gedankengeliebten machen kann (vgl. *Donna pietosa e di novella etate*; XXIII), wollen die Schatten des Todes und der Vergangenheit bewältigt sein. In den Gedichten tritt das Ich wieder nach vorn. Der Verlust der Beatrice erneuert seine alte Schmerzliebe. Trostbedürfnis und Mitleid mit sich selbst kehren wieder ein (vgl. *Li occhi dolenti*, V. 69/70; *Venite a intender li sospiri miei*, XXXII, V. 1; Kanzone *Quantunque volte*; XXXIII, V. 15). Der Todeswunsch als Ende allen Kummers holt es auch hier in die Konvention zurück (*Li occhi dolenti*; XXXI, V. 5, 39, 46; *Quantunque volte*, V. 10f. u. ö.). Der Blick auf ihre Herrlichkeit (*Li occhi dolenti*; XXXI, V. 15–18) bleibt vorläufig folgenlos.

Dennoch lassen sich die Eindrücke der verklärten Beatrice nicht restlos abdrängen. Bereits die unmittelbare Todesnachricht selbst wird in eine Heilsbotschaft gewendet: »Lo signore de la giustizia chiamoe questa gentilissima a gloriare sotto la insegna di quella regina benedetta virgo Maria« (XXVIII, 1). Der direkt anschließende Paragraph kann, was die Welt für ihren Tod hält, im Lichte der symbolischen Neunzahl als »wunderbare« Vollendung entziffern. Anfang (II) und Ende (XXVIII, 3) ihres irdischen Daseins stehen im Zeichen der Neun, ja sie selbst *war* die Neun, damit »per analogiam«¹³ in einer allegorischen Verweisung auf die Göttliche Dreieinigkeit (XXXIX, 3). Dieses Wunder (*»miracolo«*) der über ihr waltenden numerischen Perfektion führt – auch sprachlich (*»mira«*) – auf die wunderbare Vision (*»mirabile visione«*) des Endes hin (XLII, 1), die die Beatrice im Angesicht Gottes weiß (*»mira ne la faccia di colui ...«*, ebda. 3). Dieser Aufschluß ihrer neuen Liebenswürdigkeit übersetzt gewissermaßen ihre visionär geschauten himmlischen Adelsprädikate. Zugleich hat der Dichter der Lieder damit einen Rahmen für ein übergeordnetes Ziel der poetischen Zeugnisse und Handlungen gesetzt, die sich dem Liebenden auf dieser Station seiner Via d'Amor ins Gedächtnis geschrieben haben.

Von der höheren Sicht der V. N. aus leitet die Kanzone *Quantunque volte* (XXXIII) jedoch den letzten und entscheidenden Schritt in der Anbahnung eines amorologischen Tiefensinns ein. Sie stellen eine poetische Gleichung auf zwischen der äußeren Schönheit der Beatrice

(*»l piacere de la sua bieltate«*, V. 20), die den Augen gefällig ist, und ihrer inneren Schönheit, (*»spirital bellezza grande«*, V. 22), die sich erst dem höheren Verstand (*»intelletto alto, sottile«*, V. 25) der Engel zeigt. Mit Hilfe dieser bildhaften Brücke versucht das Ich, sich von der Unsichtbaren gleichwohl wieder ein Bild zu machen. Das 34. Kapitel setzt diese Bemühungen unmittelbar in allegorische Handlung um: das Ich zeichnet Engelsingestalten (XXXIV, 1 u. 3). Welche erkenntnistheoretische Bedeutung diesem Vorgang zukommt, zeigt nicht nur die sanfte Ekstase, in die das Ich dabei verfällt. Unterstrichen wird sie durch den symbolträchtigen Zeitpunkt. Genau ein Jahr ist seit dem Tod der Beatrice vergangen (*»in quello giorno nel quale si compiea l'anno ...«*; XXXIV, 1); in der neunten Stunde nach der Episode mit der »donna gentile« kommt der Abtrünnige wieder zur Besinnung (XXXIX, 1). Der Aufschwung seines Gemüts (*»una forte imaginazione«*) steht daher von vornherein in der Konstellation der »donna angelicata«.

Ein letztes Mal verzagt das Ich. Die Erinnerung setzt noch einmal mit Trauer und Tränen ein. Doch dann folgt eine dichte Reihe von Zeichen, an denen sich die Konturen eines neuen Liebesbundes mit der Beatrice ablesen lassen. Das Sonett *Lasso! per forza di molti sospiri* (XXXIX, 8) kündigt den endgültigen Sieg des Ich über die Sinne an. Ohnehin hatte der überwältigende Anblick der Beatrice bis auf die Augen (XIV) alle anderen zum Schweigen gebracht. Je mehr überdies das Ich von ihrer Herzensidee begriff, umso weniger hatte es noch gewagt, sie mit bloßen Augen zu schauen (XXVI, 2). Die »Donna gentile« hatte jedoch offenkundig gemacht, daß ein letzter Rest von Augustinischer »concupiscentia oculorum« in ihm war, d. h., daß seine Liebe noch durch die Anschauung ging. Noch immer mußten also erst die Sinne ergriffen sein, ehe das Herz begriffen hatte. Der Umschwung setzt ein, als er das Leben der Beatrice und damit sein Verhältnis zu ihr von Anfang an noch einmal durchging. Sein Trauerjahr gleicht dadurch einem kathartischen Wendepunkt. Die rotgeweinten Augen (*»colore purpureo«*, XXXIX, 4) rufen das farbsymbolische Motiv des »cuore mangiato« (III, 6) wieder auf. Da die Augen aber das Tor zum Herzen sind (XX, V. 10/11), treten Anfang und Ende der V. N. damit wie Zeichen und Bezeichnung zueinander in Beziehung. Denn in Kap. III hatte das schreibende Ich die tiefere Bedeutung seiner Herzallegorie ausdrücklich offengelassen. Jetzt, zum Schluß, findet sie eine – für alle einsichtige (*»manifestissimo a li più semplici«*; III, 15) –

Auflösung: das ›Rot‹ des Leidens auf dem ›Cammino de li sospiri‹ hat sich als Farbe eines Liebesmartyriums zu erkennen gegeben (XXXIX, V. 8; Prosa 4). Wo der Liebes Schmerz aber nicht nur passiv hingenommen, sondern als bewußte Passion für eine Idee angenommen wird, steht ihm der spirituelle Lohn zu (›Corona‹, V. 8), der im ›Namen der Beatrice‹ verheißen ist (›quel dolce nome di madonna scritto‹, V. 13).

Die Vernichtung jedes sinnlichen Begriffs von Liebe (›cuore mangiato‹) bedeutet daher nicht ein Ende, sondern den Beginn eines ›neuen Lebens‹. Dies bekräftigt ein ergänzendes Zeichen. Jetzt erst, nach der Versuchung durch die ›donna gentile‹, so das Gedicht *Lasso! per forza*, ›li occhi son vinti, e non hanno valore / di riguardar persona che li miri‹ (XXXIX, V. 2/3; Prosa 5)! Um der Beatrice gerecht zu werden, hat sich auch der Gesichtssinn von allem Gegenständlichen und Äußerlichen zu lösen. Nur der kann sie begreifen, der nach innen schaut. An diesem Punkt erst hat das liebende Ich seine frühere Einsicht an sich bewahrt, daß das Glück seiner – gleichwohl unglücklichen – Liebe in dem bestünde, ›che non mi puote venire meno‹ (XVIII, 4): die Frau um dessentwillen zu lieben, was auch ohne ihre Anwesenheit Bestand hat. Wer einer solchen ›Beatrice beata‹ ansichtig werden will, wird sie allein mit dem geistigen Auge finden.

Diese Spiritualisierung der Liebe wird direkt anschließend im Sinnbild vom Schweißstuch der Veronika (XL, 1) fortgeführt. Darin schlägt die Leidensliebe des Ich eine Brücke zum Karfreitagsgeschehen. Die Stationen seiner ›Via d'Amor‹ nehmen, wenn auch behutsam, eine Analogie zur ›Via del Calvario‹ auf.¹⁴ Der in trobadoresker Hinsicht abgeschlossene Minnedienst des Ich läßt sich dadurch christologisch neu aufschließen. Mit dem Tod der Frau ist der Gedanke der Liebe also noch keineswegs am Ende. Die Nachfolge der Beatrice leitet in eine Nachfolge Christi über. Welche Voraussetzungen dafür verlangt sind, auch das will das Schweißstuch der Veronika versinnbildeln. Im Kap. XL heißt es dazu: ›molta gente va per vedere quella imagine benedetta la quale Jesu Cristo lasciò a noi per essempro de la sua bellissima figura, la quale vede la mia donna gloriosamente‹. Wird hier nicht eine Gleichung über einen allegorischen Erkenntnisweg aufgestellt? Die volkstümliche Verehrung (›molta gente‹), die über eine anschauliche Reliquie (›imagine‹) zu einer Vorstellung des unsichtbaren Erlösergottes findet – wiederholt sie nicht die Liebesfrömmigkeit des Ich, die über das in der Erinnerung (›memoria‹) aufbewahrte Bildnis der Beatrice einen Zugang zur göttlichen, weil im Angesicht

Gottes weilenden Beatrice sucht? Erkenntnistheoretisch gesprochen haben das Schweißstuch und die in den Gedichten konservierte Beatrice die Geltung von Devotionalien angenommen. Sie halten ikonisch vor, was im – liebenden – Gemüt nur als Begehren vorliegt.

Das anschließende Bild von den Rom-Pilgern (XL) verstärkt im übrigen die christlichen Vorzeichen des ›Cammino de li Sospiri‹. Sie kommen von weiter her als das Ich; und ihr Ziel führt sie über die ›trauernde Stadt‹ des Ich hinaus – in die ewige Stadt Rom (XL, 7). Kaum zufällig wird gerade dort das Schweißstuch der Veronika erwähnt. Die Pilger gehen das Risiko ein, ihren ›Sitz im Leben‹ (›patria‹) hinter sich zu lassen, so wie das Ich sein Eigeninteresse aufgegeben hatte, um sich in den Dienst einer höheren Idee (›al servizio de l'Altissimo‹; XL, 7) zu stellen. Da sie jedoch genau mitten durch die Stadt der Liebestrauer (›mezzo de la cittade‹) gehen, würde sie das Liebesgeschehen des Ich und der Beatrice nicht minder anrühren wie das Ich selbst (›io li pur farei piangere anzi ch'elli uscissero di questa cittade‹; XL, 4). Was zwischen dem Ich und der Beatrice vorgefallen ist, wird durch sie jedoch auf einen höheren Nenner gebracht. Die Minne mag für sie zwar ein zentrales Ereignis sein; deren Sinn erfüllt sich aber nicht schon im Minnedienst selbst, sondern erst im Dienst an Gott (›l'Altissimo‹).

Dieser beschließende Fluchtpunkt der Liebe holt poetisch und gedanklich schließlich jenes Gipfelerlebnis der V. N. ein (Kap. XLI, 42), welches das Ich zu Anfang zwar emphatisch erfahren, aber gedanklich noch nicht begriffen hatte: ›Apparuit iam beatitudo vestra‹ (II, 5). Das Bild von den Pilgern erweist sich als Gleichnis für das aufsteigende Denken des Herzens (›spirito peregrino‹; ›acciò che spiritualmente va là suso, e sì come peregrino lo quale è fuori de la sua patria, vi stae‹; XLI, 5). Seine höchste Stufe findet ihren höchsten Ausdruck im letzten Gedicht der V. N., in *Oltre la spera* und seinem erschließenden Kommentar. Liebe, recht verstanden, ist ein Streben (›là dove disira‹) zu Gott (›Oltre la spera‹). Sie wurde den Menschen als göttliche Begabung geschenkt. Ihr Sinnbild ist die Beatrice. Wer also sie richtig begreift (›intelligenza nova‹), für den wird sie zur Führerin auf dem Weg zurück zum Ursprung aller Liebe (›quand'elli è giunto là dove disira‹), zu einer der elementarsten Verbindungen der Geschöpfe mit ihrem Schöpfer.

Die vordergründige Liebesgeschichte der V. N. darf nach alledem als Unterlage einer übergeordneten Liebeshandlung angesehen werden.

Das nach allen Regeln der damaligen Minnekunst inszenierte Geschehen hat aus dem trobadoresken Verhältnis von Mann und Frau eine planvoll angelegte Stufenleiter der Liebe ausgefaltet. Die den Sinnen zugängliche Beatrice mußte abnehmen, damit das Ich im rechten Begriff für Liebe wachsen konnte. Ihre Entsinnlichung war gewissermaßen der Preis für das Wesentlich-Werden seiner Liebe. Wenn die *Via d'Amor* des liebenden Ich einen »senso sottile« verbirgt, dann ist er in das schrittweise Abrücken des Minnenden von seiner anfänglichen Minnehaltung eingeschrieben. Das Ich wendet auf das Phänomen Beatrice zunächst die Verstehensordnung an, die seiner Zeit literarisch dafür parat stand, die stilnovistische Minnedoktrin. Indem der Autor sie jedoch scheitern ließ – das Ich konnte die Beatrice damit nicht erreichen –, mußte gewissermaßen deren systematisches Defizit zur Sprache kommen: der latente Egozentrismus der Minne, der »amor sui« des Liebenden (Kap. I–XVII). Erst in der Überschreitung des Minnekodex, namentlich der *Pietà*-Gebärde, konnte eine andere Qualität des Liebens zum Vorschein kommen. Sie kultiviert in der Beziehung zur Angelierten nicht mehr eigentlich die eigenen Antriebe, sondern die Eigenschaften der Frau, um deretwillen sie liebenswürdig war. Diese »objektivistische« Wende in der Einstellung des Ich machte es frei zur Entdeckung einer Liebe um des anderen willen, eines »amor proximi« (Kap. XVIII–XXXVIII). Dennoch war damit noch nicht die ganze Tragweite erkannt, zu dem ein »Denken des Herzens« fähig ist. Der Todeszyklus der *V. N.* entrückte die Beatrice, um das Ich auf die höchste Implikation der Liebe hinzuführen, auf den »amor Dei«. Wenn die *V. N.* eine »Sentenzia« (I, 1) nach Art eines mehrfachen Schriftsinns enthält, dann, so scheint es, ist es diese Lehre von den spiritualisierten »gradus amoris«. ¹⁵ Sie beschreitet auf der trobadoresken *Via d'Amor* ein »Itinerarium amoris in Deum«. ¹⁶ In all den vordergründigen Liebeswirren ist mit geradezu scholastischer Strenge ein Tiefensinn durchgezogen, der der Liebesdichtung insgesamt eine neue, in Gott gründende Liebeslehre, eine Amorthologie vorschlägt. Dante mag darin nach heutiger Auffassung nicht unbedingt originell sein, weil das Modell seiner Liebesleiter der christlichen Erbauungsliteratur seiner Zeit wohl vertraut war. Doch gelingt ihm eine beispielhafte Vereinbarung von damaligem Wissen und Glauben.

Eine religiöse Letztbegründung auch *der* Liebe, die in der Minne behandelt wird, greift allerdings radikal in ihren Bedeutungsspielraum ein. Mit Hilfe seiner Amorthologie vermag Dante in ihren festgelegten

und geschlossenen Sprechkreis einen höchsten, geradezu philosophischen Radius einzuzeichnen. Der für den Minnesang grundlegende Responsionscharakter bleibt dabei bis zum Ende der *V. N.* erhalten. Dante verändert also nicht die Fiktion des Minnesprechens, sondern erhöht ihre Sinnmenge. Das Alte wird »neu« ausgelegt.

Ein besonderes Beispiel in diesem Zusammenhang gibt die feste Rollenverteilung von Mann und Frau, an der auch die *V. N.* angesetzt hatte. Im Zuge ihrer amorthologischen Erschließung aber kommt es zu einer erheblichen Ausweitung ihrer Funktion. Sie macht aus kulturellen Rollenträgern Sinnbilder einer Liebeslehre. Die eigentliche Handlung der *V. N.* bestand, wie gesehen, darin, daß das liebende und dichtende Ich in der allmählichen Entfernung der Beatrice stufenweise zur Einsicht dessen geführt wurde, was bereits im Grunderlebnis eingestellt war. Die Beatrice war also schon von Anfang an, als was sie sich dem Ich am Ende erst enthüllt haben wird: ein Bote der göttlichen Alliebe. Im Hinblick darauf ist sie, um Dantes eigenes Erklärungsschema anzuwenden, zwar nur eine Widerspiegelung des höchsten Begriffs, ein *Actus*. Für das Ich jedoch verkörpert sie den Inbegriff aller Liebe. Insofern ist sie für ihn »Potenzia« (XX). Ihre »systematische« Entrückung bewegt das Ich zu einer fortgesetzten Abstraktionsarbeit. Jeder Schritt in der Abnahme ihrer Gegenwärtigkeit zwingt ihn zu einer weitergehenden Entgegenständlichung seines Liebesdenkens (und -sprechens). So gesehen bildet es seinerseits einen *Actus der* Liebe, die es jeweils gerade an der Beatrice begriffen hat. Es »verkörpert« ihre Liebe, so wie sie göttliche Liebe verkörpert. Folgt er deshalb der Spur ihrer Entrückung, so erweist sich, was er lange Zeit für einen Leidensweg hielt, als ein verborgener Heilsplan. Gott ist das Urbild, Beatrice sein Abbild, das Ich ein Abbild dieses Abbildes. Wenn der Schauende zuletzt ganz vom Geschauten hingerissen wird, ist er in den Abstufungen der Idee wieder aufgestiegen, die platonisch gesehen ¹⁷ vom Schöpfer im Wahrnehmbaren verdinglicht wurden.

Geht man der Liebe in der Minnedichtung so auf den Grund wie Dante, nimmt ihr »Denken des Herzens« schließlich die Würde eines affektiven Erkenntnismodells an. Minne vermag höchste Wahrheiten dann aufzudecken, wenn sie von der richtigen Idee aufgeschlossen wird. Das ist die amorthologische Botschaft der *V. N.* Den Gipfelausdruck dafür setzt ihr »Schlußbild«. Die letzte Vision (XLII) macht das Ich sprachlos. Es hat – damals noch – keine Worte für das, was sich ihm zeigt. Aber es kann zumindest die Gebärde des Wahrnehmens be-

zeichnen, *wie* es ihm zuteil wird. Die letzte Verückung seines liebenden Gemüts läßt ihn die »gloria de la sua donna« zumindest schauend ahnen. Sie aber schaut ihrerseits wieder »gloriosamente . . . ne la faccia di colui »qui est per omnia secula benedictus« (XLII, 3).

V. Lieben heißt Dichten

Es gehört zu den faszinierenden Erlebnissen, die der Text der *V. N.* seinen Lesern bereithält, daß seine »Mehrsprachigkeit« mit der Einsicht in den göttlichen Ursprung der Minne noch keineswegs an ihr Ende gekommen scheint. Es spricht für Dantes hohe Kunst des Wortes, daß es ihm gelungen ist, in dieselbe Fabel einen zweiten vollständigen Tiefensinn einzutragen. Um ihn fürs erste in Form einer These vorzustellen: die Aufdeckung eines höheren Begriffs von Liebe vollzieht sich zugleich als Aufdeckung eines entsprechend höheren Begriffs von Dichtung.¹ Die *Via d'Amor*, die den Liebenden über seinen anfänglichen Minnehorizont hinausführte, wird auch zum Sinnbild für den Weg des dichtenden Ich heraus aus den Grenzen seines poetischen Ursprungs. Gewiß ist er nur in verstreuten Bemerkungen und Anspielungen des kommentierenden Ich angedeutet. Wendet man auf die *V. N.* jedoch ihre eigene Verstehensordnung an, treten auch seine Einzelheiten zu einer durchgängigen »Geschichte« zusammen.

Alle Voraussetzungen dazu waren dem Minnesang seit langem vertraut. Die Lieder der Provenzalen selbst sowie die »razos« hatten immer auch den Urheber mit in ihren Vortrag einbezogen. Daß der Sänger regelmäßig von sich als Dichtendem sprach, war also zumindest ein festes Motiv seiner Dichtung. Die Prosa der *V. N.* hatte diese Anlage systematisch ausgebaut. Der Dichter war zum ständigen Partner des Liebenden geworden. Dennoch bedurfte es einer besonderen Interessenverbindung, damit nicht nur die Liebe des einen, sondern auch das Aufschreiben des anderen eine Geschichte machte. Dante hat diesen Zusammenhang erneut in der Minnedichtung selbst entdeckt. Für seine Vorgänger und Zeitgenossen stand fest, daß eine literarische Behandlung der Liebe in die Form des (gesungenen) Gedichts gehört. Dafür gab es dichtungstheoretische und religiöse Gründe.² Sie besagten, daß Lieben und Dichten zwei gleichursprüngliche Äußerungen eines inspirierten Gemüts sind. Diese Auffassung reicht über verschlungene Pfade bis auf die platonische Enthusiasmus-Lehre zurück. Gleichzeitig konnte schon für die Provenzalen nachgewiesen werden, daß höfisches Lieben von Lyrik nicht zu trennen ist.³ Bereits für sie galt, daß Liebe gelebte Poesie und Dichten Liebesdienst ist. Die Kunst

der Sprache hat mithin den Auftrag, das im liebenden Entzücken Geschaute in einen ebenbürtigen Ausdruck zu übertragen. Ganz vor diesem Hintergrund hatte Dante Liebe als ein eigentümliches ›Denken des Herzens‹ aufgefaßt. Um in der Kommentarsprache seiner V. N. zu bleiben: das ›Raunen des Herzens‹ ist die Materie, die die Poesie ›verdichtet‹ und damit allererst mitteilbar macht. Dichten erweist sich so gesehen als eine höchste Form menschlichen Nach-denkens. Das meint im Kern die vom Dichter so beständig eingenommene Stimmungsgestalt des ›pensare‹, des ›pensoso‹.⁴ Deshalb auch kommt sein Dichten aus der ›Memoria‹, nicht aus dem inneren Erlebnis selbst.

Was das Ich der V. N. vor seinem geistigen Auge schaut, macht es zuerst meist fassungslos. Was es davon behalten kann, verarbeitet es nachträglich zum Gedicht. Dieses also macht erst aus erlebten Eindrücken edle Gedanken. Lieben, ein durch und durch irrationales Geschehen (vgl. Kap. II), wird im poetischen Wort geordnet und damit rationalisiert. Darauf weist das schreibende Ich schon im 2. Kapitel des Buches hin. Das Bild der Beatrice würde ihn, sagt es, zwar ganz und gar beherrschen (»la sua imagine, la quale continuatamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a signoreggiare me«; II, 9). Doch diese Fesselung seiner Sinne soll durch die Ratio (»lo fedele consiglio de la ragione«; ebda.) gelöst werden – in der poetischen Meditation im Gedicht. Auf der einen Seite steht die Liebe, Inbegriff heftigster Gemütsbewegung, die ihre Opfer um den Verstand bringt; auf der anderen aber die Poesie, die darüber mit höchster Kunstfertigkeit spricht. Die Sprache der Leidenschaft und die Sprache der Dichtung bilden so gesehen einen Gegensatzzusammenhang. Das diktatorische Walten Amors wird in den Versen des Minnesängers öffentlich zur Rede gestellt. Es solchermaßen mitzuteilen heißt aber, es doppelt einer öffentlichen Kontrolle zu unterwerfen. Zum einen begrifflich: die Stürme des Herzens werden nach der raffinierten Seelenkunde der Stilnovisten zerlegt und damit erklärt. Zum anderen moralisch: die Ergriffenheit der Liebe kann sich nicht öffentlich gehen lassen; sie muß sich der strengen Verhaltensschule der ›Cortesia‹ fügen. Die Kunst wirkt so den natürlichen Antrieben entgegen. Die Stabilität der sprachlichen Ordnung, so Hugo von St. Victor, verleiht der labilen menschlichen Natur kulturelle Bindung.⁵

Ganz nach diesem Grund handelt das dichtende Ich der V. N. Damit seine tückische Leidenschaftlichkeit ein für allemal unterbunden werde, soll die Erfahrung mit der ›donna gentile‹ in einem Sonett (XXXIX,

6) festgehalten und damit wortkundig gemacht werden. So geschieht es in nahezu jeder Episode! Deshalb hat das dichtende, erst recht das kommentierende Ich der V. N. seine Herzensangelegenheit ständig sprachlich begleitet. Der überlegt Dichtende fängt den ekstatisch Liebenden in der hohen Form der Minnesprache auf. Sein bewegtes Seelenleben wird poetisch objektiviert. Verse sind ein in die Hand des Menschen gegebenes Mittel, um die Erkenntnisminderung aufzuheben, die im Eigensinn der Sinne liegt. Diese ›Übersetzung‹ einer persönlichen Liebeserfahrung in Liebesdichtung gleicht damit einer Handlung, die vom unmittelbaren Erleben (Actus) auf das Wesentliche zurückgeht. Dichten erweist sich auch von dieser Seite her als eine hohe Form des Denkens. In diesen Blickpunkt fügt sich nicht zuletzt die von Dante so konsequent fingierte Publikumsbindung seiner Verse. Die Liebesgetreuen, hochherzige Damen oder nahe Freunde bilden die erlesene Öffentlichkeit, vor der das Sprechen und sein Inhalt zu bestehen hat. Sie wacht darüber, ob das Ich auf seinen besonderen Fall die allgemein zulässigen Begriffe anzuwenden vermag, die ihre Gemeinschaft begründen. In dieser Umgebung zumindest ist Lieben erst als Dichten formvollendet; eines bedarf des anderen.

Die V. N. hat diese Wechselbeziehung im übrigen eigens inszeniert. Zum einen in der Gestalt Amors. Er ist für das liebende Ich nicht nur ein ständiger Berater in Liebesdingen. Er führt es zugleich in die Kunst des Dichtens ein. Diese Zuständigkeit hat Tradition;⁶ sie wird in der V. N. traditionsbewußt erneuert. Amor, so sagt die stilnovistische Liebeslehre, kann sich nur in einem ›Cor gentile‹ verwirklichen (XX, Sonett).⁷ Den Grund wiederholt die Canzone *Li occhi dolenti* (XXXI): nur wer von Natur aus (XX, V. 5) ein bildbares Herz hat (»intelletto d'amore«; XIX, V. 1), verfügt über die hochfliegende geistige Begabung (»alto ingegno«; XXXI, V. 35), um sich aus Anlaß der Geliebten vorstellen zu können, was Liebe ist (»possa imaginar di lei alquanto«, V. 36). Schöpft aber diese Vorstellungskraft nicht aus derselben Quelle, die die Dichter Inspiration nennen?⁸ Amor in der V. N. jedenfalls geht so vor. Wenn das dichtende Ich an einen Scheideweg kommt, klärt er es über die Natur seiner Empfindung auf. Ineins damit leitet er es auch an, wie sie zu sagen ist: »dille nel modo che per loro non si discernesse lo simulato amore (etc. IX, 6)«. Das Ich, ratlos nach der Grußverweigerung seiner Herrin, erbittet und erhält von Amor Rat, in Latein, wo es stets um Grundsätzliches geht: ›mein Sohn, es ist Zeit, daß unsere Liebesfiktionen beseitigt werden‹ – das gilt für die ›donna

scherma, also den Inhalt, ebenso wie für die damit verbundene Form (XII, 3). Ja er definiert geradezu den ›Dolce stil novo‹ Dantes: »falle [i.e. le parole per rima] *adornare di soave armonia*, ne la quale io [i.e. Amor] sarò tutte volte che farà mestiere« (ebda.). Zugleich widerspricht er damit bis in den Wortlaut hinein der Auffassung Cavalcantis in *Donna me prega* (V. 71 ff.). Dieser schreibt eine Wirkung allein der erlesenen Kunstgestalt zu (»si adornato/ch'assai laudata sarà tua ragione«). Die Führerschaft Amors in Dichtungsfragen erreicht schließlich einen unbestrittenen Höhepunkt, als sich das Ich vom alten Liebesdienst lossagt (XVII). Das ganze Glück seiner – neuen – Liebe, so hat Amor dem Ich zu verstehen gegeben, liege in den *Worten*, die seine Herrin rühmen (XVIII, 4–7). Minne und Frauenlob sind identisch geworden. Liebe, in höchster Form, ist hymnisches Preisen. Zum Beweis beginnt seine Zunge wie von selbst zu sprechen. Der Gott schenkt ihm den ersten Vers zu einem der poetischen Gipfel des ›Dolce stil novo‹, *Donne ch'avete intelletto d'amore* (XIX, 2 ff.).

Fortan hat das Ich die Lektion Amors begriffen. Sein von der Liebeshandlung erzwungenes Nachdenken mündet stets in die Frage nach der richtigen Ausdrucksweise ein. Das Ich der *V. N.*, das die Lyrik des dichtenden Ich aus rückschauender Erfahrung kommentiert, hat nichts anderes getan als die Einsicht in die Wechselseitigkeit von Lieben und Dichten in der Fiktion selbst Gestalt werden zu lassen.⁹ Denn mit gleicher Sorgfalt kommentiert es die Fortbildung seines Herzens wie die seiner Sprachkunst. Auch für diesen Teil der Prosa gilt deshalb, was im Hinblick auf die innere Liebesgeschichte gesagt werden konnte. Sie faßt die Lieder, den primären Gegenstand der *V. N.*, gleichsam neu und stattet sie mit einem zweiten Blickpunkt »a posteriori« aus.¹⁰ Mit seiner Hilfe vermag das schreibende Ich in eine Zwiesprache mit seiner vorangehenden Dichtung einzutreten.

Dante gehorcht damit zugleich seinem eigenen Dichtungsbegriff, den er im wichtigen § 25 seines Buches entwickelt und im *Convivio* (II, 1–3) wieder aufgenommen hat. Wer seine Worte in das poetische Gewand von Tropen und Figuren kleidet und sich in der uneigentlichen Sprache der Poeten äußert, muß auf Verlangen jederzeit in der Lage sein, das Gemeinte hinter dem Gesagten in Prosa aufschließen zu können (»aprire per prosa«; XXV, 8). Das gilt mithin nicht nur für die ›ars amandi‹, sondern auch für die ›ars scribendi‹. Immerhin richtet sich das ›Büchlein‹ an die Fedeli d'Amore, an die Besten in der Kunst des ›trobar‹ dieser Zeit (III, 9). Bis auf eines (XXVII, »Sì lungiamente

m'ha tenuto Amore«) wird jedes der 31 Gedichte unmittelbar danach (bis § XXX) oder direkt davor in Prosa rhetorisch fachgerecht erschlossen (›divisioni‹). Wenn das Ich in den Selbstkommentaren die Dürftigkeit seiner Worte beklagt und zögernd und bangend sich auf das Wagnis eines neuen Stils einläßt, dann hat die Prosa an ihren poetischen Stücken die Aufgabe vollzogen, die der Autor ihr theoretisch vorgeschrieben hatte. Sie wird zur Interpretation der Verse, als kontinuierlicher Vorgang zugleich zur Handlung einer Geschichte über ihr Dichten.

Dadurch treten alle Gedichte in eine erweiterte Auslegungsbewegung ein, die in einen zweiten »senso sottile« mündet. Auch er hat eine Erkennungsformel: Wenn das dichtende Ich über ›Frauen‹ spricht, kann das rückblickende Ich zugleich Poesie verstehen!^{10a} Auf diese Weise gibt die Geschichte von der Liebe zur Beatrice einen Durchblick auf eine Geschichte von der Arbeit am Begriff von Dichtung frei, die diese Liebe ausgelöst hat. Dantes Struktur des doppelten Sprechens hat diese nachträgliche Umbuchung seiner Sonette, Balladen und Kanzonen in der *V. N.* möglich gemacht.

Wenn aber gilt, daß Minnellyrik nur sprachlich einholt, was das liebende Herz unsprachlich denkt, dann muß eine Geschichte der eigenen Dichtung eng mit den Wendepunkten ihrer ›Via d'amor‹ verbunden sein. Mehr noch: die Tränen des Liebenden auf seinem Leidensweg sind dann auch für das dichtende Ich vergossen. Dessen Begabung und Berufung zur Verskunst scheint daher eine ähnlich dramatische Entwicklung vorgezeichnet. Daß Minne immer auch ein Problem der Worte ist, galt den Stilnovisten als ausgemacht. Daß der Minnesang aber zugleich auch zur Darstellung seiner selbst in Anspruch zu nehmen war, dies macht die Größe und Originalität Dantes in diesem Werk aus. –

Diese Geschichte des poetischen Sprechens in der Tiefe der *V. N.* verfügt über einen eigenen Prolog. Allerdings war er als solcher erst zu entdecken. Dreimal zu Beginn des Buches begegnet das Ich der Beatrice (II; III; V). Jede dieser Begegnungen stellt es auf die Liebe ein, die es erwartet. Jede von ihnen bereitet aber auch auf die Dichtung vor, die dieser Liebe Ausdruck verleihen soll. Die erste findet im symbolischen Alter des Ich von 9 Jahren statt. Was sie so bemerkenswert macht, ist, daß sie – auch – eine verschlüsselte Exposition des Dichtungsproblems enthält, um das die *V. N.* kreist.

Als das Ich der Beatrice zum ersten Mal ansichtig wird (II), macht sie ihn sprachlos – eine bedeutungsschwere Geste. Der Novize in der Liebe ist auch ein Neuling in der Kunst des Dichtens. Kein Lied gestaltet die sonst so erregende ›Sternstunde‹ (II, 1) des Innamoramento. Dieser Aufbruch der Leidenschaften ruft eine allzu ›romantische‹ (›fabuloso parlare‹) und zu wenig rationale Sprache auf.¹¹ Was immer der Übermut (›baldanza‹) der ersten Liebe zu sagen hat – um daraus Dichtung zu machen, bedarf es des Verstandes der Kunst (›fedele consiglio de la ragione‹).

Zum Dichter gemacht hat ihn erst der huldvolle Gruß der Beatrice bei ihrer zweiten Begegnung im Alter von symbolischen zwei mal neun Jahren (III, 1). Amor weckt den in ihm ruhenden Enthusiasmus (III; Sonett V. 11/12; 2 »come inebriato«). Über alles Folgende aber entscheidet, wie der Liebende diese Gemütshebung sprachlich aufnimmt. Seine Reaktion ist höchst bemerkenswert: Seine Liebe kommt sogleich zweifach und in höchst unterschiedlichen Versionen zu Wort. Zuerst spricht sie in Gestalt Amors aus ihm, ehe er über sie zu sprechen vermag. Im ersten Fall endet die Aussprache mit einem fatalen Erlebnis: das Ich ist dem Traumgesicht nicht gewachsen (›lo mio deboletto sonno non poteo sostenere‹; III, 7). Es kann dem wortgewaltigen Amor nicht folgen (›ne le sue parole dicea molte cose‹; ebda. 3). Wie ihm die Tragweite seiner Liebe fremd war, so die Worte Amors: dieser benutzt zeichenhaft die ›Fremdsprache‹ Latein; der Liebende verstand – noch – so gut wie nichts (›[le parole] le quali io non intendea se non poche‹; ebda.). Nach der Traumvision sich selbst zurückgegeben, beginnt das Ich, das weitgehend Unbegreifliche im Nach-Denken zu vermessen (›pensare‹; III, 8; »pensando io a ciò che m'era apparuto‹; ebda. 9). Mit welchen Mitteln aber soll es ihm sprachlich begegnen? Seine Wahl hat exemplarischen Charakter. Es greift zur damals höchsten Form des Liebessprechens, zur ›Reimsprechkunst‹ der Stilnovisten (›L'arte del dire parole per rima‹, ebda.). Von ihnen hat es das Dichten gelernt; an sie richtet es seine Verse (›farlo sentire a molti li quali erano famosi trovatori‹); auf ihr fachliches Urteil kommt es ihm an (›pregandoli che giudicassero la mia visione‹ – in Versen). Von ihnen erhofft – und erhält es eine Anerkennung (›A questo sonetto fue risposto da molti‹; III, 14), die einer Dichterweihe gleichkommt. So gesehen verheißt ihm die poetische Fassung seiner ersten Amor-Vision, das Sonett *A ciascun'alma*, eine ruhmreiche literarische Karriere.

Genau betrachtet hat das Gedicht jedoch zunächst niemand wirklich

verstanden (›Lo verace giudicio . . . non fue veduto allora per alcuno‹; III, 15) – nicht einmal, und das gilt es zu betonen, das dichtende Ich selbst. Zwar hat es etwas vom Gewicht seiner Liebesvision begriffen, doch kaum ihre wirkliche Bedeutung. Was Amor im Traum eingibt und was das Ich davon mit eigenen Worten wiedergeben kann, liegt sprachlich mithin fast unvereinbar auseinander.¹² Diese Nichtübereinstimmung stellt die V. N. damit von Anfang an unter die grundlegende Spannung zwischen einer Sprache des Herzens (Amor) und der Sprache der Dichtung. Sie bilden die Pole ihrer verschlüsselten Auseinandersetzung mit sich selbst. Die öffentliche Anerkennung des Ich als Dichter kommt dadurch sogleich unter einen herausfordernden Vorbehalt. Die Reimsprechkunst, mit der es seine Liebe zur Rede stellen lernt, sieht sich, kaum erworben, an einen erhabeneren Ausdruck verwiesen. Angesichts dessen, was Amor über die Beatrice zu sagen hat, erscheint selbst der exklusive Maßstab der ›Getreuen Amors‹ ärmlich.

Diese doppelte sprachliche Einführung der Herrin steckt damit für diese Ebene der Geschichte letztlich nichts weniger als ein dichtungstheoretisches Programm ab: der ›Dolcestil‹ bezeichnet die Gegenwart der Verskunst, das gegenwärtig Erreichbare. Amors dunkle Rede hingegen steht für die in ihr verborgenen Möglichkeiten, auch wenn sie noch so gut wie gestaltlos, Leerstellen sind. Zwischen diesen beiden Positionen befindet sich das Dichter-Ich. Es wird damit zum ›Helden‹ eines tertiären Geschehens in der V. N. Dessen Schauplatz ist die Dichtkunst, dessen Handlung der poetische Gestaltwandel.

Diese These gilt es nun im einzelnen nachzuvollziehen. Eines ist schon an diesem Punkt auffällig: die enge Strukturgemeinschaft mit der inneren Liebesgeschichte des Ich. Auch dort stand am Anfang die für den Betroffenen unbegreifliche Erfahrung seines überwältigten Herzens. Um sie dennoch zu fassen, war selbst das Beste, die Theorie der Stilnovisten eine, wie sich zeigen sollte, viel zu enge Auslegung. Es hatte des ganzen seelischen Lernprozesses der V. N. bedurft, ehe er mit seiner Amorthologie auch nur annähernd begriffliches Licht in das bringen konnte, was ihn schon seit dem ersten Augenblick seiner Liebe durchdrungen hatte.

Wenn die ersten Verse in der V. N. dann schließlich selbst zu Wort kommen (*A ciascun'alma*; III), sind sie bereits in einen weiteren Horizont des Verstehens eingespannt. Der Prosarahmen trägt Fragestellungen an sie heran, die ursprünglich nur vage, vielleicht überhaupt

nicht in ihrem Blickpunkt standen. Diese Poetik der nachträglichen Umbuchung hat deshalb schon für das Eröffnungsgedicht *A ciascun 'alma presa* (III, 1) Gültigkeit. Vordergründig wendet es sich an die »Fedeli d'Amore«. Es legt ihnen das Sinnrätsel vom »cuore mangiato« vor. Dessen verschlüsselte Minnedoktrin wird im übrigen erst im Sonett *Amore e 'l cor gentil* (XX) selbst aufgeschlossen. Darüber hinaus schlagen beide Texte wohl eine Brücke zu Guinizellis Manifest *Al cor gentil rempaira sempre amore*.

Sein Platz an der Stirn des Textes empfiehlt es darüber hinaus für höhere Aufgaben. Seine Traumallegorie zeigt Amor als Herrn der Herzen (»Amor tenendo/meo core in mano«, V. 9/10). Die einleitende Prosa identifiziert ihn jedoch zugleich als Herrn der Sprache. Die in seinen Armen ruhende Madonna ist auch die Dichtung, die er in einem liebend entflammten Gemüt (»core ardendo«, V. 12) erweckt (»la svegliava«, V. 12). Bis hierher entspricht dies der Amorpoetik der Stilnovisten. Die Geliebte – der Gedanke an die Beatrice liegt nahe –, die dieses Herz dann verzehrt (V. 13), verlangt vom Liebenden unbedingte Hingabe. Sie will von ihm den Verzicht auf sich selbst, ehe er sie ganz erfahren kann. Auf das Dichten bezogen: von Amor das Sprechen lernen zu wollen heißt, die Reimsprechkunst der Fedeli und damit die eigenen Grundlagen des Dichtens zu überwinden. Wahre Dichtung, in Amor verheißen, steht erst am Ende einer langen Entwicklung (»gir«; V. 14). Wohin sie geht, interpretiert die Prosa: »verso lo cielo« (III, 7). Oben und unten kennt jedoch auch die Sprachkunst. Die Zeit Dantes teilt Dichtung in Anlehnung an die Rhetorik wesentlich nach Stilen ein.¹³ Seit den Provençalern gehört das Liebessprechen in der Muttersprache (»dire per rima in volgare«; XXV, 3) rhetorisch der mittleren Stillage an. Den antiken Vorbildern Vergil, Lucan oder Horaz (XXV) stand die italienische Sprache vor allem dadurch nach, daß sie einen hohen Stil bisher nicht ausgearbeitet hatte.¹⁴ Ihn herauszubilden und zu sichern deutet sich damit als ferner Zielentwurf einer sprachkünstlerischen Handlung in der *V. N.* an. Daß Dante sich in diesem Problemkreis bewegt, zeigt die wenige Jahre später erschienene Schrift *De Vulgari Eloquentia*. Dort unternimmt er den Versuch, anhand der kunstvollsten lyrischen Großform, der Canzone, diesen überwiegend leeren Höchstwert in einer volkssprachlichen Stilordnung poetologisch in Besitz zu nehmen. Das Neuland wäre also zwar von der Minnelyrik her zugänglich, müßte allerdings im Verlaufe des Weges über sie hinausgehen. Dieser Ablösungsprozeß scheint schmerzhaft

vorgezeichnet in dem am Beginn der Terzette heiteren (»allegro«, V. 9), am Ende aber weinenden (»piangendo«, V. 14) Amor. Die Prosa wird noch deutlicher: »La sua [i.e. Amor] letizia si convertia in amarissimo pianto« (III, 7).

In Träumen, namentlich literarischen, pflegt der Schlafende in seine Zukunft zu schauen. So gesehen enthielte diese Vision, vor allem im Zusammenspiel mit ihrer Prosa-Version, ein verschlüsseltes Gleichnis dessen, was dem Ich selbst bevorsteht. Der erste Gruß der Beatrice kündete daher nicht nur von höchster Glückseligkeit des Liebenden. Er enthielte in eins damit eine Vorschau auf seinen schweren poetischen Bildungsanstieg. Die erste Reaktion des dichtenden Ich darf nicht täuschen: daß, was ihm vors innere Auge kommt, sein Fassungsvermögen übersteigt (»mio deboletto sonno non poteo sostenere«; III, 7). Was es davon dunkel zu ahnen vermag, erfüllt es mit Zukunftsangst (»onde io sostenea sì grande angoscia«), und sein Traumgesicht bricht ab (»anzi sì ruppe [i.e. lo sonno] e fui disvegliato«). Tatsächlich aber weisen alle Anzeichen der Selbstdeutung darauf hin, daß das erste Gedicht *A ciascun 'alma presa* den Charakter einer lyrischen Selbstthematisierung hat. Wie in einer Miniatur ist in ihm das poetische Geschick des Ich bereits prophetisch vorweggenommen. Wiederum beweist die analytische Anlage des Buches seine Zweckdienlichkeit. Im Rückblick des Schreibers fügen sich schon seine poetischen Lehrjahre einem geheimen Plan, der im Augenblick des Dichtens verschlossen war. Das Ich hatte in diesem Traum gleichsam einen Pakt mit Amor geschlossen. Was in ihm zuvor nur Naturbegabung war (»Amor ... mi pose in vita sì dolce e soave«, VII, V. 7–9; V. 12) – die Beatrice erweckte sie zum »Künstlertum« des Dolcestil. Amor hatte das Ich in Gestalt der Beatrice nicht nur vor einen gebieterischen amourösen, sondern auch poetischen Anspruch gestellt (»l'anima era tutta data nel pensare di questa gentilissima«). Alle seine weniger hochfliegenden Neigungen drängte er zurück (»Lo mio spirito naturale cominciò ad essere impedito nel la sua operazione«; beides IV, 1). Kurz: das Ich war in seinen Ambitionen und seinen äußeren Erscheinungen fortan von Liebe und Dichtung gezeichnet (»di sì fraile e debole condizione«; IV, 1).

Die dritte Begegnung erweitert dieses Programm durch eine Vorschau auf das, was dem Ich auf seiner poetischen Wanderung bevorsteht. Im Mittelpunkt steht die Sequenz der Kap. IV bis XII; eine Schlüsselstellung hat § V. Das Ich sieht seine Herrin inmitten ihrer

Begleiterinnen. Es richtet seine Blicke auf sie. Genau auf der Mitte einer Geraden, die von seinen Augen ausgeht und bei der Beatrice endet, unterbricht eine ›donna gentile‹ den Blickweg und stellt sich zwischen ihn und die Holdseligste. Doch auch diese selbst erweist sich, diskret angedeutet, ihrerseits nicht als Erfüllung des Blicks. Vielmehr wird sie schon in der unmittelbaren Eröffnung der V. N. selbst nur als Durchgangspunkt auf einer Linie gezeigt, deren Fluchtpunkt die Himmelskönigin (›la regina de la gloria‹, V. 1) bildet. Das Sehen, das vom Ich ausgeht, steht also von Anfang an unter einer strengen Hierarchie des Schauens. Es ist ihm eine Richtung gewiesen, die über die ›donna gentile‹ im Vordergrund zur fernen Beatrice hinführt. Sie aber deutet ihrerseits über sich hinaus auf einen höchsten Punkt dieser Schaubewegung. Die Himmelskönigin ist mithin ein letzter, selbst nicht mehr sichtbarer Grund des Schauens. Insofern beschreibt die Blickfolge einen Anstieg im Ideellen.

Was diese Blickordnung jedoch so erheblich macht, ist, daß sie ausdrücklich und in erster Linie im Zeichen der Sprache steht. Nach Auffassung aller Kommentare findet die Begegnung dieser Szene in einer Kirche statt. Auffälligerweise aber nennt der Text den Ort nicht beim Namen. Er umschreibt ihn aufwendig und lenkt die Aufmerksamkeit dadurch umso mehr auf das, was ihn daran interessiert. Es heißt: »Questa gentilissima sedea in parte ove s'udiano parole de la regina de la gloria.« (V,1). Der sakrale Raum hat Bedeutung vor allem als Ort einer besonderen Sprachhandlung. Ihr Gegenstand ist die Marienverehrung. Da die Himmelskönigin jedoch den verborgenen Gipfel des Schauens einnimmt, steht sie – sprachlich – für einen erhabensten Ausdruck in der Muttersprache. Ob damit konkret zugleich die Marienhymnik als Vorbild gemeint sein könnte, mag hier offen bleiben. Faszinierend ist, daß die zu ihr hinführenden Stationen der Blickwendung als poetischer Selbstkommentar aufgelöst werden können. Die ›donna schermo‹, die vor der Beatrice kommt und diese wieder vor der Himmelskönigin, verkörpern im Sinne unserer These eine Stufenleiter des poetischen Ausdrucks.

Die ›donna schermo‹ vertritt darin das Debüt des Ich in der Reimsprechkunst der zeitgenössischen Trobadors. Sie steht für die Tradition des Dichtens, den Stand ihrer augenblicklichen Möglichkeiten. Auf's Ganze gesehen (›regina della gloria‹) ist diese Jugendliryk aber nicht mehr als ein erster Schritt auf dem Weg, die Beatrice zu sagen.¹⁵ Wenn das Ich dann trotz alledem die ›donna schermo‹ ausdrücklich

akzeptiert, d. h. sich für Monate und Jahre (›alquanti anni e mesi‹, V,4) in der Sageweise der ›fedeli d'Amore‹ einrichtet, dann erscheint ihre Sprechkunst als der unumgängliche Anfangsgrund seines Dichtungsprogramms. Zwar bleibt davon nur wenig für das Buch der Beatrice (›feci per lei [i.e. la donna schermo] certe cosette per rima, le quali non è mio intendimento di scrivere qui‹; V,4). Andererseits ist nur auf diesem Wege eine Annäherung an ein höheres Stilversprechen des Minnesangs zu erreichen. Das Ende des § V deutet es unüberhörbar an. Von all seinen trobadoresken Stilübungen wollte der Verfasser nur die gelten lassen, die sich – rückblickend – als Hinführung auf das Lob der Beatrice erwiesen hatten (›e però le lascerò tutte, salvo che alcuna cosa ne scriverò che pare che sia loda di lei‹; V. 4).

Mit der Beatrice als seinem wahren Ziel verbindet sich daher ein eigener, höherer Dichtungsbegriff. Kap. XVIII, 9 macht es offenkundig: »E però propuosi di prendere per materia de lo mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima«. In Kap. XXVI, 4 schließlich geht, was die Beatrice dichtungstheoretisch darstellt, ganz im Begriff auf: »lo stile de la loda«. Zwar liegt auch er noch auf der Linie der Tradition, meint aber eine in ihrem Rahmen erreichbare Vollkommenheit. Den Gipfel des Schauens aber, damit auch einer Sprechordnung, repräsentiert die Himmelskönigin. Zwar bildet auch sie vorläufig noch einen ungewissen Horizont, der erst von der Stilhöhe der Beatrice aus Formen annehmen wird. Soviel scheint immerhin darüber angesagt, daß ihm eine Erhabenheit zusteht, wie sie vergleichsweise etwa in der Marienhymnik bereits sprachlich in Besitz genommen ist.

Die einleitenden Kapitel der V. N. haben die Liebesgeschichte genutzt, um durch sie hindurch in eine dahinterliegende Dichtungs-geschichte einzuführen. Donna-Schermo, Beatrice, Regina de la gloria scheinen ihrer künftigen Handlung drei umfassende Entwicklungsschritte vorhersagen zu wollen. Es spricht für den erstaunlichen Kompositionswillen des Autors, daß der Fortgang des Geschehens genau dieses verdeckte Programm konsequent ausführt.¹⁶ Wie sich zeigen wird, geht die Übereinstimmung dieser drei Schritte mit den drei Stadien des Liebens – amor sui, amor proximi, amor Dei – nicht auf einen Zufall zurück. So wie die Liebe erst die Dichtung möglich macht, lebt die poetische Entfaltung des Ich von seiner amorologischen.

VI. Der Anstieg zu epischer Größe des Wortes

1. *An die Stadtgrenzen der ›Reimsprechkunst‹*

Wenn es eine Geschichte des Dichtens in der *V. N.* gibt, dann hatte zumindest ihr erster Akt in der Oberfläche des Geschehens deutliche Spuren hinterlassen. Das Ich hatte den Rückblick auf seine Karriere als Minnesänger mit seinem Debüt in der ›Reimsprechkunst‹ seiner Zeit begonnen. Sie bildet die erste Station seines poetischen Werdeganges, umschreibt zugleich seine ästhetische Grundausstattung. Wenn aber die drei Damen, zu denen es gleich am Anfang seiner ›Vita‹ in Beziehung kommt, außer seiner Liebe auch seinem sprachlichen Umgang mit ihr Gleichnisse setzen, kann der Text in ihrem Bilde zugleich eine ständige Gesprächsebene über die Dichtung eröffnen. Im Rahmen der figurativ angekündigten Entwicklung treten die Frauen vor der Beatrice in der klassischen Rolle des ›celare‹ auf. Dante identifizierte sie jedoch zusätzlich als Sinnbilder der poetischen Umgebung, in der er selbst wurzelt. Was über die Donne-Scherma gesagt wird, bezieht sich also, sinngemäß versetzt, gleichermaßen auf die Reimsprechkunst.¹

Deren Existenz richtet sich jedoch ganz nach der Frau, auf die sie als ihre Mitte zugeordnet sind. Diese aber unterliegt aus der Sicht des Ich einer unerbittlichen Entzugshandlung. Die Liebesgeschichte hat gezeigt, daß dies im gleichen Maße für den Figurenkreis um die Beatrice zutrifft, ja daß ihre Bewegung sich weitgehend in ihnen materialisiert hat. So wie aber ihre allmähliche Entrückung erst das wahre Wesen ihrer Liebe offenbar machte, darf man annehmen, daß sich damit auch auf der Ebene der Dichtungsgeschichte ein schrittweiser Aufbruch zu neuen poetischen Horizonten verbindet.

Die Beschäftigung mit der *donna schermo*, d. h. die Lehrjahre im Minnesang,² ziehen sich über Jahre hin (›*alquanti anni e mesi*‹; V, 4). In der Bilanz der *V. N.* wird diese Zeit jedoch knapp in ein Kapitel gerafft. Kein einziges Gedicht bezeugt sie (ebda.). Dem berichtenden Ich wird sie erst interessant, als sich ihre Schutzfunktion dem Ende zu nähern scheint. So wenigstens legt es § VII nahe. Die ›*donna schermo*‹ verläßt die Stadt und geht in ein fernes Land (VII, 1). Vom dichtenden

Ich her betrachtet entzieht sie seinem Reimsprechen damit die Fiktion, hinter der es seine wirkliche Liebe bisher verborgen hatte. Es trifft ihn schwer, ohne dieses eingeführte Hilfsmittel auszukommen (›per che io, quasi sbigottito de la bella difesa che m'era venuta meno, assai mene disconfortai‹; VII, 1). Immerhin hatten ihm seine Bemühungen um sie, d. h. den Dolce stil, die Aufnahme in den Kreis der Fedeli eingebracht. Ihren Schutz entbehren zu müssen bedroht deshalb seinen Platz in deren ehrenvoller Sprechgemeinschaft.

Doch der V. N. schien dieser Schritt unumgänglich. Das Sonett *O voi che per la via d'Amor*, das diesen Augenblick festhielt, fand Aufnahme in die V. N., weil er sich in Wahrheit als eine notwendige Etappe auf dem Weg zur Beatrice, als ein Schritt zur Verwirklichung der mit ihr geforderten dichterischen Gestalt erwiesen hatte (›uno sonetto; lo quale io scriverò, acciò che la mia donna [i.e. Beatrice] fue immediata cagione di certe parole che ne lo sonetto sono‹; VII, 2). Das Gedicht selbst, in Ton und Form archaisch, enthält eine Responion auf Guittone d'Arezzo.³ Doch die Bedeutung, die ihm die Prosa zukommen läßt, verändert es einschlägig. Sie weist eigens auf seine Mehrdeutigkeit hin (›si come appare a chi lo intende‹; VII, 2; ›con altro intendimento‹; 7). Amor hat das Ich über die Beatrice zum stilnovistischen Dichter berufen (›Amor . . . mi pose in vita sì dolce e soave‹; V. 7–10). Doch auf den Pfaden der Tradition ist, was als liebende Begeisterung begann (›baldanza d'Amore‹; II, 9), in Sorge um eine virtuos gehandhabte ›Wissenschaft von der Minne‹ (›amoro tesoro‹, V. 14) umgeschlagen. Diese Deutung sieht in ›tesoro‹ eine gezielte Anspielung an die *Livres dou tresor* bzw. an den *Tesoretto* von Brunetto Latini, dem Lehrer Dantes. Ihn preiszugeben macht – Dante bleibt im Bild – für den Augenblick selbst den arm (›ond'io pover dimoro‹, V. 15), dem größerer Stilreichtum (›la mia donna‹) verheißt ist. Der Rückzug der ›Schutzliebe‹ verursacht dem Ich zunächst ›Zweifel des Sagens‹ (›di dir mi ven dottanza‹; V. 16). Solange es in den Ton der Konvention einstimmt, geschah dies zwar im beschämten Bewußtsein (›per vergogna‹, V. 18), nur einen Mangel zu verheimlichen (›Si che volendo far come coloro/che per vergogna celan lor mancanza‹; V. 17/18). Auf der anderen Seite aber verlieh diese Teilhabe elitäre Gruppenzugehörigkeit. Der vertraute Gestus der Liebesklage in der ersten Strophe (›O voi che per la via d'Amor passate‹; V. 1 ff.) nimmt dadurch rückwirkend eine reichere Färbung an. Das Ich kann sein Leid mit triftigerer Berechtigung über das der anderen stellen

(›attendete e guardate/s'elli è dolore alcun, quanto 'l mio grave‹; V. 2/3), weil es nicht allein an unerfüllter Liebe, sondern auch an seinem dichterischen Auftrag leidet.

Kap. VIII vertieft den Zwiespalt. Es verschärft das Aufbruchsmotiv der ›donna schermo‹. Eine andere ›donna gentile‹ wird in die ewige Herrlichkeit abberufen. Sie leitet schon zu diesem frühen Zeitpunkt jenen Todeszyklus ein, der die Beatrice einholen und den Liebenden zum Märtyrer machen wird. Die Grundsituation des ›Verbergens‹ (›celare‹) kehrt in Abwandlung wieder: diese ›donna gentile‹ übernimmt die Aufgabe der abgewanderten ›donna schermo‹: sie gibt Anlaß zu zwei Gedichten, die an die ›Fedeli‹ gerichtet sind. In Wahrheit aber interessiert auch sie nur um des Durchblicks auf die Beatrice willen (VIII, 2; zweimal). Der Kommentar legt auf diese Vieldeutigkeit abermals nachdrücklich Wert (›E di ciò [i.e. die Gemeinschaft mit der Beatrice] toccai alcuna cosa ne l'ultima parte de le parole . . . sì come appare manifestamente a chi lo intende‹; VIII, 3). Die beiden Klagelieder (*Piangete, amanti* und *Morte villana*)⁴ sehen im Tod den Abbruch des irdischen Daseins und das Ende aller höfischen Gemeinschaftlichkeit (›perché villana Morte in gentil core/ha miso il suo crudele adoperare,/guastando ciò che al mondo è da laudare/in gentil donna‹; VIII, 5; V. 5–8). Der Tod ist das Anti-Sublime, Gegner ihrer Ideale der ›Cortesia‹, ›Vertute‹ und ›Leggiadria‹ (VIII, 10; V. 13–15). Wenn deshalb der Tod der Frau nicht nur als ein sentimentales Gedanken-spiel, sondern als Erfahrung in die Lyrik einbezogen wird, stößt der Minnesang an sprachliches Grenzland. All sein inneres Geschehen läge jenseits der poetisch definierten Gemütsregionen (vgl. Kap. XXVIII).

Wenn die Beatrice aber tatsächlich, wie das Ich erschüttert betont, alle herkömmlichen Maßstäbe von Liebe sprengt, dann ist ihr auch der stilnovistische Sprachraum zu eng. Da der Tod der ›donna gentile‹ allein wegen ihrer Beziehung auf das Dichtungsprogramm ›Beatrice‹ von Belang ist, hat sich mit ihm die Notwendigkeit eines poetischen Aufbruchs weiter verstärkt. Genau besehen fehlen schon hier versteckte Verweise nicht, die auf einen neuen Horizont des Dichtens anspielen (›Morte villana . . . di dolor madre antica‹; VIII, 8; V. 1–2). Der – schon bekannte – Blick Amors zum Himmel (*Piangete amanti*, V. 12) bekundet bildhaft die Ausrichtung auf einen höheren Aus-druck. An dessen Anfang freilich steht das anmutige Bildnis der toten Donna. Ihre irdische Schönheit (V. 14: ›gaia sembianza‹) verwandelt

sich im Tod in die Ankündigung eines höheren, seelischen Adels (›lo ciel . . . ove l'alma gentil già locata era‹; V. 12–13). Poetologisch gewendet: Die beiden Sonette spielen formal und stilistisch auf die *Rime* von Guittone d'Arezzo bzw. Guido Cavalcanti an.⁵ Hintergründig geht es also um ihr Dichtungsverständnis. Sie hatten sich dem höfischen Kodex allzu sehr verpflichtet (›Ciò che al mondo è da laudare‹, VIII, 5; V. 7), als daß sie schon zur ganzen, in ihrem Gegenstand liegenden Erfüllung hätten aufsteigen können (›ver lo ciel‹; V. 12). Um dahin zu kommen, so die Kernaussage von *Morte Villana* (V. 19/20), hat die Dichtung sprachlich und inhaltlich den Himmelsweg der ›donna gentile‹ einzuschlagen. ›Salute‹ (V. 19) korrespondiert unüberhörbar mit der Beatrice, der ›donna de la salute‹ (III, 4). Im Heil, das aus ihrem Gruß kommt, ist auch das Ziel wahrer Dichtung mitgemeint.

Kap. IX handelt von einer weiteren Figur des Aufbruchs. Das Ich selbst verläßt die Stadt in der Richtung, in der ihm die donna schermo vorausgegangen war. Auf halbem Wege (Sonett *Cavalcando l'altr'ier*, V. 3) begegnet ihm Amor als ärmlich gekleideter Pilger. Er hat den Blick gesenkt, ihn dann und wann auf ein talwärts fließendes Wasser wendend. Als ›alter ego‹ des Ich spiegelt Amor die derzeitige Verfassung seines Liebens und Dichtens wider. Die darin enthaltene amorologische Sentenz ist oben benannt. Hier tritt er als Berater in Dichtungsfragen auf. Seine Rede ans Ich kommt deshalb einer poetischen Standortbestimmung gleich. Sich von der Stadt abzuwenden und der ›Schutzliebe‹ nachzufolgen heißt, den Ort der Beatrice, den Mittelpunkt seiner Doppelsexistenz aufzugeben. Obwohl sich das Ich in Begleitung zahlreicher anderer, d. h. anderer Dichter befand (IX, 2), seine poetischen Versuche also mit den zeitgenössischen Erwartungen durchaus übereinstimmten, empfand sein Amor diesen von den ›Fedeli‹ bestimmten Weg seines Dichtens als Systemzwang. Er führte von seinen hohen, wenngleich noch ungewissen Dichtungsidealen (Beatrice) fort. Die auffällig dürrtliche Kleidung und der abwärts gerichtete Blick zeigen Amor auf Abwegen. Sein Ausdruck gibt ein sinnenfälliges Zeichen dafür, daß dem Ich zwar die vom stilnovistischen Minnesang eröffneten Möglichkeiten, nicht jedoch seine Richtung dienlich sind.

Vor diesem Hintergrund ist Amors Rat an den Dichter zu verstehen. Er eröffnet ihm, daß die ›donna schermo‹ kaum mehr zurückkehren wird. Die poetische Sprechweise, für die sie steht, scheint damit am Ende. Amor schlägt dem Ich folgerichtig eine Modellkorrektur seines Liebens und Dichtens vor: Er verweist es an eine andere ›donna

schermo‹ (›quello cuore che io te facea avere a lei, io l'ho meco, e portolo a donna la quale sarà tua difensione, come questa era‹; IX, 5). Die Schutzliebe, das ›Celare‹, die dichterischen Muster, können ausgetauscht werden. Maßgeblich ist allein, ob sie das dichtende Ich der Beatrice einen Schritt näher bringen, wie Kapitel X ergänzt. Die große Reimsprechtradition hat Gültigkeit demnach nur insoweit, als sie Schrittmacherdienste für die Aussage der superlativischen Herrin leistet. Solange die ihr gemäße Sprache nicht erfunden ist, soll, so Amor weiter, das Dichten in den Bahnen der Konvention (›converrà‹) bleiben (›dille nel modo che per loro non si discernesse lo simulato amore che tu hai mostrato a questa e che ti converrà mostrare ad altri‹; IX, 6).

Doch das Ich hat die Anweisungen Amors offenbar zu vordergründig aufgefaßt. Es nimmt den Dienst an der neuen ›donna schermo‹, d. h. dem erneuerten dichterischen Vorbild, mit blindem Eifer, in übertriebenem Maße (›soverchievole voce‹; 2) auf. Es verstößt dadurch gegen das höfische Grundgesetz der ›cortesia‹ (X, 1). Zudem scheint die neue ›donna schermo‹ ohne erkennbare Zuordnung auf den Mittelpunkt, die Beatrice, zu bleiben. Deren Reaktion mußte daher aus beiderlei Gründen wesensgemäß ausfallen: sie beantwortet das verletzende Unmaß des Ich mit der Verweigerung ihres Grußes. Soweit sie ein poetisches Maß verkörpert, hätte sie einen fehlgeleiteten Dichtungsbegriff auf Seiten des Ich nicht drastischer bloßstellen können. Der Entzug des Grußes treibt aus dem Ritus des ›celare‹ den eigentlich kritischen Punkt heraus: im Grunde vermag er die sprachliche Ausnahme Beatrice (›dolcissimo‹) allenfalls im Modus der Negation zu erfassen (›mi negò lo suo *dolcissimo* salutare‹; X, 2).

Spätestens danach ist klar, daß auch eine noch so vortreffliche Meisterung des zeitgenössischen Minnesangs bestenfalls im Vorfeld der Beatrice endet. So wie sie die Seelenklugheit des Ich (II; III) bei weitem übersteigt, reicht auch der stilnovistische Kunstverstand nicht an sie heran. Mit Kap. XII geht deshalb ein erster Entwicklungsschritt des Ich zu Ende. Bis hierher hat es sich die Reimsprechkunst seiner Zeit zu eigen gemacht und sich auf die Höhe ihrer Möglichkeiten gebracht. Dennoch sieht es seine Aufgabe als nicht erfüllt an.⁶ Unmuts- (IX, 2) wie Unfähigkeitsbekundungen (›la mia beatitudine, la quale molte volte passava, e redundava la mia capacitate‹, XI, 4) bereiten auf die Notwendigkeit einer Überbietung der Tradition vor. Was sich auf dieser Ebene der V. N. bis hierher ereignet hat, kommt

also einer kritischen Bestandsaufnahme des damaligen Minnesangs gleich. –

Doch damit nicht genug. Manche Anzeichen sprechen dafür, daß Dantes Bilanz noch einen raffinierten Schritt weitergegangen sein könnte. Wenn nicht alles täuscht, hat er in dieser ersten Etappe der *V. N.* zugleich eine subtile Genealogie seiner eigenen poetischen Bildung chiffriert. Trotz der Gefahr, mit einer solchen Hypothese einen schwierigen Text noch schwieriger zu machen, läßt sich auf diese Weise eine Reihe bislang dunkler oder scheinbar unauffälliger Stellen des Textes im Licht dieser Fragestellung neu beleuchten. Dazu zurück zum Ausgangspunkt. Wenn die Beatrice einen höheren Begriff von Dichtung vorstellt, wer sind dann die beiden älteren Begleiterinnen, in deren Mitte sie grüßend ins Leben des Ich tritt (»questa mirabile donna apparve a me ... in mezzo a due gentili donne, le quali erano di più lunga etade«; III, 1)? Im Rahmen der poetologischen Selbstdeutung dürften in ihnen zwei herausragende Muster des Minnesangs Gestalt gefunden haben, unter deren Anleitung das Ich die Spur der Beatrice, seines Dichtungsideals, aufgenommen hat. Da sie älter sind, bezeichnen sie nicht Lehrmeister Dantes in der Kunst des Trobar? Da sie die erhabene Herrin nur begleiten, stehen sie zu ihr dann nicht im Verhältnis von ›donna schermo‹? Die verbalen Umstände bestätigen dies: hier wie bei der ersten ›donna schermo‹ (V, 1) sowie andernorts wird die Beatrice mit »in mezzo a«, »nel mezzo di«, d. h. vermittelt über vorausgehende Sageweisen eingeführt. Die Damen ihrer Begleitung stehen also im selben Rang wie die fingierten Lieben des Ich. Wie diese repräsentieren sie dann Lehrstationen seiner poetischen Berufung.⁷

Über diese Verbindung erreicht man in Kap. VII Guittone d'Arezzo. Das Sonett *O voi che per la via d'Amor passate* hatte die archaische Form und Sprache des ›Sonetto rinterzato‹ zitiert, wie es für Guittone charakteristisch war. Die Prosa dieses Kapitels scheint solche Modellanspielungen auf andere Weise zu erhärten. Nach seiner Vorgeschichte entstand das Gedicht als Klage über den Weggang der (ersten) ›donna schermo‹ aus der Stadt. Kap. IX ergänzt, daß es ein Abschied für immer war. Übertragen gesprochen: die von Guittone verfochtene Minnetheorie hatte eine Richtung genommen, die ihn nach Ansicht des kommentierenden Ich so ›weit‹ (»paese lontano«; VII, 1) vom Interessenkreis (»cittade«) höfischer Liebesdichtung weggeführt hatte, daß eine Rückbesinnung darauf so gut wie ausgeschlossen schien (Amor: »so che lo suo rivenire non sarà a gran tempi«; IX, 5). Immerhin, eine

Parallele zu Guittones poetischer Karriere bietet sich ungezwungen an. Er ist anerkanntes Haupt einer Dichterschule; erfährt um 1265 eine religiöse *Conversio*, tritt etwa 1267/68 in den Orden der *Frati Gaudenti* ein, verwirft seine bisherige Liebeslyrik und beginnt einen apostolischen Feldzug gegen seine weltlichen Dichterkollegen. Damit fällt seine Stimme für das Gemeinschaftsunternehmen Minnesang abrupt aus.

Unsicherer dagegen bleibt die Bestimmung der zweiten Begleiterin der Beatrice. Auch sie ist älter als diese, steht in derselben Stellung eines poetischen Wegbereiters. Sie ist ihrerseits in den Zyklus des Aufbruchs eingereiht, trägt also zur Entwicklung einer Dichtung bei, die über sie hinausgeht. Doch sind die Akzente anders gesetzt. Diese ›donna gentile‹ verläßt die Sphäre der Beatrice nicht, sie geht ihr im Tod voraus. Sie enthüllt sich daher als positives Vorzeichen von Beatrices eigenem Aufstieg zur höchsten Stätte der Seelen (»ver lo ciel ... ove l'alma gentil già locata era«; VIII, 6; V. 12/13). Zwar steht auch diese Donna neben, altersmäßig vor der Beatrice, jedoch im Sinne einer Vorläuferin, die ihr den Weg bereitet. Worauf es dem Ich der *V. N.* ankommt, hat es in den beiden ihr gewidmeten Sonetten markiert. Ihm geht es um den Blick nach oben (*Piangete, amanti*; V. 12), die Richtung des Heils (*Morte villana*, V. 19/20). Diese Donna vertritt eine Tendenz der Dichtungstradition, die ihren höfischen Ansatz (»ciò che al mondo è da laudare«; *Piangete amanti*, V. 7, d. h. »cortesia«; »vertute«; »leggiadria«; *Morte villana*, V. 13–16) bereits spekulativ erweitert hat. Damit aber kann nur Guido Guinizelli gemeint sein. Er hatte als ›Schüler‹ (›figlio‹) des ›Meisters‹ Guittone (»padre meo«)⁸ begonnen; in der *V. N.* tritt er dementsprechend nach ihm auf. Mit seiner Kanzone *Al cor gentil rempaira sempre amore* hatte er jedoch das Manifest eines ›Stil novo‹ verfaßt,⁹ das von Anhängern Guittones, etwa Buonagiunta, sofort als Herausforderung ihrer Schulmeinung verstanden und polemisch bestritten wurde.¹⁰ Wie Dante zu ihm steht, hat er mehrfach bekundet. Im Purgatorium (XXVI, 97 ff.) bezeichnet er ihn mit exakt derselben Formel »padre mio«, mit der Guinizelli sein Verhältnis zu Guittone bestimmt hatte (*A Frate Guittone*; V. 1).¹¹ Demonstrativ knüpft das erste Gedicht der *V. N.* an Guinizellis Manifest an.¹² Seine neue Liebesideologie wird dadurch erkennbar an den Anfang der Dantischen ›Via d'Amor‹ gestellt. Sie bildet das Fundament, über dem er seine Amor-Theologie errichten wird. Daß Guinizelli in Dantes poetischer Biographie einen höheren Rang einnehmen

könnte als Guittone, mag auch daraus hervorgehen, daß Dante ihn mit zwei Gedichten bedacht hat. Dennoch war auch er nur Durchgangstation. Beide Texte rücken ihn übereinstimmend unter ein wenn auch diskret entschärftes Todesmotiv. Könnte hier aber nicht ein biographisches Datum mit aufgerufen sein? Guinizelli verließ die Gemeinschaft der Dichter 1276. Guittone überlebte ihn damit zwar um viele Jahre; als Dichter jedoch war Guinizelli länger aktiv.¹³

Daß namentlich das Sonett *Piangete, amanti* als Klagelied auf den Tod eines Dichterkollegen aufgefaßt werden konnte, scheint uns Petrarca nachträglich zu bestätigen. Er hat dieses Gedicht gezielt aufgenommen (*Piangete, donne, e con voi pianga amore; Canzoniere* Nr. XCII, V. 1), um dem Tod Cino da Pistoias ein lyrisches ›Tombeau‹ zu errichten.¹⁴ Obwohl Dante keine Namen nennt, hat Petrarca offenbar noch sehr genau gewußt, welchem Anlaß diese Verse dienten und wem sie gewidmet waren. Ein Zitat des Wortlautes scheint sich durchaus mit dem Zitat seiner Funktion verbunden zu haben. –

Dies also könnte der dichtungsgeschichtliche Rahmen sein, aus dem das Ich aufbricht. Als es die Stadt verläßt, verläßt es eine Dichtungstradition. Es hat sich, durch seinen Liebesdienst veranlaßt, auf die Suche nach seiner eigenen poetischen Bestimmung (›come peregrino‹; IX, 3) begeben. Doch es scheint so, als ob auch dieser Schritt nicht ohne lyrisches Patronat erfolgt wäre. In einer Kunstwelt mit einem so engen lexikalischen Spielraum wie dem Minnesang, kommt jedem Wort mehr Gewicht zu als sonst. Dementsprechend müssen die besonderen Umstände in Rechnung gestellt werden, die Aufbruch und Rückkehr des Ich in die Stadt begleiten. Der Prosa als der Deutungsstufe der Poesie steht hierbei die Führung zu.

Der Auszug steht ganz im Zeichen des Abschieds. Der Text sagt ›partire‹; ›ire‹ und zweimal ›andare‹ (IX, 1 u. 2). Das Zusammenreffen mit Amor leitet eine Wende seiner Reise – und seiner Einstellung ein (›quasi cambiato ne la vista mia‹, 7). Der Rückweg in die Stadt findet unter veränderten Vorzeichen statt. Zweimal in der Prosa, die den ersten Vers des Sonetts aufnimmt, und nur an dieser einzigen Stelle in der V. N., wird die Fortbewegung des Ich unter das Verbum ›cavalcare‹ gestellt (IX, 7; 9). Es käme einem Versäumnis gleich, darin keine Anspielung auf den ›ersten Freund‹ Dantes, Guido Cavalcanti, zu sehen! Nicht nur ist ihm die V. N. gewidmet, weist die metrische Form des Sonetts auf ihn.¹⁵ Dante hat nicht ohne Grund ihn auch zur Leitfigur seines poetischen Aufbruchs gemacht. Auf Amors Rat hin

tritt das Ich unter seiner Anleitung aus der Vergangenheit heraus und findet Anschluß an die Aktualität des Liebesdichtens. Wenn man im Übergang von ›ire‹ zu ›cavalcare‹ überdies eine Erhöhung sehen darf, dann ist mit der Rückkehr des Ich an die Stätte, wo es dichtet, ein höheres Maß des Dichtens nach dem Vorbild Cavalcantis festgesetzt. Amor, der poetische Ratgeber, vertritt diese Ansicht auf seine Weise. Wieder war er es, der dem Ich an entscheidender Stelle eine neue ›Donna-Difensione‹, eine veränderte lyrische Perspektive nahegelegt hatte. Die beobachteten Verweisungen des Textes erlauben, in dieser ›donna‹ eine Figuration Cavalcantis anzunehmen. Ganz in Übereinstimmung damit stellt Amor dem dichtenden Ich für seinen Dienst an dieser Herrin ein ›novo piacere‹ (V. 12) in Aussicht: einen neuen Begriff für ästhetisches Wohlgefallen. Wird darin, weniger dem Buchstaben, aber der Sache nach, nicht der Modernität Cavalcantis schon ein Denkmal gesetzt als Anführer eines ›Dolce stil novo‹?¹⁶

Trotz dieser Erhöhung wird jedoch selbst er noch in der Position einer ›donna schermo‹ (›donna la quale sarà tua difensione‹; IX, 5) behandelt. Selbst als Muster einer neuen Minnesprechkunst setzt ihm das rückblickende Ich von Anfang an Grenzen. Dante wird ihm für eine Zeit ein illustrierter Weggefährte sein. Dennoch zeichnet sich jenseits seines Stilnovismus bereits ein neuer, obwohl noch nahezu leerer Umriss einer erweiterten Dichtungsidee ab. Sie wird später niemand anderes als das Ich der V. N. selbst ausfüllen. Dante hat also die höchste Stelle seiner Dichter-Genealogie sich selbst vorbehalten. In Kap. XXIV der V. N. schließlich fügt er sich dieser Kette scheinbar ohne jede Selbstbescheidung als Schlußglied ein. Das Ich hatte inzwischen auf den Verzichtstationen seines ›Cammino de li sospiri‹ sein Herz zur Pietà, seine Sprache zum ›Stile de la loda‹ geläutert. Im Besitze dieser ›neuen und edleren Dichtungsvorstellung‹ (XVII) konnte es das Porträt seiner poetischen Herkunft abschließen. Dazu benutzt es noch einmal eine anmutige Figuration. Amor erscheint dem Ich jugendlich und unbekümmert. Er kommt von weit her und blickt zum Ausgangspunkt zurück – Gesten einer abschließenden Bilanz der poetischen Bildung. Er sieht Giovanna, die Minne-Herrin Cavalcantis, dann die Beatrice auf sich zukommen. In der Prosa kommentiert das Ich ihre Reihenfolge onomastisch und allegorisch. Giovanna wird Primavera genannt, weil sie ›prima verrà‹, vor der Beatrice gekommen sein wird. Und: der Name Johanna korrespondiert mit Johannes (dem Täufer). Seine ›Stimme‹ (›vox clamantis in deserto‹; XXIV, 4) hatte dem Herrn

den Weg bereitet, und so war Giovanna, Cavalcantis Dichtung, der Beatrice, Dantes Dichtungsideal, vorausgegangen. Wie Cavalcantis ›Dolce stil novo‹ seine Vorgänger, so überwindet Dantes ›Stile de la loda‹ Cavalcanti.¹⁷

Es fällt schwer, in diesen reichlichen und kohärenten Anspielungen der *V. N.* keine Leseanleitung des Autors zu sehen. Er hat in der Tiefengeschichte seiner Lyrik einen Kanon seiner Musterautoren aufgestellt. Die Anordnung seiner Gedichte in der *V. N.* lehnt sich bis hierher an die Reihe seiner Vorläufer an. Er stellt sich dadurch nicht nur unter die Autorität einer anspruchsvollen Tradition. Unverhohlen rückt er auch die Geschichte des Minnesangs so zurecht, daß sie sich geradewegs in ihm als ihrem zeitgenössischen Höhepunkt vollenden wird. Was uns heute als Unbescheidenheit erscheinen mag, entsprach damals jedoch einem durchaus modellgeleiteten Verhalten. Es verstand Dichtung nicht als einsame Leistung eines Einzelnen, noch kannte es unseren Originalitätsbegriff, der dem neuzeitlichen Individuum erst seit der Geniezeit zusteht. Höfische Liebesdichtung blieb, auch außerhalb der Liebeshöfe, Gruppenlyrik. Sie setzt eine reale oder zumindest gedachte Gemeinschaft der Dichtenden voraus. Die Intertextualität ihrer Verse entspringt nicht nur ihrer Sprachknappheit, sondern bildet geradezu ihr poetisches Lebensprinzip. Wer dichten will, kann über einen genauen ›philologischen‹ Verkehr mit der Tradition unter Beweis stellen, daß er der Kunst- und Gedankenfertigkeit der anderen gewachsen ist. Responsion und Sonettentausch sind nur formalisierte Anwendungen dieser Auffassung. Originalität zeigt sich kaum im fiktiven Einfallsreichtum, umso mehr aber in der Beherrschung und Erfüllung des gültigen Standards. Ihr Moment der Leistung ist die Überbietung: innerhalb einer vereinbarten sprachlichen Gemarkung den Sinnertrag zu steigern. Seit den – späten – Trobadors ist Überbietung dabei von geradezu systematischer Notwendigkeit für den zugrundeliegenden Dichtungs-begriff.¹⁸ Höfisches Liebesdichten setzt sich frühzeitig nach außen, zur Seite der Realität, als eine eng geschlossene Kunstwelt ab. Nicht als ob sie keine Verbindungen zum ritterlich-höfischen Raum ihres Publikums unterhielte. Aber ihre ritualisierte Begegnung der Geschlechter war in hohem Maße unabhängig vom gelebten Sozialbetrieb. Daher darf sie als Beispiel für ein a-mimetisches Literaturmodell gelten. Diese institutionelle Festigkeit nach außen war jedoch geradezu auf eine hohe Beweglichkeit im Innern ihrer definierten Grenzen angewiesen. Diese war gleichsam ihr

ästhetisches Lebensprinzip. Es sorgte dafür, daß die eine liebende Gemütsanstrengung immer genauer gegliedert, immer schärfer ausgeleuchtet, das Geheimnis ihrer bezwingenden Macht dadurch ein Stück weiter domestiziert wurde. Dieser Einstellung liegt kein extensives, sondern ein intensives Wirklichkeitsinteresse zugrunde. Es fragt in erster Linie nach den Innenbeziehungen des Menschen.

Die Gefahr ist allerdings groß, daß Variationen zu Wiederholungen verflachen. Die Minnefiktion wäre dann in ihrer Mitteilbarkeit erschöpft. Ihre Lebensfähigkeit hängt deshalb ursächlich vom geregelten Willen zur Überbietung des Sagbaren durch das Gemeinte ab. In ihm realisiert der Minnesang ein ihm gemäßes Prinzip von Produktivität. Wenn daher Dichter wie Giraut de Bornelh, Arnaut Daniel, Dante oder Petrarca (Zitatenkanzone *Lasso me*, *Canzoniere* Nr. 70) dieses Schema auf sich selbst anwenden, dann nicht nur als Vorsorge für den eigenen Nachruhm. In der Überwindung ihrer Vorgänger erhalten sie gerade die gemeinsame Sageweise selbst am Leben. Diesem Verhalten scheint der Sängerwettstreit an den Liebeshöfen noch nicht gänzlich fremd geworden zu sein. Dessen Konkurrenzgesinnung trieb den einzelnen Trobador zu einer Vervollkommenheit des Systems, die dann ihrerseits wieder ins Gemeingut der Gesamtheit überging.

Im übrigen hat die *V. N.* für dieses ihr dichtungstheoretische System ein vielsagendes räumliches Gleichnis gefunden: die ›città‹, Schauplatz ihrer ›Geschichte‹. Dante hat ihr keinen Namen gegeben. Seine Interpreten folgten in aller Regel einem naheliegenden Biographismus und brachten sie mit Florenz zur Deckung. Dagegen wäre wenig einzuwenden, wenn durch diese Vereindeutigung nicht ihr innerer Anspielungsreichtum geschmälert würde. Wann immer die *V. N.* auf sie Bezug nimmt, dann stets als den Ort, an dem die Beatrice lebt und der Dichter liebt. Insofern könnte man sie für ein räumliches Gleichnis des Minnedichtens nehmen. Sie hätte darin die Nachfolge einer ›Cour d'Amor‹ angetreten. In der Figur der Stadt wäre insbesondere der inzwischen erfolgten bürgerlichen Bildungswendung des Minnesangs in Italien Rechnung getragen: der Dichter, ein Bürger in einer Gemeinde von Dichtern. Dort ist auch das ältere Vasallenverhältnis von Mann und Frau sozial entspannt. Differenzen zwischen dem Liebenden und seiner Herrin gehen jetzt von einem Abstand im Seelenadel aus.¹⁹ Vor allem wird die Stadtvorstellung aber der neuen Situation von lyrischer Öffentlichkeit gerecht. Sie ist ein eingängiges Sinnbild für die esoterische Gemeinschaftsidee der ›fedeli d'Amore‹.

In ihre geschlossene Gesellschaft wird nur aufgenommen, wer Dichten mit dem Minnedenken und -sprechen der literarischen Reihe in Einklang weiß. Dantes Stadtbild läßt von fern schon die Zunft der Meistersinger ahnen. Entscheidend dazu gehört, daß die Dichter sich zugleich selbst erstes Publikum sind. Auf diese Weise machen sie sich zu Hütern ihrer eigenen Qualitätsansprüche, mit denen sie die elitäre Höhe ihrer Kultur errungen haben. Hier schließt nicht weniger die selbstverständliche und darum nicht eigens ausgesprochene Verpflichtung an, den anderen jederzeit Rechenschaft zu geben. Als sich das Ich der *V. N.* anschickt, aus dem definierten Spielraum der Minnedichtung herauszutreten (XVIII, 3), muß es deswegen mehrfach Rede und Antwort stehen.

Nichts zeigt die normative Bindung, die die Stadt verkörpert, besser als die wenigen Bewegungen, die aus ihr hinaus – bzw. in sie hinein führen. Innen und Außen vertreten zwei unterschiedliche Vorstellungen von Dichtung. Innerhalb herrscht die gesicherte Tradition; außerhalb findet das Wagnis des Fortschritts statt. Doch Minnesang außerhalb des Minnekreises gerät auf einen Weg ohne Wiederkehr – wenn er nicht unter der Führung der Beatrice, des höchsten Begriffs des Ich steht. Wirklich grenzüberschreitend sind nur die Rompilger (XL).²⁰ Sie kommen von außerhalb in die Stadt der Beatrice und gehen wieder nach draußen. Ihre poetische Heimat war nicht die Liebesdichtung; ihre Pilgerschaft galt von Anfang an einem Ziel, das weiter ging als das des Minnesangs. In Rom wird sich zuletzt ein dichterischer Anspruch äußern, der im Leidensweg Christi eine Analogie zu einem höchsten Weg von Schönheit besitzt (›la sua [i.e. Jesu Cristo] *bellissima* figura; XL, 1). –

Die Verweigerung des Grußes beendet den ersten Abschnitt der Entzugshandlungen (X). Da der höchste Gunsterweis der Herrin fortan nicht mehr erneuert wird, ist der Bruch im Selbstverständnis des liebenden Dichters unwiderruflich. Er hatte sein Beatrice-Erlebnis bis hierher nach Regel und Ordnung der Minnelehre erklärt. Ihr Maßstab sieht sich nun radikal negiert. Gerade in solchen Verweigerungen ereignet sich jedoch das eigentlich produktive Moment des Minnesangs. Mit der Erhörung des Liebeswunsches wäre das Geschehen zu Ende. Erfüllte Liebe macht keine ›Geschichten‹. Das Zurückweichen der Herrin dagegen reißt eine räumliche und gedankliche Distanz auf zwischen ihm und ihr. Betroffen hält das rückblickende Ich seine ›Geschichte‹ an, um zur Besinnung zu kommen. Es entsteht ein Exkurs

über die Bedeutung ihres Grußes (XI). Der Verlust öffnet ihm den Blick. In der ›Figura etymologica‹ von »salute salutava« (XI, 3) gewinnt es Einsicht in den Gruß als eine Heilsbotschaft auch für sein Dichten. Sie kündigt ein Übermaß an ›dolcezza‹ und Glückseligkeit an, die sein derzeitiges Fassungsvermögen weit übersteigen. Wer ›Beatrice‹ als ›Poesie‹ liest, entdeckt in ›dolcezza‹ einen verdeckten Anspruch auf einen anderen poetischen Ausdruck über den *Dolcestil* hinaus. Auch der Weg dahin zeichnet sich ab: Minne sei, so lehrt noch Cavalcanti, eine zerstörerische Macht. Die Beatrice macht darin anfänglich keine Ausnahme (IV, 3). Ihr Gruß zerstört den Körper, das sinnliche Gebäude des Gemüts (›corpo . . . cosa grave inanimata‹; XI, 3). Doch Dante wendet diese minnephysiologische Verletzlichkeit amortheologisch ins Positive: erst einer ihrer Sinne beraubten Liebe (›distruggendo tutti li altri spiriti sensitivi‹, XI, 2) gehen die Augen für ihr wahres Wesen auf. Wie die Sinne jedoch die Liebe verdunkeln (›obumbrare‹), so die Äußerlichkeiten der Sprache ihre höheren Zwecke.

Diese Zwischenbilanz läßt das Ich tief stürzen. Der Liebende muß sich sagen, daß er seine Herrin augenscheinlich so geliebt hat, daß sie sich ihm verweigert; der Dichtende, daß er diese Liebe so geäußert hat, daß er sie verfehlt. Beide verfallen einem tränenreichen Dilemma. Das Ich kehrt zeichenhaft in Räume des Mißmuts ein. Wie so viele Liebende vor und nach ihm zieht er sich in die Einsamkeit (›partito me da le genti in solinga parte‹; XII, 1) der ›Camera de le lagrime‹ zurück. Seine *Via d'Amor* verengt sich zu einem ›Cammino de li sospiri‹. Diese Abkehr von der Öffentlichkeit bildet jedoch nur ein räumliches Abbild für ein In-sich-gehen des Liebenden. Und in der Tat: was ihm nach außen verwehrt wird, der Weg nach innen bietet ihm den Ausweg. Ein Traum erweitert seinen Gesichtskreis.²¹ Amor, sein Ratgeber, tritt ihm abermals entgegen. Wieder spricht er die Fremdsprache Latein. Wieder versteht das Ich von seinen dunklen Worten so gut wie nichts; wohl aber der Rückblickende, der das Ende und deshalb die Zukunft kennt – und mit ihm der Leser. ›Laß deine Scheinlieben [›simulacra‹], empfiehlt ihm Amor, d. h. die poetischen Muster. ›Wenn du eine Dichtung im Maßstab deiner Herrin willst, dann tritt heraus aus der Reihe deiner Vorbilder‹. Rhetorisch gesprochen: mit der Aufnahme in den Kreis der ›fedeli d'Amore‹ ist der *Imitatio* Genüge getan. *Aemulatio*, Überbietung der Vorbilder ist jetzt verlangt. ›Du hast dich‹, fährt Amor fort, ›lange genug bei einer Dichtung aufgehalten, die nur das Vorfeld der

Beatrice berührt. Es ist Zeit, daß du sie zum Mittelpunkt deines Denkens und Dichtens selbst machst« (XII, 4).

Amors Worte blieben dem Ich damals noch dunkel. Doch es konnte zumindest ahnen, daß sein persönliches Geschick einem höheren, prophetisch verhüllten Plan folgte. Um die Not des Augenblicks zu lindern, gibt Amor eine zweite Erklärung ab. Er bedient sich dabei einer Sprache, die das Ich versteht: das Volgare und den Minnediskurs. Was tut ein abgewiesener Liebhaber der Minne? Der Ritus sieht dafür das Bitten um Gnade vor (prov. ›merce‹; ital. ›pietà‹). Amor bedient sich dieses eingeführten Ausdrucks, um dem Ich seine höheren Interessen verständlich zu machen. Dabei fällt auf, daß er Pietà wie selbstverständlich als eine poetische Maßnahme ansieht (›voglio‹, sagt er dem Ich, »che tu *dichi certe parole per rima*«; XII, 7): Das Gedicht als ›ultima ratio‹ des Liebesdienstes (›queste parole fa che siano quasi un mezzo‹; XII, 8). Die Prosa (XII, 8) und die Ballata (XII, 10ff.) begründen diese Macht der Sprache mit jener besonderen ›soave armonia‹, jenem ›dolce sono‹, die die Kunst des Dolcestil auszeichnet. Dante knüpft hier offenkundig an Cavalcanti an. Er hatte im Geleit seiner Lehrkanzone *Donna me prega* (v. 71–75) einen Erfolg von Minnedichtung programmatisch auf ihre Formschönheit (›adornata‹) zurückgeführt.

Dem Einfluß der wandelbaren und verführerischen Sinne (›Amore è qui, che lo [i.e. den Liebenden] face, come vol, vista cangiare‹; XII, V. 21/22) glaubt auch Dante ein Gegengewicht setzen zu können im formgefestigten Wohlklang der Poesie. Gleichzeitig jedoch geht er über Cavalcanti hinaus. Was der Dichter aus seinen seelischen Verwüstungen in die Schönheit der Sprache hinüberrettet, genügt nicht, um die Dame zur Pietà zu bekehren. Das ist das Faszit seiner Erfahrungen mit der zweiten ›donna schermo‹. Dantes ebenfalls programmatische Erwiderung auf Cavalcanti: nur diejenige Dichtung (Ballata) erfüllt ihre höchste sprachliche Bestimmung (›tu cante‹, V. 3), in der eine erlesene Klanggestalt einem vollkommenen Gehalt Ausdruck verleiht (›se tu [i.e. la Ballata] di lui [i.e. Amore] non fossi accompagnata, leggeramente ti faria disnore‹; V. 13/14). Diese höchste Liebesidee aber, klärt Amor das Ich später auf, ist nichts anderes als die Beatrice: ›E chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore, per molta simiglianza che ha meco‹ (XXIV, 5)! Allgemeiner gesprochen: dem Dolcestil (›Dolce sono‹; ›nota soave‹; ›soave armonia‹) – dem Gipfel der zeitgenössischen Sprachkunst – gehört nur dann

die Zukunft, wenn seine Formschönheit entschieden der Gedankenschönheit Amors dient. Der unausgesprochene Vorbehalt Dantes gilt der Gefährdung einer Kunst, die sich in ihrer Kunstfertigkeit narzißtisch selbst gefällt. Ohnehin bewegte sich der Minnesang mit seiner Neigung zur ›poésie formelle‹²² stets dicht an der Grenze zu einem l'Art pour l'Art.

Den Grund für Dantes Korrektur entwickelt das XIII. Kapitel in Form einer doppelten ›Questione d'Amore‹. Eine davon enthält einen kaum noch verhüllten dichtungstheoretischen Selbstkommentar. Er stellt in der Demutsgebärde der Minne ein gravierendes ästhetisches Mißverhältnis zwischen Form und Inhalt bloß. Der Dichtende erzeugt zwar ein sublimes Klanggebilde. Es zeigt den Liebenden jedoch gerade als Kranken und grotesk Entstellten (›non buona è la signoria d'Amore, però che quanto lo suo fedele più fede li porta, tanto più gravi e dolorosi punti li conviene passare‹; XIII, 3). Wenn Amor auf der einen Seite den Dichter aber zu betörend schöner Sprache zu inspirieren vermag (›lo nome d'Amore è sì dolce a udire‹), dann scheint es dem resümierenden Ich andererseits ›unmöglich‹, daß er am Liebenden eine andere als eine ›sänftigende‹ Wirkung tun könne (›impossibile mi pare che la sua propria operazione sia ne le più cose altro che dolce‹; XIII, 4). Dante beurteilt also einen Grundbaustein des höfischen Minnegebäudes – die Pietà-Gebärde – nach einer der bedeutendsten scholastischen Denkgeln – ›Nomina sunt consequentia rerum‹ (XIII, 4) – und stößt auf einen unhaltbaren logischen Widerspruch der Minneästhetik. Wenn sich Amor dem Dichtenden so sanft zeigt, wie kann er dem Liebenden dann so roh erscheinen?

Der Zwiespalt des Ich gipfelt im Sonett *Tutti li miei penser parlan d'Amore* (XIII).²³ ›Ich möchte dichten‹, klagt es, ›weiß aber nicht, was ich sagen soll‹. Ihm fehlt die rechte ›Materie‹, ein von inneren Widersprüchen freier Gegenstandsbegriff (XIII; V. 9/10). So wie der Liebende die Pietà als Fehl Liebe einsehen mußte, führt sie auch den Dichtenden in die Irre (›amorosa erranza‹; V. 11). Er ist unterwegs, ohne den Weg zu kennen (›mi facea stare quasi come colui che non sa per qual via pigli lo suo cammino, e che vuole andare e non sa onde se ne vada‹; XIII, 6). Aufs Ganze gesehen erwies sich die Station der Pietà als Irrweg – in die richtige Richtung.

In dieser Situation trifft ihn erneut eine Entzugshandlung der Beatrice. Unvermutet wird er ihrer ansichtig (XIV), gerät ekstatisch außer sich: Signal für Erkenntnisfortschritt. Doch seine Verzückerung wird

mit ›Gabbo‹, mit Verlachen quittiert. Seine höchste Liebesbezeugung ruft also eine unerträgliche Geste der Demütigung hervor. Die Begegnung ereignet sich anlässlich einer Hochzeit. Die Beatrice befindet sich inmitten des Brautgefolges. Unter der Anleitung eines ›Freundes‹ – Cavalcanti, dem ersten seiner Dichter-Freunde? – nimmt das Ich den höfischen Frauendienst auf (›al servizio de le donne‹; XIV, 3), wie es sich gezieht (›ch'elle siano degnamente servite‹). Für die Zeugen dieser Szene war die Beatrice bis zu diesem Augenblick nur eine unter vielen. Seine Reaktion jedoch enthüllte sie für alle sichtbar als die verschwiegene Herrin seines Minnedienstes. In seinen Augen gelten für sie demnach ganz andere als die herkömmlichen Liebes- und Dichtungsmaßstäbe, wie seine Umgebung ausdrücklich bemerkt (›molte di queste donne, accorgendosi de la mia trasfigurazione‹; XIV, 7).

Was war geschehen? Der erneute Anblick der Beatrice hatte eine Revolution seines Wahrnehmungsverhaltens bewirkt. Ihre Erscheinung hatte ihn so heftig in Bann geschlagen, daß alle seine Sinne zum Schweigen gebracht wurden (›fuoro sì distrutti li miei spiriti... che non ne rimasero in vita‹; XIV, 5). Einzig der Gesichtssinn (›li spiriti del viso‹) überlebt diesen Umsturz: das Ich hat jetzt endgültig nur noch Augen für sie (›solo remane a veder vui [i.e. die Herrin]‹; XIV, Sonett, V. 11). Alle liebende Betroffenheit ist im Schauen konzentriert. Der Schauende hat sich ganz mit dem Geschauten vermählt (Hochzeitsszene!). Die Folgen sind beträchtlich. Das Auge, höchstangesehenes menschliches Sinnesorgan im Mittelalter, hat die alleinige Führung in der Erfahrung der Herrin übernommen. Dieser ›Sinneswandel‹ bereitet eine generelle Wende in der Dichtungstheorie vor. Im Dolce stil galt vor allem die schöne und weiche Sprachmusik. Sie verkehrte vor allem mit dem Gehör. Wo aber das Schauen herrschen soll, ist das Verstehen genau an jene traditionelle Schwelle verlegt, an der Äußerlichkeit in Innerlichkeit übergeht. Viermal weist das Ich auf die sichtbare Veränderung seines Erscheinungsbildes hin (›la mia trasfigurazione‹; ›Mio trasfiguramento‹; ›io vi rassembri sì figura nova‹; ›mi cambio in figura d'altrui‹; alle XIV, 7–12) – vier Signale für einen dichtungstheoretischen Perspektivenwechsel. Dante hat dem höfischen Minnesang eine dezidiert spekulative Wendung gegeben. Der durch keine Donna-Schermo mehr abgeschattete Anblick der Herrin hat das Ich verwandelt (›trasfigurazione‹; ›cambio‹). Sein Lieben – und Dichten hat eine neue Qualität (›figura nova‹) angenommen. ›Nova‹ deutet an, daß es dabei bereits auf dem Weg zu einer ›Vita nova‹ ist.

Der ›Gabbo‹ vollendet diesen Ausstieg aus der traditionellen Minnehaltung (XIV, 7). Zwar ist er eines der vorgesehenen Mißverständnisse höfischer Liebeshändel. In dieser Situation aber setzt er die Demutsfigur des Ich insgesamt außer Kraft (›altri doverebbe avere pietà, e ciò è per la pietosa vista che ne li occhi mi giugne; la quale vista pietosa è distrutta, cioè non pare altrui, per lo gabbare di questa donna‹; XV, 8). Die Pietà erscheint dadurch als eine Fehleinstellung. Sie setzt auf eine Dichtung, die zu sehr der Norm der Vorbilder vertraut. Die ›wunderbare Schönheit‹ der Beatrice dagegen ist über alle Vorgaben des Minnesangs erhaben (›la sua mirabile bellezza... uccide e distrugge ne la mia memoria ciò che contra lui si potesse levare‹; XV, 2). Wer sie poetisch erreichen will, muß die Bande der Überlieferung (›memoria‹) zerreißen (›distrugge‹). Äußeres Zeichen für diesen Willen zur Neuorientierung: das Ich macht seine *Ballata i' voi* (XII) zum Fürsprecher seiner Liebe bei der Beatrice. Zum ersten Mal nimmt er sprachlich Kontakt mit ihr auf – in der angemessenen großen Form der Ballade und mit hochgestimmter Sprache (›dolze sono‹; V. 15; ›nota soave‹, V. 38), aber doch in der Mitleidsgeste, die vor allem den Schmerz des Leidenden, nicht die Schönheit der Dame (V. 21) kultiviert. Der Dolce stil, ihn spricht ›dolze sono‹ und ›nota soave‹ an, weist zwar in die Zukunft. Bedingung allerdings ist, daß, wie die Prosa verdeutlicht (XII, 8), seine Formschönheit sich entschieden dem Wesen Amors, d. h. der Gedankenschönheit unterordnet. Sonst würde er sich in narzißtischem Wohlgefallen auflösen. Danach wendet das Ich sich in drei Sonetten (XIV, XV, XVI) zum ersten und einzigen Mal direkt an die Herrin selbst. Allerdings bleiben auch sie noch hartnäckig dem Ritus der Pietà verpflichtet (›venmene pietà‹; XVI, V. 3). Die Beatrice fühlt sich deshalb auch nicht angesprochen. Der Dichtende ist mit der Reimsprechkunst dem in der Beatrice vorgegebenen Ziel etwas näher gekommen; erreicht aber ist allenfalls ein Bewußtsein von der Distanz, die ihn davon trennt.

2. Auf den Gipfel des ›Frauenlobs‹

Das Ich nimmt die Herausforderung an. Es wußte, was dies bedeutete. Seine Gedichte bis dahin erschienen nun plötzlich veraltet, »vecchie rime«. Sein Aufbruch war nur um den Verlust der Geborgenheit in der Tradition zu haben. Im kürzesten aller Abschnitte (XVII) trifft es die resolutesten Entscheidungen. Mit ihm beginnt eine Liebesdichtung neuer Art, das zweite große Stadium seiner Entwicklung.²⁴ Die Dichtung der ›donna schermo‹, die Reimsprechkunst, hatte ihre Grenzen erkannt. Verlangt war eine Wortkunst nach Maßgabe der Beatrice. Allerdings konnte es nicht darum gehen, sie erneut, nur besser als bisher anzusprechen. Das Beste, der ›Dolce stil‹, hatte sich ja als wirkungslos erwiesen. Jetzt kam es vielmehr darauf an, ›ihren Namen‹ richtig auszusprechen. Der Liebende hatte dem Dichtenden dazu den Weg geebnet. Er hatte das Interesse des ›amor sui‹ abgebaut. Dadurch war der Dichter erst wirklich frei, um auf die Frau um ihrer selbst willen einzugehen.

Er setzt sogleich mit einer entschlossenen Umstellung der Sprechsituation ein. Das Unvermögen der herkömmlichen Dichtung der Schmerzliebe veranlaßt ihn zu einer doppelten Distanzierung von trobadoresken Abmachungen. Zum einen: er sagt sich von bisheriger Selbstdarstellung los. ›Alles was über mich zu sagen war, habe ich gesagt‹ – ohne Erfolg. Entschieden räumt er seinen angestammten Platz im Mittelpunkt des Minnesprechens. Bisher war es im Grunde stets um ihn, um die Wirkung von ihr auf ihn gegangen. Jetzt macht er den Weg frei für eine Umkehr der Interessen. Weg von sich, hin zu ihr, lautet auch die neue Devise des Sprechens. Wo Dichtung aber nicht mehr die Verwüstungen Amors zu bewältigen hat, entsteht Raum für eine »neue und edlere Materie« (»materia nuova e più nobile che la passata«; XVII, 1). Sie ist in der Beatrice, der damals höchsten Vorstellung des Ich von Liebe, vergegenständlicht. Da ihr jedoch vorläufig weder sein Herz, noch seine Sprache gewachsen sind, sieht sich das Ich zu einer zweiten, radikalen Abkehr vom tradierten Begegnungsritual veranlaßt: es entschließt sich, von nun an nicht mehr zu ihr, sondern nur noch über sie zu sprechen (»sempre poi tacesse di dire a lei«). Der Fortgang zeigt, was dies bedeutet: der Liebende wird seine Sinne dem leibhaftigen Eindruck der Beatrice gänzlich entziehen – und sie nur noch in Gedanken aufsuchen. Fortan ist ihre Abwesen-

heit für ihn geradezu die Bedingung ihrer Gegenwärtigkeit. Eine Begegnung mit ihr findet in Zukunft nicht mehr real, sondern allein imaginativ statt.

Das Ich hat sein Verhältnis damit grundlegend umgestellt. Es wendet sich von ihrer äußeren, so schwer zu ertragenden Schönheit ab und ihrer gedanklichen Schönheit zu. Aus unerfüllbarer Minne ist eine Entsagungsliebe geworden. Was im höfischen Rahmen jedoch zum Abbruch des Dienstverhältnisses führte²⁵ – hier wird es zum Ausgangspunkt eines bedeutenden poetischen Raumgewinns.

Bereits Kapitel XVIII entwirft die neuen Grundlagen.²⁶ Dante bleibt auch hier seinem Verfahren treu: er benutzt die vordergründige Liebesgeschichte zur Anweisung übertragener Bedeutungen. Die Damen, die das verzückte Verhalten des Ich bei seiner letzten Begegnung mit der Beatrice noch belächelt hatten, sind aufmerksam geworden. Sie stellen das Ich zur Rede. ›Wozu liebst du deine Herrin, wo du ihrer Gegenwart doch nicht gewachsen bist?‹ Dahinter muß sich wohl ein ›amore novissimo‹ verbergen (XVIII, 3). In der Frage der Damen bricht ein Zielkonflikt auf (»Lo fine di cotale amore«). Der Liebende hatte sich ihnen bisher in der Sprache des höfischen Minnesangs verständlich gemacht; sie selbst legen das Phänomen Liebe nach dem trobadoresken Modell aus. Demgegenüber muß ihnen die selbstgewählte ›Fernliebe‹ des Ich als hermeneutisches Ärgernis erscheinen, weil es abweichend davon fortfährt seine Dame zu lieben, ohne sein Glück noch länger von ihrer Gunst abhängig zu machen. Der ›Inhalt meiner Liebe‹, erklärt es den prüfenden Damen, ›besteht in dem, was mir auch eine abwesende Herrin nicht schmälern kann‹ (XVIII, 4). ›Worin besteht es‹, fragen sie nach. »In quelle parole che lodano la donna mia« (ebda. 6).

Seine neue »Liebeserklärung« ist ebenso überraschend wie logisch: höchste Erfüllung der Minneliebe ist die Minne-Dichtung. Darin hat ein Kernstück damaliger Sprachphilosophie ihren Niederschlag gefunden. Was ihm weder von einer abwesenden noch, so darf man vorausgreifend hinzufügen, von einer toten Beatrice genommen werden kann, ist das innere Bild, das seine Memoria von ihrer äußeren Erscheinung abgeleitet hat. Doch daran zählt wiederum nur, was in die verbindliche Form der Sprache gebracht werden kann: »Nomina sunt consequentia rerum«, hatte der gelehrte Dichter zuvor erklärt und damit seine Sprachtätigkeit auf den mittelalterlichen Namensrealismus festgelegt.²⁷ Seine Liebe ist dann erst wahrhaft Wirklichkeit geworden,

wenn ihr Wesen die ihr gemäßen ›Namen‹ erhalten hat. Das Wort – und gerade das poetische – soll sich prinzipiell in den Dienst der Sache stellen, mit der es umgeht – nicht umgekehrt. Dante begründet damit indirekt noch einmal seine Vorbehalte gegen den Minnesang, dem Liebe leicht in formale Virtuosität ausarten kann. Darüber hinaus aber führt er in die trobadoreske Sprachwelt ein neues Lebensprinzip ein: bisher lebte sie vorwiegend von der Kunst, eine relativ geschlossene Zahl von Ausdruckselementen so zu kombinieren, daß ihr Bedeutungsspielraum immer weiter ausgeleuchtet wurde. Das Ich will sich jedoch von nun an weniger von der Arbeit an den Zeichen und mehr von der Arbeit am Bezeichneten leiten lassen. Diese Entscheidung weist weit in seine poetische Zukunft voraus. Im Grunde bahnt sich jedoch bereits hier die Umstellung seines Dichtungsverständnisses auf eine figurative Poetik an.²⁸ Am Ende der *V. N.* wird der Gedanke zum Konzept gereift sein. Dann paßt sich die Form eher dem ihr anvertrauten Gegenstand an, als daß dieser sich ihren Abmessungen zu fügen hätte. Im konkreten Fall heißt dies: das Ich geht in der Sprache der Trobadors einer Herzensidee nach, die schon zu Beginn dieses zweiten Stadiums ein angemesseneres als das vorhandene Ausdrucksvolumen verlangt (›materia nuova e più nobile che la passata; XVII, 1).

Wie entschlossen sich Dante auf dieses dichtungstheoretische Neuland begibt, unterstreicht eine ergänzende Maßnahme. Das Ich zieht sich nicht nur von der Beatrice zurück. Es verbindet diese Abwendung von seiner poetischen Herkunft mit einem nicht minder spektakulären Wechsel des Publikums. Bis zu diesem Punkt hatte der Dichter sein Reimsprechen an die ›fedeli d'Amore‹ gerichtet; im Sonettentausch mit ihnen ihre Ansichten über die Kunst der Liebe und der Lyrik ratifiziert. Diesem Kreis kam es darauf an, das Instrument der Liebesdichtung perfekt zu beherrschen. Normengerechtigkeit bestimmte im wesentlichen ihr Handeln. Jede ihrer Dichtungen war ein Bildungssieg über eine junge, noch unfertige Volkssprache. Als das Ich in Kap. XIX abermals, jedoch ohne Begleitung, die Stadt, das definierte Liebesprechen, verläßt, ist deshalb Aufbruch angesagt: Es sinnt über eine neue Poetik nach (›io cominciai a pensare lo modo ch'io tenesse‹, XIX, 1).

Die erste Bedingung dafür scheint ihm ein Wechsel des Gesprächspartners zu sein. Es entschließt sich, seine Gedichte ab jetzt nur noch an die ›gentili donne‹ zu richten. Sie besitzen die Gabe, mit dem Herzen denken zu können (›donne ch'avete intelletto d'amore‹; XIX, 2). In ihnen hat Amor der Schönheit der Liebe ein physisches Gleichnis

gesetzt. Wenn der Dichter daher sie demonstrativ zu seinen neuen Kunstrichtern bestellt, hat sich sein ästhetisches Interesse grundlegend verschoben. Denn den Damen geht es zuerst um die ›Wahrheit‹ seiner Worte (›se tu ne dicessi vero‹; XVIII, 7) und dann erst um ihre Kunstrichtigkeit. Mit ihnen also tritt eine gegenstandsbetonte vor eine formbetonte Zwecksetzung. Der Schwerpunkt der Poetik ist damit sichtbar von einer Normengerechtigkeit an eine Gegenstandsgerechtigkeit übergegangen.

Welches aber ist dieser neue Gegenstand? Der Dichter weiß darüber schon mehr zu sagen als der Liebhaber. Das nurmehr vorgestellte Schönheitswunder der Herrin (›io imagino la sua mirabile bellezza‹; XV, 2) kommt unter die Macht der Verklärung, die die Erinnerung über ihre Inhalte ausübt. Dort wird alles zerstört, bemerkt das Ich, was sich gegen die Herrin einwenden ließe. Die vergangenen Leiden verstummen (XV, 2). Die ›Memoria‹ überarbeitet die Sinnesdaten, mildert die niederwerfenden Seiten der Liebe, favorisiert die erhebenden.

Mit dieser Verlegung des Dichtens ins Gedächtnis ändert sich zugleich der Status seiner Fiktion. Zwar hatte Literatur ihren Sitz immer schon in der menschlichen Vorstellungskraft. Auch Erlebnisdichtung ist nur eine – fingierte – Abweichung von diesem Ursprung. Wenn Dante die Memoria jedoch geradezu zur Bedingung des Dichtens macht, muß sich im Selbstverständnis des Minnesangs Grundsätzliches ereignet haben. Mit dem Dolcestil hatte sich dessen einstige Ortsgemeinschaft mit dem höfischen Leben längst gelöst; damit aber auch jede direkte Wechselwirkung mit gesellschaftlich kontrollierter ›Cortesia‹. Zwar hält Dante an ihr fest (›gentili donne‹); doch der Öffentlichkeitscharakter seiner Dichtung ist weitgehend Zitat; macht fiktional gegenwärtig, was real geschwunden ist. Der Impuls seines höfischen Dichtens jedoch ist introvertiert. Die Aufgabe des ›Liebeshofes‹ war an das Gedächtnis als seinem Nachfolger übergegangen. Dessen Urteilsvermögen aber liegt näher bei geistigen als bei ständischen Adelsbegriffen.²⁹ Im Ergebnis mag dieselbe poetisch geschönte Gemütsbewegung erscheinen. Doch die Motive unterscheiden sich erheblich. Im einen Fall entschädigt unerfüllbare Liebe mit gesellschaftlichem Lohn; im anderen aber mit gedanklicher Kultur. Nicht ohne Grund hat Petrarca seine Dichtung an diesen Ort des Gedenkens verlegt. Man darf diesem Kenner der *V. N.* unterstellen, daß er ihre ästhetische Tragweite begriffen hat.

Dante trug im übrigen in selten durchsichtiger Weise dazu bei, seinen Lesern das Verständnis dieser Schlüsselstelle zu öffnen. Er hat die in den Blick gefaßte neue Dichtung sogleich auf eine poetologische Formel gebracht: Von nun an sei allein das Gegenstand seines Minnesprechens, »che fosse *loda* di questa gentilissima« (XVIII; 9 u. 6). Dieses ›Frauenlob‹ ist, als solches, keine Neuheit. Dante baut auch in diesem Fall auf einer festvertrauten Vorgabe auf, die bis auf die Provençalen zurückreicht. Schon ihre Beschreibung der Schönheit hatte die Aufgabe, die Dame zu preisen und damit einen unbestreitbaren Grund für ihre Liebenswürdigkeit anzugeben. Preislied und Frauenlob gelten als höchste Rechtfertigung für einen Minnedienst,³⁰ dessen lyrischen Alltag sonst die Liebesklage beherrscht. Dante verläßt jedoch entschieden den Boden dieser Tradition, wenn er aus dem Wechselzusammenhang von Lob und Klage heraustritt und seine Dichtung ausschließlich dem Frauenlob widmen will (»prendere ... sempre mai quello che fosse *loda* di questa gentilissima«; XVIII, 9). Die Herrin nurmehr rühmen zu wollen heißt poetologisch, die Sprache ganz den wundertätigen Seiten ihres Wesens anzumessen. Das Ich der V. N. zögert nicht, diesen neuen Gegenstand fachgerecht als »alta matera« einzustufen. Ein höherer Gegenstand aber verlangt eine andere Sprechweise.

Die abschließende Formel »Stile de la *loda*« hat dazu, wenn auch nicht auf den ersten Blick, bereits Stellung genommen. Sie läßt sich im Sinne der Rhetorik auflösen. Dann spricht aus ihr ein umfassendes Stilprogramm.³¹ ›Laudare‹ als Ziel dargestellter Rede begründet eine eigene Gattung, das ›genus demonstrativum‹. Quintilian pointiert seine Aufgabe gar mit der Bezeichnung ›genus laudativum‹.³² Nach rhetorischer Lehre aber erfüllt sich seine Bestimmung im – Lob der Schönheit!³³ Deckt sich dies nicht exakt mit der erklärten Absicht des Ich, seine Verskunst allein noch mit der göttlichen Anmut der Beatrice zu befassen?

Die Rhetorik sieht im übrigen vor, daß die erhabenen Gegenstände des ›Genus Laudativum‹ auch eine entsprechend erhabene Gemütsbewegung beim Publikum auslösen: seine feierliche Sprache soll dazu beitragen, den dargestellten Sachverhalt mit Bewunderung, *admiratio*, zu quittieren.³⁴ Lobrede und Bewunderung stehen also in Wechselwirkung. Mit welcher erstaunlicher kompositorischen Verdichtung Dante seine V. N. daraufhin angelegt hat, zeigt sich beim ersten bewußten Auftreten der Beatrice: Bereits damals war sie dem Ich als ›*mirabile*

donna‹ erschienen (III, 1). Was dort und danach als konventionelles Kompliment gelten mochte – an dieser Stelle wird die Eigenschaft der Beatrice als Aussage zugunsten eines hohen Stilkonzepts entschlüsselbar. In ihrer Wirkung auf das dichtende Ich (›*mirabile*‹) bekundet sich ihr allgemeiner Anspruch auf eine Sprache der Bewunderung (›*admiratio*‹). Die Beatrice verkörperte also von Beginn an einen Dichtungsbe-griff. Nur haben das Ich und mit ihm die Leser bis hierher gebraucht, um sie als solche zu begreifen. Am Ende der V. N. wird diese in ihr verschlossene poetische Idee noch weiter aus ihr hervorgetreten sein. Das Buch schließt, wie es begonnen hat: mit einer ›*mirabile visione*‹ der Beatrice (XLII, 1). Da diese Schau in der Schlußperspektive des ›Libello‹ steht, hat sie den Charakter eines Vermächtnisses. Gerade dort aber meint ›*mirabile*‹ unmittelbar und in erster Linie die Vision einer ganz neuen Dichtung! Mit dem ›Stile de la *loda*‹ zeichnen sich deshalb die ersten Fluchtpunkte einer weitergehenden Dichtungsvorstellung der V. N. ab.

Doch zwischen Ahnung und Tat meldet sich der vertraute Unfähigkeitstopos (»pensando molto a ciò, pareami avere impresa troppo alta matera quanto a me«; XVIII, 9). Was hatte das Ich schon zu seiner Verfügung? Den Dolcestil. Rhetorisch gehört jedoch auch er einer mittleren Stillage an. Verlangt war hingegen ein ›edlerer‹ Ton als der bisherige (XVII, 1). Wie war dies zu erreichen? Kap. XIX–XXI entwerfen eine weit über die V. N. hinausreichende Antwort. Das Ich betreibt eine Aufwertung seines Sprechens über einen höherwertigen Gegenstand (›più nobile‹) – den ›amore novissimo‹. Drei zentrale Gedichte – *Donne ch'avete intelletto d'amore* (XIX), *Amore e 'l cor gentil sono una cosa* (XX) und *Ne li occhi porta la mia donna Amore* (XXI)³⁵ – gehen ihm auf den Grund. Die verklärende Verinnerlichung der Liebe hatte das Ich soweit von ihren herabsetzenden Wirkungen abgebracht, daß es seine Herrin wie neu, zum ersten Mal um ihrer selbst willen zu sehen vermochte. Sie wurde von dem Verlangen entlastet, das das Ich auf ihr Bildnis projiziert hatte. Die große Canzone *Donne ch'avete* (XIX) verkündet daher zum ersten Mal das Lob ihres von den Interessen des Betrachters freien Tugendwerts (»pensando il suo valore«, V. 5). Ihre physische Abwesenheit steigert die Aufmerksamkeit für ihre spirituelle Attraktivität. Ihre sichtbare, geradezu bestürzende Schönheit ist nur die sinnenfällige Außenansicht einer engelhaften Seelenschönheit (»Angelo clama ...: ›Sire, nel mondo si vede/maraviglia ne l'atto che procede/d'un' anima«; V. 15–18). Die Beziehung,

zumindest die zur Beatrice, hat ihren letzten Grund im göttlichen Gedanken (›divino intelletto‹, V. 15). Ihr irdischer Anschein ist nur sinnlicher Anstoß (›atto‹), um ihre himmlische Idee zu denken. Die Terzette von *Amore e 'l cor gentil* (XX; V. 9–14) rekonstruieren im übrigen genau diesen Vorgang des Liebesdenkens.

Liebe hat damit endgültig die Fiktion artiger ›Liebeshändel‹ hinter sich gelassen. Ihre amorphologische Reichweite³⁶ sichert in ihr ein edles Lebensinteresse (›la nobilitade de la sua anima‹; XIX, 18). Das dichtende Ich der V. N. hat diesen ›amore novissimo‹ sofort dichtungstheoretisch taxiert und ihn als so ›hohen‹ Redegegenstand (›parlar sì altamente‹ V. 9) eingestuft, daß ihm seine Reimsprechkunst dagegen zu ›leicht‹ (›leggeramente‹, V. 12) erscheint. Verlangt ist mithin ein ›schwerer‹ Stil, ein ›stilus gravis‹. Amor zieht daraus die weitreichendste – poetologische – Konsequenz. Er fragt: ›wie kann eine so schöne und reine (›sì adorna e sì pura‹; V. 44) irdische Erscheinung (›cosa mortale‹) in eine verbale Gestalt mit ausreichendem rhetorischen Ornatus (›adorna‹) und sprachlicher Richtigkeit (›pura‹: ›sermo purus‹) gebracht werden? Seine Antwort: der Weg dahin führt (nur) über eine schauende Versenkung in ihr Wesen (›poi la riguarda‹; V. 45). Dann enthüllt sich die mit ihr verbundene (›Dio ne 'ntenda‹) neue Dichtung (›far cosa nova‹; V. 46). Die verinnerlichte Liebe des Ich deckt in der Herrin soviel geistigen Adel auf, daß er, wenn er der verfügbaren Reimsprechkunst anvertraut wird, ihr eine bislang nicht erreichte Schönheit des Gedankens mitteilt. Zwar übernimmt der ›Stile de la loda‹ den sprachlichen Grundriß des Dolcestil so gut wie unangestastet. Mit einer höchsten ideellen Erfüllung gewinnt er ihm jedoch eine ganz andere – inhaltliche – Erhabenheit ab. Rhetorisch gewendet: der neue hohe Gegenstand übt eine neue hohe Sprachwahl aus.

Ihr kommt zugute, daß die Beatrice selbst in den Herzen ›Amor‹ weckt, die von Natur aus keine Herzensbildung haben (XXI, 1: ›per lei si sveglia questo Amore, e (...) non solamente si sveglia là ove dorme, ma là ove non è in potenza!‹). Übertragen gesprochen: sie inspiriert selbst die Dichtung, zu der sie veranlagt ist, auch wenn es dafür kein Vorbild gibt (›ella, mirabilmente operando, lo fa venire‹; XXI, 1). Den besten Beweis dafür hatte das dichtende Ich mit seiner Kanzone *Donne ch'avete* schon erbracht. Als es zu diesem ersten Preislied auf seine Dame ansetzen will, fehlen ihm die Worte. Doch während es darüber in Gedanken war (›pensare lo modo ch'io tenesse‹; XIX, 1) geschieht ein poetisches Pfingstwunder: seine Zunge

begann wie von selbst zu sprechen (XIX, 2) – die Götter schenken ihm den ersten Vers. Ein genauer Inhaltsbegriff ruft eine passende Form auf, denn ›nomina sunt consequentia rerum‹.

Wenn Dante das erste Zeugnis seines Frauenlobs dann in die Gestalt einer Kanzone kleidet, so hat auch diese Formwahl Signalcharakter. Dafür spricht schon ihr Rang im Ganzen. Die V. N. enthält nur drei vollständige Beispiele dieser lyrischen Großform. Jedes besetzt eine Schlüsselstelle. *Donne ch'avete* (XIX) eröffnet den ›Stile de la loda‹, eine neue Höhe des Liebens und Dichtens. *Donna pietosa* (XXIII), als 16. Gedicht der V. N. zugleich die zahlensymmetrische Mitte der 31 Gedichte,³⁷ steht im Wendepunkt ihrer Umbuchung irdischer Figuren in überirdische Präfiguration.³⁸ Die dritte Kanzone *Li occhi dolenti* (XXXI) eröffnet das dritte Erlebnisstadium des Ich ›in morte di Madonna Beatrice‹. Diese Herausstellung der Kanzone entspringt keinem Zufall. Die folgenden Werke *Convivio* und *De vulgari eloquentia* werden sie als das ›superbissimum carmen‹, als Inbegriff für formale Vollkommenheit in der Volkssprache begründen (*De vulg.* II, III, 3 ff.; 8).³⁹ Außerhalb des Latein ist nur sie einer hohen Stillage mächtig (ebda. II, II, 9 u. ö.). Daß sie diesem Anspruch im Prinzip auch gewachsen war, hatte Dante zuvor im *Convivio* vorgeführt. Dessen Kanzonen wurde die Würde einer systematischen allegorischen Auslegung zuteil.

In der Tat darf man in den Kanzonen und Sonetten des Frauenlobs (bes. *Tanto gentile* oder *Vede perfettamente*; beide XXVI) einen Gipfel des Minnesangs vor Petrarca sehen. Das dichtende Ich mochte sich deshalb nicht ohne Grund an vorderster Stelle der stilnovistischen Rangordnung sehen (vgl. XXIV und oben S. 77f.). Prosa und Verse von XXVI/XXVII lassen die tieferen Gründe durchblicken. Die Beatrice, sagt das Ich, hat so sehr die Herzen der Leute gewonnen, daß sie öffentlich Aufsehen erregt (XXVI, 1). Wer sie wahrnimmt, hält sie für eine engelsgleiche Schönheit (ebda., 2). Lob von allen Seiten wird ihr zuteil (›sentendosi laudare‹; V. 5); im Kreise der anderen Damen wird ihre Vollkommenheit vollends offenkundig (›Vede perfettamente onne salute/che la mia donna tra le donne vede‹; V. 1/2). Noch in der Hochzeitsepisode (XIV) hatte die allgemeine Aufmerksamkeit der Braut gegolten. Die Beatrice war eine unter anderen. Jetzt aber steht sie im Mittelpunkt der Hochachtung. Ursache dafür aber ist nichts anderes als das Frauenlob des Ich. Die Beatrice war von Anfang an dieselbe geblieben. Verändert hat sich jedoch die Aussage über sie. Das Ich

kann über diesen Effekt seines poetischen Wortes ungeschmälerte Genugtuung äußern (›onde mirabile letizia me ne giungea‹; XXVI, 1), weil sein Dichten vor allem dem Ruhm der Herrin, nicht seinem eigenen dient.

Ohne Zweifel weiß das Ich (und sein Autor) den ›Stile de la loda‹ auch im literarhistorischen Zusammenhang als Fortschritt einzuschätzen. Minnesang war auf Intertextualität und Überbietung angelegt. Wer deshalb dem Beispiel des ›Frauenlobs‹ folgt (›Sua bieltade‹, V. 5), erfüllt in höchstem Maße die höfischen Werte von ›gentilezza‹, ›amore‹ und ›fede‹ (*Vede perfettamente*, V. 5–8). Dantes Steigerung des Minnesangs kommt der Dichtungsgemeinschaft insgesamt zugute. Mehrfach betont das Ich, daß sich durch die Beatrice – durch das Frauenlob – der ›Ehrenwert‹ und die ›Grazie‹ der Liebesdichtung insgesamt mehre (konzentriert in: ›questa mia donna venne in tanta grazia, che non solamente ella era onorata e laudata, ma per lei erano onorate e laudate molte‹; XXVI, 8).

Darüber hinaus fällt auf, daß die neue Qualität des ›Stile de la loda‹ wiederholt mit dem Begriff ›onesto‹ versehen wird. Und auch er umschreibt eine genaue dichtungstheoretische Position. Dante hat den Zusammenhang jedoch erst im *Convivio* und in *De Vulgari Eloquentia* offengelegt. Dort setzt er die Sprache mit der aristotelisch-scholastischen Lehre von der dreifachen Natur des Menschen in Beziehung, die bereits der V. N. zugrundeliegt (II).⁴⁰ Dort entwickelt er, das sensitive Vermögen finde seine höchste Erfüllung in der Liebe. Auf ihm wiederum baue das Verstandesvermögen auf (›essere rationale‹), Basis der höchsten menschlichen Bestrebung nach Ehre und Tugend (›honestum‹, ›virtus‹). Einzig in ihr aber vermöge sich der Mensch aus seiner kreatürlichen Veranlagung zu lösen und am Wesen der Engel Anteil zu nehmen (*De Vulg.* II, II, 6–7). Ehrgebietend aber ist auch die Beatrice des Frauenlobs (ab XXVI, 1)! Ganz in diesem Zusammenhang heißt es von ihr, sie sei nicht eigentlich eine Frau, sondern ›uno de li bellissimi angeli del cielo‹ (ebda; 2). Ihre engelhafte Erscheinung stellt also eine bildliche Gleichung für ihren hohen Begriff von ›onesto‹ auf. Die neuartige Fernliebe des Ich (›amore novissimo‹) stößt über sie an jenen verstandeshellen Bezirk vor, in dem das ›göttliche Licht‹ (*Conv.* III, II, 14) waltet. Der ›Stile de la loda‹ ist dann nichts anderes als die sprachliche Form dieses Aufstiegs. Dante hatte ihm an gleicher Stelle auch eine rhetorische Definition gegeben. Nur war sie als solche erst zum Sprechen zu bringen. Alle die sie – die neue Beatrice des Frauen-

lobs – betrachteten, sagt das Ich, verspürten ›una dolcezza onesta e soave‹ (XXVI, 3): Der ›Stile de la loda‹ ist, so darf man ›übersetzen‹, stilnovistische Sprachmusik (›dolcezza soave‹), aber im Einsatz für ein im Gedenken moralisch geschöntes Empfinden (›onesta‹).

Das dichtende Ich hat also das Minnesystem überbietend zu erneuern gewußt. Und es wähnt sich nicht zu Unrecht an vorderster Stelle des Kanons. Dennoch wollen auch jetzt seine Klagen über sein poetisches Ungenügen nicht verstummen. Sein Fortschritt mag zwar im Vergleich zum Ausgangspunkt zu Buche schlagen – im Verhältnis zu der Kunst, die die Beatrice (von ihm) verlangt, bleibt seine Errungenschaft gleichwohl weit zurück. Eine kaum zufällig so gesetzte Bildentsprechung merkt es an. Anfänglich war sein ›amore novissimo‹ in der Lage, seine ›Zunge‹ zu neuem Gesang zu lösen (XIX, 2). Am Ende, im Besitz des ›Stile de la loda‹, hat jedoch die Einsicht wieder die Oberhand gewonnen, im Gruß der Herrin werde Herz (›gentile‹) und Verstand (›onesto‹) in einer Weise angesprochen, daß jede Zunge vor Erregung – wieder – stumm wird (*Tanto gentile*; XXVI, V. 1–3). Dieses Frauenlob war also nicht schon das Ziel, nur Angabe einer Richtung.

Genau besehen läßt die V. N. die Gründe für diese fortdauernde Dürftigkeit des poetischen Sprechens (›pareami defettivamente avere parlato‹; XXVII, 1) nicht im Dunkeln. Noch vor der Kanzone *Donne ch'avete* hat die Zeichensprache der Prosa (XIX, 1–3) schon diskrete Beschränkungen angemerkt. Das Ich verließ zum zweiten Mal, aber ohne Begleitung, die Stadt. Dort, außerhalb der Denk- und Sprechgemeinschaft der Fedeli liegt deren strenge Gruppenbindung hinter ihm. Genau hier sinnt es erstmals über die Sageweise seiner neuen und edleren Materie nach (›io cominciai a pensare lo modo ch'io tenesse‹; XIX, 1). Hier, außerhalb der Tradition, löst sich der Sprachbann des Ich. Und doch – um seinen ›neuen Stil‹ zu verwirklichen, kehrt es wieder in die Stadt zurück (›ritornato a la sopradetta cittade‹)! Dieser Schritt hat Signalcharakter. In der Idee hebt sich die neue Dichtung bereits gegen bestehende Abmachungen (›cittade‹) ab. Ihre Durchführung aber kann vorläufig ohne sie noch nicht auskommen.

Dieser Umschlag von Innen und Außen eröffnet eine Reihe von Sinnbildern mit verwandten Anspielungen. Im Grunde gehen sie alle auf diesen ›gemischten Charakter‹ des ›Stile de la loda‹ ein: Er ist einerseits Rückgriff auf ein gesichertes Minnesprechen; andererseits doch betraut mit dem Vorgriff auf eine Entgrenzung. Der zweite Vers von *Donne ch'avete* sagt: ›i' vo' con voi [i.e. le donne] de la mia donna

dire«. Er gibt figurativ Rechenschaft über den Versuch des Ich, seine neue Liebe mit den vorhandenen Mitteln des Minnesangs (›Donne«; ›con voi«) wiederzugeben. Selbst der Erfolg (›ond' è laudato chi prima la vide«, d. h. das Ich; XXI, V. 11), durch neue Gehalte eine alte Gestalt erneuert zu haben (›la mia donna . . . /fa gentil ciò ch'ella mira«, ebda., V. 2), zählt nur nach dem bisherigen Maßstab. Obwohl die Herrin des Ich in seinen Augen über jeden Vergleich mit anderen Frauen erhaben ist, richtet es seine Verse nach wie vor an die holden Damen in der Umgebung der Beatrice. Ihm kommt es also noch immer sehr auf die Anerkennung ihrer Ausnahmeerscheinung – d. h. der neuen Lyrik – durch die Träger der bisherigen an. Insofern tastet der ›Stile de la loda« den höfischen Minnesang selbst nicht an. Der Dichter verhält sich darin im übrigen ganz wie der Liebende. Dieser hatte sich zwar von der sinnhaften Erscheinung der Beatrice losgesagt, um ihre geistige Gestalt (›suo valore«) besser sehen zu können. Doch liebt er ihre innere Schönheit noch immer um der äußeren willen. Auch als Dichter hatte das Ich die Gemeinschaft der Fedeli nicht eigentlich verlassen; er war nur an ihre Spitze getreten. Sein ›amore novissimo« hatte ihn in die Lage versetzt, durchaus neu aber (noch) nicht grundlegend anders zu dichten. –

Längst bevor dieses zweite Stadium abgeschlossen war, hatten die Ereignisse auf der Ebene der Liebesgeschichte sich dramatisch zuzuspitzen begonnen. Innerhalb kürzester Zeit veränderten sie den ›Gegenstand« des Dichtens, die Beatrice, erneut so, daß davon abermals ein Anstoß zur Korrektur des Minnesprechens ausgehen mußte. Die Handlungssequenz ist bekannt: der Tod von Beatrices Vater (XXII); die Krankheit des Ich und seine Schreckensvision von der Endlichkeit der Herrin (XXIII) sowie das Ende ihres Lebens selbst (XXVIII). Die Zeit des ›Stile de la loda« zerfällt also in zwei Phasen (XIX bis XXI und XXIV bis XXVII), unterbrochen durch die Todesbilder (XXII–XXIII). Noch vor dem abschließenden Höhepunkt (XXVI) des Frauenlobs also werden seine Voraussetzungen erschüttert und in Frage gestellt. Wenn sich das Ich auch aus der Nähe der Herrin verbannt hatte, ihre Abwesenheit galt nur räumlich, nicht prinzipiell. Seine Entsagung war letztlich noch in ihrer mittelbaren Gegenwart rückversichert. Als sie jedoch Schritt um Schritt von ihrem irdischen Ende eingeholt wurde, stürzte das amorologische Denkgebäude des Ich ein. Dante hat dieses zentrale Ereignis der Via d'Amor in die Mitte seines Buches verlegt und es damit als Wendepunkt gekennzeichnet. Die

Kanzone *Donna pietosa e di novella etate* (XXIII, 17 ff.) hat es lyrisch gestaltet.⁴¹

Vorbereitet wurde sie von der ›weinenden Beatrice«. ›Wer ihre Äußerungen der Trauer vernommen hat, wer könnte da lyrisch noch im herkömmlichen Stil weiterdichten?« (›Chi dee mai essere lieta di noi, che avemo udita parlare questa donna così pietosamente?«; 5). Das dichtende Ich zumindest hatte die Rückwirkung dieser Verwandlung der Beatrice in die ›Donna pietosa« sofort schmerzlich begriffen. ›Sieh ihn nur an«, wird es aus der Sicht der Tradition (›Donne«) beurteilt, ›er scheint gar nicht mehr er selbst zu sein, so hat er sich verändert« (XXII, 6). Das Sonett *Se' tu colui c'hai trattato sovente* (ebda. 13) hat seine Situation in ein grelles – poetologisches – Licht gesetzt. ›Der Stimme nach (›a la voce«) gleichst du zwar dem, der oft schon über die Beatrice zu uns gesprochen hat«, läßt das Ich die Dame, sein Publikum, sagen. ›Dem Aussehen nach (›la figura«) scheint es jedoch ein anderer zu sein« (V. 2–4). Noch in der ersten Hochphase des ›Stile de la loda« bricht bereits ein Bewußtsein davon auf, daß nur wenig genügt – eine weinende Herrin –, um seine prekäre Errungenschaft zu gefährden.

Die anschließende Todesvision der Herrin bringt es noch drastischer zu Tage. Dante greift auch hier auf ein geläufiges Ausstattungsstück des höfischen Rituals zurück. Wie oft wurde der Tod aus Liebesleid nicht mitleidheischend beschworen? Bis in die Welt der schäferlichen Galanterie blieb er das höchste Drohmittel abgewiesener Liebhaber. Als Faktum selbst aber lag er außerhalb der Minne-Spielregeln. Als Dante das leibliche Ende der Herrin ernsthaft in Betracht zog, wagte er deshalb doppelt Ungewöhnliches. Er fällt einerseits aus der vorgeschriebenen Rolle; andererseits erlöst er gerade nicht das Opfer, sondern den Anlaß der Liebe. Die Reaktionen des Liebenden sind bekannt. Er verfällt in eine Krankheit – zu neuem Leben. In seinem neuntägigen (!) Leiden durchlebt er eine melancholische Katharsis. Sie leitet eine radikale Peripetie seiner ganzen Betrachtungsweise ein. Der Todesgedanke stellt Liebenden und Geliebte unerbittlich vor die Frage nach dem Überdauernden und dem Vergänglichen in ihrer Herzensangelegenheit.

Die V. N. trägt dieses Ringen in Gestalt einer Psychomachia aus. Leib und Seele, ›anima« und ›corpo«, treten im Tod auseinander und bekennen ihre unterschiedlichen Zuständigkeiten. Der Körper dient der Seele nur als Behältnis (›lo corpo ne lo quale era stata quella nobilissima e beata anima«; XXIII, 8). Ihre Ideenschönheit ist in ihm

sinnlich verschleiert mitgeteilt. Der Tod aber bricht jede materielle Brücke zur Idee der Liebe ab.

Er befreit die Idee von ihrer Einkleidung und macht sie wesentlich, indem er ihre Gestalt unwesentlich werden läßt. Dies mußte im Liebenden eine gespaltene Wirkung verursachen: dem geistigen Vermögen höchste Befriedigung, dem kreatürlichen höchsten Unfrieden. Beides aber schlägt in letzter Konsequenz aufs Wort des Dichters durch. Dem Ich der Gedichte erstickt es vor Weinen die Sprache (»Era la voce mia sì dolorosa/e rotta sì da l'angoscia del pianto«; XXIII, V. 15–16). Ihm bleibt nur die Liebesklage. Doch in ihrer Sprache kommt der Tod nur als Feind der Liebe vor. Andererseits gibt es jenseits der verfügbaren bereits eine Sprachkultur, die einem seelischen Gefallen an der Liebe Ausdruck verleiht. Engel trugen die Seele der Beatrice (»una nebulletta bianchissima«, ebda., 7) in himmlische Höhe. Ihr Aufstieg wiederholt sich sprachlich: Es heißt: »rühmend sangen die Engel, und mir schien, ihre Worte waren »Hosianna«« (V. 62). Das dichtende Ich allerdings fällt dadurch an den tiefsten Punkt seines Ungenügens (»mi giunse tanta umilitade«, ebda. 9). Dem Hochgesang der Engel hat es nur sein dürftiges ›Frauenlob‹ entgegenzuhalten. Der Tod der Beatrice hieße daher: die gerade erreichte poetische Position rückhaltlos zu räumen, um einer Sprache der »Donna angelicata« Raum zu geben. Liebender und Dichtender weichen davor in heftige Todessehnsucht aus (»Dolcissima Morte, vieni a me«, ebda.).

Doch der Untergang der dichterischen Stimme in den Tränen (»la mia voce era sì rotta dal singulto del piangere, che queste donne non mi pottero intendere« XXIII, 13) erscheint nur von außen, in den Augen der Tradition als Sprachlosigkeit. Der Leidenswahn selbst gibt dem Ich erste Worte für die Geliebte jenseits der Lebensschwelle. »Oì anima bellissima, come è beato colui che ti vede« (XXIII, 10). Während sein Körper – noch – die Sprache der Tränen spricht, stimmt seine Seele – schon – einen Lobpreis an. Das dichterische Drama besteht jedoch darin, daß das Ich außerstande ist, in gemeinschaftsfähige Poesie zu übersetzen, was es in sich vernimmt.

Als die Beatrice dann effektiv aus ihrer kreatürlichen Existenz austrat (XXVIII), erschien das Undenkbare affektiv und sprachlich bereits vorerlebt. Das Ich war nicht mehr ausschließlich in der Bewältigung der Tatsache selbst befangen. Kein Ausbruch der Gefühle also, denen ihr höchstes Gut genommen ist; keine Tränen, die die Worte ersticken. Der Tod interessiert nicht mehr um seiner selbst willen. Mit

unerwarteter Verstandesklarheit wendet sich das Ich vielmehr sogleich den Folgen zu. Noch erstaunlicher aber ist, daß es sich als erstes über die sprachlichen Konsequenzen dieses Ereignisses klar zu werden sucht! Seine Liebe war nicht allein »verwitwet«, sondern gänzlich ungegenständlich geworden. Dem Liebenden wie dem Dichtenden wurde radikal das Konzept entzogen, nach dem er sein Empfinden und Handeln bis hierher ausgeführt hatte. Beides verlangte also nach einem neuen Entwurf.

Die V. N. antwortet darauf mit drei weitreichenden, allerdings verschlüsselten Positionsbestimmungen. Die erste spricht sich im Anfang der Klagen des Jeremias aus: »Quomodo sedet sola civitas plena populo! facta est quasi vidua domina gentium« (XXVIII, 1). Das Zitat des Alten Testaments schlägt eine doppelte Brücke von seiner ›Civitas‹ zur ›Città‹ der *Vita Nuova*. Dem Geschehen in der Stadt der Beatrice wird dadurch jeder Anschein eines Minneunfalls genommen. Vielmehr rückt es geradezu in einen heilsgeschichtlichen Zusammenhang ein. Die Klagen des Jeremias fanden einst Eingang in den kirchlichen Ritus der Passionsgeschichte.⁴² Dadurch konnte sich ›Civitas‹ mit Jerusalem identifizieren, auf seine Weise Allegorie einer von Christus im Tod verwitweten Welt. Der Abschied der Beatrice aus ihrer Stadt kommt damit unter eine hochreichende Deutungsperspektive. Ihr Leben und Sterben ist eine Miniatur des Übergangs vom alten zum neuen Jerusalem – eine ferne Vorbereitung zugleich der Pilgerreise nach Rom am Ende der V. N. (XL).

Diese nur angedeutete Verkehrung ihres irdischen Verlustes in spirituelle Entschädigung übersetzt Kap. XXIX in ein zweites Wegzeichen. Auch die zweite Reaktion des Ich urteilt nicht affektiv, sondern allegorisch. Ihr Leben und ihr Tod erfüllen sich in der Zahl Neun. Deren Wurzel liegt in der göttlichen Trinität: Die Beatrice hat sich als ein heilig-symbolisches Prinzip enthüllt (»questo numero fue ella medesima«; 3). Damit allerdings ist ein absoluter Endpunkt ihrer Entkörperung erreicht. In der Fernliebe des Ich hatte sie bereits die Züge der Verinnerlichung angenommen. Ihr Tod aber erzwingt eine endgültige Vergeistigung ihres Bildes. Die fragmentarische Kanzone *Quantunque volte* (XXXIII, V. 20f.) erläutert: »das – sinnliche – Vergnügen an ihrer Schönheit wurde, als sie unserer Sicht entschwand, zu rein spiritueller Schönheit, die das Licht der Liebe über den Himmel breitet«. Die Verwandlung der Beatrice ruht im Grunde auf einer mythischen Struktur. Sie kennt den Menschen als Doppelwesen, das

als Körper und Geist gleichzeitig an zwei Wirklichkeiten teilhat.⁴³ Der Tod der Herrin entdeckt sich damit als christlich gedeuteter Umschlag von einer chthonischen in eine apollinische Seinsweise. Fortan hat sie endgültig nichts mehr gemein mit trobadoresken Herzensdamen. Denn selbst für den ›Stile de la loda‹ blieb die Beatrice noch immer ein Idol. Sie mußte sterben, damit sie ganz als Ideal erlebt werden konnte.⁴⁴ Für das Ich allerdings hat sich dadurch der ›Gegenstand‹ seines Dichtens abermals grundlegend verändert. Es weiß, was dies bedeutet: es hat erneut die Schwelle zu einer ›nuova materia‹ (XXX, 2), zu einem neuen Dichtungsbegriff zu überschreiten.

Die Verseligung der Beatrice macht daher nach der rhetorischen Regel des ›aptum‹ einen Wandel ihres poetischen Ebenbildes notwendig. Da die Beatrice ihre Welt jedoch nicht nach draußen, wie vor ihr die ›donna schermo‹, sondern nach oben verläßt, liegt die Zukunft der Dichtung also nicht außerhalb, in einer Erweiterung ihres Sprechraums, sondern oberhalb, in dessen Erhöhung. Ein dritter Anlauf zur Standortbestimmung nach ihrem Tod schließt die Vorschau auf die dichterische Zukunft ab.

An dieser Schlüsselstelle des Geschehens knüpft das Ich an seine richtungsweisende Hierarchie des Schauens an (§ V), um daran die eingetretene Veränderung abzulesen. Zur Erinnerung: das Ich hatte dort auf das Naheliegende, die ›donna schermo‹ als der Station vor der Beatrice, dem Ziel, geblickt. Hinter ihr deutete sich jedoch schon damals ein letzter, nicht mehr sichtbarer Grund des Schauens an, die Himmelskönigin. Diese Blickordnung hatte jedoch zugleich eine Stilordnung bedeutet. Mit dem Tod der Beatrice haben sich die Verhältnisse inzwischen bedeutsam verschoben. Er wird so mitgeteilt:

»lo segnore de la giustizia chiamoe questa gentilissima a *gloriare* sotto la insegna di quella regina benedetta virgo Maria, lo cui *nome* fue in grandissima reverenzia ne le *parole* di questa Beatrice beata« (XXVIII, 1).

Das Ich hat die ›donna schermo‹, die Tradition der Reimsprechkunst, hinter sich gelassen, sich mit dem ›Stile de la loda‹ der Beatrice selbst zugewandt und ihr ein lyrisches Gegenbildnis zu setzen versucht. Ihr irdisches Ende aber hat eine erneute Blickverlagerung erzwungen. Von ihrer Stilhöhe aus gewinnt nun ein letzter und höchster Horizont des Fühlens und Dichtens an bestimmender Kontur: die ›Regina della gloria‹ – eine anfänglich kaum entfaltete Fernorientierung des Geschehens (V, 1). Das Ich veranstaltet mithin eine verhüllte Zwischenbilanz

seiner zurück-, aber auch vorausliegenden Entwicklung. Mit dem Tod seines Idols hat seine Sprechordnung eine Richtung eingeschlagen, die jenseits der Beatrice liegt. Umgekehrt kommt das Ich erst dadurch zu einer fundamentalen Einsicht: das Wesen derjenigen, die es in seinem ›Frauenlob‹ vergegenständlicht hat, besteht ihrerseits wieder in einer höheren Form des ›Frauenlobs‹, der Lobpreisung der ›regina della gloria‹ (›*gloriare*«; »lo cui *nome* fue in grandissima reverenzia ne le *parole* di questa B.«)! Die Herrin, bis hierher ein und alles für das Ich, wird schlagartig relativiert. Sie erweist sich ihrerseits nur als Präfiguration eines noch höheren Begriffs des Dichtens.

Alles was dem dichtenden Ich nach dem Tod der Beatrice auch bevorstehen mag, es folgt im Grunde einem vorbestimmten Plan. Ihm zufolge verlangt ihr Ableben von ihm eine endgültige Anstrengung: auch den ›Stile de la loda‹ wieder aufzugeben, sein Dichten auf ein Ziel auszurichten, das über die Beatrice hinausgeht. Das aber kann vorläufig nichts anderes heißen als eine Sprachkunst jenseits des Minnesangs. Für den Dienst an höchsten – himmlischen – Wahrheiten reicht die Reimsprechkunst nicht mehr aus. Um mit der Sprache des Textes zu reden: so wie die Beatrice-Dichtung Dantes die Giovanna-Dichtung Cavalcantis überboten hat, muß auch die Beatrice-Dichtung durch eine Kunst im Stile der Himmelskönigin noch einmal überboten werden.

Erst nach diesen drei Vorklärungen darf sich die angestaute Emotion schließlich lösen (XXXI). Insgeheim ist sie jedoch bereits in feste Bahnen gelenkt. Das Ich verfällt in eine lange, quälende Trauerstarre mit ihrem poetischen Höhepunkt in der Kanzone *Li occhi dolenti per pietà del core* (ebda. 8ff.). Doch aus dieser zweiten, tödlichen Verletzung seines Gemüts spricht eine andere Betroffenheit. Es geht jetzt um die gedankliche, vor allem sprachliche Bewältigung ihres Todes (›Poi che li miei occhi . . . tanto affaticati erano che non poteano disfogare la mia tristizia, pensai di volere *disfogarla con alquante parole dolorose*«; XXXI, 1). Doch ›seit meine Herrin in die andere Welt einging‹, klagt die Kanzone, ›fehlt mir die Sprache, um dies zu sagen‹ (XXXI, V. 60–62). Eine Dichtung ›in morte di Madonna Beatrice‹ läßt sich nicht mehr nur aus einer Anhebung und Steigerung des ›Frauenlobs‹ herleiten. Gefordert ist vielmehr eine Veränderung der Sprechordnung selbst. Geht es nicht letztlich darum, mit der gegenständlichen Sprache des Gedichts über einen ungegenständlichen Zustand der Herrin zu reden? Einer Beatrice als Wegbereiterin letzter Wahrheiten kann nur eine

allegorische Dichtung gerecht werden. Was dem Ich fehlt, ist eine Poetik, die Unsichtbares und Unsagbares gleichwohl sagbar macht,⁴⁵ obendrein in Volkssprache (XXX, 2). Spätestens von hier an gibt sich die Geschichte einer Dichtungsidee immer mehr als Suche nach einer literarischen Allegorik zu erkennen. Vom Ende her gesehen kommt das Buch damit zugleich einen entscheidenden Schritt in der Entdeckung dessen voran, was es im Verborgenen von Anfang an selbst war: ein mehrfach deutbares Sinn-Bild.

Doch fürs erste scheint die Kluft zwischen poetischem Soll und Haben unüberbrückbar. Die Kanzone *Li occhi dolenti* (XXXI) steht, wenn man in *Donna pietosa* (XXIII) einen Wendepunkt der V. N. sieht, in symmetrischer Entsprechung⁴⁶ zu *Donne ch'avete* (XIX): Dieselbe, z. T. identische Anrede an die ›donna‹ als Adressaten (*Donne ch'avete* V. 2, V. 13/14 bzw. *Li occhi dolenti* V. 9/10); das Geleit beider als Anrede des Ich an die Kanzone und ihren Vermittlungsauftrag; beide zusammen überdies eine z. T. wörtliche Entgegnung auf Cavalcantis Lehrgedicht *Donna me prega*. Vor allem aber: beide besprechen die göttliche Qualität der Beatrice. In der Epoche von *Donne ch'avete* war sie noch irdisch gegenwärtig. Ihre himmlische Entrückung hatte noch die Geltung einer erhabenen Metapher wie bei Guinizelli. Ihre Engelsgleichheit war ein Superlativ des ›Stile de la loda‹. Ein poetisches Gleichnis, eine Fiktion also, deutet eine Realität. Mit dem Tod allerdings schlagen die Verhältnisse grundlegend um. Aus dem Bild der ›donna angelicata‹ (XIX, V. 16 ff.) ist im Tod ein Faktum geworden. Was vorher poetische Fiktion war, hat sich als die eigentliche Realität erwiesen. Was gemeinhin für Realität genommen wird – die Herrin der Liebe – ist ›in Wirklichkeit‹ nur eine den Sinnen gemäße Einbildung.

Nicht minder trifft aber auch zu, daß die Himmelfahrt der Beatrice den ›Beweis‹ dafür erbringt, wie endlicher Schein und unendliches Sein geradezu aufeinander aufbauen. Sie bilden ein Verweisungsverhältnis. Die sinnliche Schönheit der Beatrice hat, platonisierend gesehen, den Wert eines Abbildes im Verhältnis zu ihrem idealen Urbild. Die ›donna schermo‹, der konventionelle Minnesang, unter deren Gestalt das Ich sich zuerst der Herrin nähert, wäre dadurch das Abbild eines Abbildes und damit in der wirklichkeitsfernsten Position. Scholastisch geurteilt stehen ihre irdischen und ihre himmlischen Existenzen zueinander im Verhältnis einer thomistischen ›analogia entis‹. Die bisherige Beatrice-Liebe und ihre poetische Version des ›Stile de la loda‹ bilden

nur Vorläufer einer künftigen Liebesdichtung. Für das Ich heißt dies erneut Überbietung. Dieses Mal jedoch Überbietung seines eigenen ›Dolce stil nuovo‹.

Dieser Umsturz in der Sprechordnung erscheint jedoch zunächst wie eine rhetorische Katastrophe. Sich selbst entfremdet (›non vi saprei io dir ben quel ch'io sono‹; *Li occhi dolenti* V. 64) und sprachlos blickt es zurück. Es erleidet einen Rückfall in längst überwundene Wert- und Kunstvorstellungen. Es sucht wieder Halt am alten Modus des ›celare‹, der Verstellungskunst wie zu Zeiten der ›donna schermo‹ (XXXII). Das Sonett *Venite a intender* ist konventionelle Rollenlyrik (›propuosi di fare uno sonetto, nel quale mi lamentasse alquanto (!), e di darlo a questo mio amico, acciò che paresse che per lui l'avessi fatto‹; ebda. 3).⁴⁷ Die Beatrice wird, obwohl insgeheim gemeint, konsequent verschwiegen. Wie früher geht die Anrede an die ›fedeli d'Amore‹ (ebda. 4), an die Hüter der Tradition. Das Gedicht selbst gewinnt dem irdischen Anschein der Herrin nicht mehr als eine Dutzendklage ab. Den Mittelpunkt nimmt wieder das Ich ein; das Ereignis selbst dient vor allem seiner Selbstbemitleidung. Aber sogar im herkömmlichen Rahmen erscheint das Sonett nichtssagend (›povero‹; ›nudo‹; XXXIII, 1).

Ohne Ausrichtung an der Beatrice erliegt das Ich geradezu erwartungsgemäß einer neuen ›Donna gentile‹ (XXXV).⁴⁸ Da diese dem Ich gewährt (›tutta la pietà pareva in lei accolta‹; XXXV, 2), was die Beatrice ihm verweigert hatte, steigert sich seine Verirrung bis hin zur ›viltate‹, dem genauen Gegenbegriff von ›gentilezza‹ (ebda.; *Videro li occhi*, V. 8). ›Fürchterlich‹ wird seine Verfassung (XXXV, 3) vor allem dadurch, daß es *nach* der Erfahrung einer selbstlosen Liebe (›amor proximi‹) und des ›Stile de la loda‹ diesen Rückfall als solchen bewußt auch erleidet (›questa battaglia che io aveo meco‹). Es ist ein ›Verrat‹ (›io fosse dal mio lato si fellone‹; *L'amaro lagrimar*, V. 6) an der inzwischen erreichten Bildungshöhe von Herz und Zunge.

Die Irritationen auf poetischem Gebiet stehen dem nicht nach. Das Ich kann nicht verhindern, daß die Zerrüttung seines Gemüts nicht mindestens dreifach auch auf seine Sprache durchschlägt. Seit dem Ableben der Herrin sei sein Dichten, so der Kommentar zur ersten lyrischen Stellungnahme (*Li occhi dolenti*), nurmehr ›ein Weinen mit Worten‹ (›ne la quale [i.e. canzone] piangendo ragionassi di lei‹; XXX, 1). Die große Trauerkanzone selbst insistiert: ›um meinen Schmerz zu lindern, bleibt mir nur der Klageton‹⁴⁹ (›parlar traendo

quai«; V. 6, 12, 32, 71). Dieser aber setzt das Geschehen der Beatrice herab: ihr Tod hat seinen poetischen Ursprung ›verwitwet‹ (›la cittade quasi vedova«; XXX, 1). Eine zweite, hartnäckig sich behauptende Reaktion unterstreicht diese Flucht in die Konvention. Wer versuchen will, so die Kanzone *Li occhi dolenti* (V. 38 ff.), die Trennung der Beatrice in Leib und Seele zu begreifen (V. 29 ff.), der hat außer dem Ausdruck der (verbalen) Tränen nur die Sprache der ›Seufzer‹ (V. 39/43 ff./57 ff.). Wohl gehört sie ins Repertoire eines jeden Minnekundigen. Dort aber steht sie im Dienst der eigensüchtigen Pietà (*Venite a intender li sospiri miei*; XXXII, V. 1/2). Da sie als Geste zu den Spielregeln gehört, versteht man sie, obwohl sie im Grunde ein Sprechen ohne Worte praktiziert. Wenn das Ich daher seine tote Dame in Seufzern ›bespricht‹, begegnet es ihr mit einer unangemessenen ›Äußerlichkeit‹ der traditionellen Amorliebe (›Amor ... diceva: Andante fore«; *Era venuta ne la mente mia*; XXXIV, V. 5–7). Im Vergleich zu dem, was geschehen ist, sind Minne-Seufzer deshalb ein Ausdruck dafür, daß es dem Ich vorerst die – dichterische – Sprache verschlagen hat. Sie besagen, daß sie ihren wahren Beweggrund (noch) nicht namhaft zu machen wissen. Das Sonett *Era venuta ne la mente mia* nimmt genau dazu Stellung. Die Terzette kennen gleichsam eine Reaktion auf den ersten und auf den zweiten Blick. Der erste Seufzer antwortete auf den Gedanken an die Verlorene kreatürlich (›piangere«; ›petto«; ›lagrime dogliose«; ›occhi tristi«; ›sospiri«; XXXIV, V. 9–11). Die zweite jedoch reicht tiefer (›quei [sospiri] che n'uscian for con maggior pena«; V. 12). Wenn der erste emotionale Ansturm überstanden ist, kann unter großer Mühe des Dichters auch die spirituelle Kehrseite (›nobile intelletto«, V. 13) der vergänglichen Natur poetisch zu Wort kommen (›dicendo«). Vorläufig herrscht jedoch der verletzte Amor und seine höfische Sprache der Sinnlichkeit.

Der dritte und wohl heftigste Ausdruck von poetischer Sprachverwirrung hat sich an scheinbar entlegener Stelle niedergeschlagen. Wenn man bedenkt, welch hohen Wert im Kreis der ›Fedeli«, ja im trobadoresken Dichten insgesamt, die erfüllte Form beanspruchen darf, kann man erst ermessen, welche Aussagekraft der Formbruch gewinnt. Genau zu diesem Mittel greift das Ich, um seine Erschütterung auszudrücken. Als es die fatale Nachricht erreichte, war es gerade mitten im Vortrag der Kanzone *Si lungiamente m'ha tenuto Amore* (XXVIII). Es bricht sie abrupt nach der 1. Stanze ab. Außer in der Leidkanzone *Li occhi dolenti* will die große Form des Minnesangs nach

dem Tode nicht mehr gelingen. Was dies bedeutet, werden später das *Convivio* und *De Vulgari Eloquentia* auseinanderlegen: Nur in ihr läßt sich ein ›Vulgare illustre‹, ein höchstes Stilmaß der Volkssprache verwirklichen. In der V. N. jedenfalls bleibt der seligen Beatrice diese sprachliche Erhöhung versagt. Wie seine amorologische Einstellung fällt auch das Stilempfinden des Ich ab.

Ein Versuch zu einer weiteren Kanzone (*Quantunque volte, lasso!*; XXXIII) bringt es nur zu zwei Stanzen und bleibt damit bei einer Schwundstufe stehen. Das darauffolgende Sonett (*Era venuta ne la mente mia*; XXXIV) besitzt zwei verschiedene Eingangs-Quartette. Der Dichter läßt neben der fertigen Gestalt des Gedichts eine verworfene Anfangsversion stehen. Da die V. N. diese Korrektur nicht unterdrückt, sondern geradezu öffentlich vorzeigt, verfolgt sie damit eine Absicht. Deutlicher als mit solchen inszenierten Sprachstörungen kann auf formalem Wege das Versagen des bisherigen Ausdrucks nicht demonstriert werden. Vor dem himmlischen Grad der Beatrice erscheint aller Minnesang als Stückwerk.

Wie aber einen Ausweg aus diesem Dilemma von Ungenügen (›lingua non è che dicer lo sapesse«; *Li occhi dolenti*, V. 62) und Verheißung (›nuova materia«; XXX, 1) finden? Ein wirklicher Umschwung konnte erst einsetzen, als das Ich in der Lage war, das Auseinanderfallen der Beatrice in ein leibliches und geistiges Wesen als ein und dasselbe, ununterbrochene Verlangen gedanklich in Besitz zu nehmen. Kap. XXXVIII zieht in dieser Hinsicht einen Strich unter seine trauerbedingte Verwirrung. Daß es dazu überhaupt hat kommen können, führt das Ich auf einen ›Gedankenstreit‹ zurück (›battaglia de'pensieri«; 4). Die Leidenserotik mit der dazugehörigen Liebesklage entspricht dem, was die unerfüllbare Liebe des Minnesangs kultiviert. Sie geht auf das – sublimierte – Instinktwesen des Menschen ein (›appetito«). Die ›donna pietosa‹ gibt ihm figurativen Ausdruck. Ihr gegenüber stehen die Ansprüche des Menschen als Geistbegabten (›ragione«). Sie werden von der Beatrice verkörpert. Das Ich führt sie auf zwei grundlegende Geistestätigkeiten zurück: einerseits auf das Sehen (›vedere‹), das sinnliche Wahrnehmen der kreatürlichen Liebe; andererseits auf das Schauen des Gedächtnisses (›ricordarsi‹). Dieses macht im Gedenken an Wahrgenommenes Gedanken. Im Grunde erklärt die V. N. damit ihren eigenen Auftrag. Hat sie sich nicht selbst von Anfang an als ›Gedenkbuch‹ (›libro de la memoria‹) zur Ermittlung (›assemblare‹) der

Quintessenz (»sentenzia«) einer neuartigen Liebes-Vita (»vita nova«) verstanden?

Der Übergang von einem zum anderen Register hängt also entscheidend von der Überwindung der trobadoresken »Augen-Liebe« (»la vanitate de li occhi«; »maladetti occhi«; XXXVII, 2) ab. Entsprechendes gilt für ihre Sprache. Sie ist Werbung für negiertes Sinnenverlangen. Deshalb muß das Schaubild des Äußeren zum Gedächtnisbild des Inneren hin überschritten werden. Nur dann kann die tote Herrin poetisch weiterleben. Das Rot der rotgeweinten Augen (»uno colore purpureo«; XXXIX, 4) darf nun aber als Farbe der Überwindung wiederkehren: »Die Augen sind besiegt«, heißt es im Sonett *Lasso per forza* (V. 3). Mit dieser Niederlage des Sehens ist jedoch eine Wahrnehmung angebrochen, die, um zu erkennen, sich nicht mehr auf etwas Sichtbares stützen muß. In den schmerzreichen Seufzern (der Terzette) zeigt sich jetzt ein neuer, noch unausgesprochener Ausdruck (»elli [sospiri] hanno in lor, li dolorosi, ... scritto«; V. 12/13) der neuen Beatrice (»quel dolce nome di Madonna«; V. 13). Ihr lichtvoller Tod beginnt, die Schrecken der Sprachlosigkeit zu verlieren. Das Ich nähert sich der Schwelle ihrer dichterischen Sagbarkeit (»li sospiri ... hanno in lor ... de la morte sua molte parole«; V. 14).

3. Die Aussicht auf ein »poema sacro«

Die Beatrice mußte sterben, damit hinter ihrem »himmlischen« Bildnis das Wesen ihrer Liebe aufgehen konnte. Doch auch dafür hatte Dante frühzeitig ein sinngemäßes Gleichnis vorbereitet: die »Regina de la gloria«. Wie die Beatrice dem Ich auf dem Himmelsweg der Liebe vorangegangen war, so hatte die »Regina de la gloria« ihr das Vorbild gegeben. Diese Analogiekette wiederholt sich für die hintergründige Geschichte einer Dichtung in der V. N. Mit der »Königin des Ruhms« im Blickfeld steht dem Ich das dritte und letzte Stadium seines Dichtens bevor, das verdeckt (»Beatrice beata«; XXVIII, 1) und offen (»nuova materia«; XXX, 2) längst angesagt war.

Blicke und Worte haben sich im Martyrium der Liebe kathartisch befreit. Dadurch kann zum ersten Mal eine positive Arbeit am – sprachlichen – Bildnis der Erhöhten einsetzen. Welche Gestalt eine

entsprechend erhöhte poetische Idee annehmen könnte, hat Dante auch in diesem Fall in drei vielsagenden Sinnbildern vorgestellt.

Das erste ist bereits in der Prosa von Kap. XXXIV und nur dort enthalten. Der erste Jahrestag der »himmlischen Einbürgerung« der Beatrice gibt Anlaß zu intensivem Gedenken (»ricordandomi«; »pensare«; XXXIV, 1 u. 2). Wie in Kap. V denkt das Ich auch in diesem Fall nicht sprachlich, sondern optisch: es zeichnet Engelsfiguren (»disegnare figure d'angeli«; 3). Es hält sich dabei in der Öffentlichkeit auf, und ehrenwerte Männer beobachten es. Doch es bemerkt sie nicht, so sehr ist es in Gedanken. Daß die Engelsentwürfe die selige Beatrice meinen, hat bereits die Kanzone *Li occhi dolenti* (»Ita n'è Beatrice in l'altro cielo, nel reame ove li angeli hanno pace, / e sta con loro«; V. 15–17) vorbereitet. Mit dieser figürlichen Vorstellung versucht das Ich, sich in die Gegenwart der real Abwesenden zu versetzen. Daß der Dichter dabei die Sprache des Malers benutzt, scheint alles andere als beiläufig. Sein eigentliches poetologisches Problem selbst ist darin Gleichnis geworden: Um die vergeistigte Beatrice lyrisch nachzeichnen zu können, bedarf es nichts geringeres als einer »Poetik des Unsichtbaren« – einer Sprechweise, die Unsichtbares sichtbar macht. Nach mittelalterlichem Verständnis aber fällt genau dies ins Aufgabenfeld einer allegorischen Darstellung.⁵⁰ Sie hat Abstraktes im Konkreten zu verdinglichen. Mit Dante zu sprechen: die Welt der Ideen in Figuren der Reimkunst vorzuhalten (XXV/Umkehrung); Sein im Schein aufgehen zu lassen.

Die Begegnung von Ich und Bürgern der Stadt ist allen Anzeichen nach ein Dichtertreffen. Der Rang von »Ehrenmännern« (»uomini a li quali si convenia di fare onore«, ebda. 1) kann in dieser Stadt der Dichtung nur den »fedeli d'Amore« zustehen. Noch ist auch das Ich Mitbürger dieser poetischen Gemeinde; ja da sie zu ihm kommen, steht es sogar an der Spitze ihrer Zunft. In seiner Geistesabwesenheit (»pensava«) waren jedoch Zeit und Raum um ihn herum versunken (»elli erano stati già alquanto anzi che io me ne accorgesse«, 2). Faktisch hielt es sich zwar noch in den Stadtgrenzen der Tradition auf (»città«). Gedanklich war es jedoch schon woanders (»Altri era testé meco«; ebda.). In seiner sanften Ekstase hatte es sich bereits aufgemacht, der Beatrice von dieser zur »ewigen Stadt« (»cittadini di vita eterna«; 1) nachzufolgen. Der »Stile de la loda«, sein bisheriger Sprachführer, reichte dazu aber offenbar nicht aus.

Wie konsequent Dante gerade die tieferen Sinnebenen seines Buches

verknüpft, kann das zweite Sinnbild in diesem Zusammenhang vor Augen bringen. Nach vielen Vordeutungen und Signalen erweitert sich schließlich der Bildkreis der V. N. im drittletzten Kapitel entscheidend (XL). Die latente Aufbruchsstimmung verdichtet sich zum beherrschenden Ereignis. Zunächst sei an die Episode auf der Ebene der »Geschichte« erinnert. Wiederum und nicht zufällig bildet die Stadt den Schauplatz; knüpft damit unmittelbar an das vorhergehende Bild an. Pilger⁵¹ durchqueren sie genau an der Stelle, die durch die Geburt, das Leben und Sterben der Beatrice zu ihrer Mitte geworden war (»peregrini passavano ... quasi mezzo de la cittade ove nacque e vivette e morio la gentilissima donna«; XL, 1). Sie kommen von weit her (»di lontana parte«; 2); ihr Ziel geht weit über sie hinaus. Das Motiv ihrer Wanderschaft entspringt nicht der Beatrice. Doch da ihr Weg sie mitten durch ihre Gedenkstätte führt, sind die Erfahrungen der Via d'Amor Teil ihres entbehrungsreichen Programms. Das Ich unterstreicht dies ausdrücklich: »Wenn ich Gelegenheit hätte«, sagt es, »ihnen die Lieder meiner Beatrice-Liebe vorzutragen, so würde ich sie sicherlich zu Tränen rühren« (ebda. 4). Sie besitzen also durchaus die Herzensbildung der Minne. Wie das Ich stehen auch sie in einem »Dienst« (»servigio«; ebda. 7). Aber er erschöpft sich nicht im Frauen-Dienst.

Der Zeitpunkt ihrer Pilgerschaft sagt mehr darüber aus. Sie erreichen die Stadt der Beatrice, als gerade das Schweißstuch der Veronika öffentlich verehrt wurde (XL, 1), d. h. in der Karwoche.⁵² Da diese Reliquie aber in Rom aufbewahrt wird und genau Rom das Ziel ihrer Wallfahrt ist (ebda. 7), tritt diese Stadt in die letzte, überragende Zielperspektive der V. N. ein. Um jedes Mißverständnis auszuschließen, erklärt der Text, die Pilger stünden im »Dienst des Allerhöchsten«. Durch diese räumliche und zeitliche Öffnung wird die Geschichte des Ich mit einem Schlage gedanklich aufgerissen. Denn am Ende der Pilgerreise steht der Abschluß des Karfreitagsgeschehens, die österliche Idee. Sie vertritt das Modell schlechthin für eine Deutung des Todes als Anfang eines »neuen Lebens«. Dem Ich mußte dies wie eine Offenbarung erscheinen. Die Rom-Pilger überweisen sein eigenes Erlebnis an eine weiterführende Sinnordnung. In ihrer Sichtweise erscheint die Katastrophe der Minne als eine Notwendigkeit auf dem Weg zur Erkenntnis der göttlichen Letztbegründung aller Liebe. Dieser Pilgerreise liegt mithin eine spirituelle Geographie zugrunde.⁵³ Über die Stadt der Minne-Liebe erhebt sich von fern die Stadt der

Gottes-Liebe. Die eine bereitet der anderen den Weg. Rom kündigt von der Erfüllung dessen, was in der Stadt der Beatrice nur als Verheißung anwesend ist. Ihr Geschick im kleinen eröffnet eine Analogie zum großen Plan der Vorsehung, der an Rom historisch in Erscheinung getreten ist.

Dante hat, was in der V. N. noch allegorisch verschleiert vorliegt, im *Convivio* (IV, IV) kommentierend enthüllt. Macht und Größe des antiken Rom waren nach »göttlichem Ratschluß« vorgesehen, um im irdischen Reich das überirdische aufgehen zu lassen. Das alte Rom wurde damit zum Vorläufer des neuen, der »ewigen Stadt« (»la santa cittade«). Diese »translatio imperii«, deutet die V. N. an, stand jedoch ihrerseits unter der Gewähr einer Allegorie. Mit lehrhafter Gewissenhaftigkeit unterscheidet Dante neben Pilgern nach Rom solche ins Hl. Land und nach Santiago de Compostella (XL, 7). Die beiden letzteren aber verbindet wieder eine Stadt: Jerusalem. Der Apostel Jakob, Bruder des Evangelisten Johannes, hat die Botschaft des Neuen Testaments von Jerusalem bis ins ferne Galizien getragen. Nach seinem Märtyrertod in Judäa sollen, so die Heiligenlegende, seine sterblichen Überreste auf wundersame Weise nach Spanien zurückge-
langt sein. Jerusalem symbolisiert für das Mittelalter das Alte Testament schlechthin. Mit Christi Tod und Auferstehung aber übernahm das historische Jerusalem zugleich die Stellvertretung für das künftige Reich Gottes auf Erden, das himmlische Jerusalem.⁵⁴ Das neue baut auf dem alten auf; das eine präfiguriert nach Augustin (*De Civ. Dei* XVII, 3) das andere. Beide stehen zueinander im gleichen spirituellen Bezug wie antikes und ewiges Rom.

Die Pilger haben der Stadt der V. N. und allem, was in ihr geschieht, ein ganz anderes Interesse verliehen. Ist mit Rom deshalb nicht auch der Wortkunst jene erhabenste Dichtungsidee aufgegangen, die das Ich seit dem Tode der Geliebten sucht? Der Durchzug der Pilger schließt zunächst an frühere Bewegungen aus der Stadt des Dolcestil heraus und in sie hinein an. Sie übermitteln ihren Bürgern jedoch die Botschaft, daß die Liebe, so wie diese sie sehen und besprechen, noch längst nicht erschöpfend erfaßt ist. An den Wanderern läßt sich ablesen, was dazu notwendig wäre. Um ihr Ziel zu erreichen, mußten sie ihre Heimat, ihre ursprüngliche Zugehörigkeit, hinter sich lassen (»fuori de la ... patria«; XL, 6). Ein mit ihnen umschriebener Dichtungsbegriff verlangt folglich eine radikale Lösung von den poetischen Ursprüngen. Aus der Sicht der V. N. heißt dies: eine Dichtung, die die

in die »göttliche Beatrice« eingezeichnete Idee fassen will, hat rückhaltlos die Geborgenheit im stilnovistischen Minnesang aufzugeben. Auch den Pilgern war es nicht leicht gefallen (»molto pensosi«), sich aus ihrer Dicht- und Denkgemeinschaft (»de li loro amici lontani«; ebda. 2) zu lösen. Das Wagnis dieses poetischen Aufbruchs führt jedoch dann nicht ins Leere, wenn es sich von der richtigen Idee leiten läßt. Über die Pilger heißt es dazu, sie hätten sich in den »Dienst des Allerhöchsten« begeben (7). Auf das Ich bezogen: Der Gegenstand seines Dichtens, der göttliche Grund der Liebe, wird auch seine Sprache auf den rechten Weg bringen. Fortschritt geht vom Inhalt, nicht von der Form aus, noch einmal ein kritischer Vorbehalt gegen den Formalismus des Minnesangs. Wo aber liegt diese poetische Zukunft?

Die Pilger setzen auch hier erste, wiederum sinnbildlich chiffrierte Zeichen. Die Stadt der »fedeli« und die ewige Stadt scheinen wie Gegenwart und Zukunft der Dichtkunst miteinander zu korrespondieren. Welcher poetische Begriff aber ist mit Rom angewiesen? Wie sich in spiritueller Hinsicht gezeigt hat, ist Rom eine Stadt mit zwei Gesichtern. Dies würde dann auch für sein dichtungstheoretisches Profil zutreffen. Die antike »Urbs«, Inbegriff weltlicher Machtentfaltung, hatte sie eine Entsprechung auf literarischer Seite? Nur ein Werk kam in Betracht, das einem Vergleich standhielt: Vergils *Aeneis*!⁵⁵ Sie verkörpert die antike poetische Romidee, das Pendant seiner politischen Größe. Was Rom für das Imperium Romanum, bedeutete, wenigstens dem Mittelalter, Vergils Epos für die Welt der antiken Dichtung. Doch dieses alte Rom hatte gleichwohl nur die heilsgeschichtliche Aufgabe, auf seiner Grundlage das ewige Rom des Reiches Christi erstehen zu lassen.⁵⁶ Das alte muß also abnehmen, um das neue wachsen zu lassen. Welche Dichtung aber entspricht dieser neuen Romidee? Dantes Antwort in der *V. N.* scheint unmißverständlich: sie ist unverwirklicht – die Rom-Pilger sind noch nicht angekommen. Sie haben erst die »città dolente« (XL, 9; V. 6) verlassen; sinnen über diesen künftigen Dichtungsbegriff nach (»forse di cosa che non v'è presente«; ebda. V. 2), der in der Stadt der Beatrice nur als Mangel gegenwärtig ist. Da sie jedoch Richtung auf das »neue Rom« nehmen, rufen sie zum ersten Mal die abschließende poetische Vision der *V. N.* verschlüsselt auf. Das Neue soll auch literarisch auf dem Alten aufbauen. Die *Aeneis* tritt damit in den Rang einer präfigurativen Vorgabe ein: Das Maß einer »neuen« Dichtung ist das Epos! So wie das heidnische Rom erst im

christlichen zur Erfüllung gelangte, würde die antike Vorleistung erst in einem Epos des neuen Rom vollendet sein. Die *V. N.* gibt diesem Projekt an keiner Stelle einen Namen. In den typologischen Verhältnissen⁵⁷ des Textes ist es als Leerform jedoch bereits latent fixiert: das »poema sacro«.

Schon hier deutet sich auch an, wie das alte ins neue Weltgedicht überführt werden soll. Dort, bei Vergil, regierte die Vision von der Vollendung des römischen Reichs in der »pax romana«, der Wiederkehr eines Goldenen Zeitalters.⁵⁸ Diese weltgeschichtliche Ordnung wurde inzwischen »überboten« im providentiellen Modell einer Geschichte⁵⁹ nach dem »Zeitensprung in Christus«.⁶⁰ Der irdische Mythos von Geschichte ließ sich in einer eschatologischen Heilsgeschichte »aufheben«. Die profanen Sinnzeichen brechen auf und vermitteln zu einer geistigen Weltordnung weiter. Der Bezug auf das antike Rom enthält damit eine stumme Vordeutung auf ein christliches Epos. Daß eine solche dichtungsgeschichtliche »translatio« tatsächlich in der Absicht der *V. N.* liegen könnte, scheint sie an den Pilgern ins Hl. Land zu unterstreichen. Jerusalem, der Fluchtpunkt par excellence der biblischen Geschichten, ist seinerseits eine Stadt mit einer doppelten Sprachgestalt: das Alte Testament hat das Neue angekündigt und sich in ihm erfüllt.⁶¹ Jerusalem hat seine Erneuerung in der Sprache also bereits vollzogen. Es deutet darin auf seine Weise auf die Aufgabe vor, die für das »heilige Rom« noch zu erfüllen bleibt. In der Stadt der Beatrice kommt damit zum ersten Mal ein Leitbild zum Vorschein, das den Schritt über ihre Grenzen hinaus nicht mehr länger als abwegig erklären muß. Ihr Außerhalb zeigt sich vielmehr seinerseits auf eine Stadt in seiner Mitte hingeordnet. Der Schritt heraus aus der Gemeinschaft der Minne-Denker und -Dichter kann sich einem, wenn auch fernem Ziel anvertrauen.

Vor dem dritten und abschließenden Sinn-Bild (XLII) kehrt die *V. N.* jedoch zunächst zum Ich zurück. Die Pilger-Episode hatte seine Auseinandersetzung um einen rechten Begriff für eine selige Beatrice zwar unterbrochen. Doch die Wiederaufnahme seines Problems geschieht genau unter den Vorzeichen der Rom-Pilger! Kap. XLI kann geradezu als Antwort auf die in Kap. XL entworfene Vision aufgefaßt werden: Das Ich wendet ihre Sichtweise auf seinen Fall an. Die Pilger geben dem Ich ein Beispiel dafür, daß seine Via d'Amor nur Teilstück einer größeren Wanderung ist. Sie stellen es dadurch vor die Notwendigkeit, seine »Geschichte« umfassend neu zu ordnen.

Dazu stellt es eigens einen kleinen Gedichtzyklus innerhalb des großen Zyklus der *V. N.* (XLI, 1) zusammen. Die drei Sonette *Venite a intender* (XXXII), *Deh peregrini* (XL) führen auf das abschließende *Oltre la spera* (XLI) hin. Hinter dieser Dreizahl aber steht ein Dreischritt seiner Denkbewegung. Ihm scheint ein Schlußverfahren von These, Antithese und Synthese zugrunde zu liegen. Dies verleiht der Situationsbestimmung des Ich eine geradezu poeto-logische Grundsätzlichkeit. Alle drei Gedichte kreisen, genau besehen, um denselben Zusammenhang von Liebesdenken und -sprechen. Gemeinsamer Ausgangspunkt ist das »cor dolente« (*Oltre la spera*, V. 11; resp. »sfogasser lo cor«; *Venite* V. 8; »città dolente«, »lo cor de' sospiri«, *Deh peregrini* V. 6; 10). Seine »Verletzung« äußert sich jeweils in zwei aufeinander bezogenen Reaktionen. Die erste zeigt die kreatürliche Betroffenheit eines liebeskranken Herzens an: die allgegenwärtigen Tränen (*Venite*: V. 5–8; *Deh peregrini*: V. 5, 11, 14; *Oltre la spera*: V. 3/4 »Amore piangendo«). Doch sie genügen nicht, um das Liebesleid zu tilgen. Sie bedürfen der Ergänzung durch die »Sospiri« (*Venite*, V. 4: »s'e' non fossor, di dolor morrei«!; *Deh peregrini*, V. 10; *Oltre la spera*, V. 2–4). Da diese jedoch dem »denkenden Herzen« (»Amore«) entspringen, wissen sie mehr als die Tränen. Ihre Stellungnahme kommt einem verneinten Entzücken gleich. Denn ihr Klagelaut ist nur die Umkehrung eines versagten Wunsches. Insofern sind die »Sospiri« schon auf der Spur wahrer Liebe (»intelligenza nova, che l'Amore/piangendo mette in lui [i.e. sospiro], pur su lo tira«; *Oltre la spera*, V. 3/4). Alles hängt jedoch davon ab, daß sie richtig vernommen und damit verstanden werden. Beides schließt das Schlüsselwort »intendere« ein (*Venite*: »Venite a intender li sospiri«, V. 1; *Deh peregrini* negativ: »non piangete ... come quelle persone che neente/par che 'ntendesser la sua [i.e. città dolente] gravitate«; V. 5–8; *Oltre la spera*: V. 3/4; »lo peregrino spirito [i.e. »l'sospiro«] ... Vedela tal, [i.e. una donna] ... che ... io no lo intendo«; V. 8–10; V. 14). Dennoch wäre damit eine vom Herzen ausgehende Denkbewegung noch nicht an ihr Minneziel gekommen. Um dieses zu erreichen, muß der Gedanke Sprache werden. *Venite a intender* gipfelt im Anruf an die »fedeli d'Amore« (XXXII, 4; V. 2 »Cor gentili«). Das Ich macht sie zu Zeugen eines Klageliedes (»Voi udirete lo chiamar sovente/la mia donna gentil«; V. 9/10). *Deh peregrini* kehrt diesen Vorgang um: das Ich hat von seinem »Cammino de li sospiri« bereits soviel in Sprache überführt (»le parole ch'om di lei pò dire«; V. 13), daß sie ihrerseits jenes Weinen auszulösen vermag (»vertù di far

piangere altrui«, 14), aus dem sie selbst kommt. Im letzten poetischen Zeugnis der *V. N.* schließlich (*Oltre la spera*) gewinnt dieser Akt der Sprachwerdung die Deutlichkeit eines Resümees und tritt maßgeblich in das verschlüsselte Thema des Buches ein. Das »gekränkte Herz« (V. 11) »entäußert sich« (»fa parlare«) in Seufzern (»sospiro«). Ihr Gefühlsurteil vermag zumindest negativ ein Bild von der Herrin des Lichts (»una donna ... che luce sì«, V. 6/7) zu entwerfen. Doch was das »geistige Vermögen« (»peregrino spirito«, V. 8) davon dem Ich wiedergibt (»l mi ridice«, V. 9), ist – rhetorisch gesehen – so sublim (»sì parla sottile«, V. 10), daß das Ich nicht in der Lage ist, es mit seiner Sprache adäquat nachzuvollziehen (»io no lo intendo«, V. 10). Es versteht nur soweit (»io lo 'ntendo ben«, V. 14), wie seine Sprache der Beatrice reicht (»So io che parla [i.e. spirito = sospiro] di quella gentile«, V. 12/13) – d. h. sein »Stile de la loda«.

Oltre la spera sagt damit nur ausführlicher, was die Gedichte dieser kleinen Anthologie insgesamt vereint. Das Nacheinander von »krankem Herzen« (»cor dolente«), welches »Weinen« (»piangere«, »lagrime«), dieses Seufzen (»sospiri«) auslöst, und dieses wieder nach dem Verständnis der anderen und dem Selbstverstehen des Liebenden (»intendere«) verlangt, dazu aber in geeigneter Weise sprachlich ausgeführt, d. h. objektiviert werden muß – Dante hat darin mehr gesehen als nur Versatzstücke eines durchschnittlichen Minnenden. Er deckt darin einen funktionalen Zusammenhang auf. Die einzelnen Elemente, so hintereinander gestellt, zeigen, wie aus Empfindung Dichtung wird. Die trobadoreske Auffassung, daß Liebe erst im Lied vollendet ist, hier wurde sie selbst lyrisches Ereignis.

Diese Struktureinheit der drei Gedichte hat ihren Zweck jedoch nicht in sich selbst. Dante kam es vielmehr erneut auf ihre differente Ähnlichkeit an. Gemeinsam haben sie den Ausgangspunkt: das Leiden an der Liebe. Die Frage ist, wie man ihm begegnen, es amorologisch bewältigen kann. *Venite a intender* und *Deh peregrini* geben darauf zwei grundsätzlich verschiedene Antworten: Sie haben geradezu den Wert von zwei gegensätzlichen Auffangmodellen. *Venite a intender* plädiert für die archaische Lösung. In der einleitenden Prosa (XXXII) betont das Ich, daß es sich um Auftragsarbeit handelt. Entsprechend konventionell ist es arrangiert. Sein Interesse geht vom Ich aus und bleibt durchgehend bei ihm. Tränen und Seufzer dienen lediglich der nervlichen Entlastung des Ich (V. 5, 8). Wo sie über sich hinausweisen, haben sie allenfalls Pietà (V. 2), Selbstmitleid im Sinn. Deshalb wenden

sie sich mit den »fedeli d'Amore« (XXXII, 4) auch an die richtige Adresse. Sie sind die Hüter einer schmerzliebenden Wortkunst. Was das Ich ihnen zu sagen hat, erschöpft sich in stilnovistischer Klagegebärde (»chiamar sovente/la mia donna gentil«, V. 9). *Venite a intender* steht also auf dem Stand der »vecchie rime«.

Im Vergleich dazu tritt *Deh peregrini* (XL) für eine Lösung ein, die der augenblicklichen Position des Ich auf der Via d'Amor ebenso weit voraus ist, wie *Venite a intender* hinter ihr. Die Ausnahmestellung hebt Dante bereits mit der Anrede hervor. Es ist das einzige Gedicht der *V. N.*, das weder an die »fedeli«, noch an die »donna gentili« gerichtet ist. Welch hohen Rang ihm das Ich einräumt, geht aus der Sprechsituation hervor. Der Liebende bleibt im Hintergrund wie in den selbstvergessensten Momenten des Frauenlobs (vgl. *Tanto gentile* und *Vede perfettamente*; XXVI). Erstaunliches begegnet ihm: der Fall der Beatrice hält die Pilger nicht auf. Sie denken und fühlen nach anderen Maßstäben als die Stadt, weit jenseits ihres derzeitigen Begriffs von Liebe und Poesie. *Venite a intender* zitierte noch einmal die Minne-Herkunft des Ich; *Deh peregrini* aber eröffnet ihm eine Zukunft. Seine Gegenwart liegt mithin zwischen beiden Positionen. Das Ich weiß damit, wo es steht und was es zu tun hat: Sentimental den Übergang von einer Amor-Minne zu einer Amor-Theologie zu bewältigen; poetisch von vorhandener zu verlangter Mächtigkeit des dichterischen Wortes fortzuschreiten.

Seine Antwort ist das lyrische Schlußstück der *V. N.*, *Oltre la spera*. Was bislang nur im Untergrund »subtiler« Anspielungen gedacht wurde, hier wird es ausdrücklich:⁶² Das Ich stellt eine direkte Verbindung her zwischen seiner Wanderung auf der Via d'Amor und der Pilgerschaft nach Rom (XLI, 5; *Oltre la spera*, V. 8). Es hat sich deren Gleichnis zu eigen gemacht. Sein Ausgangspunkt, der Minnedienst, sein fernes Ziel, der Dienst am Allerhöchsten, fügen sich wie Anfang und Ende desselben Weges zusammen.⁶³ Rückblickend hatte die Via d'Amor, trotz aller äußeren Umwege und Verwirrungen, einen gradlinigen Verlauf genommen. Das Minneleben des Ich fand in der Nachfolge der Beatrice zu einer einzigartigen Folgerichtigkeit. Ihre himmlischen Eigenschaften führten das trobadoreske Denken des Herzens aus der Enge der Sinnenhaftigkeit und des Schmerzes heraus. Die gefährliche Liebe, wie sie der Minnesang bis hin zu Cavalcanti (*Donna me prega*) verstand, erwies sich in letzter Konsequenz nur als Unterstufe eines höheren geistigen Ereignisses. *Oltre la spera* (und die

ergänzende Prosa) verkünden den Sieg dieser neuen Einsicht (»intelligenza nova«, V. 3). Sie kehren zwar zum Ich (»narra del mio stato«, XLI, 1) und zum Minnehorizont (»donna mie care«, V. 14) zurück – aber nur um zu zeigen, wie beides über sich hinausreicht (»oltre la spera che più larga gira«, V. 1).⁶⁴ Die Äußerungen des gekränkten Herzens (»l sospiro ch'esce del mio core«, V. 2) sind lediglich der Stoff, aus dem die Gedanken (»lo peregrino spirito«, V. 8 und Kommentar XLI, 5) gemacht werden. Man darf dies gleichermaßen inhaltlich wie formal verstehen. Der Aufstieg des dunklen Gemüts zur Helligkeit (»luce«, »lo suo splendore«, V. 7) einer Lichtvision (»vede una donna«; »la mira«, V. 6; 8) sagt bildlich, zu welchen Erkenntnissen die Liebe fähig ist. Um sie jedoch mitteilen zu können, muß ihre begriffslose Schau sprachlich gebunden werden. Auch für dieses Übersetzungsproblem sieht *Oltre la spera* im Prinzip eine Lösung vor: die amorologische Aussageleiter (V. 9–11). Denn am Ende geht auch das Denken des Herzens in Sprache auf (»lo spirito peregrino ... sì parla sottile«; V. 8/10).

Allerdings kann sie sich dem Ich und seiner Sprache der Konvention nicht ausreichend verständlich machen (V. 10). Die *V. N.* scheint also zu enden, wie sie begonnen hat. Noch immer weiß das Herz mehr, als die Sprache sagen kann! Doch im Gegensatz zum Anfang hat das Ich bedeutende Fortschritte gemacht. Zumindest hat es sein Sprachproblem als solches in Besitz genommen, reflexiv eingeholt. Die Schwierigkeiten sind zwar geblieben, aber das Ich ist jetzt in der Lage, sie als Schwierigkeiten auch zu benennen: verständlich zu machen, was den Verstand übersteigt, Unausprechliches (»l sospiro ... vede; lo spirito ... mira«, V. 6/8) gleichwohl vernehmlich auszusprechen.

Zum ersten Mal sieht das Ich ein, wie es sich aus diesem Widerspruch zu befreien wüßte (»So io«, V. 12). Der Schlüssel dazu liegt in der Einsicht, daß es ein Verstehen ohne Begreifen gibt (»lo peregrino spirito ... mira – io no lo intendo«, V. 8/10) – eine »docta ignorantia«. Dem steht jedoch ein Begreifen gegenüber (»io lo 'ntendo ben«, V. 14), das zwar unvollkommen versteht, sich mit dem Unbegreiflichen aber zumindest vermittelt in Beziehung zu setzen vermag. Dazu bedarf es allerdings einer mächtigen Anschauungsform. Diese aber, und darin gipfelt der Erkenntnisanstieg des Ich, ist nichts anderes als die Beatrice selbst (»So io che parla di quella gentile«, V. 12f.). In ihrem Bildnis war das Unsagbare ins attraktive Gleichnis übergegangen. Ihr Tod hatte das Ich gezwungen, das Wunschbild der geliebten Frau als eine

Allegorie der Liebe zu lesen.⁶⁵ Solange sie noch leibhaftig zugegen war, konnte sie ohne Gefahr vergeistigt werden. Jetzt wo sie ganz in geistige Schönheit (XXXIII, V. 22) übergegangen war, bedarf sie vor allem der Versinnlichung. Dabei kommt es gerade auf die Sinnlichkeit der Sinnbilder an. Im Grunde war diese Lehre schon in der Episode mit den Engelsbildern (XXXIV) enthalten.

Daß einem solch uneigentlichen Sprechen überdies ein überwältigender Erfolg beschieden sein könnte, war dem Ich schon beim Einzug der Pilger in seine Stadt bedeutet worden. Der Zeitpunkt wird so umschrieben:

»Dopo questa tribulazione avvenne, in quello tempo che molta gente va per vedere quella imagine benedetta la quale Iesu Cristo lasciò a noi per essempro de la sua bellissima figura, la quale vede la mia donna gloriosamente« (XL, 1).

Ein Gedenkakt steht im Mittelpunkt des Kargeschehens! Das Schweiß Tuch der Veronika bewahrt eine Anschauung von der irdischen Gestalt des Gottessohnes auf, so wie seine Menschwerdung ihrerseits seine göttliche Idee für menschliche Sinneserkenntnis zugänglich gemacht hatte. Der zum Himmel Aufgefahrene hat seine Sichtbarkeit jedoch wieder zurückgenommen. Damit ist er genau den Weg der Entsinnlichung vorausgegangen, auf dem ihm dann seine Mutter, und ihr die Beatrice nachfolgen wird. Im Schweiß Tuch bleibt jedoch die Erinnerung an die irdische Gestalt bildlich festgehalten. Es ist mithin zu einer Anschauungsform (»essempro«) geworden, die für seine jetzt unsichtbare Realität bürgt. Sie vermag dadurch menschlicher Vorstellungsarbeit als sinnliche Stütze zu dienen, wenn sie mit den unfassbaren Geheimnissen des Glaubens umgeht. Zudem gibt das Schweiß Tuch ein überaus gelungenes Beispiel für diese sinnliche Vermittlung. Offenbar hat es sehr vielen Leuten (»molta gente«) etwas zu sagen. Dem Ich mag gerade das ein Beweis dafür sein, daß eine menschliche Begabung für stellvertretendes Sprechen wohl allgemein ist. Ein günstiges Vorzeichen also für sein eigenes Unternehmen. Wenn die Volksfrömmigkeit offensichtlich in der Lage ist, sich im Augenschein des Tuches ein Bild vom verklärten Herrn des Himmels zu machen, kann dann das Ich, wenn es sich in das verinnerte und erinnerte Bildnis der Beatrice versenkt, nicht auch zur höchsten Idee seiner Liebe finden? Das Ich ist also gegen Ende seiner Via d'Amor einer großen Entdeckung teilhaftig geworden: es unterscheidet die ersten Umriss eines künftigen Dichtungsbegriffs. Inhaltlich war es

auf den göttlichen Ursprung seiner Liebe gestoßen; formal hat es das allegorische Sprechen als ein Verfahren erkannt, um Irdisches, seinen eigenen Fall, als poetisches Gleichnis zu lesen.

Auf dieser Grundlage kann sich schließlich das letzte der drei angesprochenen Leitbilder entfalten (XLII). Es enthält gewissermaßen das dichterische Vermächtnis der V. N. Die Vision einer neuen Dichtung lag bisher nur in der Tiefe der Romallegorie vor. Jetzt macht das Ich sie sich zu seiner erklärten Sache. Aus einer Vordeutung wird ein Vorsatz. Wie stets wenn der Autor der V. N. einen entscheidenden Schritt voran geht, legt er ihn doppelt dar: zuerst kommentierend, dann emblematisch. Ein letztes Mal erfaßt den Liebenden eine »wunderbare Schau« (XLII, 1), die ihn seiner Sinne beraubt. Wie früher bleibt auch in diesem Falle das Geschaute unvereinbar mit dem Sagbaren. Diese Nicht-Übereinstimmung hat demnach über *Oltre la spera* hinaus Bestand. War die ganze sprachliche Wanderschaft der V. N. am Ende also doch nur Aufbruch ohne Ankunft? Einen Unterschied gibt es – und auf ihn kommt es an. Er trennt die Ohnmacht der Sprache zu Beginn von der am Ende des Buches: das Ich ist am Ende in der Lage, dieses Mißverhältnis zwischen der Erkenntnis des Herzens und der Sprache des Herzens zu qualifizieren! Im Grunde besteht darin der ganze dichtungstheoretische Fortschritt der V. N. Dem Ich erscheint er allerdings bedeutsam genug. Kaum daß es ihn begriffen hatte, faßte es einen verblüffenden Entschluß: Es stellt sein Dichten über die Beatrice ein (»di non dire più di questa benedetta«, XLII, 1)! Die V. N. endet also mit einer Geste des Schweigens. So wie sich das Ich aber einst dem Anblick der Beatrice entzogen hatte (XVII), um ihr sprachlich nur desto näher zu kommen, ist auch dieses Verstummen lediglich die Sammlung vor würdigerer Äußerung (»infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei«; ebda.). Seine Zeit soll der Ausarbeitung eines Dichtungskonzepts dienen, das den Gedankenflug seines Herzens in angemessene Form zu bringen vermag. Das letzte Kapitel benennt dazu erstmalig drei wesentliche Bestimmungen.

Die erste trägt der Erfahrung Rechnung, daß die stilnovistische Wissenschaft von der Liebe nicht ausreicht, um die himmlische Beatrice zu erschließen. Jahre (»al quanti anni«; XLII, 2) intensiven Studiums (»io studio quanto posso«; ebda.) sind notwendig, um den in ihr angelegten Herzensadel zu vermessen (»si com'ella sae veracemente«, ebda.). Schon damit ist nichts geringeres als ein Paradigmenwechsel des Minnesangs angesagt. Das Ich kommt zu der Einsicht, daß seinem

Gegenstand, ehe er poetisch adäquat umschrieben werden kann, eine weit über die Fedeli hinausweisende wissenschaftliche Erforschung vorausgehen müsse. Dante forciert – wieder – das wissenschaftliche Selbstverständnis des Dichtens. Da es dabei vor allem um Wesenserkenntnis geht (»com' ella sae veracemente«; 2), trägt das Interesse deutlich philosophische Züge. Darauf spielt auch »trattare« (XLII, 1) an, das in diesem Zusammenhang soviel wie »philosophisch abhandeln« meint.⁶⁶ Der Autor der *V. N.* nahm für sie also eine philosophische Erkenntniswürde in Anspruch, die ihr die damalige Philosophie meist gerade absprach. Denn Philosophie als Wissenschaft von den ersten Ursachen ist Metaphysik. Damit hat sie mit göttlichem Wissen zu tun, war von Theologie nicht zu trennen.⁶⁷ Der Wahrheitsanspruch der wissenschaftlichen Theologie und die »Lügen« der Dichtung traten dadurch in Konkurrenz zueinander. Schon am Ende der *V. N.* scheint Dante ihre ungleichen Bedingungen versöhnen zu können, indem er den Dichter zum »poeta theologus« macht.⁶⁸ Seine Amor-Theologie legt dazu wohl die Grundlagen.

Dem steht eine zweite Vorbestimmung zur Seite. Das Ich hatte sein Minnesprechen nicht zuletzt aus dem Grunde abgebrochen (»non dire più«), weil die ihm erreichbare Stilhöhe (»degnamente trattare«) offenbar ausgeschöpft war, ohne auch nur annähernd die »Liebenswürdigkeit« einer »Beatrice beata« sprachlich in Besitz genommen zu haben. Um ihr zu genügen, bedurfte es eines Ausdrucks, der alles bisherige übertrifft. So jedenfalls lautet die Schlußfolgerung des Ich. Der Komparativ von »più degnamente trattare di lei« erweist sich in Wahrheit als Superlativ. Er schließt einen Zusammenhang von vorausgehenden Wertungen ab. Das erste Sprachmaß der *V. N.* gab die »Reimsprechkunst« der Liebesgetreuen (III, 9). Für den rückblickenden Dante der *V. N.* war sie jedoch nur die Grundstufe einer weiterführenden Entwicklung. Die Fernliebe (XVII) des Ich hatte einen höheren Gegenstands- und Stilbegriff ausgelöst (»matera nuova e più nobile che la passata«; XVII, 1), das stilnovistische »Frauenlob«. Das »più degnamente trattare di lei« im letzten Abschnitt der *V. N.* aber hebt diese poetische Errungenschaft noch einmal auf. Es legt die künftige Dichtung damit ausdrücklich auf einen Grad von Erhabenheit fest, der gleichsam systematisch über den »Stile de la loda« hinausgeht. Ihm wird es also um höchste menschliche Dinge gehen. Um eben jene ersten Fragen, die bereits der philosophische Anspruch dieser neuen Sprachkunst sich zuerkannt hatte. Rhetorisch betrachtet kann dem nur die

Stilwürde des höchsten »Genus dicendi« genügen. Gattungspoetisch geurteilt: konnte dem nach damaliger Auffassung in anderer als in epischer Weise entsprochen werden?

Genau in diese Richtung weisen jedenfalls die Erwartungen an die Wirkung dieser künftigen Dichtung, ihrer dritten Vorbestimmung. Zwar fühlt sich das Ich außerstande wiederzugeben, *was* seine Schlußvision enthält. Doch läßt es keinen Zweifel daran, *wie* sie auf ihn wirkt. Ihr Inhalt erscheint ihm »wunderbar« (»mirabile«). Es bringt seinen Eindruck also auf einen zentralen rhetorischen Begriff. Allein das Wunderbare, zumal in der Dichtkunst, bot Gewähr für Bewunderung. Es ergreift das menschliche Gemüt und führt es staunend über die Schwelle der gewohnten Ansichten hinweg. Da es dem Ich – literarisch – die Sprache verschlägt, scheint es in der Erfahrung der Beatrice inzwischen bis an diesen Punkt gekommen zu sein. Als Künder dieser Schau aber steht es vor der Aufgabe, seine »wunderbare« Gestimmtheit so zur Sprache zu bringen, daß sie bei anderen dieselbe Gemütsbewegung auszulösen vermag. Dazu bedarf es freilich einer Dichtung ohne Beispiel: »dicer di lei [i.e. di Beatrice] quello che mai non fue detto d'alcuna« (XLII, 2). Zieht man in Betracht, daß mit der Herrin immer zugleich auch Dichtung gemeint ist, dann gelingt es dem Ich am Ende erstmalig, ihre anhaltend wunderbare Wirkung auf sich (vgl. schon § III) poetologisch zu entschlüsseln: im rhetorischen Wirkungskonzept von »admiratio«.⁶⁹

So kurz sich das letzte Kapitel der *V. N.* auch faßt, im Ansatz legt es alle wesentlichen Prinzipien einer neuen Dichtung fest.⁷⁰ Genau besehen ist Dante dabei höchst systematisch verfahren. Seine Angaben beantworten die Grundfragen nach dem Was, dem Wie und dem Wozu dieser Sprachkunst. Mit anderen Worten, sie zeichnen in Umrissen ihren Gegenstands-, Stil- und Wirkungsbegriff vor. Die Nähe zur rhetorischen Sprechordnung ist nicht zu übersehen. Kein Wunder: Rede- und Dichtkunst hatten von jeher Tendenz, ineinander überzugehen, zumal die *Poetik* des Aristoteles nicht verfügbar war.⁷¹ Darüber hinaus laufen alle drei Grundbestimmungen Dantes auf einen gemeinsamen Nenner hinaus: Der erhabene Gegenstand, das sublime Genus und sein gravitatischer Stil, die wunderbare Wirkung – eine regelrechte Definition der epischen Großform, gesehen mit den Augen der Rhetorik. Das Ich hat damit in poetologischen Klartext umgeschrieben, was ihm in der Rom-Allegorie dunkel bedeutet worden war.

Neben dieses kommentierte Fazit stellt die *V. N.* jedoch eine aus-

druckstarke Version in Gestalt eines Schau-Bildes. Mit ihm schließt die figurative Offenbarung einer neuen Poesie ab, wie sie zuletzt von den Engel- und Pilgerfiguren vorbereitet worden war. Dieses Schlußbild der *V. N.* lautet:

»E poi piaccia a colui che è sire de la cortesia, che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria de la sua donna, cioè di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui *qui est per omnia secula benedictus*« (XLII, 3).

Dante greift im letzten Satz seines Buches eine vertraute Blickkonstellation wieder auf. Zweimal hatte er sie bereits eingesetzt. Das erste Mal nach seinem »innamoramento« (V); dann nach dem Tod der Herrin (XXVIII) und jetzt am Ende seiner »Via d'Amor«. Die Bedeutung des letzten Bildes entscheidet sich also maßgeblich danach, worin es mit den vorhergehenden übereinstimmt, wo von ihnen abweicht. Wie früher hat die Blickordnung ihren Ausgangspunkt im Ich. Das erste Innwerden seiner Liebe vollzog sich in Gestalt der »donna schermo«; sie führte auf die Beatrice hin. Mit der »Regina de la gloria« (V, 1) deutete sich diskret jedoch eine Verlängerung der Sichtlinie über die Station der Beatrice hinaus an, noch ehe sie richtig in den Blick genommen war.

Beim zweiten Einsatz (XVIII) haben sich die Verhältnisse beträchtlich verschoben. Das Ich war über die »donna schermo« hinaus und hatte sich der Beatrice unmittelbar zugewandt (seit XIV, 10). Im Tod entdeckt es, daß, so wie die »donna schermo« die Beatrice präfiguriert hatte, sie selbst nur ein Vorverweis auf die »Regina benedetta virgo Maria« war! Doch damit nicht genug. Abermals deutete sich hinter der eben erst konstituierten Beziehungskette von Ich/Beatrice/Regina benedetta ein noch höherer Punkt an: der »Herr der Gerechtigkeit«. Wieder wurde, wie schon zuvor, eine Blickordnung über drei Stationen hergestellt und zugleich schon mit einem feinen Zeichen der Vorläufigkeit versehen (»lo segnore de la giustizia«).

Im Schlußbild der *V. N.* aber tritt es nach vorne. Die »wunderbare« Schau befähigt das Ich, seinen letzten und höchsten Gesichtspunkt einzunehmen: es geht auf in der Schau der Beatrice (»gire a vedere la gloria de la sua donna«), die ihrerseits aufgeht in der Schau des »benedeiten Königs aller Tugenden« (»Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui *qui est per omnia secula benedictus*«). Mit der abschließenden Version des Schemas ist der tiefste Grund der lieben-

den Zuwendung zur Beatrice herausgetreten. Die letzte Blickfolge hat eine unverkennbare spirituelle Verschiebung der Beziehungen sichtbar gemacht. Die »donna schermo« vermittelte die Beatrice, sie die Königin des Himmels, und diese wieder den Herren der Himmel. In ihm kommt jede Bewegung des Schauens an ihr Ende. Er ist die Erfüllung aller Erkenntnis, die ein liebendes Gemüt einzusehen vermag. Der letzte Vers der *Divina Commedia* wird diese Schlußperspektive der *V. N.* zum weltbewegenden Prinzip ausweiten. Eine Übersicht kann diese steigende Tendenz im Zusammenhang der drei Schau-Bilder vorstellen:

§ V	IO →	Donna-Schermo	→ questa gentilissima	→ Regina de la gloria	
§ XXVII		IO	→ questa gentilissima	→ Regina benedetta	→ lo segnore de la giustizia
§ XLII			la mia anima	→ quella benedetta Beatrice	→ colui »qui est per omnia secula benedictus«

Dieser revolutionierende Gedankenanstieg des Ich im Gefolge der Beatrice sprengt den Rahmen der verbürgten Minnelehre. Der Inhalt dieser Amorthologie selbst jedoch ist orthodox. Er bringt die Minne nur mit geltenden Glaubenssätzen in Übereinstimmung. Die Aufgabe des Liebenden war deshalb vergleichsweise zielgewisser zu lösen als die des Dichtenden. Ihm wußte das Volgare keine vorbildgebenden Muster vorzustrecken, in die er seine hohen Gedanken des Herzens hätte eintragen können. Die bahnbrechende Leistung der *V. N.* liegt daher auf poetischem Gebiet. Kein Wunder also, daß sich die drei Blickbilder vor allem in einer Stilordnung auflösen. Die Donna-Schermo, Inbegriff der »Reimsprechkunst«, bereitet auf die Sprachstufe der Beatrice, den »Stile de la loda« vor. Von ihrer Stilhöhe aus kam über die Vermittlung der »Regina de la gloria« eine letzte Sprachwürde zum Vorschein. Auch sie war »Frauenlob« (»gloriare«), nur noch einmal zum Genus laudativum potenziert.

Am Ende hat die Reflexion die ihr seit langem vorausseilende Projektion eingeholt. In einer feinsinnigen Verknüpfung spielt das Schlußbild zum ersten Mal auf die Möglichkeit eines geglückten Gleichklangs von Gestalt und Gehalt an. Hat das Ich seine Dichtung (»dicer«) erst geschaffen, die in der Volkssprache dann ihresgleichen suchen wird (»mai non fue detto d'alcuna«), hat das anfängliche Akzidenz der Herrin (»gloriosa«) sich als die wahre Essenz (»gloria«) erwiesen. Das macht auch poetologisch durchaus Sinn. Über seine affektive und ästhetische Tätigkeit findet das Ich zur wesensgemäßen Form seiner Tätigkeit selbst: zum »Genus laudativum«. Die »Herrlichkeit« (»gloria«) der Herrin, heißt es, ist dann vollendet, wenn sie »richtig« gesagt ist (»benedetta Beatrice«). Der Schritt vom noch niemals Gesagten (»mai non fue detto«) zum »Wohlgesagten« (»benedetto«) bemißt exakt, wozu das Ich im Augenblick fähig und was eigentlich von ihm verlangt ist. Daß »benedetto« tatsächlich ein sprachliches Höchstmaß meint, wird durch seine auffällige Korrespondenz mit dem letzten Wort des Buches, »benedictus«, nahegelegt. Zum ersten und einzigen Mal kommt das naturhafte Volgare⁷² mit dem »geheiligten« Latein⁷³ in Übereinstimmung. Eine vollendete Sprechweise (»benedetto«) über die göttliche Beatrice enthält also das Versprechen, damit die Erhabenheit des Göttlichen selbst literarisch zur Rede zu stellen.

Diese Deutung läßt sich noch erheblich festigen. Enthält »benedicere« nicht auch die Grunddefinition rhetorischer Kunstrede: die »ars bene dicendi«? Die wachsende Eindeutigkeit von »mai non fue detto« zu »benedetto« und »benedictus« entfaltet stufenweise ein rhetorisch gedachtes Vollkommenheitsideal. Seine erste Qualität ist sein Kunstcharakter (ars). B. Latini, Dantes Lehrer, unterscheidet ausdrücklich zwischen »natürlicher« und »kunstgelehrter« Sprache (»per ensegnement et per art«). Allein letztere macht die Rhetorik zu einer Wissenschaft (Tresor III, 1, 10; Quintilian II, 15, 34): jedes Ding nach seiner Art sprachlich angemessen zu repräsentieren. Das beschließende Schaubild der V. N. vervollständigt damit eindrucksvoll die Vision einer neuen Dichtung. Ihre Ausrichtung an der »Ars bene dicendi« verpflichtet sie auf die höchsten Zwecke menschlicher Sprachmächtigkeit. Sie aber hat ihren Bezugspunkt im Epos.

Zu den besonderen Überraschungen der V. N. gehört es jedoch, daß sie dieses Ergebnis von Anfang an bereits angesagt hatte! Doch mußte man ihre Geschichte erst ganz kennen, um dies auch zu erkennen. Im Grunde geht es dem Ich damit wie mit seinem Liebesbegriff. Bereits in

der ersten Erscheinung der Beatrice (II, 1; 5) war es ans Ziel seines Glücks gekommen. Aber es bedurfte der ganzen Via d'Amor, um es zu begreifen. Nicht anders verlief das erste Spracherlebnis des Ich. Die »herrliche Herrin« (»gloriosa donna«; II, 1) machte es völlig sprachlos – bis auf eine einzige Ausnahme. Sie lautet: »certo di lei« [über die Beatrice] »si potea dire quella parola del poeta Omero: »Ella non pareva figliuola d'uomo mortale, ma di deo«« (II, 8). Längst bevor das liebende Ich zur Poesie erweckt wurde, hatte es, so das rückblickende Ich der V. N., schon instinktiv poetisch Maß genommen. Die Beatrice erschien seinem Empfinden vom ersten Augenblick an über alle Maßen erhaben (»figliuola di deo«). Es hätte schon eines Homer, des Ahnherrn der epischen Poesie bedurft, um ihr sprachlich gewachsen zu sein.⁷⁴ Ist das nur hyperbolischer Schmuck, rhetorischer Superlativ?

Dante hat bewiesen, daß er mit Autoritäten strategisch umgeht. Die Bezugnahme auf Homer als Vater des Epos scheint kaum zufällig. Die ganze künftige Entwicklung des Ich als Dichter war darin im Keim bereits vorweggenommen! Die »Geschichte« der V. N. findet am Ende also auch hier nur heraus, was als verborgenes Ziel schon von Anfang an vorgegeben war: die Vision einer epischen Großform in der Volkssprache. Homer gibt das poetologische Signal. Und es bleibt, so scheint es, nicht ohne wohlbedachtes Echo. Als das Ich im »Stile de la loda« zu neuem dichterischem Selbstbewußtsein gefunden hatte, unterbrach es ohne äußeren Grund die »Geschichte« seiner V. N. und ließ einen bedeutenden theoretischen Exkurs über das »Dichten in der Muttersprache« (!) folgen (XXV). Noch einmal kommt das kommentierende Ich auf die Griechen allgemein und Homer zurück. Jetzt allerdings bedeuten sie ihm eher die historischen Anfänge der abendländischen Dichtungskultur. Denn als es darum geht, seine Vorstellungen zur Reimsprechkunst mit Autoritäten zu stützen, beruft es sich auf Vorbilder der römischen Antike. Nicht mehr Homer: Vergil und seine *Aeneis* benennt es als seinen ersten Zeugen. Dies darf man als Hinweis auf einen historischen Modellübergang lesen. Immerhin kommt er genau zu dem Zeitpunkt zu Bewußtsein, da das Ich seinerseits den bisherigen Spielraum des Minnesangs (»Giovanna«) im »Frauenlob« (»Beatrice«; vgl. XXIV) überbietet. Das Verhältnis von Homer und Vergil gerät dadurch seinerseits in ein Licht der Überbietung. Was das Ich im Kleinen tut, bestätigt sich, wenn es auf die große poetische Ebene hochgerechnet wird, als ein historisch folgerichtiger Schritt.

Doch Vergil und die *Aeneis* weisen zugleich auf die Zukunft des Dichtungsgeschehens voraus. Wie sich rückschauend erhellt, bahnt sich damit untergründig bereits der poetologische Wendepunkt der V. N. in der Rom-Allegorie an. Die *Aeneis* galt schon dem Mittelalter als der unbestrittene Inbegriff des antiken Epos. Mit ihr war das alte Rom zum Mythos erhoben worden. Wenn es jedoch gelänge, mit antikem Kunstverstand die Idee eines »neuen Rom« zu errichten, wäre das epische Format der damaligen Neuzeit geboren.⁷⁵ Dieses Epos der christlichen Ära wäre dann einerseits bündig in abendländische Epen-tradition eingelassen. Andererseits hätte es zugleich die Aussicht, das Vorhergehende bewundernd zu übertreffen (aemulatio). So wie das christliche Rom das heidnische, das Neue Testament das Alte steigernd in sich aufgenommen hatte, brächte eine christliche Überhöhung des antiken Mythos das »Epos des neuen Rom« an die Spitze der Entwicklung.

Am Ende hat die V. N. also nicht nur die Vorstellung eines erhabenen Gedichts in der Muttersprache gewonnen. Bereits seine Denkbare-keit ist im Vorhinein geborgen in der Ordnung eines geschichtlichen Kanons. Homer, Vergil, (Dante) lautete seine poetische Erbfolge. Einer baut auf dem anderen auf und geht über ihn hinaus. Ihre Hierarchie gibt zugleich einen Begriff für Fortschritt im Rahmen der Imitatio. Im Grunde ereignet sich Fortschritt nicht nach vorn, sondern nach oben. Vergil hatte Geschichte und Transzendenz mythisch verknüpft. In Dantes Vision eines »heiligen Gedichts« würde alles noch einmal philosophisch-theologisch erhöht. Der Typus epischen Darstellens würde sich dadurch jedoch entschieden verändern. Wer wie Vergil sein Gedicht in die Geschichte eingeschrieben hat, bleibt letztlich an ihren Begriff des Geschehens gebunden. Mit dem Schwert in der Hand »erobert« Aeneas ein prophetisches Ideal. Diese mythische Epik lebt mithin von einem Idealismus der sanguinischen Tat. Dantes Vorgriff auf eine poetische Großform dagegen läßt völlig andere Ideale erkennen. Der Vorbote ihres – neuen – Heldentums, das Ich der V. N., sieht im Stoff der Geschichte, seiner Geschichte, weniger den umschließenden Horizont als vielmehr die Ausgangsstelle seiner Mission. Er ist kein Werkzeug, mit dem sich die Geschichte tatkräftig erfüllt. Ihm gibt »seine« Geschichte Anlaß, sie gedanklich zu überwinden. In ihm kündigt sich ein Idealismus des Denkens an. Wo der antike Held erobert, überdenkt er: Ein gottergebenes Heldentum, das woanders als auf Erden, nicht sanguinisch, sondern spirituell seine Erfüllung

sucht. Dante hat dieses »christliche Epos« in der *Göttlichen Komödie* verwirklicht; die V. N. hat die Möglichkeit dazu entdeckt.

VII. Dichtung über Dichtung

Die ›Geschichten‹ der *V. N.* sind an ihr Ende gekommen. Das gilt jedoch nicht im selben Maß auch für ihre Bedeutung. Die ›sensi sottili‹, die Dante in seine eigene Lyrik kunstvoll einzutragen wußte, haben nicht nur ihre Sinnmenge gesteigert. Die *V. N.* hat als Buch insgesamt zugleich den Begriff für Sprachkunst beträchtlich verändert. Ihrer Grundbestimmung nach ist sie ein Minnebuch. So gesehen gehört sie in eine Reihe mit Liedersammlungen Guittones, Guinizellis, Cavalcantis, Cinos da Pistoia oder Petrarcas. Was sie im Vergleich mit ihnen jedoch so einzigartig macht, beginnt bei ihrem berechnenden Umgang mit der Tradition der höfischen Lyrik. Hinzu kommt, daß niemand vor und nach Dante dem Minnesang philosophischer auf den Grund ging. Ihre Ausnahmestellung aber begründet die *V. N.* letztlich wohl doch als Kunstwerk. Alles was Dante über die trobadoreske Dicht- und Denkform zu sagen hatte, er hat es wiederum in einem Sprachkunstwerk angelegt. Die *V. N.* reflektiert über Minnedichtung in Gestalt einer Minnedichtung. Darin liegt ihre Größe – und ihr Schlüssel. Fünf Gesichtspunkte empfehlen sich einer abschließenden Aufmerksamkeit.

1. Grundlage bildete die vereinheitlichende Fiktion einer Minne-Autobiographie. Nichts weist den Unterschied zwischen einem Gedichtzyklus und der *V. N.* deutlicher aus als die neuartigen Prosapartien. Die Gedichte bildeten im Grunde nur den ›Stoff‹; das Erzählen in Prosa jedoch das eigentliche Gerüst des Ganzen. Zum Beweis: Die Prosa ergäbe für sich gelesen durchaus eine ›Geschichte‹, die Gedichte nicht. Mit ihrer Hilfe eröffnete Dante eine zweite Sprechenebene über der seiner lyrischen Zeugnisse. Damit kreuzen sich zwei scharf unterschiedene Blickrichtungen. Während seine Lieder sich jeweils auf der Höhe des augenblicklichen Minnegeschehens befinden, konnte die Prosa sie vom Ende der *Via d'Amor* her beurteilen, als alles schon hinter dem Ich lag. Die Gegenwart der Gedichte konnte dadurch gleichzeitig an der Zukunft teilnehmen, die sie selbst erst geschaffen hatten. Im Ergebnis ergänzt sich ihre Geschichte zu einer eindrucksvollen gegenläufigen Figur der analytischen Progression: vom Anfang her gesehen geht die *Via d'Amor* in chronologischer Progression

voran; von der Endperspektive her erweist diese sich zunehmend jedoch nur als Analyse dessen, was bereits zu Beginn feststand.

Mit dieser Verdoppelung der Perspektive nimmt der Autor beträchtliches Neuland der Minnekunst in Besitz. In der sechsten Generation des Minnesangs waren alle markanten Gebärden zwischen liebendem Diener und geliebter Herrin durchmustert und über poetische Leisten geschlagen. Auch die Lieder der *V. N.* wurden nach diesem Repertoire einstudiert. Mit Hilfe der Prosaeinfassung wußte Dante die Minne-Topographie jedoch beispiellos zu vervollkommen. Erste Maßnahme: die ausgewählten ›Rime‹ vereinten alle ihm wichtigen Momente aus dem Erfahrungsschatz eines Minnenden. Aus einer Folge entstand so eine vollständige Minne-Vita. Zugleich traten die Geschehnismomente zu einer Geschichte zusammen. Das Interesse an der Minne sah sich dadurch grundlegend verändert. Es war nicht mehr so sehr nur auf die Befindlichkeit als auf den Werdegang der Liebe eingestellt. Die Frage ging weniger nach dem, was sie ist, sondern was sie bewegt. Auf diese Weise schrieb die *V. N.* die ungewöhnliche Geschichte einer Poesie, die ihrerseits die Geschichte einer Liebe festgehalten hatte. Anders gesagt: Die Prosa behandelt, wovon die Poesie handelt.

Ermöglicht wurde dies durch die selbstreflexive Grundfigur des Buches. Sein ›Sprechen auf zwei Ebenen‹ schuf die Voraussetzung zu einer Art ›Mehrsprachigkeit‹. ›Senso sottile‹ hatte sie der Text selbst bezeichnet. Der Rückblickende, seine *Via d'Amor* Kommentierende, vermochte so in seinen früheren lyrischen Bekundungen und ihren dazugehörigen Minnesituationen eine tiefere Bedeutung aufzudecken. Spätere Prosa und vorausgehende Poesie traten dadurch wie Vordergrund und Hintergrund zueinander in Beziehung. Ein zeitlicher Unterschied ließ sich in einen qualitativen umbuchen. Am Ende war so Dantes Jugendliryk in einen durch sie erst aufgedeckten höheren Zusammenhang überschrieben. Besondere Auszeichnung verdient sich dieses Buch jedoch dadurch, daß die Selbstauslegung des Ich in seiner vordergründigen Minnegeschichte nach und nach selbst zwei Tiefenbedeutungen von Rang zu bergen wußte.

Im Ergebnis brachte sie eine doppelte ›Kritik‹ des Minnesangs als eines Systems des Denkens und des Sprechens zutage. Entsprechend darf man in der *V. N.* eine Art Normenkontrolle des höfischen Minnesangs sehen. Sie wollte prüfen, wie weit sein damals fortschrittlichstes Erklärungsschema, der *Dolce stil*, reicht, um die elementare Gemüts-

bewegung ›Liebe‹ zu vermessen. Damit verband sich die andere Frage: wie weit trägt sein poetisches Darstellungsschema, um diese ›Res‹ adäquat in einem – literarischen – ›Nomen‹ aufgehen zu lassen. Dantes Antworten am Ende seiner Studie waren ebenso eindeutig wie grundlegend.

2. Zunächst zum ›System‹ von Minne. Sie wurde als ›Geschichte‹ einer trobadoresken Passion inszeniert. Am Anfang stand das unfäßbare Ereignis der Beatrice. Leib und Seele des Liebenden wurden gänzlich von ihr besetzt. Um zu begreifen, was mit ihm geschehen war, wandte er sich an die damals führende Wissenschaft in Liebesdingen, die Minnedoktrin der ›fedeli d'Amore‹. Wie sehr ihre Lehre Liebe jedoch immer noch als Geheimnis begriff, zeigte ihr Ritual des Verheimlichens. Das eigentlich Bewegende, die Dame des Herzens, mußte im Dunkeln bleiben. Das Ich der *V. N.* hatte dafür stellvertretend zu büßen. Obwohl es in der Kunst der Minne zu den Besten seiner Zeit aufgestiegen war, ging die Herrin auf seinen Frauendienst nicht ein. Zwischen Mann und Frau war offenbar mehr im Spiel, als das Erklärungsmodell der ›Fedeli‹ erfaßte. Ihre Verweigerung brachte den Liebenden zur grundlegenden Einsicht, daß er sie nicht eigentlich um ihret-, sondern um seinetwillen begehrte (›amor sui‹). Sofern er sich wirklich für sie interessieren wollte, hatte sich die Einstellung bei ihm also zu ändern. Er wagte diesen Schritt, indem er sich von sich ab- und ihr zuwandte. Dante übersetzte diesen inneren Wandel in ein anschauliches Zeichen: die selbstgewählte ›Fernliebe‹ des Ich. Sie ließ die Herrin in einem erheblich anderen Licht erscheinen. Entlastet von ihrem unmittelbaren sinnlichen Eindruck konnte ihr gedankliches Bild zunehmen. Das Ich kam erst so in die Lage, nach den Gründen zu fragen, die seine vehemente Leidenschaft ausgelöst hatten. Nicht eigentlich weil seine Sinne es ihm geboten, sondern weil sie liebenswert war, mußte es sie lieben. Als die Herrin seines Herzens wenig später zur ›Schmerzensreichen‹ wurde, lernte der, der zuvor Mitleid von ihr erwartet hatte, selbst Mitleid zu geben (›Amor proximi‹). Der Liebende war ein anderer geworden; transfiguriert, wie der Text sagt.

Doch Dantes Minne-Fundamentalismus blieb hier nicht stehen. Wie wenn die Frau nicht allein fern, sondern überhaupt nicht mehr da wäre? Diese dritte Fragestufe wird im Tod der Beatrice Ereignis. Er befreite das Minneprobem endgültig von seiner sinnlichen Seite und entblößte seinen spirituellen Kern. Was die Herrin in den Augen des

Ich so wunderbar hatte werden lassen, war ihre innere Schönheit. So wie ihr Äußeres aber nur der Äußerung ihres geistigen Bildes diene, erwies sich auch dieses selbst am Ende wieder nur als Stellvertretung für die höchste Idee von Liebe (»amor Dei«). Nach Erkenntnissen der *V. N.* bestand der wahre Beweggrund des Minnebundes in einem kreatürlichen Einklang der Geschöpfe mit ihrem Schöpfer. Wenn man der Minne so auf den Grund geht wie Dante, erweist sie sich letztlich nur als besonderer Fall eines allwaltenden Liebesprinzips, irdischer Aktus einer überirdischen Potenz. Das »Denken des Herzens«, wie es die höfische Minne handhabt, erfaßt mithin lediglich einen Ausschnitt am Phänomen Liebe. Die *V. N.* wirbt deshalb für die neue Überzeugung, daß in dieser elementaren Gemütsbewegung in letzter Konsequenz ein grundständiger Prozeß des Verstehens angelegt ist. Wie jede Erkenntnis hatte jedoch auch diese ihren Preis. Die *V. N.* bezifferte ihn dadurch, daß sie die trobadoreske Leidenserotik in eine Passionsgeschichte der Verzichtliebe umschrieb. Das Ich mußte lernen, daß es nur um *den* Preis das Wesen der Liebe (in Gestalt der Beatrice) begreifen konnte, wie es sich selbst verunwesentlichte.

Dantes »Kritik« wollte die stilnovistische Urteilskraft jedoch keineswegs abschaffen. Vielmehr plädierte die *V. N.* dafür, das »Denken des Herzens« zu einem letzthinnigen Erkenntnisprinzip aufzuwerten. Richtig, d. h. interesselos lieben, grenzt an letzte Wahrheiten. Liebe enthält also mehr, als die Minnelehre daraus zu machen pflegte. Dante stellte sie deshalb auf eine neue philosophisch-theologische Grundlage. Seine spekulative Wendung hebt den höchsten weltlichen im überragenden christlichen Liebesbegriff auf. Man kann darin eine letzte Vervollkommnung der Minne sehen. Auf der anderen Seite aber wurde sie dadurch an eine Idee angeschlossen, die sie radikal überwindet. Mit der *V. N.* war die höfische Liebe deshalb gleichermaßen an ein gedankliches Maximum – und an ihr Ende gelangt. Von der Seite ihres Gehaltes her konnte sie schlechterdings nicht mehr überboten werden. Dante zumindest blieb konsequent. Er ist zu den »vecchie rime« danach nicht wieder zurückgekehrt. Das – unvollendete – *Convivio* sah in seinen drei Kanzonen im übrigen nurmehr einen Anlaß, nicht den Zweck der Darstellung. Die *V. N.* dagegen war als eine Dichtung über die eigene Dichtung angelegt; dadurch konnte aus der Geschichte einer Minne-Liebe die Heils-Geschichte eines »Itinerarium amoris in Deum« hervorgehen.

Diese Spiritualisierung setzt jedoch zugleich nicht zu unterschätzen-

de ästhetische Zeichen. Dantes *V. N.* bezieht dezidiert Stellung zu einer der umstrittensten Fragen des Mittelalters. Es geht um die jeweiligen Zuständigkeiten von Philosophie, Theologie und Poesie.¹ Der Aristotelismus dieses Zeitalters kannte die *Poetik* nicht. Eine Bestimmung der Poesie mit Rücksicht auf die »Wiedergabe des Lebens« schied damit aus. Deshalb beurteilte man sie in erster Linie nach ihrem Wahrheitsgehalt. Da sie jedoch »nur« menschlicher Vorstellungskraft entspringt, verdächtigte man sie notorisch der Lüge. Sie stand daher vor dem ständigen Problem, ihr wohlgefälliges Äußeres, das das Publikum anzieht, auch mit moralischer Geltung auszustatten, die ihr Autorität verleiht. Die Dichter haben sich dabei als überaus einfallsreich erwiesen. Bis zur Begründung der Ästhetik als eigenständiger Disziplin lief ihre Strategie meist darauf hinaus, sich selbst oder doch ihren Werken genau jene Prädikate zu verleihen, mit denen Theologie und Philosophie um ihre Vorzugsstellung stritten. Sei es, daß man dem Dichter – göttliche – Inspiration zusprach; oder in der Darbietung der Glaubenswahrheiten denselben Kunstverstand am Werke sah wie in poetischen Fiktionen; oder auch, daß der Wortlaut der Dichtung zu tieferer Bedeutung ebenso befähigt sei wie die Hl. Schriften. Die Epoche der *V. N.* hatte sich dabei vor allem mit der scholastischen Abwertung der Dichtkunst als unterster aller »Wissenschaften« auseinanderzusetzen.² Wenn Dante also in seinem »Büchlein« den Nachweis führte, daß Gegenstand und Ausdruck der Minnelyrik mit höchsten menschlichen Wahrheiten in Verbindung stehen, stellte er der Dichtung damit ein höchstes philosophisches, d. h. wissenschaftliches Zeugnis aus.³ Die *V. N.* spricht es direkt zwar nicht aus. In der Sache aber ist sie eine Verteidigung der Musen gegen ihre scholastischen Skeptiker. Sie behauptet für – volkssprachliche – Literatur einen gleich ernsthaften Erkenntnisanspruch wie die (theologische) Philosophie für sich. Nach Dante trafen sich ihre verschiedenen Wege ohnehin in der christlich-einen Wahrheit. Poesie ist Philosophie mit poetischen Mitteln: das ist die ästhetische Lektion der *V. N.* –

3. Sehr viel ausdrücklicher als hier nahm Dante dazu in der zweiten »Geschichte« der *V. N.*, ihrem zweiten »senso sottile« Stellung. Wo höfische Liebe als gelebte Poesie und Dichten als Liebesdienst verstanden werden, konnte eine dramatische Bedeutungsvertiefung der Minne nicht ohne Rückwirkungen auf ihre Sprechweise bleiben. Beide verhielten sich analog zueinander. Auf diese Weise gab die Geschichte

von der Liebe zur Beatrice einen Durchblick frei auf eine Geschichte über die Arbeit am Begriff von Dichtung. Eine ›Normenkontrolle‹ des Minnedenkens mußte deshalb eine solche des Minnesprechens nach sich ziehen. Auch in diesem Fall hatte die Prosa die Sinnführerschaft übernommen. Hinweise auf die Not des Sagens gehörten wohl seit Wilhelm von Aquitanien schon zur Pose der Trobadors. Erst die Prosa der V. N. aber hat ihre Topoi zusammengefaßt und zu einer eigenen ›Handlung‹ ausgebaut. Mehr noch als die Liebesgeschichte war sie ein Ergebnis des ›doppelten Sprechens‹ in der V. N. Sicherlich hatte sich das Ich an die mittelalterliche Tradition der ›razo‹ (›ragione‹) gehalten und sein sprachliches Kunsthandwerk selbst kommentiert. Als ›Künstlerroman‹ aber konnte sich die V. N. erst zu erkennen geben, als sie als Tiefengeschichte einer Dichtung aufgedeckt war. Dabei scheint die Anleitung dazu im nachhinein so einfach: man brauchte nur ›Dichtung‹ zu verstehen, wenn das liebende Ich von ›Frauen‹ sprach. Denn in der Beatrice hatte nicht nur ›Amor‹, sondern auch die ›Herrin Poesie‹ Gestalt angenommen. Namentlich in ihr war also bedeutend mehr Sinn verkörpert, als das Ich ursprünglich hatte überschauen können. Auf dieser Spur führte der Rückblick auf das Material seiner Liebesgeschichte hin zur Geschichte einer neuen Dichtung.

Durch die enge Verflechtung des ›Systems‹ von höfischer Liebe mit der Poetik ihrer Lyrik verlief diese zweite Handlung ihrerseits über drei herausragende Stationen. Auch für sie galt: unwiderstehlich und unbegreiflich trat die Beatrice ins Leben des Sprach-Helden ein. Wie aber hätte er sich und der Umgebung seine poetische Betroffenheit verdeutlichen können? Allein die damals beste Nomenklatur war dafür geeignet, der Dolcestil. Wie keine andere Kunst neben ihm hatte er das Phänomen Liebe studiert und in Worte gefaßt. Vor allem wußte er sich dafür auch ein verständiges Publikum zu erziehen. In der zweiten Hälfte des Duecento hatte der Minnesang aufgehört, Ereignis eines ›Liebeshofes‹ zu sein.⁴ Aus Gesellschaftslyrik war Kunstlyrik geworden. Die Dichter schrieben vornehmlich für ihresgleichen. Nur sie selbst verfügten im Grunde über die Feinsinnigkeit, um das immer raffiniertere Spiel der Gedanken und Worte zu verfolgen. Genau hier setzte auch die V. N. an. Ihr erster Teil wandte sich wie selbstverständlich an die ›fedeli d'Amore‹, an die führenden Sachverständigen (Kap. II–XVII). Mit dieser Adresse aber war ein eigener Dichtungsbegriff umschrieben. Wo es nicht mehr darum ging, eine höfische Festgemeinschaft zu unterhalten, konnte sich die Dichtkunst ungleich mehr nach

ihren eigenen Interessen richten – gewissermaßen einen poetischen ›Amor sui‹ pflegen. Der Dolcestil, das hatte die Selbstkritik der V. N. zutage gebracht, sah in der Liebe vor allem den Anlaß zu einem klangharmonischen Sprachereignis (›dolce‹). Nicht als ob die Minne um ihrer selbst willen nicht mehr akut gewesen wäre. Cavalcanti hatte ihr Walten erst zuvor noch mit scholastischen Begriffen geadelt (*Donna me prega*).⁵ Doch für poetische Fachleute wie ihn bedeutete Fortschritt in der Minne in erster Linie Fortschritt ihrer Sagbarkeit. Ohne unmittelbare Verantwortung gegenüber einem Publikum konnte sich das Interesse der ›Liebesgetreuen‹ bevorzugt der artistischen Seite des Minnesangs widmen. Ihr Sinn für Klangschönheit huldigte im Verborgenen einer Sprachmagie. Was sonst Begriffe leisten, versucht sie mit dem unbegrifflichen Zauber eines schönen Wortlauts zu übermitteln.⁶ Symbolistische und avantgardistische Lyrik wollten später sogar ausschließlich auf dieses poetische Prinzip bauen.

Obwohl also im Dolcestil, von dem die V. N. selbst ausging, eine direkte höfische Bindung so gut wie ruhte, verfügte er dennoch über eine gesellschaftsbildende Funktion eigener Art. Seine Dichtung war zwar anmutig, aber schwierig; anspruchsvoll, für Kenner, nichts für Dilettanten. Sein hoher Kunstcharakter schuf eher Abstand, als daß er einem großen Publikum Brücken baute. Im Gegenzug aber konnten sich die Dichtenden gerade dadurch als elitäre Ausnahme in die Gesellschaft einführen: als diejenigen, die die ästhetische Macht über die Sprache innehatten. Der kulturgeschichtliche Rückzug des Minnesangs aus dem höfischen Lebenszusammenhang, namentlich in Italien, ließ sich damit noch einmal gesellschaftlich funktionalisieren. Er diente den Sprachkünstlern zur Begründung einer Gesellschaft in der Gesellschaft. Allerdings mußte dies mit einem gravierenden Verlust des sittlichen Bildungsauftrags bezahlt werden, den der höfische Minnesang ursprünglich wahrnahm. Genau dieser heimliche Narzißmus war es, den Dante im ersten Teil seiner V. N. entblößte. Das Verhalten der Beatrice ist dafür Gleichnis. Demonstrativ distanzierte sie sich von der poetischen Umschrift, die das Ich mit allen Mitteln seiner Reimsprechkunst von ihr angelegt hatte. Dem Dolcestil mochte damit Genüge getan sein; ihrem wahren Wesen nicht. Ihre Grußverweigerung, was ist sie anderes als der Abbruch des sprachlichen Kontakts zum Liebenden – eine bedeutungsschwere Geste in einem Buch über die Dichtung. Wollte sie dadurch

nicht auf die Gefährdung der poetischen Kommunikation aufmerksam machen, auf die die Entwicklung des Minnesangs zuing?

Das Ich der V. N. zumindest hatte es so verstanden und in diesem Sinne darauf reagiert. Sein zweites Stadium des Dichtens (Kap. XVIII–XXVII) korrigiert genau die Mangelerscheinungen, die die Kritik des ersten aufgespürt hatte. Die Antwort war der ›Stile de la loda‹. Er schrieb nicht nur den lyrischen Ausdruck im Geiste der Überbietung fort. Vor allem revidierte er die Aufgaben des Minnesangs. Schon die erste Maßnahme kam einer doppelten Distanzierung vom bisherigen Standard gleich. Weder hielt es das Ich für sinnvoll, länger von sich selbst zu sprechen – noch sollten sich seine Worte weiterhin an die Beatrice richten (XVII). Von sich abzusehen hieß aber, die Egozentrik des Liebenden (im ›amor sui‹) und der Dichtung (im Sinne der elitären ›fedeli‹) aufzugeben. Das Denken und Sprechen des Herzens wurde dadurch frei, um von den Wirkungen der Minne zu ihren Ursachen aufzublicken. Von da an gingen die Lieder des Ich nicht mehr *an* die Beatrice, sondern *über* sie. Dahinter stand ein entschiedener Umbruch auf Gegenstandsebene. Einem Liebenden konnte unerfüllte Minne leicht als »grausamer und gebieterischer Zustand« (Cavalcanti, *Donna me prega* V. 2/3) erscheinen. Wer jedoch, wie das stilnovistische Frauenlob Dantes es wollte, auf den Ursprung ihrer Macht achtete, konnte in der vollkommenen Herrin eine Idee des Vollkommenen als solchen entdecken. Nicht ohne Grund deutete der ›Stile de la loda‹ auf das ›Genus laudativum‹ voraus.

Die zweite Maßnahme unterstützte die erste nachhaltig. Mit dem Wechsel der Perspektive ging eine brüske Umstellung auf einen anderen Adressaten einher. Statt den Gesinnungsgenossen wurden die Lieder nun den ›donna gentili‹ (XIX) gewidmet. Ihr Bezug zur Minnelyrik aber stand unter ganz anderen Prämissen. Im Grunde vertreten sie ein anderes Dichtungsideal. Ihre maßgebliche Urteilskraft ist ›gentilezza‹, Herzenskultur. Sie ›denken‹ mit dem lauterem Gemüt und stellen sich damit in Gegensatz zu den ›fedeli‹. Deren Verstandeskultur ging ›wissenschaftlich‹ vor; sie schrieben für die ›happy few‹. Mit den ›edlen Damen‹ wurde Dichtung damit auf eine neue Verständlichkeit festgelegt. Unter Berufung auf dieses Publikum hatte Dante mehrfach das Italienische als Literatursprache verteidigt. Sein Argument wird einen festen Platz in jener langanhaltenden ›Questione de la lingua‹ beanspruchen, die er selbst in Gang gebracht hatte (*De vulgari eloquentia*). Die Absicht, sich gebildeten Kreisen verständlich zu

machen, wich daher gezielt von der Neigung des stilnovistischen Minnesangs zur Geheimlehre ab. Stattdessen war größere Nähe zum kulturellen Alltag gefordert. Daß dies allerdings kein Bekenntnis zu einem Stil der ›ebenen Minne‹ (Walther v. d. Vogelweide) bedeutete, war an der V. N. selbst abzulesen. Namentlich die großen Lieder des ›Frauenlobs‹ hatten ihre Kunstschönheit eher noch verfeinert als vereinfacht. Offenbar ging es nicht darum. Der Wechsel von den gelehrten Spezialisten zu den sensiblen Liebhabern veränderte vielmehr den Bezugsrahmen von Lyrik: das Bildungsereignis einer Elite sollte wieder zu einer öffentlichen Angelegenheit werden. Der ›Stile de la loda‹ wollte damit ein Stück der gesellschaftlichen Unmittelbarkeit zurückgewinnen, die der Minnesang dort eingebüßt hatte, wo er nicht mehr Teil des höfischen Lebens war.

Welche Folgen dies haben kann, hatte die V. N. gleich zu Beginn dieses zweiten Stadiums vor Augen geführt: die Damen unterziehen den Dichter einer öffentlichen Befragung (XVIII). Er muß ihnen Rede und Antwort stehen, sein dichterisches Wort gesellschaftlich verantworten. Für die Damen zählt nicht so sehr der Kunstwert seines Reimsprechens, sondern dessen Wahrhaftigkeit (›vero‹). Poetologisch gesprochen: obwohl seine Gedichte ›res fictae‹ sind, haben sie den Grundsatz der Wahrscheinlichkeit zu respektieren. Er schlägt Brücken zum Verstehenshorizont des Publikums. So wußte es schon die Rhetorik.⁷ Das dichtende Ich hatte die Lektion schnell begriffen. Um dies zu erreichen, mußte, was es für die Beatrice empfand, in Übereinstimmung gebracht werden mit dem, was es über sie sagte. Nur eine hochgestellte Sprache konnte einem edlen Wert gerecht werden. Dieser rhetorisch gedachte Einklang von Gegenstand und Ausdruck durfte im Gegenzug hoffen, auch von rhetorischer Öffentlichkeitsarbeit zu profitieren. Im ›Stile de la loda‹ sprach sich das Ich deshalb strenggenommen für ein korrigiertes Funktionsprogramm der Sprachkunst aus. Ihr artifizieller Charakter als solcher ist nicht eigentlich das Anstößige. Erst wenn sie seinetwegen ihren Zusammenhang mit dem Leben vernachlässigt, gefährdet sie ihre Verpflichtung gegenüber dem Gemeinwohl, von dem sie ja gerade ihre Berechtigung ableitet. Dichtung, so ihre Funktionsbestimmung auf dem Stand des ›Stile de la loda‹, war Kulturarbeit – eine Art ästhetischer ›amor proximi‹. Im konkreten Fall hieß deshalb Lob der Beatrice: Preis ihrer Tugenden und deren tugendhafter Wirkungen auf den exemplarisch liebenden Dichter. Mit dem ›Stile de la loda‹ leitete Dante also eine positive

Abkehr von eigennütziger Esoterik im Dolcestil ein. Dichtung sollte nicht länger *von* der Gesellschaft, sondern *für* sie leben. Die V. N. verschrieb ihr dazu die Übernahme eines moralischen Auftrags. Ihre Sprachschönheit hatte für die Schönheit ihrer Gedanken empfänglich zu machen. Eine mittelalterliche Spielart der ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts: »Vede perfettamente onne salute/chi la mia donna tra le donne vede« (XXVI, 10, 1).

Mit dieser zweiten Maßnahme wollte Dante die Revision der zeitgenössischen Dichtungstheorie jedoch keineswegs abgeschlossen wissen. Der Tod der Herrin hatte dem Dichter vielmehr eine dritte und abschließende Reaktion abverlangt. Das Denken an eine gegenwärtige Beatrice mußte dem Gedanken an eine für immer Abwesende weichen. Die Sprache, zumal die einfühlsame der Poesie, konnte davon nicht unberührt bleiben. Das Ich hatte denn auch fast bis zum Ende der V. N. gebraucht, um seinen sentimentalischen Schock poetisch aufzuarbeiten. Auch als Dichter stand es wieder so gut wie am Anfang. Weder sein »Dolce stil nuovo«, noch eine andere Dichtart in der Muttersprache waren auf diesen Extremfall ernsthaft eingerichtet. Der Tod der Herrin machte Dichten daher endgültig zum Wagnis, den Dichter zum poetischen Wegbereiter.

Nach dem martyrologischen Durchgang durchs Leid ereignete sich schließlich eine abermalige Erweiterung der Perspektive. Die Reflexion des Dichters über eine geeignete Dichtkunst gewann erste Umrisse. Der äußere Umschwung setzte bezeichnenderweise mit dem Wechsel zu einem dritten Adressaten der Lieder ein: den Rom-Pilgern (XL). Zwar wurde ihnen nur dieses eine Gedicht gewidmet – das letzte kehrt zu den holden Damen zurück. Doch es genügte, um in der Welt der V. N. eine weitreichende Horizontverschiebung auszulösen. In höchst sinnenfälliger Weise setzten sich die Pilger über die Grenzen der Stadt hinweg, die vom dichtenden Ich zum Schauplatz eines Dramas um Macht und Geltung des dichterischen Wortes gemacht wurde. Der stilnovistische Minnesang bildete ihre Verfassung, die »fedeli d'Amore« ihren Rat. Besser als in diesem Gleichnis hätte der Autor kaum den kollektiven, aber streng limitierten Charakter seines Dichtungssystems veranschaulichen können. Der Tod der Beatrice mußte seine Ordnung deshalb empfindlich stören, weil er mit einem Verlassen der Stadt, zwar nicht nach draußen, aber nach droben, gleichzusetzen war. Wollte der liebende Dichter seiner Dame poetisch auf der Spur bleiben, hatte er die im Besitze des »Stile de la loda« befindlichen Ansichten

von der Minne ebenfalls zu verlassen. In den Pilgern erkannte er seine neuen Sprach-Führer.

Ihr Ziel war Rom, damals die Stadt der Städte. Literarisch verband sich mit ihr eine höchste Vorstellung von Sprachkunst: das Epos als Gipfel des antiken Dichtungsgebäudes. Das epische Gedicht also enthüllte sich als der Rahmen, in dem die Gedanken an eine verklarte Beatrice, d. h. an den höchsten Begriff von Liebe (»Amor Dei«) würden aufgehen können. Wodurch aber hätte die epische Großform dies besser leisten können als der »Stile de la loda«? Auch hierauf lag die Antwort in Rom und seinen Folgen. Die ewige Stadt verbarg nicht weniger als der Ort der »fedeli« einen eigenen Funktionsbegriff von Dichtung. Wie nach Dantes Deutung der Untergang des heidnischen Rom dem Aufstieg des christlichen den Boden bereitet hatte, konnte Vergils *Aeneis* dem neuen Rom den Gedanken an ein analoges christliches Epos nahelegen. In ihm hätte an die Stelle einer mythischen Geschichtsdeutung der göttliche Heilsplan zu treten, in dem alles irdische Geschehen vorgesehen ist. Der alten und einer künftigen epischen Großform steht damit das Format eines Weltgedichts zu. Das Ganze des Lebens wird hier umfassend zur Deutung gestellt, menschliches Denken und Fühlen totalisiert. Während das »Frauenlob« die Tugenden menschlichen Handelns vorzuführen hatte, fielen dem epischen Gedicht die Sichtbarmachung der Ideen zu, die ihnen vorausliegen.

In diesem ihrem erhabensten Ausdruck durfte sich Dichtung damit als Dienst am Idealen begreifen. Dann aber käme auch ihr ein Anspruch auf metaphysische Erkenntnis zu wie der Philosophie. Die – alte – Streitfrage war nur, ob das, was sie dabei ans Licht brächte, von den anderen Disziplinen nicht in sachgemäßere Obhut genommen wäre. Die Antwort der V. N. blieb bei Andeutungen. Sie legten jedoch Vorstellungen nahe, die dann im *Convivio* und in *De vulgari eloquentia* ausgeführt wurden. Bezugspunkt der V. N. scheint, neben der Rhetorik, damals schon die Scholastik gewesen zu sein. Thomas lehrte, daß das Gute, Ziel der theologischen Philosophie, und das Schöne, Ziel der Künste, der Sache nach eins sind.⁸ Sie werden allerdings auf höchst unterschiedliche Weise erfahren – hier ist ein direkter Übergang zur Wirkungslehre der rhetorischen Poetik angelegt. Der in der Sprachkunst »schön« gemachte Sachverhalt fügt dem »guten« eine eigene Erkenntniskraft hinzu, weil er nicht nur das vernünftige, sondern das sinnliche Vermögen des Menschen aktiviert.⁹

Da nach Dante die Poesie jedoch nichts anderes ist als eine rhetorisch angelegte Musik (*De vulg.* II, IV, 2), spricht sie in besonderem Maße die Wahrnehmung des Gehörs an. Der Dolcestil erscheint von daher als genaue Umsetzung dieser Theorie. Die höchste Form der Dichtkunst und die Philosophie mögen sich in der Erkenntnis desselben »sumum bonum« wohl einig sein; ganz verschieden sind jedoch die Wege und Mittel ihrer Darstellung. Und genau davon konnte die hohe Poesie ihr Eigenrecht ableiten. Die Wahrheit, die sie im Gewande schöner Lügen vorträgt (*Convivio* II, 1), bringt das Vollkommene, das sie mit der strengen Philosophie teilt, grundlegend als etwas sinnlich Wohlgefälliges vor. Ihre eigentliche Macht ist, das Wahre und darum Gute ästhetisch attraktiv zur Erscheinung zu bringen.¹⁰

Hier diene ergänzend ihre Beziehung zur Rhetorik als Rechtfertigung. Diese ist wesentlich Wirkungslehre. Ihr genügt es nicht, Sachverhalte nur darzustellen. Sie will auf gefällige Weise (*delectare*) überzeugen und überreden. Namentlich das »erlauchte Genus« steht im Ansehen, das Vollkommenheitsbedürfnis von Ohr und Auge in einem Maße anzusprechen, daß sie sich aus ihrer alltäglichen Voreingenommenheit auszublenden vermögen. Auf diese den Sinnen genehme Weise, so Dante, würde das »volgare illustre« sich die Macht erwerben, »menschliche Herzen umzuwenden«; »aus Nichtwollenden Wollende zu machen«.¹¹ Die Schönheit der Künste vermag also das sinnliche Urteilsvermögen des Menschen anzusprechen und zu befriedigen. Es verfügt mithin über einen eigenen Zugang zur Erkenntnis, den allein die Sinne kontrollieren. Ihre Besonderheit besteht jedoch darin, daß sich ihre Erkenntnis ästhetisch, d. h., gerade außerhalb der Kontrolle der Vernunft einstellt: Die Poesie – eine »Wissenschaft« zur »ergötzlichen« Anbahnung von Wahrheit unter Umgehung der Vernunft. Die höchsten Gedanken verlangen dabei den höchsten Kunstaufwand (*ornatus*).¹² All dies kann nur eine epische Großform einlösen. Sie darf mithin als der Ort gelten, wo erhabenste Ideen ihre gewinnendste literarische Ausführung finden (*delectatio*).

Die tragende Struktur der V. N. – eine Dichtung über die (eigene) Dichtung – ermöglichte am Ende also eine Überbietung des Minnesangs, die zur Überwindung seiner eigenen Funktion führte. Ihre Reflexion mit literarischen Mitteln hatte ein neues, allumfassendes Verständnis von Liebe ans Licht gebracht. Dem aber wäre wiederum nur mit einer neuen, epischen Dichtart Rechnung zu tragen (*Vision eines »poema sacro«*).¹³ Nur sie nämlich könnte sich philosophisch und

rhetorisch einen »wissenschaftlichen« Anspruch auf erhabene Erkenntnis durch die Sinne zusprechen. –

4. Die Vorbestimmung einer künftigen großen Dichtung in der Muttersprache war damit keineswegs schon abgeschlossen. Mit unbefangener Selbstverständlichkeit ergänzte Dante ihr Profil aus der Gegenrichtung. Bisher hatte er eine neue Dichtung von dem her begründet, was sie sagt. Gestalt und Gehalt sollten sich wechselseitig ermöglichen. Ob das Kunstwerk dem ihm übertragenen Auftrag tatsächlich auch nachzukommen vermochte, hing nach mittelalterlicher Auffassung entscheidend von der Kunst der Auslegung ab.¹⁴ Der Poet konnte sein Werk wohl von sich aus den Wissenschaften von Theologie/Philosophie annähern und es mit hohem Kunstverstand auszeichnen. Doch das Publikum mußte entsprechend kunstverständlich sein, um dann in seine Mitteilung auch eintreten zu können. Insofern ergänzten sich der Dolcestil und die »fedeli d'Amore« ästhetisch bestens. Das »trobar leu« andererseits, das »leichte Dichten« der Trobadors, wollte zwar gerade auf den nicht-wissenden Hörer Rücksicht nehmen,¹⁵ bestätigte aber dadurch nur die enge Wechselbeziehung von Sinnvorgabe und Sinnauslegung.

In der Moderne bleiben sich Autor und Leser in aller Regel anonym; ihr Kontakt ist demokratisiert, wie Balzac meinte. Das Zusammenspiel von Text und Publikum ist zwar nicht vertragslos, aber weitgehend offen. Der Autor mag für eine Leserschaft schreiben, muß aber damit rechnen, daß sie mit seiner Mitteilung doch macht, was sie will. Im Unterschied dazu dachten Dante und seine Tradition nahezu gegensätzlich. Die enge und gezielte Abstimmung von Text und Adressat legte es in der Tendenz gerade darauf an, den Bedeutungsaustausch von vornherein zu kontrollieren. Das hieß: sowohl die Herstellung als auch die Auslegung von Dichtung mußte als eine »Wissenschaft« organisiert werden. Nicht zuletzt davon wußte die V. N. eine »Geschichte« zu erzählen: die Geschichte ihrer eigenen Deutbarkeit.

Abermals liegt der Schlüssel in der tragenden Struktur dieses Buches. Am Ende seiner Vita war das Ich ein anderes als zu Beginn. Aus diesem Grund beugte es sich, so die Fiktion, über seine lyrischen Aufzeichnungen aus dieser Zeit, um zu verstehen, was mit ihm geschehen war. Liebender wie Dichtender machten dabei die Entdeckung ihres Lebens. In der Rückschau enthüllte sich das Walten Amors keineswegs als blind. Das Geschehene ergab vielmehr einen Zusam-

menhang, Voraussetzung für den Dichtenden, es als »Geschichte« eines »Liebesmartyrers« rekonstruieren zu können. Gleiches hatte für die fortgesetzte Not des Dichtenden gegolten: am Ende hatte auch er begriffen, daß seine Bemühungen um ein gerechtes sprachliches Abbild der Beatrice von Anfang an »System« hatten: sein Dichten reifte vom Dolcestil über das stilnovistische Frauenlob bis zur Schwelle des höchsten »Genus dicendi«. Um dies alles jedoch aufdecken zu können, mußte das Ich allerdings eine alledem vorausgehende Entdeckung gemacht haben, die diese »Geschichten« erst möglich werden ließ: daß poetische Texte im Prinzip ebenso in übertragenem Sinne ausgelegt werden können wie die Hl. Schriften. Möglich wurde die *V. N.* also erst durch die programmatische Einsicht in eine »allegoria dei poeti«. ¹⁶ Daß es so schwer fiel, sie zu ermitteln, lag noch einmal an der charakteristischen Selbstinszenierung dieses »Büchleins«. Man mußte die allegorische Sichtweise, die das Ich der *V. N.* am Ende findet, bereits von Anfang an auf die *V. N.* selbst angewandt haben, um sie als solche aufzuspüren. Die erste Lektüre des Werkes gleicht daher einer hermeneutischen Einführung in die Voraussetzungen, unter denen es authentisch ausgelegt sein will. ¹⁷

Wie bei früheren Anlässen hatte Dante auch diese Perspektive ausdrücklich selbst angesprochen. Vom ersten Gedicht an wollte das Ich der *V. N.* auf einen »senso sottile« hinter dem Buchstaben seiner Minnedichtung aufmerksam machen. ¹⁸ Wie zuvor wurde auch dies in einer Schlüsselszene angekündigt, die alles weitere im Keim vorwegnahm. In der Grußszene (§ III) bereits war das Ich an die Schwelle eines »neuen Lebens« getreten. Es hatte jedoch der ganzen *V. N.* bedurft, um die Tragweite dieser Begegnung zu begreifen. Expressis verbis zum ersten und einzigen Mal hatte ihm die Beatrice ihre Blicke zugewandt (III, 1) und dadurch ein Hochgefühl an Glückseligkeit vermittelt, wie es – auch sprachlich – bewußt erst wieder im »Paradiso« erreicht werden sollte (*Par.* VI, V. 35–36). Vergleichbares hatte sich auf sprachlicher Ebene ereignet. Als die Gruß-Worte der Herrin zum ersten Mal sein Ohr trafen (III, 2), vernahm das Ich einen Wohlklang (*dolcezza*), der ihm *wunderbar* schien: alle Signale anerkennen die Beatrice schon hier, wenngleich verschlüsselt, als Inbegriff einer höchsten Dichtungsvorstellung. Das Kapitel schließt mit einer letzten Vorausdeutung. Das Ich hat die Grußszene in einem rätselhaften Gedicht (*A ciascun'alma presa*) verarbeitet, dem ersten der *V. N.* Niemand, nicht einmal das Ich selbst, hatte es *damals* wirklich verstan-

den. *Heute*, in der Rückschau der *V. N.*, ist es jedoch ganz in seine Sinnfülle eingetreten (»ora è manifestissimo«; II, 15).

Das Buch konnte am Ende die Sinnfrage auflösen, unter der es eröffnet wurde. Zeichenhaft kommt darin zum Vorschein, daß die *V. N.* – auch – die »Geschichte« einer Schriftdeutung ist. Ihr »homo hermeneuticus« hatte es verstanden, die Pilger als Vor-Bilder seines Verhaltens zu »lesen«. Mit *Oltre la spera* und seinem Kommentar (XLI) schließlich war auch seine Einsicht in die Beatrice vollendet: er hatte sie als Sinnbild sehen gelernt. Aus der Person der Gedichte war eine Figura der Poesie geworden. ¹⁹ In ihrer Gestalt würden sich die unermesslichen Gedanken einer künftigen Großdichtung ins Gewand von Anschaulichkeit kleiden lassen. Dadurch aber konnte auch die Lektüre der *V. N.* auf einen Sieg hoffen: die »intelligenza nova«, die mit *Oltre la spera* eingetreten war, verkündet die Entdeckung eines allegorischen Verfahrens, das alle anfänglichen Sinnrätsel aufzuheben vermag. Dante belegt am Beispiel seiner eigenen Lyrik, daß »erfundene« Texte auf ihre Weise allegorisch ebenso systematisch erschlossen werden können wie die auf Glaubenstatsachen beruhenden Schriften der Theologen. Die *V. N.* war dadurch in einem Erarbeitung und Beweis für eine »allegoria dei poeti«. ²⁰

In einer seit Augustin und Gregor dem Großen umstrittenen Frage der mittelalterlichen Texttheorie ²¹ hat der Autor der *V. N.* damit eindeutig und mutig Position bezogen. Dante verzichtet dabei keineswegs auf Vorleistungen seiner Zeit. Sie wurden eingangs schon erwähnt. Was die Seite des Schreibens anbelangt, unterschieden schon die provençalischen Trobadors der zweiten Generation zwischen einem dunklen, verschlossenen und einem leichten Dichten (»trobar clus« bzw. »trobar leu«). ²² Eine solche »Ästhetik der obscuritas« war dem Mittelalter seit Augustinus bekannt, allerdings ganz reserviert für nicht-pagane Schriften. ²³ Das Verständnis der Kunstsprache wurde dadurch zweifellos erschwert; sie belohnte die Leseanstrengung jedoch mit einem Mehr an Bedeutung. ²⁴ Mit Hilfe des »dunklen Stils« ließen sich demnach die sprachlichen Zeichen semantisch steigern. Gerade dadurch aber begannen sie, aus dem Gefängnis ihres Alltagsgebrauchs herauszutreten. Diente dieser Absicht aber nicht ebenso die andere, allem Minnesang so wichtige Regel des »Verheimlichens«? Die Dame des Herzens wurde zum intimen Geheimnis erhoben; ihre – moralische – Hoheit spiegelte sich so nur indirekt, in der tadellosen höfischen Bildung und Aussprache des Liebenden. ²⁵ Das »Celar« durfte

also seinerseits als eine Technik angesehen werden, die zur Bergung von verborgenem Sinn auffordern wollte.

Doch wer weiß, ob der Minnesang diesen Erfolg gehabt hätte, wenn er seinem Publikum nicht auch auf seiten der Wahrnehmung zusätzliche Vorleistungen erbracht hätte. Dantes »allegoria dei poeti« zumindest sah sich dazu veranlaßt. Das »Rätsel« vom »cuore mangiato« im 1. Gedicht hatte das Problem offenbart. Je größer die Verdunkelung durch den Text, desto höher die Verpflichtung, seine Vieldeutigkeit nicht so weit anwachsen zu lassen, daß er alles – und damit nichts mehr bedeuten konnte. Dantes Vorkehrungen sind ebenso energisch wie traditionsverbunden. Er wollte Wahrnehmung lenken, sie vorbedeuten und dadurch gegen wildes Verstehen schützen. Anleitung boten ihm schon die in Oberitalien kursierenden Liederhandschriften der Trobadors.²⁶ Fern des sprachlichen, gesellschaftlichen und historischen Ursprungs mußte der Vortrag ihrer Lieder in »razos« und »vidas« einen Gutteil des Grundlagenwissens eigens wieder herstellen, das inzwischen kulturell fremd geworden war. Die *V. N.* hat diese Tradition in Wort und Tat auffällig »zitiert«. Dante konnte diese literarischen Vorgaben jedoch »wissenschaftlich« unterfangen. Sein Verfahren stand, wie ja nicht nur in Kap. XXV der *V. N.* bezeugt, unter einem erheblich gewachsenen rhetorischen Anspruch. Er verlangte vom Dichter, daß er seine poetisch verhüllten Aussagen jederzeit in vernunftklare Prosa »übersetzen« können müsse (»aprire per prosa«).²⁷ Man darf darin gewiß einen Bezug auf die rhetorische Kategorie der »interpretatio« sehen. Das »aprire per prosa« will die Bedeutungsentladung eines dunklen Textes nur soweit zulassen, wie sie der Kommentar (»ragione«) noch kontrollieren kann.

Ohne das Vorbild des mehrfachen Schriftsinns, wie es die Exegetik entwickelt hatte, wäre Dantes »allegoria dei poeti« allerdings nicht denkbar gewesen. Sie bildete das Modell, nach dem er schon in der *V. N.* versuchte, der Literatur ein angemessenes Verfahren zu sichern, um die in ihren Erfindungen verborgenen Wahrheiten sicher ausfindig zu machen. Daß ihm darin der Rosenroman bereits Anschauungsunterricht gegeben haben könnte, scheint nicht ausgeschlossen.²⁸ Ohne die Vorklärung der *V. N.* wäre es jedenfalls kaum denkbar, daß Dante diese Technik im *Convivio* so souverän und abgeklärt hätte vorführen können.²⁹ Im Grunde stellt ja auch die Allegorik ein Interpretationsverfahren dar, das umfassendste sogar, über das das Mittelalter verfügte. Sie enthält ihrerseits einen Auftrag, im Text mehr Bedeutung zu

suchen, als der Buchstabensinn ausspricht. Nur legt sie von vornherein fest, wie und wonach gesucht werden soll.

Eher schwerer noch als die intellektuelle Beschlagenheit³⁰ wiegt die poetische Leistung des jungen Dante. Er hatte, kaum daß er den Minnesang beherrschte, in ihm das Modell einer Sprechweise erkannt, mit dem sich allegorisch der Nachweis führen ließ, daß auch die »schönen Lügen« der Dichter zu allegorischer Bedeutungsleistung prinzipiell befähigt sind.

Er bezog damit dichtungstheoretisch frühzeitig Position. Die umstrittene Front verlief damals zwischen der Wahrheit der Dichter und der Wahrheit der Theologen.³¹ In der Interpretation, die er selbst anstiftete, war die *V. N.* geradezu ein Plädoyer für einen eigenen Wahrheitsanspruch erfundener Texte. Wenn man aber, wie er am eigenen Werk bewiesen hatte, auch anhand poetischer Phantasiegebilde einen »sensus allegoricus« gewährleisten kann, dann war zuletzt für Dichter und Dichtung, Imagination und Fiktion ein erheblich gesteigertes Bewußtsein ihrer selbst errungen. Als Dante im Anschluß an die *V. N.* seine »allegoria dei poeti« auch theoretisch gegen die »allegoria dei teologi« abgrenzte, war der Dichtung vollends ein eigener Weg zur Wahrheit erstritten. Die Hl. Schriften beruhen gewiß auf Glaubensstatistiken, sind also von vornherein im Besitze der Wahrheit. Sie allegorisch lesen heißt deshalb auszuschöpfen, was ohnehin in ihnen geoffenbart ist. Die größere Tat hingegen vollbringt die poetische Allegorie. Ihr Material, Sprache aus Menschenhand, kann wesentlich nur durch das wirken, was in ihm zur Erscheinung gebracht wird. Es hat nur den Rang eines Werkzeugs. Aus seiner Beschaffenheit und seinem Gebrauch läßt sich stellvertretend jedoch auf die Sache selbst schließen, in deren Dienst es steht. Um es mit dem scholastischen Denkschema der *V. N.* (XX) zu sagen: das nicht-geoffenbarte Wort ist Aktus; es hat die dahinterstehende Idee (Potenzia) auf das Maß der Sinne reduziert. Das »Wunder« der Dichtkunst besteht darin, mit diesen ihren uneigentlichen Dingen gleichwohl die eigentlichen Dinge denkbar zu machen. Vollbracht aber wird dies kraft ihres »schönen Scheins« (XX, V. 8–11: »Bielate appare«).³² Er ist es, der den Lügencharakter ihrer Geschichten zu bereinigen vermag. Die Schönheit ihrer Kunstgestalt gibt gleichsam ein Versprechen für die Schönheit der Idee, auf die sie sich bezieht.³³ Zugleich damit spricht die poetische Allegorie das ästhetische Bedürfnis an und sagt mit »delectatio«, was die Exegese der Hl. Schriften vornehmlich auf dem intellektuellen Wege der Erbauung

zu erreichen sucht.³⁴ Am Ende hat die dichterische Fiktion, namentlich wo sie ihre ganze Kunst entfaltet wie im Epos, eine »neue Wirkungsinelligenz« erlangt: sie vermag auf ästhetischem Wege erhabenste Gedankenverbindungen herzustellen.

5. Im Gegensatz dazu dürfte Dante allerdings kaum bewußt gewesen sein, daß sich seine *V. N.* auch in der Geschichte der Literatur als ein Buch erweisen würde, das gewissermaßen »systematisch« aus dem Rahmen fällt. Seine *V. N.* war erkämpft als eine Abweichung von der geltenden Norm. Doch gerade diese konstruktive Abweichung sollte sich selbst wieder als eine Norm herausstellen! Freilich konnte dieser »moderne« Zug des Buches erst hervortreten, als spätere Werke sein Vorgehen auf ihre Weise wiederholten und ihm den Charakter eines Einzelfalles nahmen. Die *V. N.* ist bahnbrechend, weil sie, wenn nicht alles täuscht, das erste Werk in der Volkssprache ist, welche das literarische Kunstwerk selbst zum Gegenstand eines literarischen Kunstwerks macht. Über die Auswirkungen für Form und Inhalt des Minnesangs hinaus ist hier zuletzt das Lebenssystem der Literatur selbst berührt. Nicht als ob Dante die Dichtkunst von Grund auf revolutioniert hätte. Er hat wohl aber als erster nach der Antike eine Möglichkeit verwirklicht, die im System von Literatur prinzipiell eingestellt ist.

Mit der *V. N.* begann eine eigene Linie im Leben der nachantiken Literatur. Ihre Familie ist so gut wie unerforscht, obwohl sich alle ihre Werke durch eine auffällige Merkmalsgemeinschaft auszeichnen. Die poetische Selbstreflexion, ihr erster Charakterzug, verwandelt sie in einen sich selbst prüfenden Narziß. Zwar nutzen auch sie den Freiraum des Fiktiven, um sich ein Bild von der Welt zu machen. Allerdings interessiert in ihrem Falle weniger, wie es um die Welt, sondern wie es um die Sprachkunst bestellt ist, welche die Welt maßgeblich erst sprachlich ausarbeitet.

Ein anderes Merkmal verbietet es, ihre Eigenwilligkeit für ein bloßes Capriccio zu halten. Wie für die *V. N.* gilt auch in anderen Fällen: Wenn sie auftreten, geben sie mit hoher Verlässlichkeit ein Signal dafür, daß das poetische Gebäude, das sie trägt, nicht mehr genügt. Man könnte diesen kritischen Punkt eine Krise nennen. In diesem Sinne überprüft die *V. N.* den letzten Stand des Minnesangs auf seine Kompetenz in Liebesfragen. Weder die *V. N.* selbst, noch andere ihr vergleichbare Werke bleiben in der Regel bei dieser Bestandsaufnahme

stehen. Ihre »Kritik« geht weiter; sie bereiten neue Begriffe des Selbstverständnisses vor.³⁵ Die *V. N.* im gegebenen Fall gleich zwei: Mit dem »Frauenlob« setzt sie ein neues Maß des Minnesangs, den »Dolce stil nuovo«.³⁶ Ihre Reflexion im ganzen endet bei der Vision einer epischen Dichtung. Selbst wenn Werke wie sie also in Frage stellen, was sie selbst sind, dann nicht in selbstzerstörerischer Absicht, sondern um ihrer Herkunft Wege in die Zukunft zu bauen.

Die *V. N.* gibt darüber hinaus ein erstes Beispiel dafür, daß, wenn eine literarische Fiktion sich von der Welt ab- und sich selbst zuwendet, sie letztlich einen Funktionsübergang vorbereitet. Konkret: die *V. N.* erzeugte die Bedingungen eigens mit, unter denen ihr selbstgestecktes Verständnisziel zu erreichen war. Sie hat dadurch die traditionelle Rollenfunktion des Minnesangs verlassen. Aber sie gewinnt dafür die Perspektive auf eine neuartige Modellfunktion von Literatur. Indem sie selbst nicht mehr zu diesem höfischen Leben gehörte, das sie auf eine höfische Formel brachte, konnte sie ihre Welt erst als eine Ganzheit darstellen. Sie nimmt nicht länger modellierend an ihrer Wirklichkeit Anteil, sondern gibt ihr ein Modell.³⁷ Nur unter dieser Voraussetzung war die hohe Erkenntnisleistung einzulösen, die Dante der Dichtung in der *V. N.* einräumte. Je bewußter sie ihren Gesetzen der Fiktionalität folgte, desto unbedingter konnte sie sich einer ihr zukommenden Wahrheitsfunktion stellen. Dante hat so radikal sicherlich noch nicht gedacht. Indirekt aber bestätigte er diesen Grundsatz auf seine Art, indem er die Einsichten seiner »schönen Lügen« in denen der Hl. Schriften aufgehen ließ.

Neben der eindrucksvollen mittelalterlichen Einheit des Sinns hat die *V. N.* also eine nicht weniger bemerkenswerte literaturtheoretische Seite. Sie ist ein frühes Zeugnis für das Vermögen der Literatur, ihre Funktionstüchtigkeit selbst unter Kontrolle zu halten.³⁸ Die Geschichte von Kunstwerken wird gern mit einem lebenden Organismus gleichgesetzt und biologisch erklärt. Gattungen und Stile, Themen und Schreibweisen »entstehen«, »blühen«, »sterben« ab. In der Regel wird ihre Lebenserwartung davon abhängig gemacht, wie lange sie kommunikativ sind, d. h. das Interesse des Publikums zu wecken wissen. Letztlich gibt also dessen historische Lebenswelt den Ausschlag. Eine der mächtigsten Dichtungstheorien hat diese Wechselwirkung von Kunst und Wirklichkeit deshalb geradezu als Regel aufgestellt: die Mimesis-Lehre. Vielleicht war es ein Vorteil, daß Dante ihren berühmtesten Text, die aristotelische Poetik und ihre Kommen-

tare selbst noch nicht kannte. Möglicherweise hätte die Autorität des Philosophen von vornherein alle Fragen entschieden, denen die *V. N.* nachgeht – und ihr Entstehen dadurch verhindert. So aber wurde sie zu einem kostbaren Dokument dafür, daß die Sprachkunst nicht nur in ihrer Beziehung nach außen, sondern auch in der Hinwendung auf sich selbst ein großes regulatives Prinzip kennt, um ihre kommunikative Fähigkeit am Leben zu erhalten. Sie selbst wacht also darüber, daß Fiktion und Funktion sozusagen homöostatisch im Einklang bleiben. Auf diese Weise sichert sich die kulturelle Institution ›Literatur‹ ein vitales Stück Unabhängigkeit von der Welt, mit der sie umgeht. Sie räumt sich so erst eigentlich die Möglichkeit ein, zu bestimmen, was sie selbst will und zu sagen hat, neben all dem, was von ihr erwartet wird. Dadurch kann sich ihre schöne Einbildung von Wirklichkeit in eine ernsthafte Bildung von Wirklichkeit verwandeln. Sicherlich trifft es zu, daß der weitaus größte Teil dieser Selbstthematisierung normalerweise getrennt von den literarischen Texten abgehandelt wird. Dennoch nehmen die Werke eine doppelte Vorzugsstellung ein, welche Dichtung in Gestalt von Dichtung reflektieren. Wenn sie auftreten, geben sie meist ein verlässliches Signal dafür, daß sich das Verhältnis von Literatur und Leben kritisch angespannt hat. Darüber hinaus aber haben sie auf ihre Weise die Schwellen, Übergänge oder Umbrüche längst markiert, ehe das Gros der gattungstreuen Literatur nachrückt und die schulmäßige Reflexion ihnen Namen verteilt. Damit sind sie Symptom und Diagnose einer literarischen Funktionskontrolle in einem.

Dantes *V. N.* steht mithin am Anfang einer langen ›Reihe‹ von Sprachkunstwerken, die sich eigentümlich quer stellen zu der Tradition, in der sie wurzeln. Doch nur im ersten Moment mag verwundern, daß sie es zu erstaunlichen literarischen Ehren gebracht haben – wenn auch erst in den Augen ihrer jeweiligen Nachwelt. Ihrer eigenen Zeit waren sie meist so weit voraus, daß sie keine spontanen Nachahmer fanden. Sie sind eher berufen, bestehende Traditionen zu sprengen; andere wiederum diese durch mustergültige Werke zu krönen. Ein Blick auf einige Exemplare dieser Reihe mag deshalb dazu beitragen, den paradigmatischen Rang der *V. N.* abzurunden.

Petrarcas *Rerum vulgarium fragmenta* gehören unter diesem Aspekt nicht hierher. Dennoch sollten sie in diesem Zusammenhang erwähnt werden. Sie haben erkennbar auf die *V. N.* reagiert,³⁹ wenngleich höchst eigenständige Konsequenzen aus ihrer Fragestellung

gezogen. Die Bemühung Petrarcas um eine architektonische Einheit seines Liederzyklus spiegelt den Eindruck wider, den das Vita-Modell Dantes hinterlassen hat. Allerdings war die *V. N.* in spiritueller Hinsicht kaum mehr zu überbieten. Im Gegenteil: wer nicht die robuste Überzeugung von Dantes Amorteologie besaß, dem konnten nicht nur die Mühen des spirituellen Anstiegs, sondern auch das Ziel einer christlichen Vergeistigung der Liebe selbst zur Qual werden. Wo zur unerfüllten Liebe noch ein entzweit religiöses Gewissen kommt, wo christliches Heil zudem mit antiker Weisheit im Einklang gebracht sein wollte, wird die »Klage« leicht zum Grundton des Dichtens. Das Gefühl seelischen Ungenügens mag daher das Streben nach Vollkommenheit lieber in den Ausdruck als in die Idee der Liebe verlegen. Dantes *V. N.* hat ein neues ästhetisches Bewußtsein des Dichtens erobert; im *Canzoniere* Petrarcas aber wurde es als neuer poetischer Standard verwirklicht. Für ihn war die Fiktion einer Liebe bereits schon um des Kunstwerks willen da,⁴⁰ während das Kunstwerk bei Dante noch immer in hohem Maße der Idee von Liebe untergeben blieb.

Eine poetische Selbstkorrektur wie bei Dante ereignet sich jedoch in Jacobo Sannazaros lyrischem Roman *Arcadia* (um 1500).⁴¹ Nicht ohne Anspielung auf Boccaccios *Ameto*, seinerseits eine Responsion auf die *V. N.*, vereinigt er zwölf Hirtenlieder nach dem Muster der damals florierenden Ekloge. Ein Prosarahmen verbindet sie zur fortlaufenden Geschichte einer unglücklichen Liebe. In deren Verlauf aber entwickelt sich aus der Anwendung der Eklogentradition ein Modellumschlag, der die *Arcadia* zu einem der einflußreichsten Bücher der Weltliteratur machen wird: Sannazaro hob aus dem schäferlichen Kostüm die ›neue Welt‹ Arkadiens heraus. Ihr Mythos vom einfachen Leben wird für Jahrhunderte der Sehnsucht kulturmüder Zeitgenossen eine Zuflucht bieten.

In dieser Reihe nicht fehlen darf der *Don Quijote* (1605/1615). Er ist ein Ritterroman über den Ritterroman. Das abenteuerliche Leben des scharfsinnigen Edlen von la Mancha ist im Grunde die Geschichte eines Lesers, der die Fiktionen seiner Lektüren verwirklichen wollte und dabei die Wirklichkeit fiktionalisierte. Zugleich ließ Cervantes das Geschehen sich nicht nur in der Perspektive eines Erzählers brechen; die Fortsetzung von 1615 darf geradezu als Eigendeutung des ersten Teils und damit des Werkes insgesamt verstanden werden. Sie stattete es mit einem hohen Grad an fiktionalem Selbstbewußtsein aus. Ihm

vor allem ist zuzuschreiben, daß aus der Verwahrlosung des Erzählens in den späten Ritterbüchern eine auf die Moderne vorausweisende Form des Romans erstand. Größe gebührt Cervantes insbesondere dadurch, daß er die stoffliche Unersättlichkeit des Genres keineswegs abwies, sondern sie doppelt in Zucht nahm: den ungehemmten Andrang von Geschichten brachte er unter die Aufsicht eines Erzählens, das sich selbst als wohlgeordnete Instanz ins Erzählen eingebracht hatte. Außerdem führte er ihre Abenteuer zurück auf die ursprüngliche Absicht der ›aventure‹: sie gaben dem ›Helden‹ Gelegenheit, seine ritterlichen Tugendideale ein ums andere Mal unter Beweis zu stellen. Cervantes' Parodie des Ritterromans legt damit offen, wie tief das heldische Epos gesunken war. Sie gewinnt aus dessen Verfallsmasse jedoch zugleich die Anfänge einer ›modernen‹ Epopöe.

Ein anderer Fall für diese Reihe wäre Denis Diderots *Jacques le fataliste et son maître* (ca. 1775; erschienen 1796). Im Mittelpunkt ein Verhältnis von Herr und Knecht, nicht ohne ferne Anspielung auf den *Don Quijote*. Im Unterschied zu ihm richtet sich die Energie Diderots jedoch ungleich schärfer auf das Verhältnis von Erzählen und Erzähltem.⁴² Sein *Jacques le fataliste* ist zwar ein kritisches Spiel mit der Mode des heroisch-galanten Abenteuerromans. Dessen Erwartungen werden durchgehend ›zitiert‹, aber dann maliziös vorenthalten. Auf diese Weise kann Diderot hinter der Wirklichkeitsillusion seines Genres eine entwirkelnde Modalität entlarven. Die Zufälle ihrer ›Helden‹ entspringen ›in Wirklichkeit‹ einer providentiellen Unwahrscheinlichkeit. Die geistreiche Zersetzung der erzählten Welt der Abenteuer dient dem Autor gerade dazu, dem Erzählten eine Objektivität zurückzugewinnen.

Wie bei Diderot arbeiten im übrigen Christoph Martin Wielands Romane in ganz verwandter Weise am Übergang zum ›modernen‹ Roman des 19. Jh. Ihm wird in besonderer Weise die ›Welt der Lektüre zur Matrix poetischer Fiktion‹.⁴³ Der Anschluß des *Neuen Amadis* an die heroisch-galante Literatur, des *Agathon* an den Barockroman hellenistischer Prägung begründet nicht eigentlich eine Zwiesprache mit der Tradition. Sie gibt vielmehr Gelegenheit, in eine völlig künstliche Welt der Intertextualität einzutreten. Deren freie kulturelle Verfügbarkeit nutzt ein allwissender Erzähler, um im Spiel mit dem konventionellen Abenteuerschema die Zukunft des Romans zu proben; den inneren Abstand zu seinen unverbindlichen Episoden nicht nur in Witz und Ironie zu entladen, sondern in sie ein neuartiges

philosophisches Interesse und eine psychologische Entwicklung einzubauen.

Ein anderes ›Schwellenwerk‹ auf derselben Linie wäre Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Gegenüber Diderot, Wieland aber auch Friedrich Schlegels *Lucinde* (1799) hat sich die Reflexion auf Literatur in der Literatur verschärft. Es genügt offenbar nicht mehr, sich der Solidität eingeführter Sprechweisen zu bedienen, um in einer Entstellung der Tradition die Darstellung eines Neuen auf den Weg zu bringen. Die Krise des geschlossenen Individuums zu Jahrhundertbeginn hat auch seinen fiktiven Statthalter, den überlegenen, allwissenden Erzähler erfaßt. In der Einheit seiner Figur bzw. Tätigkeit war bis zuletzt eine Art ästhetische Garantie geboten, daß der Roman zur Herstellung von Wirklichkeit eingerichtet sei. Bei Proust hat sich diese Gewißheit gleichsam ins Gegenteil verkehrt. Er beginnt seine *Recherche* im Vertrauen darauf, daß mit Hilfe der Erzählkunst aus seinen Erinnerungen ein Leben entstünde. Am Ende muß er feststellen, daß dabei aus seinem Leben – höchstens – ein Erzählkunstwerk wurde. Die Nachahmung der Dichtung ist umgeschlagen in eine Vorahmung der Wirklichkeit.

Noch greller nimmt sich die Selbsterforschung der Literatur etwa zur selben Zeit in Luigi Pirandellos Stück *Sechs Personen suchen einen Autor* (1921) aus. Es dementiert auf offener Bühne die Einheit der bürgerlichen Theaterillusion. Die vom Autor erfundenen Figuren fallen aus ihrer Rolle, treten an die Stelle der Schauspieler, die sie darstellen sollten und zwingen ihnen (für die Dauer ihres Spiels) ihre Figurenhaftigkeit auf. Dieser dramatische Rollentausch verwandelt das Theater in ein entlarvendes Spiel mit den Voraussetzungen des Theaters, in welchem die Ordnung der Kunst sich als fragwürdige Künstlichkeit zu erkennen geben muß. Dennoch hat gerade diese inszenierte Desillusionierung des Schauspielcharakters die Grenzen des Theaters beträchtlich erweitert, nicht zuletzt im Hinblick auf eine Poetik der Verfremdung.

Ein letztes Beispiel; nicht minder rücksichtslos, nur etwas leiser: Samuel Becketts Romantrilogie (*Molloy*, *Malone stirbt*, *Der Unnennbare*; 1951–1953). Hier thematisiert sich nicht mehr eine Gattung, der Roman, das Theater. Diese Werke reflektieren über die letzte, noch verbliebene Ordnung der Literatur, über die Sprache. Auch sie repräsentiert eine Gewißheit; gerade sie stiftet allerst die Illusion eines – semantischen – Kontinuums. Becketts Romane bringen eine langsam,

mit unheimlicher Konsequenz voranschreitende Handlung in Gang, in der der Zwang zu reden allmählich in der Unmöglichkeit zu sprechen untergeht.⁴⁴ Das Versagen der Sprache wird sich dadurch selbst zum Gegenstand einer literarischen Besprechung.⁴⁵ Man kann diese ›Kritik‹ an ihrem Unvermögen jedoch zugleich als ätzenden Appell zur Erhaltung ihrer Funktion ansehen.

Dantes V. N. hat ein erstes Paradigma für diese Fähigkeit der Literatur zur Selbsterhaltung gegeben. Vielleicht können die Beispiele, die nach ihr, aber in ihrer Art gekommen sind, dazu beitragen, ihr zu bestätigen, worin sie ihrer Zeit voraus war.

Anmerkungen

Kapitel I

- 1 V. Russo hat einen engagierten Versuch unternommen, die gattungshaften Strukturen der literarischen Werke Dantes aus ihrer Homologie zur sozio-kulturellen Wirklichkeit zu erklären (»Strutture innovative delle opere letterarie nella prospettiva dei generi letterari«; in: L'Alighieri 2/1979; S. 46–63). Theoretisch basiert eine solche Parallelisierung der Institution Literatur und der Institution Gesellschaft auf historisch-soziologischen Erklärungsmodellen der Kunst, wie sie im engeren Zusammenhang von M. Corti (»Generi letterari e codificazioni«; in: dies., *Principi della comunicazione letteraria*, Milano 1976; S. 151–181) oder C. Segre (in: *Semiotica, storia e cultura*, Padova 1977; 31 ff.) entwickelt wurden. Grundsatz: eine Veränderung der – historischen – Gesellschaft bedingt eine Veränderung der literarischen Schemata (Gattungen; Stile).
- 2 Der Begriff der »Autorepräsentation«, der im Umkreis der französischen Texttheorie von Tel Quel und R. Barthes aufgekommen ist, scheint sich in diesem Zusammenhang allerdings zu verbieten, weil er sich programmatisch gegen eine »Repräsentation« des Textes im mimetischen Sinne richtet und ihn als ein sich selbst fortzeugendes Schreiben versteht. Vgl. dazu R. Brütting, »Ecriture« und »Texte« – Die französische Literaturtheorie nach dem Strukturalismus, Bonn 1978.
- 3 H. R. Jauss hat unter der Perspektive der Gattung diese Fragestellung erfolgreich erneuert und eine Theorie für die Literatur des Mittelalters entworfen, die auf ihre charakteristischen historischen Lebensbedingungen systematisch eingeht; vgl. »Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters«; in: *Grundriß der Romanischen Literatur des Mittelalters*, Bd. 1 (Ed. H. R. Jauss, Heidelberg 1972), S. 107. Unter semiologisch akzentuierter Perspektive vgl. die bemerkenswerten gattungstheoretischen Überlegungen von M. Corti (»Generi letterari e codificazioni«).
- 4 B. Croce hatte von »Familienatmosphäre« der Gattungen gesprochen, um einen falschen, logischen Begriff von Gattung im Sinne einer »Klasse« abzuheben gegen historische Ähnlichkeitsgruppen, vgl. B. Croce, *Estetica*, Bari 1941; I, IX (S. 81 f.).
- 5 Ein hilfreiches und durchaus kritisches Spektrum der Diskussion vermittelt *Dialog der Texte* (Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, hg. v. W. Schmid u. W.-D. Stempel, Wien 1983; Wiener Slawistischer Almanach 11).
- 6 Von Rainer Warning in »Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorphologie: Dante, Petrarca, Baudelaire«; in: W. Oelmlücker (Hg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie 2*, Paderborn 1982 (UTB 1178), S. 168–207.
- 7 Eine solche Normativität muß geradezu als Grundbedingung jeder Form von Rede angesetzt werden, wie W.-D. Stempel entwickelt hat (»Pour une description des genres littéraires«; in: *Actes du XII^e Congrès intern. de ling. Rom.*, Bukarest 1968; S. 565 ff.).
- 8 Für die frühe, vorhumanistische Zeit bereits nachgewiesen von E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècles*, Paris 1971, S. 99 ff. Eine Frage bleibt

- allerdings, ob der mittelalterliche, in typologischen Verhältnissen denkende Brückenschlag zu führenden Autoritäten mit der humanistischen Imitatio-Lehre bruchlos in eins gesetzt werden kann.
- 9 Begriff in Übereinstimmung mit Dante, *Vita Nuova*, a cura di D. de Robertis, Milano 1980 (danach wird im folgenden zitiert; Kap. der V. N. in röm. Ziffern) § III, 14 u. ö. – Zuletzt als grundlegende Technik des Minnesangs untersucht von J. Gruber, *Die Dialektik des Trobar*, Untersuchungen zur Struktur u. z. Entwicklung des occ. und franz. Minnesangs des 12. Jh., Tübingen 1983 (ZrP Beih. 194).
 - 10 Für den hier interessierenden Zusammenhang vgl. die knappe, historisch systematisierende Untersuchung von B. Sandkühler, *Die frühen Dantekommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartadition*, München 1967 (MRA 19), S. 13–56, unter Einschluß von Dantes »Eigenkommentar« der V. N. (S. 50 ff.), dem ersten italienischen zu einer Dichtung. Vgl. A. Buck/O. Herding (Hg.), *Der Kommentar in der Renaissance*, Boppard 1975 (DFG, Komm. f. Humanismus-Forsch.); die legitime Fortsetzung in der Neuzeit hat der wissenschaftliche Kommentar übernommen. Vgl. dazu W. Frühwald (Hg.), *Probleme der Kommentierung*, Boppard 1975 (DFG, Komm. f. germ. Forschung, Mittlg. I).
 - 11 Ihr gilt das besondere Interesse der typologischen Untersuchung von T. Heydenreich, »Autoren als Leser für Leser. Formen und Grenzen der Selbstauslegung«; in: *Text – Leser – Bedeutung. Untersuchungen zur Interaktion von Text und Leser*, hg. v. H. Grabes, Grossen-Linden 1977; S. 83–98.
 - 12 Dies im – kritischen – Blick auf eine Theorie der Dekonstruktion, wie sie von J. Derrida entwickelt wurde. Vgl. dazu R. Warning (»Imitatio und Intertextualität«, S. 171 f.) im Anschluß an P. de Mans Kritik in *Blindness and Insight*, New York 1971, S. 102–141. Nicht Dekonstruktion findet statt, sondern »Um-Schreiben«, da Lektüre/Wahrnehmung ihrerseits von der Fiktion vorbereitet und von vorgängigen Rastern der Zusammenhangstiftung gelenkt werden. Zumindest für frühe Modelle der Bedeutungskonstitution wie bei Dante hat die Wahrnehmung die Aufgabe einer Erfüllung vorbereiteten Sinns (vgl. hier Kap. VII. 4).
 - 13 B. Croce hatte in seinem intuitionistischen Feldzug gegen normative Gattungspoetik vor allem das Argument ins Feld geführt, daß jedes wahre Kunstwerk eine definierte Gattung verletze und dadurch die Gattung erweitere (*Estetica* I, IV, S. 42).
 - 14 *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* (Frankfurt/M. 1976; stw 25), die Th. Kuhn erarbeitet hat, gilt im Prinzip in noch höherem Maße für kulturelle Normierungsvorgänge, erweisen sich doch auch wiss. Erklärungsmodelle als Ergebnisse einer Kultur des Wissens.
 - 15 Gerade für den Bereich des Mittelalters hat diese soziale Anbindung H. R. Jauss eindringlich erneuert und die Funktion der Literatur im Verhältnis zu ihrem Sitz im Leben in den Vordergrund gestellt (»Theorie der Gattungen«, S. 129 ff.), ohne dabei eine literatursoziologische Abkürzung der Frage zuzulassen.
 - 16 Eine durchaus vergleichbare Funktion hat N. Luhmann auch in soziokultureller Ideenevolution ausgemacht. Gerade bei höheren Formen der Evolution, wozu kulturelle Variation zu rechnen ist, würden die internen Bedingungen der Evolutionsfähigkeit wichtiger im Vergleich zu den externen (*Gesellschaftsstruktur und Semantik* Bd. I, Frankfurt/M. 1980, S. 46 ff.).
 - 17 Begriff mit H. Blumenberg, »Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen«; in: *Studium Generale* 10/1957; S. 266–283.

- 18 Vgl. den sachlich berechtigten Stoßseufzer von E. Kanduth, »Das Wagnis der Lectura Dantis« (Mitteilungsblatt d. Deut. Dante-Gesellschaft, Juni 1986, S. 21 ff.), über das Verhältnis von Werk und Kommentar, von *Div. Commedia* und dem Rest des Gesamtwerks.
- 19 Vgl. M. Barbi, »La data della V. N. e i primi germi della »Commedia«; wieder in ders., *Problemi di critica dantesca* (1^a serie), Firenze 1934, S. 99–112 ebenso wie die Studie von S. Santangelo, »La composizione della V. N.«; in: ders., *Saggi danteschi*, Padova 1959, S. 21–91.
- 20 Im Sinne von E. Auerbach, »Figura« (1939), wieder in: *Ges. Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern/München 1967, S. 55–92.
- 21 Vgl. *Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno (3 vol.), Firenze 1974, Bd. II, »Purgatorio« XXXI und den Komm. v. Sapegno, S. 328 ff.
- 22 Vgl. G. Contini (Ed.), Dante Alighieri, *Rime*, Torino 1939, S. 9.
- 23 Immerhin bringt M. Picone in einer kurzen Studie diese Grundtatsache in Erinnerung: »Il codice della letteratura cortese è la sola chiave che ci mette in condizione di penetrare il significato dell' amoroso libello«; in: »Modelli e struttura nella V. N.«; in: *Studi e problemi di critica testuale* 15/1977; S. 50–61; S. 52.
- 24 Hervorgehoben von M. Pazzaglia, Art. »V. N.« in der *Enciclopedia Dantesca* Bd. V, Rom 1984, S. 1086 r. Sp.
- 25 E. Sanguineti hat als einer von wenigen diese besondere Veranlagung des Buches »come teoria e storia di una poetica« ansatzweise zu würdigen gewußt (»Per una lettura della »Vita nuova«, Pref. a Dante, *Vita Nuova*, Milano 1965, wieder in: dass., Milano (Garzanti) 1982 (1977); S. XVI ff.).
- 26 Den durchgehenden Hang Dantes zum Experiment betont G. Contini, *Un'idea di Dante*, Torino 1976. – V. Russo hebt seinerseits auf den ausgesprochen innovativen Charakter der lit. Werke Dantes ab; für ihn wird er allerdings zu einer Notwendigkeit im Nachweis der These, daß Dante dadurch einen ideologischen Führungsanspruch übernommen hat (»Strutture innovative«, S. 49).

Kapitel II

- 1 Knapp zusammengefaßt bei M. Pazzaglia, Art. »V. N.« in der *Enciclopedia Dantesca* Bd. V, Rom 1984; S. 1092 ff.; ebenso De Robertis in seiner Ed. der V. N., »Introduzione«.
- 2 Verfüht durch die – fingierte – autobiographische Anlage wurde sie namentlich in positivistischer Betrachtung als Dokument zur Bestimmung der lückenhaften Biographie des Autors und zur Rekonstruktion einer »psychologischen« Entwicklung benutzt. Vgl. dazu schon die Einwände von Singleton (*An Essay on the V. N.*, Cambridge/Mass. 1958, Nachdruck London 1977, S. 30 ff.) mit Hinweis auf einzelne Positionen. Wie gespannt die Einschätzung von l'homme et l'oeuvre inzwischen ist, zeigt die Literaturgeschichte von Chr. Bec (Ed.), *Précis de littérature italienne*, Paris 1982, S. 37 f.
- 3 Über das semantische Feld von »novo« und seine Beziehung zum Initiationsritus sowie zum »dolce stil novo« vgl. H. Friedrich, *Epochen der ital. Lyrik*, Frankfurt/M. 1964, S. 53 ff.
- 4 D. de Robertis eingehende und anregende Studie (*Il libro della V. N.*, 2. verm. Aufl.

- Firenze 1970) hat, in einer Art grundsätzlichen Entgegnung auf Ch. S. Singleton (*An Essay on the V. N.*) die V. N. einseitig als »Geschichte einer Poesie« gelesen (S. 177), bis hin zu einer parodist. Ausbeutung (S. 40) hagiographischer und biblischer Strukturverbindungen – eine Folge davon, daß der die V. N. nicht als Minnebuch entwickelt hat. In der Minne lassen sich Lieben und Dichten nicht in einen funktionalen Gegensatz bringen (vgl. Kap. V). Vgl. auch die Bemerkung von Bárberi-Squarotti, »Introduzione« alla *Vita Nuova*; in: ders. et al. (Hgg.), *Opere minori di Dante Alighieri*, Torino 1983, S. 24 f., 46 f.; allerdings nicht zur Grundlage seiner Interpretation gemacht. Am ehesten berührt sich unsere Auffassung noch mit F. Tateo (»la »nuova materia« e la svolta critica della V. N.«, in: *Studi di filologia romanza*, offerti a S. Pellegrini, Padova 1971, S. 629–653), der die Entwicklung des Liebesbegriffs bei Dante mit einer Auseinandersetzung um die Tradition der höfischen Lyrik in Verbindung bringt.
- 5 Etwas mißverständlich die Angabe bei T. Heydenreich (»Autoren als Leser für Leser«, S. 89), die V. N. »bestehe aus elf schon vor 1293 entstandenen Gedichten«. Tatsächlich enthält sie 31 Lieder, die bis dahin bzw. mit der V. N. entstanden sein dürften.
 - 6 Im Sinne dieser Bedingungen hat F. Tateo seine bemerkenswerte »poetologische« Lektüre der V. N. angelegt: »Die V. N. als die Suche nach dem geeigneten Ausdruck ihrer Gedichte« (*La »nuova materia«*, S. 630).
 - 7 Vgl. dazu R. Klein, »Spirito peregrino«; in: ders., *La forme et l'intelligible*, Paris 1970, S. 31–64; bes. S. 44 ff.
 - 8 Sie fällt im wesentlichen mit dem »Dolce stil nuovo« zusammen. Dazu ausführlich M. Marti, *Storia dello Stil nuovo* (2 vol.), Lecce 1973, sowie G. Favati, *Inchiesta sul Dolce Stil Nuovo*, Firenze 1975, wenngleich er dem Stilnovismus eine gruppenlyrische Intertextualität im Grunde abspricht (vgl. S. 333–343).
 - 9 Zum Verhältnis Prosa – Poesie vgl. E. Sanguineti, »Per una lettura«, S. XVI; zur Bedeutung dieser Neuerung V. Russo (»Strutture innovative«, S. 50).
 - 10 Der Begriff »Roman« mit ausdrücklichem Vorbehalt. Die V. N. kann nicht mit der in der Moderne dominierenden Gattung gleichen Namens verglichen werden. Welche problematischen Konsequenzen daraus resultieren, wenn man aus den Prosa-Partien der V. N. auf die Gattung des Romans schließt, hat die Untersuchung von V. Russo gezeigt (»Strutture innovative«). Für ihn wird die narrative Inszenierung zum Ausweis für eine bürgerliche Ideologie.
 - 11 Vgl. dazu P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972, S. 75 ff., der moderne Texttheorien erfolgreich auf die mittelalterliche Literatur angewandt hat, die sich ihrerseits dafür besonders eignet. – Zuletzt »computergestützt« aufgerechnet bei Chr. Schweickard, *Sobre.l viell trobar e.l. novel*. Zwei Jahrhunderte Troubadourlyrik, Frankfurt/M. 1984 (Unters. z. Rom. Philol., NF Bd. 5); S. 148 ff.
 - 12 Dazu die historisch vorgehende Untersuchung von A. Ricolfi, *Studi sui Fedeli d'Amore*. Dai poeti di corte a Dante. Simboli e linguaggio segreto (1939), Nachdr. Foggia 1983 (Altair 22). – Zum interessanteren poetologischen Aspekt einer Gemeinschaft auf intertextueller Gegenseitigkeit vgl. J. Gruber, *Dialektik d. Trobar*.
 - 13 Eine eingehende Demonstration dazu bei V. Moleta, *Guinizelli in Dante*, Roma 1980 (Temi e Testi 31) mit den raffinierten Querverbindungen und Positionskämp-
 - fen. Desgleichen B. König am Beispiel von Petrarca's Sonett *In qual parte del ciel* (Canzoniere N° 159) und seinen vielschichtigen Responsionsbezügen zu Dante (!), Cavalcanti und Guinizelli. (Vgl. »Dolci rime leggiadre. Zur Verwendung und Verwandlung stilnovistischer Elemente in Petrarca's *Canzoniere*«; in: F. Schalk, Hg., *Petrarca 1304–1374*, Frankfurt 1975; S. 113–138.)
 - 14 In kritischer Auseinandersetzung mit vorausgehenden Modelldeutungen hat M. Pazzaglia das besondere Verdienst, die V. N. zurückzuführen auf ihre Grundstruktur einer *höfisch-lit.* Autobiographie (»La V. N. fra agiografia e letteratura«; in: *Lecture classensi* 6/1977, S. 189–210). Als weitgespannte lit. hist. Einführung cf. M. Guglielminetti, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino 1977; mit Zurückhaltung gegenüber geläufigen Vorbildern (vgl. S. 72).
 - 15 Vgl. zuletzt knapp und präzise D. de Robertis, ed. *Vita Nuova*, S. 13 ff., bezugnehmend auf sein Buch *Il libro della »Vita Nuova«*. – Ihm ausführlich vorausgegangen war C. Singleton, *An Essay on the V. N.*, S. 38 ff. u. ö. sowie V. Branca, der bes. die Modellbeziehungen zur Heiligenlegende in den Vordergrund stellt (»Poetica del Rinnovamento e tradizione agiografica nella V. N.«; in: *Studi in Onore di I. Siciliano*, Firenze 1967, S. 123–148).
 - 16 Gewürdigt von E. Loos im Zusammenhang mit Petrarca, gültig jedoch auch für Dante (»Petrarca und Boethius. Das Verschweigen der *Consolatio Philosophiae* im *Segretum*«; in: *Interpretation. Das Paradigma der europ. Renaissance-Lit.* Festschrift A. Noyer-Weidner, hg. K. Hempfer/G. Regn, Wiesbaden 1983, S. 258 ff. Allg. zu Boethius: P. Courcelle, *La Consolation de la philosophie dans la tradition littéraire*, Paris 1967. – Boethius, der dominierende Ansatzpunkt von De Robertis (*Il libro*, S. 18 ff.; 94 ff., 125 ff.). Zum Verhältnis Dante-Boethius vergleiche den Art. »Boezio« v. F. Tateo in der *Enciclopedia dantesca*, Bd. I, Roma 1984, S. 654 ff. mit Vorbehalten gegen einen bestimmenden Einfluß auf die V. N. (655).
 - 17 De Robertis, *Il libro della V. N.*, S. 45.
 - 18 Bárberi-Squarotti, Ed. V. N., »Introd.«, S. 16.
 - 19 Bárberi-Squarotti: V. N. sei ein Prozeß, der von der Autobiographie (Augustinus; Boethius) ausgeht und sie in ein hagiographisches Schema überführt (»Introd.« S. 62/63). Ihm vorausgegangen waren die Nachweise von D. de Robertis, *Il libro*, S. 35; 116, mit Bezug auf St. Bernhard und Aelredos »De spirituali amicitia«.
 - 20 Sanguineti, »Per una lettura«, S. XVII. Dagegen Bárberi-Squarotti, »Introd.«, S. 23.
 - 21 In der Ausg. von G. Favati, *Le biografie trobadoriche*, testi provenzali dei sec. XIII e XIV (Ed. crit. Bd. I, Bologna 1957) zu beurteilen, obwohl S. Santangelo überlieferungsgeschichtliche Zweifel geltend macht (*Dante e i trovatori provenzali* (1921), Nachdruck Genf 1982; bes. S. 14 ff.).
 - 22 Zur kulturgeschichtlich bedingten Veränderung des Minnesangs vgl. U. Mölk, *Trobadorlyrik*, München/Zürich 1982 (Artemis-Einführungen 2), S. 110 ff.
 - 23 In Übereinstimmung mit De Robertis, »Introd.« zur Ed. V. N., S. 18.
 - 24 Und gegen eine Auffassung der V. N. als eine »legenda di Santa Beatrice« wie bei A. Schiaffini, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana della latinità medievale a G. Boccaccio*, Genova 1934, S. 133; gefolgt von der eindrucksvollen hagiographischen Interpretation V. Brancas (»Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella V. N.«, S. 140).
 - 25 R. Hollander nennt ihn daher auch »scriba Beatricis« (*Studies in Dante*, Ravenna 1980; S. 18).

- 26 Darauf hat zuerst am nachdrücklichsten Ch. S. Singleton (*An Essay on the Vita Nuova*, S. 34) Bezug genommen, allerdings unter zwei erheblichen Einschränkungen: er unterscheidet nur zwei statt der drei Instanzen des Ich; und er orientiert sich zu sehr an der Buchmetaphorik des 1. §.
- 27 Diese Ordnung folgt der fingierten Entstehungsgeschichte der V. N. Sie ist die für das Verstehen maßgebliche Anleitung. Eine ganz andere Frage ist die reale Entstehungsgeschichte und die darüber aufgestellten Hypothesen, namentlich was die Vermutungen über ein »rifacimento« der V. N. anbelangt, wie es von U. Leo vertreten wurde (»Zum »rifacimento« der Vita Nuova«; in: Rom. Forsch. 74/1962; S. 281–317).
- 28 Ihm hat M. Guglielminetti angemessene Aufmerksamkeit geschenkt (»La Vita Nuova fra memoria e scrittura«; in: ders., *Memoria e scrittura*, Torino 1977; S. 42–72); allerdings ohne die Sprechordnung vollständig auszuarbeiten; vgl. S. 48ff.
- 29 A. Noyer-Weidner hat jüngst den überzeugenden Beweis geführt, daß das Einleitungssonett zu Petrarca's *Canzoniere* zumindest fiktional in einer vergleichbaren Funktion steht – ein diskreter Hinweis auf eine Auseinandersetzung mit Dantes V. N.? (Vgl. »Poetologisches Programm und »erhabener« Stil in Petrarca's Einleitungsgedicht zum *Canzoniere*«; in: Ital. Stud. H. 8/1985; S. 5–26; S. 7.)
- 30 Dazu eindeutig A. del Monte in der Einl. seiner Ed. der *Opere Minori*, Milano 1960; S. 10f.
- 31 Mit dem Komm. von Foster/Boyde, *Dante's Lyric Poetry* (2 vol.) Oxford 1967; Bd. II, 22f.
- 32 Dazu die Motivgeschichte bei Casini, Ed. V. N. (1885), nuova pres. C. Segre, Firenze 1962, S. 17. Zu christlichen Analogien De Robertis, *Il libro*, S. 123f.
- 33 Vgl. dazu bes. V. Moleta, *Guinizelli in Dante*, S. 39ff.
- 34 Mit M. Picone, »Strutture poetiche e strutture prosastiche nella V. N.«; in: Mod. Lang. Notes 92/1977; S. 123ff., ebenso F. Tateo, »Aprire per prosa; le premesse della poetica dantesca«; in: *Studi in onore di A. Corsano*, Bari 1970; S. 765–776; De Robertis, *Il libro*, S. 6.
- 35 Vgl. Komm. von de Robertis, Ed. V. N., S. 221/222. Darauf weist nachdrücklich bes. F. Tateo hin (»La »nuova materia«, S. 636).
- 36 Dazu der Nachweis von M. Hardt, der für die Anordnung der Gedichte ein kunstvolles zahlenpoetisches Schema nachweisen kann (»Zur Zahlenpoetik Dantes«; in: *Dante Alighieri* 1985, S. 149–153). Allerdings wird sich zeigen, daß der numerische Stellenwert der Gedichte erst durch die Prosa nachhaltig »semantisiert« wird. In dieser Zahlenkomposition war bereits Ch. Singleton (*An Essay on the V. N.*, S. 18ff.) vorausgegangen.
- 37 Aus diesem Grunde hat sie T. Heydenreich deshalb auch an den Anfang seiner einschlägigen Fallstudie gestellt (»Autoren als Leser für Leser«, S. 89); diese »Lektüre« bildet also »keinen Nachvollzug, sondern einen Vollzug, eine Realisierung des Textes« (88).
- 38 Dazu allg. H. Lausberg, *Handbuch der lit. Rhetorik* (2 Bd.), München 1973; § 1100; 751; 608 mit Angabe der antiken Fundorte. – Zum Verhältnis Dantes zur damals bekannten Rhetorik vgl. G. Nencioni, »Dante e la retorica«; in: *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Bologna 1967, S. 91–112, sowie bes. K. Foster, »Introduzione« zu K. Foster/P. Boyde, *Dante's Lyric Poetry*, Bd. I, S. IX–XLIII.
- 39 Hierzu Fr. Ohly, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt

1977. – H. R. Jauss hatte darauf hingewiesen, daß die alleg. Dichtung in roman. Volkssprache »aus einer fortschreitenden Verweltlichung und Literarisierung der Bibelsexegese« entstanden sei (»Entstehung u. Strukturwandel der alleg. Dichtung«, in: Jauss/Köhler (eds.), *Grundriß d. rom. Lit. d. Mittelalters*, Bd. VI, 1, Heidelberg 1968, S. 152ff).
- 40 Vgl. zuletzt den Forschungsbericht von K. Hempfer zu dieser Schlüsselfrage der V. N.; dort wird wichtige Literatur angesprochen (»Allegorie und Erzählstruktur in Dantes V. N.«, in: Deut. Dante-Jahrb. 57/1982, S. 7–39). Eine Rekonstruktion von Dantes eigener Theorie der Allegorie hat jetzt M. Lentzen vorgelegt (»Zur Konzeption der Allegorie in Dantes »Convivio« und im Brief an Cangrande della Scala«; in: *Dante Alighieri* 1985. In memoriam Hermann Gmelin, eds. R. Baum/W. Hirdt, Tübingen 1986; S. 169–190). Die Lektüre der V. N. bei G. Bárberi-Squarotti (»Introduzione«, S. 17) hatte als Komplement ihres visionären Charakters den Schlüssel zwar in einer Allegorese gesehen, sie aber nur christologisch und nur punktuell durchgeführt.
- 41 Zu dieser Frage die bedeutsame Untersuchung von Chr. Meier, »Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung. Mit bes. Berücksichtigung der Mischformen«; in: *Frühmittelalterliche Studien* 10/1976; S. 1–69.
- 42 Bei R. Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter* (Köln 1963) behandelt und belegt (S. 155ff.); von U. Ebel systematisch auf das Problem der Allegorie angewandt (GRMLA VI, 1, S. 185ff.).
- 43 Mit ausdrücklichem Verweis auf die kommunikationstheoretische Bestimmung der Allegorie bei G. Kurz, »Zu einer Hermeneutik der lit. Allegorie«; in: *Formen und Funktionen der Allegorie*, hg. v. W. Haug, Stuttgart 1979; S. 12–24, bes. S. 16.
- 44 Vgl. dazu J. Pépin, *Dante et la tradition de l'allégorie*, Montréal/Paris 1970, S. 11ff.
- 45 Vgl. dazu die grundlegende Bilanz von H. R. Jauss, »Entstehung und Strukturwandel der alleg. Dichtung«, S. 146ff. mit bes. Hinweis auf den allen alleg. Formen gemeinsamen »modus dicendi«: »aliud verbis, aliud sensu ostendit«. Sehr zurecht hat seinerseits G. Kurz die Definition der Allegorie auf diese ursprüngliche rhetorische Bestimmung als »indirekten Sprechakt« zurückgeführt, der als narrative Sequenz auftritt (vgl. »Zu einer Hermeneutik der literarischen Allegorie«; S. 14).
- 46 In diesem Sinne auch Bárberi-Squarotti, »Introd.« zur Ed. V. N., S. 16/17, der in diesem § geradezu den – christlich – alleg. Schlüssel des ganzen Buches sieht.
- 47 Schon von E. Auerbach als konstitutiv angesehen (*Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin/Leipzig 1929, S. 37).
- 48 W. Haug, der Herausgeber und Organisator von *Formen und Funktionen der Allegorie*, Stuttgart 1979, charakterisiert sie entsprechend bündig als »Überlagerung von zwei Diskursen« (S. 4).
- 49 Hempfer hatte, ohne es weiter auszuführen, darauf hingewiesen, »daß der Text selbst beständig die Notwendigkeit seiner Auslegung thematisiert« (»Allegorie u. Erzählstruktur«, S. 30). Hier soll untersucht werden, wie und welche Allegoresen er selbst anstiftet.
- 50 R. Warning hat, aus anderer Fragestellung, das Verhältnis von Poesie und Prosa in diesem Sinne eindeutig funktional getrennt: »Allegorisierung ist Tendenz der Prosa. In der Poesie hingegen konfliktiert die Bestimmtheit der literalen Fiktion mit der Unbestimmtheit jeder den Literalsinn übersteigenden Bedeutung« (»Imitatio u. Intertextualität«, S. 148).

Kapitel III

- 1 *Convivio* II, I, 9 (Ed. critica di M. Simonelli, Bologna 1966, S. 32).
- 2 Mit A. del Monte (Ed. *Opere minori*, S. 12/13).
- 3 Knapp auf den Begriff gebracht bei R. Warning, »Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors«, in: *Deut. Lit. im Mittelalter – Kontakte u. Perspektiven*, FS Hugo Kuhn, Stuttgart 1980, S. 120–159; hier S. 121 ff.
- 4 Zu diesem Zeremoniell schon Andreas Capellanus, *De amore*, II, 1, 1 (Ed. P. G. Walsh, London 1982; S. 225).
- 5 Zum Traditionshintergrund M. Picone, *V. N. e tradizione romanza*, Padova 1979, S. 101–119. Seine Interpretation (gabbo = Negation des »riso« als positiver Höchstwert; S. 127) stellt jedoch die Position des Gabbo in der »Handlung« der V. N. nicht in Rechnung.
- 6 Zum Motiv des Todes und seiner vergeistigenden Gedankenfigur vor Dante, namentlich bei Cavalcanti, vgl. M. Corti, »La fisionomia stilistica di G. Cavalcanti«, in: *Atti della Accad. Naz. dei Lincei* 347/1950, S. 530–552, sowie G. G. Ferrero, »Per l'interpretazione di alcune rime di G. Cavalcanti«, in: *Scritti vari II*, ed. P. Pieri et al., Torino 1951, S. 185 ff. Zur Vorgängerschaft Guinizelli vgl. I. Bertelli, *La poesia di Guido Guinizelli e la poetica del »dolce stil nuovo«*, Firenze 1983, Kap. VI, bes. S. 83 ff.
- 7 Kaum erwogen ist die mögliche Verbindung des episodischen Schemas der V. N. und ihre Zusammenhangsbildung im Zeichen eines emblematischen »Wegs« (»Via d'Amor«) mit der durchaus vergleichbaren »Wegstruktur« des höfischen Romans, gerade wo er der Liebeskasuistik verpflichtet ist. Vgl. die hierzu aufschlußreiche Typologie von I. Nolting-Hauff, *Die Stellung der Liebeskasuistik im höfischen Roman*, Heidelberg 1959, bes. S. 21 ff. Denn die vor-epische Veranlagung der V. N. ist sicher nicht allein mit Hinweis auf biblische und hagiographische Vorbilder zu erklären, da auch die »aventure« des höfischen Romans religiöser Sinngabe nicht verschlossen war. In eine »peregrinatio« wird die »Via d'Amor« erst vom Ich der V. N. umgedeutet, obwohl schon vorangekündigt in »Cavalcando l'altr'ier« (§ X). Darüber hinaus wurde, nicht ohne gute Gründe, der Bildungsweg des Ich mit einer »quête« in Verbindung gebracht (M. Pazzaglia, Art. »V. N.«, in d. *Encicl. Dant.* V, S. 1089 l. Sp.).
- 8 E. Sanguineti, »Per una lettura«, S. XXX.
- 9 Vgl. dazu H. R. Jauss, »Poesie des Unsichtbaren«, in: ders., *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, München 1977 (UTB), bes. S. 28–34. Zum anderen Kriterium, der Unsagbarkeit, vgl. E. R. Curtius, *Europ. Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948 (9. Aufl.), S. 168 ff.; verallgemeinert in *Ineffability. Naming the unnamable from Dante to Beckett* (ed. P. S. Hawkins/A. H. Schotter), New York 1984 (AMS Ars poetica 2). – R. Otto sieht in den Darstellungen des unsichtbaren Mysteriums »Ideogramme« (*Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Gotha 1917).
- 10 Es ist erstaunlich festzustellen, in welchem Maße die von Dante in der V. N. praktizierte »Erkenntnisgeschichte« des Ich mit Philosophemen des Albertus Magnus übereinstimmt. Vgl. ders., *Ausgewählte Werke*, hg. v. A. Fries, Darmstadt 1981 (Texte z. Forschung 35), bes. S. 139 ff. u. d. Kap. »Entstofflichung im Erkennen«.

- 11 R. Klein, *La forme et l'intelligible*, S. 36 f., mit der Klärung der langen Hintergrundgeschichte.
- 12 Art. »Enthusiasmus« im *Hist. Wörterb. d. Philos.* Bd. II, hg. J. Ritter, Basel 1972, Sp. 525 ff. (A. Müller).
- 13 Zu dieser – vernachlässigten – »Poetik des großen Augenblicks« vgl. jetzt K. Ley, »Kunst und Kairos« (in: *Poetica* 17/1985, S. 46–82), der die antiken Vorgaben in ihrer humanistischen Erneuerung aufzudecken weiß, damit aber zugleich mittelalterliche Traditionsbestände identifizieren hilft.
- 14 Im Sinne der ausholenden und problematisierenden Fragestellungen in *Hermeneutik und Ideologiekritik*, Frankfurt 1973 (Theorie-Diskussion). – Im Besonderen H.-G. Gadamer, »Rhetorik und Hermeneutik«, in: ders., *Kleine Schriften IV*, Tübingen 1977, S. 148–164.
- 15 Auf den grundlegenden »hermeneutischen Aspekt« des allegorischen Verfahrens haben zuletzt Pépin (*Dante et la trad. de l'allég.*, S. 12) und G. Kurz (»Zu einer Hermeneutik der lit. Allegorie«) hingewiesen.
- 16 Vgl. Th. Kuhn, *Strukturwiss. Revolutionen*.
- 17 Für die gesell. Evolution geht Luhmann von einer Differenzierung (entspräche kult. Innovation) des Gesellschaftssystems aus, deren »gepflegte Semantik« die Funktion der Stabilisierung übernimmt (entspräche der Norm); vgl. *Gesellschaftsstruktur und Semantik I*, S. 42 u. ö.
- 18 Besonders scharf, weil auf die innerliterarische Systematik konzentriert, herausgearbeitet im Russ. Formalismus und tschechischen Strukturalismus. Vgl. *Texte der russ. Formalisten*, Bd. I, ed. J. Striedter, München 1971, und Bd. II, ed. W.-D. Stempel, München 1972. Zum tschech. Strukturalismus vgl. J. Mukařovský, *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt/M. 1970, bes. S. 35 ff.
- 19 Luhmann (*Gesellschaftsstruktur u. Semantik* Bd. I, S. 42 u. ö.) spricht, der Natur sozialer Veränderungsprozesse gemäß, nicht von Innovation, sondern von einem »Konzept der Systemdifferenzierung«. Da kulturelle »Systeme« einen höheren Grad von Mittelbarkeit im Vergleich zu sozialen Systemen besitzen und ihre Evolution mithin weniger nach äußerer Betroffenheit und mehr nach ihren inneren Bedingungen regeln, haben sie, wie die Geschichte zeigt, durchaus die Möglichkeit, ihr System sprunghaft-spontan, nicht nur durch Differenzierung zu evolutionieren.

Kapitel IV

- 1 Darauf deutet auch De Robertis (Ed. V. N., S. 243, Anm.) hin.
- 2 Im Mittelpunkt der – christologischen – Argumentation von V. Branca, »Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella V. N.«; S. 129 ff. Bei Th. W. Elwert ist dieser Dreischritt gleichfalls zutreffend respektiert; allerdings auch hier nicht aus der Selbstdeutung des Textes gewonnen (*Die italienische Literatur des Mittelalters*, München 1980, UTB 1035; S. 105).
- 3 Vgl. ohne weitere Diskussion so R. Stella (*Précis de littérature italienne*, S. 57).
- 4 Beispielhaft und gedrängt analysiert von R. Klein, *La forme et l'intelligible*, S. 57 ff. (»Doctrines poétiques de l'amour«) mit Blick auf Ansätze einer spekulativen Erhöhung seit Guinizelli, Vorläufer Dantes.

ANMERKUNGEN

- 5 Als Basis und notwendige Station eines Liebenden gewürdigt bei M. Guglielminetti, »La V. N.«, S. 52, 56, 59.
- 6 Ausdruck von L. Spitzer zur Charakterisierung der Minnehaltung bei Jaufré Rudel (»L'Amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours«; in: ders., *Romanische Literaturstudien*, Tübingen 1959, S. 363–417).
- 7 Hierin mit Singleton, *An Essay*, S. 96 ff. Die verschiedenen Interpretationen des »gabbo« diskutiert M. Picone, *V. N. e trad. rom.*, S. 99 ff.; sein eigener Ansatz in der lit. Tradition der Trobadors verweist zurecht auf den trobadoresken Fundus dieser Standardsituation (101).
- 8 Darauf hat H. Friedrich schon exemplarisch hingewiesen (*Epochen*, S. 145 u. ö.).
- 9 Vgl. dazu den Komm. von Foster/Boyde, *Dante's Lyric Poetry II*, S. 104 ff. sowie den Art. »Amore e 'l cor gentil sono una cosa« in der *Encicl. dant.* I, S. 236 f.
- 10 Bes. herausgestellt von Ch. Singleton, *An Essay*, S. 55 f.
- 11 Vgl. umfassend: G. Schleusener – Eichholz, *Das Auge im Mittelalter* (2 Bde.), München 1984 (Münstersche Mittelalterstudien 35). Zum Zshg. mit mittelalt. Liebestheorie vgl. M. R. Jung, *Etudes sur le poème allég.*, Berne 1971, S. 143.
- 12 Vgl. die tabellarische Motiv-Auswertung bei Ch. Schweickhard, *Sobre.l.viell trobar*, S. 155 ff.; unter gattungspoetologischem Aspekt E. Köhler, »Descort und Lai«; in: *Grundriß der Rom. Lit. des Mittelalters Bd. II, 1, Les Genres lyriques* (Ed. E. Köhler), Heidelberg 1980 (Fasz. 4), S. 1 ff.
- 13 Mit dem Komm. v. De Robertis (Ed. V. N., S. 194). Zur Zahlensprache Dantes vgl. allg. M. Hardt, *Die Zahl in der Divina Commedia*, Frankfurt/M. 1973.
- 14 Auf die christologischen Vorzeichen ging De Robertis ein (Ed. V. N. S. 237).
- 15 Ausdruck mit M. R. Jung, *Etudes sur le poème allégorique*, S. 141 ff.; De Robertis, *Il libro*, S. 116; zu trobadoresken Vorformen vgl. A. Ricolfi, *Studi sui »Fedeli d'Amore«*, S. 273 ff.
- 16 In modifizierter Anlehnung an Bárberi-Squarotti (Introduzione S. 23), der die V. N. als spirituelles »Itinerarium mentis in Deum« des »Evangelisten« Dante auffaßt. Er knüpft seinerseits an die hagiografische Modellthese von Singleton und Branca an.
- 17 Dazu noch immer R. Klibansky, *The Continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages*, London 1939.

Kapitel V

- 1 Mit Bezug auf F. Tateo (»La »nuova matera«), der diese Auffassung entschieden betont.
- 2 Vgl. E. Deschamps, »L'Art de dictier«; in: *Oeuvres complètes* ed. G. Raynaud, Bd. VII, Paris 1891, S. 395 b: Poesie gehört zur siebten der freien Künste, zur Musik. Zu Dantes V. N. selbst H. Friedrich, *Epochen d. ital. Lyrik*, S. 116 ff.; dazu bes. M. Pazzaglia, »La V. N. fra agiografia e letteratura«, S. 193 f., 200 f.
- 3 Diesem wichtigen Zusammenhang hat R. Warning bes. Aufmerksamkeit gewidmet: »Singenkönnen ist Ausweis von Liebenkönnen« (»Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors«, S. 129 ff.). Ihm vorausgegangen war P. Guiraud »Les structures étymologiques du »trobar««; in: *Poétique* 2/1971, S. 417–426, sowie, im gleichen Sinne, P. Zumthor, »La circularité du chant courtois«; in: *Poétique* 1/1970, S. 129–140.
- 4 Dazu allg. als Motiv und Einstellung L. Keller, »Solo e pensoso, seul et pensif, solitaire et pensif; mélancolie pétrarquienne et mélancolie pétrarquiste«; in: ders. (Hg.), *Übersetzung und Nachahmung im europ. Petrarkismus*, Stuttgart 1974. Vgl. zuletzt die von Dante ausgehende Argumentation B. Königs, »Petrarcas Landschaften«, in: *Rom. Forsch.* 92/1980, S. 258 ff., sowie K. Stierle, *Petrarcas Landschaften*, Krefeld 1979.
- 5 Vgl. M. Pazzaglia, der den »semiologischen« Zusammenhang historisch einleuchtend hergestellt hat (»La V. N. fra agiografia e letteratura«, S. 200 f.). Dante hatte sich selbst dazu geäußert; cf. *Convivio I*, XIII, 6 (Reim und Rhythmus als ordnendes Element).
- 6 Zum Dichter als »Gottbegabtem« vgl. E. R. Curtius, *Europ. Lit. u. lat. Mittelalter*, S. 401 (divinus poeta) bzw. 226 (poeta theologus) mit Hinweisen auf die antike Genealogie.
- 7 Unmittelbare Korrespondenz auf G. Guinizelli's »Manifest« »Al cor gentil rempaira sempre amore« (in: *Poeti del Duecento*, ed. G. Contini (2 vol.), Milano/Napoli 1960; Bd. II, S. 460 (mit Komm.). Zum stilnovistischen Kontext cf. V. Moleta, *Guinizelli in Dante*, S. 11–50.
- 8 Vgl. E. Auerbach, *Dante als Dichter d. ird. Welt*, S. 34/35.
- 9 In diese Richtung weist auch die These F. Tateos, die Erforschung der »wahren Liebe« gestalte sich als Suche nach dem edelsten und wahrsten lyrischen Ausdruck (»La »nuova matera««, S. 630).
- 10 Ausdruck mit E. Sanguineti, »Per una lettura«, S. XXIII.
- 10a Bereits M. D'Andria hatte die These aufgestellt, »Beatrice per Dante è la Poesia« (S. 40). Er begründet dies mit einem Analogieschluß: wie die »donna gentile« des *Convivio* die Philosophie, verkörpere auch die B. nicht ein biograph. Datum, sondern eine figurative Bestimmung des Dichters. Vgl. *Beatrice simbole della poesia*, Roma 1979; S. 17–42.
- 11 Dieses Problem hat C. Segre aus stilwissenschaftlicher Sicht untersucht und im Übergang von der V. N. zum *Convivio* einen vergleichbaren Fortschritt zu bewußterer, viriler Artikulation festgestellt (*Lingua, Stile e società*, Milano [Nuova ed. ampl.] 1976, S. 227 ff.).
- 12 In einer nicht weiter ausgeführten Bemerkung hat Bárberi-Squarotti darauf hingewiesen (Ed. V. N., »Introd.«, S. 46/47).
- 13 Vgl. hierzu bes. *De vulg. eloquentia*, unter dem Einfluß von B. Latini, dem Lehrer Dantes und seiner *Rettorica* (Ed. F. Maggini, Firenze, 1918 S. 98 ff.). Zum »System« mittelalterlicher Stile, bes. der »artes dictaminis«, vgl. E. R. Curtius, *Europ. Lit.* S. 158 ff.; zu Dante H. Friedrich, *Epochen*, S. 88 ff. Zuletzt die beispielhafte Diskussion dieser alten Fragen bei W. Haug, *Literaturtheorie im deut. Mittelalter*, Wiesbaden 1985 (Germ. Einf.), Kap. I (S. 7–24). Er hat das Verdienst, die Übertragbarkeit der antiken Lehre von den Stilstufen auf eine christlich gedeutete Sprachwelt als Prozeß einer Umdeutung und Umbesetzung antiker Vorgaben transparent gemacht zu haben.
- 14 Vgl. W.-D. Stempel, »Die Anfänge der romanischen Prosa im XIII. Jh.« in: *GRLMA I*, hg. v. M. Delbouille, Heidelberg 1972, S. 585–600.
- 15 Mit M. Picone, *V. N. e trad. romanza*, S. 95 f. M. D'Andria dagegen deutet die »gentile donna« schon als Figuration der Philosophie (S. 74).
- 16 Ohne sich auf die Selbstdeutung des Textes zu beziehen, ist diese Dreiteiligkeit auch

der Stilgeschichte mehrfach angesprochen worden, etwa von M. Pazzaglia (»La V. N. fra agiogr. e lett.«, S. 199, 202, 204) und wieder im Art. »V. N.« der *Encicl. Dant.* V, S. 1088 r. Sp.

Kapitel VI

- 1 Dazu die Bemerkung E. Sanguinetis, diese Geste des Verheimlichens repräsentiere eine »poesia dello «schermo« (Introduzione, S. XXIII). Die Schwierigkeiten in der Rekonstruktion dieser poetischen und poetologischen Geschichte äußern sich nicht zuletzt darin, daß weder die Prosa, noch, von ihr ausgehend, die Gedichte der V. N. systematisch untersucht wurden. Deshalb finden sich in den Kommentaren zu den Texten kaum verwertbare Hinweise. Der beste Kommentar dazu ist die V. N. selbst.
- 2 R. Rohr hat den mittelalterlichen Tugendkatalog des Dichters auf seine Lebensalter umgelegt und (über Dantes *Convivio*) ein Profil der Jugendphase des Dichters ermittelt, das genau den Aussagen der V. N. entspricht: »adolescenza«: 1–25 Jahre: u. a. *servire, soavitate, adornezza*; ... *dolce e cortese parlare* («Bemerkungen zu Dantes *Convivio* anhand der Wertskala Marcbabus»; in: *Studien zu Dante*, FS. R. Palgen, Graz 1971; S. 173–180).
- 3 Vgl. die gedrängte Zusammenfassung der wichtigsten Äußerungen über dieses Gedicht und seine Würdigung durch M. Pazzaglia, Art. »O voi che per la via d'Amor«, *Encicl. dant.* Bd. 4, S. 237 l. Sp. Vgl. ebenso die Komm. in der Ausg. der V. N. in *Opere Minori*, hg. v. Bárberi-Squarotti u. a., S. 79.
- 4 P. Trovato macht wahrscheinlich, daß Petrarca von den nicht allzu zahlreichen Responsionen auf die V. N. diese beiden Sonette seinem dominierenden Klageton gutgeschrieben hat – eines der Anzeichen für Petrarca's Kenntnis des ganzen »Büchleins« (*Dante in Petrarca*, Firenze 1979/Bibl. dell'Archiv. Rom. Vol. 149; S. 126ff.; zur Beziehung auf die V. N. dezidiert S. 152f.). Zu Dantes lit. Verbindungen in diesen Gedichten sowie zu ihrer stilist. Topographie vgl. den zus. fass. Komm. v. De Robertis, Ed. V. N. S. 56–61.
- 5 Vgl. Komm. De Robertis, Ed. V. N., S. 56–58. Im Sinne einer grundsätzlichen »theoretischen« Auseinandersetzung V. Moleta, *Guinizelli in Dante*, S. 51ff.
- 6 Vgl. die Bemerkung in diesem Sinne bei M. Picone (»Modelli e struttura nella V. N.«), Dante habe das vorgegebene Dichtungssystem in der Absicht aufgegriffen, »di svilupparne le implicazioni per così dire transcendentali«.
- 7 Zu dieser Frage eingehend und überzeugend V. Moleta, *Guinizelli in Dante*, allerdings nicht im Rahmen einer integrierten Selbstthematisierung der poetischen Bildungsgeschichte in der V. N.
- 8 Vgl. *Poeti del Duecento* Bd. II, S. 484/5 sowie I. Bertelli, *La Poesia di G. G. et la poetica del «dolce stil nuovo»*, Kap. V, S. 64ff.
- 9 Die umstrittene Frage, wann und wie sich »Dolce stil« und »Dolce stil nuovo« unterscheiden lassen, hat ihren Ausgangspunkt, gerade im Hinblick auf Dante, eigentlich stets bei Guinizelli. Vgl. C. Salinari (Ed.), *La poesia lirica del Duecento*, Torino 1951, S. 29; Contini (Ed.), *Poeti del Duecento*, II, S. 445ff.; Marti, *Storia dello Stil nuovo* I, S. 235ff. Die Kanzone interpretiert in diesem Zshg. Bertelli, *La Poesia di G. G.*, S. 148–188.

- 10 Mit M. Marti (Ed.), *Poeti del Dolce stil nuovo*, Firenze 1969, S. 95. Die verschlungenen Intertextualitäten klärt V. Moleta, *Guinizelli in Dante*, hier S. 34f. Buona giunta wirft G. vor, er habe »mutata la mainera/de li plagenti ditti de l'amore« (Ed. Marti, Son. I, S. 94). Zur Stellung G.s in seiner Tradition cf. I. Bertelli, *La Poesia di G. G.*, Kap. IV, S. 46ff.
- 11 Cf. die gedrängten Bemerkungen G. Continis (*Poeti del Duecento* II, S. 447f.) sowie den Komm. v. N. Sapegno in seiner Ausg. d. *Div. Com.* Bd. II, S. 283ff.
- 12 Die Vorgängerschaft ausdrücklich anerkannt im »Definitionssonett« Dantes *Amore e 'l cor gentil*: »si come il saggio in suo dittare pone« (XX, V. 2).
- 13 Zum biographischen Hintergrund vgl. I. Bertelli, *La Poesia di Guido Guinizelli*, Kap. I (S. 9–17).
- 14 Ed. G. Contini, Torino 1982 (Nuova Univ. Einaudi 41); S. 125.
- 15 Zu beider Verhältnis G. Contini, »Cavalcanti in Dante«, in: ders. (Hg.), *Rime di Guido Cavalcanti*, Verona 1966, »Introduz.«; sowie G. Favati, *Inchiesta*, der innere und äußere Abhängigkeiten der Gruppenbeziehungen genau untersucht.
- 16 Allg. zum Verhältnis Guinizelli, Cavalcanti, Dante vgl. G. Contini, *Poeti del Duecento* II, S. 445.
- 17 In Übereinstimmung mit M. Corti (*Dante a un nuovo crocevia*, Firenze 1982; S. 73): »Beatrice-Amor è simbolo della poesia dantesca che va oltre Giovanna – Primavera, oltre cioè la poesia dell'amico Cavalcanti«. Vergleichbar die Substitutionsthese von G. Favati im Art. »Amore« der *Encicl. dant.* I, S. 231.
- 18 Dazu J. Gruber, *Die Dialektik des Trobar*, S. 47; S. 113 u. ö.
- 19 Vgl. H. Friedrich, *Epochen*, S. 51f.
- 20 Dazu, mit Rücksicht auf die reiche mittelalterliche Bedeutungsgeschichte dieses Motivs, M. Picone, *Vita Nuova e tradizione romanza*, Kap. V: »Peregrinus amoris: la metafora finale« (i.e. der V. N.), S. 129–192.
- 21 Guglielminetti (»La V. N.«, S. 60) sieht hierin eine Zäsur der Entwicklung des Ich, insbes. durch die Erschöpfung des autobiogr. Ausgangspunktes.
- 22 Dieser der Minnellyrik so wichtige Charakter der Responsion wurde von R. Guette systematisch herausgestellt in »D'une poésie formelle en France au moyen âge« (1949); wieder: Paris 1972; zurückgeführt auf eine Dichtung, die nicht das »énoncé« sondern die »énonciation« bearbeitet. Vgl. die weiterführende Würdigung bei R. Warning, »Imitatio und Intertextualität«, S. 179ff.
- 23 Im Rahmen einer überbietenden Responsion mit der prov. Weise des Trobar interpretiert von M. Picone, *V. N. e tradizione romanza*, S. 27ff.
- 24 Dieser Einschnitt ist unumstritten; bes. deutlich herausgestellt bei F. Tateo (»La «nuova matera««, S. 631).
- 25 Wie U. Mölk, *Trobadorlyrik*, S. 86 exemplifiziert.
- 26 F. Tateo geht auf den Wechselzusammenhang von neuer Liebe und neuer Dichtung ein (»La «nuova matera««, S. 638ff.).
- 27 Vgl. dazu B. Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Bari 1942, S. 149ff.
- 28 In der Fernliebe und dem »Stile de la loda« sieht F. Tateo bereits den Umschlag der Liebesgeschichte in eine allegorisierende Fabel (»La «nuova matera««, S. 642f.). Dies trifft jedoch nur dann zu, wenn man zwischen dem dichtenden und kommentierenden Ich unterscheidet, d. h. die Ermöglichungsstruktur dieser nachträglichen Allegorisierung vorab geklärt hat.
- 29 Vgl. V. Branca, »Poetica del rinnovamento«, S. 129.

- 30 Namentlich in Dantes Sinn vorbereitet von G. Guinizelli, der seinerseits bereits Ansätze zu einer »poetica della loda« und, damit zusammenhängend, das Motiv der »donna-angelo« entwickelt hatte. Vgl. I. Bertelli, *La Poesia di G. G.*, S. 180ff., bes. V. Moleta, *Guinizelli in Dante*, S. 51ff.
- 31 Darauf hat schon Boccaccio in seinem *Comento alla Divina Commedia* hingewiesen, als er nicht nur das Lobsprechen (»il modo di parlare in lode«) mit dem Gebet zu Gott (»pregniera degli dèi«) in eins setzte, sondern auch die kunstvolle allegorische Sagenweise gleichstellte (»artificiosamente composto in versi e che celava gli alti misteri della divinità sotto fabuloso velame«); in: G. Bocc., *Il Comento alla Div. Com. e gli altri scritti intorno a Dante*, ed. G. Guerri, Bd. 1, Bari 1918, S. 141ff. Zum mittelalterlichen Stilbegriff allg. E. R. Curtius, »Die Lehre von den drei Stilen in Altertum und Mittelalter«, in: Rom. Forsch. 64/1952, S. 57–70.
- 32 Quintilian, *Institutionis Oratoriae Libri XII* (2 vol.), hg. u. übers. v. H. Rahn, Darmstadt 1972, Bd. I, Buch III, 7, 28 (S. 358).
- 33 Systematisiert nach antiken Quellen bei H. Lausberg, *Handbuch der lit. Rhetorik I*, § 62.3 (S. 55) und § 239 (S. 129f.).
- 34 Ebda. I, § 336 (S. 186) u. ö.
- 35 Als kritische Auseinandersetzung und Überbietung von Cavalcantis Sonett »Chi è questa che vén« (*Poeti del Duecento* II, S. 495) von M. Picone gewürdigt (V. N. e tradizione romanza, S. 65ff.).
- 36 Mit der Interpretation von R. Warning (»Imitatio und Intertextualität«, S. 175ff.), der Dantes normerweiternde Anknüpfung an die Tradition transparent werden läßt.
- 37 Zum raffinierten Einsatz der Zahlensymbolik, schon in der V. N., vgl. M. Hardt, »Zur Zahlenpoetik Dantes«, S. 151 (mit weiterer Lit.). Er macht auch »Donna pietosa« (XXIII) als poetische Mitte der V. N. namhaft (S. 152).
- 38 Vgl. De Robertis, *Il libro*, S. 131–135, der hierin Ch. Singleton (*An Essay*, 18ff.) folgt; bestätigt von M. Pazzaglia, Art. »V. N.« in der *Encicl. dant.* V, S. 1088.
- 39 Zit. nach d. Ausg. *Opere Minori*, hg. v. Bárberi-Squarotti u. a., S. 473ff.
- 40 *De vulg. Eloqu.* (*Opere Minori*, Ed. Del Monte, II, II, 6–7) S. 470; mit Bezug auf die aristotelisch-scholastische Lehre, wie sie auch B. Latini, *Tresor*, II, VI, 1ff. (S. 178) angewendet hatte. Entsprechend schon im *Convivio* (Ed. M. Simonelli), III, II, 10ff. (S. 76f.).
- 41 Vgl. Ch. Singleton, *An Essay*, S. 18ff., sowie M. Pazzaglia, Art. »Donna pietosa« in d. *Encicl. dant.* II, S. 577ff., mit Berücksichtigung der einschlägigen früheren Kommentare. Meist dominiert der christologische Aspekt.
- 42 Vgl. V. N., Ed. Bárberi-Squarotti, Komm. S. 130, Anm. 1 (P. Mastrocola).
- 43 Neben R. Klein (»Spirito peregrino«) vgl. dazu allg. Cl. Lévi-Strauss, *Strutturale Anthropologie*, Frankfurt/M. 1971 (1958), S. 235ff. (am Beispiel des Ödipus-Mythos). Eine prägnante Würdigung seines Konzepts gibt L. Fietz, *Strukturalismus*, Tübingen 1982 (Lit.-wiss. im Grundstudium 15), S. 116ff.
- 44 Einen entsprechenden Gedanken äußerte schon G. Contini (Ed.), Dante, *Rime*, Torino 1939, Introd. S. 11.
- 45 Gemäß der früher diskutierten Bestimmungen. Zuletzt dazu allg. H. R. Jauss, »Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität«, in: *Funktionen des Fiktiven* (Hg. Henrich/Iser), München 1983 (Poetik und Hermeneutik X), S. 429.
- 46 Vgl. das Schaubild von M. Hardt, »Zahlenpoetik«, S. 151, das diese Ordnung

- offenlegt. M. Pazzaglia, Art. »Li occhi dolenti« (*Encicl. dant.* III, S. 666) sowie Ch. Singleton, *An Essay*, S. 18f., waren vor ihm derselben Auffassung.
- 47 Mit M. Pazzaglia, Art. »Venite a intender« der *Encicl. Dant.* Bd. V, S. 942 r. Sp. mit Angaben zur Lit.
- 48 Dante nimmt ihre Gestalt im *Convivio* ausdrücklich wieder auf und veranlaßt dadurch eine langatmige Diskussion über die »Identität« dieser »Donna pietosa« zumal in der V. N. Ist sie hier noch eine Figur der Pietà oder schon eine Allegorie der philosophischen Tröstung im Sinne des Boethius? Vgl. dazu etwa F. Tateo (»la nuova matera«, S. 645ff.), der in ihr eine alleg. Initiation sieht.
- 49 Gestützt vom Komm. de Robertis' (Ed. V. N., S. 199).
- 50 Vgl. dazu die früheren Bemerkungen S. 28ff.
- 51 Zur metaphorischen Bedeutung dieses der Minnelyrik vertrauten Motivs vgl. ausführlich M. Picone, V. N. e trad. rom., S. 129ff., bes. S. 184ff. zwar christologisch, nicht jedoch poetologisch aufgelöst.
- 52 So schon P. Rajna, »Per la data della V. N. e non per essa soltanto«, in: Giorn. stor. d. lett. ital. VI, 1885, S. 113–156, allerdings im Hinblick auf »realistische« und »biographische« Auflösung der Angaben; spätere Komm. übereinstimmend.
- 53 Zur spirituellen Dimension des Gedichts und seiner »razo« vgl. E. Chiarini, der in der *Encicl. dant.* (II, 339ff.) die wichtigsten Deutungsaspekte diskutiert und den symbolischen Brückenschlag zw. irdischem und christl. Rom unterstreicht. Die poetolog. Tragweite bleibt unerwähnt.
- 54 Mit Bárberi-Squarotti, Introd., S. 62. Zum glaubensgeschichtlichen Kontext vgl. *Dictionnaire de spiritualité*, hg. M. Viller, Bd. 8, Paris 1974, Art. »Jérusalem céleste«, bes. S. 945–954, sowie bes. R. Konrad, »Das himmlische und das irdische Jerusalem im mittelalterlichen Denken«, in: *Speculum historiale*, hg. v. C. Bauer/L. Boehm/M. Müller, Freiburg/München 1965; S. 523–539. Möglich, daß sich D. dabei auf die relig. Dichtung Giacomino da Verona, *De Jerusalem coelisti* bezog.
- 55 Zum Verhältnis Dante – Vergil vgl. den Art. »Virgilio« (D. Consoli) in der *Enciclopedia dantesca* V, S. 1030ff. Die Frage, wie weit Vergil zur Zeit der V. N. noch ein Muster für den hohen dichterischen Stil ist oder schon auch ein ideologischer Wegbereiter, läßt sich schwer entscheiden. Es scheint, daß Dante schon zur Zeit der V. N. allg. Umrisse der geistesgeschichtlichen Rolle Vergils unterschieden hat (vgl. S. 1032 r. Sp.).
- 56 W. Rehm, *Der Untergang Roms im abendländischen Denken*, Leipzig 1930, S. 37 u. ö.; Fr. Ohly, *Schriften zur ma. Bedeutungsforsch.*, S. 383f.; *Enciclop. dantesca* V, »Virgilio«, S. 1035 l. Sp.
- 57 Vgl. Fr. Ohly, ebda., S. 322f.
- 58 Vergil, *Aeneis* VI, 791ff, VI, 851f.; in: *Opere a cura di C. Carena*, Torino 1976 (Classici latini 26), S. 572 bzw. 576.
- 59 Vgl. Art. »Geschichte« in: *Geschichtliche Grundbegriffe*, hg. v. O. Brunner/ W. Conze/R. Koselleck, Bd. II, Stuttgart 1975, S. 595–610 (»Antike«, v. Chr. Meier; »Mittelalter«, O. Engels; S. 610–624).
- 60 Fr. Ohly, *Schriften*, S. 316.
- 61 Das figurale Verhältnis hatte E. Auerbach richtungsweisend – auch – als realprophetische Präfiguration in diesem Sinne gesichert (cf. »Figura«, S. 69ff.).
- 62 In Übereinstimmung mit der Bemerkung Bárberi-Squarotti, dieses Gedicht sei der Ausgangspunkt der »neuen Sichtweise« der Beatrice (Ed. V. N. »Introd.«, S. 58).

- 63 Mit Bezug auf »Oltre la spera« sagt R. Klein, es enthalte eine deutliche Analogie zur *Göttl. Komödie* und ihrem Aufstieg zum Paradies (*La forme et l'intelligible*, S. 31), gerade in der metaphorischen Inanspruchnahme des Pilgermotivs (»spirito peregrino«).
- 64 Auffällig, obwohl noch nicht untersucht, ist die konzeptuelle Verbindung der »intelligenza nova« hier mit der wohl ersten eigenständigen ital. Minneallegorie *Intelligenza*, (Ed. G. Petronio, *Poemeti del Duecento*; Torino 1951, C.I.T., 8), die Dino Compagni zugeschrieben wird und erheblich von der Allegorie des *Roman de la Rose* abweicht, nicht zuletzt, weil sie die Dame schon zur »figura angelica« spiritualisiert.
- 65 Vgl. den Hinweis von E. Auerbach, *Neue Dante-Studien*, Istanbul 1944 (Istanbuler Schriften N° 5), S. 68–71; mit ihm H. R. Jauss, »Entstehung u. Strukturwandel d. alleg. Dichtung«, S. 244.
- 66 Vgl. R. Hollander, »V. N.: Dante's Perceptions of Beatrice«, in: ders., *Studies in Dante*, Ravenna 1980; S. 11 ff., hier S. 26.
- 67 Hierzu B. Latini, *Tresor*, I, III, 2 (S. 19): »la premiere et la plus haute des .iii. sciences ki sont estraites de theorique est theologie, ki trespasse le ciel et nos moustre les natures des choses ki n'ont point de cors (...) en tel maniere ke par li cognoissons nous Deu le tot poissant«.
- 68 Zum Verhältnis Dichtung und Wissenschaft vgl. E. R. Curtius, *Europ. Lit. und lat. MA*, S. 228 ff.; S. 462 ff.
- 69 Vgl. H. Lausberg, *Handb. d. lit. Rhetorik*, § 64.3 (S. 58), § 241 (S. 131).
- 70 R. Hollander sieht darin einen »Prolog« zum großen Gedicht (der *Div. Com.*), ohne damit – zurecht – die häufig bewegte Frage zu verknüpfen, ob Dante schon damals die *Comm.* im Kopf gehabt hat.
- 71 Hierzu einschlägig G. Nencioni, »Dante e la retorica«, S. 91–112. Vgl. auch B. Latini, *Tresor*, III, 10 (S. 327): »La grant partison de tous parliers est en .ii. manieres, une ki est en prose et .i. autre ki est en risme. Mais li enseignement de rectorique sont commun d'ambes .iii. (etc.)«.
- 72 Dantes Auffassungen in *De Vulg. Eloqu.*, I, I, 1 (S. 376). W.-D. Stempel hat dieser Grundfrage der mittelalt. Sprachen ein scharfes Profil zwischen Latein und Vulgare, Poesie und Prosa verliehen (»Die Anfänge der romanischen Prosa im XIII^e Jh.«, S. 585–600).
- 73 B. Latini zufolge haben nach der Babylonischen Sprachverwirrung das Hebräische, Griechische und Lateinische den Charakter »geheiliger Sprachen« angenommen (*Tresor*, III, I, 3; S. 317). Dantes Verwendung des Latein in der V. N. entspricht genau dieser Auffassung (Amor; Visionen) – im Gegensatz zu späteren Auffassungen (cf. *Convivio*, I, V, 14 und *De Vulg. Eloqu.* I, I, 4).
- 74 Die Deutung Homers als Maß für Epik mit M. D'Andria, *Beatrice simbolo*, S. 66 f.
- 75 V. Russos, in manchem einseitig auf bürgerliche Ideologie und Roman festgelegte Untersuchung *Il romanzo teologico. Saggi sulla »Commedia« di Dante* (Napoli 1984) hat auf die präfigurative Beziehung zwischen der *Aeneis* und der *Commedia* als ihrer Entsprechung für die neue Zeit (S. 33 ff.) verwiesen. Daß dadurch aber de facto bereits der Archetypus des – bürgerlichen – Romans geschaffen wurde, ist bei Russo allein Folge seines Ansatzes.

Kapitel VII

- 1 Eine der zentralen Fragestellungen bei E. R. Curtius, *Europ. Lit.*, Kap. 12: »Poesie und Theologie« (S. 221 ff.), mit der Berücksichtigung Dantes.
- 2 Vgl. Thomas von Aquin, *Summa theologiae*, Ed. J. Bernhart, Bd. 1 Stuttgart³ 1985; I, I, 9 ad 1. Dazu E. R. Curtius, *Europ. Lit.*, S. 224.
- 3 Daß er darin bereits eine Tendenz aufgriff, die vor ihm Cavalcanti eingeleitet hatte, in der sich Dichtung und Philosophie in Form von Gedicht und Kommentar verbanden, hat K. A. Ott exemplarisch nachgewiesen (»Guido Cavalcantis »Canzone d'Amore« in M. Ficin's Kommentar zu Platos Symposium«; in: *Philologische Untersuchungen*, ed. A. Ebenbauer, Wien 1984, S. 312–339).
- 4 Zur höfischen Festkultur als Bedingung der Trobadoryrik vgl. R. Warning, »Lyrisches Ich und Öffentlichkeit«, S. 121 ff. Sie bildet die Folie auch für spätere Funktionsumbesetzungen des Minnesangs.
- 5 Dazu die konzentrierte Einführung zu *Donna me prega* von K. A. Ott, »Guido Cavalcantis »Canzone d'Amore« in Marsilio Ficinos Kommentar zu Platos »Symposium««. Allerdings hat es nicht an Versuchen gefehlt, Dantes Distanzierung von *Donna me prega* auch intellektuell zu interpretieren als Verurteilung einer averroistischen Position im damaligen Bemühen, christliche Lehre und Aristotelismus zu versöhnen. Vgl. zuletzt wieder M. Corti, *La Felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino 1983.
- 6 Diese »Ästhetik des Wortes« bei Dante pointiert R. Assunto, *Die Theorie des Schönen*, S. 110 f.
- 7 Daß die Renaissance keinesfalls nur als Phänomen des Bruchs gegenüber dem MA zu werten ist, zeigt gerade diese Forderung. Die humanist. Lehre verschärft nur einen Grundsatz der mittelalterlichen Dichtungslehre, vgl. K. Ley, »Kunst und Kairos« S. 69: Glaubwürdigkeit als Bedingung für Bewunderung! (cf. Cicero, *De oratore* III, 84; Quintilian, *Institutio oratoria* VIII, pro.). Ähnliche Schlüsse lassen sich aus der theoriegeschichtlichen Untersuchung P. Dronkes über »Medieval Rhetoric« (1973) ziehen; wieder in: ders., *The Medieval Poet and his World*, Roma 1984, S. 7–38.
- 8 *Summa theologiae*, Ed. J. Bernhart; I, 5, 4 ad 1 (S. 54).
- 9 Ebda., I, II, 27, 1 ad 3, S. 184; Dante, V. N. § II, 5 sowie *De Vulg. Eloqu.* II, II, 4–5.
- 10 Thomas sah darin den entscheidenden Unterschied zur Schriftexegese; »allegoria dei teologi«, wie Dante daran anknüpfend präzisiert. Vgl. dazu M. Lentzen »Zur Konzeption der Allegorie«, S. 189.
- 11 *De Vulg. Eloqu.* I, XVII, 4 (Ed. *Opere Minori*, S. 452).
- 12 So dezidiert Quintilian, *Institutio oratoria* Bd. I, Buch III, 7,6: »proprium laudis est res amplificare et ornare«. Daran schließen *Convivio*, II, XI, 9 (Ed. Simonelli, S. 57) sowie *De Vulg. Eloqu.* II, I, 8 (S. 464) an. Diese Regel bleibt über Dante hinaus in Kraft, wird in den »Studia humanitatis« sogar bekräftigt; vgl. A. Noyer-Weidner, »Poetologisches Programm und »erhabener« Stil«, S. 17.
- 13 Fragwürdig scheint dagegen das Fazit, das V. Russo aus der poetischen Entwicklung Dantes zieht. Ihm scheinen alle seine Experimente auf die – unbewußte – Begründung des Romans als Archetypus der modernen Ära hinauszulaufen, – die mit Dante folglich beginnt. Der historisch-soziologische Ansatz Russos fordert eine solche Interpretation heraus, da eine bürgerlich-ideologische Führerschaft Dantes gattungsmäßig sich im Roman als der »bürgerlichen Epöe« niederschlägt (»Strutture

- innovative«, S. 60/61). Dies bedeutete, daß die Überwindung der epischen Form im historisch-gesellschaftlichen Bewußtsein Dantes bereits eingesetzt hätte, als der Dichter und Wissenschaftler Dante die große Form erst zu ermitteln begann.
- 14 Die Wechselseitigkeit von Expression und Interpretation als zwei unterschiedlichen Operationen einer alleg. Sinnstiftung hatte J. Pépin (*Dante et la trad. de l'allég.* S. 12ff.) betont.
- 15 Cf. U. Mölk, *Trobadorlyrik*, S. 73ff.
- 16 Nach einer Unterscheidung in *Convivio* II, I, 4 (Ed. Simonelli, S. 31); diskutiert von J. Pépin *Dante et la trad. de l'allég.*, S. 53ff.; fortgeführt von M. Lentzen (»Zur Konzeption der Allegorie«). Pazzaglia spricht, in Abgrenzung der V. N. gegen die *Confessiones* des Augustin, von einer »allegoria in dictis«, d. h. der poetischen Sprache (»La V. N.«, 207).
- 17 Mit G. Kurz, der die Allegorie als »eine Anweisung eines Textes zu seiner allegorischen Deutung« bestimmt und ihr dadurch ein »hermeneutisches Modell« der Interpretation unterstellt hat (»Zu einer Hermeneutik der Allegorie«, S. 21).
- 18 Von diesen Indikatoren ausgehend hatte K. Hempfer seinerseits den Schluß gezogen, daß sie »eine allegorische Lektüre zwingend »vor-schreiben« (»Allegorie und Erzählstruktur in Dantes Vita Nuova«, bes. S. 39 u. 30). Ihre Durchführung bedurfte allerdings der konstitutiven Einsicht in die Textstrategie des »doppelten Sprechens«.
- 19 Bereits in der V. N. deutet sich eine Verwandlung an, die in der *Div. Com.* aus ihr ein analogisches »speculum« gemacht haben wird, wie F. Mazzoni nachgewiesen hat (cf. *Il canto XXXI del Purgatorio*, Firenze 1965, bes. S. 16–30).
- 20 Zur neueren Diskussion über die Allegorie im Mittelalter vgl. *Formen und Funktionen der Allegorie*, ed. W. Haug, Stuttgart 1979, 1. Abtlg., S. 1–182.
- 21 Curtius, *Europ. Lit.*, S. 83f.; Lentzen, »Zur Konzeption der Allegorie«, S. 184.
- 22 Vgl. dazu E. Köhler, »Zum »trobar clus« der Trobadors«, in: *Rom. Forsch* 64/1952, S. 71ff., der diesen »dunklen Stil« mit dem »ornatus difficilis« der lat. Rhetoriken in Verbindung brachte. Vgl. auch U. Mölk, *Trobadorlyrik*, S. 73f.
- 23 R. Herzog hat das Verdienst, in der spätantiken u. frühchristlichen Textauslegung eine bemerkenswerte ästhetische Fragestellung entwickelt zu haben (vgl. »Exegese-Erbauung-Delectatio«; in: *Formen und Funktionen der Allegorie*, S. 52–69; hier S. 55).
- 24 Gerade Petrarca wird diesen »ästhetischen Mehrwert« der sprachlichen Zeichen mit hohem Kunstverstand zu einer Norm des Petrarkismus machen. Vgl. die Beweisführung bei A. Noyer-Weidner, »Poetologisches Programm und »erhabener« Stil in Petrarcas Einleitungssonett«, S. 15–17.
- 25 Vgl. E. Köhler, »Der Frauendienst der Trobadors, dargestellt an ihren Streitgedichten« (1960), wieder in: *Provenzalischer Minnesang*, ed. R. Baehr, Darmstadt 1967 (WdF 6), S. 385–428.
- 26 Dargestellt von D'A. S. Avallé, *La Letteratura medievale in lingua d'oc nella tradizione manoscritta*, Torino 1961.
- 27 Zur Stellung im Ganzen und zur Funktion dieses § für die V. N. cf. F. Tateo, »Aprire per prosa«.
- 28 Aus der Sicht des Rosenromans geht knapp und prägnant K. A. Ott auf dieses Problem ein (*Der Rosenroman*, Darmstadt 1980; S. 24). Aus der Perspektive Dantes vgl. L. Vanossi, *Dante e il Roman de la Rose. Saggio sul »Fiore«*, Firenze 1979. Im

- Zusammenhang mit der umstrittenen Zuordnung der beiden Minne-Florilegien *Il Fiore* und *Detto d'Amore* eines Ser Durante zu Dante, zuletzt L. Peirone, *Tra Dante e »il Fiore«*, Genova 1982, der die von G. Contini neu begründete Fragestellung rekapituliert und Dante als Autor wieder in Frage stellt.
- 29 Vgl. dazu R. Stillers, »Zum impliziten Literaturbegriff und Textverstehen in Dantes *Convivio*«; in: *Deut. Dante-Jahrbuch* 57/1982, S. 85–107.
- 30 S. Battaglia hat gerade diesen Aspekt an Dante als herausragend festgehalten. Mit ihm sei in die ital. Kultur der Prototyp des Intellektuellen eingezogen. Dieses Urteil geht zurück auf eine »ideologiekritische« Betrachtung der Kultur, die die Ursache im Aufstieg der bürgerlichen Klasse und im Literaten ihren ideologischen Anwalt sieht (cf. *Mitografia del personaggio*, Milano 1968; bes. S. 516ff. u. ö.). Bei Dante freilich fragt sich, ob der Typus des Intellektuellen so unvermittelt modern anzusetzen ist, oder ob nicht das Modell des mittelalt. »Wissenschaftlers« dominiert. Er steht primär in der Verantwortung menschlicher Wissenseinheit und weniger im Dienst eines bürgerlich-ideologischen Führungsanspruchs.
- 31 Vgl. E. Auerbach, »Figura«, S. 68ff., der die mittelalt. Fragestellung der Poetik als »imitatio veritatis« (72) charakterisiert und damit den Unterschied zur aristotelischen der »imitatio naturae« anschaulich werden läßt. Im Grunde eine Streitfront, die unter christlichen Vorzeichen eine antike Opposition zwischen Dichtung und Wissenschaft fortsetzt (vgl. M. Fuhrmann, *Einführung in d. antike Dichtungstheorie*, Darmstadt 1973, S. 4ff.).
- 32 Expliziert im *Convivio* II, XI, 9. Vgl. R. Warning mit denselben Schlußfolgerungen (»Imitatio u. Intertextualität«, 186f.). Im Unterschied zu Cavalcanti (*Donna me prega*, V. 71ff.) bei Dante in Verbindung mit dem rechten Inhaltsbegriff (cf. *Donne ch'avete*, V. 62ff.).
- 33 Im Sinne einer namensrealistischen Widerspiegelung. In wünschenswerter Übereinstimmung mit W. Haug, *Literaturtheorie im dt. MA*, S. 20f.
- 34 Für diesen Zusammenhang hat R. Herzog ein bisher kaum verfolgtes poetologisches Interesse zu wecken gewußt (»Exegese – Erbauung – Delectatio«, S. 52ff.).
- 35 Was H. Rosenberg (*The Tradition of the New*, New York 1962) als eine gerade für die Moderne verfestigte Neigung herausgestellt hat, die Technik einer systematischen Selbstkorrektur, hat, da sie eine grundsätzliche Möglichkeit des Systems von Literatur ist, schon in Dantes V. N. eine zeitgemäße Anwendung gefunden.
- 36 Vgl. die Selbstbeurteilung Dantes in *Div. Commedia*, »Purgatorio«, XXIV, V. 49–57.
- 37 Mit W.-D. Stempels glücklicher Unterscheidung in »Fiktion in konversationellen Erzählungen« (*Funktionen des Fiktiven*, S. 331–356).
- 38 Älteren organologischen Vorstellungen gab der russ. Formalismus und der tschechische Strukturalismus ein systematisches Fundament mit seiner Theorie der lit. »Reihe« bzw. der »ästhetischen Norm«. Deren Aspekt war allerdings mehr an der Klärung des Fortschrittsproblems interessiert; die Dynamik der Literatur zudem nicht auf eine Wechselwirkung von Selbstdarstellung und Gegenstandsdarstellung gebaut.
- 39 Vgl. dazu knapp A. Noyer-Weidner, »Was bedeutete Dante für die beiden anderen »Kronen von Florenz«, insbesondere für Petrarca?«; in: *Mitteilungen der Dt. Dante-Gesell.* Juni 1982, S. 16ff.; eingehend P. Trovato, *Dante in Petrarca*.
- 40 Mit H. Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, S. 164.

- 41 Vgl. dazu Vf., »Arkadien, eine Kunstwelt«; in: W.-D. Stempel/K. Stierle, *Pluralität der Welten*, München 1987.
- 42 Vgl. R. Warning, *Tristram Shandy und Jacques le Fataliste*, München 1965 (Theorie u. Geschichte d. Lit. u. d. Schönen Künste 4), bes. S. 118f.
- 43 Mit W. Preisendanz, »Die Muse Belesenheit: Transtextualität in Wielands *Neuem Amadis*«; in: MLN 99/1984; S. 539–553; hier S. 542.
- 44 Vgl. Vf., *Französischer Roman d. Gegenwart*, Berlin 1972 (Grundl. d. Romanistik 2), S. 78 ff.
- 45 Dazu S. Neumeister (»Das allegorische Erbe. Zur Wiederkehr Dantes bei Beckett«; in: *Materialien zu Beckett, »Der Verwaiser«*, zus.-gestellt v. M. Lichtwitz, Frankfurt/M. 1980 (stb 605), S. 107–128, hier bes. S. 121f.), der im übrigen auf eine verwandte »Sprachkritik« bei Octavio Paz aufmerksam macht.

Auswahlbibliographie

(weitere Angaben zur Literatur in den Anmerkungen)

- I.
- Albertus Magnus, *Ausgewählte Werke*, ed. A. Fries, Darmstadt 1981 (Texte z. Forschung 35).
- Dante Alighieri, *Convivio*, ed. crit., M. Simonelli, Bologna 1966.
- ders., *Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno (3 vol.), Firenze 1974.
- ders., *Opere minori*, ed. A. del Monte, Milano 1960.
- ders., *Opere minori di Dante Alighieri*, ed. G. Bárberi-Squarotti et al., Torino 1983.
- ders., *Rime*, a cura di G. Contini, Torino 1939.
- ders., *Vita Nuova*, a cura di T. Casini (1885), Nuova presentazione C. Segre, Firenze 1962.
- ders., *Vita nuova*, a cura di D. de Robertis, Milano 1980. (Introduzione, S. 3–19).
- Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècles*, ed. E. Faral, Paris 1971.
- Le biografie trobadoriche*, testi provenzali dei sec. XIII e XIV, ed. crit. G. Favati, Bd. I, Bologna 1957.
- G. Boccaccio, *Il Comento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, ed. D. Guerri, Bd. 1, Bari 1918.
- A. Capellanus, *De amore*, ed. P. G. Walsh, London 1982.
- E. Deschamps, »L'Art de dictier«; in: *Oeuvres complètes*, ed. G. Raynaud, Bd. VII, Paris 1891.
- B. Latini, *Le livres dou Tresor*, ed. F. J. Carmody (1948); Nachdruck Genf 1975.
- ders., *Rettorica*, ed. F. Maggini, Firenze 1914.
- F. Petrarca, *Canzoniere*, ed. G. Contini, Torino 1982 (Nuova Univ. Einaudi 41).
- Poeti del Duecento*, ed. G. Contini, 2 vol., Milano/Napoli 1960.
- Quintilian, *Institutionis Oratoriae Libri XII*, 2 vol., ed. u. übers. v. H. Rahn, Darmstadt 1972.
- Thomas von Aquin, *Summa theologiae*, ed. J. Bernhart (3 Bde.), Stuttgart 1985.
- Vergil, *Aeneis*; in: *Opere*, a cura di C. Carena, Torino 1976 (Classici latini 26).
- II.
- Assunto, R., *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln 1963.
- Auerbach, E., *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin/Leipzig 1929.
- ders., »Figura«, in: Archiv. Roman. 22/1939; wieder in: *Ges. Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern/München 1967, S. 55–92.
- ders., *Neue Dantestudien*, Istanbul 1944 (Istanbuler Schriften N° 5).
- Bárberi-Squarotti, G., »Introduzione« in die Ed. d. V. N., in: ders. (Ed.), *Opere minori di Dante Alighieri*, S. 11–63.
- Battaglia, S., *Mitografia del personaggio*, Milano 1968.
- Bec, Chr. (ed.), *Précis de littérature italienne*, Paris 1982.
- Bertelli, I., *La poesia di Guido Guinizelli e la poetica del »dolce stil nuovo«*, Firenze 1983.
- Blumenberg, H., »Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen«; in: *Studium Generale* 10/1957, S. 266–283.

- Branca, V., »Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella V. N.«; in: *Studi in onore di I. Siciliano*, Firenze 1967, S. 123–148.
- Buck, A., *Dante als Dichter des christlichen Mittelalters*, Hamburg 1949.
- ders., »Dante und die italienische Literatur seiner Zeit«; in: *Neues Handb. d. Lit.-wiss.* Bd. 8, *Europäisches Spätmittelalter*, ed. W. Erzgräber, Wiesbaden 1978, S. 87–116.
- Buck, A./Herding, O. (ed.), *Der Kommentar in der Renaissance*, Boppard 1975 (DFG, Komm. f. Humanismus-Forsch.).
- Contini, G., »Cavalcanti in Dante«; in: ders., (ed.), *Rime di Guido Cavalcanti*, Verona 1966.
- ders., *Un'idea di Dante*, Torino 1976.
- Corti, M., »La fisionomia stilistica di G. Cavalcanti«; in: *Atti dell' Accad. Naz. dei Lincei* 347/1950, S. 530–552.
- dies., »Generi letterari e codificazioni«; in: dies., *Principi della comunicazione letteraria*, Milano 1976, S. 151–181.
- dies., *Dante a un nuovo crocevia*, Firenze 1982.
- dies., *La Felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino 1983.
- Croce, B., *Eстетica*, Bari 1941.
- Curtius, E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948.
- ders., »Die Lehre von den drei Stilen in Altertum und Mittelalter«; in: *Rom. Forsch.* 64/1952, S. 57–70.
- D'Andria, M., *Beatrice simbolo della poesia. Con Dante dalla terra a Dio*, Roma 1979 (Collana di cultura 29).
- De Robertis, D., *Il libro della V. N.*, Firenze 1970 (1961).
- Dronke, P., »Medieval Rhetoric« (1973) wieder in: ders., *The Medieval Poet and his World*, Roma 1984, S. 7–38.
- Elwert, Th. W., *Die italienische Literatur des Mittelalters*, München 1980 (UTB 1035).
- Enciclopedia Dantesca*, ed. U. Bosco, 2. ed. riv. (6 vol.), Roma 1984 (1970–1978).
- Favati, G., *Inchiesta sul Dolce Stil Nuovo*, Firenze 1975.
- Fietz, L., *Strukturalismus*, Tübingen 1982 (Lit.-wiss. im Grundstudium 15).
- Foster, K./Boyde, P., *Dante's Lyric Poetry* (2 vol.), Oxford 1967.
- Friedrich, H., *Epochen der ital. Lyrik*, Frankfurt/M. 1964.
- Frühwald, W., *Probleme der Kommentierung*, Boppard 1975 (DFG, Komm. f. germ. Forschung, Mittlg. I).
- Gruber, J., *Die Dialektik des Trobar*. Untersuchungen zur Struktur und zur Entwicklung des occ. und franz. Minnesangs des 12. Jh., Tübingen 1983 (ZrP Beih. 194).
- Guglielminetti, M., »La Vita Nuova« fra memoria e scrittura«; in: ders., *Memoria e scrittura*, Torino 1977, S. 42–72.
- Guiette, R., *D'une poésie formelle en France au moyen âge* (1949); Nachdr. Paris 1972.
- Guiraud, P., »Les structures étymologiques du trobar«; in: *Poétique* 2/1971, S. 417–426.
- Hardt, M., »Zur Zahlenpoetik Dantes«; in: *Dante Alighieri 1985*, Eds. R. Baum/W. Hirdt, Tübingen 1986, S. 149–167.
- Haug, W. (ed.), *Formen und Funktionen der Allegorie*, Stuttgart 1979.
- ders., *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter*, Darmstadt 1985 (Germ. Einf.).
- Hempfer, K., »Allegorie und Erzählstruktur in Dantes V. N.«; in: *Deut. Dante-Jahrbuch* 57/1982, S. 7–39.
- Hermeneutik und Ideologiekritik*, Frankfurt 1973 (Theorie-Diskussion).

- Herzog, R., »Exegese – Erbauung – Delectatio«; in: *Formen und Funktionen der Allegorie*, ed. W. Haug, S. 52–59.
- Heydenreich, T., »Autoren als Leser für Leser. Formen und Grenzen der Selbstauslegung«; in: *Text – Leser – Bedeutung. Untersuchungen zur Interaktion von Text und Leser*, ed. H. Grabes, Grossen-Linden 1977, S. 83–98.
- Hollander, R., *Studies in Dante*, Ravenna 1980.
- Jauss, H. R., »Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung«; in: H. R. Jauss/E. Köhler (eds.), *Grundriß d. rom. Lit. des Mittelalters*, Bd. VI, 1, Heidelberg 1968, S. 146–244.
- ders., »Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters«; in: *Grundriß rom. Lit. MA*. Bd. 1 (ed. H. R. Jauss, Heidelberg 1972), S. 107–138.
- Jung, M. R., *Etudes sur le poème allégorique*, Berne 1971.
- Keller, L., »Solo e pensoso, seul et pensif, solitaire et pensif; mélancolie pétrarquienne et mélancolie pétrarquiste«; in: ders. (ed.), *Übersetzung und Nachahmung im europ. Petrarkismus*, Stuttgart 1974.
- Klein, R., »Spirito peregrino«; in: ders., *La forme et l'intelligible*, Paris 1970; S. 31–64.
- Köhler, E., »Zum trobar clus: der Trobadors«; in: *Rom. Forsch.* 64/1952, S. 71–101.
- ders., »Der Frauendienst der Trobadors, dargestellt an ihren Streitgedichten« (1960); wieder in: *Provenzalischer Minnesang*, ed. R. Baehr, Darmstadt 1967, S. 385–428 (WdF 6).
- König, B., »Dolci rime leggiadre. Zur Verwendung und Verwandlung stilnovistischer Elemente in Petrarca's Canzoniere«; in: F. Schalk (ed.), *Petrarca 1304–1374*, Frankfurt 1975, S. 113–138.
- ders., »Petrarca's Landschaften«; in: *Rom. Forsch.* 92/1980, S. 258 ff.
- Kuhn, Th., *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt/M. 1976, (stw 25).
- Kurz, G., »Zu einer Hermeneutik der literarischen Allegorie«; in: *Formen u. Funktionen der Allegorie*, ed. W. Haug, S. 12–24.
- Lausberg, H., *Handbuch der lit. Rhetorik* (2 Bde.), München 1973.
- Lentzen, M., »Zur Konzeption der Allegorie in Dantes »Convivio« und im Brief an Cangrande della Scala«; in: *Dante Alighieri 1985*, In memoriam Hermann Gmelin, eds. R. Baum/W. Hirdt, Tübingen 1986; S. 169–190.
- Ley, K., »Kunst und Kairos«; in: *Poetica* 17/1985, S. 46–82.
- Loos, E., »Petrarca und Boethius. Das Verschweigen der Consolatio Philosophiae im Secretum«; in: *Interpretation. Das Paradigma der europ. Renaissance-Literatur*, Festschrift A. Noyer-Weidner, eds. K. Hempfer/G. Regn, Wiesbaden 1963, S. 252 ff.
- Luhmann, N., *Gesellschaftsstruktur und Semantik* Bd. 1, Frankfurt/M. 1980.
- Marti, M., (ed.), *Poeti del Dolce stil nuovo*, Firenze 1969.
- ders., *Storia dello Stil nuovo* (2 vol.), Lecce 1973.
- Mazzoni, F., *Il canto XXXI del Purgatorio*, Firenze 1965.
- Meier, Chr., »Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung. Mit bes. Berücksichtigung der Mischformen«; in: *Frühmittelalterliche Studien* 10/1976, S. 1–69.
- Mölk, U., *Trobadorlyrik*, München/Zürich 1982 (Artemis-Einführungen 2).
- Moleta, V., *Guinizelli in Dante*, Roma 1980 (Temi e Testi 31).
- Nardi, B., *Dante e la cultura medievale*, Bari 1942.
- Nencioni, G., »Dante e la retorica«; in: *Dante e Bologna nei tempi di Dante* (Ed.

- Comitato Naz. per le celebr. del VII^o centenario della nascita di Dante), Bologna 1967, S. 91–112.
- Neumeister, S., »Das allegorische Erbe. Zur Wiederkehr Dantes bei Beckett (*le dépeupleur*, 1970)«, in: *Materialien zu Beckett »Der Verwaiserte«*, zusammengestellt v. M. Lichtwitz, Frankfurt/M. 1980 (st 605), S. 107–128.
- Nolting-Hauff, I., *Die Stellung der Liebeskasuistik im höfischen Roman*, Heidelberg 1959.
- Noyer-Weidner, A., »Was bedeutet Dante für die beiden anderen »Kronen von Florenz«, insbesondere für Petrarca?«, in: *Mitteilungen der Deut. Dante-Gesellschaft* Juni 1982, S. 16–24.
- ders., »Poetologisches Programm und »erhabener« Stil in Petrarcas Einleitungsgedicht zum *Canzoniere*«, in: *Ital. Stud.* H. 8/1985, S. 5–26.
- Ohly, F., *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977.
- Ott, K. A., *Der Rosenroman*, Darmstadt 1980.
- ders., »Guido Cavalcantis »Canzone d'Amore« in M. Ficinos Kommentar zu Platons Symposium«, in: *Philologische Untersuchungen*, ed. A. Ebenbauer, Wien 1984, S. 312–339.
- Otto, R., *Das Heilige*. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen, Gotha 1929 (1917).
- Pazzaglia, M., »La V. N. fra agiografia e letteratura«, in: *Lecture classensi* 6/1977, S. 189–210.
- ders., Art. »Vita Nuova«, in: *Enciclopedia Dantesca* Bd. V, Roma 1984, S. 1086ff.; sowie ebda., versch. Art. zu den *Rime* d. *Vita Nuova*.
- Peirone, L., *Tra Dante e »il Fiore«*, Genova 1982.
- Pépin, J., *Dante et la tradition de l'allégorie*, Montréal/Paris 1970.
- Picone, M., »Strutture poetiche e strutture prosastiche nella V. N.«, in: *Mod. Lang. Notes* 92/1977, S. 117–129.
- ders., *Vita Nuova e tradizione romanza*, Padova 1979.
- Preisendanz, W., »Die Muse Belesenheit: Transtextualität in Wielands *Neuem Amadis*«, in: *MLN* 99/1984, S. 539–553.
- Ricolfi, A., *Studi sui »Fedeli d'Amore«*. Dai poeti di corte a Dante. Simboli e linguaggio segreto (1939), Nachdr. Foggia 1983 (Altair 22).
- Rohr, R., »Bemerkungen zu Dantes *Convivio* anhand der Wertskala Marcabrus«, in: *Studien zu Dante*, FS. R. Palgen, Graz 1971, S. 173–180.
- Rosenberg, H., *The Tradition of the New*, New York 1962.
- Russo, V., »Strutture innovative delle opere letterarie nella prospettiva dei generi letterari«, in: *L'Alighieri* 2/1979, S. 46–63.
- ders., *Il romanzo teologico. Saggi sulla »Commedia« di Dante*, Napoli 1984.
- Salinari, C. (ed.), *La poesia lirica del Duecento*, Torino 1951.
- Sandkühler, B., *Die frühen Dante-kommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartradition*, München 1967 (MRA 19).
- Sanguineti, E., »Per una lettura della »Vita nuova«, pref. a Dante, *Vita Nuova*, Milano 1965; wieder in: dass., Milano (Garzanti) 1982, S. XV–XLIII.
- Santangelo, S., »La composizione della V. N.«, in: ders., *Saggi danteschi*, Padova 1959, S. 21–91.
- ders., *Dante e i trovatori provenzali* (1921), Nachdruck Genf 1982.
- Schmid, W./Stempel, W.-D. (eds.), *Dialog der Texte*, Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Wien 1983 (Wiener Slawistischer Almanach 11).

- Schweickard, Ch., *Sobr. l viell trobar e. l novel*. Zwei Jahrhunderte Troubadourlyrik, Frankfurt/M. 1984 (Unters. z. Rom. Philol., NF. Bd. 5).
- Segre, C., *Lingua, stile e società*, Milano 1976.
- ders., *Semiotica, storia e cultura*, Padova 1977.
- Singleton, Ch. S., *An Essay on the Vita Nuova*, Cambridge/Mass. 1958, Nachdruck London 1977.
- Spitzer, L., »L'Amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours«, in: ders., *Romanische Literaturstudien*, Tübingen 1959, S. 363–417.
- Stempel, W.-D., »Pour une description des genres littéraires«, in: *Actes du XII^e Congrès international de ling. rom.*, Bukarest 1968, S. 565ff.
- ders., »Fiktion in konversationellen Erzählungen«, in: *Funktionen des Fiktiven*, eds. D. Henrich/W. Iser, München 1983 (Poetik und Hermeneutik X), S. 331–356.
- Stierle, K., *Petrarcas Landschaften*. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung, Krefeld 1979.
- Stillers, R., »Zum impliziten Literaturbegriff und Textverstehen in Dantes *Convivio*«, in: *Deut. Dante-Jb.* 57/1982, S. 85–107.
- Tateo, F., »Aprire per prosa; le premesse della poetica dantesca«, in: *Studi in onore di A. Corsano*, Bari 1970, S. 765–776; wieder in: ders., *Questioni di poetica dantesca*, Bari 1972, S. 51–76.
- ders., »La nuova materia e la svolta critica della V. N.«, in: *Studi di filologia romanza, offerti a S. Pellegrini*, Padova 1971, S. 629–653.
- Texte der russischen Formalisten*: Bd. I, ed. J. Striedter, München 1971; Bd. II, ed. W.-D. Stempel, München 1972.
- Trovato, P., *Dante in Petrarca*, Firenze 1979 (Bibl. dell' Archiv. Rom. Vol. 149).
- Vanossi, L., *Dante e il Roman de la Rose*. Saggio sul »Fiore«, Firenze 1979.
- Warning, R., »Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors«, in: *Deut. Lit. im Mittelalter – Kontakte und Perspektiven*, FS Hugo Kuhn, Stuttgart 1980, S. 120–159.
- ders., »Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorthologie: Dante, Petrarca, Baudelaire«, in: W. Oelmüller (ed.), *Kolloquium Kunst und Philosophie* 2, Paderborn 1982 (UTB 1178), S. 168–207.
- Wehle, W., »Arkadien, eine Kunstwelt«, in: W.-D. Stempel/K. Stierle, *Pluralität der Welten*, München 1987.
- Zumthor, P., »La circularité du chant courtois«, in: *Poétique* 1/1970, S. 129–140.
- ders., *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972.