

Achatz von Müller

# DANTE

*Imaginationen  
der Moderne*

Wallstein

Achatz von Müller

*Dante*

*Imaginationen der Moderne*



Achatz von Müller

Dante

*Imaginationen der Moderne*

Wallstein Verlag

## Vorbemerkung

Zu Dante fand ich vor langer Zeit durch die Lektüre Jacob Burckhardts. Dessen metaphorische »Renaissance« verband für mich den Dichter stets mit der »Moderne«. Viele lange, »schöne«, streitbare Gespräche mit meinen akademischen Kollegen und Freunden Wilhelm Schlink (Freiburg), Martin Warnke (Hamburg) und Marc Sieber (Basel) ließen die Verbindung zwischen Dante und der Moderne Gestalt annehmen. Sie alle leben nicht mehr. Fortsetzungen fanden sich in der fest mit dem Namen Marc Siebers verbundenen Basler Jacob Burckhardt-Stiftung. Den durch Dante und Burckhardt vermittelten Blick auf Entgrenztheit und Ambivalenz der Moderne schärften Gespräche mit Freunden aus unterschiedlichsten Fächern. Zu nennen sind hier vor allem Wolfgang Kemp und Wolfgang Knöbl, insbesondere die mit Wolfgang Knöbl gemeinsam angebotenen Seminare zu »Theorie und Geschichte der Moderne«.

Bei dem hier vorgelegten Text halfen kompetente und konstruktive Ratschläge meiner langjährigen Basler Kolleginnen Livia Cárdenas und Maïke Christadler. Ihnen gilt ein ganz besonderer Dank. Günther Klinckmann las mit gewohnter, dankbar angenommener Umsicht den Text sowie die Bibliographie und verfertigte das Register. Zu danken ist auch der Geduld meiner Lektorin Janet Boatin. Sehr zu danken ist der Martha Pulvermacher Stiftung, die den Druck dieses Buches großzügig unterstützt hat. Das Buch wäre aber ohne die entschiedene und freundschaftliche Bereitschaft seines Verlegers Thedel v. Wallmoden, es zu drucken, nicht geschrieben worden. Das bleibt unvergessen.

Dante war und ist ein »Lebensgespräch« mit meiner Ehefrau Christine Freifrau von Müller. Ein wenig davon spiegelt das Buch.

# Inhalt

Moderne . . . . .	7
Stadt . . . . .	21
Dante . . . . .	44
Staat . . . . .	82
Geld . . . . .	125
Geschichte . . . . .	147
Zeitgenossen . . . . .	177
Porträts . . . . .	195
Bildnachweis . . . . .	202
Literatur . . . . .	203
Namenregister . . . . .	215



## Moderne

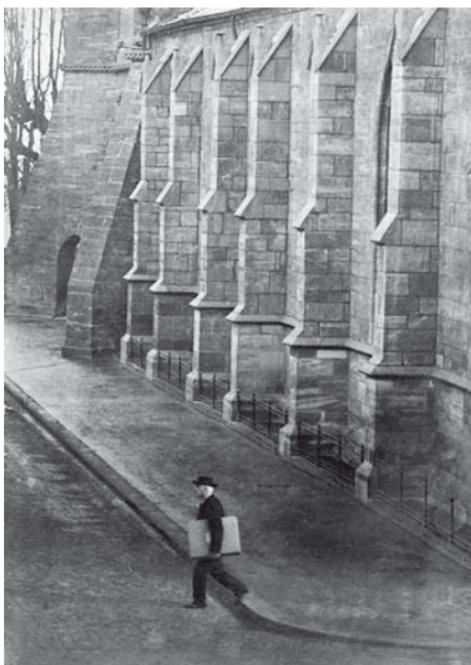
Es ist ein Abend in Padua am 27. August des Jahres 1306. Die beiden berühmtesten Künstler der Stadt Florenz sitzen zusammen: Dante und der Maler Giotto. Sie sind Freunde. Dante stichelt, wie in Florenz unter Freunden üblich. Sein Thema: Wie er, Giotto, so wunderbare Bilder fertigen und zugleich so hässliche Töchter haben könne. Giottos Antwort ist nicht weniger florentinisch. Er arbeite nun einmal als Maler am Tage, antwortet er. Als Bildhauer sei sein Talent geringer und daher arbeite er in diesem Fach lieber nachts, wo er zu seinem Glück sehr wenig sehe.

In seiner *Cultur der Renaissance in Italien* (1860) zählt Jacob Burckhardt Spottlust und Witz zu den wesentlichen Merkmalen des »modernen Individualismus«: »Das Korrektiv [...] des höher entwickelten Individualismus überhaupt ist der moderne Spott und Hohn, womöglich in der siegreichen Form des Witzes.« Dass Dante hierbei eine nicht unwesentliche Rolle gespielt habe, betont Burckhardt mehrfach. Überhaupt seien in nahezu allen Feldern und »großen Dingen« Florenz und insbesondere Dante »frühester Ausdruck der Italiener und des modernen Europas«. Dante ist für ihn Prototyp des modernen »allseitigen Individuums«, der erste Schilderer von Landschaften »mit tieferer Wirkung für das Gemüt«, der erste moderne Autobiograph mit »ergreifenden« Einblicken in »das eigene Innere«, der erste wahrhaftige Darsteller von Arbeit, von Genreszenen, der erste Interpret sozialer Gesten, das Vorbild für die »Entdeckung der Welt und des Menschen« in seiner Epoche. Seine *Commedia* stehe am Anfang der modernen Poesie: »ein Anfang aller modernen Poesie aber ist das Gedicht wegen des Reichtums und der hohen plastischen Macht in

der Schilderung«. Und ohne Zweifel sei Dante auch an erster Stelle zu nennen, wenn es um die Selbsterhöhung des modernen Individuums durch die Theorie des Ruhmes gehe: »Der Entwicklung des Individuums entspricht auch die neue Art der Geltung nach außen: der moderne Ruhm [...]. Wiederum muß zuerst Dante gehört werden, wie bei allen wesentlichen Fragen.« So auch nicht zuletzt bei der Sprache: Dantes Traktat *De vulgari eloquentia* sei »das erste raisonnierende Werk über eine moderne Sprache überhaupt«.

Der Begriff »Renaissance« erscheint in Burckhardts Werk recht selten – sieht man vom Titel ab. Das Epitheton »modern« hingegen immer wieder. Bei genauerer Lektüre wird klar: Die vermeintliche Epoche ist eher eine Metapher als zeitlich einzuordnende Geschichte. Zwar zeigt sich in allen Feldern – Staat, Politik, Individualität, Antike, Weltwahrnehmung, Festwesen, Sitten – historischer Wandel. Doch dieser führt nahezu stets mit Dante an der Spitze zu »modernen« Strukturen oder wenigstens Erscheinungen. Wolfgang Hardtwig, fundamentaler Kenner des Geschichtsdenkens Burckhardts, charakterisiert das Werk daher nahezu außerhalb seines Gegenstandes:

Der ungeheure Erfolg des Werkes erklärt sich aus der Konsistenz seines Deutungsentwurfs, seiner literarischen Qualität, aber auch seinem bewussten und suggestiven Gegenwartsbezug. Burckhardt wollte hier »eine Reihe von Phänomenen des modernen Geistes« erfassen und darstellen [...]. Mit seinen Hinweisen auf den Staat als Maschine, auf die Ambivalenz entfesselter Subjektivität, auf die Rolle der Intellektuellen, auf die Objektivierung des Weltbezugs leistete Burckhardt über die Renaissance hinaus einen zentralen Beitrag zur Strukturanalyse der Moderne.



Analytiker der Renaissance: Jacob Burckhardt (1818-1897) schuf mit der *Cultur der Renaissance in Italien* die Grundlage für die Einsicht in die Moderne als die Geschichte transzendierenden widersprüchlichen Diskurs.

Der Renaissance-Historiker Volker Reinhardt fügt klarsichtig hinzu, das notwendige Gleichgewicht der die Renaissance prägenden Kräfte sei nach Burckhardt substantiell und andauernd »von Extremen bedroht, von denen – elementares Kennzeichen der Moderne – das neue, das des hemmungslosen Sich-selbst-Auslebens, gefährlicher ist als das alte des Aufgehens in der Masse. So ist die Geselligkeit stärker gefährdet von der ätzenden Egomane als von der erstickenden Konvention, die Kunst in höherem Maße bedroht von der schrankenlosen Originalität als von der dumpfen Trägheit der Tradition.«

Burckhardts Blick durch die Renaissance hindurch auf die Moderne also ist es, der den bis heute tragenden Reiz des Buches ausmacht. Dass es sich dabei um eine grundständig ambivalente Moderne handelt, erhöht nur diesen Reiz, vermittelt aber zugleich ein erhebliches Maß an analytischer Herausforderung.

Der Renaissancismus, die Trivialisierung der Renaissance durch den Übermenschen-Kult des späten 19. Jahrhunderts und die National-Renaissance des italienischen Faschismus verweisen wie Karikaturen auf Burckhardts Warnung vor den Entfesselungskünsten der Moderne. In der »Mostra Augustea della Romanità«, die Benito Mussolini am 23. September 1937 eröffnete, feiert das faschistische Italien den zweitausendsten Geburtstag des Kaisers Augustus. Römische Antike, repräsentiert in einer archäologischen Monsterschau, verbindet sich hier mit Dante-Versen, Machiavelli-Sentenzen und Mussolini-Rhetorik zu einer Gesamtinszenierung des »modernen Italiens«. Die Fassade des Palazzo delle Esposizioni auf der Via Nazionale verwandelt sich in eine krude Mischung aus antikem Triumphbogen, gigantomantischer Renaissance und futuristischer Avantgarde, die sich schon lange zuvor im Namen der Moderne mit dem Faschismus verbunden hatte. Damit wäre die Renaissance eben dort angekommen, wo sie Burckhardts Analyse ankommen sah: im sich selbst feiernden Machtstaat der Moderne.

Daher noch einmal und deutlicher: Burckhardts »Renaissance« ist ein Konstrukt, das er selbst als solches beschreibt. Es ist die verborgene Geschichte der Moderne, die durch »die Renaissance« zur »Äußerungsweise im Leben« gerinnt. Heraklits »panta rhei« – »alles fließt« gilt auch hier. Der Blick auf die Nahtstellen der Geschichte, die sogenannten Epo-

chenübergänge, bleibt erkenntnislos. Und dennoch ist die jeweils gesuchte Epoche plötzlich da, weil man sie finden will, weil Gesellschaften sie brauchen – zur Unterscheidung, zur Aneignung, zur Flucht. Was auch immer.

Daher ist es zwar sympathisch, aber sinnlos, wenn ein eminenten Forscher wie Andreas Kablitz die Abschaffung oder das zeitweise Stilllegen des Renaissance-Begriffs fordert. Die vermeintliche »Wiedergeburt der Antike« ist – da hat er recht – eine Tautologie. Der Renaissance-Ästhetik der »Renaissance« vor, um, mit und vor allem des Vasari ging es allein um die Qualität der Kunst, nicht um ihre formale Wiederholung. Die an diese Tradition und Burckhardt zugleich anschließende Forschung der »Warburg-Schule« hat wie insbesondere Martin Warnke in diesem Kontext auf die außerordentliche Bedeutung des Bildgedächtnisses verwiesen. Diese »Mnemosyne« senke sich aus der »Renaissance« heraus als Sonde bildlicher Vergegenwärtigung von Wahrnehmungen, psychischen Erregungen und Empfindungen tief in eine nur transepochal anzulegende Motiv- und Symbolgeschichte ein. Und es mag schon sein: Einigen Konzeptionen geschichtlicher Morphologien der Renaissance wird es auch um kulturelle Schübe der Erneuerung gehen – so Burckhardts Interesse an einer Erforschung von »Renaissancen«, wie er in seiner Vorlesung *Über das Studium der Geschichte* darlegt. Andere mögen sogar die »Renaissance« für eine objektivierbare Epoche halten. Dennoch werden selbst sie sich für ihre Forschung kaum allein mit der Rolle antiker Figurationen als kulturelle, politische oder soziale Repräsentationen begnügen. Sie werden nach Transformationen, Umdeutungen, vielleicht auch nur neuartigen Konnotationen fragen. Auch solche Forschung wird sich nicht als gänzlich überflüssig erweisen.

Aber das von Burckhardt gewiesene Feld der »Renaissance« zeigt in eine ganz andere Richtung. Es zieht die ganze Geschichte heran, fragt nach Bezügen, schließt anthropologische Zusammenhänge auf, rekonstruiert Wahrnehmungen und öffnet den ganzen Baukasten der Moderne – eben nicht nach dem Maßstab des Guten, Wahren und Schönen, sondern der Widersprüche, der Krisen und des Unheimlichen. Irgendwann hört es aber mal mit der Renaissance auf, wird man einwenden. Gewiss, denn sie ist nur ein Substrat zur Selbstvergewisserung der »ewigen Moderne«, einer Epoche ohne Zeit. So wie »Antike« ein solches Substrat ist oder »Aufklärung«. Allerdings ist »Renaissance« ein hartnäckiges Substrat. Sie wiederholt sich als Renaissance der Renaissance, als Kritik der Renaissance, als Frage nach ihrer Reichweite, ihrer Übertragbarkeit, ihrer Kontextualisierung, ihrer Faszination.

Wolfgang Knöbl hat in einer eindrucksvollen Studie über die Widersprüche der Moderne nicht nur zu Recht die »Moderne« als Epoche verworfen, sondern auch nach dem Stellenwert der Renaissance gefragt. Dabei kommt er zu einem substantiellen gegen Burckhardts Verfahren gerichteten Einwand: Es sei »allzu gewagt, ausgehend von weitgehend unverbundenen und ihrer Natur nach heterogenen Phänomenen zur vereinheitlichenden Typisierung einer ganzen Kultur voranzuschreiten«. Burckhardts Beschreibung könne ihrem analytischen Anspruch nach nur als »Fixierung jener zeitlich wie räumlich kontextualisierten Entität, die auf den Eigennamen ›italienische Renaissance‹ hört«, verstanden werden.

Das klingt einleuchtend. Aber es gilt, wie der Verfasser auch feststellt, für alle Epochenbegriffe dieser Art. Gilt es also auch für Burckhardt? Wenn von einer

solchen Intention ausgegangen wird, gewiss. Aber Burckhardts Intention, Schreibweise und Darstellungsinteresse ist bewusst disparat, widersprüchlich und brüchig. Sie ist mit einem Wort zutiefst ironisch. Alles kann sein, kann auch nicht sein, ist bewusst vage. Und das zentrale Merkmal der »Epoche« ist ihre Widersprüchlichkeit. Aber Burckhardts Beschreibung ist voll von in sich stimmigen Einzelzügen, die vielleicht ein Mosaik ergeben, vielleicht auch nicht. Der Schluss des Werkes lautet: »Hier berühren sich Anklänge der mittelalterlichen Mystik mit platonischen Lehren und einem eigentümlichen modernen Geist. Vielleicht reifte hier eine höchste Frucht jener Erkenntnis [...]«. Das alles ist Andeutung und Zweifel zugleich. Aber es zwingt zum Weiterdenken. Bleibt offen. Zudem: Eingebettet in das Gesamtwerk dieses Historikers mit dem Blick wenigstens auf die größeren Werke stellt sich noch ein deutlicherer Befund ein: In Nachbarschaft zu dem »Lebenswerk«, der vierbändigen *Griechischen Kulturgeschichte* (posthum 1898-1902), dem Frühwerk *Die Zeit Constantins des Großen* (1852) und der großen, mehrfach wiederholten, erst ein Jahrhundert später gedruckten umfassenden Vorlesung über das »Revolutionszeitalter« steht die »Renaissance« unter den historischen Werken Burckhardts in einem analytischen Kontext substantieller Krisen der Moderne. Das Lebenswerk dieses Historikers tastet sich durch die Umbrüche der Wahrnehmungsgeschichte »der Welt und des Menschen«.

Insofern aber ist der anderen Beobachtung Wolfgang Knöbels unbedingt zuzustimmen: Die »Moderne« ist keine Epoche. Sie transzendiert die Geschichte im Namen des Blickes auf die Selbstermächtigung des Menschen mit ihren wunderbaren und furchtbaren Folgen. So ist sie, wie der Beitrag von Michael Geyer

in diesem der Anamnese der Moderne gewidmeten Themenheft darlegt, dem Wolfgang Knöbls Analyse entstammt, vergänglich, aber geprägt von der »Notwendigkeit und Möglichkeit ihrer ständigen Erneuerung«. Dass diese Notwendigkeit keineswegs eine Eschatologie der Moderne anstrebt, zeigt mit bitterer Klarheit Jan Philipp Reemtsmas Essay im selben Heft. Reemtsma geht von der Gewalterfahrung der Moderne aus, die in ein modernes Theodizee-Problem mündet: So stelle sich »nun die Frage, ob es eine Chance gebe, das Böse innerweltlich aus der Welt zu schaffen. Nicht mehr: Wie kann Gott, sondern wie kann Geschichte gerechtfertigt werden?« Reemtsmas Blick auf die Erfahrungen der Moderne im 20. Jahrhundert zweifelt an der Gewissheit der geschichtlichen Selbstkorrektur: »Die Vorstellung, die Menschen möchten so boshaft, brutal oder immer was sein, Selbstmörder seien sie doch nicht, war falsch gedacht.«

Und Dante? Was kann vor solchem Hintergrund der Moderne ein Dichter des frühen 14. Jahrhunderts mitzuteilen haben? Es scheint auf den ersten Blick nicht sehr wahrscheinlich, dass ein Dichter und Philosoph mit einem Werk über Sprache, Staat, sein Liebesleben, mit einem abgebrochenen Versuch zu einem Vademecum philosophischen Wissens und schließlich einer Riesenallegorie von einhundert Gesängen in gereimten Terzinen über einen Abstand von siebenhundert Jahren mit seinen Botschaften zur Bewältigung einer ihm fernen krisenhaften Gegenwart etwas beitragen könne. Aber ausgerechnet diese vermeintlich unverständliche Poesie aus geschichtlicher Ferne mit dem unverständlichen Titel *Commedia* – bald sogar *Divina Commedia* – erwies sich als geheimnisvoll genug, um immer größeres Interesse zu wecken. Ein Gang durch das Jenseits von Hölle und Purgatorium

an der Seite zunächst Vergils, eines der großen Dichter der Antike. Sodann die Fortsetzung dieses Gangs in einem mit unzähligen mysteriösen Allegoresen angefüllten, entrückten Paradies an der Seite einer offenbar nicht weniger mysteriösen einstigen Geliebten – eine solche Kombination entzündete die zwischen Religion, Kunstreligion und neuen Vergeistigungen der Geschichte schwebende europäische Romantik. Mario Praz schreibt in den *Fiori freschi* (1943), Dantes Fähigkeit, in seiner Jenseitsreise einen expandierenden Raum zu konstruieren, begeisterte die nach dauernder Ferne begierige englische Romantik, die ihre Sehnsüchte nach der Ferne nur unzureichend in ihren »Grand Tours« erfüllen konnte. Dieser offene Raum Dantes sei zudem moderner gewesen als die mathematische Spekulation Galileis über die Ausmaße des Inferno. Dreidimensionale Geometrie vermochte offenbar den vierdimensionalen Raum der Dichterphantasie nicht zu erfassen.

Die Annäherung an Dante vollzog sich in Gestalt der Echternacher Springprozession zwischen den Stationen »Dante was extravagant, disgusting, absurd, in short a Methodist parson« (Horace Walpole, 1782) und »Dante [...] is an inexhaustible fountain of purity of language«, so Percy Bysshe Shelley in seiner *Defence of Poetry* (1821). Die deutsche Romantik las womöglich Giambattista Vico, in dessen *Scienza Nuova* (1744) Dante als Homer der Moderne gefeiert wird, dessen Poesie wie der antike Mythos als anthropologische Hauptquelle zur Erfassung ursprünglichen menschlichen Daseins unserer Geschichte dienen könne. Auf dieser Basis errichtete Friedrich Schlegel eine Art Thron für Dante: Er sei »der heilige Stifter und Vater der modernen Poesie« (*Gespräch über die Poesie*, 1800). Von nun an beherrschte Dante als

Dichter der *Commedia* in England und Deutschland in einer Weise den Diskurs über das »Wesen« kompletter Dichtkunst und verschlüsselter Poesie wie allenfalls noch Shakespeare. Dass Dante bei Burckhardt als Pionier der Renaissance auftreten kann, verdankt er dem inzwischen auch seinen anderen Werken geltenden Interesse der Wissenschaft. Das verschiebt auch die Bedeutung der *Commedia*. Soeben noch Höhepunkt der Dichtkunst, wird sie seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ein schwer zu entschlüsselnder Hort älteren und zugleich gänzlich neuen Traditionen aufbrechenden Wissens. Der Dante-Verehrer und Kulturkritiker T.S. Eliot sieht durch die Brille seines Meisteressays *Was ist ein Klassiker* (1944) in Dante den Idealtypus eines »universellen Autors«, der im Unterschied zu den an die Antike gebundenen »universellen Klassikern« unmittelbar zur europäischen Moderne spreche. Hierzu ergänzt Jacques Barzun in seiner ironischen Reflexion *Of What Use the Classics Today* (1988), dass ein »moderner Klassiker« kommentiert sein müsse, sonst sei er keiner. In der dieser Bedingung entsprechenden Liste führt er Dante gleich hinter Vergil auf. Dem fügt Lionel Trilling in seiner Studie über Transformationen zur Moderne *Sincerity and Authenticity* (1971) hinzu, Dante habe die wegweisende Dissimulation des Autors mit seiner Doppelung als Autor und Ich-Akteur in der *Commedia* erfunden und damit den Weg in die Moderne gewiesen. Kurt Flasch unterstreicht in diesem Kontext die Forderung Ossip Mandelstams, Dantes Verbindung zur neueren europäischen Literatur offenzulegen, da diese als eine »Freigelassene Alighieris« (so Mandelstam) zu betrachten sei. Diesem von Flasch aus Mandelstams »Entwürfen 3 und 36« zu dessen *Gespräch über Dante* (um 1933) zusammengesetz-

ten Sinnzitat wäre mit Blick auf die Revolution der performativen Moderne der »Entwurf 28« anzufügen: »Die ungeheuer aktive Rolle des Lichtes im neueren europäischen Theater [...] wurde natürlich von Dante vorgegeben.« Damit bleibt nun keine Assoziation der Verbindung zwischen Dante und jedweder Gegenwart mehr ausgeschlossen.

Eine Sammlung entsprechender Essays mit dem vielversprechenden Titel *Metamorphosing Dante* (2011) dekliniert wesentliche Autoren der poetischen Moderne in ihrer Beziehung zu Dante durch: William Butler Yeats, James Joyce, Samuel Beckett, Cesare Pavese, Thomas Mann, Wolfgang Koeppen, James Merrill, Charles Wright, Virginia Woolf, Carlo Emilio Gadda, Pier Paolo Pasolini. Dazu kommen einige Autoritäten der modernen Kulturphilosophie wie Walter Benjamin, Jacques Lacan, Giorgio Agamben.

Von solchen Experimenten weit entfernt ist die Annäherung der Kriminalautorin Dorothy Sayers an Dante. Sayers war hochgebildet. Sie hatte zwei Oxford-Abschlüsse, las fließend Latein und Griechisch. Bei der Vorbereitung für eine BBC-Serie über Heilige stieß sie auf Dante. Diese sie bewegende Begegnung motivierte sie dazu, Italienisch zu lernen. Es war das Fanal für ihre berühmte Übersetzung der *Commedia* (1950-1962). Was kaum zuvor in englischer Sprache gelungen war, gelang ihr: eine komplette Wiedergabe der gereimten Terzinen, verbunden mit kenntnisreichen Einführungen und Kommentaren. Vor allem hatte sie einen Weg gefunden, Dantes scheinbar eschatologischen Weg durch die drei Jenseitsreiche religiös zu belassen und zugleich zu ermöglichen, die *Commedia* als säkularen Weg zur Selbsterlösung zu lesen. Zudem erkannte sie gestützt auf ihre ironischen Fassungen von Heiligenlegenden den Humor und

Witz Dantes. So erreichte ihre »Penguin Classics«-Übersetzung der *Commedia* eine überraschend leichte und ironische Färbung. Sie wurde ein Stück moderner Literatur.

Wie schließen die *Imaginationen der Moderne* an diese unterschiedlichen Verwandlungen Dantes in einen modernen Autor an? Sie begnügen sich zunächst damit, der Dante insbesondere von Jacob Burckhardt zugeschriebenen Rolle eines wegweisenden Inspirators der Moderne nachzugehen. Dafür übernehmen sie vor allem die Anregung von Dorothy Sayers, die *Commedia* als doppelten Text zu lesen: religiös und säkular. Sie begnügen sich allerdings vor allem – nicht immer – mit der säkularen Lesart. Zugleich gilt die Aufmerksamkeit nicht der *Commedia* allein. Im Gegenteil: Es geht um den »ganzen Dante«. Möglichst alle seine Schriften werden für diese Untersuchung herangezogen. Es galt allerdings sich dabei auf jene Motive zu konzentrieren, die über ihn hinausweisend eine »entgrenzte Moderne« repräsentieren. Unter diesem Begriff ist alle Erkenntnis, alles Wissen und alle Emotion zu verstehen, die durch die Geschichte hindurch und daher womöglich immer wieder neu auf Selbstbefreiung zielende Erkenntnisse vermitteln. Dazu zählen Einsichten in die offenbar anthropologisch begründete Anfälligkeit für »das Böse«, die sich bei Dante zu einer Theorie der Grundspannung zwischen »Erbsünde« und »Willensfreiheit« im Spiegel der göttlichen Präsciens, eines alle Dinge erfassenden Vorwissens Gottes, entfaltet. Nicht weniger wiegen jedoch die Gewissheiten des Guten und die Dialektik ihrer Beziehungen mit ihrer furchtbaren Versuchung, Gutes in Böses umschlagen zu lassen. Aber auch die Lektüre Dantes und seine Akzeptanz als wesentlicher Autor in anderen, zeitlich sehr viel

späteren Zusammenhängen bezeugen sein Werk als Inspiration einer »entgrenzten Moderne«.

So zeigt das Kapitel »Stadt« Bürger-Konflikte einer krisenhaften gesellschaftlichen Transformation als soziale Umwelt Dantes zugleich auch in ihrer Bedeutung für die urbane Reflexion überhaupt. Im Kapitel »Dante« erscheint das moderne »Ich« des Autors in der für seine Gestalt prägenden Doppelrolle als das sich selbst konstituierende moderne Individuum und gleichzeitiger Akteur in der von ihm selbst geschaffenen Kulisse. Im Kapitel »Staat« wird Dantes Bedeutung für die Entwicklung der modernen Staatstheorie nachgegangen und seiner Rolle für Widerstände gegen modernisierte politische Mythenbildung. Georg Simmels Beweglichkeit des modernen Geldes schafft – so zeigt es das Kapitel »Geld« – die zeitgemäße Vergleichsebene für Dantes klassische Kritik des Geldzinses. Aber eben vor der Kulisse »Simmel« erweist sich diese Zinskritik als unbeweglich und führt Dante und ihm folgende Autoren zu umfassenderen Einsichten. Dantes doppelte Theorie der »Geschichte« als welt- und heilsgeschichtlichem Prozess der Selbsterlösung des Menschen durch eine alle Menschen erfassende Gerechtigkeit öffnet zum ersten Mal die »ganze Geschichte« für die gesamte Menschheit. Das Kapitel »Geschichte« führt vor Augen, wie Dante mit seinem Erlösungskonzept für die pagane Antike und vor allem zum ersten Mal auch für die Mitmenschheit jenseits der christlichen Hemisphäre alle bis dahin geltenden weltgeschichtlichen Schranken sprengt. Damit gibt er den entscheidenden Anstoß zur Entwicklung eines umfassenden Begriffs für die Menschheit, für eine neuartige Zeitgeschichte und eine sich für alle öffnende mediale Geschichte. In dem Kapitel »Zeitgenossen« wird die *Commedia* als Flüchtlingsepos charakteri-

siert und so über die Zeitgrenzen gehoben. In diesem Kontext wird der Vorwurf diskutiert, Dantes Inferno sei ein Modell für die Entmenschlichung der »Lager« in den totalitären Systemen der Moderne.

Für alle hier angesprochenen Themenfelder der Moderne-Imagination des Dichters sei aber an eine Florentiner Anekdote erinnert, die Dante als unerbittlichen Bewahrer seines Werkes gegenüber jedem Versuch der Verfälschung zeigt: Ein Schmied arbeitet vor seiner Werkstatt und zitiert dabei die *Commedia* mit einer ganzen Reihe von Fehlern. Der gerade an ihm vorbeiflanierende Dichter betritt gelassen die Werkstatt und wirft alle Gerätschaften auf die Straße. Der Schmied stellt Dante zornig zu Rede. Nach wie vor gelassen antwortet der Dichter: Ich wiederhole nur an Dir, was Du schon seit geraumer Zeit mit mir machst.

# Stadt

## Spiegel der Wirklichkeit

Florenz ist die Wiege der Moderne. So lassen sich Jacob Burckhardts vielfältige Einlassungen zur »Hauptstadt der Renaissance« zusammenfassen. Die »Entdeckung des modernen Individuums« ist nach Burckhardt die zentrale Botschaft der Renaissance. In ihr hatte er die Signatur einer die Geschichte transzendierenden Moderne entdeckt. In den Italienern dieser Epoche sieht er daher die »Erstgeborenen unter den Söhnen des jetzigen Europas«. Mit pointierter Deutlichkeit bezieht der Schweizer Historiker fast alle seine Beispiele für diesen neuartigen Menschentypus aus Florenz: Den Florentiner zeichne Witz, Scharfsinn, Spott, Schlagfertigkeit aus – allen voran aber die Sucht nach Prestige und Bedeutung. Und es ist nach Burckhardt Dante, der als erster unmissverständlich die eigene Person ins Zentrum aller intellektuellen Tätigkeit rückt:

Er hat nach dem Dichterlorbeer gestrebt mit aller Kraft seiner Seele; auch als Publicist [...] hebt er hervor, daß seine Leistungen wesentlich neu, daß er der erste auf seinen Bahnen [...] sei. (Cultur, 1930, 103)

Burckhardt befand sich mit seinem Blick auf Florenz in bester literarischer Gesellschaft. Der französische Kunstkritiker und Kulturphilosoph Hippolyte Taine bereiste kurz nach dem Erscheinen von Burckhardts Renaissancebuch Italien, und auch ihm erscheint Florenz wie ein Treffpunkt zwischen der Geschichte und der eigenen Zeit:

Die Vergangenheit hat sich mit der Gegenwart in Einklang gebracht [...]. An hundert Orten sieht man die Zeichen eines angenehmen Lebens auftauchen – prächtige Kaffeehäuser, Kupferstichhandlungen, Alabaster-, Stein- und Mosaikläden, Buchhändler, eine reiche Lesehalle und ein Dutzend Theater. Die alte Stadt besteht, ist aber nicht verschimmelt wie Siena, nicht in einen Winkel gedrängt wie in Pisa, nicht beschmutzt wie in Rom, nicht umhüllt von den Spinnweben des Mittelalters, nicht von der schmarotzenden Kruste des modernen Lebens bedeckt [...]. Der Florentiner ist wie einst der Athener Kritiker und Schöngest geblieben, stolz auf seinen guten Geschmack, seine Sonette, seine Akademien, seine Sprache.

Und, so möchte man hinzufügen, was für eine erstaunliche Pointe, dass diese wunderbaren Merkmale zugleich auch die höchsten Werte des französischen Kulturreisenden darstellten. Dabei setzt Taine scheinbar nur fort, was der von ihm zutiefst bewunderte Schriftsteller Stendhal fünfzig Jahre zuvor (1817/ed. 1826) in seinen Reisenotizen festhielt: »Das also ist diese edle Stadt [...] In ihren Mauern wurde die Kultur wiedergeboren!« Um sich einige Tage später wie ein wiedergeborener Dante zu fühlen: »ich glaubte, mit Dante zu leben. Mir sind heute vielleicht keine zehn Gedanken gekommen, die ich nicht durch einen Vers dieses großen Mannes hätte ausdrücken können.« Stendhal schwärmte somit bereits ein halbes Jahrhundert vor Burckhardt von einer Florentiner »Renaissance der Kultur«. Nicht untypisch für ihn folgt eine Wendung, deren ironischer Realismus das ästhetische Pathos Taines zur rhetorischen Hülse degradiert: