



DANTE UND BEATRICE IN DER SPHERE DES MONDES

© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License  
(PARADISO III.)



FRIEDRICH LIPPMANN:  
DIE ZEICHNUNGEN DES SANDRO BOTTICELLI  
ZUR GÖTTLICHEN COMEDIE.





WARBURG



18 0149076 1



E. Müntz

C

N

a

702

L.S.

DIE  
ZEICHNUNGEN  
DES  
SANDRO BOTTICELLI  
ZUR  
GÖTTLICHEN COMÖDIE

VON  
F. LIPPMANN

SEPARATABDRUCK AUS DEM JAHRBUCH  
DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN 1883.  
BERLIN  
WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG

NICHT IM BUCHHANDEL







✓

III

l  
n  
a  
702  
L.S.

DIE  
ZEICHNUNGEN  
DES  
SANDRO BOTTICELLI  
ZUR  
GÖTTLICHEN COMÖDIE

VON  
F. LIPPMANN

---

SEPARATABDRUCK AUS DEM JAHRBUCH  
DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN 1883. *TV, H. 63-72.*  
BERLIN  
WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG

---

NICHT IM BUCHHANDEL







## DIE ZEICHNUNGEN DES SANDRO BOTTICELLI ZUR GÖTTLICHEN KOMÖDIE

Das letzte Viertel des eben verflossenen Jahres brachte unsern heimischen Sammlungen eine grossartige Vermehrung durch den Ankauf der alten Handschriften, welche ehemals die Kollektion des Herzogs von Hamilton gebildet hatten. Der hierdurch geschaffene Zuwachs ist so bedeutend und nach verschiedenen Richtungen von solcher Wichtigkeit, dass wir gegenwärtig noch nicht im Stande sind, durch einen ausführlichen Bericht der Erwerbung gerecht zu werden.

Während die Manuskripte von rein literarisch-wissenschaftlicher Bedeutung der Königlichen Bibliothek zufallen, ist durch das Hinzutreten der mit Miniaturen versehenen Handschriften zu dem geringen ähnlichen Bestande des Kupferstich-Kabinetts nunmehr mit einem Schlage eine Sammlung von Handschriftenmalereien des Mittelalters und der Renaissance entstanden, die ersten Rang beanspruchen darf und fortan dem Fachmann wie dem Kunstfreunde eine reiche Fundgrube des Studiums und eine Fülle des reinsten Genusses bieten wird. Daneben ist unsere Kollektion von Handzeichnungen um ein Werk bereichert worden, von dem man sagen kann, dass es seinesgleichen nicht hat.

Von jenen Kunstepochen an, aus denen als einzig erhaltene Reste ihrer Malerei die Miniaturen der Handschriften auf uns überkommen sind, vom Beginn des Mittelalters bis zum Ausgang der Miniaturenkunst im XVI. Jahrhundert, ist jeder Abschnitt in der für uns gewonnenen Sammlung vertreten, und viele Gruppen in glänzender Weise repräsentiert. Die Reihe eröffnet ein seltenes und ehrwürdiges Denkmal frühmittelalterlicher Schreiberkunst, der „Psalter der Aebtissin Salaberga“, der 655 verstorbenen Stifterin des Klosters von Laon. Die mit kraftvoller Festigkeit auf das Pergament gemalten bandartigen Züge der vielverschlungenen Initialen wurzeln mit ihren Motiven noch geheimnissvoll im Heidentum und zeigen uns daneben die Keime, aus denen später die romanischen Kunstformen erwachsen sind.

Der goldgeschriebene Purpurcodex der vier Evangelien, vielleicht englischen Ursprunges und ebenfalls aus dem VII. oder der Wende zum VIII. Jahrhundert, ist ohne eigentlichen künstlerischen Schmuck, doch wertvoll als Zeugnis für das Kunstgefühl und Kunstbedürfnis einer Zeit, in der die Menschen, unermüdet die Formsprache zu handhaben, eine feierlich-ernste Wirkung allein schon durch die Zusammenstellung der kostbarsten Stoffe, über die sie geboten, zu erreichen wussten.

Eine Serie byzantinischer Manuskripte schliesst sich zeitlich hier an, und von da geht die Reihe ununterbrochen fort durch das romanische und gotische Mittelalter und die Anfänge der Renaissance bis zu den farbenstrahlenden Codices der Antonio da Monza und Liberale da Verona und jenen Handschriften, welche Künstler aus den Schulen des Rogier und der van Eyck mit endlosem Gestaltenreichtum bedeckt haben.

Die Hervorhebung auch nur der bedeutendsten dieser Stücke könnte vorläufig nur eine cursorische sein und würde so der Tendenz des „Jahrbuches“ wenig ent-



sprechen; hoffentlich wird von ihnen noch öfter und eingehend an dieser Stelle gehandelt werden.

Auf Ein Werk aber glauben wir uns schon jetzt verpflichtet, wenigstens etwas ausführlicher einzugehen, weil sich auf dasselbe das Interesse ganz besonders konzentriert: wir meinen das Manuskript der Göttlichen Komödie des Dante mit Illustrationen von Sandro Botticelli. Es ist gewissermaßen ein neu entdecktes Kunstwerk; und doch konnte nur eine merkwürdige Verkettung von Umständen bewirken, dass dies Werk von geradezu einziger Bedeutung so ganz und gar unbekannt und unerkannt blieb.

Es sind sechsundachtzig Folioblätter von feinem Pergament, durchschnittlich 32 cm hoch und 47 cm breit in einem unscheinbaren roten Pappeband.<sup>1)</sup> Auf der Rectoseite der Blätter ist je ein Gesang der Divina Comoedia in schöner klarer runder Schrift „alla antiqua“, der Quere des Blattes nach vierspaltig, geschrieben. Die Kehrseiten sind für die Illustrationen frei gelassen; auf drei Blättern am Schlusse des Paradiso sind die für die Zeichnungen bestimmten Seiten leer geblieben. Die Einrichtung des Codex war so getroffen, dass man beim Lesen des Textes immer das dazu gehörige Bild vor Augen hatte.

Die Zeichnungen bedecken in der Regel die ganzen Blattseiten. Mit weichem Metallstift, der wahrscheinlich aus einer Mischung von Blei und Silber bestand, sind sie auf das Pergament entworfen, und mit bald dünnerer bald breiterer Feder ausgeführt. Meistens sind es leicht gezogene Konturen, hier und da in Modellierung gesetzt und überall mit höchster Sorgfalt durchgebildet. Die Darstellungen sind ungleich durchgeführt, aber selbst in den am meisten ausgeführten Blättern ist vieles nur mit dem Metallstift angedeutet. Manche Partien haben den Künstler offenbar vor allen andern angezogen und beschäftigt; während er sich bei einzelnen Bildern bemüht, alles Darstellbare anzubringen, was der Inhalt des betreffenden Gesanges bietet, greift er bei andern oft nur einen einzigen Vers heraus und widmet ihm das ganze Blatt.

Wohl mochte Botticelli eine Zeit lang beabsichtigt haben, in dem „Dante ein Buch zu schaffen ähnlich den von Gold und Farben strahlenden Pracht-codices, wie sie in jener letzten Blütezeit der Miniaturmalerei seine Zeitgenossen Gherardo und Antonio da Monza fertigten. Ein derartiger Plan scheint

<sup>1)</sup> Die Kollationierung des Manuskriptes ist dem Text nach folgende: Der Anfang fehlt, Fol. 1: Infer. VII, Inf. VIII bis XV fehlt, Fol. 2: Inf. XVI. Fol. 20: Doppelblatt der Grosse Satan, Fol. 21: recto weiss, verso Zeichnung zu Purg. I, Fol. 22: Purg. I, Fol. 54: Pur. XXIII, Fol. 55: Parad. I, Fol. 87: Parad. XXXIII. Im Ganzen 87 Blätter (einschliesslich dem einfach gerechneten Doppelblatt) mit 84 Zeichnungen.

Der Codex bestand, so wie er in unsern Besitz gelangte, aus einem etwa am Ende des vorigen Jahrhunderts angefertigten Bande, in dem die einzelnen Pergamentblätter, in der richtigen Aufeinanderfolge auf Papierfalze gesetzt, vereinigt waren. Dieser Zustand hätte durch das beim Besehen stattfindende Blättern die Erhaltung der Zeichnungen wesentlich gefährdet. Die Pergamentblätter wurden daher aus dem Bande genommen und in der Weise auf Untersatzbogen (Passe-partouts) befestigt, dass beide Blattseiten, Text und Illustrationen sichtbar bleiben. Möglicher Weise hat schon ursprünglich das Ganze nicht aus „Lagen“, sondern aus Einzelblättern bestanden.

Im Jahre 1803 wurde der Codex von einem Buchhändler, Francesco Molini in Paris, kollationiert, und darüber ein Ausweis angefertigt. Molini's Kollationierung stimmt mit dem gegenwärtigen Befunde überein.



wenigstens aus dem Einen farbig und in Miniaturenart ausgeführten Blatte zum XVIII. Gesang des Inferno hervorzugehen. Es stellt den achten Kreis der Hölle, die Abteilung der Betrüger, Kuppler, Verführer und Schmeichler, und Dante's Gespräch mit Alexio Interminei von Lucca dar. Der Trostlosigkeit des Ortes bemüht sich der Künstler durch ein trübes Kolorit entsprechenden Ausdruck zu geben. Die Felsen, die Menschengestalten und der schlammige Pfuhl, in dem diese waten, alles ist in denselben schwer-braunen Ton getaucht. Nur die roten Missformen der Teufel und Virgil und Dante, die in ihren irdisch-hellen Gewändern erscheinen, heben sich aus der Eintönigkeit hervor. Die Malerei ist in Deckfarben mit grosser Sorgfalt behandelt, jedoch an einigen Stellen unvollendet und vielleicht überhaupt nicht ganz zu Ende geführt.

Wenn man die ungewohnte Technik in Betracht zieht, lässt sich die Hand Botticelli's in dieser Malerei wohl erkennen, aber sogut wie heute der Beschauer, muss auch schon der Künstler bei der Arbeit den Eindruck gewonnen haben, dass der Gegenstand der Comoedia eine Fassung im Realismus der Farbe nicht verträgt. Nur die einfache, körperlose Zeichnung in Weiss und Schwarz vermag der Phantasie jenes Maß von Freiheit zu geben, deren sie zur Versinnlichung übernatürlicher Dinge bedarf; ein deutscher Künstler jener Zeiten würde im gleichen Falle zum Holzschnitt gegriffen haben. Botticelli lässt es denn auch bei dem Einen Kolorierversuche bewenden, und wiederholt ihn nicht weiter in der Bilderfolge. Zum Glück für das Werk. So interessant es für uns auch ist dies eine farbiges Blatt zu besitzen, an sich ist es doch vielleicht kaum mehr als ein künstlerisches Experiment, das ihm nicht gelungen ist, und vielleicht auch keinem Andern gelungen wäre.

Dass wir es aber in der ganzen Serie der Blätter mit der Arbeit des Sandro Botticelli zu thun haben, kann auch heute aus innern wie äussern Gründen nicht mehr zweifelhaft sein. Wer die Bilder dieses Meisters kennt und die wenigen von ihm existierenden Handzeichnungen gesehen hat, wird keinen Augenblick anstehen zu entscheiden, dass nur er und kein Anderer der Urheber ist; denn deutlich und unverkennbar tragen die Blätter überall den Stempel seiner individuellen Stilweise, den ihm eigentümlichen Typus der Köpfe, den herben Liebreiz in der Bildung namentlich der weiblichen Gestalten, zu sehr sprechen dafür die fliegenden Gewänder und die reizvolle Grazie der Bewegung, jene hervorstechende Eigentümlichkeit der Kunst Botticelli's. Zugleich erweist sich Alles, zumal wenn man das Werk eingehend studiert, aus einem Gusse und von einer Hand, die stufenweise in ihre Aufgabe hineinwächst und sie, je weiter desto mächtiger, bewältigt. Zwischen dem Beginne und der Beendigung der Arbeit liegt aber vielleicht ein langer Zeitraum. Deutlich wird ein Wechsel in der Behandlung und Auffassung des Künstlers beim Vorschreiten vom ersten zum zweiten und vom zweiten zum dritten Teile des Gedichtes kenntlich, und ebenso Einflüsse seiner künstlerischen Umgebung, wie namentlich des Pollajuolo und wahrscheinlich auch des Signorelli.

Ein einziger moderner Kunstforscher berichtet von unserem Dantecodex vor dessen neuerlichem Bekanntwerden: Waagen in den „*Treasures of Art in Great Britain*“ (1854, Band III, S. 307). Der Herzog von Hamilton, bei dem er zu Gaste war, gestattete ihm einen flüchtigen Einblick in seine Manuskripten-Schätze. Waagen bedauert die Eile, zu der ihn der Herzog nötigte. Besonders lebhaft interessiert ihn der Dante. Er nennt die Illustrationen die grossartigste Bilderfolge, die je zu dem Gedicht komponiert worden sei. Dass sie in der Hauptsache von Botticelli sind,



scheint ihm gewiss, aber er meint die Hände verschiedener Künstler darin zu erkennen. Wäre es Waagen, wie uns heute, vergönnt gewesen, die Zeichnungen eingehend zu studieren, so wäre er unzweifelhaft zu der Ueberzeugung gelangt, dass sämtliche Blätter nur von einem und demselben Meister herrühren.

Mit dem VII. Gesang des Inferno treten wir in die Bilderfolge ein. Hier wie fast im ganzen Inferno und Purgatorio sind die Figuren durchschnittlich etwa sechs Centimeter hoch und die Kompositionen ausserordentlich reich. Dante ist in langem fliegenden Gewand dargestellt, mit der umgeschlagenen spitzen Mütze, genau so wie seine Erscheinung seit der Zeit Giotto's typisch geworden ist; ebenfalls in langem Mantel mit einer kegelförmigen hohen Mütze auf dem Haupt sein Begleiter Virgil. In dem Dante und Virgil werden wir Bekannte erkennen, wenn wir uns die dem Baccio Baldini zugeschriebenen Kupferstiche vergegenwärtigen, welche in der 1481 in Florenz erschienenen Ausgabe der Göttlichen Komödie enthalten sind.<sup>1)</sup> Je nachdem es der Inhalt des einzelnen Gesanges mit sich bringt, kommen die beiden Wanderer zwei, auch mehrere Male auf demselben Blatte vor.

Die Geister der Abgeschiedenen sind, ausgenommen die Fälle, wo sie in der Dichtung ausdrücklich als Flammen oder dergleichen beschrieben werden, in menschlich-körperlicher Form als nackte Gestalten aufgefasst, abgehärmt und leichenhaft im Inferno, in hellerer und lebensfroher Erscheinung in den aufsteigenden Regionen des Purgatorio. Die oft heftig bewegten und wie vom Sturm hin und her gewehten Gruppen der Höllenkreise erinnern durch die Energie der Körperbildung und Bewegung oft an Luca Signorelli's Auffassungsart.

Die Teufel erscheinen in ihrer traditionellen Scheusslichkeit, doch ohne burlesken Zug; die Engel, welche im Eingang zum Purgatorio und weiterhin auftreten, sind von jener reinen Grazie und dem entzückenden Liebreiz, der dem Botticelli wie kaum einem Andern eigen ist.

Im Inferno, das seinem Gegenstande nach dem Naturell des Künstlers weniger adäquat war als die späteren Teile des Gedichtes, verwendet er Alles auf die Ausbildung und Ausführung der einzelnen Gestalten und Gruppen, gewissermaßen in dem Gefühle, dass er hier seine Stärke in der Sorgfalt der Vollendung suchen müsse. Aber zuweilen schon da und vor Allem im Purgatorio und weiterhin im Paradiso erhebt sich die Komposition zu wahrhaft ergreifender Grossartigkeit. Jene Scene, wo Dante am Eingang in den Hain des Purgatorio das Blumen pflückende und singende Weib erblickt (Purg. XXVIII), steht an entzückender Lieblichkeit ebenbürtig neben dem „Frühling“ der florentiner Akademie; den endlosen Reichtum einer bis ins letzte Detail musterhaften Ausführung bewundern wir in der Scene, wo Virgil dem Dante (Purgatorio X) die Bilder der Ergebnisheit und Gerechtigkeit zeigt. Die figurenreiche Darstellung der „Gerechtigkeit des Trajan“ ist ein Meisterwerk, an Feinheit und Durchführung nur den besten Zeichnungen des Lionardo vergleichbar.

<sup>1)</sup> „Commento di Christophoro Landino . . . Sopra La Comoedia di Dante Alighieri . . . etc. . . . Impresso in Firenze Della Magna A Di XXX Dagosta MCCCCLXXXI“ Fol. Hain Repert. Bibliographicum Nr. 5946. Der Drucker ist Nicolaus Lorenz aus Breslau, italianisiert in Niccolo di Lorenzo oder Niccolo della Allemagna (Della Magna). Nachbildungen der erwähnten Stiche finden sich bei Dibdin: Bibliotheca Spenceriana IV, S. 114, und bei Ottley: History of Engraving I S. 420. Vergl. meinen Aufsatz: Der italienische Holzschnitt im XV. Jahrhundert, Jahrbuch III S. 168.



Mit dem Vorschreiten des Gedichtes zu reinern Sphären scheint sich auch die Begeisterung des Künstlers für seine Aufgabe zu steigern.

Am Schlusse des XXXIII. Gesanges des Purgatorio wird Dante von Beatrice den Sternen entgegengeführt. Wie von unfühlbaren und unsichtbaren Wehen getragen, schweben die zwei Gestalten, die nicht vom Staube dieser Erde geformt scheinen. Ihre Gesichter haben einen der Welt entrückten Zug, der weder Leben noch Tod ist, und die Bäume des Waldes biegen sich unter der unwiderstehlichen Sturmesgewalt, die sie hebt. Vielleicht ist nie Ergreifenderes und Herrlicheres mit wenigen Strichen gezeichnet worden als dieses einzige, unvergleichliche Blatt.

Im Inferno und Purgatorio erforderte die Fülle der Gesichte, die zu bewältigen war, figurenreiche Darstellungen; im Paradiso treten die Geister nicht mehr leidend oder der Reinigung bedürftig auf, sie sind von irdischen Schlacken gereinigt und geben sich zumeist nur als kreisende Feuerflammen oder als Stimmen zu erkennen. Das bildlich vorstellbare beschränkt sich daher im dritten Teile des Gedichtes vorwiegend auf Dante und seine jetzige Begleiterin Beatrice. Ihre Figuren sind in bedeutend grösserem Mafsstabe gegeben als Dante und Virgil in den frühern Partien der Bilderfolge. Beatrice erscheint als mächtiges Weib, den Dante weit überragend; erhaben wie die himmlische Lehre, die sie verbildlicht. Ihre Erscheinung hat Botticelli mit dem ganzen Zauber seiner Kunst ausgestattet und vortrefflich ist das Verhältniss des Menschen Dante zu Beatrice ausgedrückt. Er ist der geringe und schwache Erdenbewohner, der geblendet mit Staunen zu ihr aufblickt, oder von ihr gehoben und fortgerissen das Unfassbare schaut. Trotzdem die zwei Einzelfiguren des Dante und der Beatrice in den Illustrationen des Paradiso nicht weniger als vierzehn Mal wiederkehren, sind diese Gruppen durchaus nicht einförmig, sondern in immer neuer Weise variiert und bilden durch ihre erhabene Einfachheit einen Glanzpunkt des Ganzen.

Die Folge der Bilder ist nicht zu Ende geführt. Das letzte fertig gezeichnete Blatt illustriert den XXX. Gesang des Paradiso (Vers 60 sq):

„E vidi lume in forma di riviera  
Fulvido di fulgore, intra due rive  
Dipinte di mirabil primavera.  
Di tal fiumana uscian faville vive  
E d' ogni parte si mettean nei fiori”.<sup>1)</sup>

Dante und Beatrice in einem breiten Lichtstreifen dahinziehend, neben dem Lichtstrom köstlich gezeichnete stilisierte Blumen und entzückende Genien, die aus demselben tauchen und sich in die Blumen senken.

Die „Himmelsrose“, die im XXXI. Gesange folgt, ist nicht mehr ausgeführt, nur die kleinen Figürchen des in der Höhe thronenden Christus und der Madonna sind mit der Feder hingeworfen. Schon das Pergamentblatt, auf welches das Bild zum XXIX. Gesang kommen sollte, ist weiss geblieben und dasselbe ist der Fall mit

<sup>1)</sup> „Vom Glanz erstrahlend sah ein Licht ich jetzt,  
Gleich einem Flusse, dessen Ufer waren  
Von wundervollem Frühlinge gefärbt.  
Lebend'ge Funken stiegen aus dem Flusse,  
Und setzten überall sich in die Blumen.”

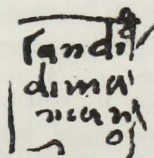
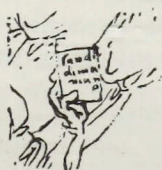
(Es sind Engel; die Blumen selige Geister. Vergl. Par. 31, 7). Uebersetzung von L. G. Blanc.



denen zu den zwei letzten Gesängen des Gedichtes. War der Künstler müde der Arbeit oder hat ein anderer Umstand ihn nicht zur Beendigung derselben kommen lassen? wir wissen es nicht, oder wissen es vielleicht nur heute noch nicht.

Wenn wir die Serie durchblättern, empfangen wir den Eindruck einer der phantasie reichsten und reinsten Schöpfungen der Renaissance, die uns tief in das Geistesleben jener Kunst versenkt. Wie bei jedem echten Kunstwerk tritt der Gegenstand der Darstellung, hier das Verhältniss der Illustrationen zum Gedicht, vorerst in den Hintergrund: Der vorstellbare Inhalt der Poesie des Dante hat das Substrat abgegeben zu einer selbständigen künstlerischen Nachschöpfung im Sinne des Quattrocento, wie sie herrlicher nicht zu denken ist. Ein günstiges Geschick hat sie uns unberührt erhalten, glücklicher als jenes, das die Dantezeichnungen des Michelangelo vom Tyrrhenischen Meer für immer verschlingen liess.

Für die Herkunft unserer Dante-Bilder von Botticelli fehlt es nicht an äussern Zeugnissen, die um so wertvoller sind, als sie sich in völliger Uebereinstimmung mit dem Werke selbst befinden. Eine Bezeichnung mit seinem vollen Namen, die einzige die wir von Sandro kennen, hat er auf einem der prächtigsten und vollendetsten der Blätter, in der Illustration zum XXVIII. Gesang des Paradiso angebracht. Sie stellt in überaus figurenreichen Gruppen die neun Kreise der Engel dar. Die Engel der untersten Gruppen halten Täfelchen in den Händen und auf einem derselben liest man in winzigen aber deutlichen Zügen „Sandro di Mariano“, den Familiennamen Botticelli's. Der Meister scheint in kindlich-frommem Sinne mehr den Wunsch anzudeuten, dass seine Seele wie sein Name im Kreise der Seligen aufgenommen sein möchte, als er damit eine eigentliche Signierung beabsichtigte, denn dem Beschauer werden die kleinen Buchstaben kaum in die Augen fallen. Die Schrift ist aber mit derselben Tinte geschrieben, die sonst in dem Blatte verwendet erscheint und stimmt in ihrem Charakter mit den Vermerken, die sonst hie und da, und offenbar von Botticelli's Hand, im Werke vorkommen. Wir geben beistehend eine phototypische Reproduktion des Schrifttäfelchens in der Originalgrösse und eine in wesentlicher Vergrösserung.



Viele Leser werden sich schon der Nachricht bei Vasari erinnert haben, wo davon die Rede ist, dass sich Botticelli mit der Göttlichen Komödie beschäftigte. Die betreffende Stelle ist auf den ersten Anblick wenig klar und präcis. Vasari spricht von den Arbeiten des Botticelli für Sixtus IV. in der Sixtinischen Kapelle und erzählt dann, dass Sandro nach Vollendung seines Auftrages sofort nach Florenz zurückkehrte<sup>1)</sup>: „wo er, ein Mensch von speculativer Geistesart, einen Teil des

<sup>1)</sup> „Dove, per essendo persona sofistica, comentò una parte di Dante, e figurò l'inferno, e lo mise in stampa; dietro al quale consumò di molto tempo: per il che, non lavorando fu cagione d'infiniti disordini alla vita sua.“ (Ed. Milanese III, 317.)



Dante kommentierte, das Inferno illustrierte, und es im Druck ausgehen liess, womit viel Zeit verging, was dann, da er nicht arbeitete, die Ursache endlosen Wirrsales in seinem Leben wurde."

Das „Comentò una parte di Dante" klingt, wenn man unsern Codex vor Augen hat, ganz wie der ungenaue und entstellte Bericht, dass der Künstler lange Zeit und emsig über einer Handschrift der Göttlichen Komödie sass. Vasari wusste nur von der Beschäftigung des Sandro mit dem Dante, aber nichts von seinen Zeichnungen, daher lag ihm die Annahme, dass Botticelli die Komödie „kommentiert" habe am nächsten. Das Kommentieren des Dante ward ohnehin in jenen Zeiten mehr als nötig geübt. Aber ein Teil des wirklichen Sachverhaltes ist doch richtig erzählt, nämlich dass Botticelli das Inferno illustrierte und es in Druck ausgehen liess.

1481 erschien in Florenz die schon vorhin erwähnte berühmt gewordene Ausgabe des Dante mit dem Kommentar des Christophoro Landino. Der grosse Foliant war angelegt ganz und gar mit Kupferstichen illustriert zu werden, von denen jedoch nur eine geringe Zahl wirklich ausgeführt worden zu sein scheint, denn in den auf uns gekommenen Exemplaren sind gewöhnlich nur achtzehn Stiche enthalten.<sup>1)</sup> Sie sind in die dafür freigelassenen Stellen des Textes eingeklebt, oder eingedruckt. Es sind ziemlich mittelmässige Stiche, die den Charakter der florentiner Kunst und der primitiven italienischen Stechweise jener Epoche tragen. Auf die Nachricht bei Vasari hin, dass der florentiner Goldschmied, Baccio Baldini, „Alles was er stach, nach den Zeichnungen des Botticelli arbeitete", werden diese Stiche gewöhnlich Jenem zugeschrieben. Ihre Ausführung zeigt eine Hand, welche die Schwierigkeiten der Stichtechnik nicht überwunden hatte, einige der Platten sind allerdings in einer vorgeschritteneren Art gestochen und andere verraten Anklänge an die deutsche Weise. Die Frage nach ihrem Urheber bleibe aber vorläufig ganz unerörtert, da die Stiche hier nur in ihrem Verhältniss zu unseren Zeichnungen in Betracht kommen.

Da in der Folge der Blätter unsres Codex von den ersten achtzehn Gesängen nur der achte vorhanden ist, so können nur vier von den Zeichnungen mit den Stichen in Vergleichung gezogen werden, nämlich die zum VIII. und XVII. bis XIX. Gesang.

Das Bild zum VIII. Gesang behandelt die Vorgänge im fünften Kreis des Inferno, die Höllenstadt Dis, sowie Dante's Ueberfahrt in dem Boot des Phlegyas und sein Zusammentreffen mit Filippo Argenti. Halten wir den Stich in der Ausgabe von 1481 daneben, so wird sein Zusammenhang mit der Zeichnung sofort ersichtlich. Die Komposition der letzteren erscheint im Kupferstich von der Gegenseite, aber vereinfacht und auf das zum Verständniss des Gegenstandes Notwendigste beschränkt. Die Motive und Bewegungen der Figuren sind im Stich überall in den Hauptzügen wiedergegeben, die Gestalt des Dante und seines Begleiters Virgil in ihrer charakteristischen Tracht ganz wie auf den Zeichnungen; alle jene Zuthat, welche sich der Künstler im freien Entwurf erlauben durfte, den Reichtum der Kompositionen und die weiten landschaftlichen Gründe musste der Stecher in seiner Unbehüllichkeit weglassen. So sind beispielsweise in der Scene zum XVII. Gesang des Inferno, wo die Wucherer im glühenden Regen sitzen und Virgil und Dante den Geryon besteigen, die 41 Figuren der Zeichnung im Kupferstich auf 12 reducirt und Geryon, welcher Dante und Virgil in die Tiefe trägt, kommt in der Zeichnung viermal, im Stich nur zweimal vor. Der

<sup>1)</sup> In vielen Exemplaren finden sich sogar nur zwei Stiche, nämlich der zum I. und zum III. Gesang des Inferno, hingegen soll es auch Exemplare mit 21 Stichen geben.



Wassersturz des Phlegeton erscheint rechts in der Zeichnung und im Stich links. Dem Geryon hat der Stecher eine Zackenkrone auf das Haupt gegeben und in die Schilder, welche die in den Gluten sitzenden Wucherer um den Hals tragen, hat er Wappenbilder eingesetzt. Ganz analog sind die Gruppen der Simonisten, welche, an den Füßen brennend, umgekehrt im Boden stecken (XIX. Gesang), mit vielen Weglassungen, aber ungefähre Beibehaltung der Gesamtkomposition behandelt. Auch hier sind wiederum in der Zeichnung 51, im Stich bloss 14 Figuren.

In Bezug auf die Durchbildung der Komposition auf den Ausdruck der Köpfe, die Sicherheit und Feinheit der Zeichnung, lassen sich die Kupferstiche in keiner Weise mit den Zeichnungen vergleichen. Sie verhalten sich zu ihnen nur wie vergrößerte und beinahe handwerklich zu nennende Nachahmungen. Unzweifelhaft scheint es mir jedoch, dass dem Stecher die Kompositionen Botticelli's vorgelegen haben; da er nicht daran denken konnte, auf den wenige Zoll grossen Blättern und mit seiner ungefügen Technik den ganzen Reichtum der Botticelli'schen Entwürfe wiederzugeben, musste er sich mit einer Art Auszug begnügen. Um sich aber doch einigermaßen an die Originale zu halten, hat er den Maßstab der Figuren möglichst wenig verkleinert, und nur ihre Zahl verringert.

Für uns hat die Kenntniss des Zusammenhanges der Kupferstiche mit den Zeichnungen eine mehrfache Wichtigkeit. Wir erfahren daraus zunächst wenigstens, dass die Botticellischen Dantekompositionen vor dem Jahre 1481 begonnen sein mussten und ein Teil des Inferno vom Künstler damals fertig gezeichnet war. Mit Sicherheit lässt sich dies von den Bildern zum VIII. und XVII. bis XIX. Gesang sagen, wahrscheinlich waren aber damals auch die jetzt fehlenden Blätter fertig und sind für uns verloren gegangen oder noch nicht wieder aufgefunden. Zur idealen Rekonstruktion des Verlorenen bieten die Kupferstiche einigen wenn auch dürftigen Anhalt. Manche dieser Kompositionen scheinen von besonderer Schönheit gewesen zu sein, so dass wir ihren Verlust, wenn er unwiederbringlich ist, doppelt zu bedauern haben.

Botticelli hat aber seinen Dante keineswegs allein als Vorlage für den Stecher der Kupfer in der Ausgabe von 1481 beabsichtigt und bearbeitet, dazu hätte er nicht nötig gehabt, so weit ausgeführte und gross angelegte Blätter anzufertigen; die Kupferstiche sind wohl nur nebenher entstanden.

Eine seit nicht langer Zeit bekannt gewordene historische Notiz ist geeignet auf die Entstehung des Dantecodex einiges Licht zu werfen.

In der neuen Ausgabe des „Vasari“ führt Milanesi (III, 317) das in der Biblioteca Nazionale in Florenz befindliche Manuscript eines unbekannten Autors an: „Nachrichten von florentiner Künstlern von Cimabue bis Michelangelo“, worin verschiedene Notizen über Botticelli enthalten sind und es unter Anderem heisst: „Er (Botticelli) malte und illustrierte den Dante auf Pergament für Lorenzo di Piero Francesco de' Medici; es wurde dies für eine wunderbare Sache angesehen.“<sup>1)</sup>

Der hier genannte Lorenzo di Pierfrancesco ist der wahrscheinlich kurz nach 1456 geborene Sohn des Pierfrancesco, Enkel des Lorenzo (1395—1440) de' Medici,

<sup>1)</sup> „Dipinse et storio un Dante incartapecora (wörtlich Schafpergament) a Lorenzo di Piero Francesco de' Medici, il che fu cosa meravigliosa tenuto.“ Ich führe diese Stelle in der Fassung von dem Citat bei Milanesi etwas abweichend nach einer mir durch die Güte des Herrn Professors Adolfo Bartoli in Florenz vermittelten Abschrift des Manuskripts an. (Ms. Gaddiano No. 17 classe XVII.)



derselbe für den der jetzt ebenfalls im Berliner Museum befindliche jugendliche Johannes des Michelangelo gefertigt wurde.<sup>1)</sup> Lorenzo starb 1503.

Auf Grund dieser Nachricht dürfen wir also annehmen, dass Lorenzo di Pierfrancesco entweder der Besteller oder wenigstens der Besitzer des Dantecodex gewesen ist. Wenn es sein Tod war, der die Vollendung der grossen Arbeit unterbrach, so hätte Botticelli mehr als zwei Jahrzehnte das Werk unter den Händen gehabt.

Wir wissen nicht genau, wann Botticelli nach Rom ging, um auf Geheiss Sixtus IV. in Gemeinschaft mit Ghirlandajo, Perugino, Cosimo Roselli und Signorelli für die Ausschmückung der Sixtinischen Kapelle zu arbeiten, vielleicht war es im October 1482. Im Jahre 1484 starb Sixtus, und Vasari erzählt an der vorhin mitgetheilten Stelle nur, dass Botticelli nach Beendigung seines römischen Auftrages schleunigst nach Florenz zurückkehrte, um an seinem Dante zu arbeiten. Wir wissen nun freilich, dass er bereits vor der Reise und sogar schon vor 1481 daran thätig war.

Da die Stiche der Dante-Ausgabe um den XX. Gesang abbrechen, so könnte man glauben, dass dies geschah, weil es an Vorlagen zum Weiterarbeiten fehlte. Dies ist indess wenig wahrscheinlich. Bei der Weise, wie der Kupferstecher seine Aufgabe auffasste, würde er sich auch leicht anders beholfen haben.<sup>2)</sup> Mir scheint vielmehr, dass die Anfertigung der Stiche selbst sich länger hinzog, als es dem Drucker und Verleger lieb war und er, um mit der Herausgabe des Dante nicht länger zu zögern, das Buch recht und schlecht mit den eben fertigen Platten erscheinen liess. Vielleicht gedachte er auch in die später zu verkaufenden Exemplare die nachträglich vollendeten Stiche einzutragen. Es wird sich daher, meiner Meinung nach, aus dem Verhältniss der Stiche zu den Zeichnungen allein noch nicht folgern lassen, dass um 1481 von Botticelli nicht mehr als ein Teil des Inferno gezeichnet war.

Die Erörterung dieser und vieler anderer Fragen muss ich mir auf einen späteren Zeitpunkt versparen; sie erheischen eine eingehendere, gründlichere Behandlung als in diesem vorläufigen Bericht beabsichtigt war. Wird doch, um nur dies hervorzuheben, durch die Auffindung dieses Dantecodex die kunstgeschichtliche Stellung des Sandro Botticelli, wie ich meine, wesentlich verschoben. In dem Maler der heiteren Existenzbilder, der von Engeln umgebenen Madonnen und des „Frühlings“, erkennen wir nun einen tief sinnig spekulativen Geist, der sich in die Aufgabe versenkt, die

<sup>1)</sup> Vergl. W. Bode: Die ital. Skulpturen der Renaissance in den Königlichen Museen. Jahrbuch 72. II.

<sup>2)</sup> Im Laufe des XV. Jahrhunderts erschienen in Italien ausser der florentiner noch zwei andere illustrierte Ausgaben der Komödie, die eine von Boninus de Boninis in Brescia, gedruckt 1487, die andere von Bernardino Benali und Matthio da Parma in Venedig 1491 (Hain 5948 und 5949), beide mit vielen Holzschnitten versehen. Bis zum XIX. Gesang sind die Schnitte dieser zwei Ausgaben freie Kopien der florentiner Stiche von 1481, von da ab ist aber der Holzschneider oder der Verfertiger der Vorzeichnung selbständig weiter gegangen. Namentlich in der Brescianer von 1487 haben die Bilder sehr geringen künstlerischen Wert. Ich glaube indess, dass die Holzschnitte weniger des künstlerischen Schmuckes halber als mit der Absicht hingesetzt wurden, der Phantasie des Lesers einen Anhaltspunkt zu bieten, um die einzelnen Szenen des Gedichtes dem Gedächtniss leichter einzuprägen, also etwa nach der Art der Bilder in der Biblia Pauperum. Wer den Versuch macht, diese alten Ausgaben darauf hin durchzusehen, wird finden, dass der Zweck des Illustrators in gar nicht übler Weise erreicht ist. Die Venezianer Dante-Ausgabe von 1497 (Hain 5953) hat dieselben Holzschnitte, wie die oben erwähnte von 1491. Ein anderer bei Hain (5952) angeführter illustrierter Venezianer Druck von 1493 ist mir bisher nicht zu Gesicht gekommen.



Abgründe des Inferno und die Lichtkreise des Paradieses in bildliche Formen zu fassen.

Sucht man nach einem Gegenstück zur Dantefolge, so muss man hoch greifen, zur Apokalypse Dürers. Hier wie dort reichen die mystisch-allegorischen Bilder an die Grenze der Vorstellbarkeit. Der Gedankenreichtum und die Phantastik des dichterischen Vorwurfes verlangten Künstler von höchster Kraft der Erfindung und Gestaltung. Als Illustrationen zur Göttlichen Komödie werden die Dantebilder des Botticelli vielleicht eine ähnliche Geltung erlangen, wie die Holzschnitte unseres deutschen Meisters, welche die ein für alle Male feststehende Versinnlichung der Offenbarung des Johannes bilden.

In der beifolgenden Heliogravüre wollen wir den Lesern eine Probe der Dante-Zeichnungen geben. Für die Reproduktion, welche indess die Feinheit des Originalen nicht erreicht, musste des Formates wegen eine nicht die ganze Seite füllende Komposition und zugleich aus technischen Gründen eine in reiner Federzeichnung ohne sichtbaren Zusatz von Metallstift ausgeführte Zeichnung gewählt werden. Sie illustriert den III. Gesang des Paradiso: Dante weilt mit Beatrice in der Sphäre des Mondes und sieht Gestalten aus dem Licht auftauchen, die zu sprechen bereit sind. Er hält sie für Spiegelbilder, wird aber von Beatrice belehrt. Es sind die Seelen derer, die ihr Gelübde nicht vollständig erfüllt haben. Eine Seele, die vor allen den Wunsch zu hegen scheint mit ihm zu sprechen, redet ihn an, es ist die Nonne Piccarda. Auf Dante's Frage, ob sie sich nicht nach höherer Seligkeit sehne, erwiedert sie, dass solches Wünschen mit dem Wesen der Seligkeit unvereinbar sei. Sie erzählt ihm ihre Geschichte und die einer andern Nonne Constanze:

So wie aus reinem und durchsicht'gem Glase,  
Oder aus klarem, ruhigem Gewässer,  
Dass nicht so tief, dass dunkel sei der Boden,  
Die Züge unsres Bilds zurückestrahlen,  
So schwach jedoch, dass leichter eine Perle  
Auf weisser Stirn in unserm Aug' erglänzt:  
So sah Gesichter ich bereit zu sprechen;  
Drob mich ein Irrthum dem entgegen fasste,  
Der Lieb' einst weckte zwischen Mensch und Quelle.  
Kaum hatt' ich wahrgenommen sie, so wandt' ich,  
Da ich für Spiegelbilder sie gehalten,  
Die Augen, um zu sehn, von wem sie kämen.  
Da sah' ich nichts, und wandte vorwärts sie  
Grad' in das Licht der holden Führerin, . . . .

(Paradiso III, Vers 10—23.)

Der Kopf des Dante erscheint zweimal gezeichnet, nach vorwärts und nach rückwärts gekehrt, wie wenn der Künstler, was sonst in der Bilderfolge in dieser Weise selten vorkommt, die Verse 19—22 wörtlich zur Anschauung hätte bringen wollen.

FRIEDRICH LIPPMANN.



Dem Separatabdrucke der nachstehenden Abhandlung sind ausser der Illustration zum III. Gesang des Paradiso noch Heligravüren nach den Zeichnungen zum XXXIII. Gesang des Purgatorio und zum XXVII. Gesang des Paradiso beigegeben,

#### Purgatorio, Gesang XXXIII.

Trauernd über die (im vorhergehenden Gesang sinnbildlich dargestellten) schweren Schicksale der Kirche, haben sich die sieben Frauen (welche die kirchlichen und moralischen Tugenden repräsentiren) um Beatrice (die reine Kirchenlehre) geschaart, wo sie den 79. Psalm anstimmen (v. 1—6). Von links her nahen Dante und der Dichter Statius, von Mathilde geführt, der Gruppe. Auf Beatrice's Geheiss setzen sich alle in Bewegung; sie winkt Dante während des Weiterschreitens zu sich heran, und ertheilt ihnen in dunkler Rede Aufklärung über die ferneren Schicksale der Kirche (v. 13 ff.). So nähern sie sich den heiligen Quellen der Lethe und der Eunoë. Dort taucht Mathilde die beiden Dichter in die Fluth der Eunoë, deren Genuss das Gedächtniss für die guten Thaten wiedergiebt, und von welcher Dante zum Aufflug zu den Sternen vorbereitet zurückkehrt (v. 106 ff.).

#### Paradiso, Gesang XXVII.

Den emporschwebenden Geistern der Apostel schaut Dante so lange nach, als er ihnen folgen kann, bis Beatrice ihn den Blick hinabwenden heisst, um zu ermessen, welche Räume er im Umschwung des Himmels zurückgelegt, seitdem er zum ersten Male zur Erde hinabgesehen. Er gewahrt, dass er mit dem Gestirn der Zwillinge um ein Viertel von dessen Bahn vorgerückt sei (v. 67 ff.).

Da er sich lieberfüllt zu Beatrice zurückwendet, wird er durch die Kraft, die ihm ihr Blick mittheilt, im schnellsten Fluge zum höchsten Himmel, dem Krystallhimmel, emporgehoben. (v. 88—99.)

---

Berlin, Hofbuchdruckerei von W. Büxenstein.















BERLIN, HOFBUCHDRUCKEREI VON W. BÜXENSTEIN.