



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

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

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

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

Nutzungsrichtlinien

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

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

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

Über Google Buchsuche

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

Don. 533.5



Harvard College Library

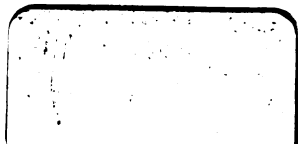
GIFT OF THE

DANTE SOCIETY

OF

CAMBRIDGE, MASS.

21 April, 1893.



©

BILDliche DARSTELLUNGEN

ZU

DANTE'S DIVINA COMMEDIA

BIS ZUM

AUSGANG DER RENAISSANCE

VON

DR. LUDWIG VOLKMANN.

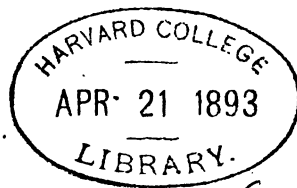


LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

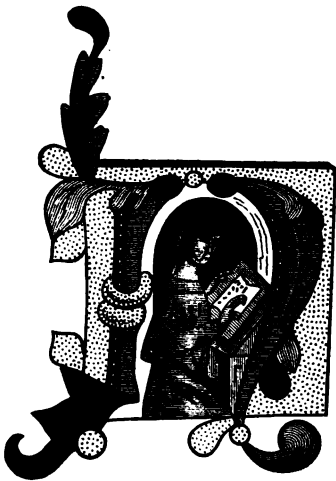
1892.

Dr. 533.5



Dante Society.

Einleitung.



ACH der Lectüre der Divina Commedia schrieb Goethe über Dante: »Er fasste die Gegenstände so deutlich in's Auge seiner Einbildungskraft, dass er sie scharf umrissen wiedergeben konnte, deshalb wir denn das Abstracteste und Seltsamste gleichsam nach der Natur abgezeichnet vor uns sehen.« Bei einem solchen Dichter, welcher seine Gestalten geradezu plastisch bildet, seinen Scenen Form und Farbe verleiht, ist es

natürlich, dass er in der bildenden Kunst etwas Verwandtes erblickte und sie allezeit hoch in Ehren hielt¹⁾. Verband ihn doch zudem enge aufrichtige Freundschaft mit dem grössten Maler seiner Zeit, mit Giotto, dem er im elften Gesang des Purgatorio (Vers 94—96) jenes unvergängliche Denkmal gesetzt hat:

Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
Sì che la fama di colui oscura.

Doch auch andere Künstler werden mit rühmenden Worten erwähnt, so der Miniator Oderisi, »Agubbio's Stolz«, so Franco Bolognese; und eine grosse Zahl von Bildern und Vergleichen, welche dem künstlerischen Gebiet entnommen sind, lassen uns Dante auf demselben völlig heimisch erscheinen. Nahe liegt da die Frage, ob der Dichter nicht auch selbst gezeichnet habe. Und in der That scheint dem bewunderungswürdigen Manne auch diese Gabe nicht versagt gewesen zu sein, denn in der Vita nuova (Venezia 1785. pag. 44)

schreibt er: »Da quel giorno nel quale si compiva l'anno che quella donna — d. h. Beatrice — era fatta delle cittadine della vita eterna, io mi sedeva in parte nella quale ricordandomi di lei io disegnava un angelo sopra certe tavolette.«

Vielleicht am deutlichsten und schönsten jedoch offenbart er seine hohe Auffassung von Zweck und Wirkung der Kunst im zehnten Gesang des Purgatorio, dort wo den Hochmüthigen zu ihrer Läuterung Beispiele der Demuth in Marmor-Reliefs vor Augen geführt werden, so herrlich, »dass nicht Polyclet nur, selbst die Natur beschämt hier stehen müsste«.

An die Besprechung von Dante's persönlichem Verhältniss zur Kunst mögen sich einige Worte über Dante's Person in der Kunst reihen. Nicht um einen Katalog der Dante-Bildnisse kann es sich natürlich dabei handeln; der Stoff ist hier enger begrenzt, zu eng, als dass die Fülle von Porträts, in denen die Kunst — Plastik wie Malerei — die Züge des Dichters verewigt hat, einen Raum finden könnte. Eine Aufzählung derselben findet sich ohnedies in der Bibliografia Dantesca von de Batines²⁾, und so genüge es, etwas über Dante-Bildnisse vor auszuschicken, soweit solche in Darstellungen zur Divina Commedia vorkommen. — Für unsere Begriffe hat sich ein bestimmtes Dante-Ideal ausgebildet, welches, wie man jetzt meist anzunehmen pflegt, auf des Dichters Todtenmaske zurückzuführen ist. Reine Profilstellung; kühngeschwungene Nase, feiner, bartloser Mund, grosse, ernste Augen; dazu die bekannte Kopfbedeckung oder ein Lorbeerzweig um die Schläfen — das sind die charakteristischen Züge, an denen wir Dante's Porträt sofort zu erkennen gewohnt sind. Mit dem historischen Sinn unserer Zeit würde es sich nun nicht vertragen, wollte man den Dichter je anders darstellen. Im 14. und 15. Jahrhundert war man nicht so streng, und daher kommt es, dass unter den unendlich vielen Darstellungen des Dichters nur wenige Anspruch auf Porträtähnlichkeit machen können. — Der Miniator zum Beispiel, welcher die Scenen des Gedichtes auf Pergament oder Papier verkörperte, musste fast in jedem Bild Dante redend, handelnd oder als Zuschauer anbringen. Und wie stellte man ihn dar? Bald gross, bald klein, bald bartlos, bald bärtig³⁾; mit der bekannten Mütze oder ohne dieselbe, oder auch mit irgend einer anderen Kopfbedeckung; von dem charakteristischen Profil fast nie auch nur eine

Spur. Seine Tracht ist stets ein langes faltiges Gewand, oft mit einem grossen Kragen daran. Die Farbe meist blau oder violett, vielfach mit goldenem Saum. Der Lorbeerkrantz, mit dem wir uns sein Haupt so gern umwunden denken, wird erst im 16. Jahrhundert zu seinem beständigen Attribut.

Sollte man nun meinen, dass diese Gleichgültigkeit gegen die wahren Züge des Dichters etwa nur daher rühre, dass ein Illustrator so oft immer wieder Dante in einem Codex darzustellen gezwungen war, so ist man erstaunt, wenn man die gleiche Erscheinung in Handschriften findet, welche als einzigen figürlichen Schmuck ein Bild Dante's enthalten (vgl. den Initial auf Seite 1). Wie oft sieht man ihn da, am Schreibpult sitzend, oder mit seinem Werke in der Hand, über dasselbe nachdenkend, aber ohne jede Spur von unserem Dante-Ideal oder von Porträtähnlichkeit. Die Gründe für diese seltsame Thatsache sind wohl mehrfache. Dass man des Dichters Aussehen nicht gekannt habe, würde nur ausserhalb Florenz und auch dort nur in sehr früher Zeit gelten können; die meisten Manuscripte sind jedoch toskanischen Ursprunges. Dass man Ähnlichkeit gar nicht anstrebte, könnte für das Trecento wohl zutreffen, da der Sinn für das eigentlich Porträtmässige doch erst im Quattrocento rege erwacht. Technisches Unvermögen endlich und handwerkliche Ausführung müssen gewiss als die Hauptursachen angenommen werden. Ein Beweis dafür ist es, dass wir bei besseren Zeichnern Dante mehrfach doch porträtgetreu, und dabei sehr ausdrucksvoll, dargestellt sehen. An Botticelli und Signorelli braucht man dabei noch nicht einmal zu denken, — es ist ein zu grosser Abstand zwischen dem Niveau eines gewöhnlichen Buchmalers und diesen Künstlern; aber auch in illustrierten Handschriften finden sich hier und da sorgfältige und ähnliche Bildnisse. Treffliche Beispiele dafür bieten eine blattgrosse Federzeichnung in einer Handschrift der Bibl. Nazionale zu Florenz⁴⁾ und ein prächtiges Brustbild, in Deckfarben ausgeführt, in Codex 1040 der Riccardiana ebendort.

Auch in den ältesten illustrierten Ausgaben der *Commedia* würde man den Dichter meist nicht erkennen, wüsste man nicht eben, dass er dargestellt sein soll. Die Zeichner oder Holzschneider fühlten diesen Mangel wohl, und fügten daher häufig der Figur ein erklärendes D oder sogar den vollen Namen bei. Die Ausgaben des Cinquecento

dagegen haben oft als Frontispice ein gutes Porträt Dante's. — Das einzige Tafelbild endlich, welches ein Bildniss Dante's in Verbindung mit einer Art Illustration zur Commedia zeigt, steht so vereinzelt, dass es hier für sich besprochen werden muss. Es ist ein grosses Ölgemälde auf Holz, von Domenico di Michelino im Jahre 1465 im Auftrage der Operai für den Dom von Florenz ausgeführt⁵⁾, wo es noch im linken Seitenschiff sich befindet. Das Bild, welchem eine Zeichnung des Alesso Baldovinetti zu Grunde lag, zeigt in der Mitte stehend Dante, in rothem Gewand, mit Mütze und Lorbeerkranz. In der Hand hält er aufgeschlagen sein Buch, auf dessen Blättern man die Anfangsworte des Gedichtes liest. Mit der andern Hand weist er auf die Hölle, welche die linke Seite des Bildes einnimmt: zunächst die Pforte, dahinter eine Schaar von Seelen, von einem fahnentragenden Dämon geführt, von Bremsen gepeinigt, wie im 3. Gesange des Inferno. Im Hintergrund erhebt sich der Berg der Reinigung mit 7 Absätzen. Man sieht in der Mitte den Engel als Wächter an der Pforte sitzen, und auf den einzelnen Abtheilungen die Seelen in den verschiedenen Stufen der Läuterung, während der Gipfel durch das irdische Paradies mit Adam und Eva gekrönt wird. Das Paradies ist nur durch Kreisbögen am Himmel mit Gestirnen darin angedeutet, und die so frei bleibende rechte Seite des Bildes wird durch eine interessante Darstellung der Stadt Florenz ausgefüllt. Man erkennt den Bargello, den Thurm von S. Firenze, den Dom mit Kuppel und Campanile, den Palazzo vecchio. Die Unterschrift lautet:

Qui coelum cecinit mediumque imumque tribunal
Lustravitque animo cuncta poeta suo —
Doctus adest Dantes sua quem Florentia saepe
Sensit consiliis ac pietate patrem.
Nil potuit tanto mors saeva nocere poetae
Quem vivum virtus, carmen, imago facit.

Nach diesem Gemälde ist von unbekannter Hand noch im 15. Jahrhundert ein Stich gefertigt worden⁶⁾, von dem sich ein Exemplar in der Hofbibliothek zu Wien befindet, ein anderes, leider roh colorirt, im Einbanddeckel des Codex Stroziano No. 148 der Laurenziana eingeklebt ist. Der Stich giebt, wenn auch mit gewisser Freiheit, alles Wesentliche des Gemäldes wieder, und zeigt, dass dieses

ein gewisses Ansehen genossen haben muss. Die Unterschrift ist verändert, sie lautet hier: DANTE ALLEGHIERI POETA FIORENTINO CONALTO INGEGNO EL CIELO ELPVRGHATORO. ET. ILREGNO INFERNO ALMEZO. DEL. CAMINO. DINOSTRA. VITA. POSE INBEL. LAVORO. QVAL NEDIMOSTRA. IL POEMA. DIVINO.

Die Handschriften.

Erst seit verhältnissmässig sehr kurzer Zeit würdigt man die illustrierten Handschriften einer eingehenden Beachtung, und so kommt es, dass ältere Abhandlungen über die Darstellungen nach Dante dieses Gebiet kaum andeuten⁷⁾. Und doch müssen gerade die Miniaturen, wegen ihrer zeitlichen Priorität und wegen des numerischen Übergewichtes, unbedingt den ersten Platz in einer Besprechung der bildlichen Darstellungen zur Divina Commedia beanspruchen.

Sehr bald bemächtigte sich die Buchmalerei des göttlichen Gedichtes. Dante vollendete sein Werk nicht vor 1316⁸⁾, und das älteste illustrierte Manuscript desselben, welches sich mit Sicherheit datiren lässt, ist vor 1333 gefertigt⁹⁾, was natürlich nicht ausschliesst, dass unter den nicht datirbaren noch ältere sich befinden.

Die Zahl der Dante-Codices mit Illustrationen ist ausserordentlich gross, und eine ausführliche Beschreibung aller konnte von vorn herein nicht im Zweck dieser Arbeit liegen; so glaubte ich denn, für eine vorläufige Übersicht genügendes Material zu besitzen, wenn ich die Handschriften in Deutschland und Italien, soweit dieselben mir zugänglich, betrachtete. Immerhin habe ich, auch ohne die Schätze der Pariser und Londoner Bibliotheken zu kennen, über siebzig mehr oder weniger mit Figuren geschmückte Handschriften der Divina Commedia gesehen.

Nur Wenigen freilich ist es gelungen, die Riesenaufgabe wirklich durchzuführen, und nur den Grössten war es vergönnt, die Gestalten des Dichters würdig zu verkörpern. Die Menge der Kleineren,

welche an das Wagniss herantrat, litt oft kläglich Schiffbruch. Die beiden ersten Theile, das Inferno und das Purgatorio, enthalten nun zwar so viele greifbare Scenen, so viel lebhaft Action, dass selbst weniger bedeutende Künstler daraus Anregung zu recht charakteristischen Darstellungen schöpfen konnten. Im Paradies jedoch, wo die Handlung völlig gegen den Gedanken und die Empfindung zurücktritt, versagte den meisten die Kraft. In diesem Sinne betrachtet gewinnen die Worte, welche Dante dem Paradies vorausschickt, eine eigenartige Bedeutung:

O ihr, die ihr in einem kleinen Nachen
Voll Sehnsucht zuzuhören nachgefolget
Seid meinem Schiff, das mit Gesang einherzieht,
Kehrt um, dass wieder euren Strand ihr sehet!
Begebt euch nicht auf's hohe Meer, ihr möchtet
Verirrt dort bleiben, wenn ihr mich verlöret!
Minerva weht, es führet mich Apollo,
Neun Musen zeigen mir der Bären Sterne.
Ihr andern Wenigen, die ihr bei Zeiten
Den Hals gewendet nach dem Engelsbrote
Davon man lebet hier, doch nimmer satt wird,
Wohl könnt ihr euch auf's weite Salzmeer wagen
Mit eurem Fahrzeug, dicht an meine Furche
Euch haltend, eh' die Fluth sich wieder glättet. —

(Paradies II, Vers 1—15. Übersetzung von Philalethes.)

Die Ornamente haben zwar mit der eigentlichen Illustration nichts zu thun, sind auch natürlich in einer Dante-Handschrift nicht anders als in allen anderen. Doch sind sie so wesentlich bestimmend für das ganze Aussehen des Buches, zugleich oft für die Datirung so brauchbar, dass sie immerhin eine Erwähnung verdienen. Im Trecento ist buntes Blatt-Rankenwerk die Regel, blau, grün, ziegelroth, violett, mit Goldkugeln dazwischen; häufig sind die Ranken von Menschen- oder Thierköpfen, von Vögeln, Drachen, Missgestalten unterbrochen. Diese Art wird allmählig immer leichter, freier, hält sich aber bis in die erste Hälfte des Quattrocento. Dann wird ein anderer Stil der vorherrschende; von buntem Grunde — roth, grün, blau und gold — hebt sich zierliches, vielverschlungenes, schmales Bandwerk von weisser Farbe ab. Die Initialen werden in derselben Weise gebildet. — Einen eigenthümlichen Anblick gewähren die mit

der Feder gezeichneten Hände, deren Zeigefinger auf besonders wichtige Stellen hinweist. Häufig finden sich statt ihrer Ungeheuer oder Missgestalten, bei denen dann ein Vogelschnabel, Drachenkopf u. dergl. auf die betreffende Stelle zeigt. Ebenfalls sehr charakteristisch sind die drolligen Wesen, meist aus Thier- und Menschennatur wunderlich gemischt, welche oft am Unterrande des Blattes ein Schild mit den Anfangsworten der folgenden Seite halten¹⁰⁾. Sie sind meist nur mit der Feder gezeichnet, manchmal hielt man sie aber auch für wichtig genug, um sie sorgfältig zu malen. Die Accademia Etrusca zu Cortona besitzt eine Divina Commedia, wo allerlei Thiere, — als Frosch, Eule, Adler, Hahn, Kranich etc. — diese Schilder halten.

Die erste Seite des Buches wurde sehr oft mit dem Wappen des Bestellers geschmückt, was dann wichtigen Aufschluss über die Herkunft geben kann. — Ebenfalls nicht eigentlich als Illustrationen zu bezeichnen, aber auch sehr charakteristisch für das Aussehen der Handschriften sind die erklärenden Figuren, welche fast allenthalben dem Commentar beigegeben wurden. Die Forschungen »de situ, forma et misura« der drei Reiche des Dichters wurden frühzeitig begonnen und ruhten nie, erlesene Geister haben immer und immer wieder zu ergründen gesucht, wie Dante's Höllen- und Himmelfahrt mathematisch genau zu denken sei. So der grosse Filippo Brunelleschi, von welchem Vasari in seiner vita sagt: »Diede ancora molta opera in questo tempo alle cose di Dante, le quali furono da lui bene intese circa i siti e le misure . . .« Auch in den Commentaren, wie solche den meisten Manuscripten beigelegt wurden, nehmen derartige Untersuchungen einen breiten Raum ein, und zum besseren Verständniss für den Leser wurden dann hie und da mathematische Figuren mit erläuternden Beischriften eingestreut. Doch blieb es nicht immer bei abstracten Linien; dem Schema wurden auch Gestalten, Scenen des Gedichtes beigelegt, ja manchmal entstehen ausführliche Compositionen im Commentar, welche aber nur den Zweck haben, eine schwierige Stelle zu verdeutlichen, und deren künstlerische Wirkung dann auch unbedenklich durch eine Menge von Beischriften erdrückt wird. Ein gutes Beispiel für diese Art von Commentar-Bildern bietet ein Codex aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts in Neapel¹¹⁾. Dem 29. Gesang des Purgatorio ist eine blattgrosse

colorirte Federzeichnung beigegeben. Links sieht man die sieben Leuchter, welche dem Wagen der Kirche vorangehen, rechts die 24 Ältesten mit grünen Kränzen und andere Greise, schöne ausdrucksvolle Köpfe; daneben den Wagen, vom Greif gezogen, von den Evangelistensymbolen umgeben. Das Ganze könnte recht wohl als eine Illustration des Textes gelten, wiesen nicht die Beischriften — die zehn Gebote und die Namen der verschiedenen Tugenden — deutlich auf den erklärenden Zweck des Blattes hin. Noch auffallender ist dies bei der zweiten Miniatur, welche den Riesen und die Dirne im Wagen der Kirche zeigt, an dessen Deichsel und Rädern gehörnte Häupter hervorspriessen. Die elegant gezeichnete Darstellung ist mit belehrenden Spruchbändern förmlich übersponnen, so dass von einer künstlerischen Wirkung keine Rede mehr ist.

Nach Ausscheidung dieser erläuternden Darstellungen muss innerhalb der Illustrationen zur *Divina Commedia* eine Trennung in zwei grosse Gruppen vorgenommen werden: Zweck der einen ist, zu schildern, Zweck der anderen, zu schmücken.

Eine eigentliche Illustration der *Commedia* muss aber hauptsächlich schildern, erzählen, und so wird der Künstler direct auf das Episodenbild hingewiesen, auf die discursive Malerei. Lamprecht²²⁾ definirt diese folgendermassen: »Die einzelnen Bilder sind in ihrer Composition nicht einheitlich, nur einem Gesichtspunkte unterliegend: es sind keine Situationsbilder, sondern Illustrationen, welche in Andeutungen, durch in einander verschwimmende Scenen, den Fortgang der dargestellten Handlung umschreiben. Diese Bilder wollen nicht ergötzen, sondern erzählen. Aus einer Situation erwächst schon die folgende, aus dieser eine dritte, vielleicht sogar noch eine vierte, das Alles im Rahmen eines Bildes.« Diese Art der Darstellung ist nun die wahre und richtige für die göttliche Komödie, und ein Künstler, welcher den Stoff wirklich bewältigen wollte, musste sich nothwendig zu ihr, zur Illustration im engeren Sinne, wenden. Er konnte nicht zu der sorgsam componirten und mühevoll ausgeführten eigentlichen Miniatur greifen; er wäre nicht ganz fertig geworden, und ausserdem erfordert der Stoff eine gewisse Leichtigkeit — man möchte sagen Flottheit — der Darstellung, welche die saubere Miniatur nicht zulässt. So sind die wirklichen Illustrationen zum Dante meist leicht in Wasserfarben colorirte Scenen, oder blosse

Federzeichnungen. Äusserst lehrreich ist in dieser Hinsicht der Meister der Dante-Illustratoren, Botticelli. Er, der doch gewiss einheitlich zu componiren verstand, wendet hier mit voller Consequenz die discursive Malerei an; er zeigt uns Dante und Virgil ohne Scheu mehrmals auf demselben Blatte in verschiedenen Situationen, ja im 3. Gesang des Paradieses verschmäh't er es nicht, den Kopf des Dichters in zwei verschiedenen Lagen darzustellen, um ein Wenden des Hauptes auszudrücken¹³⁾. Und nur das freieste Mittel der Schilderung und Erzählung, die Federzeichnung, wandte er endgültig an, nachdem er sich an vier Blättern in Deckfarben, deren eines er nicht einmal vollendete, von der Unzuträglichkeit eines solchen Unternehmens überzeugt hatte.

Ein sehr anderes Bild bieten die Handschriften, welche ausgeführte Miniaturen enthalten. Es sind dies meist »Pracht-Codices«, und die Darstellungen sollen hier namentlich schmücken, dem Werk ein vornehmes und reiches Aussehen verleihen.

Eine grosse Zahl von Manuscripten dieser Gruppe haben freilich als einzigen Schmuck die bunt illuminirten Initialen der drei Theile. Für die Figuren, welche man in diese hineinmalte, hatte sich geradezu ein festes Schema herausgebildet; das N des Inferno enthält fast stets ein Bildniss Dante's¹⁴⁾, am Schreibtisch sitzend oder mit der *Commedia* in der Hand, auch Dante und Virgil im Walde, das P des *Purgatorio* zeigt Dante und Virgil, wie sie in einem Segelkahn dem Berg der Reinigung zufahren, oder Seelen in Flammen, während man im L des *Paradiso* entweder ein Brustbild des segnenden Christus, oder Dante und Beatrice sieht, manchmal auch die Dreieinigkeit oder die Krönung der Madonna¹⁵⁾.

Andere gehen weiter, und geben zu jeder *Cantica* ein ausgeführtes, oft blattgrosses Bild. Handschriften dieser Art haben vielfach die schönsten und anmuthigsten Miniaturen, gerade weil der Künstler nur drei Darstellungen zu fertigen hatte, und auf diese nun alle Liebe und Sorgfalt verwenden konnte. Die Initialen enthalten ausserdem oft die oben genannten Gegenstände.

Radua, Biblioteca del Seminario, No. 9. 14. Jahrh.: Mit Miniaturen geschmückt sind die Anfangsblätter jeder *Cantica*. Vor dem ersten Gesang des Inferno sieht man Dante mit den drei Thieren im Walde, ferner im Rankenwerk zweimal Dante und Virgil. Zum

Purgatorio gehört ein prächtiger Initial mit Dante und Virgil im Kahn; drei Medaillons im Rankenwerk zeigen Dante vor Cato knieend und Virgil, Virgil welcher Dante mit Schilf gürtet, endlich die beiden Dichter nochmals am Ufer. Im Initial zum Paradies stehen Dante und Beatrice in einer Wolke; von blumiger Wiese zu den Himmelsphären emporschwebend; drei Medaillons im Rankenwerk zeigen Dante und Beatrice in verschiedenen Stellungen, über ihnen die Sphären des Paradieses. — In der Auffassung haben diese Miniaturen natürlich durchaus nichts Hervorragendes, sie streben keine Vertiefung in den Gegenstand an. In der Ausführung sind sie ausgezeichnet, und erreichen auf's glücklichste ihren Zweck, zu schmücken und das Auge zu erfreuen. Im Rankenwerk sind überdies noch allerliebste kleine Missgestalten im Stil der französischen »drôleries« eingestreut, und jeder Gesang hat einen prachtvollen Initial mit Ranken und grotesken Gestalten.

Mailand, Trivulziana, No. 1080. Datirt 1337. Vor jeder Cantica finden sich saubere aber sehr alterthümliche Figuren, in Deckfarben gemalt, sowohl im Initial als am Rand. Das Inferno zeigt mehrmals die beiden Dichter, sowie die drei Raubthiere, das Purgatorio die Dichter im Segelkahn, ferner Dante vor Cato knieend, von Virgil mit Schilf gegürtet, aufwärts blickend, von Virgil mit Thau gewaschen. Im Initial des Paradiso ist eine sehr feine Darstellung der Krönung Mariae enthalten, ringsum anbetende, unten musicirende Engel, Alles auf Goldgrund. Das ganze Blatt umgeben Sechspässe mit Brustbildern von Christus und Engeln. Unten wird Dante von einem aus der Himmelsphäre schwebenden Engel mit einem Lorbeerkrantz gekrönt.

Florenz, Laurenziana, Tempiano I. 1398. Auch hier hat nur das erste Blatt jedes der drei Theile Bilderschmuck. Interessant sind die Initialen, welche hier allegorische Figuren enthalten. In dem zum Inferno ist eine Justitia dargestellt, als geflügeltes Weib mit Schwert und Wage; eine geflügelte Frau, die sich an den Stamm eines blühenden Baumes lehnt, dürfte wohl mit Recht als Speranza zu erklären sein, welche dem Purgatorio vorangestellt ist, um die Hoffnung auf Erlösung zu versinnbildlichen; die Figur zum Paradiso endlich muss als Fede oder Carità erklärt werden, auch ein geflügeltes Weib, auf ihrer Brust ein rother Kreis, in der Rechten hält sie eine

betende Seele ¹⁶⁾. — Ausserdem ist jedesmal der Oberrand des Blattes von einer grösseren Miniatur eingenommen. Bei Inferno und Purgatorio ist diese viergetheilt, und zeigt hier Dante im Wald verirrt, Dante mit dem Löwen und Panther, Dante vor der Wölfin und Virgil, Dante und Virgil im Gespräch, — dort Dante und Virgil im Schiff; Virgil und Dante, welcher vor Cato knieet; Dante und Virgil, die Ankunft des Kahnes mit Seelen erblickend; endlich den Engel an der Pforte des Reinigungsberges. Die Miniatur zum Paradies ist nicht getheilt. Es ist eine grosse Darstellung auf Goldgrund: Christus segnend in einer Mandorla, umgeben von rothen und blauen Cherubim. Zu seiner Rechten die Madonna und zwei Heilige, unten sitzt Dante mit seinem Buch in der Hand, Beatrice schwebt auf ihn zu. Zur Linken Christi zwei sitzende Heilige, darunter drei selige Frauen. Besonders diese letztere Miniatur ist ganz reizend, sie muthet wie ein florentinisches Gemälde der gleichen Zeit an mit ihren schönen bunten Farben, ihrem Goldgrund, und feinen schlanken Gestalten. Die Glorienscheine sind in den Goldgrund eingeritzt und gestochen, ganz wie bei gleichzeitigen Tafelbildern.

Florenz, Laurenziana. Plut. 40, No. 3. Ende 14. Jahrh. — Inferno: Links Dante schlafend, rechts vor den drei Thieren stehend, welche über einander am Abhang gruppirt sind. Am Rand ein sehr elegant ausgeführtes Wappen. Purgatorio: Dante mit Virgil im Kahn, im Wasser erblickt man Seelen. Als Illustration ziemlich oberflächlich, doch ist die Ausführung sehr hübsch. Paradiso: Die Himmelssphären sind als Halbkreise dargestellt, darauf sitzt Christus segnend, neben ihm Maria. Beiderseits je drei feine Engel. Unten knieet links Dante, rechts Beatrice in Anbetung. Auch diese Bilder wollen durchaus nicht illustriren, sondern dienen lediglich zum Schmuck.

Florenz, Laurenziana, Conv. sopp. 204 (Badia). Ende 14. Jahrh. Dieser Codex hat nur zum Inferno und Purgatorio je eine blattgrosse Miniatur neben den Initialen. Die erste stellt Dante im Wald dar, rechts die drei Thiere. Originell ist allerlei als Staffage angebrachtes Waldgethier, so ein Hase, ein Fasan, einige Hirsche u. dgl. Das Blatt zum Purgatorio zeigt links die übliche Gruppe, Dante vor Cato knieend, und Virgil. Rechts vorn wird Dante mit Schilf gegürtet; im Hintergrunde naht ein Kahn mit Seelen, von

einem Engel geführt, dem Reinigungsberg, an dessen Pforte der Engel mit dem Schwert als Wächter sitzt.

Mailand, Trivulziana, No. 1048. 15. Jahrh. Diese Handschrift macht einen sehr eleganten Eindruck, Initialen und Ornamente haben zierliches weisses Bandwerk auf buntem Grunde (vgl. S. 6), vorn, in einem von Putti gehaltenen Kranz, das Wappen des Besitzers. Für die figürliche Darstellung sind jedoch die drei Miniaturen, welche den Anfang jeder Cantica zieren, ohne jede Bedeutung, da der Künstler sich mit ganz allgemeinen Andeutungen begnügte, ohne irgendwie tiefer in den Stoff einzudringen. Beim Inferno stehen Dante und Virgil an der Pforte der Hölle; innen erblickt man Teufel und nackte Seelen, doch ohne Hervorhebung bestimmter Scenen des Gedichtes. Die Miniatur ist übrigens nur theilweise ausgeführt, stellenweis nur vorgezeichnet, und man kann hier recht deutlich sehen, wie der eigentliche Miniator nur ganz skizzenhaft zeichnete, die feine Ausführung erst mit dem Pinsel gab, während umgekehrt der wirkliche Illustrator das Hauptgewicht auf die Contour legte, ja es, wie oben erwähnt, häufig bei der Zeichnung bewenden liess. Das Blatt zum Purgatorio, obgleich gut ausgeführt, zeigt die gleiche Oberflächlichkeit im Inhalt, wie das zur Hölle: ein »Fegefeuer« ist dargestellt, statt des dantesken »Reinigungsberges«. Dante und Virgil stehen in der Mitte des Bildes, umgeben von sieben grossen Gruben, wo nackte Seelen in Flammen schmachten, und zudem noch von Teufeln mit Haken und Dreizack gepeinigt werden. Das Paradies hat nur leichte Vorzeichnung, welche an den Gegenstand auch nur sehr allgemein erinnert. Dante reicht an der Pforte des Paradieses Virgil die Hand zum Abschied; innen erblickt man Christus segnend, von Engeln umgeben, unter ihm knieende Seelen, welche das Kreuz anbeten.

Turin, Bibl. Nazionale (früher Bibl. dell' Università). No. N. VI. 11. 15. Jahrh. Drei grosse Miniaturen von geradezu brillanter Ausführung. Dante wird vom Panther angefallen, der an ihm in die Höhe springt, und fährt erschrocken zurück. Vorzüglich ist das Thier gemalt. — Dante und Virgil nahen im Kahn dem Fusse des Berges, wo Cato sie erwartet. — Die letzte Darstellung gehört zu den schönsten Miniaturen zur Divina Commedia; unten steht Dante mit Beatrice in reicher Landschaft, oben erscheint Gottvater in einer

Glorie von Engelsköpfen. Wie die ganze eben besprochene Reihe von Handschriften, zeigt namentlich dieser Turiner Codex, wie Reizendes der Miniator hervorbringen konnte, welcher das Werk nur mit je einem Bild zu jeder Cantica schmückte. Für die bildliche Darstellung des Inhaltes, für eine Bewältigung des Stoffes, sind diese Dinge bei allem künstlerischen Reiz dagegen doch unwichtig ¹⁷⁾.

Die göttliche Komödie in wirklichen, ausgeführten Miniaturen, ganz zu illustriren, wurde allerdings auch mehrfach unternommen; allein fast Alle scheiterten an den grossen Schwierigkeiten und an der Ausdehnung einer solchen Arbeit, so dass es sich hier meist um blosse Anfänge, Fragmente handelt. Gerade die ältesten illustrierten Handschriften freilich sind häufig in dieser Weise zu illustriren begonnen, und es scheint, als habe man erst später, durch solche Misserfolge belehrt, zur einfachen oder doch nur leicht colorirten Zeichnung seine Zuflucht genommen. Die Darstellungen dieser Art sind als geschlossene Bilder aufgefasst, sie haben daher eine Umrahmung — gewöhnlich einen lebhaft rothen Rand — und, soweit nicht die Scene in Landschaft oder Architektur spielt, einen farbigen Hintergrund, welcher bei den Miniaturen des Trecento und beginnenden Quattrocento, von denen hier zunächst die Rede ist, schwarz, golden oder tiefblau ist.

Zunächst sind hier einige Manuscripte zu erwähnen, welche zwar zu jedem Gesang figürliche Darstellungen besitzen, aber doch mehr decorativer als eigentlich illustrierender Natur. Bei diesen ist der nur decorative Charakter der Miniaturen schon dadurch bewiesen, dass die Bilder lediglich in den Initialen enthalten sind, also eine freie Gestaltung von vorn herein ausgeschlossen war.

Florenz, Riccardiana, No. 1005,	} 14. Jahrh., erste Hälfte.
Inferno und Purgatorio,	
Mailand, Nazionale, A. G. XII. 2,	
das zugehörige Paradiso.	

F. Carta sagt vom Bilderschmuck dieses Exemplares der Commedia, es sei »opera non buona, ma abbastanza curiosa« ¹⁸⁾ und in der That ist es höchst unterhaltend, den Codex zu durchblättern. Es sind Hunderte von kleinen Initialen eingestreut, welche, an sich nicht grösser als 2—3 cm im Geviert, im Inneren noch Figürchen enthalten, oft nur Köpfe oder Halbfiguren, anderwärts ganze Gruppen.

Schon der minimale Massstab und die Gebundenheit durch die Initialen weisen diese Darstellungen stark in's Gebiet des Dekorativen; wenn Lippmann¹⁹⁾ sogar von den venetianischen Holzschnitten zu Dante sagt, dass sie wohl mehr Merkzeichen zum Zurechtfinden waren, als eigentliche Illustrationen, so gilt dies gewiss noch in erhöhtem Masse von diesen Figürchen.

Im Inferno sind häufig Andeutungen der Laster gegeben, welche im betreffenden Höllenkreise gebüsst werden; so vor Canto 7 ein hagerer Geizhals, welcher krampfhaft den Geldbeutel gefasst hat, 12. ein Ritter, welcher einen Mann ersticht (Gewaltthat gegen Andere), 13. ein Mann, der sich den Dolch in die Brust stösst (Selbstmörder), 14. ein Kriegsknecht mit erhobener Hand vor dem Haupte Christi (Lästerer), 19. ein Cardinal, vor ihm ein Geistlicher, der auf einen Geldbeutel zeigt (Simonisten), 23. ein lesender Mönch, daneben ein Teufel (Heuchler), 24. ein schlafender Mann, dem ein zerlumpter Bettler ein Kleidungsstück stiehlt (Diebe), 29. ein Mann, der auf einem Ambos Geldstücke schlägt (Fälscher, speciell Falschmünzer). — Ähnliches findet sich im Purgatorio, so 10. ein gehörnter Riese mit Schild und Keule (Hochmüthige), 15. ein Todtschlag (Zornige), 19. und 20. Geizige, 23. ein essender Mann an wohlbesetztem Tische (Schlemmer) u. dgl. Wo der Illustrator eigentliche Textillustrationen versucht, fallen diese ziemlich schlecht und allgemein aus, so Inferno 33 Graf Ugolino und Erzbischof Roger.

Im Paradiso finden sich häufig Brustbilder von Dante, dann sind abwechselnd immer diejenigen Personen dargestellt, welche gerade redend eingeführt sind.

Auch nur in den Initialen enthalten, aber doch etwas grösser, sind die Illustrationen im Codex I, 29 der **Magliabecchiana, Florenz, Bibl. Nazionale**, etwa vom Jahre 1400. Ganz prächtig ist das Ornamentale, sowohl die Initialen als das reiche Rankenwerk, auch die Figuren sind sehr sorgfältig ausgeführt, treten aber dennoch recht zurück, und erscheinen auch hier zu sehr dem Ornament untergeordnet, dekorativ, als dass ihnen selbständige Bedeutung beigelegt werden könnte. Geschickt ist die Anordnung der Darstellungen zum Paradiso, welche in zwei Scenen getheilt oben die Vorgänge im Himmel, unten die dort besprochenen Ereignisse auf der Erde zeigen²⁰⁾. Zuletzt merkt man freilich dem Künstler sehr die Ermüdung an, er

verliert sich ganz in's Allgemeine, und giebt nur immer wieder Christus und die Madonna in der Glorie.

Von den Handschriften, welche mit selbständigen Miniaturen durchgehend zu illustriren wenigstens begonnen wurden, möchte ich zuerst **No. 54 der Marciana zu Venedig** nennen, nicht weil sie die älteste Handschrift dieser Art wäre, sondern weil sie die niedrigste, primitivste Stufe einer versuchten Dante-Illustration überhaupt darstellt, obwohl erst aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammend. In Deckfarben miniirt sind Inferno 1—19 (20 nur vorgezeichnet), 29—34 und Purg. 1—10²³). Die roh und eckig gezeichneten Figuren heben sich in stumpfen Farben ziemlich undeutlich von schwarzem Grunde ab, die Farbe ist ungeschickt in breiten Pinselstrichen aufgetragen. Man würde auf den ersten Blick die Miniaturen für viel älter halten, als sie wirklich sind. Von einer lebhafteren Bewegung oder gar von Ausdruck keine Spur, alle Glieder sind verzeichnet, die Gewandfalten kaum angedeutet. Dem technischen Unvermögen des Malers entspricht seine Unbildung und Beschränktheit; er scheint sich nur sehr äusserlich mit der Commedia vertraut gemacht zu haben, namentlich aber stellt er sämtliche Wesen der Antike, welche im Gedicht vorkommen, einfach als krasse Teufel mit Krallen, Hörnern, rothen Augen u. s. w. dar, so Minos, Cerberus, Plutos, Charon, ja sogar den Minotaurus, die Giganten und die Centauren. Purgatorio 10 gab er die Arbeit auf; was hätte er wohl aus dem Paradiso gemacht?! — Übrigens war hier wohl der Illustrator mit dem Rubricator identisch, denn wo bei einem Gesang keine Miniatur ist, fehlt auch die rothe Überschrift. Dass ein solcher untergeordneter Geist die Initialen malte, sie auch wohl mit Figuren versah, mag häufig vorgekommen sein; dass er sich an eine vollständige Illustration des Werkes wagte, war jedenfalls eine Ausnahme und ein kühnes Unterfangen. Sicher ist, dass geübte Miniatoren schon viel früher weit Besseres leisteten. Gleich die älteste datirbare Dante-Handschrift mit Bilderschmuck beweist dies:

Florenz, Nazionale, Palatina 313, vor 1333 geschrieben, und bald darauf mit Illustrationen versehen; wenigstens Inferno 2—13 und Purgatorio 2 sind ziemlich gleichzeitig mit der Schrift, während die 3 Darstellungen zum Paradiso wahrscheinlich etwas jünger sind. Bei Inferno 1 und Purgatorio 1 sind die betr. Miniaturen eines anderen

Codex eingeklebt. Die Scenen der Hölle sind hier sehr geschickt und lebhaft dargestellt, Gesten und Bewegungen sind oft ganz bezeichnend. Die drastische, später häufig wiederkehrende Auffassung z. B., dass sich Dante an einem der Flammengräber wegen der üblen Luft die Nase zuhält, findet sich schon hier. Auch Minotaurus, der sich vor Wuth in den Arm beisst, die beiden Teufel, welche sich unter einander balgen, Roger und Ugolino sind lebhafte Scenen, und im Ganzen sind diese Illustrationen die directen Vorläufer der späteren Zeichnungen. Denn für die Gestalten der Hölle bildeten sich rasch bestimmte, feste Typen heraus, welche Jeder kannte und weiterbildete, während im Purgatorio deren schon weniger sind, und bei dem selten illustrierten Paradies die individuelle Auffassung des Einzelnen häufig am besten zum Ausdruck kommt. — Von kleinen Irrthümern ist der Miniator auch hier nicht frei, namentlich sind viele der antiken Figuren, als Minos, Plutos, Cerberus, auch bei ihm Teufel, und während er die Harpyen, die Giganten richtig darstellt, hat er den Begriff eines Centauren nur halb verstanden; Inferno 25 bildet er den Centaur Cacus ab als nackten Reiter auf feuerschnaubendem, schlangengezäumtem Ross.

Nur im Inferno illustirt und dem vorigen ziemlich nahestehend ist **No. S. 2. 10. der Biblioteca Angelica zu Rom, Mitte des 14. Jahrh.** Hübsch ausgeführte Miniaturen, häufig auf Goldgrund, sind jedem Gesang der Hölle beigegeben, von rothem Rand umrahmt. Auf ausdrucksvolle Bewegungen scheint ein gewisser Werth gelegt zu sein; die Dichter fliehen angstvoll vor dem rasenden Minotaurus, Virgil trägt Dante kräftig auf den Armen, um ihn vor der Schaar der Teufel zu retten, Dante legt staunend den Finger an die Nase, wie er die Verwandlungen von Menschen in Drachen erblickt, Virgil zieht Dante am Mantel, damit er dem Gezänk zweier Verdammten nicht weiter zuhöre. Charon, zwar ganz als Teufel dargestellt, schlägt mit dem Ruder eine im Kahn sitzende Seele, ein Motiv, welches sich die meisten Illustratoren merkwürdigerweise entgehen liessen, obwohl es Dante ausführlich und wirkungsvoll schildert. Freilich hat er hier nicht das Ruder mit jener gewaltigen Bewegung über dem Kopf geschwungen, durch welche bei Michelangelo Charon seine klassische Gestalt erhielt, er hält es vielmehr ziemlich steif vor sich hin.

Andere Manuscripte dieser Art sind von einer vollständigen Illustration noch weiter entfernt, noch mehr in den Anfängen geblieben.

Padua, Biblioteca del Seminario, No. 2, 14. Jahrh., hat bis **Inferno** 13 Miniaturen, ohne sonderliche Bedeutung, am Unterrand, **Mailand, Trivulziana, No. 2263, vom Jahre 1405**, gar nur bis Canto 10. Ganz deutlich sieht man die allmälige Ermüdung bei **Codex Plut. 40 No. 15 der Laurenziana, um 1431**, wo von den zehn ziemlich allgemein gehaltenen Darstellungen die ersten miniirt sind, andere nur theilweis in Farben ausgeführt, die letzten endlich nur mit der Feder vorgezeichnet.

Ein glänzendes Gegenstück zu diesen Versuchen bildet die letzte hier zu erwähnende Handschrift mit eigentlichen Miniaturen, welche zugleich den Gipfelpunkt dieser ganzen Gruppe bedeutet: **Rom, Vaticana, Urbinati, No. 365**. Dieses Werk steht in seiner Art einzig da; wenn die Aufgabe, in ausgeführten Miniaturen die Divina Commedia zu illustriren, überhaupt gelöst werden konnte, so ist dies hier geschehen. — Wie schon die Signatur besagt, entstammt der Codex der Bibliothek der Herzöge von Urbino. Die Widmung auf dem ersten Blatt: **DI. FIDERICVS. VRBINI. DVX. ILLVSTRISSIMVS. BELLI FVLGVR ET PACIS ET. P. PIVS PATER.** zeigt den kunstliebenden Herzog Federigo von Montefeltro als Besteller. Da nun in den Ornamenten der englische Hosenbandorden mit der Devise: *hony soit qui mal y pense*, 1476 von Eduard IV an den Herzog verliehen, angebracht ist, Federigo aber 1482 starb, so ist in die Zeit zwischen diesen Grenzen die Herstellung der Handschrift zu setzen. — Unendlicher Fleiss ist darauf verwandt worden: neben prächtigen Initialen und Randornamenten, in weissem Bandwerk auf buntem Grunde, ist der Codex mit 110 grossen Miniaturen von feinsten und sorgfältigster Ausführung geschmückt^{2*)}. Freilich wurde das Werk auch nicht gleich und von einem Künstler vollendet; ich nehme an, dass es 1482 noch in Arbeit war, und bei dem Tode des Herzogs liegen gelassen wurde, wie es gerade war, d. h. mit den fertigen Miniaturen zum **Inferno** und zum **Purgatorio** mit Ausnahme des Canto 26—27 und der letzten sechs Darstellungen, endlich zum 10. Gesang des **Paradiso**. Erst viel später sollte es beendet werden.

Diese erste Reihe von Miniaturen (vgl. Tafel 1) zeigt gemeinsame Eigenthümlichkeiten. Hagere, eckige Körper, markirte Gesichtszüge,

scharf betonte, gerade Falten der Gewänder, Alles von einem strengen plastischen Charakter. In der Landschaft Felsen von eigenthümlich zerklüfteter Bildung, vielfach mit goldenen Strichlagen schraffirt, im Vordergrund sorgsam ausgeführte bunte Steinchen, am Himmel häufig bunte, mit Gold aufgelichtete Wolken. Dazu kommt eine gute Kenntniss der Anatomie und der Perspective, namentlich der Verkürzung des menschlichen Körpers, und offenbare Vertrautheit mit den Gestalten der antiken Mythologie: Alles Eigenschaften, welche den Künstler als stark von Mantegna oder Pier della Francesca beeinflusst erscheinen lassen. Die grösste stilistische Verwandtschaft zeigen die Miniaturen mit Arbeiten aus der ferraresischen Schule, besonders mit der Art des Francesco Cossa. An Herzog Federigo's Hofe fanden nun zwar Künstler aus allen Gegenden Beschäftigung, da aber auch Mantegna wie Pier della Francesca dort wohl bekannt und geschätzt waren, so scheint es mir nicht ausgeschlossen, dass wir das Werk eines Urbinaten vor uns haben könnten, welcher durch die grossen Meister fruchtbare Anregungen empfing²³).

Obgleich der Codex eigentlich der zweiten Reihe von Miniaturen seinen Ruhm verdankt, sind doch die meist weniger beachteten, weil weniger das Auge bestechenden, Darstellungen des älteren Malers unbedingt die bedeutenderen. Einzig dastehend in der Zahl der Dante-Illustratoren ist er durch den Versuch, den Scenen durch Ausführung von Landschaft und Himmel Stimmung zu geben. Bald giebt er eine weite, öde Hügellandschaft mit blauer Ferne, bald schroffe Felsmassen mit Schneebergen im Hintergrund; einmal einen weithin perspectivisch verlaufenden Felsengang, dann wieder einen Schacht, dessen Felswände sich über den Oberrand des Bildes noch endlos zu erheben scheinen. Wolken, Wasser, Eis sind mit Liebe und grossem Geschick behandelt; nichts von der gleichgültigen, nichtssagenden Scenerie, wie man sie so oft findet. Der Himmel erscheint in allen Nuancen, im feurigsten Abendroth wie in gelblicher Dämmerstimmung; im hellsten Tageslicht wie im Dunkel der Nacht, im strahlenden Blau wie mit drohenden schwarzen Wolken. Im Purgatorio sind die Darstellungen beträchtlich schwächer, so dass man an abnehmendes Interesse des Malers oder an Schülerhülfe denken muss. Die antiken Wesen sind, wie erwähnt, mit augenscheinlicher Kenntniss der Mythologie gebildet, während bei Anderen

darin noch lange die Nachklänge mittelalterlicher Phantastik sich geltend machten²⁴⁾. Die Fährleute der Unterwelt, Charon und Phlegias, sind keine Teufel, sondern bärtige Greise, die Centauren sind richtig und sehr gut dargestellt, Cerberus kein phantastischer Dämon mehr, sondern ein sehr fein gemalter dreiköpfiger Hund, welcher zwischen den trefflich verkürzten Leibern der Verdammten steht. Auch zu einer Wunderlichkeit hat sich der Künstler durch die Kenntniss der Antike verleiten lassen. Den Geryon (Inferno 17), welchen Dante mit Menschenkopf, Schlangenleib und behaarten Prätzen beschreibt, stellt er, durch die Ähnlichkeit verführt, als einen Triton oder Seecentauren dar; dies nöthigt ihn dann zu der Consequenz, die Dichter durch einen Strom tragen zu lassen, während im Gedicht das Ungethüm mit ihnen durch die Luft schwebt! — Ernst, Kraft und Energie spricht aus allen diesen Schöpfungen.

Von sehr anderem Charakter ist die zweite Miniaturreihe unserer Handschrift, welche noch allgemein für ein Werk des Giulio Clovio, des »piccolo e nuovo Michelagnolo«, wie ihn begeistert Vasari nennt, gilt²⁵⁾. Von vorn herein gegen angebliche Miniaturen des Clovio etwas misstrauisch gestimmt, weil dessen Name in Italien zu einem Collectivbegriff für fein ausgeführte Miniaturen des Cinquecento geworden ist (etwa wie »Luca di Leida« für ältere holländische Bilder!), konnte ich den michelangelesken Stil der beglaubigten Werke Clovio's²⁶⁾ hier nicht erkennen. Es sind zierliche, elegante, aber kraftlose Dinge, während sich Clovio als Schüler des Giulio Romano gerade in übertriebener Kraft gefällt.

In denjenigen Darstellungen, welche vom Vorgänger gelassene Lücken auszufüllen hatten (Purgatorio 26 und 27), schloss sich der zweite Künstler der Art des ersten so gut er konnte an; er übernahm überhaupt die Arbeit ganz im Sinne einer Fortsetzung, und brachte so auch im Frontispice zum Paradiso die Widmung an den längst verstorbenen Herzog Federigo und den Hosenbandorden wieder an. Erst in den späteren Bildern zeigt er sich ganz in seiner Eigenart. Eine grosse Leichtigkeit und Feinheit der Technik, eine gewisse Eleganz, viel Geschick in der Composition muss man ihm sicher zugestehen; aber ihm mangelt Tiefe und Kraft, und neben den energischen Blättern seines Vorgängers wirkt er doch recht süsslich und leer. Die Eleganz scheint auf die Dauer affektirt, der

schöne Wurf der Gewänder gesucht, die leuchtende Schönfärbigkeit monoton und charakterlos. Die älteren Miniaturen könnte man sich zum grossen Theil recht gut als Gemälde ausgeführt denken; die jüngeren würden einen Porzellanteller zieren²⁷⁾. Ihr Stil erinnert jedoch lebhaft an die Art des Federigo Baroccio — »bunte, schillernde Farben, affectirte Gebärden, ein hektisches Roth an den beleuchteten Stellen der Carnation« (Burckhardt) sind auch ihre Hauptmerkmale. Die grösste Übereinstimmung zeigen sie mit den Miniaturen des Cesare Pollini aus Perugia (1560—1630), welche in Perugia in der Pinakothek, im Museum der Universität und in S. Agostino zu sehen sind. Dass Pollini unter Baroccio's Einfluss stand ist zweifellos; brachte dieser doch lange Zeit in Perugia zu. Ob aber Pollini in Urbino für Herzog Francesco Maria II. gearbeitet hat, und man ihm daher die Miniaturen des vatikanischen Codex mit einiger Wahrscheinlichkeit zuschreiben kann, bin ich leider nicht in der Lage zu beweisen. Zwei Stellen in seiner Biographie²⁸⁾ scheinen zum mindesten nicht gegen seine Urheberschaft zu sprechen. Es heisst dort: »servì molti principi«, und: »Mi si dice, che molte (scil. miniature) se ne trovino in Roma. Ma quali e dove niun me l'ha detto«.

Die besten Bilder der Reihe sind die zum Schluss des Purgatorium, namentlich aber die Anbetung und Krönung der Maria im 32. Gesang des Paradieses (Tafel 2); die Madonna schwebt dort, von weitem Mantel umwallt, in einer Strahlenglorie, unten knieen Dante, St. Bernhard und ein Engel, während zwei jugendliche Engel über dem Haupte der Himmelskönigin die Krone halten. — Die übrigen Miniaturen des Paradieses zeigen meist das betreffende Gestirn als strahlenden, goldenen oder silbernen Stern; die Scene spielt im Inneren des Sternes, oder auf dem als Kugel gedachten Himmelsgewölbe, so dass die Figuren minimale Dimensionen erhalten und sehr puppenhaft aussehen. Eine Wirkung durch den Ausdruck ist dabei nicht mehr möglich, aber auch bei grösseren Gestalten kommt der Maler über die allgemeine Andeutung einer süsslichen Verückung nicht hinaus. Viel tiefer muthet dazwischen das Blatt des befangeneren, weniger virtuosen älteren Künstlers beim 10. Gesange an; weniger äussere Schönheit, aber lauter ernste, energische Köpfe. — Die werthvolle Handschrift wurde mit der Bibliothek des letzten

Herzogs von Urbino, Francesco Maria II, bei dessen 1631 erfolgten Tode testamentarisch Eigenthum der Stadt Urbino, und gelangte dann 1655 unter Alexander VII. durch Kauf in die vatikanische Bibliothek.

Auf die Reihe der Dante-Handschriften mit Miniaturen im engeren Sinne zurückblickend, erkennen wir klar, dass hier etwas Abgeschlossenes, Endgültiges für die Illustration der Divina Commedia nicht geleistet wurde, nicht geleistet werden konnte. Die Miniatur, weit entfernt eine führende Kunst zu sein, war in Italien vielmehr stets zurück, und als sie endlich gegen das Ende des 15. Jahrh. eine Höhe erreicht hatte, wie sie die früheren Miniaturen des vatikanischen Codex repräsentiren, da hatte ihre letzte Stunde geschlagen: die vervielfältigenden Künste, Holzschnitt und Kupferstich, traten siegreich gegen die Buchmalerei in die Schranken.

Die Holzschnitte und Stiche zur Divina Commedia entstehen aber auf Grundlage der Handschriften mit Illustrationen im engeren Sinne, sie entwickeln sich aus diesen heraus; dass eine Dante-Illustration hauptsächlich schildern müsse, wird damit endgültig anerkannt.

Zu den wichtigeren Handschriften dieser Gruppe, in ungefähr chronologischer Reihenfolge, gehören folgende:

Florenz, Laurenziana, Plut. 40. No. 7. Erste Hälfte des 14. Jahrh. Ursprünglich illustriert ist auch hier nur das Inferno, während die Bilder zum Purgatorio und Paradiso späteren Datums sind²⁹⁾. Die Darstellungen, 65 an der Zahl, sind allerdings colorirt, aber nur ziemlich leicht und in Wasserfarben; sie sind als Randzeichnungen, nicht als geschlossene Bilder aufgefasst, was schon das Fehlen einer Umrahmung zeigt. Die Ausführung ist noch ungeschickt, ja roh, doch hat der Illustrator das Bestreben, zu erzählen, er wendet das discursive Princip an, und indem er keine wichtige Scene ungeschildert lassen will, kommt er zu einer sehr grossen Menge von Bildern. Damit bedeutet der Codex principiell eine entwickelungsfähigere Stufe als die mit eigentlichen Miniaturen geschmückten, obgleich er in vielen Typen mit jenen völlig übereinstimmt (z. B. mit Florenz, Nazionale, Palatina 313).

Modena, Estense VIII. G. 6. Zweite Hälfte des 14. Jahrh. Dieser Codex ist vollständig illustriert, und zwar von einem und

demselben Künstler. Jede Seite hat am Oberrande eine Darstellung, mit der Feder gezeichnet und nur ganz leicht in Aquarell colorirt, so dass die Contour die Hauptsache bleibt. Das Inferno und das Purgatorio sind sehr lebhaft und hübsch geschildert. Im Paradiso stehen stets Dante und Beatrice, von Engeln und den redend eingeführten Seligen umgeben, auf einer Wiese, über ihnen erblickt man die Himmelssphären, blau mit rothen Strahlen. Originell ist das immer stärker werdende Leuchten der Beatrice und der übrigen seligen Geister durch immer vermehrte rothe Strahlen ausgedrückt. Häufig wiederholen sich Scenen fast genau; der Maler wollte jede Seite illustriren und wusste im Paradiso doch nicht recht Stoff für mehrere Bilder zu einem Canto zu finden. Immerhin gehört die Handschrift zu den interessantesten Lösungen der Aufgabe, die Divina Commedia zu illustriren.

Neapel, Bibl. Nazionale, XIII. C. 4. Ende des 14. Jahrh. Die Darstellungen sind blosse Federzeichnungen, und gerade deshalb



Abb. 1.

recht flott und bewegt. Leider sind nur Fragmente erhalten, nämlich Inferno 14—32 und Purgatorio 8—12 mit Zeichnungen, am Schluss noch einige Gesänge des Paradieses, doch ohne Illustrationen. Die Scenen sind zum Theil höchst originell aufgefasst. Als Beleg dafür diene in Inferno 30: Adam von Brescia, der Falschmünzer, sein Leib ist von der Wassersucht aufgetrieben »wie eine Laute« (Vers 49—51), und der Künstler zeichnet ihn nun wirklich als eine Laute, mit menschlichem Kopf, Armen und Beinen (Abb. 1). Die Bilder des Purgatorio stammen offenbar von anderer, etwas roherer Hand, auch die Auffassung ist hier weniger gut. Diejenigen Scenen z. B., welche zur Läuterung den Büssenden als Bilder und Reliefs vorgeführt oder durch Stimmen berichtet werden, sind als besondere Vorgänge gezeichnet, neben welchen Dante und Virgil als Zuschauer stehen; so David vor der Bundeslade, Trajan's Gerechtigkeit, der

Sturz der Engel, Rehabeam's Flucht zu Wagen, die Ruinen Trojas und Anderes.

Venedig, Marciana. Classe IX. No. 276. Zweite Hälfte des 14. Jahrh. Die schöne Handschrift enthält 245 grosse Darstellungen, gewöhnlich für »Schule Giotto's« erklärt, was insofern etwas Richtiges enthält, als sie unzweifelhaft florentinisch sind. Die Bilder sind von zwei verschiedenen Händen. Die zum Inferno und Purgatorio einerseits sind sehr gut gezeichnet und nur ganz leicht und theilweise colorirt³⁹⁾. Mehrfach — Inferno 15, zweimal Inf. 28, Inf. 33, Purg. 8, 9, zweimal Purg. 17, 18 — findet sich in brauner oder rother Farbe mit der Feder ein Zeichen beigefügt, offenbar Monogramm oder Signatur des Künstlers, doch leider nicht zu deuten: †. Inferno 4 ist es etwas anders: †.

Frische, originelle Auffassung geht hier mit dem Können des Malers Hand in Hand, ein gewisser Realismus verleiht den Szenen ein eigenthümliches Gepräge, geht freilich manchmal etwas weit. So zeigt Inferno 28 Curio auf seinen weitgeöffneten Mund; die Zunge ist herausgeschnitten, und er trägt sie an einer Schnur in der Hand. Die guten Beispiele für die Büssenden sowie Dante's Visionen im Purgatorio sind auch hier als wirkliche Vorgänge aufgefasst, aber viel besser und ausführlicher geschildert, als im napolitaner Codex. Dem ersten Künstler gehört auch noch eine reizende Scene zu Beginn des Paradiso an: Apoll, etwa wie ein junger ritterlicher Sänger dargestellt, mit langen blonden Locken, sitzt geigenspielerisch unter einem Baum, vor ihm knieet Dante. Es bezieht sich dies auf die Anrufung des Apollo als Musagetes im ersten Gesang des Paradieses³⁹⁾.

Die übrigen Bilder zum Paradies sind schlechter gezeichnet und auf rohe Weise völlig colorirt. Sie zeigen, auf tiefblauem Himmel, das Zeichen des betreffenden Gestirnes oder Sternbildes, zu beiden Seiten Dante und Beatrice allein oder mit den jeweilig redend eingeführten Seligen. Das Beste sind die gelegentlich vorkommenden hübschen Zeitkostüme. Eigenthümlich ist die Scene zu Canto 30. Dante knieet an dem Lichtstrom, der als gelber Bach mit grasbewachsenen Ufern dargestellt ist, Beatrice steht neben ihm. Im Bach und an den Ufern sieht man die »Lebend'gen Funken«, welche nach Dante's Worten »Quasi rubini, ch'oro circoscribe« allzu wörtlich als rothe Kreise mit goldenem Rand dargestellt sind. Den Schluss

bilden mehrere sehr grosse Blätter mit der thronenden Madonna, von Engeln und Heiligen umgeben.

Rom, Vaticana, Lat. 4776. Ende des 14. Jahrh. Abgesehen von den ersten beiden Bildern zur Hölle, welche in Deckfarben miniirt sind, finden wir auch hier das Ganze als colorirte Zeichnung behandelt; die Farben sind dünn aufgetragen und lassen das Pergament durchsehen. Illustriert ist nur das Inferno und einige Gesänge des Paradiso bis Canto 11. Im Inferno hält sich der Künstler zwar im Allgemeinen an die herrschenden Typen, begnügt sich jedoch nicht allein mit diesen, sondern thut viel Originelles und Interessantes aus eigener Auffassung hinzu, wobei freilich einige Wunderlichkeiten mit unterlaufen. Die wenigen Scenen des Paradiso sind erst mit der Feder vorgezeichnet, nur die zweite hat schon den Goldgrund erhalten, auf den wohl alle berechnet waren. Auch dieser Maler war dem Paradiso nicht gewachsen; er giebt stets nur Dante und Beatrice, sowie ganz allgemeine, wenn auch recht hübsch gezeichnete Gruppen von Seligen, welche nach dem Haupte Christi, als dem Endziel nach dessen Anschauung sie Alle streben, emporblicken.

Altona, Gymnasialbibliothek. Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrh. Von drei Künstlern stammen die Illustrationen. Der erste gehört noch dem 14. Jahrh. an, auch wohl der zweite, während der letzte bedeutend höher steht, und wohl schon in das 15. Jahrh. zu setzen ist. Die erste Reihe umfasst nur das Inferno. In der Ausführung recht. steif und ungeschickt, zeichnen sich die leicht colorirten Scenen doch durch gutes Verständniss aus. Der Künstler hat augenscheinlich das Gedicht sehr genau gekannt, was man bei manchen anderen Dante-Illustratoren zu bezweifeln versucht ist. Etwas oberflächlicher ist der zweite Maler, der Purgatorio 1—28 illustrierte; er wiederholt manchmal die gleiche Scene, um zu füllen, und verfällt besonders oft in die Eigenthümlichkeit, Dinge zu illustriren, welche nur erwähnt werden, aber durchaus nicht zur Handlung gehören. Auch die zweite Reihe von Zeichnungen ist leicht colorirt. — Purgatorio 29 endlich beginnt die Thätigkeit des dritten Künstlers, welche leider schon mit dem 32. Gesang endigt. Die Scenen sind nur mit der Feder gezeichnet, wohl auch nur als Zeichnungen gedacht und von vortrefflicher Ausführung (Abb. 2). Gute Anordnung, Verständniss für die Dichtung, vorzügliche Technik

reihen diese Zeichnungen zu den besten Illustrationen der Divina Commedia, lassen sie als eine würdige Vorbereitung für die Compositionen des Sandro Botticelli erscheinen.



Abb. 2.

Nicht auf der gleichen künstlerischen Höhe, obgleich jünger, steht **Laurenziana, Plut. 40, No 1, vom Jahre 1456³²⁾**. Kein hervorragendes Kunstwerk, sondern eine geschickte Handwerksarbeit haben wir hier vor uns. Der Maler gab zu jedem Gesang nur ein Bild, und stellte daher nur die bekanntesten Szenen in typischer Weise dar. Die Figuren sind colorirt, die Auffassung etwas trocken und ohne rechtes Leben. Geschickt und eigenartig ist die Anordnung vieler Szenen des Paradiso, wo das betreffende Gestirn wie ein grosser goldener Teller gedacht ist, auf welchem Dante und Beatrice stehen. Wir finden hier die Erscheinung, dass ein Künstler, der sich in Inferno und Purgatorio wesentlich in allbekannten Typen be-

wegte, im Paradiso — wo ihm solche nicht so reichlich zu Gebote standen — selbständig erfand, und so ganz Originelles hervorbrachte.

Dass diese Illustrationen eine etwas handwerkliche Arbeit sind, beweist übrigens deutlich der Umstand, dass der Codex einen Zwilingsbruder besitzt. **Padua, Bibl. del Seminario, No. 67, 15. Jahrh.**, hat bis auf geringfügige Abweichungen die gleiche Reihe von Darstellungen in so genauer Übereinstimmung in Form, Farbe und Technik, dass wir sie unbedingt der gleichen Hand wie die eben besprochenen der Laurenziana zuschreiben müssen. Wenn man Botticelli's nur etwa 20 Jahre jüngere Compositionen kennt, wird man kaum in diesen Dingen, bei aller Anerkennung ihrer Tüchtigkeit »il modello di una edizione della divina commedia con figure« erblicken, wie dies Mehus in der Vita Ambrosii Traversari, fac. 180, thut.

Als ein Beispiel, wie roh man noch im 15. Jahrh., namentlich ausserhalb Florenz, manchmal illustrierte, mag **No. 1083 der Trivulziana zu Mailand** gelten. Colorirte Randzeichnungen sind bis zum Ende des Inferno bei jedem Gesang förmlich zwischen den Text hineingequetscht, die Ausführung ist unglaublich roh und ungeschickt. Der Codex ist venetianischen Ursprunges³³⁾.

Betrachtet man die illustrierten Dante-Handschriften im Ganzen, so ergibt sich, bei aller Mannigfaltigkeit, das Bild einer einheitlichen Entwicklung. Mit den begrenzteren Mitteln der Miniatur beginnend, wendet sich die Illustration mehr und mehr zu der freieren Ausdrucksweise der colorirten Zeichnung und der blossen Umrisse. Die Miniatur tritt ganz in den Hintergrund, ein verkümmerter Zweig, und stirbt endlich, nachdem sie eine letzte schöne Blüthe getrieben, ab. Entwicklungsfähig bleibt nur die Illustration im engeren Sinne übrig, auf ihr kann sich Weiteres aufbauen. Aber Abschliessendes ist auch durch sie noch nicht geleistet, eine wahrhaft würdige künstlerische Darstellung zur Divina Commedia noch nicht erreicht worden. Die Kunst konnte den gewaltigen Schritt, durch welchen Dante die italienische Literatur auf eine neue Stufe gehoben hatte, nicht sogleich mitmachen, ja sie wird durch den Reichthum an Gedanken und Anregung, an Bildern und Scenen, welche der Dichter darbot, zunächst förmlich erdrückt. Begierig griff man nach dem neuen Stoffe, und oft gerade die fähigsten Illustratoren wurden von einer Schilderlust erfasst, welche übersprudelnd häufig das Wesentliche

vom Nebensächlichen nicht mehr zu trennen vermochte. So kommt es, dass man in den Handschriften oft lange nachdenken muss, auf welche Stelle des Gedichtes sich eine Illustration bezieht, und die besten Zeichnungen, wie die der Codices Neapel XIII. C. 4, Venedig Marciana Classe IX, 276, Vaticana 4776, Altona, weisen sonderbare Beispiele hierfür auf. So findet sich Inferno 4 eine Darstellung Dante's, welcher in einem Haus halb aufgerichtet auf dem Bett liegt, die Hände staunend erhoben (Vat. 4776). Es bedarf einiger Zeit, bis man darin die Illustration der Anfangsverse des Gesanges erkennt:

Mir brach den tiefen Schlummer in dem Haupte
Ein schwerer Donner so, dass ich mich schüttelt',
Gleich Einem, welcher mit Gewalt geweckt wird.

Etwas sehr Ähnliches findet sich Marciana IX, 276, Inf. 30. Zu den Versen 136—39, wo sich Dante einem Träumenden vergleicht, gehört eine Darstellung des Dichters, wie er in einem grossen Himmelbett liegt! — Im gleichen Gesange ist Athamas abgebildet, der seinen Sohn Learch zerschmettern will, während rechts Ino, mit dem anderen Sohn ins Wasser springt, weil diese Sage als Vergleich für die Wildheit der sich gegenseitig beissenden Verdammten hier erzählt wird. Ganz ähnliche Darstellungen haben die vatikanische wie die napolitaner Handschrift zu dieser Stelle. — Überhaupt verleitet Dante's bilderreiche Sprache häufig dazu, den Vordersatz eines Vergleiches zu illustrieren. Im Altonaer Codex ist der Tyrann Phalaris von Agrigent gezeichnet, welchem Perill den von ihm gefertigten ehernen Stier zeigt, weil das Schreien der Verdammten dem Brüllen verglichen wird, welches das glühende Erzbild hervorbrachte, wenn ein Mensch hineingeworfen wurde (Inferno 27, Vers 7 ff.) und ebendort ist, Purgatorio 23, die Stelle:

»Weil mit den Augen durch die grünen Blätter
Ich forschte, gleich wie der es pflegt zu machen,
Der hinterm Vögelein verliert sein Leben,
Sprach, der mir mehr als Vater war: . . .«

(Vers 1—4.)

folgendermassen illustriert: Links stehen Dante und Virgil, rechts ein Baum und ein Reiter mit dem Falken auf der Hand; in der Luft schweben drei bunte Vögel! Im folgenden Gesang ist das

Meer mit einem Segelkahn dargestellt, nach welchem die beiden Dichter blicken, nach Vers 2—4: »im Sprechen wallten rüstig wir hin, dem Schiff gleich, das ein guter Wind treibt«. — Dante's Werk hat man eine Encyclopädie genannt, weil kaum ein Gebiet des Wissens und Lebens seiner Zeit zu denken ist, von welchem er nicht spräche; und so nehmen denn auch die Illustratoren mit Freude die Gelegenheit wahr, so Vielerlei als möglich zu schildern, auch wenn es nicht direct zur Handlung gehört. Wir verdanken diesem Umstand höchst anziehende Genrebilder; im Altonaer Codex eine sehr ergötzliche Darstellung des »Verschwenderkränzchens« junger Sienesen: sechs junge Männer stehen um einen Tisch, der mit Brot, Geflügel, Fisch und Wein besetzt ist, rechts machen zwei Trompetenbläser und ein Pauker die Tafelmusik. Auch streng wissenschaftliche Dinge werden illustriert, und wir finden im Manuscript Vatic. 4776 sogar eine Zeichnung zu dem optischen Experiment mit drei Spiegeln, welches Dante im zweiten Gesang des Paradieses anführt.

Solche Dinge sind aber doch, so interessant sie zu betrachten sind, Abschweifungen, Auswüchse, welche sich allmählig erst abschleifen mussten. Namentlich war aber die Beherrschung der Form noch nicht weit genug entwickelt, um das gewaltige Leben, welches durch Dantë's Dichtung weht, auch den Bildern einzuhauchen, um die grossartigen Scenen auch grossartig zu verkörpern. Um das zu erreichen, musste erst ein neuer Geist die Kunst beseelen, der Geist der Renaissance, und es musste eine bedeutende Künstler-Individualität an die Aufgabe herantreten.

Die Zeichnungen des Sandro Botticelli.

Wohl kaum ein zweiter Künstler war so geeignet, die Divina Commedia zu illustriren, als Botticelli. »Persona sofistica«, — »einen Mann von spekulativer Geistesart«, nennt ihn Vasari³⁴), ja er sagt, Botticelli habe einen Theil des Dante mit einem Commentar versehen. Wenn nun auch letzteres wohl auf einer Verwechslung beruht, so ist doch sicher, dass des Künstlers nachdenkendes und schwärmerisches Gemüth sich tief in die Geheimnisse des göttlichen Gedichtes versenkte, und dass er aus ganzer Seele wiedergeben konnte, was ihn unaufhörlich beschäftigte. Eine illustrierte Handschrift ist das

Werk ursprünglich, deren Blätter auf einer Seite den Text, auf der anderen die Zeichnungen tragen, und im engsten Anschluss an die Handschriften muss es betrachtet werden. Andererseits aber sind die Illustrationen Kunstwerke von so selbständigem Werth, dass ihnen eine gesonderte Besprechung gebührt, sie nicht den anderen Handschriften einfach angereiht werden dürfen. Bestellt wurde das Werk von Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, wie aus einem Manuscript des 16. Jahrhunderts in der Biblioteca Nazionale zu Florenz »Nachrichten von Florentiner Künstlern von Cimabue bis Michelangelo« hervorgeht³⁵). Ausser diesen urkundlichen Belegen und der stilistischen Übereinstimmung mit des Künstlers sonstigen Werken beweist Botticelli's Signatur unzweifelhaft seine Urheberschaft. In der Illustration zum 28. Gesang des Paradieses nämlich trägt eines der von Engeln gehaltenen Täfelchen in kleiner aber deutlicher Schrift die volle Namensbezeichnung: Sandro di Mariano. Für die Zeit der Entstehung der Zeichnungen gewähren die unten noch zu erwähnenden Kupferstiche der Dante-Ausgabe von 1481, welche nach Botticelli's Compositionen gefertigt sind, einen allerdings nur ungefähren Anhalt; mindestens bis zum 19. Gesang der Hölle mussten die Zeichnungen demnach im Jahre 1481 fertig vorliegen. — Erhalten sind uns im Ganzen 93 Blätter mit Zeichnungen, nämlich ein Titelblatt mit einer Gesamtdarstellung der Hölle, Inferno 1, 8—10, 12—34, dann Purgatorio 1 bis Paradiso 30, endlich die angefangene Skizze zu Paradiso 32. 85 Blätter davon befinden sich seit 1882 im Besitz des kgl. Kupferstichkabinetts zu Berlin, in welchen sie durch den Ankauf der Hamilton'schen Handschriften-Sammlung gelangten. Es sind Inferno 8, dann Inferno 17 bis Paradiso 30, und Paradiso 32. Sie wurden sämtlich 1887 von F. Lippmann in vorzüglichen originalgrossen Reproductionen mit erklärender Beschreibung herausgegeben³⁶). Die übrigen acht Blätter befinden sich in einem Miscellaneenbande der Vaticana, Codici della Regina di Svezia, No. 1896, fol. 97—103, wo sie schon de Batines kannte und bewunderte³⁷), ohne von der Urheberschaft Botticelli's zu wissen. Diese wurde erst 1887 von Dr. F. Strzygowski erkannt, welcher dann die Blätter, in gleicher Art wie die Berliner, publicirte³⁸). Es sind die Illustrationen zu Inferno 1, 9—13, 15—16, sowie das Übersichtsblatt des Inferno, so dass — da bei Paradiso 31 und 33 die betr. Blattseiten, auf welche

die Zeichnungen kommen sollten, weiss gelassen sind, diese Compositionen also überhaupt nicht fertig waren — nur die Illustrationen zu Canto 2—7, 11 und 14 der Hölle für uns verloren sind. Und auch von der allgemeinen Anordnung dieser Blätter können wir uns doch wenigstens einen ungefähren Begriff machen, da wir die Stiche der florentiner Ausgabe von 1481 zu diesen Gesängen besitzen, und andererseits Botticelli's Gesamtdarstellung der Hölle uns, wenn auch in sehr kleinem Massstabe, doch seine Auffassung der betreffenden Szenen vor Augen führt. Die Blätter wurden von Botticelli mit einem Metallstift leicht skizzirt, dessen Striche vielfach noch stehen geblieben sind, und sodann mit der Feder in brauner oder schwarzer Farbe ausgeführt. Einige Blätter sind colorirt, nämlich das Übersichtsblatt der Hölle, Inferno 15 und 18, endlich bei Inferno 10 sind nur die Gewänder mit Deckfarben gemalt. Es ist eine wohl unbestrittene Annahme, dass der Künstler selbst ursprünglich, vielleicht auf Wunsch des Bestellers, farbige Blätter herstellen wollte, dieses Vorhaben aber bald aufgab, da er es als verfehlt erkannte (vgl. S. 9). Wir haben demnach in den Zeichnungen nicht ein unvollendetes Miniaturwerk zu erblicken, sondern wir sehen das fertige Werk vor uns, wie es Botticelli, seinen ersten Plan ändernd, ausführte. Ganz zu Ende ist er allerdings auch nicht damit gelangt, denn wie bereits erwähnt ist die Zeichnung zu Paradiso 32 nur angelegt, sind die Blätter zu Paradiso 31 und 34 weiss gelassen. Ob Botticelli vielleicht bei dem 1503 erfolgten Tode des Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici die Arbeit liegen liess, oder ob sie ihn bis zu seinem Tode (17. Mai 1510) beschäftigt hat, ist nach dem bis heute bekannten Material nicht zu entscheiden.

Da Botticelli's Zeichnungen durch die Publicationen von Lippmann und Strzygowski allgemein zugänglich gemacht, auch im erklärenden Text ausführlich besprochen sind, wäre eine Beschreibung derselben im Einzelnen hier überflüssig, nur einige allgemeine Bemerkungen seien gestattet. — Was die illustrierten Handschriften des Trecento und der ersten Hälfte des Quattrocento begonnen haben, findet hier seine Vollendung. Viele Gestalten und Typen finden wir bei Botticelli wieder, welche uns aus den Miniaturen und Zeichnungen früherer Zeit bekannt und geläufig sind. Die Figuren des Vanni Fucci z. B., des Agnello Brunelleschi, des Centauren Cacus im

25. Gesang des Inferno, im Purgatorio der Greif mit dem Wagen der Kirche und Anderes bieten, verglichen mit den gleichen Gestalten etwa im Modeneser und Altonaer Codex, höchst interessante Belege dafür, wie in den ersten beiden Theilen Botticelli ganz auf dem Boden der Tradition steht. Namentlich aber hat auch er sich noch nicht von dem Rest mittelalterlichen Vorurtheils frei gemacht, nach welchem man die Gestalten der Antike — wie Charon, Minos, Plutos, Cerberus, Phlegias — als Teufel darstellte. Aber doch, welcher Unterschied gegen die Früheren; was dort befangen war, ist hier frei, was dort leblos, hier von gewaltiger Energie und Bewegung ergriffen, nirgends kleinliche Abschweifungen, sondern Alles nothwendig und wesentlich. Vollends im Paradiso zeigt der Künstler seine Meisterschaft. Er braucht nicht zu dem häufig angewandten Nothanker zu greifen, dass er den Inhalt der Gespräche bildlich darstellte. Er giebt oft nur Dante und Beatrice, höchstens noch die redend eingeführten Personen und beschriebenen Vorgänge. Dass die lange Reihe scheinbar so ähnlicher Compositionen nicht monoton und ermüdend wird, vielmehr gewinnt, je länger man sie betrachtet und eine Fülle reinsten Kunstgenusses bietet, wenn man sich in sie vertieft, erreicht er allein durch die Anmuth der Form und durch das, was vor ihm keiner versucht hatte — durch den seelischen Ausdruck seiner Gestalten.

Die Kupferstichfolge des »Baldini«³⁹⁾.

»Comentò una parte di Dante, e figurò lo Inferno e lo mise in stampa«, berichtet Vasari über Botticelli⁴⁰⁾. Die Worte »lo mise in stampa« sind nicht auf ein eigenhändiges Stechen zu beziehen, vielmehr können sie nur so zu deuten sein, dass ein Anderer nach Botticelli's Zeichnungen Kupferstiche fertigte und drucken liess. Ob dies der mysteriöse Baccio Baldini ist, von welchem Vasari sagt, er habe für alle seine Stiche Botticelli zum Vorbild genommen, ist noch immer eine offene Frage, da über Baldini nichts Weiteres bekannt ist, als eben diese Notiz bei Vasari⁴¹⁾. Vorläufig ist uns Baldini ein leerer Name, keine greifbare Persönlichkeit, und die Stiche zum Inferno müssen als anonym gelten.

Es sind Stiche zu den ersten neunzehn Gesängen der Hölle,
Volkmann, Darstellungen.

und sie finden sich, freilich fast nie vollzählig, in der Ausgabe der *Divina Commedia* mit dem Commentar des Cristoforo Landino, welche 1481 der Deutsche Nikolaus Lorenz aus Breslau — italienisirt Nicholo Di Lorenzo Della Magna — in Florenz veranstaltete. Nur äusserst selten sind Exemplare der Ausgabe, welche alle Stiche enthalten, vielmehr sind in den meisten nur eine oder zwei Illustrationen zu finden, ja sehr häufig gar keine. Letzteres ist sogar bei dem auf Pergament gedruckten Exemplar der Fall, welches Landino der Signoria von Florenz dedicirte⁴²). Dieses ist jedoch mit prächtigen Miniatur-Ornamenten geschmückt, wie man ja überhaupt ein nur gedrucktes Buch anfangs dem geschriebenen und gemalten nicht für gleichwerthig achtete, und deshalb Initialen und Ornamente in alter Weise hineinmalte. — Ursprünglich sollte die Ausgabe ganz mit Kupferstichen versehen werden, denn vor jedem Gesang ist Raum für die Illustrationen gelassen. Indess kam man nicht weiter als bis zum 19. Gesang der Hölle, ja die meisten Exemplare haben nur zwei, viele gar keine Stiche. Der Stich zum 3. Canto wurde von anderer, schwächerer Hand im Gegensinne copirt, und in einigen Exemplaren findet sich dieser zweite Stich neben dem ursprünglichen⁴³).

Directe Copieen der Zeichnungen Botticelli's sind die Stiche nicht, vielmehr hat der Stecher die Vorlage frei und wie es ihm gerade passte, benutzt. Namentlich vereinfachte er die Compositionen bedeutend, was bei dem kleineren Massstab nothwendig war; in seltenen Fällen fügte er aus eigener Erfindung hinzu. Immerhin ist die Übereinstimmung noch eine so grosse, dass an einer Benutzung der Zeichnungen seitens des Stechers nicht wohl gezweifelt werden kann. Der künstlerische Werth dieser Stiche ist nicht gross; dennoch sind sie in mehrfacher Hinsicht von hoher Bedeutung. Erstens gehören sie zu den frühesten Leistungen des italienischen Kupferstiches überhaupt, und nehmen als solche eine hervorragende Stellung in der Geschichte der vervielfältigenden Künste ein. Dann aber sind sie ein Zeichen dafür, wie allgemein der Wunsch, einen illustrirten Dante zu besitzen, schon geworden war; kaum eingebürgert, wurde die neue Kunst sogleich der Illustration der *Divina Commedia* dienstbar gemacht. Endlich, wovon schon oben die Rede war, können wir uns nach den Kupferstichen ein wenigstens ungefähres Bild von den verloren gegangenen Compositionen Botticelli's zum

2. bis 7., zum 11. und 14. Gesang des Inferno machen. Sie bieten uns einen, wenn auch schwachen, Ersatz für diesen Verlust.

Die Holzschnitt-Ausgaben des 15. Jahrhunderts.

Der Versuch, den Dante mit Kupferstichen herauszugeben, wurde nicht wiederholt, und es darf uns das nicht verwundern. Der Stich ist seiner ganzen Natur nach, schon der kostspieligen Herstellung halber, mehr zur Vervielfältigung einzelner Kunstblätter geeignet, als zur Illustration eines ganzen Werkes; hier hat vielmehr die billigere und volkstümlichere Technik ihr eigentliches Feld, der Holzschnitt. Die erste Holzschnitt-Ausgabe der Divina Commedia liess denn auch nicht lange auf sich warten, sie erschien schon 6 Jahre nach den Kupferstichen. — Der Titel lautet: *La Divina Comedia, col Comento di Cristoforo Landino*. Am Schlusse liest man: *Fine del Comento di Christoforo Landino fiorentino sopra la Comedia di Danthe poeta excellentissimo. Et impresso in Bressa per Boninum de Boninis de Raguxi a di ultimo di mazo (sic) M.CCCC.LXXXVII.*

Das Buch enthält achtundsechzig Holzschnitte, je ein ganzes Blatt einnehmend; im Inferno und Purgatorio steht vor jedem Gesang eine Illustration, im Paradiso hat nur der erste Gesang eine solche. — Als gelungen kann das Unternehmen nicht eben bezeichnet werden. Nur ein sehr geistloser Nachzeichner fremder Vorbilder kann der Urheber dieser Compositionen sein; gelesen scheint er den Dante nicht zu haben, sonst hätte er nicht im 10. Gesang des Purgatorio, statt drei Reliefs, mit der Verkündigung, David vor der Bundeslade und der Gerechtigkeit des Trajan, darzustellen, folgende Scene geliefert: Trajan zu Pferd, vor ihm die Witwe; in der Luft erscheint die Madonna; vor dem Kaiser steht ein leerer Ochsenwagen: eine missverstandene Copie sehr plumper Art! Die Stiche von 1481 haben wohl bis Inferno 19 als Vorlage gedient, denn die einzelnen Figuren wiederholen sich hier fast genau, nur in anderer Anordnung, welche schon durch das Format geboten war. Später wurde dann wohl irgend eine illustrierte Handschrift als Vorbild benutzt, doch war auch so die Arbeit dem Handwerker zu schwierig, er benutzte im Purgatorio für mehrere Gesänge die gleiche Illustration (29 und 32, 30, 31 und 33), und nach dem

ersten Bild zum Paradies gab er das Unternehmen auf, nicht zum Schaden der Ausgabe.

Mit mehr Glück und Geschick trat man in der damals wichtigsten Stätte italienischer Buchillustration, in Venedig, an die Aufgabe heran, den Dante illustriert herauszugeben, und es erschienen dort kurz nach einander vier wichtige Holzschnitt-Ausgaben, März 1491, November 1491, sodann 1493 und 1497.

Der Titel der ersten lautet: *Comento di Christoforo Landino fiorentino sopra la comedia di Danthe Alighieri Poeta fiorentino*, und am Schluss: *Finita e Copa delicyto et divo dāthe alleghieri poeta fiorētio revista et emēdata . . . Impressi ī venesia p. Bernardino benali et Matthio da parma . . . MCCCCLXXXI a di. III. marzo.* — Die venetianischen Verleger waren tüchtige Geschäftsleute, etwas Unfertiges ging aus ihren Officinen nicht hervor. So übergaben sie auch hier die Arbeit einem geschickten Zeichner, der seine Aufgabe zufriedenstellend zu Ende führte. Nicht genial, nicht neu; aber er wusste überall das Gute abzusehen und zu verwerthen, er zeichnet elegante kleine Figürchen, und führt so dem Leser die Hauptscenen des Gedichtes in seinen hundert Vignetten ganz hübsch vor Augen.

Die Darstellungen zum ersten Gesang jeder Cantica sind blattgross, die übrigen kleiner und quadratisch. Anlehnung an die Kupferstiche bis zum 19. Gesang der Hölle ist zweifellos, gewiss war dem Zeichner auch die Brescianer Ausgabe nicht unbekannt. Im Übrigen benutzt er die allbekannten Typen, welche die illustrierten Codices darboten. Im Paradiso ist immer oben eine Scene im Himmel dargestellt, unten ein Vorgang auf der Erde, von welchem im betr. Canto die Rede ist. Auch diese Auffassung ist nicht neu, sie findet sich z. B. in den Miniaturen des Codex I, 29 der Magliabecchiana in Florenz, Biblioteca Nazionale⁴⁴). Besonders der 6. Gesang stimmt in Handschrift und Ausgabe merkwürdig überein; hier wie dort sieht man im Sternenhimmel Dante und Beatrice, von Geistern umschwebt, im Gespräch mit Kaiser Justinian, während auf Erden die vom Kaiser erzählten »Siegeszüge des Adlers« durch Reisige zu Ross und zu Fuss veranschaulicht werden, welche in Schild und Banner den kaiserlichen Adler führen. Vielfach finden sich erklärende Beischriften in venetianischem Dialect. Dante und Virgil sind durch D. und V.

bezeichnet. — Manche der Illustrationen tragen, offenbar als Signatur, ein kleines b. Solche Buchstaben, als b, f, F, i, J, L, n, finden sich auch sowohl in den Darstellungen zu den übrigen Dante-Ausgaben, als überhaupt auf vielen venetianischen Holzschnitten. Man hat nun die Namensbezeichnung des Zeichners darin zu erblicken versucht⁴⁵⁾, und den Buchstaben b mit den Namen Bellini, Barbarj, Benedetto Montagna, Buonconsiglio und anderen in Verbindung gebracht. Die Untersuchungen französischer Gelehrter⁴⁶⁾ haben jedoch festgestellt, dass einerseits Holzschnitte mit verschiedenen Buchstaben völlig gleichen Stil zeigen, andererseits viele Blätter mit gleicher Signatur so verschieden sind, dass sie nicht von einem Zeichner stammen können; so bleibt nichts Anderes übrig, als unter diesen Buchstaben die Namen der Xylographen zu vermuthen. Bei der musterhaften Feinheit der Technik vieler von diesen Holzschnitten kann man sich es wohl erklären, dass der Holzschneider, auf seine Kunstfertigkeit stolz, den Stock mit dem Anfangsbuchstaben seines Namens bezeichnete.

Die Ausgabe des Benali und Matthio da Parma muss gefallen haben, denn schon im November desselben Jahres stellt ihr ein anderer Verleger eine Nachahmung zur Seite: »La Divina Commedia col Comento del Landino«, am Schluss: »Et Fine del Comento di Christoforo Landino Fiorentino sopra la comedia di Danthe poeta excellētissimo. Et impresso in Vinegia per Petro Cremonese dito Veronese: Adi. XVIII. di novèbrio. M.CCCC.LXXXXI⁴⁷⁾«. Die Ausgabe ist eine fast genaue Copie der vorigen, doch sind die blattgrossen Illustrationen weggelassen, alle Holzschnitte vielmehr von gleichen Massen, und zwar etwas vergrössert. Auch hier findet sich, Inferno 20, der Buchstabe b.

Eine genaue Wiederholung der Ausgabe des Benali und Mattheo da Parma vom März 1491 ist die nun folgende, welche im November 1493 ebenfalls in Venedig bei Mattheo da Parma allein erschien; ihre Schlussbezeichnung lautet: Finita e lopa dellinckyto et divo Dàthe alleghieri poeta fiorètino, . . . Impressa in Venetia per Mattheo di chodeca da parma Del M.CCCC.LXXXXIII. Adi. XXIX. de Novembre. Sie enthält dieselben drei blattgrossen Holzschnitte, nur mit geringer Änderung in der Umrahmung, und die gleichen 97 kleinen Vignetten, so dass alles dort Gesagte auch hier gilt⁴⁸⁾. »Impresso in

Venetia per Piero de zuanne di quarengii da palazago bergamasco. Del M.CCCC.LXXXXVII. Adi. XI. octubrio.« Auch diese Ausgabe ist eine blosse Copie, und zwar ist sie — ob im Einverständniss mit Matheo da Parma, mag dahingestellt sein — genau nach der von 1493 gefertigt. Man hielt offenbar diese Holzschnitt-Illustration für so gut, dass man sich die Mühe, eine neue Folge zeichnen zu lassen, gern ersparte. Ja noch tief in das sechzehnte Jahrhundert hinein werden die venetianischen Ausgaben des Quattrocento einfach copirt, wovon noch die Rede sein wird.

Handschriften mit Copien nach den Holzschnitten.

Nicht nur im Druck wurden die beliebten Holzschnittausgaben immer wieder nachgebildet, sie dienten auch — selbst erst nach den Typen der Miniaturen und Federzeichnungen gebildet — nun ihrerseits wieder als Vorbilder für illustrierte Handschriften. Es ist dies sehr erklärlich. Nehmen wir an, dass ein Manuscript dalag, nur mit Bildern zur Hölle versehen, wie das so häufig vorkam; was war natürlicher, als dass sein Besitzer, da er eine bequeme und anerkannte Vorlage leicht haben konnte, das Buch nach dieser fertig illustriren liess? Ein Beispiel dieser Art liegt uns in

Codex Plut. 40, No. 7 der Laurenziana zu Florenz vor. Schon aus der ersten Hälfte des 14. Jahrh. stammend, wurde diese Handschrift ursprünglich nur bis zum Schluss des Inferno mit colorirten Zeichnungen versehen⁴⁹⁾. Nach dem Erscheinen der venetianischen Ausgabe des Benali und Matheo da Parma, und offenbar sehr bald danach, ging man daran, auch Purgatorio und Paradiso zu illustriren. Diese Bilder sind buchstäbliche Copien der Holzschnitte, nur in Grösse und Verhältnissen etwas anders; auch sind sie farbig ausgeführt, freilich recht schlecht. In den Beischriften ist der venetianische Dialect des Vorbildes mehrfach verbessert. Eine andere Handschrift dieser Art ist **No. L. III. 17 der Biblioteca Nazionale zu Turin**. Diese enthält nur das Inferno, mit französischer Übersetzung daneben, und stammt aus dem Ende des 15. Jahrh. Illustrationen sind nur zu Canto 1, 3, 4, 5 und 6 beigegeben. Es sind grosse Federzeichnungen, mit braun und blaugrau schattirt, in einer jedesmal verschiedenen architektonischen Einrahmung in Renaissanceformen, mit

ken und Putti. Sowohl in der ganzen Anordnung wie in den Figuren zeigen diese Blätter nun so starke Verwandtschaft mit venetianischen Holzschnitten, dass unbedingt auch hier eine, auch freiere, Anlehnung an jene angenommen werden muss. Besonders die Figur des Minos im 5. Gesang ist auffallend ähnlich, diese Übereinstimmung sicher nicht zufällig. Solche Beispiele als Beweis dienen für das Ansehen, dessen die venetianischen Maler sich erfreuten; sie zeigen zugleich, in wie hohem Masse Malerei und Druckillustrationen in einander greifen und sich gegenseitig beeinflussen⁵⁹⁾.

Die Auffassung des Cinquecento.

Am die Wende des 15. zum 16. Jahrh. tritt ein gewaltiger Umwälzung auf dem gesamten Gebiet der bildenden Künste ein; die Darstellungen zur Divina Commedia werden von ihm be-

Neben der jetzt erreichten technischen und formellen Vollendung ist es namentlich eines, was den Schöpfungen des Cinquecento ein neues und verändertes Gepräge verleiht: die veränderte Auffassung von der Antike. Da nun die antike Welt, in besonderer Weise freilich, einen breiten Raum in Dante's Gedicht einnimmt, so muss sich auch in den Illustrationen zu diesem die neue, moderne Auffassung in hervorragender Weise geltend machen.

Dante war kein Humanist, kein Mann der Renaissance, und seine Kenntniss von der Antike entspricht völlig der eines mittelalterlichen Gelehrten; war er doch sogar des Griechischen unkundig und bedurfte der Vermittelung des Virgil zu der Welt der Hellenen⁵¹⁾. Seine Kenntniss der antiken mythologischen Gestalten entstammt der Überlieferung des Mittelalters und den lateinischen Dichtern, welche er studierte; die Art, wie er die antiken Figuren symbolisch und allegorisch verwendet, ist mittelalterlich. — Die äussere Erscheinung vieler der antiken Gestalten dachte sich der Dichter ganz richtig und der Antike entsprechend. Sein Cerbero »bellt aus drei Kehlen nach der Art der Hunde« (Inf. 6, 14), er ist »haarlos an Hals und Kinne« (Inf. 9, 99), von der Reibung der Kette, welche ihm Herkules umgelegt hatte. Die Furien haben »weibliche Geberd' und Glieder, . . . hochgrüne Hydern waren ihre Gürtel« (Inf. 9, 39—40); die

Kenntniß von der richtigen Gestalt eines Centauren beweist der Vers: »wo beiderlei Naturen sich vermählten«, nämlich die des Menschen und des Rosses (Inf. 12, 84). Die Harpyen beschreibt er Inf. 13, 13—14 völlig der Antike entsprechend:

»Ale hanno late, e colli e visi umani,
Piè con artigli, e pennato 'l gran ventre.«

Ihre Funktion freilich im Dienste des dantesken Höllen-Organismus ist die von Dämonen⁵²); Cerberus, als Bild der Gier, peinigt die Schlemmer, die Furien bewachen mit der Tempelschänderin Gorgo die Ketzer, Centauren und Harpyen, selbst Bilder der Gewaltthat, sind die Zuchtmeister derer, welche gegen Andere und gegen sich Gewalt geübt haben. Diese Auffassung der antiken Gestalten als Dämonen, als Teufel, beherrscht nun die Illustratoren des 14. und 15. Jahrh., noch Botticelli und die illustrierten Drucke sogar, mehr oder weniger stark. Am stärksten vielleicht den Miniator des Codex No. 54 der Marciana zu Venedig, welcher alle antiken Wesen als scheussliche schwarze Teufel mit Krallen, Hörnern und rothen Augen darstellt, so Minos, Plutos, Charon, den Minotaurus, die Giganten und die Centauren⁵³). Andere bilden einige der antiken Gestalten richtig, viele aber wieder als Teufel, wie dies oben bei der Besprechung der einzelnen Handschriften theilweise ausgeführt ist. Auch Halbverstandenes findet sich, so im Codex Florenz, Nazionale, Palatina 313 statt eines Centauren ein nackter Reiter⁵⁴). Besonders aber offenbaren sich Nachklänge mittelalterlicher Auffassung noch lange in der Gestalt des Virgil. Bei Dante einerseits der römische Dichter und Repräsentant des klassischen Alterthumes, andererseits allegorisch das Sinnbild der menschlichen Vernunft, wurde er in der Darstellung mit dem volkslegendarischen Begriff des »Zauberers Virgilius« verquickt. In den Illustrationen des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts hat er fast immer einen langen Bart und trägt eine phantastische Tracht: pelzverbrämte Mütze und Hermelinkragen am Mantel, oder goldbesetztes langes Gewand und eine sonderbare spitze Krone. Nur sehr selten erscheint er barhäuptig und in einer Art antiker Toga⁵⁵). Öfters trägt er auch Zeitkostüm, in welches man überhaupt die antiken Personen sehr häufig kleidete. —

Mit der neuen Auffassung von der Antike wird das Alles anders.

Man begann jetzt das klassische Alterthum genau zu studiren, man entdeckte bedeutende Werke antiker Kunst, welche bis dahin unbekannt waren, man fühlte sich als Nachkommen der Römer, und wollte in ihren Gedanken und Formen leben. Da stellte man denn auch Dante's antike Gestalten so dar, wie sie das Alterthum gebildet hatte. Cerberus ist ein dreiköpfiger Hund, nicht mehr ein Teufel, und dass ein Künstler die Gestalt eines Centauren nicht kennt, ist nicht mehr möglich. Dort freilich, wo Dante ausdrücklich eine von der Antike abweichende Beschreibung giebt, musste an dieser festgehalten werden. Wenn er Geryon als Bild des Truges mit freundlichem Menschenhaupt, aber mit einem schillernden Schlangenleib schildert, so durfte der Künstler nicht an den dreileibigen Riesen des Alterthums denken und diesen darstellen; und wenn Dante aus Cacus in Missverständniß des Virgil'schen Wortes *semihomo* einen Centauren machte, so musste die Darstellung sich hieran halten. Auch die Gestalt des Minotaurus weicht von der Auffassung des Alterthumes ab. Diesen stellt die antike Kunst stets als Menschen mit einem Stierkopfe dar⁵⁶). Ob ihn Dante sich so vorgestellt habe, ist ungewiss; wenn er indess sagt »war Kreta's Schandmal ausgestreckt zu schauen« (Inf. 12, 12), wenn er ferner sein Toben mit dem Rasen eines Stieres vergleicht, welcher den Todesstoss empfangen hat, so möchte man eher meinen, dass er an einen Stier mit menschlichem Oberleib, analog einem Centauren gebildet, gedacht habe. Und in der That stellen sämtliche Illustrationen zur *Divina Commedia* den Minotaurus ebenso dar, sie geben ihm einen Stierkörper mit menschlichem Kopf oder Oberleib, manchmal noch mit Hörnern und Ohren eines Stieres. Dante steht auch hierin ganz auf dem Boden des Mittelalters, denn schon in Labyrinth-Darstellungen des elften Jahrhunderts wird der Minotaurus als Stier mit menschlichem Oberleib und Hörnern gegeben⁵⁷). Diese Auffassung wurde für den Minotaurus die allgemein übliche⁵⁸), wohl eben durch die häufigen Darstellungen in Dante-Handschriften, und er wurde bis in die neueste Zeit so gebildet.

Die antiken Helden und Frauen erscheinen jetzt nicht mehr in der Tracht der Zeit des Künstlers, sondern man gab ihnen so gut man konnte und wusste antike Rüstung und Gewänder; besonders ist Virgil nicht mehr der mittelalterliche Zauberer, sondern ganz der

römische Dichter, er ist stets bartlos dargestellt, und trägt antikes Gewand, auf dem Haupte meist den Lorbeerkranz.

Eine sehr wichtige Umgestaltung erfahren endlich die Figuren der Teufel. Bisher hatte man diese ganz als phantastische Unge-
thüme dargestellt, als Spukgestalten mit Krallen, Schwänzen, Hörnern und Fledermausflügeln, welche »vor lauter Teufelhaftigkeit gar nichts Dämonisches mehr hatten« (Burckhardt), ja oft mehr humoristisch als furchtbar wirken. An ihre Stelle treten jetzt wirkliche, schreckliche Dämonen, Menschen mit übermenschlicher Kraft und potenzierten Leidenschaften, während Schweif, Flügel, Hörner, Bocksfüsse und dergleichen wesentlich zurücktreten. Nicht mehr phantastische Unge-
thüme, sondern der Mensch in entsetzlicher Verzerrung durch die Leidenschaft, das verkörperte Böse — das ist die neue Auffassung von den Dämonen, welche den Ort der Qual bevölkern.

Luca Signorelli.

Der bahnbrechende Meister für die neue Richtung ist Luca Signorelli aus Cortona mit seinen Malereien in der Cappella Nuova o della Madonna, auch Cappella di S. Brizio genannt, im Dom zu Orvieto⁵⁹⁾, er muss daher hier im engsten Zusammenhang mit dem Cinquecento besprochen werden, in welches ja auch noch 23 Jahre seiner Thätigkeit fallen. In Orvieto malte er zwischen 1499 und 1504, also gerade um die Wende der Jahrhunderte. Es sind die letzten Dinge, welche er mit gewaltiger Schöpferkraft an den Wänden der Kapelle verkörperte, und besonders der Sturz der Verdammten ist eine grossartige Ausführung dantesker Ideen. Mit furchtbarer Energie der Muskeln und des Ausdrucks stürzen sich die Dämonen auf die Schaar der Gerichteten, die Gesichter von Wuth und von teuflischer Freude am Quälen verzerrt. Ob und wie weit der Meister von den gewaltigen Reliefs der Pisaner Schule beeinflusst wurde, welche sich an den Portalpfeilern des Domes befinden und ihm daher täglich vor Augen kommen mussten, ist nicht zu entscheiden; jedenfalls hat er sie noch weit überholt. — Nicht bei allgemeinen Anklängen an die Gedanken Dante's hat es aber in Signorelli's Werk sein Bewenden; an der Fensterwand rechts giebt er vielmehr eine Schilderung des Einganges zur Hölle getreu und ausführlich nach der Divina Com-

media. Im Hintergrunde laufen Seelen händeringend und verzweifelt einher, eine Schaar folgt einem Dämon, welcher eine Fahne trägt (Inferno 3, 52 ff.); Charon, ein Dämon mit struppigem Bart, setzt im Kahn eben über die Fluthen des Acheron, um Sünder abzuholen, welche am Ufer harren. Unter den letzteren wird man in dem Mann, welcher die geballten Fäuste »mit durchgesteckten Daumen« lästernd gen Himmel streckt, unschwer eine Erinnerung an Vanni Fucci (Inferno 25, 1 ff.) erkennen. Noch unmittelbarer ist die Beziehung zu Dante in den Malereien des Sockels unter den grossen Fresken, wo sich in den prächtigen Arabesken unter Anderem ein treffliches Porträt Dante's mit aufgeschlagenem Buch und elf Szenen zum Purgatorio finden. Die Darstellungen sind Grau in Grau auf die Wand gemalt, jede Scene nimmt ein Medaillon innerhalb der Ornamente ein. Es sind geradezu Illustrationen zu den ersten 11 Gesängen des Purgatorio, und wenn auch, nach Vischer, die Ausführung der Sockelmalereien grösstentheils Schülerhänden zuzuschreiben ist, so dürfen wir doch in der Auffassung und Composition die originale Arbeit des Meisters erblicken. — Eine Anlehnung Signorelli's an Botticelli, wie sie Lippmann⁶⁰⁾ für wahrscheinlich hält, ergiebt sich bei Vergleichung der Compositionen beider Künstler nicht, vielmehr erscheint Signorelli vollkommen selbständig. Schon in der Gestalt des Virgil zeigt sich der grundlegende Unterschied: bei Botticelli bärtig, mit Mantel und spitzer Krone, erscheint er hier ganz als römischer Dichter, in antikem Gewand, bartlos, ohne Schuhe, auf dem Haupt den Lorbeerkranz. Signorelli's Stärke zeigt sich auch hier wie überall in der trefflichen Behandlung des Nackten; im Übrigen wird gewiss Jeder Botticelli's Dante-Illustration den Vorzug geben. In so kleinem Massstabe al fresco gemalt konnten die Bilder Signorelli's nicht recht wirken, und auch die Ausführung durch Schüler wie die theilweis leider schlechte Erhaltung beeinträchtigen ihren Eindruck erheblich.

Michelangelo.

Von den drei grossen Heroen der höchsten Blüthe italienischer Kunst, deren Namen man nur vereint zu nennen pflegt, kann uns hier nur Michelangelo eingehender beschäftigen. Raffael zwar ehrte den Dichter der Divina Commedia aufs höchste, er brachte sein

Bildniss sogar in zwei Bildern der Camera della Segnatura an; auf dem Parnass als Dichter, in der Disputa, nahe bei Savonarola, als Theologen. Bekannt ist auch, dass er die Theologie wie Beatrice darstellte, mit Schleier und Kranz, und sie in die symbolischen Farben Beatrice's, Grün und Roth, kleidete. Eine Erinnerung an den Dichter zeigt ferner unzweifelhaft der kleine St. Michael im Louvre, um 1504 für Herzog Guidobaldo von Urbino gemalt (Gutbier, Raffael-Werk, Tafelbilder No. 75). Im Hintergrunde nämlich hat der Künstler die Stadt des Zornes, in Flammen lodernd, dargestellt, davor links Sünder unter Bleikutten einhergehend, rechts andere, die von Schlangen umwunden und gepeinigt werden; es sind die Heuchler und Diebe, nach dem 23. und 24. Gesange der Hölle. Man vermuthet hierin eine Beziehung auf Cesare Borgia, welcher das Herzogthum Urbino verrätherisch überfallen hatte. Der Sieg des Erzengels über den Satan würde dann als Symbol für den Triumph des Guten und Gerechten über den Bösen und Ungerechten aufzufassen sein. Lionardo war ebenfalls ein grosser Verehrer Dante's und bedeutender Kenner seiner Werke, wie eine hübsche Anekdote aus der anonymen »Breve vita di Lionardo da Vinci« (mitgetheilt von Milanese im Archivio storico ser. III, tom. 16, pag. 29) beweist: Vor dem Palazzo Spini disputirten geistreiche Männer über einzelne Verse Dante's, und riefen den gerade vorübergehenden Lionardo an, um eine schwierige Stelle zu deuten. Er aber verwies sie auf Michelangelo, welcher zufällig desselben Weges daherkam.

Allein Darstellungen aus der Divina Commedia besitzen wir weder von Raffael, noch von Lionardo da Vinci ⁶¹⁾.

Michelangelo dagegen ist mit Dante und seiner Dichtung durch so innige Bande verknüpft, dass man von dem Künstler kaum sprechen kann, ohne des Dichters zu gedenken, und in jeder Biographie Michelangelo's wird denn auch sein Verhältniss zu Dante ausführlich erörtert ⁶²⁾. Dem grossen Dichter, den er von Jugend auf las, innerlich congenial, hatte er auch äusserlich ähnliches Schicksal wie jener zu erfahren: gebannt zu werden von der Vaterstadt, welche ihm unsterblichen Ruhm verdankte. Mit bitterem Hinblick auf sein eigenes Geschick mag er die beiden Sonette auf Dante gedichtet haben, welche von gerechtem Zorn gegen das thörichte Volk erfüllt sind; das eine schliesst:

»Von Dante red' ich. O der schnöden Thoren,
Die seine That so schlecht erkannt! Ich meine
Dich, Volk, das die Gerechten nur missachtet.
Wär ich wie Er zu solchem Leid geboren,
Für herben Bann, für Tugend wie die seine
Hätt' ich die Welt und all ihr Glück verachtet;«

das andere:

»Du schnödes Land! Du solltest Zeuge werden,
Dass Grosses stets zu grossem Weh erkoren.
Und nur das Eine magst Du zitternd hören:
Verbannt war kein so Edler je auf Erden,
Wie kein so Grosser je vor ihm geboren.«

(Übers. von Harrys.)

Dieser Verehrung für den Dichter gab Michelangelo auch Ausdruck, als im October 1519 durch eine Bittschrift an den Papst versucht werden sollte, Dante's Asche nach Florenz zurückführen zu dürfen; unter den hervorragendsten Männern der Stadt unterschrieb sich auch er: »io Michelagnuolo schultore . . .« Doch nicht nur die Bitte spricht er aus, wie die Anderen, er erbiethet sich vielmehr zugleich »dem göttlichen Dichter ein seiner würdiges Denkmal an einem ehrenvollen Orte in der Stadt aufzurichten«, wenn die Überführung gestattet würde⁶³). Es sollte dazu nicht kommen, und Dante's Reste ruhen noch jetzt in Ravenna unter dem Denkmal von Pietro Lombardi's Hand.

In Michelangelo's Schöpfungen nun offenbart sich in vielfacher Weise seine Durchdringung von danteskem Geiste, und die herrlichste Frucht derselben ist der grossartige Cyklus von Gedanken und Gestalten, welchen der Meister am Gewölbe der sixtinischen Kapelle erstehen liess. Aber auch direkte Darstellungen von Figuren der Divina Commedia haben wir von seiner Hand. Jenes Relief zwar, welches im Palazzo della Gherardesca zu Florenz als Arbeit Michelangelo's gezeigt wurde, wird jetzt ihm abgesprochen und dem Pierino da Vinci oder dem Tribolo zugeschrieben; der Hunger, als ein scheussliches Weib dargestellt, schwebt über dem Grafen Ugolino, und zeigt ihm seine drei sterbenden Söhne, eine Erinnerung an den 33. Gesang der Hölle⁶⁴). Michelangelo's Werk sind jedoch die beiden weiblichen Figuren für das Grabmal Julius II., welche jetzt in S. Pietro in vin-

coli zu beiden Seiten des Moses stehen; dass sie von Dante inspirirt sind, bezeugt schon Condivi; er sagt: »Rechts (vom Beschauer links) von der Statue des Moses, unter einer Nische, ist die andere, welche das beschauliche Leben vorstellt, eine Frau von mehr als natürlichem Wuchse, aber von seltener Schönheit, mit gebogenem Knie, nicht auf der Erde, sondern auf einem Sockel stehend, mit dem Gesichte und mit beiden Händen zum Himmel gekehrt, so dass es scheint, als ob sie in jedem ihrer Theile Liebe athme. Auf der anderen Seite, das ist links von Moses, ist das thätige Leben, mit einem Spiegel in der rechten Hand, in welchem sie sich aufmerksam betrachtet, wodurch angezeigt wird, dass unsere Handlungen in überlegter Weise gethan werden sollen, und in der linken mit einem Blumenkranze. Worin Michelangelo dem Dante gefolgt ist, den er immer sehr studirt hat, welcher in seinem Fegefeuer angiebt, er habe die Gräfin Mathilde, die er für das thätige Leben nimmt, in einer Blumenwiese getroffen⁶⁵).« Doch nicht nur die Blumen sind der Divina Commedia entnommen, vielmehr sind beide Gestalten ganz nach Dante geschaffen; es sind Lia und Rahel, die Symbole des activen und des contemplativen Lebens, wie sie im 27. Gesang des Purgatorio geschildert werden.

Ganz aus dem Geiste Dante's malte Michelangelo sodann das Jüngste Gericht in der Cappella Sistina. Ein nackter, mächtiger Heros, steht Christus als Weltenrichter inmitten der Seligen. Kraftvoll an Körper, Ausdruck und Geberde, bartlos, mit flatterndem Haar, blickt er zornig auf die Schaar der Verdammten; den rechten Arm hat er drohend erhoben, als wolle er rächende Blitze hinabschleudern. Das ist nicht der Christus der gewöhnlichen Tradition — das ist der Christus, welchen Dante den höchsten Jupiter, sommo Giove, nennt⁶⁶). Furchtbare Rachegeister stürzen die Gottlosen zur Hölle hinab; es sind dieselben Dämonen wie bei Signorelli, ja eine Figur, welche auf dem Rücken eines fliegenden Teufels reitet, scheint dem Fresco zu Orvieto direct entlehnt zu sein. Unten erblickt man den Kahn des Charon, aus welchem sich die Unseligen gerade herausdrängen. Der grause Fährmann der Unterwelt selbst ist ganz nach Dante's Worten geschildert, wie er jeglichen der zögert, mit dem Ruder schlägt (Inferno 3, 111). Dieses grossartige Motiv hatte sich die Kunst bis dahin fast ganz entgehen lassen; die meisten Handschriften zeigen

den Charon einfach als rudern den Teufel, und selbst in den seltenen Fällen, wo das Schlagen mit dem Ruder angedeutet wird, geschieht dies so steif und ungeschickt, dass von einer würdigen Darstellung des dantesken Charon noch nicht gesprochen werden kann⁶⁷⁾. Michelangelo erst gab ihm die klassische Gestalt, und alle Späteren folgten ihm. — In der rechten Ecke des Bildes nimmt der Höllenrichter Minos die Sünder in Empfang. Auch er ist getreu nach Dante dargestellt; mit dem Schweif umschlingt er sich so oft, um wie viele Kreise er die Seelen hinabgestürzt wissen will (*Inferno* 5, 4—12). — Wenn wir so durch Michelangelo einige Gestalten Dante's die vollendetste Form erhalten sehen, müssen wir um so tiefer beklagen, dass ein von seiner Hand illustriertes Exemplar der Göttlichen Komödie, und damit vielleicht die tiefste und grossartigste Verkörperung der Gedanken des Dichters, spurlos verloren gegangen ist. Wir verdanken die Kenntniss davon Bottari, welcher in seiner Ausgabe des Vasari eine Beschreibung des Vorganges giebt⁶⁸⁾. Bottari konnte gut unterrichtet sein, denn der letzte Besitzer des unschätzbaren Werkes, der Bildhauer Antonio Montauti, starb um 1740, also zu einer Zeit, als Bottari bereits 51 Jahre zählte. Seine Schilderung verdient daher vollen Glauben. Sie lautet: »E quanto egli (Michelangelo) ne fosse studioso (di Dante), si vedrebbe da un suo Dante col commento del Landino della prima stampa⁶⁹⁾, che è in foglio e in carta grossa, e con un margine largo un mezzo palmo, e forse più. Su questi margini il Bonarroti aveva disegnato in penna tutto quello, che si contiene nella poesia di Dante; perlochè v'era un numero innumerevole di nudi eccellentissimi, e in attitudini maravigliose. Questo libro venne alle mani d'Antonio Montauti . . . E connechè il Montauti era di professione scultore di molta abilità, faceva una grande stima di questo volume. Ma avendo trovato impiego d'architetto soprastante nella fabbrica di S. Pietro, gli convenne piantare il suo dimicilio qui in Roma, onde fece venire per mare un suo allievo con tutti i suoi marmi, e bronzi, e studj, e altri suoi arnesi, abbandonando la città di Firenze. Nelle casse delle sue robe fece riporre con molta gelosia questo libro; ma la barca, su cui erano caricate, fece naufragio tra Livorno e Civita vecchia, e vi affogò il suo giovane, e tutte le sue robe, e con esse si fece perdita lagrimevole di questo preziosissimo volume, che da se solo bastava a decorare la libreria di qualsivoglia gran Monarca.«

Die Zeichnungen des Federigo Zuccaro.

»Dante historiato da Federigo Zuccaro« ist der Titel eines mächtigen Quer-Foliobandes, welcher in der Handzeichnungs-Sammlung der Uffizien zu Florenz bewahrt wird. Schon in den von Vasari begonnenen Kuppelfresken des Florentiner Domes, die er fortführte und beendete, zeigt Zuccaro Anklänge an Dante; der Cerberus und die Figur des Höllenfürsten sind nach des Dichters Worten geschildert. In den Jahren 1586—1588 nun ging Zuccaro daran, die ganze *Divina Commedia* zu illustriren. Er war zu jener Zeit in Madrid, wohin ihn Philipp II. berufen hatte, und einige der Blätter tragen auf der Rückseite die besondere Notiz, dass sie im Escorial gefertigt sind; auf der Rückseite der Composition zu Purgatorio 31 steht, von Zuccaro's Hand: dicembre 1587 nell' Escuriale in Spagna, ebenso bei Paradiso 1: Addi 16. Marzo 1588, nell' Escuriale in Spagna. Doch kann man dies jetzt nicht mehr sehen, da die Zeichnungen der besseren Erhaltung wegen aufgeklebt worden sind. — Es sind im Ganzen zweiundzwanzig Blätter, in höchst geschickter und brillanter Technik ausgeführt; zum Theil sind sie nur mit dem Röthel gezeichnet, andre haben rothe Figuren in schwarzer Landschaft oder Architektur; wieder andere sind in Sepia getuscht oder nur mit der Feder gezeichnet. Wenn Lippmann im Text zur Botticelli-Publication, pag. 12, als erwiesen annimmt, Zuccaro müsse Botticelli's Zeichnungen gekannt und benutzt haben, so bestätigt sich dies bei einer genaueren Vergleichung beider Werke nicht⁷⁹⁾; die Auffassung Zuccaro's entspricht vielmehr völlig seiner Zeit und seiner Richtung. Während Botticelli auf die Figuren das Hauptgewicht legt, ja meist die Scenerie nur ganz leicht und möglichst einfach andeutet, behandelt Zuccaro die Umgebung mit grosser Sorgfalt, er giebt virtuos ausgeführte Landschaften, namentlich Bäume; und grosse barocke Architekturen, welche oft recht störend wirken. So ist das Höllenthor bei ihm ein mächtiger verschnörkelter Bau, mit Knochen, Schädeln und ganzen Gerippen phantastisch verziert, und sein Wagen der Kirche ein Meisterwerk der Schreinerkunst. Die Antike ist ihm völlig geläufig, seine Helden und Dichter erscheinen in antiken Rüstungen und Gewändern, auch Virgil trägt Toga und

Lorbeerkranz. Nicht von Teufeln mittelalterlicher Art werden ferner die Verdammten gepeinigt und bewacht, wie bei Botticelli, sondern von Dämonen moderner Auffassung, wie sie Signorelli und Michelangelo geschaffen hatten, ja die Gestalt des ruderschlagenden Charon ist zweifellos dem jüngsten Gericht Michelangelo's entlehnt. Wer möchte sich, so fundamentalen Unterschieden gegenüber, an wenige und unwesentliche Übereinstimmungen halten, welche theils im Text selbst ihre Begründung finden, theils dadurch zu erklären sind, dass eben viele Gestalten des göttlichen Gedichtes schon durch die Miniaturen zu festen, allbekannten Typen geworden waren. Namentlich darf man der Figur des Satan nicht zu viel Gewicht beilegen; der gehörnte und geflügelte Herrscher im Reich des Jammers, welcher mit drei Rachen die Verdammten frisst, war schon vor Dante eine volksthümliche Persönlichkeit, und es bedurfte keiner Kenntniss der Zeichnungen Botticelli's, um ihn so darzustellen, wie es Zuccaro that. Fertigte doch Cornelius Galle um die gleiche Zeit nach L. Cigoli's Zeichnung einen Stich, welcher den Satan ganz in der gleichen Weise darstellt, gewiss auch ohne Botticelli's Werk gesehen zu haben. Die technische Virtuosität der Illustrationen Zuccaro's darf uns nun aber nicht über deren grosse Mängel hinwegtäuschen. Das Streben nach Annäherung an die Antike, die allzu regelrechte Composition und absichtliche Gruppierung, die äussere Eleganz der Gestalten, welche in Geziertheit ausartet, endlich die schwülstige Architektur und Landschaft — alle diese Eigenschaften, welche Zuccaro's sämtlichen Werken eigenthümlich sind, und die uns berechtigen, ihn den Manieristen zuzurechnen, machen sich auch hier geltend. Und so wenden wir, obwohl ihm der Ruhm eines geistreichen und virtuoson Künstlers nicht abgesprochen werden kann, gern den Blick von ihm rückwärts nach den einfacheren Schöpfungen des um ein volles Jahrhundert älteren Sandro Botticelli. —

Die Zeichnungen des Giovanni Stradano.

In den gleichen Jahren wie Zuccaro war noch ein anderer Künstler in Italien mit Zeichnungen zur Divina Commedia beschäftigt. Nicht ein Italiener von Geburt freilich. Hans van der Straet ward 1523 in Brügge, also als echter Vlamländer, geboren⁷¹⁾. Als

Künstler nahm er aber später seinen ständigen Aufenthalt in Italien, wo er sich ganz den Schülern und Nachahmern Michelangelo's anschloss. Er arbeitete mit Vasari zusammen, welcher viel auf ihn hielt, und lebte sich so vollständig in die italienische Kunst ein, dass man ihn dieser fast völlig zurechnen kann. Vasari selbst führte ihn in die florentinische Akademie ein, und sagt von ihm: »mostra di essere valent' uomo, e d'aver bene appreso la maniera italiana«⁷²⁾. Auch seinen Namen italienisirte oder latinisirte Hans van der Straet; bald nennt er sich Giovanni della Strada, bald Stradano, anderwärts wieder Johannes Stradanus oder Stratensis.

Vielleicht war es seine unbegrenzte Bewunderung für Michelangelo, welche ihm den Gedanken nahe brachte, den Lieblingsdichter des Meisters, Dante, zu illustrieren, und so führte er von 1587 bis 1588 die Zeichnungen aus, welche jetzt in der Biblioteca Laurenziana bewahrt werden⁷³⁾. Wenn noch Scartazzini in seinem Aufsatz »Dante und die Kunst« (Beilage zur Allg. Zeitung, 1892, No. 18) bedauert, dass weder Zuccaro's noch Stradano's Dante-Illustrationen bisher vervielfältigt worden seien, so kann hier mitgeteilt werden, dass die Gebrüder Alinari in Florenz bereits seit einiger Zeit Stradano's Compositionen behufs Publication in Phototypie aufgenommen haben; das Werk wird jedoch nicht vor Ende dieses Jahres fertiggestellt sein.

Die Blätter sind gezeichnet und in Clairobscur-Technik ausgeführt. Den Anfang bilden einige Übersichtsblätter, erläuternde Skizzen »de situ, forma et misura Inferni«. Dann folgen die Illustrationen selbst. Die erste Reihe von 28 Darstellungen gehört zweifellos dem Stradano an, denn die Blätter sind voll bezeichnet: IO. STRADANVS FLANDER INVENTOR FLORENTIAE und die Jahreszahl 1587 oder 1588. Die ersten vier Compositionen illustrieren den Anfang des Purgatorio, darauf folgen 24 Blätter zur Hölle.

Noch häufiger als Zuccaro scheint sich Stradano älteren Typen angeschlossen zu haben, doch ist seine Technik wie seine Auffassung auch völlig dem sechzehnten Jahrhundert entsprechend. Die Dichter tragen klassisches Gewand und Lorbeerkränze, die antiken Gestalten sind keine Teufel, sondern Dämonen, und der Charon ist nach Michelangelo's jüngstem Gericht gebildet. In den Teufelsfiguren freilich kommt mehrfach auch der Vlame etwas zum Vorschein; besonders der Teufel, welcher in der neunten Bolgie die Sünder mit einem

Schwerte zerfleischt, ist eine phantastische Froschgestalt, wie sie der italienischen Kunst fremd war und gemahnt eher an die Auffassung eines Bosch als an Signorelli oder Michelangelo. —

Auf diese 28 Darstellungen folgen nun noch vereinzelte Compositionen zum Purgatorio und Paradiso, welche jedoch schon Bandini im Catalog der Laurenziana dem Stradano abspricht. Es sind zunächst zwei Bleistiftskizzen (pag. 141 und 143), den Kahn mit dem Engel darstellend, welcher die Seelen nach dem Berg der Reinigung führt. Diese beiden Skizzen könnte man allenfalls noch dem Stradano zuschreiben. Auf pag. 145—159 finden sich wiederum Grundrisse und Pläne, endlich noch zwölf Blätter zum Paradiso, sehr roh in blauer und weisser Farbe hingeworfen. Diese letzteren gehören zweifellos dem Stradano nicht an.

Auch sonst entnahm Stradano mehrfach der Divina Commedia Anregung zu künstlerischen Darstellungen, und zwei davon sind durch den Stich vervielfältigt. »Allegorie auf Dante« wird das erste dieser Blätter genannt. In der Mitte zeigt es in einem Medaillon das Brustbild des Dichters mit Mütze und Lorbeerkranz, halb im Profil gesehen; in der Hand hält er sein Werk. Ein Medaillon darüber enthält Beatrice's Kopf mit Kranz und Schleier, es ist umschrieben Portinaria Beatrix. Unten ist ein drittes Medaillon mit Virgil und Statius. Links oben in der Ecke erblickt man die Himmelsrose mit darüberschwebenden Kreisen von Engeln, rechts oben die Sphären des Himmels als concentrische Kreise mit Gestirnen darin. Unten links ist die Hölle als unterirdischer Trichter dargestellt, Beischriften zeigen auf jedem Kreis die Sünde an, welche hier gebüsst wird. Das Gleiche ist der Fall bei der Abbildung des Purgatorio als Berg mit terrassenförmigen Absätzen, welche die rechte untere Ecke einnimmt. Die ganze Idee, Dante's Bildniß in Verbindung mit einer Darstellung seiner drei Reiche wiederzugeben, erinnert einigermaßen an das Gemälde des Domenico di Michelino im Dom zu Florenz (vgl. Seite 4). Das Blatt ist eingerahmt durch eine Kante von Engelsköpfchen und Teufelsfratzen; bezeichnet ist es mit den Namen des Zeichners und des Stechers: Ioan. Stradanus invent. — C. Galle excud. — Der zweite Stich ist nach Strada's Zeichnung von Theodor Galle gefertigt. Er stellt Ugolino mit

seinen Söhnen im Hungerthurme schmachkend vor, nach Dante's Schilderung im 33. Gesang der Hölle. —

Die Holzschnitt-Ausgaben des 16. Jahrhunderts.

Wie schon angedeutet, lebten die venetianischen Holzschnitt-Illustrationen des Quattrocento noch lange Zeit fort, obwohl sie einer vergangenen Epoche angehörten. Sie erfreuten sich so grossen Anklanges, dass man sich die Mühe, eine neue zeitgemässe Dante-Illustration zeichnen und schneiden zu lassen, nicht sobald machte, vielmehr unbekümmert nach den alten Mustern arbeitete.

Die erste illustrierte Ausgabe des Cinquecento freilich, welche 1506 bei Filippo di Giunta in Florenz erschien, hat überhaupt nur eine eigentliche bildliche Darstellung, nämlich einen Holzschnitt, welcher Dante und die drei Thiere im Walde zeigt. Am Schluss sind noch Schemata »de sito et forma dell' Inferno« beigegeben, welche jedoch auf den Namen von Illustrationen keinen Anspruch erheben können.

Die folgende Ausgabe dagegen, »impressa in Venetia per Bartholomeo de Zanni da Portese. Del M.D.VII. Adi. XVII. de zugno« schliesst sich bis auf geringe Einzelheiten genau an die Ausgabe von Benali, Venedig 1491, an. Nur die Titelblätter zum Purgatorio und zum Paradiso sind ein wenig anders als dort. Im Schnitt erreichen die Copien dabei keineswegs die Feinheit ihres Vorbildes.

Ebenfalls genau nach Benali's 100 Illustrationen copirt sind die Holzschnitte der Dante-Ausgabe, welche »Jacob de Burgo franco pavese. Adi. 23. di Gennaro 1529« veranstaltete. Doch zeichnet sie sich vor den anderen durch ein gutes blattgrosses Profilporträt des Dichters, mit Mütze und Lorbeerkranz, aus, welches vorn beigegeben ist.

Ein Versuch, die alten Ausgaben umzugestalten, wird durch Bernardino Stagnino di Trino di Monferra im Jahre 1512 gemacht. Sein Dante, welcher 1516, 1520 und 1536 neu aufgelegt wurde, zeigt neue Illustrationen. Sieht man aber genauer zu, so merkt man doch überall die Abhängigkeit von den früheren deutlich durch, und zudem sind die Bilder so roh gezeichnet und geschnitten,

dass ihr künstlerischer Werth als äusserst gering bezeichnet werden muss. —

Wenn wir nun im Gegensatz zu allen diesen Ausgaben, welche doch thatsächlich noch ganz im Quattrocento wurzeln, nach der eigentlichen modernen Ausgabe des sechzehnten Jahrhunderts suchen, so bleibt nur eine übrig: »La Comedia di Dante Alighieri, con la nova esposizione di Alessandro Vellutello . . . Impressa in Vinegia per Francesco Marcolini ad instantia di Alessandro Vellutello del mese di Gugno l'anno MDXLIII«. Wie die Zeichnungen des Zuccaro zu denen des Botticelli, so verhält sich diese Ausgabe zu jenen des Quattrocento; eine neue Formenbehandlung und eine neue Auffassung machen sich in ihr geltend. Den hauptsächlichen Unterschied bildet auch hier die Auffassung der Antike. Die Dichter tragen antikes Gewand und Lorbeerkränze, Charon und Phlegias sind Dämonen moderner Gestalt, Cerberus ein dreiköpfiger Hund, kein Teufel, und dergleichen mehr. Wo einzelne alte Typen doch übernommen werden, finden wir sie in den Stil des Cinquecento übersetzt; besonders auffallend zeigt sich dies in den blattgrossen Titelbildern der drei Theile, welche sich in der Composition genau der Ausgabe von Benali 1491 anschliessen, in den Einzelformen jedoch ganz verändert sind. Dante trägt hier stets einen Vollbart. —

Ein grosser Fehler dieser Illustrationen ist nun aber, dass sich in ihnen überall das Bestreben vordrängt, die einzelnen Kreise und Abtheilungen mathematisch richtig darzustellen. Statt einer künstlerischen Darstellung des Inhaltes geben sie deshalb einen schematischen Commentar »de situ et misura« der Reiche des Dichters. Nicht frisch herausgegriffene Scenen werden vorgeführt, sondern Grundrisse und Durchschnitte, in welchen die Figuren Nebensache sind, und häufig noch durch Beischriften erläutert werden. Im Paradiso ist meist ein strahlendes Gestirn dargestellt, und darin Dante und Beatrice mit den jeweilig redend eingeführten Personen.

Mit einer Copie dieser Ausgabe, welche 1564 in Venedig bei Marchio Sessa e fratelli erschien, schliesst die Reihe der illustrirten Dante-Ausgaben des sechzehnten Jahrhunderts. —

Das jüngste Gericht.

Unendlich häufig trifft man in italienischen Kirchen auf grosse Freskodarstellungen, welche die letzten Dinge: Gericht, Hölle und Paradies zum Gegenstand haben. Die Verwandtschaft des Stoffes hat nun namentlich ältere begeisterte Dante-Verehrer verleitet, in jeder Höllendarstellung Dante's Einfluss zu erblicken, ja alle diese Bilder in die Reihe jener Kunstwerke aufzunehmen, welche der *Divina Commedia* ihre Entstehung verdanken⁷⁴⁾.

Im Folgenden soll nun, nach Ausscheidung derjenigen Bilder des jüngsten Gerichtes, welche in der That auf Dante zurückzuführen sind, an einzelnen Beispielen verfolgt werden, wie vorsichtig man in der Annahme dantesken Einflusses in solchen Darstellungen sein muss.

In S. Maria Novella zu Florenz ist die Capella Strozzi von den Brüdern Orcagna ausgemalt. Von Andrea rührt das Gericht und das Paradies, von Bernardo die Hölle her. Die letztere nun ist bis in alle Einzelheiten so getreu nach Dante geschildert, dass das mächtige Fresko füglich zu den Illustrationen der *Commedia* gezählt werden kann. Durch Steindämme ist das Ganze in die verschiedenen Kreise und Bolgien getheilt, und der Reihe nach werden nun Szenen des Gedichtes vorgeführt. So gross war die Volksthümlichkeit der Hölle Dante's, dass der Maler sich nicht zu scheuen brauchte, Minos, Cerberus, die Furien, Charon, die Centauren, Harpyen und Giganten in einem Gemälde anzubringen, welches einer christlichen Kirche zum Schmuck dienen sollte. Die Gestalten des Dante und Virgil selbst liess er allerdings, der Bestimmung des Werkes entsprechend, weg, dennoch muthet uns das Bild heute an dieser Stelle sonderbar an. Auch künstlerisch war es übrigens kein glücklicher Griff, eine solche Übersicht des dantesken Inferno in Gestalt eines grossen Wandgemäldes zu geben. Erstens konnte ja dabei irgend welche Composition gar nicht angestrebt werden, es ist vielmehr ein Gewirr von Einzelheiten, und dann werden die Szenen selbst so klein, dass eine monumentale Wirkung ausgeschlossen war. Als Ganzes demnach verfehlt, ist das Bild trotzdem im Einzelnen von grösstem Interesse. Es sind in jeder Beziehung dieselben Typen,

welche uns auch in den illustrierten Handschriften begegnen, nur dass sie dort getrennt, hier neben einander geordnet erscheinen.

Ist nun die Hölle hier ganz nach Dante's Worten dargestellt, so liegt es nahe zu vermuthen, Orcagna müsse auch bei der Schilderung des Gerichtes und des Paradieses des Dichters gedacht haben. Sein Bildniss brachte er in der That unter den Seligen an, aber sonst ist das Paradies ganz in herkömmlicher Weise gedacht: Christus und die Madonna auf dem Thron, zu beiden Seiten Heilige und Engel, unten die Schaar der Auserwählten. Dante's Paradiso war eben längst nicht so populär wie sein Inferno, und die altgewohnte Auffassung der himmlischen Herrlichkeit eignete sich auch viel besser zu einer derartigen Darstellung, als die Einzelbilder des Dichters.

Die Fresken Michelangelo's und Signorelli's, welche mit hierhin zu rechnen wären, sind besonders besprochen worden; es ist demnach nun die grosse Menge der Darstellungen von Gericht, Hölle und Paradies auf ihren Zusammenhang mit der Divina Commedia hin zu prüfen.

Als Erster muss Dante's grosser Zeitgenosse, Giotto, genannt werden, zeitlich der Älteste, und zugleich das meistcitirte Beispiel eines Einflusses der Commedia auf die bildende Kunst. Zweimal hat Giotto das jüngste Gericht zum Gegenstande einer grossen Wandmalerei genommen: im Palazzo del Podestà (Bargello) zu Florenz, und in der Cappella dell' Arena in Padua. Es ist eine altverbreitete Annahme, dass Giotto in Padua unter den directen Eingebungen Dante's gemalt habe, welcher damals dort anwesend war, wie Benvenuto da Imola bezeugt⁷⁵⁾, und auch das Bild im Bargello soll von Dante's Dichtung beeinflusst sein. Das letztere ist nun schon chronologisch eine Unmöglichkeit, denn Giotto malte in Florenz um das Jahr 1300, also zu einer Zeit, als der Dichter sein Werk noch nicht begonnen hatte. Dass der Künstler seines Freundes gedachte, beweist das berühmte Porträt des jugendlichen Dichters, welches er im Paradies anbrachte; im Übrigen steht er sowohl mit der Hölle als mit dem Paradies — welche beide in traurigem Zustande sich befinden — ganz auf dem Boden der Tradition. Das Gleiche gilt von dem Jüngsten Gericht in der Cappella dell' Arena. Die Reihen der Engel, Apostel und Seligen, wie sie Giotto hier giebt, finden sich bereits in den ältesten Darstellungen des Paradieses, und auch

für die Hölle bedurfte er keineswegs der Inspiration eines Dante; ein vergleichender Blick auf die Kuppelmosaiken im Florentiner Baptisterium, welche dem 13. Jahrhundert entstammen, zeigt, wie alt diese Hölle mit ihren raffinirten Qualen, mit ihrem Satan, welcher die Sünder verschlingt, schon war. Will man dennoch Dante und Giotto, wie bisher, stets vereint nennen, so muss man dies aus einem anderen Gesichtspunkt thun, wie ihn Anton Springer in klarer Weise ausgesprochen hat; er sagt: »Gern sucht man die grossen Dichter und Schriftsteller eines Zeitalters zur Vergleichung heranzuziehen, und, dass sich ihre Denk- und Empfindungsweise in den gleichzeitigen Kunstwerken widerspiegele, anzudeuten. Das wäre für die letzteren sehr ehrenvoll, trifft aber, von Illustrationen der Dichterwerke abgesehen, selten zu. Eine Erfahrung aus unseren Tagen sollte uns zur Vorsicht mahnen. Es galt als eine ausgemachte Sache, dass die älteren Düsseldorfer Maler ihre Inspiration aus Uhland's Gedichten holten. Die Gegenstände der Darstellung, der Ton der Schilderung liessen eine unmittelbare Abhängigkeit des Malers vom Dichter vermuthen. Nun wird uns aber von glaubwürdiger Seite versichert, dass die Düsseldorfer Romantiker Uhland's Gedichte gar nicht kannten, und ganz selbständig ihre Bilder componirten. Offenbar müssen wir auf eine tiefere Quelle zurückgehen und eine dem Dichter und dem Maler gemeinsame Grundstimmung annehmen. Ähnlich ging es auch in früheren Jahrhunderten zu. Dante und Giotto, gewöhnlich in demselben Athemzuge genannt, hängen nicht so zusammen, dass Giotto sich unmittelbar an den Dichter anlehnte und von diesem einzelne Vorstellungen borgte. Wohl aber griffen beide die Anschauungen, welche bereits leise im Volksbewusstsein anklangen, auf und gaben ihnen die poetische Form und die künstlerische Gestalt«⁷⁶). In diesem Sinne betrachtet sind aber z. B. Giotto's allegorische Sockelfiguren in der Cappella dell' Arena, oder seine grossen Allegorien in S. Francesco zu Assisi, weit mehr von danteskem Geist erfüllt, als gerade die beiden Darstellungen des Jüngsten Gerichtes, trotz der äusseren Verwandtschaft durch den Gegenstand. —

Ein schlagendes Beispiel, mit wie wenig Genauigkeit und Prüfung man angebliche Einflüsse Dante's constatirt hat, ist das grosse Fresko der Hölle im Camposanto zu Pisa, welches früher dem Or-

cagna zugeschrieben, jetzt meist dem Pietro und Ambrogio Lorenzetti gegeben wird. Das Ganze ist durch Dämme in Abtheilungen getrennt, doch ist diese Anordnung schon vor Dante gebräuchlich gewesen. Nun findet sich aber unter den Sündern einer, welcher sein Haupt »in guisa di lanterna« in der Hand hält, sowie ein anderer, dem der Leib aufgeschlitzt ist, so dass die Eingeweide heraushängen; in diesen hat man Bertram de Born und Mahomet erblickt, und so den Zusammenhang mit der Divina Commedia für erwiesen gehalten. Hätte man genauer zugehört, so würde man auf der Bandrolle, welche der angebliche Bertram de Born wie eine Fahne hält, gelesen haben: *Ariano heretico ogni altro*, und neben dem vermeintlichen Mahomet die Beischrift bemerkt haben: *Simoniaci*. Mahomet dagegen, durch Turban und Beischrift *Maometto* gekennzeichnet, liegt gefesselt am Boden, während er bei Dante in der oben angegebenen Weise verstümmelt ist. Ferner finden sich hier viele Qualen, welche bei Dante nicht vorkommen, namentlich fällt ein Mann auf, welcher am Spiess gebraten wird, ein Geiziger, dem flüssiges Metall in den Mund gegossen wird, und andere. Auch die Bestrafung der Wahrsager ist anders als in der Commedia; dort ist ihnen das Gesicht nach rückwärts gedreht, hier sind ihre Augen mit Schlangen verbunden. Die Hölle im Camposanto zu Pisa ist somit aus der Reihe der von Dante beeinflussten Bilder zu streichen.

Grosse Verwandtschaft mit dem Pisaner Fresko zeigt die grosse Hölle in der Cappella Bolognini in S. Petronio zu Bologna aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts, deren Urheber unbekannt ist⁷⁷). Auch sie hat scheinbare Anlehnungen an Dante, welche jedoch bei genauerer Prüfung nicht Stand halten. Ein Sünder, welcher seinen Kopf in der Hand hält, ist als *Datan* bezeichnet, neben ihm erblickt man *Abiron*, der sich mit ihm gegen Moses und Aron verschworen; Männer mit aufgeschlitztem Leib sollen Tempelschänder darstellen, wie die Beischrift *sacralecy* besagt; *Machomet* liegt, von Schlangen gepeinigt, am Boden. Oben rechts schleppt ein Teufel an den Beinen einen Verdammten herbei, den er kopfüber auf seinen Rücken geworfen hat; man denkt unwillkürlich an den Ältesten von Lucca, welchen ein Teufel in gleicher Weise ins siedende Pech wirft (*Inferno* 21), allein die Beischrift nennt ihn *Simon Magus*, während in der Commedia die Simonisten in kreisrunden Löchern

stecken, an den Füßen von Flammen gepeinigt (*Inferno* 19). Und so könnte man das ganze Gemälde analysiren: überall nur scheinbare Zusammenhänge aus gleichen Grundanschauungen hervorgehend, nirgends eine wirkliche Anlehnung an den Dichter. Schon der Wortlaut des Testamentes des Bartolomeo Bolognini, in welchem er am 10. Februar 1408 bestimmte, dass dieses Bild gemalt werden solle, lässt nicht gerade vermuthen, dass man an Dante's *Inferno* gedacht habe; es heisst dort »pingi debeat penas infernales horribiles quantum plus potest«⁷⁸⁾. Das Paradies, welches die gegenüberliegende Wand einnimmt, hat wie gewöhnlich mit Dante nichts zu thun. —

Nach solchen Beispielen ist es überflüssig, auf die vielen anderen Darstellungen des jüngsten Gerichtes und besonders der Hölle näher einzugehen, welche ebenfalls im Katalog der dantesken Kunstwerke noch immer mitgeschleppt worden sind, aber nicht einmal so viele äusserliche Beziehungen zur *Divina Commedia* zeigen, wie die Fresken in Pisa und Bologna.

Hierhin gehört das jüngste Gericht des Fra Angelico da Fiesole (Florenz, Uffizien und Akademie; Rom, Galerie Corsini; Berlin, Kgl. Museum), wo der Reigen der Seligen und Engel so reizend empfunden ist, die Hölle jedoch nur eine verblasste Erinnerung an ältere Vorbilder darstellt.

Genau nach Fiesole's Auffassung malte Giovanni di Paolo ein jüngstes Gericht, welches die Predella zu einem 1453 gemalten Altarbild in der Accademia delle belle arti zu Siena bildet. In den beiden letzteren Bildern hat man zwei Seelen, deren eine die andere in den Kopf beisst, als Ugolino und Bischof Roger zu deuten versucht, aber hätte der Künstler wirklich Dante im Sinn gehabt, würde er diese Scene in das ewige Eis, welches den Satan umgiebt, verlegt haben. —

In diese Gruppe gehört auch ein grosses Fresko der Hölle von Taddeo Bartolo in San Gimignano, welches von ekelhaften Martern erfüllt ist, und viele andere, welche zu nennen nicht lohnt. Denn die meisten Darstellungen dieser Art haben sehr geringen Kunstwerth, und manche von ihnen, so in S. Francesco in Rimini und in Volano im Etschthal, sind zudem jetzt übertüncht. Um die

Fresken in Volano ist es übrigens doch vielleicht um ihrer Beziehung zur göttlichen Komödie willen Schade, sagt doch ein alter Schriftsteller von ihnen, es sei dort das Inferno so getreu nach Dante gemalt gewesen, dass es scheine, als habe der Dichter selbst die Zeichnung dazu geliefert⁷⁹).

Im Anschluss an die Fresko-Darstellungen des jüngsten Gerichtes und der Hölle muss noch einiger Stiche gedacht werden, welche im engsten Zusammenhang mit jenen stehen.

Die unmittelbare Copie des Freskos im Camposanto zu Pisa ist ein Stich aus dem fünfzehnten Jahrhundert, welcher die Hölle darstellt (Passavant V, pag. 43, No. 102), und gewöhnlich dem Baccio Baldini zugeschrieben wird. Eine Beischrift auf dem Oberrande nennt ausdrücklich das Vorbild für das Blatt: QVESTO. ELINFERNO. DEL. CHÄPOSANTO. DI PISA. Der Stich giebt das Gemälde vor der Restauration wieder, welche um 1530 von Solazzino namentlich an der unteren Hälfte vorgenommen wurde, und beträchtliche Veränderungen mit sich brachte. Der Divina Commedia steht jedoch der Stich um nichts näher als das Fresko.

Fast genaue Übereinstimmung mit diesem Stich zeigen zwei andere Blätter der »Baldini«-Gruppe, nämlich die Hölle aus dem 1472 bei Nicolo di Lorenzo Dellamagna erschienenen Buch »El monte sancto di Dio« (Bartsch XIII, pag. 190, No. 59)⁸⁰) und die »Judecca« (Bartsch XIII, pag. 90, No. 8), und endlich finden wir dieselbe Hölle auf dem »Weltgericht« (Bartsch XIII, pag. 268, No. 23)⁸¹), dessen rechte Seite sie einnimmt. Alle diese Blätter sind, wie die Fresko-Darstellungen des gleichen Gegenstandes, keineswegs in Anlehnung an die Divina Commedia entstanden, vielmehr sind es selbständige Schöpfungen der Phantasie eines Volkes, welches sich mit den letzten Dingen und ihren Schrecken seit langer Zeit stets lebhaft beschäftigte, und dieselben künstlerisch und poetisch in mannigfaltiger Weise verarbeitete⁸²).

Einen scharfen Gegensatz zu den genannten Stichen des fünfzehnten Jahrhunderts bildet ein sehr grosser, aus vier Blättern bestehender Kupferstich, welcher von Callot nach der Zeichnung des Bernardo Pocetti gefertigt wurde, und im Jahre 1612 mit einer Widmung an den Grossherzog Cosimo I. von Toskana erschien⁸³). Obwohl der Stich meist unter dem Namen »Il corso della vita dell'

’uomo, ovvero l’Inferno, il Purgatorio, il Paradiso, Comento pittorico della Divina Commedia« angeführt wird, gehört er doch eigentlich nur zu den Darstellungen der Hölle. Denn fast die ganze Darstellung wird vom Inferno eingenommen, während das Purgatorio nur in der linken oberen Ecke durch eine Felsenhöhle mit Seelen in Flammen, das Paradiso rechts oben durch eine Schaar von Auserwählten angedeutet ist, welche von Christus mit der Siegesfahnen Himmel geführt wird. Die Hölle selbst soll ganz nach Dante’s Auffassung wiedergegeben sein, wie auch Pocetti in seinen beige-druckten Worten »a’ lettori« versichert. Trotzdem ist der Zusammenhang mit Dante nicht streng. Die Hölle besteht aus concentrischen Ringen, deren Mittelpunkt der typische Lucifer bildet, und die verschiedenen Abtheilungen sind von Sündern aller Art bevölkert, welche von Dämonen gepeinigt werden. Allein der Künstler hat sich nur oberflächlich nach des Dichters Worten gerichtet, vielfach folgt er seiner eigenen Phantasie und ersinnt grausame Martern, welche wir bei Dante vergeblich suchen würden. Das innere Verständniss für Dante’s Werk, welches die ältesten Illustrationen der Commedia noch nicht besitzen, hat die spätere Kunst nicht mehr. —

Wenn nun im Vorigen ausdrücklich der zu weit gehenden Annahme von unmittelbaren Einflüssen der Divina Commedia auf die bildende Kunst entgegengetreten werden musste, so ist andererseits nochmals besonders hervorzuheben, dass der indirecte, innere Einfluss des Gedichtes ein unabsehbar grosser war. Dante beherrschte nicht sowohl seine Zeit, der er weit voraus war, als vielmehr die folgenden Generationen in so hohem Masse, dass deren ganzes Denken und Empfinden oft nur durch ihn sich erklären und verstehen lässt. Dass namentlich die Seele eines Künstlers von seinem gewaltigen Gedicht angezogen und bewegt werden musste, ist natürlich, und dass die Grössten der Kunst in der göttlichen Komödie immer und immer wieder eine Quelle des Genusses und der Anregung fanden, steht historisch fest. Wie die Kunst die Gestalten des Dichterwerkes verkörpert hat, wie in Handschriften, gedruckten Ausgaben, Kupferstichen, Zeichnungsfolgen, die Künstler nicht müde wurden, dem Fluge der Phantasie des Poeten zu folgen, haben wir gesehen. Wie weit aber bei diesen und vielen anderen Künstlern noch der Einfluss ging, welchen Dante auf ihre innerste künst-

lerische Entwicklung ausübte, das zu entscheiden ist mehr Sache des Gefühls als einer wissenschaftlichen Untersuchung, lässt sich eher empfinden, als in Worte fassen. Dass aber ein solcher innerster Zusammenhang zwischen Dante und der italienischen Kunst besteht, ist unbestreitbar, und in diesem Sinne sind die Worte Cornelius' aufzufassen⁸⁴⁾: »Betrachten Sie die italienische Kunst, der Verfall beginnt, wo die Maler aufhören Dante in sich zu tragen«.

Anmerkungen und Belege.

1. Unter der ziemlich reichhaltigen Litteratur über dieses Thema sind hervorzuheben die bezüglichen Stellen in Selvatico, Pietro, *Delle arti belle in relazione a Dante* (in: *Dante e il suo secolo*, Firenze 1865, pag. 591—622) und Ferrazzi, Jacopo, *Enciclopedia Dantesca*, 1865, vol. I, pag. 320 ff., wo ein sehr ausführlicher Theil über Dante e le belle arti gegeben ist.

2. Vgl. auch Th. Paur, *Über Dante-Bilder und Bildnisse*, in *Prutz's deutschem Museum* 1859, und ders., *Dante's Porträt*, im *Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft* Bd. II, pag. 261 ff. Ferner Baron Locella, *Dante in der deutschen Kunst*.

3. Dante hat wirklich allem Anschein nach wenigstens zeitweise einen Bart getragen. Boccaccio, *La vita di Dante*, Venezia 1825, pag. 54, erzählt von ihm: »Fu adunque questo nostro poeta di mediocre statura; e poichè alla matura età fu pervenuto, andò alquanto curvetto, ed era il suo andare grave e mansueto; di onestissimi panni sempre vestito in quello abito ch'era alla sua matura età convenevole; il suo volto fu longo, e'l naso aquilino, e gli occhi anzi grossi che piccioli, le mascelle grandi, e dal labbro di sotto era quello di sopra avanzato; il colore era bruno e i capelli e la barba spessi, neri e crespi, e sempre nella faccia malinconico e pensoso. Per la qual cosa avvenne un giorno a Verona (essendo già divulgata per tutti la fama delle sue opere, e massimamente quella parte della sua Comedia, la quale egli intitola Inferno; ed esso conosciuto da molti uomini e donne) che, passando egli davanti a una porta ove più donne sedeano, una di quelle pianamente (non però tanto che bene da lui e da chi con lui era non fosse udita) disse all'altre donne: vedete colui che va nell' inferno, e torna quando gli piace, e quassù reca novelle di coloro che laggiù sono? Alla quale una di loro rispose semplicemente: in verità tu dei dir vero; non vedi tu com' egli ha la barba crespa e'l colore bruno per lo caldo e per lo fumo che è laggiù? Le quali parole egli udendo dire dietro a sè, e conoscendo che da pura credenza delle donne venivano piacendogli, e quasi contento ch'esse in cotal opinione fossero, sorridendo alquanto passò avanti.« Die sonst manchmal etwas zweifelhafte Glaubwürdigkeit des Boccaccio wird unterstützt durch Dante's eigene Worte im 31. Gesang des Purgatorio, wo Beatrice (Vers 68) zu ihm sagt: »alza la barba«. Dass wir Dante in den Handschriften so häufig bärtig dargestellt sehen, dürfte nun ebenfalls zu Gunsten der Ansicht sprechen, dass er in der That einen Bart getragen hat.

4. Palatina, B. A. 2. — p. 3. — no. 10.
5. Vgl. Gaye, Carteggio II, pag. V ff., Auszug aus den Stanziamenti dell' opera.
6. Passavant V. No. 101. Dort wie in Meyer's Künstler-Lexicon unter den
• Stichen des »Baccio Baldini« aufgeführt. Publicirt von der Chalkographischen Gesellschaft, 1889, No. 7.
7. Klein, J. L., Die Illustrationen zum Dante. (Deutsche Jahrbücher für Politik und Literatur, Bd. III. Heft 1.) Berlin 1862.
- Mella, E. A., Il Poema di Dante ispiratore delle arti rappresentative. (Omaggio a Dante Alighieri. Rom 1865.)
- Selvatico, P., Delle arti belle in relazione a Dante. (Dante e il suo secolo, Firenze 1865.)
- Scartazzini, Dante und die Kunst, in der wiss. Beilage zur Allgem. Zeitung 1892, No. 18, weist darauf hin, dass eine genauere Bearbeitung der illustrierten Dante-Handschriften eine lohnende Aufgabe sein würde.
- Zahlreiche Photographieen nach Dante-Handschriften enthält das Album Dantesco, welches zur Dante-Ausstellung in Dresden von italienischen Bibliotheken zusammengestellt wurde, und sich jetzt in der Kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden befindet.
8. Paradiso 27, Vers 58 erwähnt er den Caorsiner, d. h. Papst Johann XXII, welcher erst 1316 den päpstlichen Stuhl bestieg.
9. Florenz, Bibl. Nazionale, Palatina 313. (Batines No. 163.)
10. Als Beispiel kann ein Codex des R. Liceo in Rom dienen. (Fondo Corsiniano, Codici Rossi No. 5. Batines No. 347.)
11. Biblioteca Nazionale XIII. C. 1.
12. Repert. f. Kunstwissenschaft VII. 1884, p. 406.
13. Vgl. Paradiso III, Vers 19—24.
14. Siehe jedoch S. 2.
15. Hierher gehören die Codices:
 - Laurenziana, Plut. 40, No. 13.
 - Laurenziana, Gaddiano, Plut. 90 super. No. 126.
 - Riccardiana No. 1010.
 - Ambrosiana C. 198.
 - Ambrosiana A. N. XV. 17.
 - Trivulziana No. 1079.
 - Neapel, Nazionale, XIII. C. 2.
 - Rom, Barberina XLVI. 59.
 - Barberina XLVI. 58.
 - Marciana Classe IX, No. 34.
 - Marciana, No. 50 und viele andere.
16. Ein Analogon für diese Gestalten findet sich im Codex Vatic. Lat. 4776. Dort enthält der Initial zum Inferno auch eine Justitia, d. h. eine geflügelte Frau mit Schwert und Wage, hinter ihr ein Löwe; zum Purgatorio gehört eine Caritas, d. h. eine geflügelte Frau, ein Nest haltend, in welchem sich ein Pelikan für seine Jungen die Brust öffnet; beim Paradiso eine Fides, d. h. eine geflügelte Frau, auf der Brust das Antlitz Christi, in jeder Hand eine lodernde Flamme.
17. In diese Gruppe gehören noch andere Handschriften, welche jedoch an Ausführung niedriger stehen, auch meist nur Miniaturen von kleineren Massen besitzen; die Gegenstände der Darstellung sind ziemlich dieselben:

- Rom, Regio Liceo, Fondo Corsiniano, Codici Rossi No. 5.
 Rom, Barberiniana. XLVI, 54.
 Barma, R. Bibl. Palatina, 3285.
 Siena, Bibl. Comunale, I. VI. 29.
18. Catalog der illustrierten Handschriften der Bibl. Nazionale zu Mailand, No. 8.
 19. Lippmann, Fr., Der italienische Holzschnitt im 15. Jahrhundert, im Jahrb. der pr. Kunstsamml. V. p. 22 ff.
 20. Vgl. bei den venetianischen Holzschnitt-Ausgaben, S. 34.
 21. Bei Paradiso 8 findet sich eine Figur, durch Beischrift als Karl Martell erklärt, so scheusslich gezeichnet, dass ich sie auf einen unverständigen Leser zurückführe, von dem dann auch die dabeistehenden Worte der Entschuldigung stammen: »Feci che potui — Lege adimplevj.«
 22. 41 zum Inferno, 36 zum Purgatorio und 33 zum Paradiso. Bei d'Agincourt, Storia dell'arte, Atlante, tav. 77 (Prato 1829) sind vier davon, aus Inferno Canto 1, 3 und 5, publicirt, leider in wenig instructiven Umrissen. Silvestre, Paléographie universelle, tav. 3 giebt die Miniatur zu Paradiso 3 in gutem Farbendruck wieder.
 23. d'Agincourt, Storia dell'arte vol. 6, pag. 264 ff. bespricht die Miniaturen, und hält die zum Purgatorio für »Schule des Perugino«.
 24. Siehe S. 38.
 25. Auch Woltmann und Woermann, Gesch. d. Malerei, erwähnen Bd. II, pag. 352 den Codex bei Gelegenheit des Clovio, meinen jedoch, dass diesem die Miniaturen »doch wohl mit Unrecht« zugeschrieben werden.
 26. Z. B. eines Missale der Bibl. Barberini in Rom, No. XIII, 18.
 27. Schon d'Agincourt tadelte sie wegen ihres »disegno manierato« und ihres »difetto d'intelligenza nel effetto«, und hält sie für »Schule der Zuccheri«.
 28. Pascoli, Vite de' pittori, scultori ed architetti Perugini.
 29. Über diese vgl. S. 36.
 30. Wo Gewänder u. dgl. ganz in Deckfarben gemalt sind, ist dies spätere Zuthat, wahrscheinlich vom Maler der Bilder zum Paradiso.
 31. Vers 13 ff.:
 »O gütiger Apoll, zur letzten Arbeit
 Mach' deiner Kraft Gefäss mich, wie du's heischest,
 Um den geliebten Lorbeer zu verleihen.«
 32. de Batines, No. 65, fälschlich 1453.
 33. Von minder wichtigen, meist auch weniger weit illustrierten Handschriften wären etwa noch zu nennen:
 Mailand, Trivulziana 1076, 14. Jahrh.
 Rimini, Bibl. Gambalunga D. II, 41, 14. Jahrh.
 Florenz, Riccardiana 1035, Ende 14. Jahrh.
 Laurenziana, Strozz. 148, Ende 14. Jahrh. und andere.
- Vorzügliche Illustrationen dieser Gruppe besitzt eine Handschrift des British Museum (14. Jahrh.) Additional Ms. 19, 587, bis zum 24. Gesang des Purgatorio. Die Palaeographical Society hat unter No. 248 der Miniatures die Darstellung zum Canto 17 der Hölle publicirt: Dante, Virgil, Geryon u. s. w. Es sind ganz die gewohnten Typen. Das Gleiche gilt von einer Trecento-Handschrift im Besitz des Lord Leicester Holkham, Norfolk, aus welcher ich durch die Gefälligkeit des Mons. Léon Dorez, Rom, Ecole française, drei photographische Nachbildungen sah.

34. Vasari, ed. Milanesi, Bd. III. p. 317.
35. Nazionale, Gaddiano 17, Classe XVII: »dipinse et storìo un Dante incartapeccoro aorenzo di piero francesco de Medici il che fu cosa maravigliosa tenuta« vgl. Lippmann, Zeichnungen von Sandro Botticelli, Berlin 1887, pag. 6.
36. Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dante's Göttlicher Komödie, nach den Originalen im K. Kupferstichkabinet zu Berlin, herausgegeben von Dr. F. Lippmann. Berlin, Grote 1887.
37. Bibliografia Dantesca, No. 331. Die Signatur ist falsch angegeben, 896 statt 1896.
38. Die acht Zeichnungen des Sandro Botticelli zu Dante's Göttlicher Komödie im Vatican. Ein Supplement zu dem Codex im K. Kupferstichkabinet zu Berlin, herausgegeben von Dr. Josef Strzygowski. Berlin, Grote, 1887.
39. Bartsch XIII, No. 37—56. Vollständig publicirt in den »Early Italian Engravings«, herausg. von Reid, und im Text zu Lippmann's Botticelli. Ausserdem ist bei Heineken, Idee générale, pag. 142 der erste, bei Jansen, Essai sur l'origine de la gravure II. No. 9 und 9b der erste und zweite, bei Strutt, Dictionary of Engravers II, pl. 3 der zweite, endlich bei Ottley, pag. 420 der zwölfte Stich abgedruckt. Schon 1768 brachten die Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, Leipzig, Copien der beiden ersten Stiche, von Michel Keyl gefertigt, mit kurzer Besprechung S: 279—281.
40. Vasari, ed. Milanesi, Bd. III, S. 317.
41. Vasari, ed. Milanesi, Bd. V, S. 396: Fu seguito a costui (Finiguerra) da Baccio Baldini orefice fiorentino, il quale non avendo molto disegno, tutto quello che fece fu con invenzione e disegno di Sandro Botticelli.
42. Florenz, Biblioteca Nazionale, Palatina, Banco Rari.
43. Bartsch No. 56. Publicirt ausser bei Reid und Lippmann noch im 4. Theil der Bibl. Spenceriana. p. 114.
44. Vgl. schon S. 14.
45. So besonders Lippmann, Der italienische Holzschnitt im 15. Jahrh., Jahrb. der K. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. III und V.
46. Vicomte Henri Delaborde, La gravure en Italie avant Marc Antoine, p. 236 ff. Duc de Rivoli, Livres à figures vénitiens, im Bulletin du Bibliophile 1889, pag. 196 ff.
47. Der Holzschnitt zu Inferno 8 ist publicirt bei Lippmann a. a. O.
48. Nach einer dieser beiden Ausgaben sind die Illustrationen eines Dante, ed. Witte, gefertigt, welcher 1864 bei Daelli & Co. in Mailand erschien.
49. Vgl. S. 21.
50. Nicht frei von Einflüssen der illustrierten Ausgaben scheinen auch die Miniaturen des Codex mit dem Commentar des Guiniforto degli Bargigi — Marseille, Copie in Paris — zu sein, von welchen G. Zacheroni im Jahre 1838 diejenigen zu Inferno 1, 3, 4, 10, 11, 12, 13, 23, 24 und 27 publicirt hat.
51. Er redet bekanntlich im Gedicht nie mit einem Griechen, vielmehr richtet an solche stets Virgil für ihn das Wort, so an Odysseus, Inferno 26.
52. Vgl. Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst, Bd. I, pag. 255 ff.
53. Vgl. S. 15.
54. Vgl. S. 16.
55. So z. B. in Rimini, Biblioteca Gambalunga, No. D. II. 41.

56. Vgl. Vasenbilder, Bronzegruppe in Berlin, Marmorgruppe in der Villa Albani zu Rom, Fragment im Thiersaal des Vatikan u. a.

57. Z. B. ein Mosaik in San Michele zu Pavia vom Schluss des 11. Jahrh. In einer Münchener Handschrift des 12. Jahrh. dagegen ist er der Antike entsprechend gezeichnet, hat aber statt der Hände Hufe. Vgl. W. Meyer, Ein Labyrinth mit Versen, Sitzungsberichte der K. bayr. Akademie der Wissensch., phil.-hist., Klasse 1882, II, pag. 267 ff.

58. So findet sich auf der Bronzethüre der Peterskirche, 1447 von Antonio Filarete beendigt, ein Minotaurus in gleicher Weise dargestellt, und noch moderne Künstler folgen diesem Typus. Erst Doré greift wieder auf die antike Auffassung zurück, und zeichnet einen Menschen mit Stierhaupt.

59. Vgl. Rob. Vischer, Luca Signorelli. Luigi Fumi, Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri. Rom 1891. — Erst nach Abschluss dieser Arbeit erschien: F. X. Kraus, Luca Signorelli's Illustrationen zu Dante's Divina Commedia, Freiburg 1892; vorzügliche Reproduktionen sämtlicher Medaillons mit ausführlichem Text. In einem Punkte erlaube ich mir hier eine abweichende Ansicht; die Deutung des ersten Bildes hält Herr Prof. Kraus für zweifelhaft, während die Figuren völlig sicher als Virgil und Dante, der vor Cato kniet, zu erklären sind (Purg. I, 49—51), eine Scene, welche sehr viele Handschriften der Commedia in typischer Weise dem Purgatorio vorangehen lassen (vgl. S. 11).

60. Text zur Botticelli-Publication pag. 12.

61. Wenn Dr. Paul Müller-Walde in seinem *Lionardo*, Lfg. I, pag. 75, die Handzeichnung einer weiblichen Gestalt in Windsor ohne nähere Begründung als Beatrice erklärt, so ist das etwas — sanguinisch.

62. Vgl. Grimm, Michelangelo, Springer, Raffael und Michelangelo, sowie die Abhandlung von Carriere, Michelangelo und Dante, im Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft, Bd. II, pag. 211 ff.

63. »Jo Michelagnio lo schultore il medesimo a Vostra Santità supplico, offerendomi al divin poetà fare la sepultura sua chondecente e in loco onorevole in questa città.« Das betr. Document ist abgedruckt in Gori's Noten zu *Condivi*, p. 112—114.

64. Vgl. Ampère, *Voyage dantesque*, Deutsche Bearbeitung von Th. Hell, pag. 8.

65. *Condivi*, Leben Michelangelo's, übersetzt in der Ausg. von Eitelberger, pag. 67.

66. *Purgatorio* 6, 118.

67. So z. B. Rom, Bibl. Angelica, No. S. 2, 10, vgl. S. 16. — Ferner Laurenziana, Plut. 40. No. 15 und Rimini, Bibl. Gambalunga No. D. II. 41.

68. Rom 1760. Bd. III, pag. 252, Anm. 2.

69. Wohl die Ausgabe von 1481, auf welche die nachfolgende Beschreibung gut passt.

70. Leider sind die Compositionen des Zuccaro noch nicht publicirt, daher eine solche Vergleichung mit Schwierigkeiten verbunden ist.

71. Van Mander giebt in seiner Biographie fälschlich 1536 als Geburtsjahr an, nach der Grabschrift des Künstlers ist jedoch 1523 richtig.

72. Vasari ed. Milanese, VII, pag. 618.

73. *Codici Mediceo-Palatini* No. 75, ein Miscellaneen-Band.

74. So besonders Ferrazzi, *Enciclopedia Dantesca*, vol. I.

Selvatico, *Delle arti belle in relazione a Dante*, in: *Dante e il suo Secolo*, Firenze 1865.

Mella, Il Poema di Dante ispiratore delle arti rappresentative, in: Omaggio a Dante Alighieri, Rom 1865.

Ampère, Voyage dantesque.

Klein, Die Illustrationen zum Dante, in: Jahrb. f. Politik und Litteratur, Bd. III.

Neuere sind hierin kritischer, so Jessen, Das jüngste Gericht, Berlin 1883.

Scartazzini, Dante und die Kunst, in der Beilage zur allgem. Zeitung, 1892, No. 18.

75. Benvenuto da Imola, Commentarii in Dantis Comoediam. Abgedruckt bei Muratori, Antiquitates italicae medii aevi, Mailand 1738, tom. I, p. 1186: »Accidit autem semel, quod dum Giottus pingeret Paduae, adhuc satis juvenis, unam capellam in loco, ubi fuit olim Theatrum sive Arena, Dantes pervenit in locum. Quem Giottus honorifice receptum duxit ad domum suam.«

76. Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bd. II, p. 402.

77. Früher nach Vasari dem Buffalmano zugeschrieben, was ein chronologisches Unding ist. Nach Crowe & Cavalcaselle von dem Ferraresen Antonio Alberti. Eine alte Copie des Bildes in der Akademie zu Bologna.

78. Im Archiv der Grafen Salina in Bologna befindlich.

79. Mariani, Relazione del Tirolo, citirt bei Tartarotti, Memorie antiche di Roveredo, Venedig 1754.

80. Publicirt in den Early Italian Engravings, herausg. von Reid.

81. Publicirt von der Chalkographischen Gesellschaft 1890, No. 6.

82. Vgl. Henry Thode, Franz von Assisi.

83. Beschrieben bei Meaume, Jacques Callot, Bd. I, No. 153.

84. Grimm, Michelangelo, Hannover 1864, p. 407.







Effetto a suo piacer quel contemplant
Libero offino di d'ottore assuolse
et cominciò queste parole sanse
La piagha che maria richiusse et unse
quella chee tanto bella dai soi piedi
& colei che la parse et che la punse
Ne l'ordine che fanno iterzi sedi





Effetto a suo piacer quel contemplante
libero offino di dolore affuso
et cominciò queste parole sanche
La piagha che maria richiusse et unse
quella chee tanto bella dai soi piedi
& colei che la perse et che la punse
Ne l'ordine che fanno i terzi sedi





Al tonar de la mene che si chiuse
dinanzi ala picta di due cognati
che di tristitia tutto mi confuse
Nouu tormenti et nouu tormentati
mi ueggio intorno come chio mi moua
e chio mi uolga e come chio quati
Io sono al terzo cerchio de la piousa.





I tonar de la mente che si ebiuse
dianzi a la pietà di due cognati
che di tristitia tutto mi confuse
Nuou tormenti et nuou tormentati
mi ueggio intorno come chio mi moua
& chio mi uolga & come chio guati
Io sono al terzo cerchio de la pioia



THE BORROWER WILL BE CHARGED
AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS
NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON
OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED
BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE
NOTICES DOES NOT EXEMPT THE
BORROWER FROM OVERDUE FEES.

