

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

54. JAHRGANG April 2001 HEFT 4

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Ausstellungen

Sandro Botticelli.

Der Bilderzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie

Berlin, Ausstellungshallen am Kulturforum, 15. April - 18. Juni 2000; Rom, Scuderie Papali al Quirinale, 20. September - 3. Dezember 2000; London, Royal Academy of Arts, 17. März - 10. Juni 2001

In der Epoche der Wiedervereinigungen verbucht auch die Dante-Philologie ein Ereignis von historischer Tragweite: Erstmals seit etwa 400 Jahren werden die 92 erhaltenen Blätter der von Sandro Botticelli illustrierten *Commedia*-Handschrift wieder zusammengeführt – allerdings nur temporär im Rahmen einer Sonderausstellung, deren Stationen Berlin, Rom und London sind. Die Idee zu dem von Heintz Schulze Altcapenberg kuratierten Ausstellungsprojekt wurde 1992 geboren, als die 57 Dante-Zeichnungen Botticellis im Kupferstichkabinett der Museumsinsel mit den 28 zugehörigen *Commedia*-Blättern aus Dahlem dauerhaft zusammengelegt wurden. Die restlichen 7 Blätter der Folge befinden sich seit nunmehr drei Jahrhunderten im Besitz der Biblioteca Apostolica Vaticana.

Beim Gang durch die Berliner Ausstellung wurde der Besucher in effektvoller Weise gewissermaßen in die Rolle des Wanderers Dante versetzt. Die raffinierte, in Kooperation mit Günter Krüger entworfene Ausstellungsarchitektur simulierte in ihrem spiraligen Verlauf Dantes Durchquerung der kreisförmigen Terrassen des Höllentrichters und des Läuterungsberges. Neben den Dante-Zeichnungen Botticellis waren in der Berliner Ausstellung weitere bedeutende Meilensteine in der Geschichte der *Commedia*-Illustration zu besichtigen: der Codex Yates Thompson 36 (sienesisch um 1440) mit seinen – im Grunde fern von Dantes Concetto – in profan-narrative Szenarien verlagerten Paradiso-Miniaturen, darüber hinaus der lombardische Barzizza-Codex, den der Mailänder Herzog Filippo



Abb. 1 Sandro Botticelli, Inf. XVIII. Berlin, Kupferstichkabinett (Kat. S. 87)

Maria Visconti um 1440 in Auftrag gab — in ihm entdecken wir gewisse motivische Entsprechungen zu einzelnen Blättern der Botticelli-Handschrift —, und schließlich den wundervollen, von Guglielmo Giraldi und seiner Werkstatt in den Jahren um 1480 illuminierten Codex Urb. lat. 365 der Biblioteca Vaticana. Einige illustrierte Wiegendrucke der *Divina Commedia* sind ebenso vertreten wie die berühmte Florentiner Erstaussgabe von 1481 mit dem Kommentar Landinos und den geheimnisumwitterten, möglicherweise nach Vorlagen Botticellis entstandenen und interessanterweise separat gearbeiteten Kupferstichen, deren traditionelle Zuschreibung an Baccio Baldini in der neueren Literatur mit gutem Grund in Frage gestellt wird. Neben weiteren Exponaten Botticellis (von Interesse sind hier einige gesicherte frühe Zeichnungen seiner Hand) und seines Florentiner Umkrei-

ses, von denen mehrere in der aktuellen Forschung diskutiert werden, ist ein weiterer Codex mit einer Miniatur zu Petrarca's »Triumphus Cupidinis« hervorzuheben (Ravenna, Biblioteca Classense, Ms. 143). Sollte die Miniatur tatsächlich als Frühwerk Botticellis anzusprechen sein, so läge hier der früheste uns bekannte Versuch Botticellis vor, eine literarische Vorlage zu illustrieren.

Botticellis Illustrationsfolge entstand für den Florentiner Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici in den letzten beiden Jahrzehnten des 15. Jh.s. Eine präzisere Datierung konnte, allen kriminalistischen Argumentationen zum Trotz, bislang nicht zweifelsfrei ermittelt werden. Die Ausstellung verdeutlicht eindrucksvoll die singuläre Position der Zeichnungen Botticellis innerhalb der Geschichte der Dante-Illustration bis 1500. Nie zuvor waren so detaillierte, monumentale, psychologisch so



Abb. 2 Botticelli, Purg. X. Berlin, Kupferstichkabinett (Kat. S. 157)

präzise und in ihrer erzählerischen Struktur so komplexe Bilddarstellungen der *Divina Commedia* entworfen worden. Sie wirken geradezu wie autonome Historienbilder, die einen begleitenden Text fast überflüssig erscheinen lassen; der Betrachter vermag (zumindest bis zum *Paradiso Terrestre*) die gesamte Handlung allein aus der narrativen Struktur der Bilder nachzuvollziehen (Abb. 1). Botticellis offenkundiges Bemühen um eine kontinuierliche Erzählweise führt dazu, daß sich Dantes Wanderung durch die drei Jenseitsreiche Hölle, Läuterungsberg und Himmel wie eine fließende Handlung vor dem Auge des Betrachters entwickelt, teilweise beinahe »wie ein Daumenkino« (Schulze Alt cappenberg).

Die Berliner Ausstellung läßt die Diskussion um die ursprüngliche Planung der Bilderserie neu aufrollen. Die im Rahmen des Ausstellungsprojekts vorgenommenen kodikologischen Untersuchungen mit Hilfe der Spektro-

skopie und der Reflektographie ergeben, daß der *Commedia*-Text in der Mehrzahl der Gesänge erst im Anschluß an die Vorzeichnung und die partielle Kolorierung Botticellis auf die Pergamentblätter geschrieben wurde; nur zeitweise sind parallele Tätigkeiten von Schreiber (in der Person von Nicola Mangona) und Illustrator anzunehmen. Sollte die Bilderserie womöglich in ihrem frühesten Stadium gar nicht als Handschrift intendiert worden sein? Schulze Alt cappenberg stellt die reizvolle These auf, daß die Illustrationen ursprünglich als Spalliera-Dekorationen oder bewegliche *Tabulae* geplant worden sein könnten — eine Spekulation, die Stoff für weitere Diskussionen bilden dürfte. Zumindest die erste der genannten Thesen dürfte jedoch schwer zu untermauern sein, ist doch Botticellis Illustration des ersten Höllengesangs beidseitig illustriert. M. E. ist die farbige und ungemein detailliert ausgeführte Frontispiz-Zeichnung

auf der Recto-Seite des ersten Blattes nicht im Nachhinein infolge eines Planwechsels entstanden, sondern von Botticelli als eines der ersten Blätter in Angriff genommen worden. Dafür spricht u. a. die Beobachtung, daß der Zeichner die Arbeit an den letzten, skizzenhaften *Paradiso*-Zeichnungen scheinbar überhastet abbrach; in diesem Stadium ist es nur schwer vorstellbar, daß der Künstler sich auf die so minutiöse und komplexe Darstellung des *Inferno*-Trichters konzentriert haben sollte. Der Gang durch die Ausstellung verdeutlicht außerdem, daß fast alle *Commedia*-Blätter äußerst kleinteilige Darstellungen beinhalten, die keinerlei Fernwirkung entwickeln und nur aus nächster Nähe studiert werden können (Abb. 2). Ein Minimum an Fernwirkung wäre jedoch die Voraussetzung, um die Darstellungen als Bestandteile einer Raumdekoration entziffern zu können. Demzufolge dürfte die herkömmliche These zu favorisieren sein, nach der die Zeichnungen für einen gebundenen Codex bestimmt waren. Ein weiteres Indiz kommt hinzu: Text- und Bildseite desselben Blattes sind nicht einander richtungsgleich, sondern im Verhältnis zueinander kopfstehend angeordnet. Dies hat nur dann Sinn, wenn man — wie in Peter Dreyers schlüssigem Rekonstruktionsversuch (Abb. 3) — davon ausgeht, daß man beim Durchblättern stets gegenüber der Bildseite die entsprechenden Textabschnitte vor Augen haben sollte. Der Codex hätte demzufolge nicht von links nach rechts durchgeblättert werden sollen, sondern — analog zum zitierten »Daumenkino« — von oben nach unten. Eine Auswertung verlangt darüber hinaus die geschilderte Beobachtung, daß der *Commedia*-Text überwiegend erst dann auf die Recto-Seite geschrieben wurde, nachdem Botticelli die Verso-Seiten illustriert hatte. Dieser Befund ist insofern bemerkenswert, als er nahelegt, daß das ins Auge springende Nonfinito der Zeichnungen möglicherweise intendiert war, in jedem Falle jedoch am Ende ein Ergebnis darstellte, das die Auftraggeberschaft und offen-

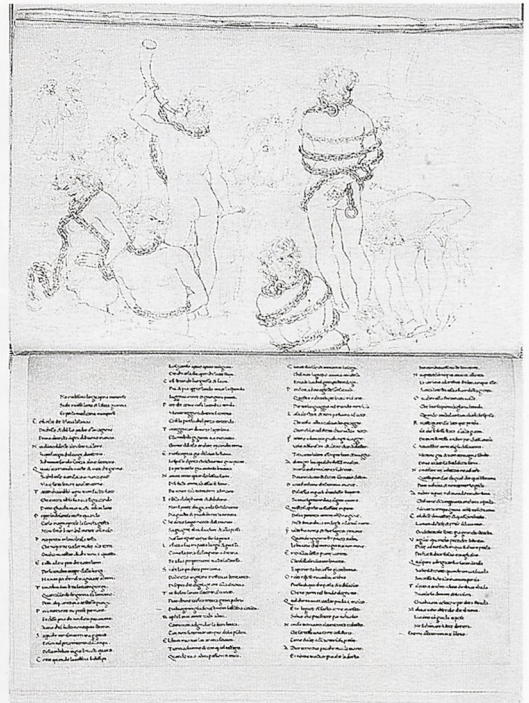


Abb. 3 Botticellis Dante-Illustrationen, Rekonstruktionsversuch des Codex von Peter Dreyer (Kat. S. 23)

sichtlich den Illustrator ebenso zufriedensetzte. Nicht nur Botticellis Signatur auf der Zeichnung zu Par. XXVIII, sondern auch die Entwicklung der Darstellungen innerhalb des Zyklus (ein chronologisches Illustrieren vorausgesetzt) erlauben die Vermutung, daß Botticelli das Nonfinito seiner Illustrationen autorisierte. Der höchst unterschiedliche und unregelmäßigen Schwankungen unterworfenen Ausführungsgrad der Zeichnungen macht ihr eigentliches Faszinosum aus. Mal blicken wir auf sehr reduzierte und hingehauchte Umrißzeichnungen, mal auf flüchtig illuminierte, aber auch auf punktuelle farbige Aquarellierungen, die eine experimentelle Frische ausstrahlen und unterschiedliche Wirkungen erproben. Es ist dabei nicht zu übersehen, daß die graphischen Mittel bewußt im Hinblick auf das Sujet abgestimmt wurden. So hat Bot-

ticelli, um nur ein Beispiel zu nennen, innerhalb der *Paradiso*-Illustrationen die größtmögliche Reduktion und Abstraktion angestrebt; hier beobachten wir einen völligen Verzicht auf malerische Ausdrucksmittel zugunsten von zeichnerischen. Ob das Ergebnis die Erwartungen des Bestellers wirklich vollends erfüllte, bleibt dennoch offen. Immerhin muß man sich vergegenwärtigen, daß sich die Medici zu einem bestimmten Zeitpunkt bereit fanden, den Codex abzugeben. Wann jedoch Botticellis Blattfolge den mediceischen Besitz verließ, bleibt umstritten. Schulze Alt cappenberg schließt sich der Spekulation von Dreyer an, der Codex sei schon wenige Jahre nach seiner Entstehung als diplomatisches Geschenk an den französischen Königshof gelangt (P. D., *Dantes Divina Commedia mit den Illustrationen von Sandro Botticelli*, Zürich 1986, S. 59f.). Dagegen sei die m. E. überzeugendere These von Friedrich Lippmann und Christian von Holst angeführt, wonach Federico Zuccari die Gelegenheit erhielt, die Botticelli-Zeichnungen zu studieren (F. L. [Hrsg.], *Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dantes Göttlicher Komödie...*, Berlin 1896, S. 22; C. v. H. [Hrsg.], *Dante, Vergil, Geryon. Der 17. Höllengesang der Göttlichen Komödie in der bildenden Kunst*, Ausst.kat. Stuttgart 1980, S. 79). In der Tat lassen sich hinsichtlich des Bild-Text-Verhältnisses, der formalen und erzählerischen Struktur sowie zahlreicher Einzelmotive und -figuren überraschende Übereinstimmungen zwischen den Illustrationsfolgen Botticellis und Zuccaris feststellen, die nicht zufälliger Natur sein können (M. Brunner, *Die Illustrierung von Dantes Divina Commedia in der Zeit der Dante-Debatte [1570-1600]*, München 1999, S. 52). Demnach wird sich Botticellis Dante-Codex in der Zeit von Zuccaris Florenzaufenthalt von 1575 bis 1579 mit aller Wahrscheinlichkeit noch in mediceischem Besitz befunden haben.

Der materialreiche Katalog zur Berliner Ausstellung (mit zahlreichen Aufsätzen verschiedener



Abb. 4 Botticelli, *Bildnis Dante Alighieris*. *Cologne*, Slg. Gaspard Bodmer (Kat. S. 14)

Autoren zu Botticellis Dante-Illustrationen, ihrer Entstehung und ihrem Kontext, Ostfildern-Ruit [Hatje Cantz Verlag] und London [Royal Academy of Arts] 2000, ISBN 3-7757-0921-5) enthüllt im übrigen eine Neuigkeit zu Botticelli als Dante-Porträtist: Alle bislang veröffentlichten Fotos des bekannten Dante-Porträts in der Sammlung Bodmer im schweizerischen Cologne hatten vorenthalten, daß auf Botticellis Leinwandbild ein illusionistisch gemalter, profiliertes Rahmen das Bild des Dichters umschließt (Abb. 4). Die Rahmenarchitektur dokumentiert einen Lichteinfall von links, so daß Dante in die Lichtquelle blickt (möglicherweise in bewußter Annäherung an die letzten Verse der *Divina Commedia*, in denen der Pilger Dante am Ende seiner Jenseitsreise die Lichtquelle der göttlichen Trinität erblickt). Darüber hinaus dürfen wir m.



Abb. 5 Luca Signorelli, *Porträt eines Unbekannten [Vergil?]*. Berlin, Kupferstichkabinett (Kat. S. 344)

E. den gemalten Rahmen als ein Indiz dafür werten, daß das Porträt ursprünglich Bestandteil einer hölzernen Wandtafelung oder eines Schanks bzw. anderen Mobiliars gewesen sein dürfte. Als autonomes Tafelbild hätte das Gemälde einen eigenen Rahmen erfordert, der jedoch durch den gemalten gewissermaßen ersetzt worden ist. Das Dante-Porträt in Coligny konnte bedauerlicherweise nicht für die Ausstellung ausgeliehen werden, doch dokumentieren zwei Farbaufnahmen im Katalog die tatsächliche Erscheinung des Gemäldes. Hier hätte man sich in dem ansonsten sehr gelungenen Katalog einen Beitrag gewünscht, der den Bildquellen nachspürt, aus denen Botticelli sein Dante-Profil gewinnt. In erster Linie scheint sich der Maler an der Darstellung

auf der Intarsientür der Sala dei Gigli zur Sala dell'Udienza im Palazzo Vecchio orientiert zu haben, die Giuliano da Maiano und Francione im Jahre 1480 geschaffen hatten. Man spürt bei Botticelli das Ringen um eine möglichst kanonische Charakterisierung der Physiognomie des toskanischen Dichters. Tatsächlich war Dante bis zu diesem Zeitpunkt sehr heterogen porträtiert worden: mal alternd, mal jugendlich, meist bartlos, aber auch hin und wieder vollbärtig, in freier Rezeption der literarischen und physiognomischen Quellen (M. Brunner, *Aggiunte alla storia del ritratto dantesco dal Quattrocento all'Ottocento*, in: *Francesco Scaramuzza e Dante*, Ausstellungskat. Casa di Dante in Abruzzo. Torre de' Passeri Sept.-Nov. 1996, hrsg. v. Corrado Gizzi, Milano 1996, S. 55-64). Zum Thema des Dante-Porträts ist in der Ausstellung hingegen ein Exponat aus dem Berliner Kupferstichkabinett vertreten, das keine Verbindung zu Botticelli aufweist, aber dennoch zu instruktiven Vergleichen einlädt: das Signorelli zugeschriebene, der Forschung schon seit langem bekannte Blatt mit einer Kopfstudie im Dreiviertelporträt, einer Kohlezeichnung von hoher Qualität (Abb. 5). Die dominante Nase und die markanten Kinn- und Backenknochen haben stets dazu verleitet, die eigentlich antiken Gesichtszüge mit Dante in Verbindung zu bringen, nicht zuletzt da das vegetabile Motiv an einen Lobeerkranz erinnert, mit dem einige Dichter gekrönt wurden. Jedoch sprechen der Gesichtsschnitt, die Mundpartie mit den energisch zusammengekniffenen Lippen sowie die fehlende Kopfhaube mit Ohrenklappen gegen die Identifizierung mit Dante. Es könnte sich dagegen eher um ein Porträt Vergils handeln, doch läßt sich kein sicherer Nachweis führen.

Botticellis Zeichnungsfolge wirft viele Fragen auf, die nach wie vor nicht wirklich schlüssig beantwortet werden können. Neben den ungelösten Fragen der künstlerischen Planung, der Datierung, der Funktion und der Verwendung der Blätter sowie der nur lückenhaft

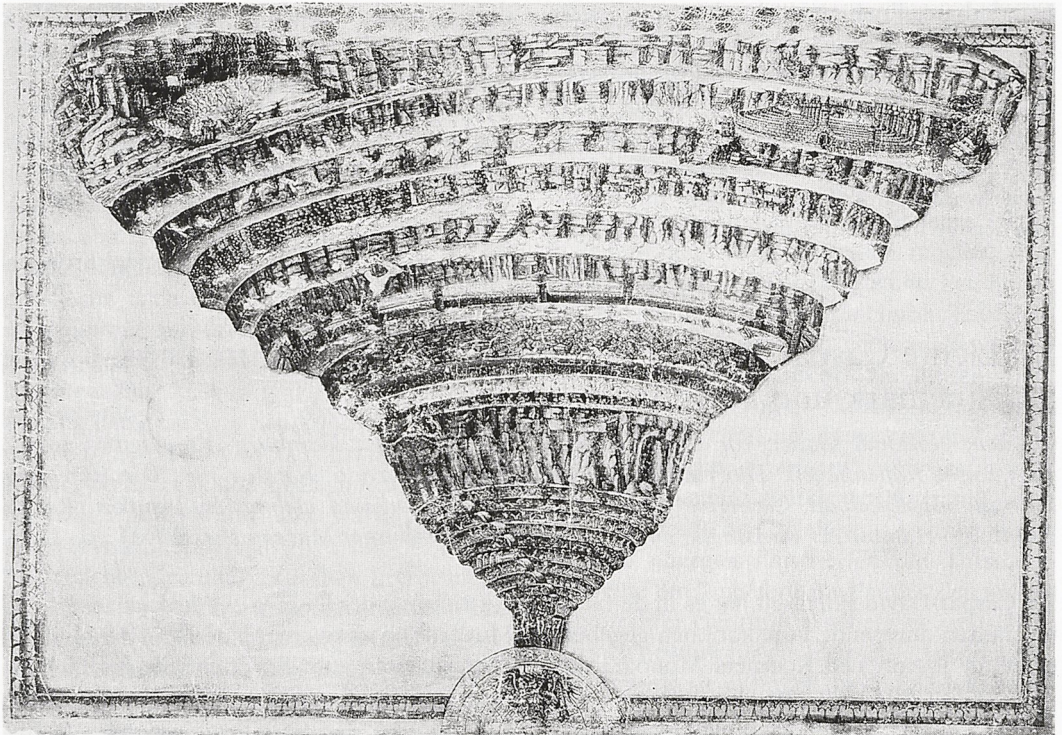


Abb. 6 Botticelli, Höllentrichter. Rom, Biblioteca Vaticana, Cod. Reg. Lat. 1896, fol. 101r (Kat. S. 39)

rekonstruierbaren Provenienz ist auch auf das durchaus rätselhafte Frontispiz (Abb. 6) der Illustrationsfolge hinzuweisen. Dessen gemalter Rahmen mag zunächst wie eine jüngere Ergänzung erscheinen, ist jedoch offensichtlich – wie die Hilfslinien und Vorzeichnungen nahelegen – gleichzeitig mit der Darstellung des Höllentrichters entstanden. Das Bild war demnach von Beginn an als Titelbild vorgesehen. Auffällig ist dabei, daß auf die übliche Inskription des Titels (damals *La Commedia di Dante*) verzichtet wurde. Überraschend ist auch, daß nur der Höllentrichter dargestellt ist, ohne die beiden anderen Jenseitsreiche zu berücksichtigen. War zu Beginn möglicherweise nur eine Inferno-Folge geplant, vergleichbar dem Projekt des Florentiner Seidenhändlers Luigi Alamanni, der im Dezember 1587 eine Serie von 25 Inferno-Zeichnungen

bei Giovanni Stradano in Auftrag gab? Und warum fehlt auf dem Scheitel des Erdmantels über der topographischen Höllentrichterdarstellung das obligatorische Motiv der Stadtmauern Jerusalems, jener Stadt, die nach Dante auf der vertikalen Achse über dem Erdmittelpunkt gelegen sei? Die Darstellung wirkt, als ob sie am oberen Rand beschnitten sei, wenngleich dies nicht nachzuweisen ist. Möglich ist immerhin, daß sich Botticelli mit der Absicht trug, ein vertikales Doppelblatt wie die Luziferdarstellung zu Inf. XXXIV zu gestalten.

Schulze Altcappenbergs bibliophile Neuausgabe von Botticellis Dante-Zeichnungen ebnet der wissenschaftlichen Diskussion ohne jeden Zweifel eine neue Forschungsgrundlage und sei darüber hinaus jedem Dante-Liebhaber ans Herz gelegt. Das Projekt findet im übrigen eine

wunderbare Ergänzung durch ein weiteres bedeutendes Ereignis zur Erforschung der Rezeptionsgeschichte der *Divina Commedia*: In einer parallelen, von Lutz S. Malke kuratierten Ausstellung am Berliner Kulturforum (14.7.-24.9.2000 in der Schack-Galerie, München) waren zahlreiche gedruckte Illustrationen der *Divina Commedia* aus sechs Jahrhun-

derten zu sehen: wichtige Etappen in der Wirkungsgeschichte Dante Alighieris aus der Epoche Botticellis bis in unsere Gegenwart. Die Reproduktionsgraphiken entlarven die überraschend vielfältigen Formen einer Instrumentalisierung, der Dantes literarisches Hauptwerk im Grunde zu allen Zeiten ausgeliefert war.

Michael Brunner

Im Lichte Caspar David Friedrichs. Frühe Freilichtmalerei in Dänemark und Norddeutschland.

Ottawa, National Gallery of Canada, 15.10.1999-2.1.2000; Hamburg, Kunsthalle, 26.1.-26.3.2000; Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum, 19.4.-19.6.2000. Katalog mit Beiträgen von Helmut Börsch-Supan, Catherine Johnston, Kasper Monrad und Helmut R. Leppien (Red.). Hamburg: Hamburger Kunsthalle 1999. Preis an der Hamburger Museumskasse DM 39,-

Zu Caspar David Friedrich hat es in den letzten Jahren anregende Publikationen gegeben, darunter Joseph Leo Koerners Monographie *The Subject of Landscape* (*Kunstchronik* 45, 1992, 111-21), wenn auch ein allgemeines Interesse an einer Revision des Friedrich-Bildes auf sich warten läßt. Da nun die Hamburger Kunsthalle eine Ausstellung zu Friedrich und seinen Zeitgenossen ankündigte, mußte dies große Erwartungen wecken – hat doch das Haus mit seiner Ausstellung von 1974 Forschungsgeschichte geschrieben.

Koordiniert durch Helmut R. Leppien kam jetzt in Hamburg eine international basierte Ausstellung zustande, die Friedrich im Kontext der skandinavischen und norddeutschen Malerei seiner Zeit vorstellt. Verabschiedet wird der Anspruch auf eine isolierte geschichtliche Stellung Friedrichs – ein Anspruch, der von der deutschen Forschung seit 1915 immer wieder vertreten worden war. Noch 1974 hatte Hofmann ausgeführt, Friedrich habe mit der »seit Jahrhunderten auf empirische Aneignung der Natur abzielenden Landschaftstradition« gebrochen. Was seine Malerei den eigenen Zeitgenossen schwer verständlich gemacht habe, sei die in ihr sich artikulierende

»Erfahrung der Distanz« – Ausdruck einer die Moderne charakterisierenden 'Entfremdung'« (Werner Hofmann: Zu Friedrichs geschichtlicher Stellung, in: *C. D. F. 1774-1840*. Kat. Hamburg 1974, 69-78, hier 71 u. 78).

Dagegen gilt jetzt Friedrich den Katalogautoren aus Dänemark, Deutschland und Kanada als ein typischer Vertreter der Landschaftsauffassung der Zeit zwischen 1790 und 1850 – seine Leistung sei zwar ein »künstlerischer Höhepunkt« der Epoche, bleibe jedoch konzeptionell im Rahmen ihrer allgemeinen Tendenz. Weil der 'wiederentdeckte' Friedrich nach der Jahrtausendausstellung von 1906 zu einem Konstrukt des 20. Jh.s geworden war, bleibt er noch immer innerhalb der künstlerischen und ästhetischen Bestrebungen seiner Zeit zu resituieren – das Hamburger Unternehmen mußte als ein hoffnungsvoller Beitrag zu diesem Auftrag der Forschung erscheinen. Wer die Integration Friedrichs in seine Epoche unternehmen will, der müßte andere geschichtliche Tatsachen ins Auge fassen, andere Argumente finden, als die, die einst dazu führten, Friedrich aus der Hauptlinie der Entwicklung der bildenden Kunst im 19. Jh. auszuschließen, um ihn als Vorläufer der Moderne