

REZENSIONEN

Dante Alighieri, Divina Commedia. Codex Altonensis. Hrsg. von der Schulbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg durch Hans Haupt. 2 Bde., Berlin (Gebr. Mann) 1965.

Bd. 1: Lichtdruck-Faksimile-Ausgabe des Codex Altonensis. 284 S., davon 84 S. in fünffarbigem Lichtdruck.

Bd. 2: Kommentar. XII und 128 S. mit 95 Abb. Beiträge: Hans Haupt, Geschichte und Beschreibung des Codex Altonensis; Hans L. Scheel, Der Codex Altonensis und die handschriftliche Überlieferung der Göttlichen Komödie; Bernhard Degenhart, Die kunstgeschichtliche Stellung des Codex Altonensis.

Der aufwendigste und anspruchvollste deutsche Beitrag zur Feier von Dantes 700. Geburtstag im Jahre 1965 war die Faksimile-Ausgabe des Codex Altonensis in der Bibliothek des Christianeums in Hamburg-Altona. Es ist für jeden Verehrer Dantes, den Philologen und den Kunsthistoriker ein Glücksfall, daß die Mittel aufgebracht werden konnten, in einer Auflage von 600 Exemplaren diese reich illustrierte Handschrift aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zu veröffentlichen.

Wenn auch die Illustrationen künstlerisch schwankend und zum Teil nicht besonders hochstehend sind, berechtigt ihr Reichtum die Wahl der Hamburger Handschrift zur Veröffentlichung vollauf. Unter den wenigen frühen, in Deutschland aufbewahrten Handschriften der *Divina Commedia* ist der Codex Altonensis jedenfalls die bedeutendste. Die Frage, ob man der Hamburger Handschrift mit einer kostspieligen Faksimilierung nicht der Ehre zu viel erwies, war wohl angesichts des festlichen Anlasses ohne Belang. Man kann gut verstehen, daß nur ein Teil der Blätter in FünfFarbendruck reproduziert ist. Das mehrfache Nebeneinander von einfarbigem und fünffarbigem Lichtdruck auf gegenüberstehenden Seiten hätte man allerdings vermeiden sollen.

Es muß zum Teil dem etwas befremdlichen Verhalten der Bibliotheksleitung am Christianeum in früherer Zeit zugeschrieben werden, daß die Handschrift bisher nur unzureichend bekannt war. Paul Schubring schrieb 1931 mit Bitterkeit: „Dagegen gelang es mir nicht, den örtlich am nächsten liegenden Kodex im Christianeum in Altona zu photographieren; es wurde mir nicht nur der Zugang zur Bibliothek verwehrt, auch der Versuch der Bibliothek der hiesigen Technischen Hochschule (Hannover), ihn für 14 Tage zu photographischen Zwecken zu entleihen, mißlang. Ich stelle ausdrücklich fest, daß kein italienischer Bibliothekar mich so unfreundlich behandelt hat“ (Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie, Wien 1931, S. 35). In dem sonst so ausführlichen Bericht Hans Haupts über die Geschichte des Codex ist die Notiz Schubrings unterdrückt. Ein Wort der Einsicht hätte wohlthuend gewirkt.

Haupt berichtet in seinem ausgedehnten Beitrag über die Provenienz der Handschrift und gibt eine Beschreibung des heutigen Befundes. Über das Datum des Donum Kohlianum im Jahre 1768 durch den Kirchenhistoriker Johann Peter Kohl an das Christianeum kommt man nicht wesentlich hinaus. Der Weg der Handschrift läßt sich nicht bis an ihren italienischen Entstehungsort zurückverfolgen. – Durch

mangelnde Absprache mit Scheel und Degenhart kommt es zu Vorgriffen und Wiederholungen im Kommentarband. Die ikonographischen Ausführungen zum Titelblatt des Altonensis (fol. 5 v) S. 19 ff. gehören nicht hierher, sondern in den kunsthistorischen Teil.

Hans Scheel kommt in seiner sorgsam philologischen Untersuchung des Textes zu dem Ergebnis, daß die Vorlage (bzw. die Vorlagen) des Altonensis in toskanischer Mundart abgefaßt gewesen ist, die sprachlichen Färbungen aber die vorliegende Handschrift in die Westtoskana oder nach Bologna lokalisieren. Für die Datierung kann Scheel als terminus post den Inferno-Kommentar des Guido da Pisa, der um 1350 anzusetzen ist, namhaft machen. Das Vorwort des Altonensis (fol. 3 ff.) ist eine italienische Paraphrase der Einleitung von Guidos Kommentar (Eine Transskription des Vorworts wäre wünschenswert gewesen). Die besondere Schwierigkeit beim Altonensis liegt aber darin, daß sich die Abschrift über Jahrzehnte hingezogen hat, Schreiberhände und Textvorlagen wechseln. – Die Angabe der Stellen, an denen die Abschrift unterbrochen wurde, ist nicht nur philologisch, sondern auch kunsthistorisch bedeutsam, da hier auch die Illustrierung unterbrochen werden mußte. Allerdings stimmt der Wechsel der Schreiberhände und der Illustratoren nicht ganz überein. Während die Hand des ersten Schreibers bis fol. 75 v reicht, brechen die Miniaturen des ersten Illuminators mit fol. 46 v ab. Bis fol. 88 r sind mehrere Schreiberhände zu beobachten, die anscheinend die fehlenden Miniaturen der vorstehenden Blätter und die der selbstgeschriebenen Seiten ausgeführt haben. Ab fol. 88 bis zum Ende bleibt die Hand des Schreibers einheitlich, ab fol. 89 auch die des Miniators, der jedoch seine Tätigkeit mit fol. 96 v eingestellt hat. Auf den folgenden Blättern bis zum Ende (fol. 145) ist der für Miniaturen vorgesehene Raum leergeblieben.

Von besonderer Bedeutung, nicht nur für die Datierung, erweist sich der bereits erwähnte Inferno-Kommentar des Guido da Pisa, dessen Benutzung Scheel für den Schreiber des Inferno-Textes im Altonensis nachweist. Dieser Kommentar ist zusammen mit dem Inferno-Text in der Handschrift Ms. 597 im Musée Condé zu Chantilly erhalten. Auch die Ikonographie der Miniaturen in beiden Handschriften weist Übereinstimmungen, d. h. ein Abhängigkeitsverhältnis auf. Während Scheel die Frage, ob das Manuskript in Chantilly selbst dem Schreiber und Illuminator des Altonensis vorgelegen habe, nicht stellt, glaubt Degenhart (S. 97 Anm. 60) aufgrund stilistischer Erwägungen, diese Frage zugunsten gemeinsamer Vorlagen verneinen zu können. Degenhart läßt dabei m. E. außer acht, daß es nicht genügt, mit einer illustrierten Dante-Handschrift zu rechnen, sondern daß nach dem Nachweis Scheels auch die Kenntnis des Guido-Kommentars vorausgesetzt werden muß. Es kann daher doch wohl als sicher gelten, daß Ms. 597 in Chantilly als unmittelbare Vorlage für den ersten Schreiber und Illuminator des Altonensis anzusehen ist. Erst die Kombination philologischer und kunsthistorischer Überlegungen führt zu diesem Schluß. Die Erklärung für die geringfügigen Abweichungen der Miniaturen wird man am ehesten in der künstlerischen Umsetzung einer toskanischen Vorlage ins Bolognesische suchen. (Über die künstlerische Einordnung der Handschrift in Chantilly vgl. neuerdings Millard



Abb. 1 a Lambach, Stiftskirche, ehem. Westchor: Turbatio Herodis. Ausschnitt



Abb. 1 b Lambach, Stiftskirche, ehem. Westchor: Heilung des Besessenen in der Synagoge von Capernaum. Ausschnitt

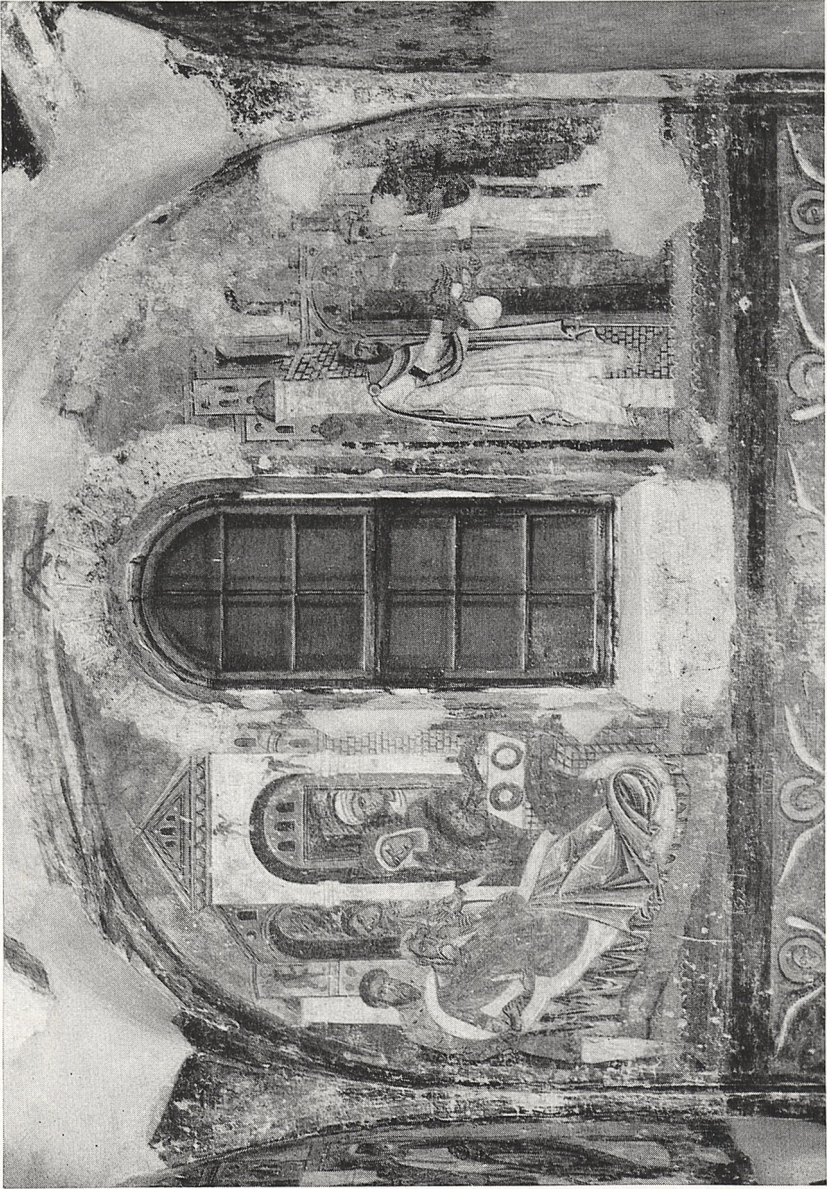


Abb. 2 Lambach, Stiftskirche, ehem. Westchor. Links: Ende des Herodes. Rechts: Herodes gibt dem Antipater hundert Talente

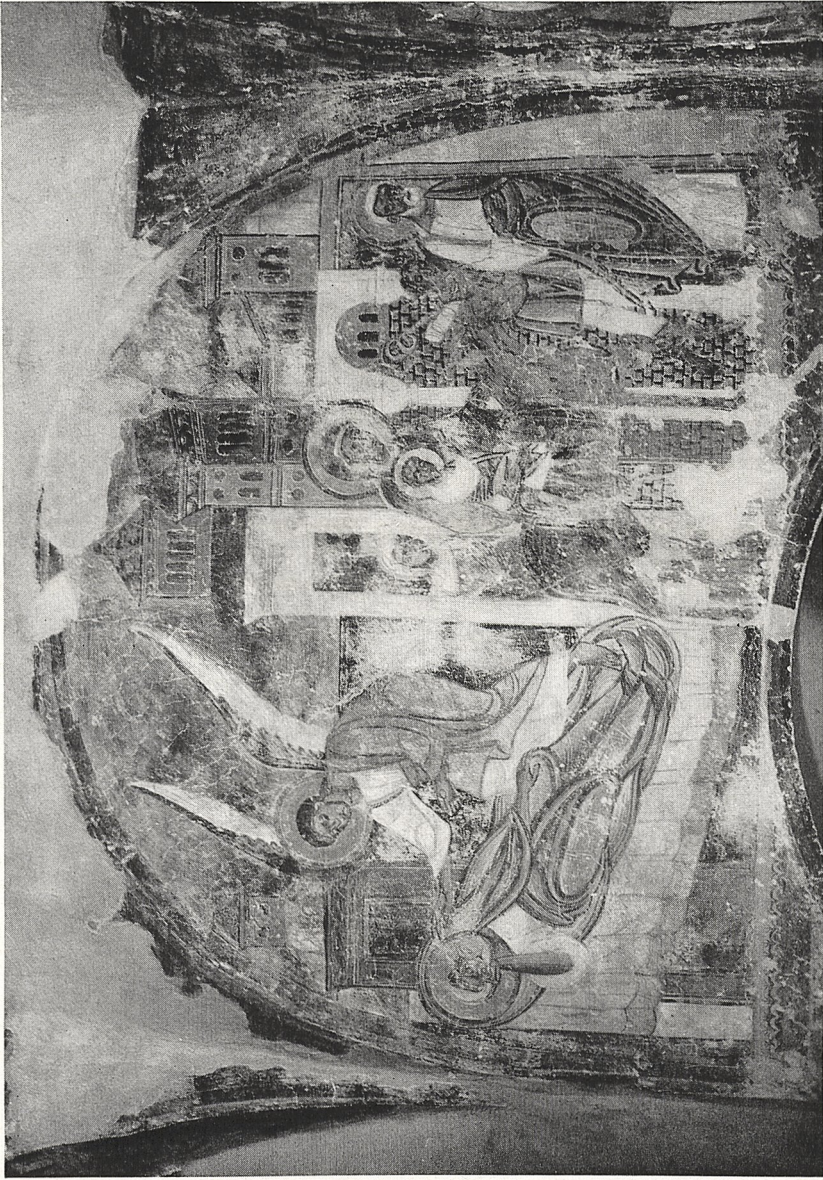


Abb. 3 Lambach, Stiftskirche, ehem. Westchor. Links: Traum des Joseph. Rechts: Rückkehr aus Ägypten

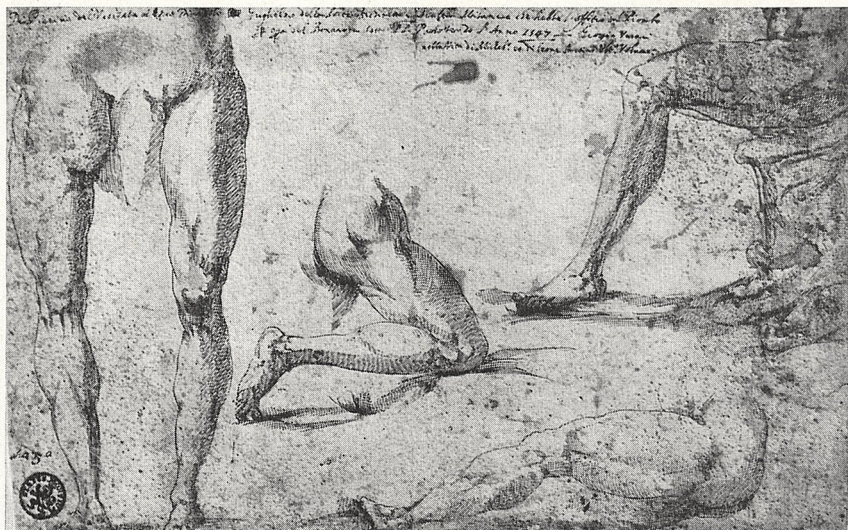


Abb. 4a Anonymer Zeichner (Florenz ?, 1. Hälfte 16. Jh.): Beinstudien. Kunstmuseum Düsseldorf, Kupferstichkabinett

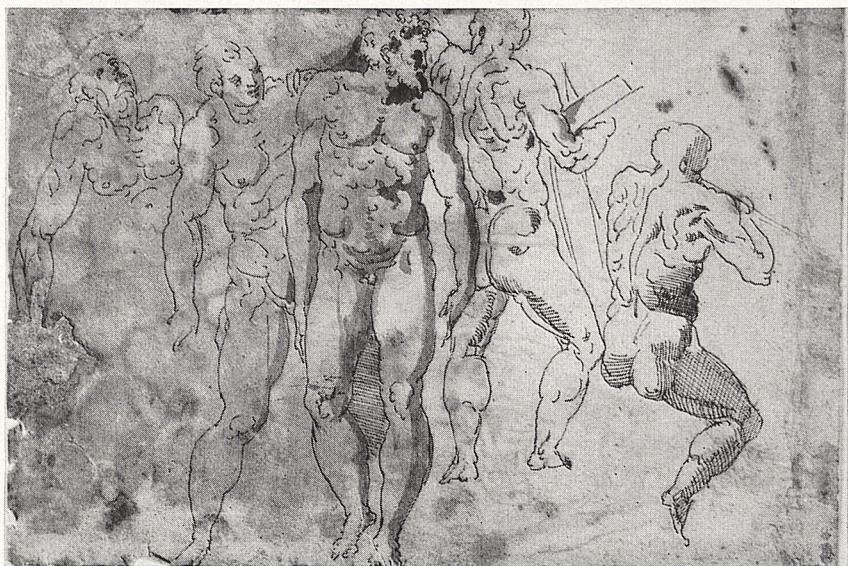


Abb. 4b Guglielmo della Porta: Kopie eines Details aus Michelangelos Jüngstem Gericht. Kunstmuseum Düsseldorf, Kupferstichkabinett

Meiss, An Illuminated Inferno and Trecento Painting in Pisa, *The Art Bulletin* 47, 1965, S. 21 - 34. Die Miniaturen, die sich zum größeren Teil im Inferno-Kommentar und nicht im Text befinden, werden von Meiss der Traini-Nachfolge zugeschrieben.)

Degenhart greift in seinem Beitrag „Die kunstgeschichtliche Stellung des Codex Altonensis“ weit aus. Da eine Zusammenstellung aller bekannt gewordenen frühen illustrierten Dante-Handschriften geboten wird, ist weit über die Behandlung des Altonensis hinaus eine Basis für die kunstwissenschaftliche Dante-Forschung geschaffen. Jede Beschäftigung mit Dante-Handschriften wird in nächster Zeit mit der Benutzung des Index auf S. 125 f. einsetzen. Wir haben hier noch vor dem Erscheinen des Corpus der frühen italienischen Zeichnungen, dessen drei erste Bände für dieses Jahr angekündigt sind, ein Ergebnis von Degenharts jahrzehntelanger Beschäftigung und Sammeltätigkeit auf diesem Gebiet.

Degenhart geht von der Feststellung aus, daß sich die großen zeitgenössischen Künstler, Giotto, Giovanni Pisano, Maitani, des Stoffes der Divina Commedia nicht bemächtigt haben und daß zwischen der Dichtung und den Illustrationen der Folgezeit eine künstlerische Distanz bestehen bleibt, die letzteren in jeder Hinsicht eine untergeordnete Stellung zuweist.

Der erhaltene Bestand an Dante-Handschriften führt zu dem Schluß, daß sich Anverwandlungen zunächst in der Monumentalmalerei niederschlugen, etwa in der Weltgerichtsdarstellung Nardos di Cione in Sta. Maria Novella, Florenz, und von dort auf die Buchillustration zurückwirkten. Doch derartige Überlegungen erfordern bereits genaue ikonographische Untersuchungen. - Eine Dante-Ikonographie konnte und wollte Degenhart jedoch offensichtlich in diesem Zusammenhang nicht geben. In bezug auf den Altonensis ist es schon sehr aufschlußreich, daß zumindest für einen Teil der Inferno-Illustrationen die Handschrift in Chantilly als Vorlage bestimmt werden kann.

Unter ikonographischen Gesichtspunkten dürfte sich der Altonensis als besonders interessante Handschrift erweisen. Da die Abschrift etwa ein halbes Jahrhundert gedauert hat, und philologisch für die verschiedenen Schreiber ein Wechsel der Vorlagen sichergestellt ist, muß auch für die Illustrierung mit verschiedenen Vorlagen, d. h. eventuell mit verschiedenen Typen der Dante-Illustration gerechnet werden. Man darf daher auch ikonographisch den Altonensis keinesfalls als im Typus der Illustrierung einheitliche Handschrift ansprechen. Bei der Heranziehung zu ikonographischen Vergleichen ist also größte Vorsicht geboten.

Das Schwergewicht von Degenharts Ausführungen liegt auf der Lokalisierung der Handschrift. Während für den Philologen die sprachlichen Indizien zu einer eindeutigen Lokalisierung nicht ausreichen, vermag der Kunsthistoriker in diesem Falle die erwünschte Eindeutigkeit zu erbringen. Der Autor führt überzeugend den Nachweis, daß alle im Altonensis aufeinanderfolgenden Illustratorenhände der bolognesischen Schule angehören und etwa die Stilstufen vertreten, die sich mit den Namen Vitale da Bologna, Niccolò da Bologna und Jacopo di Paolo verbinden. Dabei ist die Qualität der drei Gruppen von Illustrationen sehr unterschiedlich. Während der erste Zeich-

ner in einem guten Sinne ein qualitatives Mittelmaß der Vitale-Schule repräsentiert, ist die „zweite Hand“ – nach Degenhart die des Schreibers oder der Schreiber – sehr dürrtzig und bar jeder künstlerischen Individualität. Erst der dritte Illustrator (fol. 89 ff.), dessen Federzeichnungen bereits dem frühen Quattrocento angehören, erreicht ein Niveau, das einen Vergleich mit den berühmten Zeichnungen Botticellis zulassen würde. – Offensichtlich ist es jedoch bald zu Reibungen mit dem Auftraggeber oder dem Schreiber gekommen; die ausgeführten Miniaturen zeigen einen Drang nach Großräumigkeit, der sich in einer Spaltenillustration nur schwer entfalten konnte. Bezeichnend für die Situation ist etwa fol. 92 r. Die Anordnung des Textes auf den folgenden Seiten macht keine Konzessionen gegenüber dem Zeichner. So könnte der Abbruch der Illustrierung eine Erklärung finden.

Die vorliegende Edition zeigt beispielhaft, vor welchen Schwierigkeiten die Erforschung der Dante-Handschriften steht, wie fruchtbar vor allem ein gemeinsames Vorgehen von Philologen und Kunsthistorikern sein könnte. Die stilistische Einordnung bereitet dem Kunsthistoriker die geringste Schwierigkeit, da er sich in seinen Vergleichen auf verhältnismäßig gesichertem Boden bewegen kann. Hingegen befindet sich die Ikonographie der *Divina Commedia*-Illustrierung noch in den Anfängen. Auch der Kunsthistoriker wird die „heilige Angst vor den Schwierigkeiten der Danteschen Dichtung“ (Karl Vossler) zu überwinden haben.

Hanno-Walter Krufft

WERNER GRAMBERG, *Die Düsseldorfer Skizzenbücher des Guglielmo della Porta*. 3 Bde. Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1964. Bd. 1 (Katalog): 160 S., 11 Taf.; Bd. 2 und 3 (Tafeln): Zeichnungen auf 32 und 88 Blättern.

(Mit 2 Abbildungen)

Werner Grambergs jüngst vorgelegte Edition der Düsseldorfer Skizzenbücher des Guglielmo della Porta präsentiert sich wie eine späte Frucht aus jener bedeutsamen Epoche der Berliner Museen, die seit der Aera Wilhelm von Bodes allmählich abzuklingen begann. Das gilt nicht nur im Hinblick auf die sorgfältige Durchführung dieses großangelegten Forschungsunternehmens, es gilt auch insofern, als die erste Anregung dazu dem damals in der deutschen Hauptstadt wirkenden Kreis von Gelehrten entstammt, der die allgemeinen kunstwissenschaftlichen Bestrebungen dieser Zeit ebenso zuverlässig zu registrieren pflegte, wie er der gleichzeitig fortschreitenden Spezialforschung ihre jeweiligen Bahnen vielfach vorzuzeichnen wußte.

Im Falle der Düsseldorfer Skizzenbücher war es zunächst Georg Gronau, der in einem höchst informativen Aufsatz im Preußischen Jahrbuch (39/1918, S. 171 – 200) auf die einzigartige Bedeutung dieser Materialien für die Beurteilung von Guglielmos künstlerischem Werk hinwies und zugleich die Möglichkeiten ihrer künftigen Bearbeitung klar umriß. Ihm folgte Ulrich Middeldorf, der im Jahre 1935 auf Grund seiner Kenntnis der Düsseldorfer Skizzenbücher zwei in Wachs modellierte Kreuzigungsreliefs als Arbeiten von Guglielmo bestimmen konnte (Art Bull. XVII/S. 90 ff.). Im gleichen Jahre faßte Gramberg den Plan für eine vollständige Publikation und nahm