

20 30 108

Dante und die Kunst der Renaissance

Von Alfred Hadelst

Vortrag * gehalten im Verein für Geschichte
der bildenden Künste am 9. Februar 1911
im Schlesiſchen Museum der bildenden Künste
in Breslau

Separatabdruck aus Nr. 69
der Schlesiſchen Volkszeitung

□ Breslau 1911 □

Druck der Buchdruckerei der Schlesiſchen Volkszeitung

Arbeitsfreie Rücksendung

an den Herrn Kaplan,

um die mir zugehörigen Bücher

zurück zu senden,

Hares.



8045 S

P. P. DOM KSIĄŻKI
— ANTYKWARIAT —

20.-

* 083722

7.03: 92A/2

Akc. K. Nr. 692/74/5

ZBIORY SLASKIE

Pfarrer Sabelt

Corzendo-f

W. Buchelsdorf, Kr. Namslau



Eine der interessantesten Epochen in der Weltgeschichte, nicht nur für den Theologen, sondern auch für den Kunst- und Kulturhistoriker ist jene Zeit, in welcher sich der Uebergang des mittelalterlichen zum modernen Menschen ankündigte und vollzog: zunächst die zwischen dem 2. und 4. Jahrhundert liegende Transformation der Antike in die christliche Weltanschauung, vor allem aber jene gegen Ende des 13. Jahrhunderts sich von weitem ankündigende und im 14. und 15. Jahrhundert zur Tatsache gewordene Bewegung, welche die Italiener „Rinascimento“ nennen und die uns unter dem Namen „Renaissance“ als eine der größten und wichtigsten Krisen in der Seelengeschichte der Menschheit bekannt ist. Je tiefer wir in das Studium des ausgehenden Mittelalters eindringen, desto mehr wird uns klar, wie so zahlreiche Fäden der neueren Zeit auf einen Mann zurückführen, dessen Gestalt sich uns immer mächtiger und bestimmter vom Hintergrunde seiner Zeit abhebt. Gerade die Erforschung der Frührenaissance, jener Zeit des Werdens und Entstehens der modernen Kultur und des modernen Menschen hat uns die Bedeutung Dantes nicht nur für seine Zeitgenossen, sondern weit über diese hinaus bis in unsere Gegenwart, ja bis in die Zukunft hinein, erschlossen.

Dantes unsterbliche Dichtung, die Schöpfung eines der erhabensten Geister aller Zeiten, in welcher Religion, Poesie und Wissenschaft einen Bund geschlossen, ist seit Jahrzehnten Gemeingut der gebildeten Welt geworden, und gerade wir Deutschen dürfen stolz sein, zu diesem gewaltigen Bau der Dante-Erforschung und -Erschließung mit am meisten beigetragen zu haben, von dem Nürnbergaer Schuhmachermeister Hans Sachs angefangen bis hinauf zu einem der größten Danteforscher aller Zeiten, dem Theologen, Philosophen und Dichter auf dem Königsthron, König Johann von Sachsen, der als Philalethes dem deutschen Volke eine der besten Dante-Übersetzungen und -Erklärungen geschenkt hat.

In allen Dantebüchern kann man lesen, daß seit Erfindung der Buchdruckerkunst kein Buch so oft gedruckt worden ist, abgesehen vielleicht von der Bibel, als die göttliche Komödie, und ich möchte noch hinzufügen, daß nächst der Bibel wohl von keinem Buche der Welt eine so nachhaltige künstlerische Anregung ausgegangen ist, und auch kein Buch der Welt eine so mannigfache und häufige künstlerische Auslegung durch die bildende Kunst aller Zeiten erfahren hat, als Dantes Werk, angefangen von den primitivsten Versuchen der Handschriftenillustration bis hinauf zur lichten Sonnenhöhe aller Kunst, der Renaissance; ja, daß Dante

geradezu Jahrhunderte vorher durch seinen Einfluß auf Kunst und Künstler und durch seine Kunstlehre der Kunst dieses höchste Ziel gewiesen hat.

Ehe wir aber an die Betrachtung von Dantes Kunstlehre gehen, ist es vielleicht zweckmäßig, einen Blick zu werfen auf jenes hohe Ziel, das der Dichter der Kunst gewiesen, und diese nach wenigen Jahrhunderten in so glänzender Weise erreicht hat. Von hier aus zurückblickend auf den durchlaufenen Weg und die damit verbundene künstlerische Entwicklung wird uns die Bedeutung und künstlerische Inspiration Dantes erst vollauf klar werden.

Was ist die Renaissance? Worin besteht ihr Wesen? Hatte man früher fast allgemein geglaubt, daß die Renaissance identisch sei mit der Wiedererweckung der Antike, so kann seit dem Erscheinen eines der epochemachendsten Werke der deutschen Kunstforschung, seit Burkhards „Kultur der Renaissance“ davon nicht mehr die Rede sein, vielmehr haben auch Gebhart und Janitschek fast gleichzeitig mit ihm und nachher F. A. Kraus erwiesen, daß das Auftreten der Renaissance durch den Sieg des Volgare eingeleitet worden sei, jener Schöpfung des italienischen Volksgeistes und der Volksseele, wie sie sich mit innerer Notwendigkeit aus der geschichtlichen Entwicklung ergab. Nicht auf das Erwachen der Antike kommt es zunächst an, sondern auf ein Reifwerden mittelalterlicher Kultur, die wieder neue herrliche Blüten entfaltet, und deren spirituelle Seele all den Werken dieser Kunst aus dem Auge leuchtet.

Die gesamte Kunst des Quattrocento hat im allgemeinen von dem klassischen Altertum nur die Form, den äußeren Rahmen entlehnt, in den sie dann die freien Schöpfungen ihrer Phantasie hineinjagte. So lange die Antike nur als belebende Zutat, als Ingredienz wirkte, da war ihr Einfluß höchst wohltätig, sobald aber die Antike aus einer Würze und Zutat sich in Körper und Fleisch der italienischen Renaissance verwandelte, und als die Herrschaft der Antike mit dem 16. Jahrhundert eine Tatsache wurde, da ist sie zugleich nicht nur eine Quelle der Dekadenz für die Kunst, sondern auch direkt eine Gefahr aller modernen Kultur geworden. Sieht man in der Entdeckung des Menschen und der Natur, beides auch von Dante inauguriert, die hauptsächlichsten konstitutiven Elemente der Renaissance, so trat schon allmählich seit dem 13. Jahrhundert an Stelle des Konventionellen, des Künstlichen, wie wir es im Byzantinismus finden, jener subjektivistische und individualistische Zug, der mit Dante in der Literatur und mit Giotto in der Kunst durchbricht.

Des Dichters persönlicher Verkehr mit Künstlern wie Cimabue, Franco Bolognese und dem Miniator Oderisi, den er „Agubbios Stolz“ nennt, stellt ihn mitten in die Kunstbewegung jener Zeit hinein, ebenso auch die Beachtung, die er Kunstwerken nicht nur seiner Zeit, sondern auch des Altertums erwies, und deren Eindrücke an zahlreichen Stellen der Commedia nachweisbar sind, so wie die Bilder und Vergleiche, die dem künstlerischen

Gebiete entnommen sind, lassen uns den Dichter auf demselben völlig heimisch erscheinen. Und es war auch kein Zufall, daß Dante immer und immer wieder die Künstler in seinen Bann zog, war doch in ihm selber ein gut Teil bildender Künstlernatur. Goethe schrieb einmal von ihm nach der Lektüre der göttlichen Komödie: „Er faßte die Gegenstände so deutlich ins Auge seiner Einbildungskraft, daß er sie scharf umrissen wiedergeben konnte, weshalb wir denn das Abstrakteste und Seltsamste gleichsam nach der Natur abgezeichnet vor uns sehen.“ Daß Dante selbst gezeichnet habe, sagt uns eine viel zitierte Stelle seiner Jugendschrift Vita nuova, desgleichen bestätigt uns dieses auch wiederholt der Aretiner Lionardo Bruni, der um die Mitte des 15. Jahrhunderts sein Leben beschrieb. Mit dem bedeutendsten und größten Künstler seiner Zeit, Giotto, verband den Dichter aufrichtige und herzliche Freundschaft: Ein Freundespaar fürwahr wie wir es selten in der Geistesgeschichte der Menschheit finden, und als unvergängliche Denkmale dieses Bundes einerseits Dantes Porträt von Giottos Hand im Bargello, andererseits die berühmten Verse im 11. Gesange des Purgatorio, in denen Dante den künstlerischen Nachruhm Giottos für ewige Zeiten begründet.

Den größten, tiefsten und nachhaltigsten Einfluß aber auf Kunst und Künstler übte Dante durch seine Kunstlehre aus. Im wesentlichen auf Augustinus fußend und nicht verschieden von all den großen Scholastikern in seiner Idee des Schönen, besteht für ihn die Schönheit in der Harmonie der zu einem Ganzen geordneten Teile, und da ihm Gott Urquell des Schönen und Guten ist, sieht er auch in der Erscheinungswelt nur einen Reflekt der göttlichen Schönheit.

Nicht ist zwar dem Christentum vor dem 13. Jahrhundert eine prinzipielle Verdammung der Natur zuzuschreiben, aber seit Franz von Assisi und in Dante bricht doch die Bewunderung für die Herrlichkeit der Natur stärker hervor als je im Mittelalter. Das ist ein erster gewaltiger Schritt zur Renaissance der Kunst gewesen. Einen zweiten großen Schritt zur Renaissance tut Dante, indem er für den Künstler den Grundsatz aufstellt, nur innerlich Erlebtes darzustellen. Das bedeutet den vollständigen Sieg des subjektiven Elementes in der Kunst, andererseits aber auch wird durch diesen Satz die Lebenswahrheit als höchstes Ziel der Kunst hingestellt. Die ausschließliche Herrschaft des didaktischen bzw. symbolisch-allegorischen Zweckes in der Kunst ist damit beseitigt, die Kunst soll nun auch seelisches Vergnügen bereiten, soll ein inneres Genießen sein. Dante öffnet damit dem kommenden Realismus des Quattrocento die Tür, ja im 31. Gesange des Purgatorio und auch im Conbitto zeigt er als erster die unverhüllte Empfindung für die Schönheit des menschlichen Körpers, die ihm jedoch nicht in der Pracht und Heppigkeit der Glieder, sondern in der Schönheit des menschlichen Antlitzes gipfelt, aus dessen Zügen ihm die unaussprechliche Schönheit Gottes hervorleuchtet. So hat denn die Kunst nach Dante als höchstes Ziel die Verklärung der menschlichen in der göttlichen Schönheit, das trasumanar (Par. 1, 1 und 20, 13) dar-

zustellen. Der Mensch ist nur das höchste Objekt der Kunst, weil er das Ebenbild Gottes seinem Geiste nach ist, und weil sein Geist sich im Fleische abspiegelt. Die höchste Schönheit des Erdenleibes ist nur ein Abglanz der geistigen, auf Gott zurückweisenden, und da, wo Sünde oder Schuld das Ebenbild Gottes entwürdigt, verfällt nach Dante der Anspruch unserer Körperlichkeit, der Kunst als höchster Vorwurf zu dienen.

Hier ist der Punkt, wo der christliche Idealismus der Primitiven sich von dem sinnlichen Naturalismus der Späteren scheidet. Für jene ist Dante, von Giotto bis zu Raffaels Tode, der eigentliche Gesetzgeber und Führer. Er ist es und sein Einfluß, der wie eine unsichtbare Macht die Geister Italiens auf dem Boden zurückhält, wo ein edler Idealismus und ein gesunder Realismus allein einen Ausgleich finden konnten.

Doch auch in anderer Weise noch offenbarte sich Dantes Einfluß auf Kunst und Künstler. Das gewaltige plastische Vermögen des Dichters, so wie sein dramatischer Stil, nur von Shakespeare erreicht, mußte notwendigerweise jenen dramatischen Charakter der Kunst auslösen, wie er uns bei Niccolo Pisano in der Plastik und mit Giotto in der Malerei zum ersten Male entgegentritt. So hatte sein gewaltiger Geist der italienischen Kunstwelt ein doppeltes Gesetz gegeben: Einmal das Gesetz der festen und sichereren Charakteristik, und dann das der dramatischen Lebenswahrheit, jenes zweifache Gesetz, das allein imstande war, den typischen traditionellen Charakter der alten kirchlichen Kunst und des Byzantinismus zu überwinden, vielleicht sogar auch ohne das Eingreifen der Antike. All dem aber fügte der Genius des Dichters noch eine dritte und größte Wohltat hinzu. Indem Dante den Stoff für die größte nationale Dichtung Italiens aus der Tiefe des religiösen Bewußtseins schöpfte und nicht zu einem profanen oder fremden griff, bewahrte er die italienische Welt davor, die Probleme des Lebens anders anzusehen, als im Zusammenhange mit der religiösen Idee. Damit war die Richtung auf jene geistige Welt und den Vorstellungskreis des Christentums gegeben und festgelegt, aus dem heraus die ganze Frührenaissance, aus dem heraus noch Lionardo und Michelangelo, Fra Bartolommeo und Raffael ihre gewaltigen Eingebungen geschöpft haben. Ja, man kann wohl sagen, Dante hauptsächlich ist es zu danken, wenn die Früh- und Hochrenaissance bis zu Raffaels Tode, jenen Ideenreichtum bewahrt hat, den wir nachher so vermissen. Nach 1520 freilich versinken diese Ideale. Man hatte die große und reiche Gedankenwelt des christlichen Zeitalters darangegeben, und die äußere Anlehnung an die Antike war nicht imstande, diesen Verlust zu ersetzen. Die Schönheit der irdischen Erscheinungswelt wurde nun ausschließlich betont, eine beklagenswerte Ideenarmut stellt sich ein, statt der Gedanken malt man Empfindungen, und die Kunst dient immer mehr und mehr der Sinnlichkeit und endlich nur noch dem Genuß.

Mutet es uns nicht wunderbar an, inmitten jener Zeit, wo die Kunst noch vergebens an den Fesseln des strengen, monotonen Byzantinismus rüttelte, einen Mann erstehen zu sehen, mit so klaren und zugleich für seine Zeit so modernen Begriffen über Wesen, Ziele und Mittel der Kunst, mit so gewaltigen Direktiven für die kommenden Jahrhunderte, ja für alle Zeiten. War die Zeit des 13. Jahrhunderts mit seinen ungeheuren Kämpfen und Bewegungen überhaupt reif für eine neue Kunst, so ist und bleibt doch Dante der Mann, der das lösende Wort sprach, dessen Einfluß das zur allgemeinen Gültigkeit erhob, was ein Niccolo Pisano und Giotto erst ahnungsweise ergriffen. In ihren Wurzeln geht die Renaissance auf Dante zurück. Kein Wunder, ein solch gewaltiger Geist mußte auch auf den größten Künstler seiner Zeit einwirken, namentlich wenn er ihm innerlich so geistesverwandt war wie Giotto.

Zahlreich sind die Legenden und Anekdoten, die von einer Beeinflussung Giottos durch Dante in seinen Weltgerichtsbildern zu erzählen wissen. Dreimal hat Giotto das jüngste Gericht zum Gegenstand einer großen Wandmalerei gemacht: 1) Im Palazzo del Podesta zu Florenz, 2) in der Capella dell'Arena zu Padua und 3) in S. Chiara zu Neapel. Letzteres Werk, das Szenen aus der Apokalypse darstellte, von denen Vasari versichert, sie seien eine „invenzione di Dante“ gewesen, ist uns leider durch Uebertünchung verloren gegangen. Das Bild im Bargello kann unmöglich durch Dantes Dichtung beeinflusst sein, da es um 1300 entstanden ist, also zu einer Zeit, als der Dichter sein Werk noch nicht begonnen hat. Daß er aber des Freundes dabei gedenkt, beweist jenes berühmte Porträt des jugendlichen Dichters. Die Hölle, wie das Paradies Giottos in Florenz, beide in einem sehr traurigen Zustande, ebenso wie das Weltgericht in Padua stehen inhaltlich ganz auf dem Boden der Tradition und gehen direkt auf ältere byzantinische Vorbilder zurück. Auch das gewaltige Fresko der Hölle in Camposanto zu Pisa, das früher dem Orcagna, jetzt dem Ambrogio Lorenzetti zugeschrieben wird und ebenso die große Hölle in der Cap. Bolognini in S. Petronio zu Bologna haben mit Dante nichts anderes gemeinsam, als daß sie aus dem gleichen Vorstellungskreise wie die Commedia hervorgingen, die gemeinsame Grundstimmung haben und manches interessante Streiflicht auf Dantes Ideenwelt werfen.

Eher könnte man Beziehungen zu Dante vielleicht bei Taddeo Bartolis Fresken der Hölle und des Paradieses im Dome zu S. Gimignano vermuten, und in manch anderen Weltgerichtsdarstellungen, die jetzt übertüncht sind, wie in S. Francesco in Rimini und in Volano im Etschtale, von denen alte Schriftsteller berichten, sie seien getreu nach Dante gemalt. Eine gewisse Bekanntheit mit Dantes Gedicht setzt ein jüngstes Gericht des Giovanni di Paolo in der Akademie zu Siena voraus, wenigstens in einzelnen Motiven. Solche Weltgerichts- und Paradiesesbilder nehmen in der früheren italienischen Kunst einen breiten Raum ein, und keinem Italienreisenden

entgehen wohl diese gewaltigen Freskodarstellungen, in denen jeder ältere begeisterte Danteberehrer des Dichters Einwirkung zu erblicken suchte. Sowie Goethe für seinen Faust aus den Traditionen des Volkstums schöpfte, so auch entnahm Dante den Stoff zu seinem gewaltigen Werk dem Vorstellungskreise der italienischen Volkseele und sein Genius erst war es, der daraus jenes „poema sacro, al quale ha posto mano e cielo e terra“, schuf: Die heilige Dichtung, an welche Hand anlegten, Erd und Himmel (Pr. 25).

Ein einziges dieser Bilder steht in strengem Zusammenhange mit der göttlichen Komödie, ja schildert alle Einzelheiten so getreu, daß es direkt zu den Illustrationen der Komödie gezählt werden kann. Es ist das Fresko des Bernardo Orcagna zu Florenz. In S. Maria Novella in Florenz ist die Cap. Strozzi von den Brüdern Orcagna ausgemalt worden, von dem jüngeren, Andrea, rührt das Gericht her und das Paradies, in welchem letzterem manche ein Portrait Dantes zu sehen glauben, von dem älteren, Nardo, stammt die Hölle. Das Paradies ist noch nach der alten gewohnten Auffassung, während die Hölle getreu nach Dante gemalt ist und in jeder Beziehung dieselben Typen zeigt, wie sie uns in den illustrierten Handschriften begegnen, ja die Verwandtschaft dieses Bildes mit einer blattgroßen Miniatur der Hölle im Cod. 74 der National-Bibliothek zu Paris aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist so auffallend, daß von einem selbständigen Kunstwerke hier nicht die Rede sein kann, sondern höchstens nur von einer Art vergrößerter Miniatur.

Wenn auch der Einfluß Dantes auf die Weltgerichtsbilder des 14. und 15. Jahrhunderts nicht zu hoch anzuschlagen ist, so dürfen wir doch keineswegs glauben, damit wäre Dantes Einfluß auf die italienische Auffassung der letzten Dinge erschöpft, vielmehr ging die Saat, die der gewaltige Dichtergeist ausgestreut hatte, erst auf, als der Frühlingswind der Renaissance übers Land wehte, und sein Geist ist es, der im 16. Jahrhundert jenen großen und gewaltigen Ernst in der italienischen Darstellung von Gericht und Hölle zeitigte, durch den sich die italienische Kunst von der nordischen so vorteilhaft und gewaltig abhebt.

Von Orcagnas großer Miniatur zu Signorellis und Michelangelos furchtbaren Dramen, welche eine weite Strecke Weges für die bildende Kunst! Wie wurde sie durchlaufen, wo der Boden geebnet, auf dem diese Größten ihre Meisterwerke errichteten?

Dieser Weg ist ein unterirdischer, wenig erkennbarer, langwieriger und doch stetig zum Ziele führender. Wir können ihn nur erkennen und verfolgen an der Hand der alten Handschriften, es ist der Weg der Miniaturmalerei, der Illustration der Handschriften, eines Kunstzweiges, der bis heute noch so viel verkannt und doch so unendlich wichtig ist auch für die Entwicke lung der großen Kunst. Nicht einen einzigen Namen eines solchen Künstlers wissen wir, so völlig trat der Illustrator hinter dem Dichter zurück, bis erst mit der ge-

waltigen Bewegung der Renaissance die Persönlichkeit des Künstlers immer mehr ihr Recht erstritt. Aber nur den Größten dieser Buchmaler ist die hier gestellte Riesenaufgabe gelungen. Nur wenigen war es vergönnt, die Gestalten des Dichters würdig zu verkörpern, die bei weitem meisten litten oft kläglich Schiffbruch. Heute noch sind uns allein mehr als ein halbes Tausend Handschriften der Comedia aus dem 14. und 15. Jahrhundert erhalten und auch die Zahl der illustrierten Handschriften ist außerordentlich groß.

Die Illustration erfolgte zunächst durch mehr oder weniger prächtige Ornamente mit Medaillen, die gewöhnlich den Dichter auf dem ersten Blatt des Codex darstellten, dann bunt illuminierte Initialen der drei Teile,¹⁾ sodann zu jeder Cantica ein ausgeführtes, oft blattgroßes Bild, endlich eine in abgeschlossenen Miniaturbildern durchgehende Illustration des ganzen Gedichtes.²⁾ Dies ist die äußere Einteilung. Die innere Einteilung geschieht in zwei großen Gruppen: Zweck der einen ist, zu schmücken, Zweck der anderen, zu schildern. Analog dieser Verschiedenheit des Zweckes sind auch die Mittel: Einerseits die in sauberen Deckfarben ausgeführte, als geschlossenes Bild gedachte Miniatur, andererseits die freier aufgefaßte, oft leicht kolorierte Federzeichnung. Wir finden also hier schon bei der Dante-Illustration des 14. und 15. Jahrhunderts jenen Gegensatz, den unser bedeutendster Graphiker, Max Klinger, in unseren Tagen so scharf präzisiert hat mit dem Wort: Malerei und Zeichnung.

Es ist leicht einzusehen, daß die Miniaturen die Ausläufer einer absterbenden, die freieren Darstellungen aber die Träger einer aufstrebenden Richtung sind. Die letzte und wichtigste Handschrift, die schönste Blüte der ersteren Gruppe und überhaupt die beste aller Dante-Miniaturen ist der Cod. 365 Rom. Vat. Urbinati, ein Werk, das in seiner Art einzig da steht. — Wenn jemals, so ist hier die Aufgabe, die Comedia in ausgeführten Miniaturen zu illustrieren, in würdiger Weise gelöst worden. Der Codex entstammt der Bibliothek der Herzöge von Urbino und ist in unendlichem Fleiße mit 110 großen Miniaturen geschmückt. Allerdings wurde das Werk nicht hinter einander und von einem Künstler vollendet. Die erste Reihe der Bilder zeigt eine gewisse strenge Plastik und auch sonst noch Eigenschaften, die den Künstler als stark von Mantegna oder Pier della Francesca beeinflusst erkennen lassen, und stilistische

¹⁾ Zu dieser Kategorie gehört auch der eine der beiden Dante-Codices der Breslauer Stadtbibliothek R. 227 aus dem 14. Jahrhundert. Das Inferno hat hier noch eine Randleiste mit kleinen Medaillons.

²⁾ Die Dante-Handschrift der Milichschen Bibliothek zu Görlitz, Ende des 14. Jahrhunderts, enthält nur eine einzige Miniatur bei Inferno 4, während in R. 226 der Stadtbibliothek zur Breslau zwei Szenen zum 1. Ges. der Hölle prächtig illustriert sind. Der im ganzen Bande unten für Miniaturen freigelassene Raum beweist aber, daß die Arbeit eigentlich fortgesetzt werden sollte.

*Alfonso
Gyngiere
R. 227*

Abhängigkeit von der Art des Francesco Cossa der Ferrarischen Schule. Obwohl der Codex eigentlich der zweiten Reihe seiner Bilder seinen Ruf verdankt, so ist der ältere Meister ohne Zweifel der bedeutendere. Schon allein durch den Versuch, den Szenen in Landschaft und Wolken Stimmung zu geben. Freilich liegt zwischen den beiden hier friedlich vereinten Bildereihen mehr als ein Jahrhundert, und die Sonnenhöhe der Renaissance, ja die eine gehört dem aufsteigenden, die andere bereits dem absteigenden Aste der italienischen Kunst an; letztere ist wohl ein Werk des Barocco vom Anfang des 17. Jahrhunderts.

Etwas Abgeschlossenes, Endgültiges ist also durch die Miniatur für die Illustration der Comedia nicht geleistet worden, aber doch wurde die feste Basis geschaffen, auf der eine würdige künstlerische Darstellung der Comedia nur erreicht werden konnte. Die Kunst konnte eben den gewaltigen Schritt, durch den Dante die italienische Literatur auf eine neue Stufe erhoben hatte, nicht sogleich mitmachen; durch den Reichthum an Gedanken, Anregungen und Bildern wurde sie zunächst förmlich erdrückt. Das Ringen und Suchen nach der richtigen Gestaltung der Figuren Dantes, die Durchdringung des Stofflichen, Inhaltlichen der zu lösenden Aufgabe und die Ausbildung fester Typen während anderthalb Jahrhunderte ist es, was uns die Handschriften so außerordentlich wichtig und interessant macht und ihnen einen dauernden, wichtigen Platz sichert in der Behandlung des Themas „Dante und die Kunst“.

Und wenn wir heute vor Michelangelos „Küngstem Gericht“ stehen und seinen Charon betrachten, wie selbstverständlich erscheint uns da dieser furchtbare, ruderischlagende, höllische Fährmann, und doch wie langsam und mühselig gelangten die alten Illustratoren zum richtigen Verständnis dieses künstlerisch so dankbaren Motivs? Und auch alle die anderen prächtigen, scharf umrissenen Gestalten Dantes, durch welche Reihe von Mißverständnissen mußten sie oft erst gehen? Und um das ganze, gewaltige Leben, das durch Dantes Dichtung weht, auch diesen Bildern einzuverleiben, um sie dantesk zu gestalten, mußte erst ein neuer Geist die Kunst befehlen, der Geist des Rinascimento, mußten erst bedeutende Künstlerindividualitäten an diese Aufgabe herantreten.

Hatte der Dichter und weniger wohl die Dichtung bereits Giotto beeinflusst und angeregt, nicht so sehr in seinen Weltgerichtsfiguren, als vielmehr in seinen allegorischen Sockelfiguren in der Capella dell' Arena zu Padua und zweifelsohne noch mehr in seinen großen Allegorien in der Unterkirche von St. Francesco in Assisi, die ganz von danteskem Geiste erfüllt sind, so steht der zweite bedeutende Künstler, dessen ganzes Schaffen Dante mehr oder minder beherrscht, bereits im Zeichen der Renaissance. Kaum ein zweiter Künstler war aber auch so geeignet, die Divina comedia zu illustrieren, als Sandro Botticelli — persona sophistica —, ein Mann von spekulativer Geistesart, wie ihn schon Vasari nennt. Wem wären auch nicht die wunderbaren Bilder jenes frühlingfrischen Meisters

bekannt mit jener Mischung von weicher Träumerei und gesundem Realismus, die auch seine Dantezeichnungen unserer germanischen Gemüthsart so nahe rücken. Schon in einigen Tafelbildern kommt Botticellis innige Vertrautheit mit der Comedia zum Ausdruck, so in der interessanten, wenn auch von Schülerhand ausgeführten Himmelfahrt Mariä in der Nationalgalerie zu London. Die hier von himmlischen Scharen in neun konzentrischen Reihen gebildete Himmelsrose, in deren Mitte die Madonna vor Gottes Throne kniet, ist ganz nach Dantes Auffassung vom himmlischen Paradiese. Ein Bild des Dichters von Botticellis Hand befindet sich in einer englischen Privat Sammlung; leider ist es bisher unzugänglich und nicht veröffentlicht. Auch in der reizenden Gestalt der Primavera finden wir Anklänge an Dantes irdisches Paradies und an Beatrice.

Aber einen anderen, überaus kostbaren Danteschatz von Botticelli besitzt Deutschland. Erst seit wenigen Jahrzehnten ist dieses herrliche Werk durch glückliche Umstände der Verborgenheit entrisen worden. Im Jahre 1882 gelangten die ehemals der Handschriftensammlung des Herzogs von Hamilton gehörigen Blätter durch Kauf in den Besitz der Berliner Museen, wo bald die große Bedeutung des Werkes richtig erkannt und gewürdigt und dasselbe in musterhafter Weise von Lippmann publiziert wurde. Das Ganze war ursprünglich nichts anderes, als eine illustrierte Pergamenthandschrift für Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, deren Blätter auf der einen Seite den Text, auf der anderen die Zeichnung enthielten. Andererseits aber sind diese Zeichnungen von so großer, nachhaltiger Bedeutung für die weitere Geschichte der Dante-Illustration, daß sie nicht bloß als Illustration einer Handschrift, sondern als selbständiges Werk zu betrachten sind. Erhalten sind uns im ganzen 93 Blätter mit Zeichnungen, davon befinden sich 85 im königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin, wo sie der besseren Aufbewahrung wegen einzeln auf Passepartouts gezogen sind; ^{andere} die übrigen acht zugehörigen, in früherer Zeit losgetrennten Blätter befinden sich in der Vaticana zu Rom und wurden dort 1887 von Professor Strzygowski in einem Sammelbande entdeckt und auch publiziert. Leider fehlen acht Blätter dieses Werkes und harren noch immer ihrer Auffindung.

Wenn auch Botticelli in den beiden ersten Teilen noch auf dem Boden der Tradition steht, so ist doch ein ganz gewaltiger Unterschied gegen die früheren bemerkbar. Was dort befangen war, ist hier frei; was dort leblos ist, ist hier von gewaltiger Energie und Bewegung befeelt; nirgends mehr kleinliche Abschweifungen, nur alles Notwendige und Wesentliche. Das diskursive Prinzip, d. h. jene Methode, wonach der Künstler verschiedene Situationen auf einem Bilde darstellt, so daß die handelnden Personen zwei-, drei-, ja viermal erscheinen, läßt den Künstler namentlich in der Darstellung der Hölle eine staunenswerte Greifbarkeit der furchtbaren Vorgänge erreichen, wird ihm aber oft geradezu verhängnisvoll. Botticelli ist der erste unter den Dante-Illustratoren, der an der Darstellung des nackten Körpers, wozu ihm die Hölle reichlich Gelegenheit bot,

die echte künstlerische Freude des Renaissancemenschen empfand. Ktfiguren, wie seine Giganten im 31. Höllengesang, die wahrhaftig „wie Türme“ emporragen, hat keiner vor ihm geschaffen. Die Meisterschaft Botticellis zeigt sich aber vor allem im Paradiese, in jener abgeklärten Ruhe und seligen Wonne der Auserwählten. Unzählige, scheinbar ähnliche Situationen, oft nur Beatrice und Dante, ziehen an unserem geistigen Auge vorüber, und doch nichts Monotonen oder Ermüdendes, ja, je länger man diese Bilder betrachtet, eine um so größere Fülle reinsten Kunstgenusses werden sie dem Kundigen allein schon durch die Anmut der Form und durch das, was noch keiner vor ihm versucht hat: durch den seelischen Ausdruck, bieten. Namentlich die Gestalt Beatricens ist eine ureigene Neuschöpfung Botticellis. Sie ist hier nicht mehr das irdische Weib, sondern ganz die himmlische Führerin zu Gott. Sie erscheint uns hier als die verkörperte göttliche Lehre oder Gnade. Durch ihre holde Vereinigung höchster Anmut und sanfter Resignation, die uns auch Botticellis Madonnen so lieb machen, steht sie gerade unserem deutschen Empfinden noch heute so menschlich nahe als Verkörperung des Goetheschen Wortes: „Das ewig Weibliche zieht uns hinan,“ übrigens eines der vielen Danteschen Motive, die Goethe aus der Göttlichen Komödie für seinen Faust entlehnt hat, nur in viel kühlerer und farbloserer Ausführung, denn Dantes glühender, ekstatischer Natur war wirklich alles Vergängliche nur ein Gleichnis.

Im Zusammenhange mit Botticellis Zeichnungen steht eine Folge von Kupferstichen, die Vasari dem Florentiner Goldschmied Baccio Baldini zuschreibt, die sich mehr oder weniger vollständig in der ersten gedruckten Ausgabe der Divina Comedia vom Jahre 1481 mit dem Kommentar des Christophoro Landino finden, die der Schlesier Nikolaus Lorenz aus Breslau — italienisiert Nicholo Di Lorenzo Della Magna — in Florenz veranstaltete. Es sind dies Stiche zu den ersten 19 Gesängen des Inferno, nicht nur Nachbildungen der Zeichnungen Botticellis, sondern vielmehr hat der Stecher die Vorlage frei benutzt, die Kompositionen oft vereinfacht und auch eigenes hinzugefügt. Der künstlerische Wert der Stiche ist nicht groß, aber immerhin sind sie als früheste Leistungen des italienischen Kupferstiches nicht ohne Bedeutung und gleichzeitig als Zeichen dafür, wie allgemein der Wunsch war, einen illustrierten Dante zu besitzen. Der Kupferstich jedoch, der sich mehr für Einzelblätter eignet, kam eigentlich für ein Sammelwerk von solcher Ausdehnung nicht in Betracht, und so mußte auch diese Art der Dante-Illustrationen mit einem Mißerfolge enden.

Günstiger lagen die Verhältnisse für den billigeren und volkstümlicheren Holzschnitt. Es erschien denn auch sechs Jahre später die erste Holzschnittausgabe mit 68 ganzseitigen Bildern, im Jahre 1487. Bis zum 19. Gesang des Inferno dienten die Kupferstiche als Vorlagen, für die späteren Bilder wurde irgend eine illustrierte Handschrift benutzt, aber schon mit dem ersten Bilde des Paradieso stockte auch hier die Illustration.

Mehr Glück und Geschick bewies man in der damals wichtigsten Stätte italienischer Buchillustration, in Venedig, wo 1491 bis 1497 nacheinander vier wichtige Holzschnittausgaben erschienen, auf denen auch alle späteren illustrierten Ausgaben des sechzehnten Jahrhunderts fußten. Eine eigentlich moderne Ausgabe des sechzehnten Jahrhunderts mit dem Kommentar von Alessandro Bellutello wurde in Venedig von Francesco Marcolino 1544 gedruckt, als Grundlage für alle späteren.¹⁾ Hier tritt schon eine ganz neue Formenbehandlung und Auffassung der Szenen auf, desgleichen kommt hier die Antike schon mehr zur Geltung. Dante trägt in dieser Ausgabe einen Bart.

Wir hatten schon gesehen, nicht das Wiedererwecken der Antike war das einzige oder hauptsächlichste Kennzeichen der Renaissancebewegung, sondern lediglich nur ein formaler Faktor derselben. Die Antike als abgeschlossene, großartige Kulturwelt war erst das Ideal des 16. Jahrhunderts. Das mußte auch nachhaltig wirken auf die Illustration Dantes, in dessen Gedicht ja auch die antike Welt einen breiten Raum einnimmt, obgleich Dante selbst noch kein Humanist war. Er kannte die Welt der Hellenen ja nur durch Vermittlung der lateinischen Dichter; um so erstaunlicher ist es darum, daß Dante die äußere Erscheinung seiner antiken Figuren sich ganz richtig dachte, ganz der Antike entsprechend. Weniger richtig wurden freilich seine antiken Figuren bisher in der künstlerischen Darstellung aufgefaßt. Die Erschließung der Antike bewirkte auch hier einen sehr wichtigen Umschwung. Virgil ist jetzt nicht mehr nach mittelalterlicher Auffassung und in volkslegendärer Weise der Zauberer mit langem Bart und phantastischer Tracht, sondern ganz der römische Dichter in edler, antiker Gewandung. Cerberus ist jetzt der dreiköpfige Hund der Alten, und nicht mehr ein Teufel. Charon und Phlegias erhalten menschliche Gestalt, die Zentauren ihr richtiges Aussehen usw. Eine sehr wichtige Umgestaltung erhalten endlich die Teufel; sie sind jetzt nicht mehr phantastische Ungetüme mit Krallen, Schwänzen und Fledermausflügeln, die oft recht humoristisch wirkten und „vor lauter Teufelhaftigkeit nichts mehr Dämonisches an sich hatten“, wie Burckhardt sagte, sondern wir sehen jetzt Menschen mit übermenschlicher Kraft und potenzierten Leidenschaften, das verkörperte Böse, vor uns.

Wer jemals das stille Umbrien durchwandert und die malerische Schönheit seiner Bergstädte bewundert hat, dem wird sich ein Bild für immer eingepägt haben, und seine vielleicht unter den Eindrücken des Alltags verblaßten Farben werden wieder aufleuchten, wenn ihm der Name Orvieto im Ohre klingt.

¹⁾ Fast alle diese illustrierten Erstausgaben besitzt die Breslauer Stadtbibliothek. — Es sei hier auch hingewiesen auf den selten reichhaltigen Bestand der Bibliothek des Schlesiens Museums der bildenden Künste an Dante-Literatur und Kunstblättern aus alter und neuer Zeit. Die gegenwärtig im Kupferstichkabinett des Museums veranstaltete Ausstellung „Dante in der Kunst“ gibt uns Gelegenheit, zu sehen, welch reichhaltiges und hervorragendes Material Schlesiens und namentlich Breslau dem Dantefreund bietet.

Diese reizende, mittelalterliche Felsenstadt, gleichsam von einer unsichtbaren Hand emporgehoben, wie eines jener kleinen, vielgeürmten Städtchen, die auf den Quattrocentobildern von ihrem Schutzheiligen der Madonna dargeboten werden, ist der Schauplatz einer Künftlertätigkeit, die auf unserem Gebiete für die neue Richtung bahnbrechend war. Luca Signorelli aus Cortona malte hier in der Cap. di S. Brizio des Domes jenen großen Freskenzyklus, der uns den Künstler auf der ganzen Höhe seiner Kunst zeigt.

Wiederum steht auch hier an der Spitze der neuen Entwicklung der italienischen Kunst ein großer Freskenzyklus, und auch über die letzten Dinge, wie einst im Camposanto zu Pisa und in Santa Maria Novella in Florenz. Aber welcher enormer Unterschied zwischen beiden Darstellungen. Dort eine in riesige Maße übertragene Miniatur Orcagnas mit ihrer sklavischen und schematischen Nachbildung der Hölle, mit Teufelskarrifaturen und scheußlich spezifizierten Martern in mittelalterlicher Gebundenheit, hier dramatische Wucht, glänzende Beherrschung von Form und Raum, und wenngleich nur äußere Anklänge an Dante, und selbst nur sehr geringe, so doch ein solch tiefes Eindringen in Dantes Geist, daß man diese Fresken mit Recht eine „gemalte Divina Comedia“ nennen kann. Der künstlerische Vorwurf ist nicht aus Dante entnommen, sondern vielmehr der Schilderung des Weltendes im 24. Kapitel des Math.-Evangelioms. Das Gewölbe des Domes, von Fiesole begonnen, zeigt den Weltenrichter mit den himmlischen Scharen, die Hauptbilder an den Wänden jedoch schildern die Erscheinung des Antichrist, die Auferstehung des Fleisches, die Zerstörung Jerusalems am jüngsten Tage und endlich das eigentliche Gericht in zwei Bildern: Die Seligkeit der Auserwählten, und den Sturz der Verdammten. Das letztere Bild zeigt im besonderen tiefes Eindringen in den Geist der Dichtung, der hier zum ersten Male den Begriff der „terribilita“ zeitigt, in dem Michelangelo dann das Höchste erreichte. Mit welcher Energie der Muskeln und des Ausdrucks stürzen sich hier die Dämonen auf die Schar der Gerichteten, die Gesichter von teuflischer Wut und Freude am Quälen verzerrt. Die Darstellung des nackten menschlichen Körpers, in der hier das Höchste erreicht wird, und ebenso auch die souveräne Art, mit der der Meister den gewaltigen Stoff beherrscht und selbständig durchbildet, zeigt uns in Luca Signorelli den freien, formenfreudigen Renaissancemeister. Weil er nicht nacherzählt, sondern nachempfindet, ohne dem Dichter wörtlich zu folgen, und in dem Beschauer doch dieselben Gefühle wachruft wie der Dichter, das stellt ihn uns dem Geiste des Dichters so nahe.

An einer Stelle seines Zyklus übrigens, an der Fensterwand rechts, bekennet er deutlich seinen Lehrmeister Dante. Er gibt dort eine Schilderung des Einganges zur Hölle, getreu und wörtlich nach der Divina Comedia; im Hintergrunde folgt eine Schar händeringender und verzweifelter Seelen einem Dämon mit einer Fahne. Charon mit struppigem Barte holt die Sünder über den Acheron, und im Vordergrund sitzt Minos, mit

seinem Schweif sich umschlingend. Ein Mann unter den Sündern, der mit durchgestecktem Daumen die geballten Fäuste lästernd gegen den Himmel streckt, ist unschwer als Banni Fucci zu erkennen. Eine andere Guldigung an den Genius des Dichters bilden die Malereien des Sockels unter den großen Fresken, wo sich in prächtigen Arabesken ein treffliches Porträt des Dichters mit aufgeschlagenem Buche und elf Szenen zum Purgatorio finden.

Aber erst, wenn wir eintreten in das Allerheiligste der Renaissance, in die Stanza della Segnatura, dieses einzige Zimmer der Welt, das nächst der Capella Sistina mit ihren Deckenbildern und Wandgemälden wohl einen jeden Besucher der ewigen Stadt immer und immer wieder in seinen Bann zieht, wird uns Dantes gewaltige Bedeutung für die Kunst voll und ganz klar. Zweimal hat hier der größte Künstler der christlichen Welt dem größten Dichter derselben seine Guldigung dargebracht, und allein mit diesen beiden Danteporträts der Disputa und des Parnasses der Nachwelt einen köstlichen Schatz hinterlassen. In diesem Privatzimmer der großen Renaissancepäpste schuf der kaum 25jährige Raffael jenen wunderbaren Bilderzyklus, der noch einmal abschließend die Bildungsideale der Renaissance darstellt und die Kunst auf ihrer höchsten Höhe zeigt. Man hat wiederholt das Geheimnis dieser Bilder zu ergründen versucht, aber nur als Ganzes gefaßt, wird die Camera della Segnatura ihren wahren und vollen Inhalt offenbaren, nämlich als köstlichste Verherrlichung der gesamten Heilsführung der Menschheit auf natürlichem und geoffenbartem Wege, ein Programm also, das sich mit dem Wege vollständig deckt, den Dante als Protagonist der Menschheit in seiner göttlichen Komödie durchlaufen hat. Somit sind diese Fresken nur das letzte und erhabenste Schlußglied einer langen Traditionskette, die nirgends ihre Leitmotive plastischer und schöner aufzuweisen vermag, als in der Divina Comedia.

Aber nicht nur in den Hauptmotiven der einzelnen Bilder, sondern auch in formaler Beziehung lassen sich viele Anlehnungen an Dante erkennen. Die Disputa oder Liturgia coelestis, wie F. A. Kraus sie besser benennen möchte, ist sie nicht vorgebildet in jener herrlichen Terzine im 24. Paradiesesgesange:

„O sodalizio eletto
Genossenschaft des Lammes, das, erdgeboren,
Im Hochzeitsmahl so fecklich hier Euch speißt,
Die Ihr zur höchsten Seligkeit erkoren. —“

Der Parnas ist jener „prato de fresca verdura“, der Limbus, in dem Dante die uns auch hier wieder begegnenden Dichter trifft. Die Schule von Athen ist jene Dichter- und Heroenversammlung in der Vorhölle, die wohl auch Marsilio Ficino vorgeschwebt haben mag bei Gründung seiner Akademie. Finden wir nicht ihren innersten Gedanken bei Dante ausgesprochen in den Versen:

„Am Fuß der Wahrheit dieserhalb entspringen
Wie Schöplinge die Zweifel, und Natur
Treibt rastlos uns, zum Wipfel uns zu ringen. —“

Par. IV, 130.

Und endlich auch bei dem letzten Gemälde der Camera, der *Erteilung der Rechte*, ist die Idee desselben, die Führung des Menschengeschlechtes durch die beiden höchsten Gewalten, Papst und Kaiser, in der berühmten Stelle der Monarchie (III, Kap. 15) zu finden, wie auch bei Justinian im 6. Paradieses-gefang.

Bekannt ist ja auch, daß wir unter den vier Kundbildern der Decke in der allegorischen Gestalt der *Theologie*, jener ernstern, schönen Frau, mit Olivenkranz, Schleier und Gürtel, auf Wolken thronend, eine getreue Wiedergabe der himmlischen Beatrice erblicken, sogar bis in die Farben der sie umhüllenden Gewänder. Eine Erinnerung an Dante zeigt ferner auch unzweifelhaft der kleine St. Michael im Louvre durch seinen Hintergrund, wo der Künstler die Stadt des Bornes in Flammen lodern darstellt, und die Heuchler und Diebe in Bleifutten und von Schlangen umwunden, wie im 23. und 24. Höllengefange dahineilen. Nicht zu übersehen ist freilich, daß, während Michelangelo, der „einsame Prometheus“, die mächtige Gestaltenwelt an der Decke der Sixtina aus sich allein gebildet hat und sie als ein Ausfluß seines Genius gelten können, Raffael hingegen in freundschaftlichem Verkehre stand mit den größten Geistesmännern seiner Zeit, und von ihnen, Humanisten wie Theologen, inspiriert und geleitet, jene herrlichen Schöpfungen der Renaissance seiner Kunst entsprossen sind.

Der bedeutendste Künstler, dessen außerordentliche Beeinflussung durch Dante ja zu bekannt ist, und von dem man kaum reden kann, ohne auch des Dichters zu gedenken, ist der gewaltigste Geist der Renaissance, *Michelangelo*. Dem großen Landsmanne, dessen Werke er ja von Jugend auf bis zu seinem Tode beständig las, nicht nur innerlich kongenial, sondern auch durch seine äußeren Lebensschicksale ähnlich, stand Michelangelo nicht nur in künstlerischer, sondern auch in literarischer Beziehung unter des Dichters Einfluß, wie seine noch viel zu wenig bekannten und gewürdigten Dichtungen zeigen.

Zwei seiner Sonette gewähren uns einen seltenen Einblick in den tief inneren Zusammenhang dieser beiden Größen:

„Ein heller Stern in dieser Welt von Sünden,
Der auch mein Land so unbedient verklärte.
Was böte je die Erde, das ihn ehrte?
Herr, nur bei Dir, war Lohn für ihn zu finden. —“

Von Dante red' ich, o der schönsten Toren,
Die seine Tat so schlecht erkannt! Ich meine
Dich, Volk, das die Gerechten nur mißachtet.

Wär ich wie er, zu solchem Leid geboren,
Für herben Mann, für Tugend wie die seine,
Hätt' ich die Welt und all ihr Glück verachtet. —“

Solche Anklagen und noch schlimmere wie die folgende ruft der greise Künstler seiner und Dantes Vaterstadt zu:

„O selber Dein Verderben so zu nähren,
Du schönsten Land! Du solltest Zeuge werden,
Daß Großes stets zu großem Weh ertoren.

Und nur das Eine magst Du zitternd hören:
Verbannt war je kein Edler so auf Erden,
Wie kein so Großer je vor ihm geboren.“ —

Nur der Ungunst der politischen Verhältnisse ist es zuzuschreiben, daß der Künstler sein Vorhaben, dem göttlichen Dichter ein seiner würdiges Denkmal in seiner Vaterstadt zu setzen, nicht ausführen konnte. Die Geistesverwandtschaft der beiden fand vor allem ihre Rückwirkung in dem großartigen Zyklus von Gedanken und Gestalten, die der Künstler auf Geheiß Papst Julius II. an der Decke der Sixtinischen Kapelle im Vatikan erstehen ließ, wohl die grandioseste Schöpfung dantesken Geistes. Wer könnte hier wohl Dantes Einfluß ganz ergründen?

Noch deutlicher und markanter spricht Dantes Geist aus dem „Jüngsten Gericht“, das wohl den Höhepunkt aller „terribilitä“ darstellt und von Gregorovius eine „gemalte Dogmatik“ genannt wird. Hier ist Christus nicht der Weltenrichter der gewöhnlichen Tradition, er ist der „Sommo Giove“, der höchste Jupiter, wie ihn Dante im 6. Gesange des Purgatorio nennt. Charon, der grause Fährmann der Unterwelt, und Minos, der Höllenrichter, sind ja genau nach Dantes Worten geschildert. Michelangelo erst gab allen diesen Danteschen Gestalten die klassische Vollendung. War Signorelli der erste, der die geistige Seite der Hölle erfaßte, der seinen Teufeln eine Seele gab, so ist Michelangelo weiter geschritten auf diesem Wege in der Herausarbeitung des seelischen Elementes in dem Verhältnis von Sünder zu Teufel, und zwar zu einem Gipfel der Vollkommenheit, von dem es nur wieder abwärts gehen konnte. Auch die zwei Marmorgestalten Michelangelos, die beiden weiblichen Figuren für das Grabmal Julius II. in St. Pietro in Vincoli, Lia und Rahel, die Symbole des aktiven und kontemplativen Lebens sind von Dante inspiriert (Burg. 27.). Um so mehr ist es zu beklagen, daß ein von Michelangelos Hand illustriertes Exemplar der Komödie und damit vielleicht „die tiefste und großartigste Verkörperung der Gedanken des Dichters“ uns leider verloren gegangen ist. — Auch Lionardo war ebenfalls ein Verehrer Dantes und bedeutender Kenner seiner Werke, aber sein scharfer Geist trat wohl mehr von der verstandesmäßigen Seite an Dantes Dichtung heran, als von der rein künstlerischen, wenigstens besitzen wir keine Darstellungen aus der Comedia von seiner Hand.

Michelangelo war der letzte große Künstler, der in Wahrheit Dante nahe stand. Und wenn wir sehen, wie nach ihm fast ganz plötzlich die italienische Kunst von jener Sonnenhöhe herabsinkt, um allmählich ganz zu verflachen in einem leeren Virtuositentum oder in einem unfruchtbaren Eklektizismus, so denken wir wohl

an jenes Wort, das einmal Cornelius aussprach: „Der Verfall der italienischen Kunst beginnt da, wo die Maler aufhören, Dante in sich zu tragen.“

Als dann aber die Kunst sich wieder aufraffte, im späteren Klassizismus und in den deutschen Romantikern, — da war es gerade die eingehende Beschäftigung mit Dante, welche diesen Aufschwung inaugurierte. Wie namentlich das Schaffen dreier Künstler ganz von Dante beherrscht war, nämlich Joseph Anton Koch, Anselm Feuerbach und Dante, Gabriel Rossetti ist ja bekannt. Alle wahrhaft großen Künstler bis in unsere Tage hinein haben eben aus jenem unversiegbaren Quell der großen Dichtung geschöpft und mit Dante sich beschäftigt.

Zum Schluß wollen wir unser Augenmerk noch einmal hinlenken auf die Zeit der Renaissance und zwar auf einen ihrer mächtigsten Fürsten, Ludovico Sforza, gen. Il Moro, den Herzog von Mailand; dieser konnte bekanntlich auf der Höhe seiner Macht im Jahre 1496 sich rühmen, Papst Alexander sei sein Kaplan, Kaiser Max sein Condottiere, Venedig sein Kämmerer und der König von Frankreich sein Kurier. Als aber dieser pracht- und kunstliebende Herrscher, an dessen Hofe Bramante und Lionardo gelebt und gewirkt hatten, vier Jahre später in der Schlacht von Mailand seinen Thron und seine Freiheit verlor und auf Befehl des grausamen Königs Ludwig XII. von Frankreich wie ein wildes Tier in einem eisernen Käfig in die Gefangenschaft geführt wurde, da erbat er sich von seinen Peinigern die einzige Gnade: Dantes Göttliche Komödie zum Troste behalten zu dürfen. Nichts spricht lauter für die geistige Kraft und den ethischen Gehalt der Dichtung. Möge sich diese auch uns, den Freunden des Dichters im 20. Jahrhundert, immer und immer wieder von neuem offenbaren.



Wojewódzka Biblioteka
Publiczna w Opolu

8045 \$ 455



001-008045-00-0

BIURO KLASYFIKACJI