

ULRICH REHM

„Richte Deinen Geist nicht nur auf einen Ort!“ – Spuren der Zeitlichkeit in Sandro Botticellis *Divina Commedia*

Botticellis *Commedia*

Mit seinen Bildern zu Dantes *Divina Commedia* hat Sandro Botticelli (1444/45-1510) einen Zyklus geschaffen, der sich als gleichsam filmisches Großereignis würdigen lässt: als visuelle Dramatisierung eines ausführlichen epischen Stoffs, die sich als in sich geschlossene, kontinuierlich fortlaufende Geschichte präsentiert.¹

Die dramaturgische Raffinesse und Konsequenz Botticellis wurde allerdings nicht zu allen Zeiten erkannt oder anerkannt. Giorgio Vasari erwähnte zwar die Beschäftigung Botticellis mit Dante, beließ es jedoch bei vagen Andeutungen und zeichnete das Interesse des Malers an der Poesie in finsterstem Licht: als Anmaßung des angeblich nahezu illiteraten Künstlers und als fruchtlose Flucht in die düstere Innenwelt eines labilen Charakters.² Bewusst unterschlug Vasari, was ein anonymes Autor vor ihm noch als wesentlichen Bestandteil des Œuvres Botticellis bekundet hatte: Vom *Anonimo Magliabechiano* erfahren wir in den 1540er Jahren, dass Botticelli ein größeres Dante-Projekt auf Pergament im Auftrag von Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici unternommen habe.³ Dieser,

¹ Die letzte ausführliche Würdigung des Projekts fand anlässlich der Ausstellung des Zyklus im Jahr 2000 in Berlin und London statt: *Sandro Botticelli, Der Bilderzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie. Mit einer repräsentativen Auswahl von Zeichnungen Botticellis und illuminierten Commedia-Handschriften der Renaissance*, ed. Heinrich-Th. Schulze, Altcapenberg, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000. Cf. *Dantes Divina Commedia mit den Illustrationen von Sandro Botticelli. Faksimileausgabe des Cod. Reg. Lat. 1896 in der Biblioteca Apostolica Vaticana und des Codex Hamilton 201 (Cim. 33) im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin (DDR)*, ed. Peter Dreyer, Zürich: Belser, 1986.

² Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. Rosanna Bettarini & Paola Barocchi, Testo, vol. 3, Florenz: Sansoni, 1971, p. 511-521; *Id., Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*, übers. von Ernst Förster, Stuttgart & Tübingen: Cotta, 1832-1849, Ndr. Worms: Werner, 1983, vol. 2.2, p. 235-250. – Vermutlich bezieht Vasari sich auf die Bebilderung der *Commedia*-Ausgabe mit dem Kommentar von Christophoro Landino, die in Florenz 1481 erschien. Ob die Baccio Baldini zugeschriebenen Kupferstiche auf Entwürfe Botticellis zurückgehen, ist nicht eindeutig geklärt.

³ Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano XVII.17: *Anonimo Magliabechiano*, ed. Annamaria Ficarra, Neapel: Fiorentino, 1968 (Collana di studi e testi per la storia dell'arte, 1), p. 112-115. Cf. auch Richard Stapleford, „Vasari and Botticelli“,

ein Vetter des berühmten, *il Magnifico* genannten Lorenzo de' Medici, darf wohl ab den frühen 1480er Jahren zu den wichtigsten Auftraggebern Botticellis gezählt werden.

Ursprünglich muss ein Codex aus einhundertundzwei Pergamentfolia mit ganzseitigen Bildern vorhanden gewesen oder zumindest geplant worden sein. Dreiundneunzig Blätter sind erhalten: fünfundachtzig im Berliner Kupferstichkabinett, acht in der Biblioteca Apostolica Vaticana.

Der Grad der Ausführung dieses immensen, Fragment gebliebenen Projekts reicht von der disponierenden Grundskizzierung über festigende Bleikonturen bis hin zu den kräftigen Federzeichnungen, die im Zeitalter der Wiederentdeckung Botticellis, im 19. Jahrhundert, gelegentlich als vermeintlich reine Umrisszeichnungen gefeiert wurden. Schließlich gibt es auch einige wenige Teil- oder Ganzkolorierungen.

Die Datierung des erhaltenen Bildbestandes ist umstritten. Zumeist werden die 1490er Jahre benannt. Allerdings vermuten manche Autoren eine Entstehung über einen sehr langen Zeitraum, der bis in die frühen 1480er Jahre zurückreichen und sich bis zum Todesjahr Botticellis 1510 erstrecken kann. Warum das Projekt nicht beendet wurde, bleibt ungewiss. Die politischen Entwicklungen nach dem Tod des *Magnifico* 1492 mögen hier ausschlaggebend gewesen sein. Noch Ende 1495 jedenfalls arbeitete Botticelli nachweislich im Auftrag von Lorenzo di Pierfrancesco, wie ein Brief von dessen Gattin bestätigt.⁴

Für die drei verschiedenen Stationen der *Commedia*, *Inferno*, *Purgatorio* und *Paradiso*, wählte Botticelli, der seine Autorschaft übrigens in *Paradiso* XXVIII mit seiner Signatur bekundet, unterschiedliche Darstellungsmodi. Die jeweiligen Anfangsbilder mit Höllentrichter, Läuterungsberg und den Himmelssphären situieren zunächst die jeweils folgenden Bilder zu diesen Grundstationen im größeren Zusammenhang. Die einzelnen Bilder schließlich bieten nicht lediglich einzelne Episoden aus den jeweiligen Gesängen, sondern versuchen, die wesentlichen Inhalte einer jeden Gesangseinheit möglichst umfassend zu visualisieren. Die Betrachter werden somit in die Lage versetzt, kontinuierlich dem Erzählfluss des Bilderzyklus zu folgen, ohne den Faden zu verlieren. Der Stoff der *Göttlichen Komödie* ist besonders gut für die Bearbeitung als Bilderzyklus geeignet, da eine einzelne Erzählerfigur mit ihrem Begleiter bzw. ihrer Begleiterin einen kontinuierlichen Weg mit wechselnden Stationen abschreitet – ein Grundschema, dem zahlreiche Bilderzyklen des Mittelalters

Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 39, 1995, p. 397-408, 405-408 (Appendix I).

⁴ Am 25. November 1495 schrieb Semiramide d'Appiano von Cafaggiolo, nördlich von Florenz, aus, ein Werkstattmitarbeiter Botticellis sei gerade durch Trebbio gekommen mit der Nachricht, dass Sandro Botticelli nach Cafaggiolo kommen werde, um bestimmte Sachen für Lorenzo zu malen. Nachweis: Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli*, 2 vols., London: Elek, 1978, vol. 1, p. 178.

folgen.⁵ In *Inferno* und *Purgatorio* geleiten Dante und sein Begleiter Vergil die Betrachter durch die einzelnen Stationen. Der Prozess des Fortschreitens wird nicht nur durch ihre Wiederholung von Blatt zu Blatt, sondern auch durch ihre simultane Darstellung innerhalb eines Bildfeldes verdeutlicht. Im Paradies hingegen erscheint Dante mit seiner Begleiterin Beatrice weit näher gerückt, und ihr fortlaufender Dialog entfaltet sich primär in der Abfolge von einem Blatt zum nächsten.

Umstritten ist, ob Botticellis Bilder von Beginn an vom Text Dantes begleitet werden sollten, und, falls ja, auf welche Art und Weise. Die Darbietung des Textes auf den Rückseiten der Bilder in jeweils vier Kolumnen jedenfalls gilt vielfach als nachträgliche Lösung.

Botticellis *Commedia* und die Tradition

Mit seinem Bilderzyklus stellte sich Botticelli offensichtlich ganz bewusst in Kontrast zur mittelalterlichen Tradition der *Divina Commedia*-Bebildung.⁶ Weitaus üblicher war es in jedem Fall, einzelne Bilder mit prägnanten Handlungsmotiven in die Kolumnen des jeweiligen Textes einzustreuen, ohne dass sich dabei eine ununterbrochene Handlungsfolge ergäbe.

Allerdings hat es im Laufe der Jahrhunderte in der bildlichen Umsetzung epischer Stoffe immer wieder Ausnahmeerscheinungen von vergleichbarem Anspruch gegeben, gerade im Medium der Buchmalerei. Zumeist entstanden diese wohl als individuelle Aufträge nach einem jeweils eigens entwickelten Konzept.

Ein zeitlich wie regional weit entferntes Beispiel von beachtlicher dramaturgischer Eigenleistung ist die Berliner *Eneas*-Handschrift aus der Zeit um 1220/30.⁷ Diese bietet in den Bildern analog zum Text Heinrichs von Veldeke den antiken Aeneas-Stoff Vergils, bearbeitet als ritterliches Minnedrama. Bemerkenswert ist hier schon die Tatsache, dass Bild- und Textblätter getrennt voneinander produziert wurden und sich erst mit dem Binden des Buches zusammenfügen. Je zwei Bildseiten wechseln sich in der Regel mit zwei Textseiten ab. Doch auch weiterhin lassen sich die Bildblätter mit zumeist zwei

⁵ Man denke etwa an die bebilderten Handschriften der ca. 1330/32 und 1355 entstandenen *Trois Pèlerinages* des Guillaume de Déguileville: Rosemarie Bergmann, *Die Pilgerfahrt zum himmlischen Jerusalem. Ein allegorisches Gedicht des Spätmittelalters aus der Heidelberger Bilderhandschrift Cod. Pal. Lat. 1969* „Pèlerinage de vie humaine“ des Guillaume de Déguileville, Wiesbaden: Reichert, 1983.

⁶ Cf. Peter Brieger, Millard Meiss & Charles S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton: Princeton Univ. Press, 1969, 2 vols.; Almut Stolte, *Frühe Miniaturen zu Dantes Divina Commedia. Der Codex Egerton 943 der British Library*, Münster: Lit, 1998 (Diss. phil. Heidelberg, 1993).

⁷ Heinrich von Veldeke, *Eneasroman. Die Berliner Bilderhandschrift mit Übersetzung und Kommentar*, ed. Hans Fromm. Mit den Miniaturen der Handschrift und einem Aufsatz von Dorothea und Peter Diemer, Frankfurt am Main: Dt. Klassiker-Verlag, 1992.

Registern pro Seite unabhängig vom Text rezipieren – zumal die Personen eindeutig durch Namensbeischriften identifizierbar und deren wörtliche Rede in eigens gedichteten Versen den Bildern eingefügt sind. Zudem ist es den Bildentwerfern gelungen, eine stringent chronologische Geschichte zu konzipieren – ganz entgegen der Textvorlage, die von zahlreichen Vor- und Rückblenden geprägt ist. Dennoch bleibt die örtliche Nähe zu dem beigegebenen Text gewahrt.

Gegenüber solch ambitionierten Einzelunternehmungen war der Normalfall für die Bebilderung epischer Großformen das schon erwähnte Einstreuen szenischer Einzelbilder in die fortlaufenden Textkolumnen.⁸ Allerdings waren umfangreiche Bilderzyklen auf Pergament, die sich relativ unabhängig von ihrem Ausgangstext präsentieren (im Englischen gern als *Picture Books* bezeichnet) im späteren Mittelalter keine Seltenheit – überwiegend allerdings im Bereich biblischer bzw. heilsgeschichtlicher Thematik.⁹ Man denke zum Beispiel an die sogenannte Kreuzritterbibel des 13. Jahrhunderts mit 346 alttestamentlichen Episoden,¹⁰ oder an die verschiedenen Bilder-Handschriften des 14. Jahrhunderts zu biblischen Historien und Heiligenviten.¹¹

⁸ Norbert H. Ott, „Texte und Bilder. Beziehungen zwischen den Medien Kunst und Literatur in Mittelalter und Früher Neuzeit“, in: *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, ed. Horst Wenzel, Wilfried Seipel & Gotthard Wunberg, Wien: Kunsthistorisches Museum, 2000, p. 105-143, 124-125.

⁹ Cf. *ibid.*

¹⁰ Die Handschrift wird heute an verschiedenen Orten aufbewahrt: New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M 638; Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Nouv. Acq. Lat. 2294; Los Angeles, J. Paul Getty Museum (ehemals Köln, Sammlung Ludwig), 83. MA. 55. Siehe: *A Book of Old Testament Illustrations of the Middle of the Thirteenth Century sent by Cardinal Bernard Maciejowski to Chah Abbas the Great, King of Persia, now in the Pierpont Morgan Library at New York*, described by Sydney C. Cockerell, with an Introduction by Montague Rhodes James, and Notes on the Armour by Charles J. Ffoulkes, Cambridge: Cambridge Univ. Press for the Roxburghe Club, 1927; Sydney C. Cockerell und John Plummer, *Old Testament Miniatures. A Medieval Picture Book with 283 Paintings from the Creation to the Story of David*, New York: Phaidon Press, 1969; *Die Kreuzritterbibel, The Morgan Crusader Bible, La Bible des Croisades. Pierpont Morgan Library, New York, M 638; Bibliothèque Nationale de France, Paris, Ms. Nouv. Acq. Lat. 2294; J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 83. MA. 55*, Kommentar: Daniel H. Weiss u. a., Luzern 1999. – Cf. auch Harvey Stahl, *The Iconographic Sources of the Old Testament Miniatures, Pierpont Morgan Library, M 638*, Diss. Phil. New York University 1974; Harvey Stahl, „Old Testament Illustration during the Reign of Saint Louis. The Morgan Picture Book and the New Biblical Cycles“, in: *Il Medo Oriente e l'Occidente nell'Arte del XIII Secolo*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, ed. Hans Belting, Bologna: Cooperative libraria universitaria editrice Bologna, 1979, p. 79-93.

¹¹ So das sog. Holkham Bible Picture Book (London, British Library, Add. Ms. 47680), Faksimile: *The Holkham Bible Picture Book*, ed. W. O. Hassall, London: Dropmore Press, 1954; cf. auch Natalie Crohn Schmitt, „Continuous narration in the Holkham Bible Picture Book and Queen Mary's Psalter“, *word & image* 20, 2004, p. 123-137. Oder der Krumauer Bilder-Codex, Faksimile: *Krumauer Bilder-Codex. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 370*, Einführung Gerhard Schmidt, Transkription und deutsche Über-

Zur kunsthistorischen Beurteilung von Botticellis *Commedia*

Es sind vor allem zwei Gesichtspunkte des *Commedia*-Zyklus Botticellis, die von der Nachwelt kritisch beurteilt wurden. Erstens: die Nähe zu einem literarischen Text, die den Maler in den Verdacht des bloßen Illustrators brachte – ein ohnehin anachronistischer Verdacht, der selbst mit der Ausstellung des Dante-Zyklus in Berlin im Jahr 2000 nicht endgültig ausgeräumt wurde, obwohl hier die Innovationskraft und die dramaturgische Reife des Projekts ausführlich gewürdigt wurde.¹² Zweitens: die Anwendung der Simultandarstellung, die, obwohl seit langem bekannt ist, dass diese von den Künstlern der Früh- und Hochrenaissance außerordentlich geschätzt wurde, immer wieder als Rückfall ins Mittelalter fehlbeurteilt wurde. Schon 1895 hatte Franz Wickhoff, ausgehend vom spätantiken Bilderzyklus der *Wiener Genesis*, nachgewiesen, dass die Simultandarstellung im Sinne des – wie er es nannte – Kontinuierens bis ins 17. Jahrhundert hinein der vorherrschende *modus* der Bilderzählung war und erst allmählich vom Primat der Einheit von Zeit, Ort und Handlung im Bild abgelöst wurde.¹³ Schließlich sind es gerade große und innovative Bildprojekte der Renaissance, die sich bewusst der simultanen oder kontinuierenden Bilderzählung bedienen: Man denke etwa an die Reliefs der Paradiesestüren von Lorenzo Ghiberti am Florentiner Baptisterium, an Raffaels *Befreiung Petri* in den Vatikanischen Stanzen, oder an den *Sündenfall* in Michelangelos Deckengemälden der Sixtinischen Kapelle.¹⁴

Anlässlich der Berliner Ausstellung zum Dante-Zyklus Botticellis formulierte Heinrich Th. Schulze Altcappenberg zusammenfassend, der Maler beschränke sich

im Vergleich zu allen anderen Künstlern eben nicht auf die Wiedergabe traditionell vorgegebener, in den Text eingebundener Einzelepisoden. Botticelli denkt die Handlung und narrativen Details jedes Gesangs zusammen; er schildert dessen vollständigen Inhalt in einer quasi 'primitiven' phasenverschobenen Simultaneität und dennoch als einheitlich durchkomponiertes Gebilde.

setzung Franz Unterkircher, Graz: Akad. Druck- und Verlagsanstalt, 1967 (Codices selecti phototypice impressi, 13).

¹² Mit der wenig überzeugenden Hypothese einer ursprünglich geplanten, frei schwebenden *Commedia pauperum* ohne Text wird die anachronistische Auffassung, große künstlerische Leistungen können sich nur fern von Texten ereignen, bestätigt (Heinrich Th. Schulze Altcappenberg, „'per essere persona sofistica'. Botticellis Bilderzyklus zur Göttlichen Komödie“, in: *Sandro Botticelli*, Katalog, p. 14-35, 30). Die zaghafte Andeutung, man könne die Bedeutung Botticellis vielleicht mit jener Leonardos vergleichen (*ibid.*, p. 35), muss m. E. einer gründlichen Neubewertung weichen.

¹³ *Die Wiener Genesis*, Beilage zum *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. 15/16, Wien 1895. Ndr. als *Römische Kunst* [Die Wiener Genesis], in: *Die Schriften Franz Wickhoffs*, ed. Max Dvorák, vol. 3, Berlin: Meyer & Jessen, 1912.

¹⁴ Lew Andrews, *Story and Space in Renaissance Art. The Rebirth of Continuous Narrative*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1995.

Botticelli kreiere

der Poesie analoge, metrisch gegliederte und kontinuierlich ineinanderfließende Erzählräume [...]. Dabei formen sich die einzelnen Sequenzen zu einem klaren Handlungsstrang, der uns mit Hilfe von Überlappungen sowie ganz eng verketteter Orts-, Richtungs- und Zeitangaben sehr präzise durch die einzelnen Teile der Commedia führt und diese zu einem visuell und zugleich episch erfahrbaren Gesamtwerk verbindet.¹⁵

Nun gilt aber ausgerechnet die von Botticelli hier über weite Strecken bewusst gemiedene Reduktion der Handlung auf einen einzelnen Augenblick bis heute als besonders fortschrittlich, so dass alternative Darstellungsmodi fortwährend als mittelalterlich-primitiv abqualifiziert werden.¹⁶ Das liegt nicht zuletzt daran, dass die Anfänge der kunsthistorischen Disziplin kaum trennbar mit einem Text verknüpft sind, der die besagte Reduktion auf den Gipfel getrieben hat: Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766).¹⁷

Lessing definierte den Körper als Gegenstand der Malerei, die Handlung hingegen als Gegenstand der Poesie. Dennoch wurde ausgerechnet die Handlungsdarstellung zur höchsten Bestimmung der Malerei erkoren, denn zumindest andeutungsweise könne die Malerei Handlungen doch nachahmen. Da sie dabei jedoch – angeblich (!) – auf die Wiedergabe eines einzelnen Augenblicks beschränkt sei, müsse für jede Darstellung einer Handlung der jeweils fruchtbare Augenblick ausgewählt werden, das heißt, ein transitorischer Moment, der das unmittelbare Zuvor und Danach erahnen und somit der Einbildungskraft eine gewisse Freiheit lasse.¹⁸ Lessing interpretierte bekanntlich die Gruppe des Laokoon und seiner Söhne aus der vatikanischen Sammlung als Idealfall eines solchen transitorischen Moments.

Diese extrem einschränkende Forderung beruht auf dem althergebrachten Vorurteil, die Wirkung der bildenden Kunst entfalte sich augenblickhaft – im Gegensatz zur Wirkung der Poesie, die sich sukzessive entfalte. Schon unter den

¹⁵ Schulze Altcappenberg, „per essere persona sofistica“, p. 31-35. Cf. auch: *Id.*, „Von dieser und anderen Welten. Sandro Botticellis Bilderzyklus zur Göttlichen Komödie“, *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 37, 2000, p. 175-187, 186.

¹⁶ Mit besonderer Vehemenz von Dagobert Frey vorgetragen: „So mußte die Vorstellung der Renaissance notwendig der ‘kontinuierenden Darstellung’ des Mittelalters den Todesstoß geben. Perspektive und kontinuierende Darstellung sind ihren Voraussetzungen nach unvereinbar“ (*Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*, Augsburg: Filser, 1929, p. 55).

¹⁷ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte* [...]. Hier benutzte Ausgabe: Stuttgart: Reclam, 1994.

¹⁸ Cf. Hans Holländer, „Augenblick und Zeitpunkt“, in: *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, ed. Christian W. Thomsen & Hans Holländer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, p. 7-21, 15.

Zeitgenossen Botticellis war diese Vorstellung verbreitet. Ein Beleg dafür ist die berühmte Anekdote Leonardo da Vincis vom König Matthias. Dieser habe, so erzählt Leonardo in seinen Notizen zur Malerei, zu seinem Geburtstag ein Lobgedicht und ein Bildnis seiner Geliebten empfangen. Sogleich habe er das Buch des Dichters geschlossen und sich mit Staunen und Bewunderung dem Bild zugewandt – „voltossi alla pittura et a quella fermo la vista con grande ammiratione“. Auf den Protest des Dichters hin habe der König diesem Schweigen geboten angesichts der stummen Malerei, die einem besseren Sinn diene als die Poesie.¹⁹

Der Körper der Geliebten zeigt sich also in der abbildhaften Darstellung des Gemäldes dem Betrachter mit einem einzigen Blick als ganzer. Doch damit ist nur eine der möglichen Wirkungsweisen der bildenden Kunst benannt, vorgeführt am Beispiel einer ganz bestimmten Bildgattung: jener des Portraits.

Botticelli hat sich mit seinem Dante-Zyklus nicht nur einer ganz anderen Bildaufgabe gestellt, er hat dabei auch den Aspekt der Bildrezeption grundlegend reflektiert. Und es ist gerade die Prozesshaftigkeit der Bildbetrachtung, die Botticelli besonders hervorhebt. Wie und mit welchem Ergebnis er das tut, soll im Folgenden ausführlicher beleuchtet werden.

Der Prozess der Bildbetrachtung

Im zehnten Gesang des *Purgatorio* werden Dante und sein Begleiter Vergil zu Betrachtern von Kunstwerken – nicht von irgendwelchen, sondern von solchen, die den Vergleich mit den größten Künstlern der Antike und mit den Werken der Natur nicht scheuen müssen:

Da sah ich, dass der Hang, den rings ich blickte,
Und wo ein jeder Aufstieg war verlegt,
Von weißem Marmor war, und dass ihn schmückte
Solch Bildwerk, dass da nicht nur Polyklet,
Selbst die Natur an zweite Stelle rückte.²⁰

¹⁹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Urbinas Latinus 1270. – Hier benutzt: *Treatise on Painting [Codex Urbinas Latinus 1270] by Leonardo da Vinci*, ed. A. Philip McMahon, Princeton: Princeton Univ. Press, 1956, vol. 2, Facsimile, fol. 14^v. Deutsche Ausgabe: Leonardo da Vinci, *Traktat von der Malerei*. Nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig neu herausgegeben und eingeleitet von Marie Herzfeld, Jena 1925; Ndr. München: Diederichs, 1989, p. 26 [30].

²⁰ „quand'io conobbi quella ripa intorno / che dritto di salita aveva manco, / esser di marmo candido e addorno / d'intagli sì, che non pur Policeto, / ma la natura li avrebbe scorno“ (Canto X, 29-33). Deutsche Übersetzung: Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*. Vollständige Ausgabe. Aus dem Italienischen übertragen von Wilhelm G. Hertz. Mit einem Nachwort von Hans Rheinfelder sowie Anmerkungen und Literaturhinweisen von Peter Amelung, 4. Aufl. München: dtv, 1987, p. 199.

Es ist vor allem der Aspekt der Sinnestäuschung, den Dante betont: Man glaubt, die dargestellten Figuren sprechen oder singen zu hören und den Weihrauch zu riechen. Das von Dante auf den Begriff gebrachte „visibile parlare“ (Z. 95) reicht von den knappen Worten der Verkündigung an Maria über den musikalischen Klang der Szene, die den alttestamentlichen König David wild vor dem Gespann mit der Bundeslade hertanzend zeigt,²¹ bis hin zu einem ausführlichen dramatischen Dialog aus der Legende von der Gerechtigkeit des Kaisers Trajan.²²

Doch auch unter dem Aspekt der Zeitlichkeit ist diese Episode des *Purgatorio* von besonderem Interesse: Allein durch den Textumfang, der den drei Bildern gewidmet ist, wird deutlich, dass das Erfassen des Inhaltes um so länger braucht, je figurenreicher und komplexer die Handlungsdarstellung und je weniger vertraut der Inhalt ist – vier Terzinen gelten der *Verkündigung*, fünf der Davidszene, sieben der *Gerechtigkeit Trajans*. Dabei schreitet Dante von *storia* zu *storia*. Das heißt: Er begreift einzelne, in sich geschlossene Bildhandlungen, ohne dass wir erfahren, wie diese formal voneinander getrennt sind. Und die Betrachtung der jeweils einzelnen *storia* geschieht offenbar, ohne dass der Blick allzu weit schweifen müsste. In jedem Fall ist sie von einem fixen Betrachterstandpunkt aus zu erfassen. Erst um zur nächsten *storia* zu gelangen, muss der Blick bewegt werden: „Per ch’i’ mi mossi col viso, e veda ...“ (Z. 49). Am Ende der Betrachtung folgt die Synthese, die dem Denken in Analogien entspringt, wie viele mittelalterliche Bilderzyklen es voraussetzen – besonders, wenn sie dem Prinzip der Typologie folgen. Dante erschließt aus den ganz unterschiedlichen Inhalten ein gemeinsames Thema: „l’imagini di tante umilitadi“ – Bilder also, die von besonderer Selbstdemütigung handeln. Damit erkennt er in der Folge der Bilder eine Verbindung über verschiedene historische Epochen und zugleich über verschiedene heilsgeschichtliche Zeitalter hinweg: Die Demut Mariens bei der Verkündigung wird von der Selbstdemütigung Davids präfiguriert; die Trajansszene ist ein Exemplum für das Fortwirken der Demut in der Geschichte des Christentums.

Botticelli nutzt diese Episode der *Divina Commedia*, um – über den Text Dantes hinaus – den Prozess der Bildrezeption darzustellen (*Abb. 1*).²³ Er verdeutlicht das von Dante geschilderte Weiterschreiten des Blicks von *storia* zu *storia*, indem er die Personen selbst vor jedem der drei Bilder wiederholt darstellt, sie also im wahrsten Sinne des Wortes fortschreiten lässt. Die Bewegungsrichtung ist eindeutig: Dante entsteigt, geleitet von Vergil, dem Hohlweg, der sich vom leicht geöffneten Eingangsportal am unteren Bildrand nach oben durch den Felsen windet. Vor der Szene der Verkündigung angekommen, legt Vergil Dante seine Linke auf die Schulter und gestikuliert mit der weit ausgestreckten Rechten (*Abb. 2*). Die Gestalt Dantes löst sich kaum aus

²¹ Cf. II Sm 6.

²² Dazu unten.

²³ Cf. *Sandro Botticelli*, Katalog, ed. Schulze Altcapenberg, p. 156-159.



Abb. 1: Sandro Botticelli, Dante und Vergil betreten den ersten Ring des Purgatorio (Dante, *Divina Commedia*, Purgatorio X), Zeichnung auf Pergament, ca. 475 x 325 mm. © Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, cod. Hamilton 201. Reproduktion nach: Sandro Botticelli, *Der Bilderzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie, mit einer repräsentativen Auswahl von Zeichnungen Botticellis und illuminierten Commedia-Handschriften der Renaissance*, ed. Heinrich-Th. Schulze-Altcappenberg, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000, p. 157.

dem Umriss ihres Begleiters. Sie erhebt, wie tastend, die linke Hand auf Augenhöhe, als solle das sich der Täuschung ungewisse Blicken betont werden. Ausnahmsweise hat Botticelli hier die Figur Dantes innerhalb einer in sich geschlossenen Bildhandlung wiederholt, oder besser gesagt: er hat den Oberkörper verdoppelt.

Diese Art der Verdoppelung ähnelt anderen, für die Botticelli besonders gescholten wurde: Dort, wo er das schnelle Hin- und Zurück einer Handlung kennzeichnen wollte, hat er ausnahmsweise einzelne Körperteile einer Person in unterschiedlicher Haltung wiederholt.²⁴

²⁴ So im Bild zu *Inferno* XXXII, wo Dante dem Hinweis Vergils folgt, und seinen Blick von den Füßen der Giganten über ihm auf die armen Seelen unter seinen Füßen richtet, und im Bild zu *Paradiso* III, wo der simultane Blick nach vorn und nach hinten das schnelle Hin und Her des Blickens veranschaulicht, nachdem Dante das vor sich Gesehene für Reflexe von Gestalten hält, die sich hinter seinem Rücken befinden, die dort jedoch nicht zu sehen sind. – Selbst Franz Wickhoff hat diesen Kunstgriff als monströs abgelehnt: „Als er in seinen Zeichnungen zur *Göttlichen Komödie* Dante zu schildern hatte, wie er im Monde die seligen Geister sieht, sie für Spiegelbilder hält, den Kopf umwendet, die Urbilder zu



Abb. 2: Dante und Vergil vor dem Relief der Verkündigung an Maria (Detail zu Abb. 1).

Dante beugt sich also offenbar spontan unmittelbar an die Oberfläche des Verkündigungsreliefs – nicht etwa dort, wo die Figuren zu sehen sind, sondern etwas unterhalb, so als wolle er sich vorsichtig vergewissern, ob hier tatsächlich eine Grenze zwischen dem Betrachtterraum und dem Bildraum besteht. Es geht also um das Augenblickhafte der Bildbetrachtung, wie Leonardo es betonte: Dante hatte sich offenbar mit einem einzigen Blick der Gottesmutter gegenüber geglaubt und begreift diese Erfahrung nunmehr als Illusion. Vielleicht ist der Gestus Vergils so zu verstehen, dass er seinen Schützling aus der Faszination über den illusionistischen Effekt aufrüttelt und auf das nächste Bild hinweist, wie er es im Text der *Divina Commedia* tut: „Non tener pur ad un loco la mente“ (Vers 46) – „Richte Deinen Geist nicht nur auf einen Ort!“

Im nächsten Abschnitt des Geschehens sehen wir Vergil deutlich nach rechts gewendet, exakt jenseits der nur schwach angedeuteten Grenze zum vorausgegangenen Bild, diesmal mit der Linken weit ausholend (Abb. 3). Dante hat sich einige Schritte von seinem Begleiter gelöst, ist auf das Bild zugeschritten und scheint mit der Linken den Schwanz des dargestellten Ochsen zu berühren. Er befasst sich also jetzt mit dem Dargestellten, über das er nunmehr mit seinem Begleiter kommuniziert, indem er sich vom Bild weg jenem zuwendet. Vergil aber scheint ihn auf einen ganz anderen Aspekt hinzuweisen: Wohl nicht zufällig erscheint seine Hand unmittelbar vor der Figur des neben dem Ochsenkarren mit der Bundeslade Gestürzten. Dieser, die Gestalt des Usa im Samuelbericht, kommt im Text der *Divina Commedia* gar nicht vor. Bewusst hat Botticelli hier simultan zum Einzug Davids in seine Stadt das negative Gegenstück zu diesem Jubel ins Bild gesetzt: den mehrere Monate zuvor erlebten, plötzlichen Tod Usas als Strafe Gottes für den Versuch, sich an der Bundeslade zu vergehen. Die Gestalt Michas, der Tochter Sauls, ist als kritische Beobachterin der vermeintlichen Erniedrigung Davids oben im Fenster – kaum sichtbar – nur vage skizziert (Abb. 1).

suchen, nichts sieht und nun den Kopf wieder schnell nach dem Monde zurückdreht, da setzte er, so unbekümmert um die Wirklichkeit wie jener Zeichner des Sachsenspiegels, dem Dichter zwei Köpfe auf, die schnelle Wendung anzudeuten“: Wickhoff, *Römische Kunst*, p. 13.

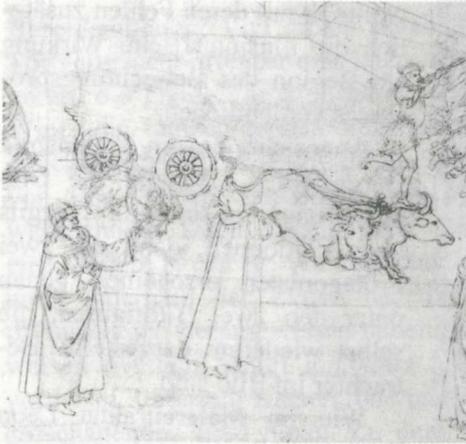


Abb. 3: Dante und Vergil vor dem Relief mit dem Tanz Davids vor der Bundeslade (Detail zu Abb. 1).



Abb. 4: Dante und Vergil vor dem Relief mit der Legende von der Gerechtigkeit Trajans (Detail zu Abb. 1).

Die möglichen Vergleichspunkte zur nebenstehenden *Verkündigung an Maria* sind gleich mehrere: Das Tanzen Davids zu Ehren Gottes entspricht der Selbsterniedrigung Mariens. Der gestürzte Usa und die aus dem Fenster blickende Micha stellen zwei unterschiedliche negative Gegenbeispiele dar: Der tot am Boden liegende Usa verdeutlicht, dass, wer sich selbst in die Nähe Gottes erheben will, niedergestreckt wird. Und Micha, die Tochter Sauls, steht für die Unfruchtbarkeit des Hochmuts, denn laut Bibeltext blieb sie, nachdem sie den Tanz Davids als peinliche Bloßstellung gebrandmarkt hatte, ihr ganzes Leben lang kinderlos.

Alle diese zuletzt genannten Zusammenhänge sind allein aufgrund weiterreichender Informationen im Bild zu erschließen. Und es sieht so aus, als sei Vergil dafür zuständig, diese zu liefern. Seine weit ausgestreckte, leicht geöffnete Hand ist laut Quintilian Ausdruck einer über längere Zeit gleichmäßig ablaufenden Rede.²⁵ So ist schon durch die Darstellung des Gestus die Vorstellung eines gewissen Zeitablaufs der Bildbetrachtung ins Spiel gebracht.

Das nächste Bild betrachtet Dante mit deutlich größerer Distanz (Abb. 4). Die beiden Protagonisten sind noch nicht direkt vor das Bild getreten. Vergil verweist nur aus einiger Entfernung auf das Dargestellte, während Dante aufrecht im Profil davor stehen geblieben ist und mit seiner erhobenen Rechten gerade den großen profilierten Rahmen überschneidet, der in diesem Fall das Bild außerordentlich markant begrenzt. Ob Botticelli auch den vorangehenden Reliefs solche Rahmungen geben wollte, lässt sich kaum entscheiden. Vielleicht

²⁵ Quintilianus, *Institutionis oratoriae. Ausbildung des Redners*, lateinisch/deutsch, ed. Helmut Rahn, 2 vols., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988, vol. 2, p. 640: „continuos et decurrentis locos [orationis]“ (XI, 3, 84).

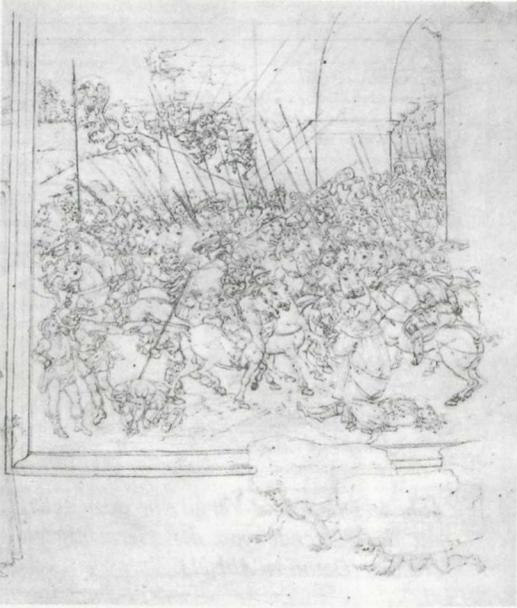


Abb. 5: Das Relief mit der Legende von der Gerechtigkeit Trajans, darunter zwei gebeugte Hochmütige (Detail zu Abb. 1).

Figurengruppe, die sich für die Bildhandlung als zentral erweist. Dass sich die beiden Betrachterfiguren über das dort Gesehene verständigen, deutet darauf hin, dass dieses ein zu interpretierendes ist – sei es, weil der vorgestellte Dialog der Hauptfiguren im dargestellten Militärgetöse untergeht, sei es, weil die Handlung als solche zu denken gibt und über sich selbst hinaus verweist.

Die Figur Dantes ist also, nimmt man seine Darstellung vor den drei Bildern zusammen, in einem, auch zeitlich bestimmten, Prozess zu sehen: Vom ersten Begreifen der Artifizialität des Gesehenen über den Genuss und die Reflexion der Augentäuschung zur Auseinandersetzung mit dem Bild und dem Dargestellten als solchem.

Mit dem Gemälde der Trajansgeschichte (Abb. 5) zeigt Botticelli, dass er das, was Kunsthistoriker immer wieder gerne von ihm fordern, durchaus beherrscht: die gemalte *storia* im Sinne Leon Battista Albertis – und zwar unter Einhaltung der Augenblickhaftigkeit des dargestellten Ereignisses. Mit dem aus einem Tor stürmenden, berittenen Heer ist die Wucht des militärischen Aufbruchs eindrucksvoll vor Augen gestellt. Man hat den Eindruck einer rasanten

wollte er mit deren Fehlen zusätzlich die illusionistische Wirkung am Beginn des Betrachtungsprozesses verdeutlichen.

Angesichts des im Trajansbild Dargestellten erscheint die Distanzierung Dantes und Vergils noch verdoppelt, denn die zwei Protagonisten erscheinen genau unter den zwei Bildfiguren, die selbst wiederum dargestellte Betrachter im Bild sind.

Wie im Malereitratat Leon Battista Albertis gefordert, erfüllen diese die Funktion, die Betrachter auf etwas Entscheidendes im Bild hinzuweisen.²⁶ Wie die Protagonisten vor dem Verkündigungsbild, so hat auch hier der eine dem anderen die Hand auf die Schulter gelegt, und beide weisen mit der Linken auf jene

²⁶ „Tum placet in historia adesse quempiam qui earum quae gerantur rerum spectatores admoneat, aut manu ad visendum advocet, aut quasi id negotium secretum esse velit, vultu ne eo proficiscare truci et torvis oculis minitetur, aut periculum remve aliquam illic admirandam demonstret, aut ut una adrideas aut ut simul deploras suis te gestibus invitet“: Leon Battista Alberti, *Della Pittura, On painting and On Sculpture*. The Latin Texts of *De pictura* and *De statua*, ed. Cecil Grayson, London: Phaidon, 1972, p. 80, 82 (II, 42.).

Beschleunigung: Von hinten reiten Soldaten heran, der Durchgang durch das Tor verursacht offenbar eine kurze Verzögerung. Doch dann preschen die Pferde voran, die Fahne, die zum Durchritt gesenkt war, wird erhoben und weht im Wind, die Lanzen senken sich nach vorn. Das Ganze lässt sich als längerer, gleichmäßig ablaufender Aufbruchs- und Beschleunigungsprozess auffassen, von dem wir den vom Bildrahmen freigegebenen, augenblicklichen Ausschnitt wahrnehmen. Doch es zeigt sich, dass dies nur die Hintergrundhandlung für eine weitere Szene ist: Während das Heer schon voranprescht, sieht man rechts, noch innerhalb der Linien der Torarchitektur drei Reiter, die ihre Pferde offensichtlich herumgerissen haben. Die beiden Betrachterfiguren links im Bild weisen deutlich darauf hin, dass hier das Wesentliche zu erkennen ist. Der vorderste Reiter mit Kaiserkrone und aufwehendem Mantel blickt zu der zu ihm aufschauenden Frau hinab. Zu deren Füßen liegt ein toter junger Mann. Der Kaiser kommuniziert mit der leicht geöffneten Rechten, im Gestus dem Reiterstandbild Marc Aurels ähnlich. Diesen beschrieb Pierio Valeriano in seinen *Hieroglyphica* später als Symbol der *authoritas* und *potestas*²⁷, die den Kaiser zugleich als *pacificator* erscheinen lasse.²⁸ Sprechen, Ausdruck der Autorität und Besänftigen sind also gleichermaßen im Gestus Trajans enthalten, so dass wir zwar eine augenblickhaft erscheinende Situation vor uns haben, die jedoch verschiedene, auch in einem gewissen zeitlichen Ablauf zu denkende Handlungsmomente in sich trägt.

Als zentrales Bildthema wird deutlich, dass sich der Kaiser von einer einfachen Frau von einem großangelegten militärischen Aufbruch zurückhalten lässt, und zwar vermutlich wegen des am Boden liegenden Leichnams. Weiterreichende Informationen sind dem Bild selbst nicht zu entnehmen: dass es sich, wie in der *Vita Gregors des Großen* zu lesen, um eine Witwe handelt, deren Sohn unschuldig getötet worden war und die den Kaiser nunmehr dazu drängt, Recht zu sprechen, bevor er womöglich aus der Schlacht nicht zurückkommt.²⁹

²⁷ Pierio Valeriano, *Hieroglyphica sive de Sacris Aegyptiorum literis aliarumque gentium literis commentarii*; hier benutzte Ausgabe Lyon: Frelon, 1602, p. 358: „*Authoritas*“, „*authoritatemque & potestatem signatissime indicat*“ (lib. XXXV). Der Gestus wird in diesem Fall erst aus dem als Gegensatz zu diesem formulierten Gestus der „*Ignavia*“ (*ibid.*) anschaulich.

²⁸ Pierio Valeriano, *Hieroglyphica sive de Sacris Aegyptiorum literis aliarumque gentium literis commentarii*, Basel: Curione, 1575, fol. 430^v.

²⁹ Die dargestellte Geschichte ist Teil der *Vita Gregors des Großen*; so auch in der *Legenda aurea: Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, 11. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993, p. 228-229. – Aby Warburg sah in dieser Geschichte die willkürliche christliche Umdeutung einer Reliefszene des Trajansbogens: „Die Kirche selbst hatte durch eine Sage, die noch bei Dante lebt, die gloriose Selbstherrlichkeit der Trajan-Reliefs in christliche Gesinnung umgewandelt. In der berühmten Erzählung von der Pietà des Kaisers gegen eine Witwe, die um Recht flehte, ist wohl der feinsinnigste Versuch gemacht, durch energetisch invertierte Sinngebung das imperatorische Pathos in christliche Pietät zu verwandeln; der daherspringende Kaiser auf dem Relief im Innern, der einen Barbaren überreitet, wird zum Rechtsprecher, der seinem Gefolge Halt gebietet, wie das Kind der Witwe unter die Hufe

Für die nötige Hintergrundinformation, die wir üblicherweise aus Texten beziehen, steht wiederum der weit ausholende Hinweis- und Redegestus Vergils.

Ein weiterer, Zeit erfordernder Aspekt der Bildrezeption wird nicht durch Dante und Vergil vorgeführt, sondern uns als Betrachtern überlassen: die Deutung der Bilder im Sinne einer zusammenhängenden Thematik, wie oben knapp erläutert. Als Hinweis darauf, dass es allen Bildern gemeinsam um das Thema der Selbsterniedrigung und Demut geht, sind rechts unter dem Bild der Trajansgeschichte zwei Bewohner des *Purgatorio* zu sehen, die Dante und Vergil auf allen Vieren entgegen kommen und als Strafe für ihre Selbstüberhebung zu Lebzeiten große Felsblöcke auf dem Rücken tragen (Abb. 5). Damit wird zugleich der lehrhafte Charakter der dargestellten Bilder unterstrichen.

Die Prozesshaftigkeit der Bildbetrachtung, wie sie hier anklingt, ist ein Thema, das in der Renaissance nicht gerade häufig oder gar ausführlicher theoretisch behandelt wurde. Gerade im direkten Umfeld Botticellis findet sich jedoch zumindest *eine* in diesem Zusammenhang prägnante Aussage, auf die gelegentlich bereits hingewiesen wurde: Im Rahmen seiner Überlegungen zu den verschiedenen Arten von Ursache und Wirkung hatte Marsilio Ficino in seiner *Theologia Platonica* die Frage aufgeworfen, wie sich ein visuell gegenwärtiges Objekt zu der Wahrnehmungs- und Handlungsfähigkeit des Menschen verhalte. Zur Veranschaulichung seiner These wählte Ficino ein Beispiel aus dem Prozess des Malens: Dem berühmten antiken Maler Apelles stehe eine Wiese vor Augen. Ficino sieht in der Wiese einen Akteur der visuellen Kommunikation: Sie zeige ihre Existenz in einer Art und Weise, in der der Faktor Zeit keine Rolle spiele. Sie präsentiere sich dem Maler in ihrer räumlichen Ausdehnung und in ihrer materialen Vielfalt als eine visuelle Einheit. Auch dem Wunsch des Malers, die Wiese zu malen, wird keine zeitliche Dimension zugesprochen. Der Akt des Sehens und des Malens hingegen sei Bewegung, sprich: ein notwendig sukzessiver Vorgang. Der Blick könne die einzelnen Motive, die sich zum Gesamten der Wiese fügen, nur nach und nach erfassen, und dasselbe gelte für den Akt des Malens. Denn es sei die Natur der menschlichen Seele, Dinge nicht gleichzeitig sehen oder bewerkstelligen zu können, sondern nacheinander.³⁰ Dasselbe muss folglich für das Malen und das Sehen der Wiese gelten und damit nicht nur für das Gemälde des Apelles, sondern für die Malerei überhaupt.

der römischen Reiter geraten war“: Aby Warburg, „Einleitung zum Mnemosyne-Atlas“ (1929), in: *Rhetorik der Leidenschaft – Zur Bildsprache der Kunst im Abendland. Meisterwerke aus der Graphischen Sammlung Albertina und aus der Portraitsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, ed. Ilsebill Barta-Fliedl, Christoph Geissmar-Brandt & Naoki Sato, Hamburg & München: Dölling und Galitz, 1999, p. 225-228, 226.

³⁰ Marsilio Ficino, *Theologia Platonica*, in: *Opera omnia*, Basel 1576, vol. 1, p. 118; zitiert nach Ernst Hans Gombrich, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London: Phaidon, 1972, p. 77.

Botticelli bestätigt diese These Ficinos. Vor allem aber ergänzt er sie um wesentliche weitere Zeitaspekte der Bildrezeption. Erstens: An der Gestalt Dantes wird der Prozess vom ersten Erfassen der ästhetischen Grenze zwischen Bild- und Betrachtterraum über den Genuss und die Reflexion des Dargestellten zur Auseinandersetzung mit dem Bild als solchem vorgestellt – ein Prozess, der sich als anthropologische ebenso wie als individuelle Entwicklung verstehen lässt. Zweitens: Die Gestalt Vergils repräsentiert den Aspekt der Vermittlung von Zusatzinformation, des Sprechens über Bilder. Drittens: Dante und Vergil gemeinsam führen die Notwendigkeit des sukzessiven Abschreitens der einzelnen Bildhandlungen im Falle eines Bilderzyklus vor. Dabei wird deutlich, dass die Länge der Zeit, die diese drei Aspekte erfordern, relativ ist. Sie hängt von der jeweiligen Seherfahrung, der Komplexität und dem Umfang der Darstellungen bzw. Zyklen sowie dem Wissenshintergrund ab. Darauf weisen die unterschiedlichen Verhaltensweisen Dantes und Vergils hin.

Botticelli hat seiner Zeichnung zu *Purgatorio X* in doppelter Hinsicht Spuren der Zeitlichkeit eingeschrieben: Indem die Protagonisten simultan in verschiedenen Situationen dargestellt sind, wird eine zeitliche Dauer der vom Bild evozierten Handlung suggeriert. Dabei spiegelt die Vorstellung einer Handlungsdauer hier zugleich eine zeitliche Dauer der Bildbetrachtung.

Zur Funktion des Darstellungsmodus

Es sollte gezeigt werden, dass Botticelli und seine Zeitgenossen sich kaum einer Beschränkung in der Wahl der Modi zur Darstellung menschlicher Handlungen unterworfen sahen, wie sie später gerne gefordert wurde. Diese Tatsache führt unweigerlich zu der bisher vernachlässigten Frage, warum in welchem Zusammenhang welcher Erzählmodus gewählt wurde. Was Botticellis Dante-Zyklus betrifft, so wurde bisher lediglich festgestellt, dass die simultane bzw. kontinuierliche Erzählweise dem epischen Anspruch des Projekts entspreche.³¹ Es ist jedoch zu überlegen, ob es nicht auch weitere, jeweils spezifische Funktionen sind, die mit dem gewählten Darstellungsmodus verknüpft sind. Ohne dies hier weiter ausführen zu können, seien zumindest zwei kurze Hypothesen formuliert.

Erstens: Durch die Wiederholung der Protagonisten Dante und Vergil innerhalb einzelner Bilder wird verdeutlicht, dass sie einer anderen Zeitdimension angehören, und zwar der irdischen Zeit, die es ihnen erlaubt, sich kontinuierlich in den verschiedenen Jenseitsregionen fortzubewegen, während die Seelen der Verstorbenen auf eine der irdischen Zeit enthobene Dauer an ihren jeweiligen Stationen verharren und allenfalls in kurzen Episoden aus ihrem immergleichen, der irdischen Zeit enthobenen Dasein heraustreten, um einige Worte mit Dante zu wechseln.

³¹ Schulze Altcapenberg, „per essere persona sofistica“, p. 31-35.

Zweitens: Die häufige Wiederholung der Figur Dantes hat auch eine Bildungsfunktion. Wir lernen ihn in seinem gesamten Verhaltensspektrum kennen: von den Schrecken der Höllenqualen bis zum Staunen über die Wunder des Paradieses und damit vom Affekt des Grauens und Schreckens über den des Staunens bis hin zu dem des Entzückens. Gerade in der Ausführlichkeit der Schilderung entsteht ein Charakter, dessen Reaktionen sich bald voraussagen und mitvollziehen lassen. Dabei ist das Verhaltensmaß Dantes präzise definiert, seinem Alter und Status angepasst und gleichsam doppelt gezähmt: Ausgelassenheit wird mit Würde begegnet, Steifheit mit anmutiger Bewegung. So ersteht mitten in einer Umgebung der Extreme das Exemplum des kultivierten, konversationsgewandten Florentiners.

Um welchen Dante geht es hier? Weniger, möchte ich behaupten, um jenen, den Lorenzo *il Magnifico* noch 1490 mit einem Epitaph im Florentiner Dom zum Ahnherrn einer poetisch verklärten Oligarchie stilisiert hatte; mehr um jenen, der sich als Vorbild dafür eignet, wie man sich in den politischen Umbrüchen und der kollektiven Verängstigung der Jahre vor dem Jahrhundertwechsel nicht ganz aus der Fassung bringen lässt. Am Ende des Jahres 1500 war Botticelli den *Wirren Italiens*, wie er selbst die politische Situation jener Zeit charakterisierte, mit dem Gemälde der Anbetung des Christuskindes (London, National Gallery) begegnet und hatte in einer Beischrift die Erwartung eines unmittelbar bevorstehenden heilsgeschichtlichen Umbruchs formuliert.³² Die Dante-Zeichnungen sind allerdings stilistisch eher mit etwas früheren Arbeiten vergleichbar, so dass eine Datierung des Dante-Zyklus in die mittleren 1490er Jahre nahe liegt.³³ Sollte dies zutreffen, so wäre Botticellis *Commedia* womöglich von einer weiteren Zeitdimension mitgeprägt: von der Vorstellung einer apokalyptischen Endzeit.

³² Öl auf Leinwand, 108,5 x 75cm (NG 1034); cf. Herbert P. Horne, *Botticelli. Painter of Florence* (1908), Nachdruck, Princeton: Princeton Univ. Press, 1980, p. 293-301; Lightbown, *Sandro Botticelli*, vol. 1, p. 134-138 und vol. 2, p. 99-101.

³³ Cf. Schulze Altcapenberg, „per essere persona sofistica“, p. 28.