



Antonella Ippolito

Im Kreislauf von Lesen und Schauen

Bildzyklen zu Dantes *Commedia* als Spiegel einer sich wandelnden Textwahrnehmung vom 14. bis 21. Jahrhundert

Harrassowitz Verlag

Im Kreislauf von Lesen und Schauen

© 2026. Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden.

ISBN Print: 978-3-447-12553-6 · ISBN E-Book: 978-3-447-39795-7

This applies only to the original material. Use of content from other sources (e. g. images, photos, text excerpts) may require additional permission from the respective rights holders.

culturæ

intermedialität und historische anthropologie
intermédialité et anthropologie historique
intermediality and historical anthropology

herausgegeben von / publié par / edited by
Kirsten Dickhaut, Jörn Steigerwald

26

2026

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

© 2026. Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden.

ISBN Print: 978-3-447-12553-6 · ISBN E-Book: 978-3-447-39795-7

This applies only to the original material. Use of content from other sources (e. g. images, photos, text excerpts) may require additional permission from the respective rights holders.

Antonella Ippolito

Im Kreislauf von Lesen und Schauen

Bildzyklen zu Dantes *Commedia*
als Spiegel einer sich wandelnden Textwahrnehmung
vom 14. bis 21. Jahrhundert

2026

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

© 2026. Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden.

ISBN Print: 978-3-447-12553-6 · ISBN E-Book: 978-3-447-39795-7

This applies only to the original material. Use of content from other sources (e. g. images, photos, text excerpts) may require additional permission from the respective rights holders.

Wissenschaftlicher Beirat / Comité scientifique / Editorial Board:

Rudolf Behrens (Bochum), Horst Carl (Gießen),
Gudrun Gersmann (Köln), Sabine Meine (Köln),
Dorothea von Mücke (New York), Alessandro Nova (Florenz),
Ulrich Pfisterer (München), Dietmar Rieger (Gießen),
Valeska von Rosen (Düsseldorf), Birgit Wagner (Wien)

Abbildung auf dem Umschlag:

Altona, Bibliotheca Christianei, n. 2 Aa 5/7

(sog. *Codex Altonensis*, Dante Alighieri, *Divina Commedia*), f. 6v

© Mit Genehmigung der Bibliotheca Christianei, Hamburg, bzw. des Balser Verlags

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <https://www.dnb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the
internet at <https://www.dnb.de>.

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter

<https://www.harrassowitz-verlag.de>

© Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2026

Kreuzberger Ring 7c–d, 65205 Wiesbaden, produktsicherheit.verlag@harrassowitz.de

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbeson-
dere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und für die Einspeicherung in elektronische Systeme.

Die automatisierte Analyse des Werkes, um daraus Informationen insbesondere
über Muster, Trends und Korrelationen gemäß § 44b UrhG („Text und Data Mining“)
zu gewinnen, ist untersagt.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

Druck und Verarbeitung: Memminger MedienCentrum

Printed in Germany

ISSN 1868-8713

eISSN 2702-0134

ISBN 978-3-447-12553-6

eISBN 978-3-447-39795-7

© 2026. Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden.

ISBN Print: 978-3-447-12553-6 · ISBN E-Book: 978-3-447-39795-7

This applies only to the original material. Use of content from other sources (e. g. images, photos,
text excerpts) may require additional permission from the respective rights holders.

Inhalt

Vorwort	XI
Abbildungsverzeichnis	XIII

Metamorphosen der Poesie: Dantes *Commedia* als schöpferischer Raum des Sichtbaren im Spiegel ihrer Bildrezeption

1 Dante als Dichter des Schauens: Die <i>Commedia</i> als „illustrierbarer Text“ <i>par excellence</i>	3
2 Dantes Welt in Bildern denken: Ansätze zur Beschreibung der Text-Bild- Relation in diachronischer und synchronischer Perspektive	8
3 Das Medium Kunst als Schnittstelle zwischen Dekodierung und Neuschöpfung. Kriterien für die Analyse der ausgewählten Beispiele ..	13
4 „Aguzza qui, lettore, ben li occhi al vero“: Miniaturen und Zeichnungen zur <i>Commedia</i> als Spiegelbild der verbalen Exegese vom 14. bis 16. Jahrhundert	16
5 „Sotto il velame de li versi strani“: Die bildkünstlerische Rezeption der <i>Commedia</i> als Projektionsfläche für literaturtheoretische und ästhetische Debatten über Dantes Dichtung in der Renaissance und der Romantik ..	20
6 „Che ciò ch'io dico è un semplice lume“: Die unendlich variablen Resemantisierungen der <i>Commedia</i> als eines simulakrenhaften Prätextes in der postmodernen Künstlerrezeption	23

Die Wechselwirkung zwischen bildlicher und schriftlicher Exegese im 14. und 15. Jahrhundert am Beispiel des *Codex Altonensis* und der *Commedia* des Alfons von Aragon (Ms. Yates Thompson 36)

1 Kommentar und Illustration. Einführende Bemerkungen	29
2 Das Wechselspiel zwischen Bild und Kommentar in der <i>Commedia</i> des Alfons von Aragon	33
2.1 Der <i>Ottimo</i>	33
2.2 Die Wirkung des Kommentars auf die Illustrationen des Ms. Yates Thompson 36	35
2.3 <i>Inferno</i> und <i>Purgatorio</i>	36
2.4 <i>Paradiso</i> : Historische Bezüge und Detailergänzungen	39

2.5	<i>Paradiso</i> : Mythologische Bezüge	44
2.6	Giovanni di Paolos Rekurs auf die Mythologie im Rahmen des christlich geprägten Kontextes von Dantes <i>Paradiso</i> . Einige Überlegungen zu einem formalen Prinzip	51
2.7	Eine Verfremdung von Dantes Diskurs?	54
3	Die Altonaer Handschrift der <i>Commedia</i>	58
3.1	Das Illustrationsprojekt in seinem Kontext. Geschichte und materielle Beschaffenheit des Manuskripts	58
3.2	Die Rolle der Exegese des Guido da Pisa als Grundlage für das Bildprogramm bei den ikonographischen Parallelen zwischen dem <i>Codex Altonensis</i> und dem <i>Codex Chantilly</i>	63
3.3	Die ‚autonomen‘ Illustrationen des <i>Codex Altonensis</i>	67
4	Die Organisation des Bildprogramms im <i>Codex Altonensis</i>	83
4.1	Orientierungs- und Gedächtnishilfen: Die <i>rota Inferni</i> als Zusammenfassung der Handlung der ersten <i>Cantica</i>	83
4.2	Die Gestaltung einer narrativen Struktur durch die geplante ‚Bildchoreographie‘	85
4.3	Der Leser in der Perspektive des Protagonisten und Ich-Erzählers Dante: Die <i>Exempla</i> von <i>Purg.</i> XII und XX	90
5	Die Miniaturen zum <i>Purgatorio</i> im <i>Codex Altonensis</i>	96
5.1	Einteilung des Erzählten und Strategien der narrativen Kontinuität ..	96
5.2	Spuren der literarischen und ikonographischen Tradition(en)	98
5.3	Textabweichungen	101
5.4	Die unvollendeten Zeichnungen	103
6	Schlussfolgerungen	110

**Sandro Botticellis *Commedia* als *leggibile vedere*:
Der Dialog zwischen Dichtung und Zeichenkunst im Florenz des
Quattrocento am Beispiel des *Purgatorio***

1	Einführung	115
2	Die visuelle Rhetorik von Botticellis Dante-Zeichnungen: Grundlegende Merkmale der Bildnarration	121
2.1	Der Aufbau der räumlichen Kulisse als Schauplatz für Dantes Läuterungsreise im <i>Purgatorio</i>	121
2.2	Die Figurengestaltung als Leseschlüssel bei der Inszenierung der dramatischen Handlung	128
2.3	Die Einbindung der exegetischen Einstellung des Cristoforo Landino als konstitutives Gestaltungsmerkmal der Zeichnungen	133

3	Von der Zeichnung zum Text und zurück: Analyse der Bildnarrative am Beispiel ausgewählter Sequenzen des <i>Purgatorio</i>	139
3.1	Die Gesänge XXV–XXVII: Dante im Kreis der Wollüstigen	139
3.2	Die Gesänge XXIX–XXXII: Die mystische Prozession im Irdischen Paradies	149
3.3	Das differenzierte Erscheinungsbild der Beatrice im Irdischen Paradies	158
4	Schlussfolgerungen	169

**Die *Inferno*-Zeichnungsfolge von Johannes Stradanus im Spiegel
der florentinischen Dante-Rezeption des späten Cinquecento:
Zum Verständnis der Bilder als Beitrag zu einer Verteidigung der *Commedia***

1	Dante zwischen literarischer Kanonisierung und Kritik: Zur Bedeutung des 16. Jahrhunderts in der Rezeption der <i>Commedia</i>	175
2	Der <i>status quaestionis</i> der Debatte über Dante und die <i>Commedia</i> zur Zeit der Entstehung von Stradanus' <i>Inferno</i> -Bildzyklus	178
2.1	Dante als ‚neuer Homer‘ vs. Dante als Philosoph und Wissenschaftler. Blicke auf die dantesche Dichtung vor dem Hintergrund des literaturtheoretischen Diskurses des 16. Jahrhunderts	178
2.2	Angriff: Die prüfende Untersuchung der <i>Commedia</i> auf der Folie der aristotelischen Poetik in Ridolfo Castravillas Pamphlet gegen Benedetto Varchi	180
2.3	Verteidigung: Die <i>difensione di Dante</i> durch Jacopo Mazzoni und die Debatte der Akademien	182
3	Johannes Stradanus' Illustrationen zu Dantes <i>Inferno</i> : ikonographische Elemente, Leitkriterien und Hauptkonzepte eines Projekts als Ganzes ..	187
3.1	Einteilung des Erzählstoffes und Orientierung an Textsignalen	187
3.2	Echos zeitgenössischer ikonographischer Vorbilder des <i>Inferno</i> in der Übertragung von Einzelszenen	190
4	Einteilung und Organisation des Erzählstoffes im Bildzyklus	193
4.1	Die Jenseitsreise als zusammenhängende „azione drammatica“. Strategien zur narrativen Kontinuität und Kohäsion	193
4.2	Die inhaltliche Auswahl: Die Visualisierung der <i>Commedia</i> vor dem Hintergrund der kritischen Debatte	200
5	Ausnahmen von der Regel: Die Einbettung der ‚Sekundärgeschichten‘ in den Illustrationen zu <i>Inf.</i> XXXIII	211
6	Schlussfolgerungen	219

**Linienkunst als „Wiederdichten aus vollendeten Poesien“
in der Dante-Rezeption der Romantik: Die *Umrisse zu Dantes Göttlicher
Komödie* von Giovanni Bonaventura Genelli**

1	Einleitung	223
2	Die theoretischen Prämissen für die Wiederentdeckung Dantes in der deutschen Kunst der Romantik: Annäherungen an die <i>Commedia</i> als motivisches Repertoire auf der Schwelle zum 19. Jahrhundert	226
2.1	Dantes Gedicht als ‚Wortgemälde‘ im Zeichen der Einheit aller Künste	226
2.2	Ansätze einer historisch perspektivierten Lektüre der <i>Commedia</i> : Bild <i>einer</i> Welt – Bild <i>der</i> Welt	229
2.3	Dante als ‚Dichter der Moderne‘ im Spiegel der Engführung des poetologischen und des bildkünstlerischen Diskurses	232
3	Die Linienkunst als geeignete Formsprache für die intermediale Inszenierung von Poesie	240
3.1	Die <i>Commedia</i> als Vorbild für ‚progressive Universalpoesie‘ in der Reflexion der Frühromantik	240
3.2	Die Abstraktion als Mehrwert für die Kunst vor dem Hintergrund des überlieferten Gegensatzes von Zeichnung und Farbe	242
3.3	Umrisszeichnungen als „Chiffrensprache“ zur Übersetzung von Dichtung: August Wilhelm Schlegels Rezeption von John Flaxmans Dante-Zyklus	245
4	Die <i>Umrisse zu Dantes Göttlicher Komödie</i> von Giovanni Bonaventura Genelli (1798–1868)	250
4.1	Die zyklische Erzählform als vorzügliches Verfahren des ‚dichtenden‘ Malers in der Kunstauffassung des Autors	250
4.2	Eine lebenslange Beschäftigung mit der <i>Commedia</i>	251
4.3	Bonaventura Genellis zyklisches Erzählen im Spiegel seines kunsttheoretischen Rahmens	255
4.4	Dantes <i>Commedia</i> im klassisch-epischen Gewande: Die stilistische Gestaltung der Zeichnungen	260
4.5	Die Übertragung der poetischen Erzählung Dantes in die Bildkomposition	271
4.6	Die Illustration von Einzelgesängen über mehrere Zeichnungen: Untergeordnete Bildserien in den <i>Umrissen zu Dantes Göttlicher Komödie</i>	288
5	Schlussfolgerungen	305

**„Das Gegenteil von Illustrieren“: Textspuren in Farbensprache
in der ‚vergöttlichten‘ *Commedia* von Miquel Barceló**

1	Zu Miquel Barcelós malerischem Œuvre: Vielfalt und Metamorphose als Triebfeder künstlerischer Inspiration	311
2	„Das Gegenteil von Illustrieren“: Barcelós bebilderte Ausgabe der <i>Commedia</i> als simulierte Illustration im intermedialen Spiel der Reminiszenzen	314
2.1	Das Konzept von Miquel Barcelós Dante-Werk	314
2.2	Die Dante-Aquarelle als Mosaik interpiktorialer Reminiszenzen	320
2.3	Metamorphose, Dynamik und kaleidoskopische Vielfalt als leitende Prinzipien der Illustration	328
3	Die <i>réécriture</i> einer ‚Wörterkathedrale‘ in Bildern: Grundverfahren zu Barcelós transformierendem Spiel mit den Themen der <i>Commedia</i> und ihrer Bildtradition	331
3.1	Die autonome Funktion des Bildes als Rezeptionskanal	331
3.2	Komprimierung und Verallgemeinerung als Hauptstrategien bei der Bildübertragung der <i>Commedia</i>	339
3.3	Das Text-Bild-Verhältnis in Barcelós Dante-Aquarellen	347
4	Die Dekonstruktion von Dantes Erzählung	361
4.1	Die Verschiebung von Dante-Motiven ins Ironische	361
4.2	Die bildkünstlerische Übertragung des Abstrakten in den Illustrationen zum <i>Paradiso</i>	368
4.3	Strategien zur Erzeugung narrativer Kontinuität in der Inszenierung der <i>Commedia</i>	379
5	Schlussfolgerungen: Text und Bild als Doubles in Barcelós <i>Commedia</i> ...	386
	Schlussbetrachtung: Die <i>Commedia</i> als mythisches Universum im Kreis der dichterischen und malerischen Phantasie	389
	Literaturverzeichnis	399

Vorwort

Der vorliegende Band ist das Ergebnis einer langjährigen Beschäftigung mit Dante Alighieris *Göttlicher Komödie* und ihrer vielfältigen Nachwirkung in den bildenden Künsten. Es entspringt einer lang gehegten Leidenschaft für Dantes Dichtung und für die Kunst; einer Leidenschaft, deren Wurzeln bis in meine frühe Jugend zurückreichen.

Die hier dargestellte Forschung zielt darauf, einige bedeutende Momente der bildkünstlerischen Rezeption und Adaption der *Komödie* nachzuzeichnen. Gezeigt werden soll, wie sich in den ‚visuellen Übersetzungen‘ des *poema sacro*, so reich an Erfahrungen, Visionen und Begegnungen, die Einbildungskraft der Künstler mit unterschiedlichen interpretativen Haltungen verschränkt hat. Die jeweils untersuchten Bildzyklen bringen das Bedürfnis zum Ausdruck, die vielfachen Sinnschichten einer besonders komplexen Erzählung zu erfassen. Darüber hinaus greifen sie Themen des zeitgenössischen kritischen Dante-Diskurs auf oder betonen – teils direkt, teils indirekt – die erbauliche Dimension der Jenseitserfahrung des Pilgers Dante. Jüngere Adaptionen verwandeln Figuren und Szenen der *Komödie* in offene Bilddispositive, die ein eigenes Narrativ entwickeln und gleichsam ein Eigenleben entwickeln, wodurch sie Betrachtende und Lesende zu einer eigenständigen Imagination des Erzählten herausfordern.

Die Arbeit wurde im Juli 2024 von der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam als Habilitationsschrift im Fach Romanische Philologie angenommen. An dieser Stelle möchte ich all jenen danken, die ihr Entstehen begleitet haben.

Zunächst gilt mein herzlicher Dank Frau Prof. Dr. Cornelia Klettke, mit der mich eine gemeinsame Leidenschaft für Dantes Dichtung und für die bildenden Künste verbindet. Sie hat meine Forschung mit ihren wertvollen Ratschlägen, ihrem für meine Zweifel stets offenen Ohr sowie mit den bisweilen notwendigen Ermutigungen und Aufmunterungen wesentlich unterstützt. Ich hatte das große Glück, bei ihr in einem wissenschaftlichen Umfeld arbeiten zu dürfen, in dem philologische Akribie stets mit einem interdisziplinär ausgerichteten Blick verknüpft und der Austausch immer gefördert wurde. Insbesondere die in Potsdam organisierten Tagungen zu *Dante visualizzato* waren für mich ein besonders wichtige Anlässe für anregende Impulse und neue Ideen. In dieser Hinsicht bin ich auch Prof. Dr. Rossend Arqués und Prof. Dr. Eduard Vilella für die spannenden Gespräche verbunden. Mein Dank gilt ferner Frau Prof. Dr. Dagmar Korbacher für die freundliche Unterstützung mit Reproduktionen von Sandro Botticellis Zeichnungen zu der *Göttlichen Komödie*.

Ebenso danke ich den beiden auswärtigen Gutachtern der Habilitationskommission, Prof. Dr. Thomas Klinkert und Prof. Dr. Michele Cometa, für ihre Sorgfalt

und ihre kritische Lektüre meiner Arbeit. Prof. Dr. Kirsten Dickhaut schulde ich Dank für die Bereitschaft, diesen Band in das Programm der Reihe *culturae* aufzunehmen. Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Harrassowitz Verlags, insbesondere Frau Julia Guthmüller, danke ich ebenfalls für die Begleitung bei der Drucklegung des Manuskripts.

Die Liebe und unermüdliche Unterstützung meines Ehemannes, Dr. Sergio Speziale, haben schließlich entscheidend dazu beigetragen, dass dieses Buch entstehen konnte. Ihm gilt mein ganz herzlicher Dank.

Potsdam, im November 2025

A. I.

Abbildungsverzeichnis

Kap. 1

Abb. 1–13: Ms. Yates Thompson 36. © *The British Library Board*

Abb. 14, 17, 18, 21, 28a-b: Ms. Chantilly 597. © Bibliothèque et archives du château de Chantilly, Creative Common License
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/deed.fr>

Abb. 15, 16, 19, 20, 22–27a-b, 30–42, 44–47. *Codex Altonensis*: © Mit Genehmigung der Bibliotheca Christianei, Hamburg, bzw. des Balser Verlags

Abb. 29: Rom, Biblioteca Angelica, Ms. 1102. © Mit Genehmigung des Ministero Italiano della Cultura. Jede weitere Reproduktion mit jeglichem Mittel ist verboten.

Abb. 43: London, British Library, Ms. Egerton 747. © *The British Library Board*

Kap. 2

Abb. 1–7bis, 9–10, 12–13: © Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Ms. Hamilton 201 (Botticelli, *Divina Commedia*): Mit Genehmigung des Staatlichen Kupferstichkabinetts

Abb. 8: New York, Pierpont Morgan Library, MS 676: ©The Morgan Library & Museum, New York.

Abb. 11: Sandro Botticelli, *Minerva* (Studie), Firenze, Galleria degli Uffizi: © Mit Genehmigung des Ministero Italiano della Cultura. Jede weitere Reproduktion mit jeglichem Mittel ist verboten.

Kap. 3

Abb. 1–15: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Med. Palat. 75 (Johannes Stradanus, *Inferno*): © Mit Genehmigung des Ministero Italiano della Cultura. Jede weitere Reproduktion mit jeglichem Mittel ist verboten.

Kap. 4

Abb. 1–4, 6–13, 15–21, 23–25: Bonaventura Genelli, *Umriss zu Dantes Göttlicher Komödie*. © Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Abteilung Handschriften und Historische Drucke, Signatur: 20 C 58 : R.

Abb. 5: Pergamonaltar, Ostfries – Ausschnitt: Athena-Gruppe. © Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung. Fotograf: Johannes Laurentius., Creative Common License, <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/de/>
<https://www.deutschedigitalebibliothek.de/item/FXRX6VVU7YP6D73GXWN-3RHTZPILGZC73>

Abb. 14: Piero di Bartolomeo da Vinci, gen. Pierino da Vinci, Ugolino im Hungerturm. 2025 © Photo Scala, Florence; Liechtenstein, The Princely Collection, Vaduz-Vienna/SCALA, Florence

- Abb. 22: Lorenzo Vecchietta und Werkstatt? *Hochzeit des Franziskus mit Armut*, © Bayerische Staatsgemaldesammlung – Alte Pinakothek München, Inv. N. 650 – Wikimedia Commons

Kap. 5

Abb. 1–2, 4–44: Miquel Barceló: © VG Bild-Kunst, Bonn 2026

- Abb. 3: Francisco Goya, *¡Grande hazaña! ¡Con muertos!* (*Los desastres de la guerra*, 39; erste Auflage, Madrid: Real Academia de bellas artes de San Fernando, 1863) (public domain)

Metamorphosen der Poesie: Dantes *Commedia* als schöpferischer Raum des Sichtbaren im Spiegel ihrer Bildrezeption

Die bewundernswürdige Größe des Gedichts, welche in der Durchdringung aller Elemente der Poesie und Kunst hervorleuchtet, gelangt auf diese Weise ganz zur äußeren Erscheinung. Dieses göttliche Werk ist nicht plastisch, nicht pittoresk, nicht musikalisch, sondern dieß alles zugleich und in zusammenstimmender Harmonie: es ist nicht dramatisch, nicht episch, nicht lyrisch, sondern auch von diesem eine ganz eigne, einzige, beispiellose Mischung.

F. W. J. von Schelling
Über Dante in philosophischer Beziehung (1803)*

* *Sämtliche Werke*, Teil I, Bd. 5, 163.

1 Dante als Dichter des Schauens: Die *Commedia* als „illustrierbarer Text“ *par excellence*

Seit ihren Anfängen tritt die italienische Literatur in eine tiefgreifende dialektische Beziehung zu den bildenden Künsten. Die semiotische Interferenz zwischen beiden Systemen zeigt sich einerseits in der künstlerischen Rezeption dichterischer Werke wie der *Commedia*, Boccaccios *Decameron*, der *Documenti d'amore* von Francesco da Barberino oder der in den italienischen Sprachraum gelangenden Ritterromane, andererseits auch in der dichterischen Reflexion über das Potenzial des bildlichen Zeichens bzw. in einer epochenübergreifenden Reflexion über die *evidentia* als die Fähigkeit des literarischen Wortes, Dinge ‚sichtbar‘ zu machen.

Die Verse 91–102 des elften Gesanges von Dantes *Purgatorio* sind in dieser Hinsicht aussagekräftig. Hier exemplifiziert der Autor Dante am Beispiel von berühmten Künstlerpaaren, wie den Buchmalern Oderisi da Gubbio und Franco Bolognese bzw. Giotto und Cimabue, seine Überlegungen zur Vergänglichkeit des irdischen Ruhmes, indem er zugleich auf der Grundlage eines Fortschrittsglaubens seine eigene Überlegenheit als Dichter gegenüber seinen Vorgängern bekräftigt. Diese Verse, die auch von Dantes bildkünstlerischem Wissen und Interesse zeugen,¹ manifestieren ein klares Bewusstsein für die Verwandtschaft von Malerei und Poesie als Bilder schaffende Systeme. Dantes *Commedia* ist selbst das am meisten illustrierte Werk der Weltliteratur und übertrifft insofern andere ebenso als kanonisch geltende Texte wie Homers Epen, die *Aeneis*, *Don Quijote*, *Faust* und Shakespeares Dramen.² Gianfranco Contini erkannte deshalb diesem Text eine tiefenstrukturell verankerte ‚Illustrierbarkeit‘ zu, gleichsam einen Status als das „illustrierbare Buch“ *par excellence*, ein „vom Autor zur Illustration freigegebenes Buch, insofern als er wesentliche Passagen enthält, in denen zur visuellen Illustration aufgefordert wird“.³ In ähnlicher Hinsicht spricht Amilcare Iannucci über die „produktive

1 Zu diesem Thema vgl. Laura Pasquini: „*Pigliare occhi, per aver la mente*“: Dante, la *Commedia* e le arti figurative. Roma 2020, die den Versuch einer Rekonstruktion von Dantes „orizzonte figurativo“, also des durch die *Commedia* erkennbaren bildkünstlerischen Wissens des Dichters, unternimmt („biblioteca visiva“ in den Worten von Lucia Battaglia Ricci: Una ‘biblioteca visiva’, in: Ead. (Hg.), *Leggere Dante*. Ravenna 2003, S. 191–215).

2 Jean-Pierre Barricelli: *Dante's Vision and the Artist: Four Modern Illustrators of the Commedia*. New York 1992, S. 3.

3 „cioè un libro autorizzato dall'autore all'illustrazione poiché contiene passi capitali in cui si è invitati all'illustrazione visuale“ (Übs. AI): So die nachdrücklich vertretene These in Gianfranco Contini: *Un nodo della cultura medievale: la serie Roman de la Rose – Fiore – Divina Commedia* [1973], jetzt in: Id: *Un'idea di Dante*. Torino 1976, S. 278–279. Dazu vgl. auch Luisa Miglio: *Lettori della "Commedia": i manoscritti*, in: „*Per correr miglior acque ...*“: Bilanci

Eigenschaft“ („producerly quality“) der *Commedia* in Bezug auf das „unendliche Potenzial des Textes, visuelle Darstellungen zu erzeugen“.⁴

Bedenkt man, dass die ältesten illuminierten Manuskripte – bekannt unter den Namen *Dante Poggiali* (Florenz, Biblioteca Nazionale, Ms. Palatino 313) und *Trivulziano* (Mailand, Biblioteca Trivulziana, Ms. 1080, datiert 1337–1338) – aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts stammen, so wird deutlich, dass die visuelle Adaption des Gedichtes als Praxis schon sehr früh begann: Sie steht im Zusammenhang mit dem außergewöhnlichen Erfolg und der Verbreitung der *Commedia*, die Dante in die Nähe der großen *auctores* wie Vergil rückte und das Entstehen eines neuen, vielfältigen und mit Philosophie, Theologie und Rhetorik nicht immer vertrauten Publikums bedingte. Die unterschiedliche Kulturtraditionen verknüpfende, Ideen und Denkfiguren der klassischen Antike mit der christlichen Theologie und der Philosophie kombinierende Textgestaltung verlieh dem Gedicht den Status eines enzyklopädischen Werkes, das zugleich auch als eine unversiegbare Gedankenquelle galt. Dies hatte die Notwendigkeit zur Folge, die vom Text vorausgesetzten Kenntnisse sowie seine Vielschichtigkeit der neuen Leserschaft zugänglich zu machen. Der Versuch einer bildlichen Übersetzung der *Commedia* verlief hiermit nach der ersten Verbreitung des Textes parallel zur Entwicklung der verbalen Kommentare, deren Aufgabe im kommunikativen Prozess, die Leser auf den vielfachen Sinn des Textes einzustimmen, sich in den Bildern widerspiegelt.

Dennoch ist die *Commedia* nicht ein Text, dessen Visualisierung nur zum Verständnis notwendig ist. Das bemerkte schon Contini bei der Feststellung eines grundlegenden Unterschieds zwischen dem *Roman de la Rose* und Dantes Gedicht. Stellt der erstere einen Text dar, der eine ‚Übersetzung‘ ins Bild prinzipiell für exegetische Zwecke braucht, so „zielt [die *Commedia*] auf das Gedächtnis, d. h. sie will sich in das Gedächtnis des Lesers tief einprägen und dieses aufreißen“.⁵ Dies geschieht unter anderem kraft des besonders hohen Grades an textimmanenter Bildlichkeit, die aus Dantes Gedicht einen in jeder Hinsicht außergewöhnlichen Text macht. Dante, der seine eigene Poesie als „sichtbare Sprache“ („visibile parlare“: *Purg.* X, 95) konzipiert und definiert hat, war sich der Macht der sowohl verbalen als auch gemalten oder gezeichneten Bilder sehr wohl bewusst. Ob er selbst, wie aufgrund einer bekannten Passage in der *Vita Nova*⁶ spekuliert wurde, Kenntnisse im Zeichnen und Malen hatte, ist eine Frage, über die wir wohl nie

e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio, Atti del Convegno di Verona-Ravenna, 25–29 ottobre 1999, Bd. 1. Roma 2001, S. 295–296.

4 „the never ending potential of text to produce visual representations“: Amicare A. Iannucci: *Dante and Hollywood*, in: Id. (Hg.), *Dante, Cinema & Television*. London 2004, S. 3.

5 „[la *Commedia*] punta sulla memoria, cioè vuole percuotere e dilacerare la memoria del lettore“: Contini 1976, S. 279, Übs. AI.

6 Vgl. *Vita nova* 34, 1–3 (Dante Alighieri, *Vita Nova*, hg. v. Guglielmo Gorni, in: Id., *Opere*, Bd. I: *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, hg. v. Claudio Giunta, Guglielmo Gorni und Mirko Tavoni, Milano: Mondadori 2011, S. 1014–16).

Gewissheit erlangen werden.⁷ Aber wie kaum ein anderes Werk der Weltliteratur zeigt Dantes Gedicht die Fähigkeit des Autors, durch Betonung der im Text inszenierten visuellen Wahrnehmung sowie durch Rekurs auf aneinander gereihete bildliche Vergleiche eine äußerst lebendige Vision des Jenseits entstehen zu lassen. Diese Eigenart seiner Poesie hatte Goethe bereits erkannt, als er 1826 in seinem Aufsatz *Dante* die geistige Schau des Florentiners bzw. seine Fähigkeit zu einer plastischen Veranschaulichung der übernatürlichen Dinge mit folgenden Worten lobte:

Er faßte die Gegenstände so deutlich ins Auge seiner Einbildungskraft, daß er sie scharf umrissen wiedergeben konnte: deshalb wir denn das Abstruseste und Seltsamste gleichsam nach der Natur gezeichnet vor uns sehen.⁸

Das Schauen als bewusster Akt des Sehens steht im Mittelpunkt des poetischen Diskurses der *Commedia*. Schon das narrative Aufzeichnen des Geschehens regt den Leser durchgehend zur visuellen Imagination als Zusammensetzen ‚erlebter‘ Bilder an. Um nur ein Beispiel zu nennen, sei es auf die Verse von *Purg.* XVII, 1–9 hingewiesen:

Ricorditi, lettor, se mai nell'alpe
ti colse nebbia per la qual vedessi
non altrimenti che per pelle talpe,
come, quando i vapori umidi e spessi
a diradar cominciansi, la spera
del sol debilmente entra per essi;
e fia la tua immagine leggera
in giugnere a veder com'io rividi
lo Sole in pria, che già nel corcar era.

Die visuelle Sinneswahrnehmung, zu der das Gedicht einlädt und die im Sinne einer Vision Gottes auch als Teil des erstrebten Ziels der Jenseitswanderung thematisiert wird, stellt sogar den Schwerpunkt der Erzählung dar. Dantes Erkenntnisweg beginnt in dem *Inferno* mit einer fast kompletten Behinderung der Sicht⁹ und entwickelt sich zunächst als eine Erfahrung der fortschreitenden Verschärfung der Sehkraft: Der Übergang vom einfachen Sehen bzw. Anschauen zu einem ‚Hineinsehen‘ erfolgt in Anlehnung an die mittelalterliche Lehre der dreifachen *visio* als die wohl wichtigste Erfahrung des Pilgers Dante. Die ma-

7 Zu dieser Frage vgl. Marco Santagata: *Dante e gli speciali*, in: Maria Antonietta Terzoli, Sebastian Schulze (Hgg.), *Dante und die bildenden Künste: Dialoge – Spiegelungen – Transformationen*. Berlin 2016, S. 13–22.

8 Johann Wolfgang Goethe: *Dante*, in: *Goethes Werke*, hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen (Weimarer Ausgabe) Abt. IV, Bd. 42. Weimar 1907, S. 70.

9 Zu diesem Thema vgl. unsere Studie: Vom „aer perso“ zum „giallo della rosa sempiterna“. Farbabstufungen von Luft und Erde in der ‚Landschaft‘ der *Commedia*, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch*, 95,1 (2020), S. 53–68.

terielle *visio corporalis*, die *visio spiritualis* als geistige Vorstellungskraft und die *visio intellectualis* als vergeistigte Kontemplation der höchsten Wahrheiten werden in den drei Cantiche durch die inszenierten Erlebnisse des Jenseitspilgers thematisiert, in einer Reihenfolge, welche die im *Inferno* vorherrschende sinnliche Wahrnehmung nach und nach durch die sich im *Purgatorio* und *Paradiso* langsam entwickelnde Erkenntnisfähigkeit ersetzt. Dantes Annäherung an das Göttliche bedeutet jedoch auch die Feststellung der Unzulänglichkeit der menschlichen Bildkraft zur Erfassung und Vermittlung der mystischen Erfahrung, die nur eine Annäherung durch metaphorische Vergleiche zulässt.¹⁰ Die Schlussgesänge des *Paradiso* markieren in diesem Zusammenhang einen endgültigen Wendepunkt: Wo alles Körperliche überwunden ist, kommt das menschliche Seh- und Darstellungsvermögen vor dem unsagbaren Ereignis der Gottesschau zu einem Scheitern, ebenso wie die Beschreibung des göttlichen Geheimnisses durch den Dichter an die Grenzen der menschlichen Sprache stößt. Die in dem *Inferno* und *Purgatorio* benutzte Bildlichkeit wird nunmehr durch andere Formen des intuitiven Erfassens ersetzt, und zwar von geometrischen Visionen, welche in symbolischer Kodierung einen nur geistigen Akt des Schauens annähernd andeuten. Das Verschmelzen des menschlichen Abbildes mit der *luce eterna* in Par. XXXIII, 127–131:

Quella circolazion che sì concetta
pareva in te come lume riflesso,
dagli occhi miei alquanto circunspetta,
dentro da sè, del suo colore stesso,
mi parve pinta della nostra effige;
per che 'l mio viso in lei tutto era messo,

sowie der darauffolgende Verweis auf die Quadratur des Kreises (Par. XXXIII, 138) stellen den Höhepunkt dieses Übergangs zu einer anderen Art von Vision („vista nuova“; Par. XXXIII, 136) dar. Die zur Vermittlung der Gotteserfahrung beschworenen geometrischen Konzepte verweisen einerseits auf das göttliche Wesen als unlösbares Rätsel, lassen jedoch andererseits eine grundlegende Ambivalenz aufscheinen. Indem Dantes Visionen sich von einer Vielfalt von Reminiszenzen an Inszenierungen der exstatischen Entrückung aus der mystischen Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts speisen, die als Vorbilder evoziert werden, schimmert das dichterische Substrat der Darstellung durch: Die Frage, ob die Schlussequenzen des *Paradiso* tatsächliche Intuitionen bzw. Erkenntnisse schildern oder eher das

¹⁰ Cornelia Klettke: *Mistica del Paradiso al limite del non rappresentabile. Par. XXX: word-painting dantesco e disegno botticelliano* – Analisi di un intercambio mediale, in: *Quaderns d'Italia* 17 (2012), S. 127–128 zeigt diesbezüglich, wie die Bilder, in denen Dante seine Erfahrung des Empyreums verdichtet, von Beatrice als Illusionen entlarvt werden.

Streben der von der brennenden Sehnsucht nach dem Göttlichen sowie von der theologischen Lehre genährten Imagination bleibt somit prinzipiell offen.¹¹

Aus diesen Gründen hat die zwar tief in einem präzisen historischen Kontext wurzelnde Welt der *Commedia* ihre Fähigkeit bewahrt, kultur- und epochenübergreifend sowohl Leser als auch Künstler trotz aller zeitlichen, gedanklichen bzw. doktrinären Distanz zu inspirieren. Unabhängig von den unterschiedlichen kritischen Bewertungen, die Dante als Autor über die Jahrhunderte erfahren hat, wurde der Text der *Commedia* selbst zu einem von seiner Leserschaft verinnerlichten Bild- und Sprachreservoir, auf dessen Basis Dichter und Künstler aller Zeiten und Orte ihre eigene Weltsicht sowie unterschiedliche Lebens- und Kunstauffassungen vermittelt haben: Die schon von dem Autor vorausgesetzte Offenheit des poetischen Konstruktes, das sich, wie die Epistel an Cangrande della Scala erläutert,¹² auf unterschiedlichen Bedeutungsebenen aufschlüsseln lässt, trägt dazu wesentlich bei. Die Anwendung der mittelalterlichen Lehre des vierfachen Schriftsinnes in etwas vereinfachter Form¹³ unterstützt die Verfügbarkeit des Textes für eine sehr individuelle, kontextbedingte Rezeption sowie für die unterschiedlichsten Formen der visuellen Umsetzung.

11 Zu der Offenheit der Schlusssequenzen von *Paradiso* XXXIII sowie zu der Geometrie als Bildsprache zur Darstellung der himmlischen Geheimnisse vgl. Cornelia Klettke: Das Universum als gefühlte Wahrheit jenseits des Wissens. Zum XXXIII. Gesang von *Paradiso*, in: Deutsches Dante-Jahrbuch 91,1 (2016), S. 114–138 und Ead.: Measuring the Divine by Geometry and Feeling: Canto 33 of Dante's *Paradiso*, in: Nick Havely, Jonathan Katz und Richard Cooper (Hgg.), *Dante Beyond Borders. Contexts and Reception*. Festschrift der englischen Dante-Society 2021. Cambridge 202, S. 21–34 (insbes. S. 23–25).

12 An dieser Stelle können wir nicht weiter auf die Frage nach der häufig umstrittenen Authentizität dieser Schrift eingehen. Zu dieser bereits im 19. Jahrhundert entstandenen Diskussion vgl. Otfried Lieberknecht: Allegorese und Philologie: Überlegungen zum Problem des mehrfachen Schriftsinns in Dantes *Commedia*. Stuttgart 1999, S. 4–5; Robert Hollander: Il dibattito odierno attorno all'*Epistola a Cangrande*, in: Bruno Pinchard (Hg.), *Pour Dante. Dante et l'Apocalypse. Lectures humanistes de Dante*. Paris 2001, S. 255–267. Für die gegen die Echtheit sprechenden Argumente vgl. Alberto Casadei: *Dante oltre la "Commedia"*, Bologna 2013, S. 25–43. Wir betrachten hier den Brief insofern als aussagekräftig, indem er der Intention des Autors Dante zu entsprechen und jedenfalls eine für die zeitgenössische Rezeption der *Commedia* prägende Leseperspektive zu vermitteln scheint.

13 In der *Epistel an Cangrande* wird nach der Feststellung des „mehrfachen“ (*polisemos*) Schriftsinnes das vierfache Modell der „*quatuor intellectus*“ auf eine Zweiteilung reduziert, die zunächst den Sinn *per litteram* bzw. *per significata per litteram* unterscheidet und daran anschließend den *sensus litteralis* einem weit gefassten *sensus allegoricus sive moralis* gegenüberstellt. Somit fasst der zweite die drei nicht-literalischen Sinnebenen zusammen. Zur Bedeutung dieser Lockerung der Struktur im Hinblick auf die Dante-Interpretation vgl. Cornelia Klettke: *Approcci poetologici alla Commedia con le tecniche di lettura postmoderne*, in: Thomas Klinkert, Alice Malzacher (Hgg.), *Dante e la critica letteraria. Una riflessione epistemologica*. Freiburg 2015, S. 218–219.

2 Dantes Welt in Bildern denken: Ansätze zur Beschreibung der Text-Bild-Relation in diachronischer und synchronischer Perspektive

Die bildkünstlerische Aneignung der *Commedia* ist in ihrer über sieben Jahrhunderte umfassenden Entwicklung durch eine schier unerschöpfliche Vielfalt von Ausdrucksformen sowie ästhetischer Ansätze gekennzeichnet. Bei der Verwendung des Terminus „Dante-Ikonographie“ ist schon die Begriffsabgrenzung äußerst schwer: Denn dazu gehören nicht nur die bildlichen Übertragungen des gesamten Poems, sondern darüber hinaus auch das Auftreten von Einzelmotiven aus Dantes Jenseitsreise oder aus seiner Lebensgeschichte in bildkünstlerischen Werken, von den Fresken mit *Dante und seinem Gedicht* von Domenico di Michelino im Dom von Florenz (um 1465) bzw. Luca Signorellis *Jüngstem Gericht* in der Kapelle der Madonna di San Brizio in Orvieto (1500–1504) über die zahlreichen Inszenierungen von *Paolo und Francesca*,¹ Delacroix' *Barque de Dante* (1822) bis hin zu einigen berühmten Skulpturen von Rodin, die, wie *Der Kuss*, bekanntlich im Rahmen eines von der *Commedia* inspirierten Projekts² entstanden.

Die Untersuchung dieses so reichen Universums stellt ein sich kontinuierlich entwickelndes Forschungsfeld dar. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der visuellen Rezeption der *Commedia* begann am Ende des 19. Jahrhunderts mit den Werken von Ludwig Volkmann und Franz Xavier Kraus,³ die eine erste Geschichte der visuellen Umsetzungen von Dantes Jenseitswanderung entwarfen und lange Zeit als Standardwerke galten. Fast einhundert Jahre später folgte die zweibändige Übersicht von Peter Brieger, Millard Meiss und Charles Singleton *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy* (1969)⁴ über die frühen Handschriften des Gedichts, gefolgt 1994 von Paul Nassars Studie zu den Illustrationen des *Inferno*.⁵ Es fällt auf, wie bei den früh erschienenen Überblicken

1 Zu diesem Thema vgl. Ilka Soennecken: *Paolo und Francesca in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Weimar 2002.

2 Vgl. dazu Sebastian Schütze: „L'âme des hommes de génie“: Dante – Michelangelo – Rodin, in: Terzoli/Schulze 2016, S. 261–279.

3 Ludwig Volkmann: *Bildliche Darstellungen zu Dante's Divina Commedia bis zum Ausgang der Renaissance*. Leipzig 1892 (ital. Übs.: *Iconografia dantesca. Le rappresentazioni figurative della Divina Commedia*. Leipzig 1897); Franz Xavier Kraus: *Dante. Sein Leben und sein Werk, sein Verhältnis zur Kunst*, Berlin 1897.

4 Peter Brieger, Millard Meiss, Charles Singleton: *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*. Princeton 1969.

5 Eugene Paul Nassar: *Illustrations to Dante's Inferno*. Madison 1994. Weitere Überblicke

sowie bei Nassars Band vor allem die textmimetischen Aspekte der betrachteten Bildadaptionen in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit geraten: Das Interesse liegt auf der Illustration als einem Prozess der direkten Übertragung tiefgreifender Kenntnisse des danteschen Textes bzw. auf der Wiedergabe einer wechselnden Atmosphären, von erzählerischen Details sowie der von Dante jeweils dargestellten Gesinnung⁶ (in einem Wort, des *sensus litteralis*) als Grundlage für eine qualitative Bewertung der Kunstprodukte.

Seit diesen ersten Bestandsaufnahmen sind große Fortschritte erzielt worden. Das *Illuminated Dante Project* (IDP) der Universität Neapel „Federico II“ stellt eine ikonographische Datenbank zur Verfügung, die etwa 280 zwischen dem 14. und dem 15. Jahrhundert hergestellte illustrierte Handschriften der *Commedia* verzeichnet. Viele davon sind bereits Gegenstand analytischer Untersuchungen mit Bestimmung und Deutung der Künstler und der auftretenden Motive geworden.⁷ In neuester Zeit ist die Aufmerksamkeit zunehmend auf die Bedeutung Dantes für das künstlerische Schaffen aller Zeiten mit Blick auf die intermedialen Adaptionen in den unterschiedlichsten Kontexten erweitert worden. Parallel dazu besteht der Schwerpunkt neuester Forschungen darin, die visuellen Übertragungen der *Commedia* eingehend und interdisziplinär nachzuzeichnen. Hierbei werden ihre formalen Aspekte sowie die Art der Inszenierung nicht

bieten Charles H. Taylor und Patricia Finley: *Images of the Journey in Dante's "Divine Comedy". An Illustrated and Interpretative Guide to the Poet's Sacred Vision*. New Haven 1997; Antonella Braidà und Luisa Calé (Hgg.), *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*. Aldershot 2007.

- 6 „closeness to the Dantean text in tone and detail, to his complex attitudes and his descriptions: this, in summary, must be the commonsense definition for good Dante illustration“: Nassar 1994, S. 25. Insoweit erscheint Gustave Dorés Bildzyklus nach Nassars Empfinden als die beinahe ideale Bebilderung der *Commedia*: „simply the most faithful extended translation of Dante's imagery, atmosphere, and, to a more limited extent, his psychological subtlety“ (Ebd., S. 21).
- 7 Zum IDP siehe Gennaro Ferrante und Ciro Perna: *L'illustrazione della Commedia*, in: Luca Azzetta, Andrea Mazzucchi (Hgg.), *Intorno a Dante. Ambienti culturali, fermenti politici, libri e lettori nel XIV secolo*, Atti del Convegno Nazionale, Roma 7–9 novembre 2016. Roma 2018, S. 307–341. Zu Einzelhandschriften siehe Anna Pegoretti: *Un Dante "domenicano": la "Commedia" Egerton 943 della British Library*, in: Rossend Arqués Corominas, Marcello Ciccuto (Hgg.), *Dante visualizzato: Carte ridenti, I: XIV secolo*. Firenze 2017, S. 127–142; Chiara Balbarini: *L'Inferno di Chantilly. Cultura artistica e letteraria a Pisa nella prima metà del Trecento*. Roma 2011; Milvia Bollati (Hg.), *La Divina Commedia di Alfonso d'Aragona re di Napoli*. Manoscritto Yates Thompson 36, Londra, British Library. 2 Bde. Modena 2006; Emilio Pasquini: *Il "visibile parlare" nell'Holkham 514, misc. 48*, in: Terzoli/Schülze 2016, S. 101–117 und Laura Pasquini: *Fra parole e immagini: il "visibile parlare" nel manoscritto Holkham 514*, Ebd., S. 81–100; Ead.: *L'apparato illustrativo del ms. Holkham 514* (Oxford, Bodleian Library, misc. 48), in: Arqués Corominas/Ciccuto 2017, S. 237–257; Francesca Pasut: *Codici miniati della "Commedia" a Firenze attorno al 1330: questioni attributive e di cronologia*, in: *Rivista di Studi Danteschi* 16 (2016), S. 135–146; Ead., *I miniatori fiorentini e la Commedia dantesca nei codici dell'antica vulgata: personalità e datazioni*, in: Arqués Corominas/Ciccuto 2017, S. 29–44.

nur in Bezug auf ihren Entstehungshintergrund betrachtet, sondern darüber hinaus auf andere literarische, kulturelle, ideologische, politische und religiöse Manifestationen, mit denen sie in Verbindung gebracht werden können. In diesem Zusammenhang ist der Beitrag des Projekts *Dante e l'arte* zu erwähnen, das auf Initiative der Universität Autònoma de Barcelona mit der Unterstützung von verschiedenen internationalen Institutionen gegründet worden ist⁸ und durch die Veröffentlichungen der gleichnamigen Zeitschrift sowie durch die Veranstaltung internationaler Kolloquia Formen und Bedeutung der bildkünstlerischen Umsetzung von Dantes Dichtung untersucht. Zu beachten sind insbesondere die fünf Bände *Dante visualizzato*, die sich unter Einbeziehung von Kodikologie, Kunstgeschichte, Literatur, digitalen Geisteswissenschaften usw. auf einen multidisziplinären Ansatz stützen, um einerseits die Handschriften und die gedruckten Bücher bis zum 16. Jahrhundert (Bd. I–III: *Carte ridenti*), andererseits insbesondere den Dante-Zyklus von Sandro Botticelli zu untersuchen (Bd. IV–V: *Dante e Botticelli*).⁹

Der Titel *Dante visualizzato* greift ferner auf die grundlegenden Studien von Lucia Battaglia Ricci zurück.¹⁰ Seit den 1990er Jahren hat sie sich mit einzelnen Textzeugen der *Commedia* im Hinblick auf ihre Beschaffenheit sowie auf die Art der Visualisierung bestimmter Episoden auseinandergesetzt und theoretische und methodologische Überlegungen zur Analyse von Themen und Formen in synchroner und diachroner Perspektive herausgearbeitet. Battaglia Ricci hat die jeweils bei der Inszenierung des Gedichtes zum Tragen kommenden kreativen

8 Die dazu gehörenden Forschungsergebnisse werden in der gleichnamigen Zeitschrift veröffentlicht.

9 Vgl. Rossend Arqués i Corominas, Marcello Ciccuto (Hgg.), *Dante visualizzato. Carte ridenti*, Bd. I: XIV secolo. Firenze 2017; Marcello Ciccuto, Leyla M. Livraghi (Hgg.), *Dante visualizzato. Carte ridenti*, Bd. II: XV secolo. Prima parte. Firenze 2019; Rossend Arqués Corominas, Sabrina Ferrara (Hgg.), *Dante visualizzato. Carte ridenti*, Bd. III: XV secolo. Seconda parte. Firenze 2019; Cornelia Klettke (Hg.), *Dante e Botticelli I. Atti del Convegno internazionale di Potsdam (21.–31.10.2018)* (*Dante visualizzato*, Bd. IV). Firenze 2021 (fortan Klettke 2021b); Cornelia Klettke, Dagmar Korbacher (Hgg.), *Dante e Botticelli II. Atti del Convegno internazionale di Potsdam (27.–29.10.2022)*, Firenze 2025 (*Dante visualizzato*, Bd. V).

10 Exemplarisch sei auf folgende Beiträge verwiesen: Lucia Battaglia Ricci: Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della *Commedia*, in: Lucio Lugnani, Marco Santagata und Alfredo Stussi (Hgg.), *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*. Lucca 1996, S. 23–49; Ead.: Il commento illustrato alla “*Commedia*”: schede di iconografia trecentesca, in: [ohne Hg.-Angabe]: “*Per correr miglior acque ...*” Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio, Atti del Convegno internazionale (Verona-Ravenna, 25–29 ottobre 1999), 2 Bde. Roma 2001, Bd. 1, S. 601–639; Ead.: La tradizione iconografica della “*Commedia*”, in: Alfredo Cottignoli, Donatino Domini, Giorgio Gruppioni (Hgg.), *La fabbrica della “Commedia”*, Ravenna 2008, S. 239–254; Ead.: Ai margini del testo: considerazioni sulla tradizione del “*Dante illustrato*”, in: *Italianistica* 38 (2009), S. 83–100 (fortan Battaglia Ricci 2009a); Ead.: La tradizione figurata della “*Commedia*”: appunti per una storia, in: *Critica del testo* 14,2 (2011), S. 547–579; Ead.: *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino 2018.

Verfahren anhand der beiden Grundkategorien des „visualisierten Dante“ (*Dante visualizzato*) und des „illustrierten Dante“ (*Dante illustrato*) beschrieben. Dabei gehören der ersten Gruppe jene Bildkomplexe an, die – wie das bereits oben erwähnte Fresko von Domenico di Michelino oder Rodins *Höllentor* – die Präsenz der Textvorlage nur auf einer Gedächtnisebene voraussetzen. Die Kategorie des *Dante illustrato* umfasst dagegen Formen der intermedialen Übersetzung, die eher in mehr oder weniger hohem Maße im Dienste des Textes stehen. So teilt diese Tradition Probleme und kritische Lösungen, die bereits in der Exegese betont werden, wie die Frage nach der ‚wahren‘ Eigenart von Dantes Jenseitsreise, die sich in der unterschiedlichen Gestaltung der Incipit-Buchstaben der jeweiligen *Cantica* spiegelt: Der schlafende und der meditierende Dante stellen hierbei zwei Bilder dar, welche die Natur des der *Commedia* zugrunde liegenden schöpferischen Aktes durch ikonographische Muster in anspielender Weise definieren. Es lassen sich jedenfalls innerhalb dieser Gruppe auch Zwischenformen unterscheiden, wie z. B. die als autonome Kunstprodukte geschaffenen Tafeln oder Zeichnungen, die *livres de peintre* zu dantesken Themen (*Commedie dipinte*) sowie die in der Gruppe der *Danti istoriati* enthaltenen Werke, die, wie der Dante-Zyklus von Federico Zuccaro (1586), trotz vorhandener, deutlich erkennbarer Textbezüge das Bild zum eigentlichen Mittelpunkt des Interesses machen. Die illustrativen und narrativen Funktionen des ursprünglichen Verhältnisses zwischen Text und Bild werden somit subvertiert, indem der erstere als begleitende Erläuterung des letzteren dient. Die ‚gemalten Komödien‘ und die ‚Danti istoriati‘ stellen folglich zwei besondere Formen der Illustration dar, die den imposanten Bildapparat als eine echte visuelle Widerspiegelung der im Gedicht erzählten visionären Erfahrung konzipieren. Ihr „narrare per immagini“ realisiert sich einerseits durch die Organisation der Erzählung mit einigen für die Dichtung typischen Strategien, andererseits durch den Rückgriff auf die bereits im Text vorhandene Bildlichkeit. Damit unterscheiden sie sich von anderen Formen der Visualisierung, die (wie z. B. die Werke von Delacroix, Ingres und Rodin) isolierte Episoden bzw. Figuren aus der *Commedia* evozieren, oder im Rückgriff auf ein persönliches Ideensystem der Künstler den Text als Grundlage für eine mehr oder weniger freie Nachdichtung betrachten (man denke beispielsweise an die Zeichnungen von William Blake oder Salvador Dalí).

Die Forschung hat zudem vereinzelt auf diesen Aspekt als das Zeichen einer zunehmend subversiven Haltung der Künstler gegenüber ihrer Vorlage hingewiesen. In dieser Hinsicht vertritt Matthew Collins¹¹ die These, dass bereits spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Buchmaler den autoritativen Status, den die *Commedia* fast unmittelbar nach ihrer ersten Verbreitung erlangte, auf subtile Weise untergraben haben. In dieser Hinsicht zieht Collins eine Parallele zwischen der Haltung der Künstler bei der Auseinandersetzung mit Dantes Gedicht

11 Matthew Collins: Subverting authority in illustrations of Dante's *Commedia*, in: *Journal of Illustration* 3,2 (2016), S. 173–192; hier Bezug auf S. 174.

und den verschiedenen Formen der Beteiligung an Buchproduktionen, wie sie in der mittelalterlichen Scholastik hierarchisch klassifiziert werden. Der Bezug gilt einer kanonisch gewordenen Passage aus dem Proömium des Kommentars zu Petrus Lombardus, in der Bonaventura zwischen Schreiber (*scriptor*), Kompilator (*compilator*), Kommentator (*commentator*) und Autor (*auctor*) auf der Grundlage des jeweils zunehmenden Eigenanteils unterscheidet.¹² Der bildkünstlerische Umgang mit der *Commedia* würde dieses vierfache Schema imitieren, indem die sich mit Dante jeweils befassenden Künstler in ihrem Abhängigkeitsgrad gegenüber dem Text die unterschiedlichen Funktionen übernehmen: Weisen sie in den frühen Miniaturen eine rein reproduzierende Haltung („scribal illustration“¹³) auf, so zeichnen sich die Bildapparate des 14. und des 15. Jahrhunderts durch ihre kompilatorische Herangehensweise aus, da sie in einem unterschiedlich engen Zusammenhang mit der Exegese stehen und gelegentlich aus verschiedenen Informationsquellen schöpfen. Die Miniaturen von Giovanni di Paolo im Ms. Yates Thompson 36 würden insofern in ihrer Beziehung zu den Kommentaren als Quelle für extratextuelle Informationen schon die Autorität der dichterischen Grundlage irgendwie relativieren¹⁴. Die Wiederentdeckung Dantes ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts führt weiterhin die Künstler zu einer neu gewonnenen Freiheit, das in der *Commedia* dargestellte jenseits im Zusammenhang mit eigenen Fantasiewelten produktiv umzugestalten, was Collins als einen kommentierenden Ansatz in Form von „co-authorship“¹⁵ beschreibt und am Beispiel der graphischen Zyklen von Doré und Blake veranschaulicht: Dieses Verhältnis zu der Vorlage entwickelt sich zu einer zunehmend kühnen Freiheit in der bildkünstlerischen Dante-Interpretation des 20. Jahrhunderts, in deren Rahmen die Künstler dazu tendieren, durch freie Innovation der Vorlage einen dem Autor ebenbürtigen Status zu erreichen, gleichsam den Autor selbst zu übertreffen.

12 Bonaventura: *Commentaria in IV libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi*, Prooemium, quaest. IV, conclusio, in: *Opera omnia*, Bd. I, Quaracchi 1892, S. 14–15: „[...] notandum, quod quadruplex est modus facienti librum. Aliquis enim scribit aliena, nihil addendo vel mutando: et iste mere dicitur scriptor. Aliquis scribit et aliena, addendo, sed non de suo: et iste compilator dicitur. Aliquis scribit et aliena et sua, sed aliena tamquam principalia, et sua tamquam annexa ad evidentiam: et iste dicitur commentator, non auctor. Aliquis scribit et sua et aliena, sed sua tamquam principalia, aliena tamquam annexa ad confirmationem; et talis debet dici auctor.“

13 Collins 2016, S. 176.

14 Collins 2016, S. 180.

15 „co-authorship“: Collins 2016, S. 180–184. Collins spricht hier von einer ziemlich breit aufgefassten Dante-Renaissance, die sich vom 17. bis zum 19. Jahrhundert erstreckt.

3 Das Medium Kunst als Schnittstelle zwischen Dekodierung und Neuschöpfung. Kriterien für die Analyse der ausgewählten Beispiele

Die Rekonstruktion und Nachzeichnung der visuellen Rezeption der *Commedia* in ihrer Breite stellt zwangsläufig ein unerfüllbares Unterfangen dar, bei dem jeder Versuch einer Periodisierung zu kurz greifen würde und leicht in Frage gestellt werden könnte. Die vorliegende Arbeit möchte vielmehr über die Einteilung der künstlerischen Produkte in Kategorien hinausgehen und den Fokus auf die Bebilderung des Textes verlegen als einen Vorgang, welcher der Übersetzung von einer Sprache in eine andere ähnelt und je nach Künstler und Zeit nicht nur unterschiedliche Schwerpunkte bei der kritischen Ausarbeitung bzw. Interpretation der Vorlage, sondern auch eine unterschiedliche Beziehung zu Autor und Text voraussetzt. In diesem Sinne wollen wir uns mit besonderer Aufmerksamkeit auf den poetischen Text konzentrieren bzw. auf die Art und Weise, wie dieser in ein bildliches Zeichen übertragen wird: Die Vertiefung dieses Ansatzes stellt ein Desiderat der Studien zur künstlerischen Rezeption der *Commedia* dar. Aus einer umfassenderen Perspektive möchten wir durch die Untersuchung besonders aussagekräftiger Beispiele aus fünf historischen Phasen der Rezeption aufzeigen, wie die figurativen Interpretationen der *Commedia* sich parallel zu der exegetischen Tradition bzw. zu der kritischen Lektüre des Textes in einem Prozess entwickeln, in dessen Rahmen sowohl der Künstler, der die Geschichte inszeniert, als auch der Rezipient, der die Bilder betrachtet, eine zunehmende Unabhängigkeit zur Vorlage erlangen und von Dekodierenden zu autonomen Sinnstiftern der sich entfaltenden text-bildlichen Kommunikation werden: In diesem Kontext wird sich die grundlegende Frage stellen, ob und inwiefern sich die Ergebnisse dieses Prozesses als „Illustrationen“ bezeichnen lassen.

Der schon oben besprochene, von Matthew Collins vorgeschlagene Vergleich zwischen der visuellen Rezeption der *Commedia* und dem mittelalterlichen Schema zum Verständnis des Begriffes Autorschaft erscheint für unseren Diskurs nützlich, muss jedoch durch weitere Überlegungen ergänzt werden. Um die zunehmende Unabhängigkeit der Künstler vom Text zu definieren, würden wir zunächst lieber von einer allmählichen Distanzierung als von einer Subversion der Textautorität sprechen. Denn an und für sich betrachtet behält der Text beständig seine Autorität und gewinnt zunehmend an Wert als Teil eines literarischen und sprachlichen Kanons. Bei einem Werk wie der *Commedia*, das bereits in der Intention seines Autors – wie aus dem Brief an Cangrande della Scala hervorgeht – einer kommentierenden Glosse bedarf, stehen Text und Kommentar zu-

dem in einem im Vergleich zu der vierfachen Autorenhierarchie des Bonaventura komplexeren Verhältnis. Die Vielfältigkeit der Bedeutungsebenen der Vorlage bedingt häufig eine mehr oder weniger deutliche Distanz des Kommentars zu dem zu erläuternden Text, der eher als ein Anlass dazu dient, einen Kommentar zu generieren.¹ In diesem Sinne lassen sich die Beobachtungen von Saverio Bellomo zu dem vor 1328 entstandenen Kommentar von Jacomo della Lana² auch auf weitere Apparate, wie etwa den neuplatonischen Kommentar von Cristoforo Landino (1480–1481) bzw. die Textauslegung von Giovanbattista Gelli (1554–1551) anwenden: Der Kommentar agiert in den unterschiedlichen Rezeptionszeiten als ein unverzichtbares und teilweise autonomes Instrument, das nicht nur die Lektüre vereinfachend unterstützt, sondern den Prozess der Kommunikation aufrechterhält.

Die Vielschichtigkeit der allegorisch-phantastischen Sinnstruktur der *Commedia* bedingt allerdings eine außergewöhnliche Suggestivkraft, die je nach den kulturellen Kontexten der Rezeption ständig das Bedeutungsspektrum erweitert und sich aus unterschiedlicher Distanz wahrnehmen und transformieren lässt. Die Geschichte des Jenseitswanderers Dante wird somit zu einem Depot verschiedener, durch die Erfahrungen und Empfindungen der Künstler gefilterter Impulse und bietet bisweilen eine Projektionsfläche sowohl für die künstlerische Imagination als auch für ästhetische Ideale. Die Bilder, welche die Speicherung einiger Inhalte bzw. Motive des Textes in dem kollektiven Imaginären der Leserschaft ermöglichen, können im Rahmen der kommunikativen Prozesse zum einen die textuelle Deutung vermitteln oder sogar steuern, zum anderen ein Verfahren der ganz freien Aneignung in Gang setzen, die mit der Aufgabe der bildenden Künstler als Co-Autoren anfängt und den Leser-Betrachter zur aktiven Teilnahme an der Sinnstiftung einlädt. In dieser Hinsicht bietet unsere Studie nicht einen historischen Überblick, sondern eine gezielte Fokussierung auf ausgewählte Momente der Rezeption, in denen die inspirierende Kraft der *Commedia* als imaginationsförderndes Textereignis in unterschiedlichen Ausprägungen zum Ausdruck kommt: Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf der Art und Weise, wie die Künstler den Text von sich wandelnden Blickpunkten aus betrachten, wobei jeweils andere Aspekte von Dantes Dichtung als Speicher schöpferischer Impulse wahrgenommen werden.

Bei der Auswahl des Korpus waren die nachfolgend genannten Kriterien ausschlaggebend. Innerhalb des Zeitraums vom 14. bis zum Anfang des 21. Jahrhunderts sollten Bildapparate untersucht werden, deren Entstehungszeit mit zentralen, durch unterschiedliche Ansätze gekennzeichneten Momenten der Dante-Rezeption zusammenfällt. Dabei sollte das Interesse der Künstler dem gesamten Gedicht oder mindestens einer *Cantica* gelten: Als Folge blieben Inszenierungen von Ein-

1 Vgl. Thomas Klinkert: Problemi ermeneutici ed epistemologici della *Commedia*, in: Id. (Hg.), *La modernità di Dante. Prospettive semiotiche sulla Commedia*, Ravenna 2021, S. 86–87.

2 Saverio Bellomo: Introduzione, in: Id., *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della "Commedia" da Jacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze 2004, S. 32.

zelthemen, Episoden bzw. Figuren ausgeschlossen. Die ausgewählten Beispiele sollten exemplarisch für prägende Rezeptionshaltungen und Herangehensweisen gegenüber der *Commedia* stehen, von der Phase der näheren Textdeutung bis zu der Phase der Umdeutung bzw. der freien Interpretation, welche die neuesten Bildadaptionen charakterisiert. Unser Anliegen war es, festzustellen, inwiefern sich die differenten, in den jeweiligen Epochen vertretenen Auffassungen von Dantes Meisterwerk und von seinen Spezifika auf den Medienwechsel auswirken bzw. wie sich die Interpretationsansätze in der Auswahl der zu illustrierenden Themen sowie des Darstellungsmodus reflektieren. Bei diesem Ziel ging es darum, zu klären, welche Aspekte des poetischen Textes im Zusammenhang mit der zunehmenden historischen Distanz zwischen diesem und den Rezipienten in den Mittelpunkt des Interesses geraten und welche in der bildkünstlerischen Inszenierung von Dantes Jenseitsreise zur besonderen Geltung kommen. Im Vordergrund unserer Fragestellung steht vor allem die Überlegung, ob und inwiefern die Ausführung der Bildapparate das Ziel erkennen lässt, den Text zu veranschaulichen und in seiner Komplexität der Leserschaft zugänglich zu machen, oder darüber hinaus auch die Intention, eine bestimmte Deutung des Dargestellten, gleichsam auch eine Bewertung des literarischen Stellenwerts Dantes im Zusammenhang mit bestimmten literaturtheoretischen Modellen zu vermitteln.

Die Untersuchung der Bildzyklen sollte zur Klärung dieser Fragen in enger Verbindung mit einer philologisch sorgfältigen Analyse ihrer Vorlage erfolgen. Dabei wurden methodisch grundsätzlich zwei Wege beschritten. Ausgangspunkt war zum einen der genaue Vergleich zwischen Motivik und Struktur der Bilder und der verbalen Gestaltung des poetischen Textes: Es galt auszumachen, welche Kriterien die Auswahl der darzustellenden Szenen durch die Künstler leiten, in welchem Maße die illustrierten Momente den Leser/Betrachter zum Nachvollziehen des erzählten Geschehens als einer dramatischen Handlung verhelfen bzw. inwiefern sie zu einer Vermittlung des allegorischen Gehalts des Textes beitragen. Ferner wollten wir untersuchen, welche Elemente der verbal ausgedrückten Bildlichkeit, wie sie sich in den zahlreichen Metaphern und Vergleichen der *Commedia* manifestiert, in der visuellen Inszenierung aufgegriffen werden. Zum anderen stützte sich die Analyse der Bildapparate auf die Auseinandersetzung mit den exegetischen oder literaturtheoretischen Texten bzw. Ansätzen, welche die untersuchten Phasen der Dante-Rezeption in besonderem Maße prägten. Durch die Kontextualisierung der Kunstwerke in der Sphäre der Ästhetik sowie der Literaturtheorie ihrer Entstehungszeit wird ersichtlich, in welchem Maße die Bebilderung der *Commedia* das Ergebnis eines komplexen Dialogs zwischen Literatur und bildender Kunst darstellt, zu dessen Bezeichnung häufig der Begriff ‚Illustration‘ sich als äußerst reduktiv erweist. Besonders deutlich kommt dies in der neuesten Phase der bildkünstlerischen Rezeption zur Geltung, in der Dantes Text weniger als Grundlage für eine Visualisierung des Erzählten denn eher als Impulsgeber von Inspirations- und Kommunikationsprozessen mit ganz offenem Ausgang steht.

4 „Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero“:¹ Miniaturen und Zeichnungen zur *Commedia* als Spiegelbild der verbalen Exegese vom 14. bis 16. Jahrhundert

Der poetische Text erscheint zunächst als Gegenstand einer erklärend-vermittelnden Bebilderung, die sich jedoch keinesfalls mit einem Abschreiben des Inhaltes identifizieren lässt, sondern bereits von Anfang an eine interpretierende Haltung einschließt. In den ersten, gleichzeitig mit den Entwürfen der früheren Kommentare entstandenen Exemplaren der *Commedia* dienen zwar Bilder dazu, die Erzählung zu visualisieren und eine Verbindung zwischen dem Text und der Einbildungskraft des Lesers herzustellen. Sie erhalten ihren Sinn von dem Ganzen her und verhelfen ggf. durch Tabellen und Schemata zur Veranschaulichung von den in dieser Phase der Rezeption als zentral geltenden Aspekten des Gedichtes, d. h. der Struktur der drei Jenseitsreiche, des Verlaufs der Wanderung des Protagonisten Dante und der Figurenkonstellation. Dabei lässt sich die Aneignung der dichterischen Vorlage durch das 14. und frühe 15. Jahrhundert kaum als ein gradueller Übergang von einer passiv-reproduzierenden Rolle als *scriptores* zu einer aktiveren Beteiligung als *compilatores* beschreiben, zumal die erste Funktion als solche überhaupt nicht zu erkennen ist.

Da schon die frühen Illustrationen eine ansatzweise kommentierende Haltung aufweisen, kann man wohl festhalten, dass die Anfänge der bildkünstlerischen Dante-Rezeption höchstens von einer ‚kompilatorischen‘ Herangehensweise geprägt sind. In dieser Phase übernehmen die Bildapparate nach und nach die Rolle eines mehr oder weniger umfangreichen *commentarius liber* nach dem Modell der spätantiken didaktischen Werke zur Erläuterung literarischer Autoren, indem sie zunächst dazu dienen, den Text in seiner sprachlichen und formalen Struktur zugänglich zu machen, wobei sie nach dem erwarteten Rezipienten zunehmend viele Bedeutungsebenen der Dichtung zu erfassen und zu erörtern versuchen. In diesem Sinne folgen die bildenden Künste zunächst den Schwerpunkten der verbalen Kommentare zu der *Commedia*. Die Aufmerksamkeit für die Identifizierung der Dante begegnenden Figuren bzw. für die Erklärung von im Text vorhandenen Anspielungen auf reale oder mythische Ereignisse sowie die Neigung, allegorische Interpretationen auf das Wesentliche zu beschränken, sind insgesamt Charakteristika, die die Miniaturen des 14. Jahrhunderts mit der frühen florentinischen Exegese teilen. Ein Beispiel dafür ist das Ms. Holkham 514, misc. 48 der

1 *Purg.* VIII, 19.

Bodleian Library in Oxford, dessen Miniaturen, wie ein Filmband, eine lineare, ununterbrochene Darstellung des gesamten Ablaufs der Reise bieten, wobei alle an den jeweiligen Szenen beteiligten Figuren sorgfältig mit Namen versehen sind. Collins betrachtet diese Art der Erzählung als Beispiel eines „scribal thinking“ und liest sie im Zusammenhang mit der im 14. Jahrhundert noch verbreiteten Vorstellung Dantes als eines göttlich inspirierten Autors.² Wie jedoch neuere Studien gezeigt haben, wäre es durchaus unzulänglich, diese in Neapel entstandene Bildnarration als eine rein visuelle Transkription des Erzählten zu kategorisieren, denn einerseits lassen sich bei der Zuschreibung der Namen schon Spuren eines Rekurses auf mehrere Kommentare und Glosen erkennen, andererseits weisen einige Aspekte der Bilder, wie etwa die Fokussierung auf astrologische Themen, auf besondere Leseinteressen hin, deren Bedeutung sich im Zusammenhang mit den kulturellen Tendenzen am Hof von Robert von Anjou erschließt.³ Zwar scheinen die Miniaturen keinen Interpretationsfragen nachzugehen und den Text von seinen allegorischen und metaphorischen Bedeutungen zu befreien. Wir schließen uns trotzdem den Schlussfolgerungen von Laura Pasquini an, nach denen genau diese Tatsache weniger einen ‚kopierenden Ansatz‘ als vielmehr ein bewusstes Verfahren der Divulgation indiziert bzw. die Intention, das Gedicht einem noch unerfahrenen, mit dem Inhalt nicht vertrauten Leser verständlich zu machen, vielleicht einem Vertreter jenes angevinischen Adels, der ein Liebhaber der vulgären Literaturen d’oc und d’oïl war.⁴

Auch in Bezug auf die allegorischen und metaphorischen Ebenen des Textes weisen frühere Miniaturen häufig Signale einer Perspektive zur Interpretation der dargestellten Handlung auf. Man denke an die von Giusi Zanichelli⁵ eingehend analysierten drei Handschriften aus der Werkstatt des sogenannten „Meisters der dominikanischen Bildnisse“,⁶ deren Anfangsseiten durch die Initial-Buchstaben des *Inferno* eine Lesart von Dantes Jenseitserfahrung als fiktive Erzählung (Ms. Triv. 1077), als Heilsbotschaft (Ms. Parm. 3285) bzw. als Offenbarungserfahrung (Ms. Laur. Plut. 40.13) suggerieren. Andere Bildapparate vermitteln spurenhaft die motivischen Schwerpunkte eines Kommentars: So orientiert sich der Buchmaler des sogenannten *Dante Riccardiano-Braidense* (Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ms. 1005 + Mailand, Biblioteca dell’Accademia di Brera, Ms. XII 2, 14. Jhd.) bei der Gestaltung der illuminierten Initialen an den für Rechtsbücher

2 Collins 2016, S. 176–177.

3 Zu dem Ms. vgl. Laura Pasquini 2016 und Emilio Pasquini 2016 (S. 9, Anm. 7).

4 Laura Pasquini 2016, 95. Es ist in dieser Hinsicht zu betonen, dass die ikonographischen Modelle des Holkhams 514 gerade in den Miniaturen der Ritterromane zu erkennen sind.

5 Giuseppa M. Zanichelli: L’immagine come glossa. Considerazioni su alcuni frontespizi miniati della *Commedia*, in: Maria Monica Donato, Lucia Battaglia Ricci, Michelangelo Picone und Giuseppa Z. Zanichelli (Hgg.), *Dante e le arti visive*. Milano 2006, S. 139–142.

6 Ms. 1080 der Biblioteca Trivulziana in Mailand (1337), das Ms. 3285 der Biblioteca Palatina in Parma (1340) und das Ms. Plut. 40.13 der Biblioteca Mediceo-Laurenziana in Florenz (14. Jhd. zweites Viertel).

typischen Modellen,⁷ was mit der Betonung der Beziehung zwischen Strafe und Schuld im Kommentar von Giacomo della Lana zusammenhängt. Das erste Kapitel dieses Bandes wendet sich in dieser Hinsicht am Beispiel des sogenannten *Codex Altonensis* (Ende 14. Jhd.) und der *Commedia* von Alfons V. von Aragon (London, British Library, Ms. Yates Thompson 36, 15. Jhd.) zwei besonders aussagekräftigen Fällen zu, in denen durch die Miniaturen eine Auseinandersetzung der Künstler mit genau erkennbaren, von einem oder mehreren Kommentaren abgeleiteten Deutungsansätzen ersichtlich wird.

Die zunehmend deutlich interpretierenden Lösungen der Buchmaler lesen sich hierbei weniger als Spuren einer Untergrabung der Textautorität, als eher – ganz in Gegenteil – als Zeichen einer nach und nach eingehender werdenden kritischen Auseinandersetzung mit der Komplexität von Dantes Dichtung, was den noch zentralen Status des Textes bestätigt. In dieser Hinsicht lässt sich in der Frührenaissance eine sich steigernde Aufmerksamkeit der Künstler für die visuelle Übertragung von Textlesarten feststellen, die mit gewissen philosophischen und kulturellen Kontexten verbunden sind: So spiegeln Guglielmo Giraldis prachtvolle Miniaturen im sogenannten *Dante Urbinate* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Urb. Lat. 365, ca. 1477–1482) eine im Rahmen der humanistischen Kreise am Hof von Federico da Montefeltro herrschende rationalistisch-mythologische Auffassung, die Dantes Gedicht mit den Texten der klassischen Literatur gleichsetzt.

Die im zweiten Kapitel untersuchten großformatigen Federzeichnungen von Sandro Botticelli zu *der Commedia* stellen den Höhepunkt dieser kommentierenden Funktion des Bildapparates dar. Das Bild wird in diesem Fall zu einem Instrument, das im florentinischen kulturellen Kontext des Quattrocento zur Verankerung im Gedächtnis des Rezipienten einer bestimmten, auf theoretisch-lehrhafter Ebene festgelegten Leseperspektive beiträgt. Bei dem sorgfältig durchdachten Projekt wird Cristoforo Landinos Exegese als Folie für eine bewusst autonome Inszenierung des Gedichts benutzt, die in Fortsetzung einer bereits aufgeführten Vergil-Allegorese die Jenseitswanderung als die stufenweise Läuterung der menschlichen Seele von der lasterhaften materiellen Wirklichkeit bis zur göttlichen Schau deutet. Die neuplatonische Überarbeitung des Dichter-Theologen-Konzepts schreibt also zum einen der *Commedia* eine der göttlich inspirierten Poesie eigene Funktion als sakrale Offenbarung, zum anderen Dante eine den großen epischen Dichtern der klassischen Antike ebenbürtige Rolle zu. An ausgewählten Beispielen aus dem *Purgatorio* werden wir aufzeigen, wie es dem Künstler Botticelli gelingt, bei einer sehr textnahen Übertragung

7 Francesca D'Arcais: Le miniature del Riccardiano 1005 e del Braidense AG.XII 2. Due attribuzioni e alcuni problemi, in: Storia dell'Arte 33 (1978), S. 105–114; vgl. Lucia Battaglia Ricci: L'illustrazione del Dante Riccardiano-Braidense, in: Giacomo della Lana, *Commento alla "Commedia" di Dante Alighieri*, hg. v. Mirko Volpi, Roma 2009, 4 Bde. Bd. IV, S. 2719–2778 (fortan Battaglia Ricci 2009b).

der jeweils dargestellten Sequenzen durch eine sorgfältige Aufmerksamkeit für die Gestik und die Posen der Figuren sowie durch eigenständigen Einsatz von symbolischen Elementen als deutungssteuernden Hinweisen die Rezeption im Sinne dieser Lesart zu steuern. Auch im Fall von Botticelli geht es jedoch nicht um eine mehr oder weniger stark ausgeprägte „subvertierende“ Haltung des Zeichners gegenüber dem Text, sondern um eine Änderung des Blickpunktes zu dem Text-Bild-Verhältnis bzw. um eine Entwicklung des Bildkommentars in Richtung einer stark philosophisch geprägten Perspektive, die zusätzlich implizit Anspielungen an den humanistischen Diskurs zum *paragone* der Künste vermittelt, zumal zahlreiche visuelle Signale die Kraft der malerischen Sprache als Form des Dichtens zu thematisieren scheinen. Vor dem Hintergrund des Kunst-Diskurses der italienischen Renaissance, in dem das Konzept des *disegno* auch die *invenzione*, also die Erfindungskraft eines Malers bezeichnen kann, entfaltet sich Botticellis Werk als eine intermediale Übertragung, die nur in geringstem Maße, wenn überhaupt, einer Illustration nahekommt.⁸ Sie interpretiert nicht nur Dantes Poetik des Visionären und des Vielsinnigen aus einer zeitgenössischen philosophischen Perspektive, sondern setzt eine Ebenbürtigkeit zwischen Wort und graphischen Zeichen als gleichberechtigten Sprachen voraus und bringt das Selbstbewusstsein des Zeichners als einem schöpfenden Künstler ans Licht.

8 Vgl. Cornelia Klettke: Die Aneignung der Dichtung durch den Zeichner: Botticellis *Commedia*-Zyklus als Kommentar in Bildern, in: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte, 45,1 (2021) (fortan Klettke 2021d), S. 151.

5 „Sotto il velame de li versi strani“:¹ Die bildkünstlerische Rezeption der *Commedia* als Projektionsfläche für literaturtheoretische und ästhetische Debatten über Dantes Dichtung in der Renaissance und der Romantik

In den bisher betrachteten Fällen konzentrieren sich die Illustrationen vor allem auf die Veranschaulichung des Textes als einem Konstrukt, das ein komplexes Netz von Bedeutungen auswirft, mit dem Hauptziel, bei einer Erläuterung des *sensus litteralis* die Lektüre durch eine Offenlegung der Allegorie zu begleiten. In Anlehnung an die schriftliche Exegese suggerieren die Bilder bisweilen eine implizite Antwort auf Fragen zur Eigenschaft des dichterischen Produktes als einer Summa christlicher Morallehre, als eines prophetischen Zeugnisses, als eines wahrhaften Berichtes bzw. einer Traumvision. Botticellis Inszenierung der Jenseitswanderung als Läuterungsreise erweitert diese Perspektive durch eine nähere Fokussierung auf die spirituelle Dimension: In der bildlichen Umsetzung wird diese anhand eines Systems von Entsprechungen gespiegelt, das auf der sorgfältigen Verknüpfung mit allen im Text evozierten visuellen bzw. visualisierbaren Eindrücken basiert.

Eine nachfolgende Phase der Rezeption lenkt die Aufmerksamkeit auf die spezifisch poetologisch-ästhetische Qualität der *Commedia*, wobei theoretische Konzepte als Ausgangspunkt für die Bewertung dienen. Als die Zeit, in der Petrarca als der höchste Vertreter der italienischen volkssprachlichen Dichtung und somit als Vorbild für Sprache und Stil in ganz Europa angesehen wird, markiert das 16. Jahrhundert einen Wendepunkt in der Wahrnehmung der Figur Dantes, dessen Rang im literarischen Kanon tendenziell unter Verweis auf zwei Aspekte bestritten wird: der vielfältige Themenbereich des Gedichtes, der jeden Sinn für stilistische Harmonien zerstöre, sowie der Wert der *Commedia* als dichterisches Produkt gegenüber den normativen Vorgaben der altklassischen *artes poeticae*. Im Rahmen der italienischen Akademien entsteht eine neue Kategorie von Lesern, die auch Künstler, Philosophen und Musiker einschließt, wobei die bildkünstlerischen Adaptionen des Poems eine exemplarische Funktion gewinnen: Eine Auswahl der zu illustrierenden Momente und Themen erfolgt zu dieser Zeit auf der Grundlage literaturtheoretischer Diskussionen mit Blick auf Inhalte, die vor dem Hintergrund zeitgenössischer Streitschriften sowie der akademischen Vorträge als besonders relevant gelten, wie etwa der chronologische Reiseverlauf

1 *Inf.* IX, 63.

oder die Größe und das Maß der Hölle. In dieser Hinsicht legt bereits Michael Brunner in einer 1999 erschienenen Studie² die Vermutung nahe, dass einige Zeichnungen von Jacopo Ligozzi und Ludovico Cigoli zur Verwendung als bildliches Anschauungsmaterial durch die Vortragenden in den Sitzungen der Florentiner Literaturakademien bestimmt gewesen seien. Der Blick auf diesen Kontext wird uns im dritten Kapitel dazu verhelfen, die um 1587 entstandenen *Inferno*-Zeichnungen von Johannes Stradanus auf der Folie der akademischen Debatte zu verstehen. Sowohl die Selektion der Momente als auch die sorgfältig konzipierte Gestaltung der Einzelszenen zeigen die Aufmerksamkeit des Künstlers auf jene kontroversen Aspekte des Gedichtes, die Gegenstand der gelehrten Diskussion waren, sowie die Spuren einer Rezeption bestimmter kritischer Ansätze, welche die Rolle Dantes als einem poetischen Modell verteidigten.

Die Aufwertung der *Commedia* als dichterisches Produkt und ihre Rolle als Einschreibungsfläche, in die sich die ästhetischen Werte einer Zeit eintragen lassen, zeigt sich noch deutlicher im Rahmen der literatur- und kunsttheoretischen Debatte der Frühromantik, die wir in einem zweiten Schritt ins Auge fassen. Der Anfang des 19. Jahrhunderts markiert den Aufschwung einer neuen Verehrung Dantes als dichterisches Modell. Freilich in Anlehnung an die Rezeption von Giovan Battista Vico, der im dritten Buch seiner *Principi di scienza nuova* Dante den „toscano Omero“³ nannte, würdigen die Frühromantiker die *Commedia* als eine Hauptquelle, die wie der antike Mythos die Erfassung des ‚ursprünglich Menschlichen‘ am Beispiel der im Text dargestellten Erlebnisse und Figuren ermögliche. Die Bildlichkeit und die breite Palette der im Gedicht geschilderten menschlichen Gefühle kommen zudem der Sensibilität dieser „Epoche einer Selbstfindung des neuzeitlichen Menschen“ durchaus entgegen.⁴

Dies hat zunächst zur Folge, dass sich ein Repertoire von besonders eindrucksvollen, als poetisch ausdrucksstark angesehenen Szenarien kristallisiert, welche von nun an die bildkünstlerische Rezeption in wesentlicher Weise prägt. Vor allem durch die Beiträge der Gebrüder Schlegel und von Friedrich Wilhelm Joseph Schelling tritt zudem die Eigenart der *Commedia* als einem über jegliche Gattungsregeln stehenden „Gesamtkunstwerk“ in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, wobei die Verklärung Dantes als des „heilige[n] Stifter[s] und Vater[s] der modernen Poesie“⁵ zunehmend deutlich mit dem Diskurs über das Wesen der Dichtung verbunden wird. Das Poem wird innerhalb kurzer Zeit zum vorbildhaften Text für das neu proklamierte literarische Programm von „universeller Poesie“, wel-

2 Michael Brunner: Die Illustrierung von Dantes Divina Commedia in der Zeit der Dante-Debatte (1570–1600). München/Berlin, 1999; Bezug hier vor allem auf S. 125–135.

3 Giovan Battista Vico: *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* [1744], in: Id., *Opere*, hg. v. Andrea Battistini, Milano 1990. Bd. I, S. 814.

4 Marie Ursula Riemann-Reyer: Dantes Traum der Läuterung: Brücke zwischen Klassizismus und Romantik“, in: Lutz S. Malke (Hg.), *Dantes Göttliche Komödie: Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten*. Leipzig 2000, S. 81.

5 Friedrich Schlegel: *Gespräch über die Poesie im Athenäum*, in: KFSa, Bd. II, S. 297.

che durch Vereinigung aller Gattungen eine vollkommene Verknüpfung des Philosophischen und Wissenschaftlichen mit dem Reichtum einer unausschöpflichen Phantasie vornimmt und durch das Streben nach dem Göttlichen das Transzendente in ein komplexes ‚prophetisches System‘ einwebt. Im deutschen Sprachraum entwickelt sich diese Interpretation der *Commedia*, in deren Rahmen die tatsächliche ‚Anschaulichkeit‘ und Plastizität des Werkes häufig thematisiert werden, parallel zu einem Diskurs über Rolle und Effekte der Illustration literarischer Texte. Unter dem Einfluss des erfolgreichen Dante-Zyklus von John Flaxman (1755–1826) gerät die Umrisszeichnung in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit als ein besonders geeignetes Reflexionsmedium für literarische Produkte, gleichsam als die ideale Formensprache zur Übertragung poetischer Texte im Sinne der frühromantischen Ästhetik. Die „reizende Chiffrensprache der Linien und Formen“⁶ weist als „Hieroglyph“ eine der Poesie analoge Wirkung auf, da das Andeutungshafte der Umrisse die Phantasie des Betrachters anregt und dessen Beteiligung an der Konstitution des Kunstwerkes durch ‚schöpferische‘ Sinnergänzung fördert. In der Schlichtheit der Umrisslinie, wie sie Flaxman für seinen Dante-Zyklus umsetzt, sieht die frühromantische Rezeption zudem die Möglichkeit einer harmonisierenden Synthese von klassischer Antike und christlicher Moderne und damit das beinahe ideale, kompatible Zeichensystem zur visuellen Übersetzung der „progressiven Universalpoesie“. In den Inszenierungen der *Commedia* aus den 1850er Jahren werden die Spuren dieses literarisch-ästhetischen Diskurses erkennbar: Am Beispiel der Zeichnungen von Giovanni Bonaventura Genelli (1798–1868) werden wir näher untersuchen, wie der Umriss als Verfahren eines ‚fortführenden Dichtens‘ verwendet wird, das den poetischen Text von seinem Referenzkontext möglichst löst und durch Anspielung auf die klassische Antike zum Mythos erhebt.

6 August Wilhelm Schlegel: *Athenäum*, Bd. II, 1799, S. 203.

6 „Che ciò ch'io dico è un semplice lume“:¹ Die unendlich variablen Resemantisierungen der *Commedia* als eines simulakrenhaften Prätextes in der postmodernen Künstlerrezeption

Das Aufblühen von bildkünstlerischen Inszenierungen der *Commedia* ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeugt von der sich vollziehenden Aufnahme des Textes in den bildungsbürgerlichen Kanon. Während ein zunehmend großer Teil des Publikums nun in der Lage ist, die in dem Gedicht enthaltenen Referenzen auf Geschichte und Motivik zu identifizieren und in ihrer exemplarischen Bedeutung zu bewerten, erkennt man in den bildkünstlerischen Dante-Zyklen dieser Zeit ein großes Variationspotential: Es entstehen neben textgetreuen Wiedergaben der Erzählung, wie dem bekannten Zyklus von Gustave Doré, auch Interpretationen, die trotz einer meist relativ engen Orientierung an der Narration jeweils ein besonderes Interesse bzw. von den Einzelkünstlern vertretene ästhetische und geistige Werte ans Licht bringen, wobei sie häufig in einen kritischen Dialog mit Dantes Glaubenshorizont zu treten scheinen. So sind beispielsweise William Blakes Dante-Bilder weniger eine begleitende Textbeigabe als eher kommentierende Spiegelungen, die eine kritische Haltung gegenüber zahlreichen Aspekten der philosophisch-religiösen Vorstellungen des Autors vermitteln.² Von nun an wird die *Commedia* als Sujet der bildkünstlerischen Darstellung zunehmend deutlicher als ein Dispositiv der Imagination wahrgenommen: Die Welt Dantes wird für die Künstler zu einem Motivrepertoire bzw. zu einer Sprache, die es im Rahmen einer schier unerschöpflichen Palette von stilistischen und kompositorischen Lösungen ermöglicht, die Sinnvielfalt der Textvorlage zu ergründen, um die erlebte Wirklichkeit darzustellen oder ein eigenes visionäres Universum zu entwerfen. Mit ihrer Galerie von Lastern und Tugenden steht die *Commedia* für Künstler, welche, wie Renato Guttuso (1911–1987) oder der argentinische Maler Carlos Alonso (geb. 1929), die übernatürlichen Regionen der Hölle durch Anspielung auf historisch konkrete Erscheinungen des Bösen darstellen, als das allegorische Abbild einer zeitlosen Gegenwart. In anderen Fällen werden ihre Szenarien zu einem mystisch-symbolistischen Jenseitsbild stilisiert, wie in den Illustrationen von Mirko Rački (1879–1982), in deren freiem Umgang mit der

1 Par. XXXIII, 90.

2 Barricelli 1992, S. 30.

literarischen Vorlage durch Einsatz zahlreicher phantastisch-surrealer Elemente die Wirkung der Wiener und Münchner Jugendstilbewegungen zu erkennen ist.³

Eine eingehende Berücksichtigung der bildkünstlerischen Dante-Rezeption des 20. Jahrhunderts wäre im Rahmen dieser Arbeit weder möglich noch erforderlich: Da der Schwerpunkt unserer Fragestellung auf den visuell-verbalen Konstellationen als Spannungsfeld zwischen Darstellung und Neuschöpfung liegt, wollen wir die Aufmerksamkeit vor allem auf die postmoderne Rezeption richten als eine besonders fruchtbare Phase, in der die Ebene des *sensus litteralis* als Hauptgegenstand der Darstellung endgültig in den Hintergrund rückt. Als gestaltgebend für die Kunstprodukte erweisen sich die unterschiedlich interpretierte allegorische Grundstruktur sowie die sprachlichen Inventionen Dantes als Quelle für verschiedenartige, die Einbildungskraft der Rezipienten erregende Eindrücke. Die jeweils arbeitenden Künstler lassen sich dabei weniger von dem Text leiten als vielmehr durch die eigene Vorstellungskraft bzw. ihre Fähigkeit, ihr individuelles Bilduniversum durch die Brille von Dantes ‚malerischer‘ Vision zum Ausdruck zu bringen.⁴ Es handelt sich um eine künstlerische Produktion, die von absoluter Subjektivität, einer umfassenden Verwendung ganz persönlicher Symbolsysteme und verschiedenen Formen der ikonographischen Aktualisierung geprägt ist. Die Bilder sind folglich nicht immer unmittelbar zu entziffern: Die Zyklen, die oft in Form eines *livre de peintre* entstanden sind, zeichnen sich durch ihre fast völlige Autonomie vom Text aus, die sogar zu einem erstrebten Ziel wird. Salvador Dalí erschafft somit eine Neuformung der *Commedia*, welche die strukturelle Kohärenz durch kryptische, oft mit einem einzigen Wort des Textes verbundene Bilder unterminiert: Die Phantasie des Künstlers eignet sich Einzeldetails der dichterischen Vorlage an und verwandelt sie in die typisch surrealistische Formensprache, voller metaphysischer Symbole und psychoanalytischer Anspielungen. Robert Rauschenberg, Tom Phillips, Sandow Birk verfolgen noch weitere, jedoch unterschiedliche Ansätze, die freilich den Versuch gemeinsam haben, mit visuellen Mitteln (häufig durch interpiktorale Anspielungen auf die ikonographische Tradition) persönliche Aktualisierungen der *Commedia* zu entwerfen, die einerseits die Rolle des Künstlers als Autor einer resemantisierenden Neugestaltung der Vorlage betonen, andererseits durch ihre prinzipielle Offenheit den Betrachter an der Sinnkonstitution beteiligen.

Als ein besonders aufschlussreiches Beispiel dieser stark an die Vorstellungskraft des Rezipienten appellierenden visuellen *réécritures* der *Commedia* werden wir im letzten Kapitel unserer Studie die zu Anfang der 2000er Jahre entstandenen Aquarelle des katalanischen Malers Miquel Barceló untersuchen. Konzipiert

3 Die Besonderheiten der Inszenierung in Račkis Dante-Zyklus werden wir in einer zukünftigen Arbeit ausführlicher betrachten.

4 „Textual fidelity by itself is not an irreducible criterion for success in illustration. The fundamental criterion is the artist's ability to conceive through images what his imagination has sighted thanks to Dante's extraordinary painterly vision“ (Barricelli 1992, S. 107).

als Teil einer bebilderten Dante-Ausgabe, entziehen sich diese Bilder jeglicher Einordnung in die Kategorie der Illustration als dem Text untergeordnete erzählerische Beigabe, insofern als sie über eine rein visuelle Darstellung hinaus gehen. Das Ziel des Künstlers ist es vielmehr, vom Text ausstrahlende Impulse und Suggestionen aufzugreifen und diese zu Bildern zu entwickeln. Der Zyklus schafft somit weder eine ‚Transkription‘ von Dantes Weg durch die drei Jenseitsreiche noch wiederholt er die Topoi der gängigen Ikonographie: Barceló entwirft nicht ein Universum, das der Rezipient leicht seiner eigenen Leseerfahrung überlagern kann, sondern er schafft Kompositionen, die sowohl konkret sind, indem sie Bezug auf dargestellte Momente der Erzählung nehmen, als auch abstrakt erscheinen, indem sie diesen Bezug nur in Form von Spuren erkennen lassen.

Dantes mannigfaltige Bildsprache entfaltet sich vor dem Künstler als ein Komplex von Bedeutungsfragmenten, die emotionale Impulse transportieren, um wiederum, gefiltert und transformiert durch das Bild, auf den Betrachter übertragen zu werden. Die ursprüngliche Vieldeutigkeit des „vierfachen Schriftsinns“ wird somit in vollem Maße ausgeschöpft: Es entstehen referenzarme bzw. referenzlose Kompositionen, die meistens nur reminiszenzartige Bezüge auf den ursprünglichen Erzählkontext aufweisen und bisweilen versuchen – wie in den Endgesängen des *Paradiso* – die visionären Erfahrungen Dantes durch eine eigene Formensprache zu ‚übersetzen‘. In dieser Hinsicht nimmt Barceló nicht eine Subversion der Autorität des Textes in dem von Collins beschriebenen Sinne vor, sondern eher eine Subversion der Perspektive eines Bildkommentars. In seinem Dante-Zyklus verkörpert das Text-Bild-Verhältnis in anschaulicher Weise das Konzept des Simulakrums, wie es von Jean-François Lyotard auf das Kunstwerk und von Cornelia Klettke auf das literarische Werk bezogen worden ist: Sowohl die dichterische Vorlage als auch die visuelle Übersetzung in ihrer Eigenart als intermediärer Austausch zwischen gleichberechtigten Sprachen konstituieren sich als ein Speichern von Energieimpulsen, die transferiert werden und deren Intensität bei dem Betrachter eine emotionale Wirkung freisetzt. Damit agieren Text und Bild als parallele Dispositive der Imagination, in die sich unter aktiver Mitwirkung des Rezipienten eine Vielzahl von Bedeutungen einschreiben lässt. Das ursprüngliche poetische Zeichen bleibt, in den Worten seines Autors, „un semplice lume“ (*Par.* XXXIII, 90): Uns bleibt die Aufgabe, den unendlichen Prozess der Imagination weiterzuführen.

Die Wechselwirkung zwischen bildlicher und
schriftlicher Exegese im 14. und 15. Jahrhundert
am Beispiel des *Codex Altonensis* und der *Commedia*
des Alfons von Aragon (Ms. Yates Thompson 36)

1 Kommentar und Illustration.

Einführende Bemerkungen

Die Komplexität der *Commedia* als Werk der Dichtung, das weit über die Gattungsgrenzen der mittelalterlichen *visio* hinaus sich zugleich als prophetisches Zeugnis, als philosophische und moralische Summa, als kosmologische und theologische Enzyklopädie präsentiert, bedeutete für die ersten Leser eine noch nie dagewesene Herausforderung. Das unmittelbare Bedürfnis, von den im Gedicht beschriebenen Szenen, Figuren und Geschichten in der Imagination eine Form hervorzubringen, ging Hand in Hand mit der Notwendigkeit, ihre vielschichtige Bedeutung durch eine adäquate exegetische Unterstützung fassbar zu machen. Die ersten Leser konnten so die Vielfalt der Interpretationen erleben, die sich in den Entwürfen der ersten Kommentare¹ widerspiegeln. Ein reges Interesse an der Lektüre und Interpretation der *Commedia* beginnt mit der noch relativ knappen Textauslegung, die Dantes eigener Sohn Jacopo ein Jahr nach des Vaters Tod verfasste und der in den vierziger Jahren des Trecento noch das umfangreiche Werk seines Bruders, Pietro Alighieri, folgte. Bereits zuvor waren jedoch mehrere exegetische Beiträge in lateinischer Sprache sowie in *volgare* entstanden, wie die Kommentare von Graziolo Bambaglioli, von Jacopo della Lana bzw. die ausführliche und in vielerlei Hinsicht richtungweisende Erläuterung des *Inferno*, die der Karmeliter Guido da Pisa um 1330 lieferte. Damit hält die Beschäftigung mit dem *poema sacro* keinesfalls an: Aus der Auseinandersetzung mit Dantes poetischer Einbildungskraft erwachsen über einen Zeitraum von mehr als drei Jahrhunderten über sechzig Glossierungen zur *Commedia*, die eine Fülle von philosophischen, religiösen und literarischen Traditionen zur Entwicklung einer adäquaten Textauslegung heranziehen. So lassen sich im Laufe des 14. Jahrhunderts

1 Einen Überblick über dieses umfangreiche exegetische Corpus (bis zum 15. Jahrhundert) findet man in Saverio Bellomo: *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato*. Firenze 2004. Die frühesten Kommentare zu Dantes Gedicht stammen, wenn nicht bereits aus der Zeit vor Dantes Tod, mindestens aus der Zeit um 1322–23 (vgl. Andrea Mazzucchi: *Nota introduttiva*, in: Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (Hgg.), *Censimento dei commenti danteschi, I. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*. Roma 2011, S. xxi–xxxiii. Etwas mehr als ein Jahrzehnt später, im Jahre 1337, kopierte Francesco di ser Nardo da Barberino das erste datierte illustrierte Manuskript der *Commedia*, der in Mailand erhaltene Trivulziano 1080. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass die Tradition des illustrierten Dante noch früher begann, freilich am Ende der 1320er Jahre. Vgl. Francesca Pasut: *I miniatori fiorentini e la Commedia dantesca nei codici dell'antica vulgata: personalità e datazioni*, in: Arqués i Corominas/ Ciccuto 2017, S. 29–44, insbes. S. 37; Ead.: *Codici miniati della Commedia a Firenze attorno al 1330: questioni attributive e di cronologia*, in: *Rivista di studi danteschi* 6,2 (2006), S. 379–409; Battaglia Ricci 2018, S. 4.