

WARBURG INSTITUTE
CNA 702



C
N
A
702



c
n
a
702

H. T. KROEBER

DIE EINZELPORTRÄTS
DES
SANDRO BOTTICELLI

1170 v

c
n
a
702

DIE EINZEL-
PORTRÄTS
SANDRO BOTTICELLI
VON
H. F. KROEBER

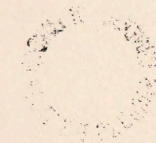


LEIPZIG 1911
VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN



Den Druck dieses Bandes besorgte die
Offizin von Julius Klinkhardt in Leipzig.
Die Herstellung der Tafeln übernahm
die Lichtdruckanstalt von Sinzel & Co.
in Oetzsch bei Leipzig

Meinen lieben Eltern



In noch höherem Maße als meiner Vaterstadt Altenburg, die sich rühmen darf ein Meisterwerk Botticellischer Porträtkunst in ihren Mauern zu beherbergen, verdanke ich die ersten Anregungen zu dieser Untersuchung meinem hochverehrten Lehrer A. Schmarsow.

Auch muß den Galeriedirektionen, in erster Linie Conte A. Filangieri zu Neapel, an dieser Stelle für die Förderung Dank gesagt werden, die sie der vorliegenden Arbeit durch ihr Entgegenkommen haben angedeihen lassen.

Der Text des Buches wurde von der Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig als Inauguraldissertation angenommen.

LEIPZIG, im Juli 1910.

H. T. KROEBER.

Schon in Ulmanns Monographie über Sandro Botticelli ist die Absicht deutlich, das Gesamtwerk des Meisters nach Grundprinzipien der Bildkomposition zu gliedern. Bestrebungen, die sich im Sinne der strengen Perspektiviker der Raumdarstellung nähern oder statt dessen eine reliefmäßige Anschauung walten lassen, gelegentlich wohl gar Anwendungen malerischer Bildmäßigkeit werden bei Botticelli aufgewiesen und zu entscheidenden Kriterien für die Genesis seiner Werke erhoben. An der Hand solcher Maßstäbe gelingt es Ulmann zunächst einen Grundstock Botticellischer Arbeiten zu finden, der bis auf die Beziehungen zu seinem Lehrer Fra Filippo¹⁾ zurückgeht. Darauf folgt die Gruppe der ersten Madonnenbilder, und auch die Anbetung der Könige für die Medici wie das Wandgemälde des hl. Augustin in Ognisanti reiht sich der sorgfältigen Analyse zufolge überzeugend hier an.

Später hat Ulmann die ursprüngliche Disposition mehr aus dem Auge gelassen, als man nach dem Anfang erwartet. An einem Punkt der Darstellung fällt eine Änderung des Verfahrens besonders auf: Die Einzelporträts werden nicht an die fortschreitenden Lösungen größerer Aufgaben, religiöser oder weltlicher Darstellung, angeknüpft, sondern alle miteinander an einer Stelle eingeschaltet, kurz vor der Anbetung der Könige für S. Maria Novella. Wer diese Gesamtübersicht aufmerksam durchliest, findet wohl den Versuch heraus, auch hier dieselben Unterschiede zu machen wie bei den Frühwerken; indessen ist die folgerichtige Durchführung sehr bald aufgegeben worden. Das mag größtenteils an den Schwierigkeiten gelegen haben, die sich damals noch entgegenstellten, in der Unzugänglichkeit einiger Werke und ihrem

¹⁾ Das Kapitel über diesen Meister wurde als Breslauer Doktordissertation H. Ulmanns 1890 gedruckt; die eingereichte Arbeit umfaßte jedoch schon den ganzen Botticelli und war unter dem Beirat seines Lehrers entstanden. Das Buch ist in München 1892 erschienen.

Erhaltungszustand. Beides hat sich inzwischen wesentlich geändert. In Privatbesitz versteckte Schätze sind durch Ausstellungen und Photographien besser vergleichbar geworden; von den bekannten Hauptwerken haben einige durch vorgenommene Reinigung ein ganz anderes Aussehen bekommen. Da nun die Einzelporträts des Botticelli der kritischen Forschung bisher am meisten zu schaffen gemacht und die größten Meinungsverschiedenheiten heraufbeschworen haben, so verlohnt sich heute der erneute Versuch, die Bildnisse mit den Kompositionsprinzipien der kirchlichen, mythologischen und allegorischen Darstellungen in engere Beziehung zu setzen. Gerade die Freilegung der vielfach übermalten Hintergründe hat erwiesen, daß hier ein fester Zusammenhang besteht. Es muß erprobt werden, wie weit man mit dem konsequenten Anschluß der Bildnisse an bestimmte Etappen in der Entwicklung des Meisters gelangen mag¹⁾. Je notwendiger sich diese Verbindung für ein Einzelporträt erweisen läßt, desto sicherer gehört es auch in das persönliche Schaffen des Botticelli hinein, selbst dann, wenn Kenneraugen die Mitwirkung eines oder des anderen Ateliergenossen in Einzelbestandteilen erkannt haben.

Versuche, die dargestellten Personen zu bestimmen, sollen im folgenden vermieden werden, um das Ergebnis des hier angewandten Erkenntnismittels von jeder fremden Beimischung freizuhalten; nur so kann es zu der Wirkung kommen, die ihm gebührt.

¹⁾ Vgl. Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Leipzig 1897. p. 183.

Giuliano de' Medici in der Accademia Carrara zu Bergamo

(Tafel I a.)

Am besten gehen wir von einem Bilde aus, das sich mit voller Sicherheit datieren läßt. Es ist das Porträt des Giuliano de' Medici, der 1478 das Opfer der Pazziverschwörung wurde. Von ihm besitzt die Accademia Carrara in Bergamo ein Exemplar, das durch Vermächtnis des Sammlers Morelli von Mailand nach Bergamo gelangt ist. Der frühere Eigentümer hat als Arzt und Kunstkenner von diesem Bilde behauptet, es müsse nach der Totenmaske gearbeitet sein¹⁾. Ist diese Beobachtung richtig, dann hätten wir die Entstehung im Jahre 1478 ganz sicher beglaubigt. Andernfalls würde man noch an eine Skizze angesichts der Leiche denken können. Und erst, wenn alle diese Anzeichen den Beobachter getäuscht haben sollten, wäre es zulässig, auf die letzte Lebenszeit des Giuliano selber zurückzugehen, über die wir literarisch durch den Kommentar Angelo Polizianos²⁾ zur Pazzi-

¹⁾ Morelli, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*: Die Galerie zu Berlin, Leipzig 1893, p. 11 ff. „Herr Dr. Bode macht bei diesem Porträt die etwas befremdende Bemerkung (Gaz. d. B. A. 1888. II. p. 484), es sei das einzige gemalte männliche Bildnis mit niedergeschlagenen Blicken, welches er zu Gesichte bekommen habe. Diese Tatsache ist einfach daraus zu erklären, daß sowohl der Maler als der Bildhauer in diesem Falle ihre Bildnisse nach Totenmasken ausgeführt hatten. Wahrscheinlich wurde Orsino, der bekannte Verfertiger von Totenmasken, berufen, die Maske des ermordeten Giuliano abzunehmen, und nach dieser Maske mag Botticelli in etwas vergrößertem Maßstabe das Porträt Giulianos abgebildet haben. An der Steife der Haarmasse ersieht man leicht, daß an dieser Behandlung das Gipsvorbild schuld ist.“

²⁾ Angeli Politiani *Conjuracionis Pactianae anni 1478 Commentarium*, Napoli 1769. Poliziano beschreibt Giulianos Äußeres wie folgt: *Statura fuit procera, quadrato corpore, magno, et prominenti pectore; teretibus, ac musculosis brachiis, validis articulis, compressa alvo, amplis femoribus, suris aliquanto plenioribus, vegetis, nigrisque oculis, acris visu subnigro colore, multa coma, capillo nigri et promisso atque in occiput a fronte rejecto.*

verschwörung unterrichtet sind. Versuchen wir unsererseits das Bild zu befragen, was es über seine Entstehungsgeschichte sonst aussagt.

An diesem Kopf ist die Unterkieferpartie weit vorgeschoben, die Stelle des spitz hervortretenden Backenknochens wird durch einen deutlichen Schattenpunkt bezeichnet; lange, eigentümlich tief eingegrabene Falten ziehen sich um Auge, Nase und Mund. Die etwas unnatürlich geröteten, leicht geschwungenen Lippen sind fest geschlossen. Die spitze Nase hängt vornüber. Unter den großen gesenkten Augendecken entzieht sich das Auge selbst fast der Betrachtung. Alle Einzelheiten des Gesichts, bis hin zu den feinen Augenwimpern und dem natürlichen Schatten der rasierten Oberlippe, sind aufs exakteste beobachtet und wiedergegeben. Kräftige, breitgezogene, schwarze Brauen trennen die steil aufragende Stirn von der unteren Partie des Schädels, der in seiner Dreiviertelwendung nach rechts einen sehr bewegten Umriß zeigt. Nach außen hin wird dieser durch die jäh aufflackernde Konturlinie der breit herumgelegten schwarzen Locken noch verstärkt, deren dunkle Masse gleichzeitig zur Festigung der hellen Gesichtsfläche dient, die in einem goldbraunen Gesamtton mit grünlicher Untermalung schimmert. In üppiger Flut fallen sie zu beiden Seiten des Scheitels bis zu den Schläfen fest anliegend hernieder; von dort wallen sie auf der linken Seite über Ohr und Wange bis tief auf den Hals, während sie durch einen überquellenden, flügelartig abstehenden Wulst in auffallender Weise mit der schmalen Nasenspitze kontrastieren; oben, wo die Kopfform bedenklich zusammenflieht, legt sich das Gelock als fester Widerhalt dagegen und schafft zu der überwiegenden Längsentfaltung des Gesichtes — noch deutlich sichtbar sind die Spuren einer durch Kinn, Oberlippe, Nase und linkes Auge laufenden vertikalen Hilfslinie — die erforderliche Breite.

So etwa würde eine grundlegende Studie des Künstlers nach dem Kopf allein oder eine vorbereitende Skizze zur farbigen Wiedergabe auf neutraler Malfläche vorzustellen sein. Aber erst dadurch, daß der Kopf in eine quadratische Umrahmung eingespannt ist, gelangt er zur Beruhigung, zu fester Existenz im Bilde. Ebenso wird auch der Oberkörper, der dem Geschmack der Zeit entsprechend möglichst tief unter der Brust abgeschnitten ist, auf eine sichere Unterlage gebracht.

Giuliano trägt einen einfachen, carminroten Rock, der auf den steil abfallenden Schultern glatt ansitzt, während er über der Brust mehrere ziemlich gleichmäßig verlaufende Falten wirft; darunter ein graugrünes Wams, von dem auf der Mitte der Brust ein Streifen hervorleuchtet. Der Rockkragen ist niedrig und mit einem sauberen weißlichen Besatz eingefäht. Analog der Wendung des Kopfes hat eine Drehung der Büste nach links gegen den Hintergrund stattgefunden. Dieser ist zugunsten der körperlichen Erscheinung als räumlicher Faktor ausgestaltet worden, und zwar zu einer graubraunen Wand mit einem von unten gesehenen, in perspektivischer Verkürzung wiedergegebenen Fenster, hinter dem ein zart bläulicher nach unten hin gelblich abgetönter Himmel steht. In diesem Zusammenhang erscheint der Ausschnitt des Körpers fast wie eine bemalte Terracottabüste, die als vollausergundete, plastische Arbeit vor uns steht. In der gegebenen, von dem Beschauer abgekehrten Haltung und durch die gesenkten Augenlider bewirkt sie einen fast unheimlichen Eindruck, der nur zum Teil aus einer bestimmten Situation des Vorbildes erklärt werden kann, zum anderen Teil als rein künstlerische Leistung des Botticelli gelten muß¹⁾. Diese ist einmal in der psychologischen Auffassung, vor allem aber in der angestrebten plastisch-räumlichen Durchbildung des Ganzen zu beobachten. Hiermit berühren wir das spezifisch Botticellische Grundproblem, aus dem sich für uns die weitere systematische Behandlung des Materials ergibt.

Daß Botticelli auch sonst noch Gelegenheit gehabt hat, die nämliche Persönlichkeit darzustellen, bezeugt die für S. M. Novella gemalte Anbetung der Könige (jetzt in den Uffizien zu Florenz). Hier kam es darauf an, die ganze Gestalt im Zusammenhang mit anderen Familiengliedern im Gefolge der fürstlichen Verehrer selbst vor dem Stall zu Bethlehem zu zeigen. Eben dieser ganz andersartigen Bedingungen wegen fällt es auf, daß die Gesichtszüge Giulianos genau in derselben Drehung, nur von der Gegenseite wiederholt sind.

¹⁾ Als eigenhändige Arbeit des Botticelli anerkannt von Ulmann, Sandro Botticelli, p. 49 ff., und von Morelli, op. cit. p. 11 ff., dagegen angezweifelt von Berenson, Ital. Kunst, p. 81 ff., Bode, Gaz. d. B. A. 1888 und vom Berliner Gal. Katalog von 1909, Nr. 106 B.

Bei einem dritten, äußerlich dem Giuliano in Bergamo recht nahe-
stehenden Bild im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, wird die Frage
nach der Autorschaft des Botticelli problematisch.

Giuliano de' Medici im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin

(Tafel I b.)

Nach der Analyse des Porträts in Bergamo fallen die mannigfaltigen Unterschiede auf, die zwischen ihm und dem Berliner Exemplar bestehen. Zunächst ist das Größenformat ein anderes. Das Bild in Bergamo ist 0,61 hoch und 0,41 breit, das in Berlin dagegen nur 0,54 hoch und 0,36 breit. Infolge dessen fehlt über dem Kopf des letzteren der Luftraum, der auf jenem vorhanden ist. Und ebenso wird auf einen Teil vom linken Arm der Büste verzichtet. Aber trotz dieser Verkleinerungen im Format ist der Berliner Kopf an sich größer, und sowohl die Vertikalachse von der Nasenspitze über die scharfe Stirnfalte zum Ansatz des Haares am Scheitel, wie eine durch beide Augenlider gehende Querachse erweist eine auffallende Differenz. Auch die Konturen des Haares verlaufen anders, und am Kinn scheint eine Korrektur stattgefunden zu haben, so daß es minder stark ausläßt. Schließlich ist die plastisch-räumliche Behandlung auf Kosten einer weichen, malerischen Ausgleichung aufgegeben, wie der neutrale Hintergrund zeigt, und man ist genötigt, bei dem heutigen Zustand des Grundes an eine mildernde, farbige Zusammenstimmung der vorhandenen Faktoren zu denken. Zudem ist die Farbe des Hintergrundes ein auffälliges Grünblau (der Amtliche Katalog nennt es Dunkelultramarinblau), und wenn schon der neutrale Grund an sich unser Bedenken erregte, so wird es durch eben diese Farbennuance noch vermehrt. Botticellis Blau ist in den siebziger Jahren zunächst graublau. (Vergl. z. B. den hl. Sebastian von 1473 im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin). Alles das gibt uns Anlaß, von einer Entstellung des Bildes zu sprechen, und ehe dieselbe nicht durch eine gewissenhafte Restaurierung beseitigt wird, ist es unmöglich, über das Verhältnis der beiden Stücke in Bergamo und Berlin ein entscheidendes Urteil zu fällen.

Soweit der Hintergrund schon heute erkennen läßt, ist unter der Farbschicht eine horizontale Linie in Kragenhöhe sichtbar. Eine zweite,

weniger deutlich, läuft parallel zum rechten Bildrand und bildet mit der ersteren einen rechten Winkel, ohne daß beide Linien sich nach unten oder nach der Seite fortsetzen. Wir dürfen sonach vermuten, daß auch hier eine Auseinandersetzung mit Wand und Fenster vorhanden war. Es fragt sich nur, wie weit diese Bestandteile die Abhängigkeit von der ersten Redaktion in Bergamo erweisen oder eine freiere Abwandlung auch in dieser Begleitung dartun, etwa in dem mildernden Sinne, den wir im Kopfe selbst beobachtet haben, oder zugunsten einer Gesamtwirkung, die man bei Deckung des Grundes allein durch einheitliche Farbe zu erreichen gemeint hat.

Jünglingsporträt im Louvre

(Tafel II a.)

Nachdem wir durch den Giuliano de' Medici in Bergamo einen chronologischen Anhalt gewonnen haben, blicken wir zurück in des Meisters frühere Zeit und versuchen, ob wir nicht den Anschluß an seinen Lehrer Fra Filippo erreichen können. Einen solchen ergibt das Brustbild eines jungen Mannes im Louvre zu Paris.

Ein Blick auf das Madonnenbild des Fra Filippo (Tafel XVI a), wahrscheinlich aus dem Ende der fünfziger Jahre (1457), in den Uffizien (Nr. 1307), wo die Maria adorierend dargestellt ist, während zwei Engel ihr das Kind reichen, wird genügen, um das Verhältnis zu unserem Porträt festzustellen. Letzteres ist ohne dieses Andachtsbild mit seiner ganz ausgesprochen reliefmäßigen Kompositionsweise schlechterdings nicht denkbar. Wie Fra Filippo die Figurengruppe in den Vordergrund baut, wie dahinter das Rahmenwerk als konstitutiver Faktor angeschoben wird, wie die Raumdistanzen nach der Tiefe noch vertuscht und möglichst in die erste, die Höhendimension zurückverlegt werden, wie andererseits die Körper im Vordergrund in möglichster Breitentfaltung gegeben sind und über die Grenzen des Rahmenwerks seitwärts ausladen, alles dies begegnet uns bei dem Pariser Porträt des Botticelli wieder, nur in Anwendung auf die Einzelerrscheinung¹⁾.

¹⁾ Die Zuschreibung des Bildes an Filippino Lippi kann schon wegen der frühen vor 1473 liegenden Entstehungszeit nicht aufrecht erhalten werden, wissen wir doch, daß Filippino erst 1482/83 Schüler des Botticelli bei den Arbeiten in

Der Jüngling hat den Kopf seitwärts in Dreiviertelprofil nach rechts gedreht. Die dunklen, leicht gewellten Locken hängen ihm auf der linken Seite tief über die Stirn und die fahlen Wangen; auf der rechten dagegen stehen sie ähnlich, wenn auch nicht so auffallend wie bei Giuliano de' Medici, flügelartig ab. Dadurch bekommt die Umrisslinie auf dieser Seite des Gesichts, die durch die vortretenden, leicht geröteten Backenknochen noch besonders unruhig wird, mehr Festigkeit. Die Stirn ist kurz, die Nasenflügel etwas gebläht, der Unterkiefer vorgebaut. Die aufgeworfenen, grauen, blutleeren Lippen geben dem ganzen Gesicht den etwas spöttisch-mokanten Ausdruck, den der durchdringende, überlegene Blick noch verschärft. Dazu sitzt das Käppchen recht keck auf seinem Haupte.

Eine Kompensation für das etwas abstoßende Wesen und die nicht eben gewinnende Physiognomie des Porträtierten bietet die künstlerische Auffassung und Ausführung des Ganzen. Der Kopf ist mit großer Sicherheit gezeichnet und drängt sich mit dem dunklen Gelock unter dem schwarzen Käppchen wie leibhaftig hervor. In der Stellung der schwarz bekleideten Büste und des dunkel eingefassten Kopfes gegen blaugraue (!) Luft in einem hellen Steinrahmen macht sich eine kolossalisch wohlberechnete Durchführung geltend, die dazu verführt haben

der Sixtina in Rom war. Immerhin erklärt sich daraus die Möglichkeit einer Verwechslung der beiden, bezüglich ihre Ähnlichkeit. So ist denn der Jüngling *en face* in der Nat. Gal. zu London (Tafel XI b) vielmehr Filippino Lippi als Botticelli, wie schon Ulmann erkannt hat (Sandro Botticelli, p. 53); trotzdem hat ihn Steinmann, vielleicht gestützt auf J. P. Richters Ausführungen in der „Italian Art in the Nat. Gal.“, London 1883, p. 24, und Frizzonis „Arte Italiana del rinascimento, saggi critici“, Milano 1891, in die 2. Aufl. seines Sandro Botticelli (Bielefeld 1908) aufgenommen. Schon der Hintergrund spricht gegen Botticelli; nur wenn sich herausstellen sollte, daß dieser übermalt ist, wäre es möglich, das Bild nochmals für Botticelli in Frage zu bringen.

Angesichts dieses Bildes (das er auch lieber einem „discepolo“ des Botticelli zuschreibt), macht Horne, Sandro Botticelli, p. 126, die befremdende Bemerkung, dieses und der Piero de' Medici in den Uffizien (Nr. 1154, Tafel VIII b) seien die einzigen Porträts des Botticelli auf Holz.

Das Gleiche, was wir in der Anm. von dem Jüngling in der Nat. Gal. in London gesagt haben, gilt auch von dem Bildnis eines jungen Mannes in Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 78, Tafel XI a), das der neue Katalog wieder mit Botticelli bezeichnet hat, nachdem es früher schon von unserem Künstler abgerückt und Filippino Lippi bezgl. Raffaelino del Garbo genannt worden war. Vgl. Ulmann, Sandro Botticelli, p. 52 und Morelli, Die Galerie zu Berlin, p. 13.

mag, an Filippino Lippi zu denken; die plastisch-räumliche Ausgestaltung jedoch hält mit der farbigen Behandlung nicht gleichen Schritt; die allzugroße Höhenentfaltung der Figur läßt z. B. in den oberen Teilen noch den nötigen Luftraum vermissen. (Man denke sich die Mütze, die in das obere Rahmenwerk hineinragt, einmal fort, und der Fehler wäre behoben. Vielleicht deutet das noch sichtbare *Pentimento* am unteren Rande des Käppchens auf eine ursprüngliche andersartige Lösung hin.) Und wie der Zusammenstoß mit dem Rahmen oben, so läßt auch die Breitenentwicklung der Büste, die nach den Seiten allzu sehr ausläßt und sich im ganzen der reliefmäßigen Auffassung nähert, eine gewisse Befangenheit erkennen. Damit gelangen wir schließlich zu dem Ergebnis, daß das Bild seiner Entstehung nach vor dem entwickelteren Giuliano de' Medici in Bergamo steht und uns Botticelli noch in einer Art von Unselbständigkeit und einer bestimmten Abhängigkeit von seinem Lehrer Fra Filippo zeigt¹⁾).

Jünglingsporträt in der Sammlung Liechtenstein in Wien (Tafel II b.)

Als konsequente Überleitung von dem Porträt im Louvre zu dem Giuliano de' Medici stellt sich das Bildnis in der Sammlung Liechtenstein in Wien²⁾ dar.

Noch keine Sorge runzelt diese Stirn, nur Heiterkeit und Frohsinn gepaart mit jugendlicher Kraft strahlen uns aus zwei leuchtend hellen Augen entgegen. Gerade, wie sein Blick, wäre auch wohl die Rede seines Mundes. Nase, Kinn und Augenbrauen sind gleichmäßig und fest geformt. Fast streng symmetrisch legt sich das gescheitelte, kastanienbraune Haar, das unter dem roten Käppi lustig hervorlugt, um Wangen und Nacken. Der Jüngling trägt ein lilafarbenes Wams mit einem schmalen Pelzbesatz.

¹⁾ Wenn Ulmann meint, es stehe „dem Giuliano stilistisch und zeitlich sehr nahe“, so wird dabei die greifbare Beziehung zu dem Madonnenbilde Fra Philippos nicht genügend verwertet.

²⁾ Berenson, Ital. Kunst. Leipzig 1902, p. 81 ff., schreibt das Bild seinem Amico di Sandro zu, während Ulmann, Sandro Botticelli, p. 51, mit vollem Recht Botticelli als Autor anspricht.

An dieser Behandlungsweise erkennt man den Künstler wieder, der zu den Plastikern seiner Tage, wie etwa den Robbias¹⁾, in mancherlei Beziehung steht. Diese tritt in Einzelheiten, so in der Faltengebung, der festen Modellierung, der Prägnanz des Konturs, aber auch in der Aufmachung der ganzen Büste hervor, die durch ihre Stellung vor einem hellen Hintergrund und durch Klarheit im Aufbau zu vollplastischer Wirkung gesteigert werden soll. Dadurch, daß über dem Kopf des Porträtierten ein genügender Luftraum gelassen ist, gelangt das Bild im Vergleich mit dem vorigen zu größerer Freiheit; trotzdem scheint es keineswegs der erste Wurf einer glücklichen Stunde gewesen zu sein. Nach den stehengebliebenen Linien eines perspektivisch gezeichneten Fensters²⁾ im Hintergrund zu schließen, war das Ganze

¹⁾ Eine ganz auffallende Beziehung zu den Robbia-Arbeiten verrät das Jünglingsporträt zu Stockholm in Tondoformat (Tafel IX). (Vgl. hierzu auch das Jünglingsporträt des Luca della Robbia im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.) „Das Rund mißt 0,40 cm im Durchmesser. Der Grund ist grünblau. Der Jüngling in Enfacestellung trägt ein dunkles Gewand mit feinem Pelzrand am Kragen. Blasse, oliv-gelbliche Karnation; blonde Strähnen. Weicher Pinselstrich; Durchsichtigkeit der Temperatöne, besonders in der Beleuchtung des Grundes.“ (Oswald Sirén, *Dessins et Tableaux de la Renaissance dans les Collections de Suède*, Stockholm 1902, p. 80.)

Den Zügen des Jünglings nach zu schließen, würde er wohl in den Kreis der jüngeren Mitglieder der Familie Medici auf der „Anbetung der Könige“ von Botticelli hineinpassen, und so könnte Oswald Sirén mit seiner Zuschreibung dieses Bildes an Botticelli Recht haben, wenn andererseits nicht die Verwandtschaft mit dem Schönheitsideal des Botticini zu deutlich wäre. (Vgl. hierzu die Tafel mit Rafael und Tobias in der Gal. Morelli in Bergamo. Frizzoni, p. 144.) Diese Ansicht hat auch E. Kühnel in seinem Francesco Botticini, Straßburg 1907, p. 42 vertreten, indem er das Bild in engsten Zusammenschluß mit dem Tobiasbild Botticinis in der Akad. zu Florenz brachte. „Haare, Augen, Nase, Mund sind völlig übereinstimmend, besonders mit dem Michael, auch die Gesichter auf dem Pittitondo weisen dieselben Merkmale auf.“

So wenig wie wir das Tondo für Botticelli in Anspruch nehmen können, ebensowenig auch das Jünglingsbild Nr. 372 im Pitti. (Tafel X a.) Kühnel führt es auf Botticini (s. o. p. 18) zurück, während der Cicerone, 10. Aufl. p. 691, in diesem „lebensvollen“ Kopf, der zeitweilig auch dem Castagno zugeschrieben wurde, sogar „deutsche“ Elemente erblickt. Am überzeugendsten sind für uns die Darlegungen Schmarsows in seinem „Melozzo da Forlì“ von 1886, p. 218, der darin einen Piero di Cosimo sieht, und zwar im Anschluß an die Figuren der geretteten Juden beim Untergang der Ägypter im Roten Meer (Rom, Sixtinische Kapelle).

²⁾ Vielleicht bedeuten diese Linien auch nur einen ursprünglich kleineren Zuschnitt des jetzt größeren Rahmenwerks, d. h. einen unvollkommenen Zustand, der uns den Übergang vom Louvrebild verdeutlicht.

ursprünglich in viel kleinerem Maßstab gedacht. Aber dennoch ist es ein Schritt zu weiterer Selbständigkeit des Künstlers, und das Erreichte liegt als sicherer Gewinn auf einer Entwicklungslinie, die da weitergeht, wo sie einmal eingesetzt hat, gleichviel, ob es sich um männliche oder, wie wir sehen werden, um weibliche Porträts handelt.

Weibliches Brustbild bei Misses Cohen in London

(Tafel III.)

Von zwei weiblichen Brustbildern in London bei Misses Cohen¹⁾ und im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin bringt das erstgenannte scheinbar genau dieselbe Lösung für das Problem der bildlichen Zusammenfassung von Körper und Raum wie der Giuliano de' Medici in Bergamo.

Vor dem Dunkel der Wandfläche steht die Büste; der nach rechts, beinahe ins Profil gedrehte Kopf ist in einen Fensterrahmen eingespannt; wieder kontrastiert auf der linken Seite des Gesichtes das Haargelock in der bekannten Weise mit der Nasenspitze.

Gleichwohl stoßen wir bei genauerem Zusehen auf manche Unterschiede und neue Lösungen. Die gestreckten Proportionen von Büste, Hals und Gesicht, die schon durch die Lichtverteilung möglichst akzentuiert werden, erhalten noch eine besondere Betonung in der Richtung der Wachstumsachse durch das rechteckige Fenster (quadratisch auf dem Bild in Bergamo), von dem nur der rechte Teil der unteren horizontalen Abgrenzung hinter dem Körper sichtbar wird (auf dem Bild in

Das Bild aus der Sammlung Hainauer in Berlin (Tafel XII b), das dem Ausdruck des Dargestellten nach mit unter die Kategorie der „belli giovani“ gezählt wird und somit in verwandtschaftliche Beziehung zu dem Jüngling in der Samml. Liechtenstein tritt, ist von Botticelli sehr weit entfernt; es zeigt sogar etwas nordischen Einschlag; von der maniera Fiamminga aber suchte gerade Botticelli seine Kunst möglichst frei zu halten. Vgl. den Katalog über die Renaissance-Ausstellung in Berlin 1898. Bode, p. 39. Außerdem Ulmann, Sandro Botticelli, p. 53.

¹⁾ Ausgestellt auf der Exhibition of Early Italian Art. From 1300—1550. The New Gallery. London 1893/94. Nr. 164 des Katalogs. Portrait of a Lady. Lent by the Misses Louisa and Lucy Cohen, London. Abgebildet bei Schäffer, Das Florentiner Bildnis. München 1904, p. 118, wo auch die Rückseite, p. 120, wiedergegeben ist.

Bergamo ist die Horizontale rechts und links vom Körper zu verfolgen). Außerdem liegt die Fensterbank tiefer und wird von oben gesehen. Um für die ausgesprochene Vertikaltendenz in der Durchführung des Ganzen den nötigen Ausgleich zu schaffen, ist der Knoten des Haares weit nach hinten gezogen. Eine große Linie läuft an der Peripherie des Kopfes entlang, weniger detailliert und durch Komplikationen interessant gemacht als beim Giuliano, aber fortgeschrittener im Sinn künstlerischer Vereinfachung, wennschon die Dame in ihrem Äußeren mehr einem üppigen Geschmack huldigt. Perlenschnüre ziehen sich durch ihr Haar und schmücken ihren Hals; das Kleid ist mit einem reichverzierten Saum eingefasst. Um die Büste ist eine massige, fast wie aus Ton geformte, auffallend hoch und weit ausladende Manteldrapierung nach rückwärts gelegt. Der Hauptreiz des Bildes aber beruht in der Konzentrierung der physiognomischen Effekte im Auge. Still, mit einem leisen Anflug von Schwärmerei, von momentaner Versunkenheit, blickt es geradaus unter scharfgeschnittenem, beschatteten Augenbogen. Obwohl das Bild von Spuren ergänzender Ausbesserungen nicht frei ist, so gehört es doch in allen wesentlichen Teilen dem Sandro Botticelli selber, so allein schon im Hinblick auf die Ausgestaltung des Raumes. Höchstens könnte die Gewanddraperie von Gehilfenhand herrühren, von der auch die Rückseite des Bildes stammt. Hier ist die geflügelte Idealgestalt eines Weibes mit Sphäre in der Hand angebracht¹⁾. Der Ateliergenosse, von dem diese etwas dekorativ flüchtige Ausschmückung der bei dem Standort des Porträts vermutlich sichtbaren Rückseite gemacht wurde, scheint der nämliche zu sein, dem wir bei der ruhenden Venus mit Amoretten in der National-Galerie zu London begegnen.

Weibliches Brustbild im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin

(Tafel IV a, b.)

Einen neutralen Hintergrund zeigte bis vor kurzem noch das weibliche Brustbild ohne Hände, fast ganz im Profil nach links, im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, das aus dem Palazzo Medici stammt

¹⁾ Vgl. Festschrift z. E. d. Kunsth. Inst. zu Florenz, Leipzig 1897, p. 124.

und 1875 in Florenz erworben wurde. Doch weder der Galeriekatalog von 1891, noch Morelli¹⁾ stoßen sich an dem neutralen Hintergrund, und auch Ulmann²⁾ erwähnt nur, daß „die Umrissse schwarz und hart seien, und das linke Auge unter dem geschwellenen, geröteten Lide verzeichnet“. Da nun aber bei der vorgenommenen Restaurierung von 1904 unter dem neutralen Hintergrund ein positiver hervorgekommen ist, so dürfte dies der schlagendste Beweis für die Richtigkeit unserer Behauptung sein, daß Botticelli in seinen Porträtdarstellungen einem plastisch-räumlichen Prinzip huldigt, an dessen fortwährender Ausgestaltung er mit wahrhaft logischer Konsequenz arbeitet. Die Büste steht wieder gegen eine dunkle, graugetönte Wand, aber vom Kopf hebt sich diesmal nur die obere Schädelpartie bis unter das Auge gegen den hellen Himmel ab, da das Fenster nicht wie bisher in der Mitte, ungefähr zu halber Bildhöhe, sondern beträchtlich höher links oben eingefügt ist. Unser Bild bringt in dieser Hinsicht eine neue Version gegenüber den bisher betrachteten, und ein höchst überraschender, aber doch überzeugender Eindruck ist die Folge. Von dem vollen Rahmenwerk ist nur der eine Winkel stehen geblieben, aber er genügt, um wenigstens einen Teil des Gesichtes, wenn auch nicht zu umspannen, so doch ganz bestimmt aus der Raumtiefe her zu beeinflussen. Er stellt die horizontale wie vertikale Richtung deutlich fest. So erscheint der senkrechte Fensterrahmen genau hinter dem Rücken der Figur als Fortsetzung der ansteigenden Linie noch über ihre eigene Höhe hinaus, während der untere Fensterrand parallel mit der Horizontallinie von Auge, Mund und Kinn der Dargestellten verläuft. Treuherzig schaut das junge Frauchen³⁾ daher, und den naiven Eindruck verstärken noch die unwilligen Lippen. Der volle Busen und das Karnat des Gesichtes schimmert in gelbbraunlichen Tönen, unter welchen grünliche durchscheinen. Die Lichter des gelbbraunen Haares, das in reichgelockten, mannigfaltig verflochtenen Strähnen über Haupt

¹⁾ Morelli, Die Galerie zu Berlin, p. 11.

²⁾ Ulmann, Sandro Botticelli, p. 54. Außerdem Bode. Gaz. d. B. A. 1888, I, p. 45, und der Berl. Gal.-Katalog v. 1909, der das Bild auch als echten Botticelli (und nicht als Werkstattarbeit, wie Ulmann will) unter Nr. 106 A verzeichnet.

³⁾ Über die willkürliche Bezeichnung „Simonetta“ vgl. Ulmann, S. Botticelli, p. 54, und Warburg, „Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling“. Straßburg 1892, p. 43.

und Nacken bis auf den Rücken hernieder sich ergießt, sind mit Gold aufgesetzt. Die junge Frau trägt ein karminrotes, goldverziertes Gewand mit dunkelgrünem Niederbesatz¹⁾.

Mag sie auch durch ihre Tracht und den künstlichen Aufputz²⁾ den vorgeschrittenen Geschmack des Meisters bereits ankündigen, den uns „Primavera“ und „Geburt der Venus“ so vertraut gemacht haben, der Raumbehandlung nach gehört das Bild in eine frühere Zeit. Was Botticelli beim hl. Augustin in Ognissanti (1480) durch Einfügung einer schrägen Kulisse an räumlicher Wirkung erreicht hat, das ist für das Brustbild noch nicht vorhanden. Wie bewußt aber Botticelli in seinem Schaffen auf Raumillusion ausging, lehrt ein Blick auf die wichtige Reihe von Madonnenbildern, die mit der Chigimadonna in Rom ihren Anfang nimmt, in der Canigianimadonna in Wien sich fortsetzt und mit dem bekannten Magnificat in den Uffizien endigt³⁾. Auch hier die gleiche Konsequenz in der Entwicklung.

„Simonetta“ im Palazzo Pitti zu Florenz

(Tafel V a.)

In die harten Worte, die vor noch nicht allzulanger Zeit über das Frauenporträt im Pitti, die sog. Simonetta, ergangen sind, miteinzustimmen, wollen wir allen denen überlassen, die in diesem Bildnis nichts anderes als „Albernheit“⁴⁾ sehen können. Für uns liefert es einen deutlichen Beweis für das immer erneute Streben des Künstlers,

¹⁾ Vgl. den Berliner Galerie-Katalog von 1909, p. 48.

²⁾ Ein ähnliches weibliches Brustbild einer jungen Frau wie das Berliner, jedoch in Vorderansicht, befand sich 1892 auf der Auktion Lechanché in Paris. Über seinen jetzigen Aufenthaltsort sowie über seine sonstige Beschaffenheit habe ich leider nichts in Erfahrung bringen können. Auch Ulmann erwähnt es nur als Botticelli zugehörend, ohne Näheres davon zu berichten.

³⁾ Dies ist die Chronologie der Reihe nach Schmarow auf Grund der centralen Kompositionsweise. Ulmann kennt die Chigimadonna infolge der Unzugänglichkeit des Pal. Chigi nur durch Morelli. Mittlerweile ist dieses wichtige Stück Botticellischer Kunst von Anderson photographiert und in Spemanns Museum veröffentlicht worden.

⁴⁾ Berenson, Ital. Kunst, Leipzig 1902, p. 81 ff. Der Cicerone fand es einst „ohne größeren Reiz“. Doch ist dieses Urteil in d. 9. Aufl. zugunsten einer einfachen Notiz verschwunden, die auch in der 10. Aufl. von 1910 beibehalten wurde.

den Weg zu einer wirklich räumlichen Ausgestaltung seiner Fläche in Beziehung auf den Körper zu nehmen.

Diesmal erscheint die Dargestellte nicht nur als Büste, sondern ein beträchtlicher Teil des Körpers nach unten hin ist mit hinzugenommen¹⁾. Im Hintergrund ist ein Türrahmen angebracht, durch den man in einen luffterfüllten, unbezeichneten Raum hinausgelangen mag. Die Gestalt steht an dem aufragenden Pfosten, doch ist der Sturz der Türe nicht hoch genug, um ihr einen freien Durchgang zu gestatten. So erscheint noch die obere Hälfte des Schädels vor der dunklen Balkenfolie. Wir haben also ein verwandtes, nur umgekehrtes Experiment wie auf dem Berliner Bild vor uns. Was dort nahezu an unbegrenzte Freiheit streifte, hat hier trotz aller spontanen Wirkung mehr Festigkeit bekommen. Die oberen und die seitlichen Anhaltspunkte im Raum, die das Berliner Bild geflissentlich zugunsten der Phantasievorstellung vermieden hatte, werden wiedergegeben, und die flüchtige Erscheinung der Vorübergehenden wird genau an dem Türpfosten aufgehalten, man möchte sagen, festgenagelt. Das dunkle Rahmenwerk bildet gerade für den vorderen Umriss des Körpers, wo sonst die Bewegung fortschreiten mag, eine abgestufte, scharf einschneidende Unterlage, während der Rücken sich gegen den hellen, luffterfüllten Raum unter dem Türrahmen abhebt und so jeder weiteren Zutat entbehren muß, die wir an solcher Stelle zu erwarten pflegen.

Da die Gestalt bis unter den Ellbogen gezeigt wird, so bleibt ihr ein eigentümlich schwankes, fast haltloses Wesen, das durch den starken Kontrast der Senkrechten und Horizontalen der Türleibung erst recht herausgearbeitet wird, wenngleich anderseits ihr Körper durch diese Nachbarschaft eine Stütze erhält.

Besonders fällt bei dieser ganzen, reliefmäßigen Behandlung eins auf, der Linienrhythmus, wie ihn Botticelli an den Profilen eines Domenico Veneziano und Piero della Francesca verfolgen konnte. In mannigfaltiger Brechung steigt hier die Linie des Rückens über den Nacken bis zum Scheitel empor, um an der Vorderseite des Körpers

¹⁾ Die Art der Faltengebung erinnert auch hier wie bei dem Jünglingsporträt der Samml. Liechtenstein an Geflogenheiten des Plastikers. Diese festen Falten erscheinen wie Furchen, die mit dem Daumen tief in das Tonmodell eingegraben werden.

über die scharf vorspringende Nase, den Hals und die leichtgewölbte Brust wieder bis auf den Leib herniederzugleiten. Wie in goldschmiedsmäßiger Behandlung ist sie überall mit noch größerer Exaktheit als bei den oben Genannten gezogen, jeder Zentimeter ist voll von Lebendigkeit. Keine Gelegenheit läßt der Künstler unbenutzt, um diesen Rhythmus zu steigern, reicher zu gliedern. Das feine Schnürchen, das die Dame um den vorgebeugten Hals trägt, ist ihm dabei ein willkommenes Mittel. Obwohl die Stelle, wo es aufliegt, nicht die der Wirklichkeit entsprechende ist — eigentlich müßte es tiefer, in der Gegend des siebenten Halswirbels¹⁾ sitzen — so behauptet es dennoch sein volles Recht an diesem Platz. Die lange Halslinie wird dadurch unterbrochen²⁾. Wie in den Umrisslinien der ganzen Gestalt dieser Linienrhythmus fühlbar ist, so auch innerhalb einzelner Teile, etwa der Haare. Mit voller Absicht löst sich die eine Strähne des Haares von den andern, glatt angepreßten ab.

Wenn etwas an diesem Wesen gefangen nimmt, so ist es die schlichte Erscheinung, der stille, ins weite gerichtete Blick. Dazu stimmt auch die einfache Kleidung und das saubere Häubchen.

Der Künstler dieses Bildes ist für uns kein Anonymus mehr, er

¹⁾ In dem Incarnat des Nackens erscheint an dieser Stelle die Spur einer tief eingefurchten Linie, deren Bedeutung nicht ganz ersichtlich ist. Sie dürfte bei der Restauration des Bildes zutage gekommen sein. Ob die Dame einst noch ein zweites Schnürchen trug (vgl. das Berliner Bild 106 A, Tafel IV b), oder ob hier ein Schleier vom Kopf über die Schultern herniederfiel (vgl. das Porträt in Mailand, Gal. Trivulzio, Tafel VI b), oder ob endlich das Untergewand bis hierher hochgezogen war (vgl. Altenburg, Cat. Sforza, Tafel V b)? Am wahrscheinlichsten ist das letzte.

²⁾ Man vgl. hierzu die sog. Giov. Tornabuoni der Samml. Kann in Paris (Tafel XV a), um sich von dem ganz andersartigen Linienrhythmus Ghirlandajos zu überzeugen. Hier einfache, möglichst ununterbrochene Linienführung, während Botticelli die höchste Freude an einem bewegten Umriss hat und diesen noch durch Anwendung feinsten künstlerischer Mittel zu steigern sucht.

Eine Identifizierung dieser schlanken Frau mit einer bestimmten Persönlichkeit aus Florenz ist nicht möglich. Die Bezeichnung „La bella Simonetta“ ist ganz willkürlich, wenn schon durch Tradition scheinbar geheiligt. Auch Ulmanns Vorschlag, S. Botticelli, p. 55, der hierin das Porträt der 1488 verstorbenen Clarice Orsini sehen will (vgl. Reumont Lorenzo de' Medici il Magnifico 1888, I, p. 198), ist vor der Hand nur eine Hypothese. Wir suchen diese Frau wohl besser im bürgerlichen Kreise, vielleicht in der Häuslichkeit des Künstlers selber.

muß nach allem Vorangegangenen Botticelli¹⁾ heißen, gerade „wegen der Zeichnung, Modellierung und Falten, wegen der Beleuchtung und Perspektive der Öffnung“. Und schließlich auch wegen der Farbe²⁾.

Zeitlich muß das Bild und zwar seiner Raumentwicklung nach zwischen den Giuliano in Bergamo (1478) und die Caterina Sforza (1481) eingereiht werden.

Caterina Sforza in Altenburg

(Tafel V b.)

Einen entscheidenden Anlauf zu weiterer Raumentwicklung nimmt Botticelli in dem Porträt der Caterina Sforza in Altenburg³⁾. Zum ersten Mal wird die Tiefendimension durch eine schräg gegen den Hintergrund zulaufende Kulisse veranschaulicht, die den gemalten Rahmen im Vordergrund mit der parallel hierzu gestellten Hintergrundwand verbindet. In die schräge Kulisse sowohl wie in die Hintergrundwand ist je ein Fenster hineingebrochen, durch welches der Blick hinaus in eine hügelige Flußlandschaft fällt. Die Konstruktion des ganzen Gehäuses trägt den Charakter einer rein subjektiven Erfindung des Künstlers, der damit bestimmte Absichten verbindet. Er will die räumlichen Distanzen besser klarlegen. So wirkt das perspektivische Fenster im Vordergrund als erste Instanz, die nach außenhin abschließt, die schräge Kulisse als zweite, die in die Tiefe führt, die Hintergrundwand als dritte, die die Räumlichkeit in gewisser Weise begrenzt, während von hier aus durch eine Öffnung der Blick sich in die Landschaft, als vierte Region, ergeht. Die Zickzacklinien dieses Flußtales lassen das

¹⁾ Morelli, Die Galerien Borghese, etc., p. 107.

Crowe u. Cav. III., pag. 170. „Trotz des faden, grauen Gesamttons“ erkennen sie es als Botticelli an.

²⁾ Da das Bild restauriert worden ist, so kann die Farbe nicht mehr ganz als ausschlaggebendes Kriterium gelten. Die Farben sind vorwiegend braun, grau und weiß, worin Ulmann eine Verwandtschaft mit dem Frühlingsbild in der Akademie zu Florenz erkennt. Wir schließen uns dieser Zeitbestimmung gern an, da so zwei verschiedene Wege zu demselben Resultat geführt haben.

³⁾ Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 1897, p. 181 ff. Beschreibender Katalog der Gemäldesammlung in Altenburg 1898, p. 70 und Vorwort S. VII f. Abbildung in der Sammlung der Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikation 1900.

letzte Nachzittern der Tiefenbewegung spüren; schlanke Bäumchen stehen hier, die eine markante Betonung der Vertikale in das Bild hineinbringen und ebenso in vollster Absicht selbst noch zwischen dem schmalen linken Fenster eingefügt sind. Die Brücke und die Berglinien setzen dieser Vertikalbewegung eine solche in der zweiten Dimension entgegen. Die Einzelheiten der Landschaft sind wesentlich in dekorativer Absicht aneinander gefügt, was besonders ersichtlich wird, wenn wir sie im Zusammenhang mit der Figur des Vordergrundes betrachten. Die Dame, die uns hier gezeigt wird, trägt einen Heiligenschein; ganz im Sinne eines raumschaffenden Faktors ist er nach Art des Piero della Francesca in perspektivischer Ansicht und gegen den hellen Himmel wie eine glänzende, durchsichtige Scheibe auf dem Hinterkopf angebracht. Mit welcher Heiligen wir es zu tun haben, darüber klärt uns die Märtyrerpalmte auf, die die Dargestellte zusammen mit einem Tuchzipfel in der kräftigen Linken hält und das gezahnte Rad, das an ihrer linken Seite lehnt. Trotzdem ist eine bestimmte Caterina gemeint, wie die Züge erkennen lassen — Caterina Sforza Riario¹⁾. Die wegen ihrer Schönheit schon von den Zeitgenossen als Madonna vergötterte Frau erscheint hier im Bilde. Die charakteristischen Formen ihrer Physiognomie, die etwas zurückfliehende Stirn, die Habichtsnase, der feingeschnittene Mund, die Anlage zum Doppelkinn und der schlanke, wegen seiner Schwäche fast befremdende Hals heben sich in scharfen Konturen von der dunklen Fensterecke im Hintergrund ab. Ihr aschblondes Haar, das am Hinterkopf künstlich aufgesteckt und mit Bändern durchflochten ist, steht gegen die helle Luft. Oben ist es glatt gestrichen, an der Seite gekräuselt und aufgerollt. Gerade, wie ihre ganze Haltung, ist auch der offene Blick ihres blauen Auges. Der Kopf ist ins Profil nach links gewendet: so schaut sie auf die Landschaft hinaus. Ihre Rechte ruht auf einem blaugrünen Buch, das auf der Fensterbank liegt. Sie trägt ein mit rotvioletttem Kragen eingefasstes, lichtgrünes Gewand, das in wenigen Falten von der schmalen, steil abfallenden Schulter (man vergleiche damit die „Simonetta“ im Pitti!)

¹⁾ Conte Pier Desiderio Pasolini, *Caterina Sforza*, 3 Bde., Roma 1893. (Nachtrag dazu: *Caterina Sforza. Nuovi Documenti*, Bologna 1897.) Vgl. auch Gottschewski, *Caterina Sforza*, Straßburg 1908. Monogr. zur Kunstgeschichte des Auslandes.

herniederhängt. Darunter wird der reichgefältelte Ärmel sichtbar. Die Fertigstellung der Malerei scheint hier und da übereilt, *Pentimenti*, die nur noch hastig zugedeckt werden konnten, sind an mehreren Stellen, so z. B. am Zeigefinger der rechten Hand deutlich erkennbar.

Das Bild hat sich viele Taufen gefallen lassen müssen. Crowe und Cavalcaselle¹⁾ sagten von ihm, es sei in der Manier der toskanischen Nachfolger des Piero della Francesca, des Pollajuolo oder Castagno, doch fügten sie hinzu, daß sie das Bild in seiner damaligen schlechten Aufstellung (im Pohlhof in Altenburg) nicht deutlich genug hätten erkennen können, um ein endgültiges Urteil abzugeben. Dann ist es im alten Verzeichnis der Sammlung Lindenau eine Zeitlang unter der Flagge Ghirlandajo gesehelt.

Diese Bezeichnung hat W. von Seidlitz wieder vorgeschlagen im Anschluß an ein Bildnis des Ghirlandajo aus der Sammlung Kann in Paris (Tafel XV a)²⁾. Aber das Bildnis der Sammlung Kann ist kein geeignetes Vergleichsstück; da es 1488 datiert ist, das Altenburger Stück dagegen sieben Jahre vor ihm entstanden, so ergibt sich daraus eher das umgekehrte Abhängigkeitsverhältnis, als W. v. Seidlitz annimmt. Ganz abweichend von der Art des Botticelli ist außerdem das Verbauen des Hintergrundes, der in einen Wandschrank, angefüllt mit allerlei niederländischen Kleinkram, umgewandelt ist; ferner fällt die lockere Verbindung von Vorder- und Hintergrund auf (nur zwei parallel gestellte Rahmenwerke ohne schräge Verbindungskulisse), und schließlich unterscheidet sich auch der Linienrhythmus in den Konturen der Figur wesentlich von dem des Botticelli, wie schon angesichts des Pittibildes hervorgehoben wurde.

Obwohl Schmarsow³⁾ in dem Altenburger Bildnis einen Botticelli erkannt hatte und trotz seiner überzeugenden Darlegungen hat es Gottschewski in neuester Zeit in einem Artikel über Caterina Sforza unternommen, dieses Bild wieder einem anderen, dem Piero di Cosimo, zuzuschreiben⁴⁾.

¹⁾ *Gesch. d. ital. Malerei*, III. 255.

²⁾ Vgl. die Besprechung des VI. Jahrgangs der Kunsthistorischen Gesellschaft für photogr. Publ. in der Beilage der *Allg. Ztg.* 1900.

³⁾ Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Leipzig 1897. Verlag v. A. S. Liebeskind. *Gazette des Beaux-Arts* 1897.

⁴⁾ Monogr. zur Kunstgeschichte des Auslandes, Straßburg 1908. (Heitz und Mündel.) Die Bildnisse der Caterina Sforza v. Ad. Gottschewski.

Nach dem Urteil Schmarsows ist die Entstehung dieses Bildes 1481 zu denken. Auch Gottschewski ist dieser Ansicht. Caterina war damals 18jährig. Allerdings würde man sie auf den ersten Blick für älter halten. Aber wenn man in Erwägung zieht, daß sie als Gattin des Girolamo Riario in Rom damals schon Mutter dreier Kinder war, so wird man das ältere Aussehen, das Bildnisse des Quattrocento sehr häufig haben, einigermaßen begreiflich finden.

Als Anknüpfungspunkt für seine Hypothese wählt sich Gottschewski ein dem Piero di Cosimo zugeschriebenes Frauenporträt auf der Bergpredigt des Cosimo Rosselli in der Sixtinischen Kapelle, ganz zu äußerst auf der rechten Seite. (Tafel XIV b.) Es wird von einer frappierenden Gemeinschaft zwischen diesem Porträt und dem Altenburger gesprochen, von dem „Hals, dessen sonderbare Linie ein wahres Phänomen ist“. Dabei ist doch der Hals des Altenburger Bildes schlank, der in der Sixtina schwülstig! „Die Haartracht hat viel Verwandtes“. Aber sicher noch mehr Verschiedenes. Oder sollen wir glauben, daß die Dame sich heute so und morgen anders frisiert hat? Und nachdem Gottschewski selber konstatiert hat, daß „der Frau des Fresco wenige schwere, gedrehte Flechten um den Nacken spielen, während auf dem Altenburger Bild die hintere Halslinie ganz freigeblichen ist, und daß das Ohr auf dem Fresco sichtbar, auf dem Tafelbild verdeckt ist“, fährt er fort: „Vielleicht werden diese Gleichartigkeiten (!) beider Frauenköpfe bereits genügen, um die Frau auf Rossellis Fresco auf den Namen Caterina Sforza zu taufen“.

Demgegenüber müssen wir bekennen, daß wir eigentlich gar keine Ähnlichkeit zwischen beiden Porträts sehen können, die zu dem Schluß berechtigte, daß die Dargestellten identisch wären. Allein die verschiedenen Nasen (hier eine Habichtsnase, dort eine einwärts gebogene) genügen zum Vergleich.

Doch die Identität der dargestellten Personen beweist ja noch nichts für die Identität des Malers! Was die Autorschaft des Piero di Cosimo bei dem Porträt in der Sixtina betrifft, so ist sie keineswegs gesichert genug, um sich darauf stützen und von hier aus weitere Schlüsse ziehen zu können. Auch die Nachricht Vasaris, daß Piero damals in Rom als Porträtmaler sehr geschätzt wurde, ist doch mit

Vorsicht zu gebrauchen, besonders im Hinblick auf die Jugend und die Gehilfenrolle des achtzehnjährigen Künstlers.

Überhaupt scheint Gottschewski ganz vergessen zu haben, daß es gerade Schmarsow gewesen ist, der auf dem Wandgemälde der Sixtina in dem Durchgang durchs Rote Meer die Gruppe der erretteten Juden mit Moses, Aaron und Mirjam an der Spitze als Eigentum des Piero di Cosimo nachgewiesen hat. Dies geschah mit Hilfe des Rundbildes der hl. Familie in Dresden wie auch sonstiger Arbeiten in Florenz. Schmarsow kannte somit den Piero di Cosimo viel zu genau, um ihn mit Botticelli zu verwechseln oder umgekehrt für Botticelli anzusehen, was Piero di Cosimo um 1481–83 gemalt haben könnte.

Nicht minder glücklich fällt die Konfrontation eines Tafelbildes von Piero di Cosimo, der Simonetta Vespucci in Chantilly (Tafel XIV a), mit dem Altenburger Bild aus, wenschon sie eher als beim Frescoporträt möglich wäre. „Als äußeres Merkmal der Zusammengehörigkeit der beiden Bilder fällt wiederum der Hals in die Augen. Und da ja nicht in allen drei Fällen diese Absonderlichkeit der Halsform den Modellen gemeinsam gewesen sein kann“, so schließt Gottschewski, daß hier die künstlerische Lizenz eines jungen Künstlers zugrunde liege, der mutmaßlich Piero di Cosimo sei. Wollte man solch imaginären Anhaltspunkt zulassen, so ergäbe sich die Frage, warum nicht auch noch die Halsbildung der sog. Simonetta im Pitti und des Frauenporträts in der Galerie Trivulzio zu Mailand herangezogen wurde. Da hätte sich die nämliche Eigentümlichkeit gezeigt. Schließlich weist Gottschewski hin auf das Luft- und Farbenproblem, das in beiden Bildern waltet, in bezug auf die Stellung des Gesichtes zum Hintergrund. „Das Gesicht der Simonetta hat zum Hintergrund dunkel geballte Wolken, das der Caterina eine dunkle Wand. Bei beiden setzt alsdann bei der Mitte des Kopfes der Himmel an, blau auf dem Altenburger Bilde, weißdunstig auf dem Bilde der Simonetta in Chantilly. So gelingt es ihm, das Gesicht scharf herauszuarbeiten und doch das blonde Haar in der freien Luft wirken zu lassen“. Diese in der Tat verwandte Erscheinung an beiden Bildern empfindet Gottschewski als „eine dem tüftligen Geiste Pieros würdige Leistung“, und sie zwingt ihn zu dem Schluß, daß dieser merkwürdige Gedanke doch wohl nicht

in zwei Malerhirnen zugleich entstanden sein könne¹⁾. Aber vielleicht nacheinander!

Die Simonetta Vespucci Januensis²⁾ ist ihrem ganzen Wesen nach nur als Gemälde eines angehenden Cinquecentomalers denkbar. Sie beruht freilich, was den Kopf betrifft, auf einer älteren Vorlage, die entweder als Bild dem strengen Profilschnitt im Sinne Domenico Venezianos entsprach, oder auch eine Medaille bzw. ein Relief im Geschmack des Desiderio da Settignano gewesen sein mag. Schon die Frisur dagegen scheint in der späteren Art umgewandelt zu sein. Die Verbindung dieses Profilkopfes mit einem nackten Oberkörper zeigt die Absicht, die dargestellte Person in das ideale Reich antiker Heroinnen zu versetzen. Farbige Draperie und Schlangenhalsband wollen diese Wirkung in phantastischem Sinne steigern. Dies Gesamtgebilde steht plastisch ausgerundet im Vordergrund und könnte so vor einem neutralen Grunde stehen, wie das scharfe, helle Profil des Gesichtes beweist, hinter welches sich eine dunkle, sonst gänzlich unmodivierte Wolke als Folie schiebt. Niemand wird auf den Einfall kommen, daß mit der Fortsetzung des Gewölks in hellen Tönen nach vor- und rückwärts ein vorbeiziehendes Gewitter dargestellt sein soll; auch von einem Einfluß des Sturmes auf die Landschaft ist nichts zu spüren. Diese landschaftliche Fernsicht mit ihrem neutralen Mittelgrund gegen den hell be-

¹⁾ Dennoch läßt sich etwas Ähnliches auf dem „Ritratto des Dogen L. Loredan von Gentile Bellini (?)“ in der Samml. Lochis in Bergamo, Nr. 90 (Abg. bei Frizzoni, *Raccolte d'Arte*) nachweisen. Auch hier steht der Hinterkopf gegen helle Luft, während das Gesicht vor eine dunkle Wand gerückt ist. Das Ganze ist eine Nachbildung nach dem berühmten Kopf des Dogen von Giov. Bellini in London. Da Frizzoni noch an Gentile Bellini denken kann, so ist damit bezeugt, daß das Bild auf ein altertümliches Original zurückgeht, das in der vorliegenden Redaktion zu Bergamo nach Ansicht Schmarsows erst in der Zeit und Art des Vincenzo Catena zu suchen wäre.

Ein nämlicher Fall kommt aber gerade bei Botticelli vor, sowohl bei der „Madonna Canigiani“ wie der „Madonna mit dem Kinde“ in der Nat. Gal. zu London. (Abg. bei Steinmann, S. Botticelli, p. 25 u. 24.)

²⁾ Im „Museum“ Nr. 139 als „Idealbildnis der Cleopatra“ veröffentlicht.

Crowe u. Cavalcaselle hielten es noch für Botticelli. III. p. 177.

Ulmann, Sandro, Botticelli, p. 53, schließt sich hinsichtlich der Autorschaft des Bildes an Frizzoni an, von dem zuerst Piero di Cosimo als Künstler erkannt wurde. L'Arte italiana, p. 249 f.

Außerdem: Knapp, Piero di Cosimo, Halle 1898, p. 28, der die Entstehung zwischen 1480–85 annimmt.

leuchteten Horizont, mit ihren dunklen Felsformationen, Baumkronen und kahlem Gezweig, mit einer kleinen Stadtansicht am Hügelrande und einem Wasserspiegel zu ihren Füßen ist nichts als eine dichterische Erweiterung über den nahe gesehenen Körper hinaus, der es an sichtbarem Zusammenhang und befriedigender Überleitung gebricht. Sie steht in keinem natürlichen, d. h. wirklich angeschauten oder einigermaßen überzeugenden Verhältnis zu der Figur, sondern ist nur ein idealisierender Faktor, der über den Gesamtcharakter des Bildes als Verklärung eines Individuums, dessen Züge dem Künstler nur in Reliefprofil bekannt waren, keinen Zweifel läßt.

Daraus erhellt der weite Abstand dieser künstlerischen Schöpfung des Piero di Cosimo von dem ganz realistisch gedachten Bildnis in Altenburg, das nur eine leibhaftige Person durch gewisse Embleme zu einer Heiligen zu stempeln versucht. Zwei ganz verschiedene Generationen sind es, die sich hier aussprechen. Piero di Cosimo kann immer seine Simonetta mit einer Wolkensilhouette gemalt haben — das entsprach ganz seinem malerischen Empfinden, jedenfalls mehr als diese komplizierte Rahmenarchitektur, die er zielbewußt mit 18 Jahren erfunden haben müßte! Seine künstlerische Schöpferkraft soll damit nicht in Zweifel gezogen werden, wiewohl er in anderen Arbeiten manche Abhängigkeit von Botticelli aufweist.

Geradezu als eine Variation nach Botticelli von Piero di Cosimo könnte das noch heute für Botticelli selbst gehaltene männliche Bildnis in der Sammlung Layard in Venedig angesehen werden (Tafel XV a)¹⁾. Der Jüngling ist in ein ähnliches zweifenstriges Gehäuse eingefangen, wie die Caterina Sforza, nur daß die Konstruktion dieses architektonischen Gebildes an den Raumgrenzen die exakte, mathematisch genaue Zusammenfügung vermeidet. Der Winkel, in dem sich die vordere Balustrade mit der in die Tiefe führenden seitlichen Kulisse trifft, liegt außerhalb des Bildes. Auch über die oberen Raumgrenzen zu Häupten des Jünglings wird uns durch zwei symmetrisch nach beiden Seiten herabhängende Draperien die Auskunft verweigert. Der unorganischen Aufmachung dieser auseinandergenommenen Vorhänge entsprechen auch

¹⁾ Vgl. Morelli, Die Galerie zu Berlin, p. 13, der in diesem Bild die Hand des Raffaellino del Garbo, und Berenson, der in dem Porträtierten Lorenzo de' Medici erblickt. (Liste der Florentiner Maler der Renaissance, Leipzig 1898.)

die grotesken Felsformationen der Hintergrundlandschaft, bei deren Einfügung eine engere, in dekorativer Hinsicht wirksame Beziehung zu der im Vordergrund dominierenden Person, wie wir sie am Altenburger Bild beobachtet haben, außer acht gelassen ist. Der Jüngling wird bis unter die Ellenbogen sichtbar. Die Büste ist in Frontalansicht gegeben. Mit den Fingern der rechten Hand berührt er die Balustrade im Vordergrund, während seine Linke in Brusthöhe auf dem Gewand liegt und den Shalkragen des weiten Mantels zwischen Daumen und Zeigefinger hält. Der niedrige Stehkragen seines Wamses ist mit einem schmalen, weißpunktigten Streifen eingefasst. Mit einer energischen Wendung hat der Jüngling das Haupt nach rechts gedreht und die Augen sind dieser Drehung in auffälliger Weise gefolgt. Dadurch hat das ganze Gesicht den Ausdruck einer momentanen Spannung bekommen, die sich bis auf das Gehörsorgan zu erstrecken scheint. Der lauschenden, beobachtenden Haltung entspricht eine tiefe Denkerfalte zwischen den kräftigen Augenbrauen; auch sonst zeigt das Gesicht um Auge, Nase und Mundwinkel manch frühe Furchen, die dem Jüngling ein reifes, männliches Aussehen geben. Seine Nase ist an der Kuppe platt gedrückt und hängt vorn über. Die Linie des Mundes ist lebhaft geschwungen.

In der Stellung des von dunklem Haargelock umrahmten Kopfes gegen die dunkle Ecke der beiden Fensterwände verrät sich deutlich die Absicht des Künstlers, eine kompliziertere Kontrastwirkung zu erreichen. Derselbe ist offenbar aus der Schule der strengen Perspektiviker hervorgegangen, in seinen eigensten Bestrebungen aber neigt er mehr einer Richtung zu, die die Zusammenfassung aller im Bilde gegebenen Faktoren zu einer malerischen Einheit als ihr höchstes Ziel ansieht.

Nach alledem kehren wir zu dem Altenburger Bild zurück, überzeugt von seiner Priorität gegenüber allen anderen in Frage gebrachten Stücken, überzeugt aber auch von der Autorschaft des Botticelli bei diesem Porträt. Botticelli gehört es im Rückblick auf die besprochenen Bilder, Botticelli gehört es im Hinblick auf die folgenden Stücke in Brighton und Neapel. Es ist ein unentbehrliches Glied der Entwicklungsreihe Botticellischer Porträtdarstellungen in Hinsicht auf die Raumbehandlung. Die Enge des Raumes, die dem Körper keine Be-

wegungsfreiheit gestattet, sondern ihn sozusagen in die vier Pfähle einzwängen will, ist bezeichnend, ebenso die Lichtverteilung, die durch ihre scharfen Kontraste von Hell und Dunkel nur die Rundung des Körpers im Raum und Sonderung aller Teile, aber nicht die Verbindung zu fördern sucht. Botticelli bekennt sich bewußt zu dieser Auffassung, die sich ihm in der klaren, durchsichtigen Luft Toscanas wie selbstverständlich ergeben hat. Hier erscheinen die Umrißlinien der Körper scharf, die Farben rein und kräftig. Das Fluktuierende an den Begrenzungslinien, wie es die Bewohner der Lagune täglich in dem Silberlicht ihrer Atmosphäre wahrnehmen, bekam der Florentiner nie zu sehen. Und so erklärt sich auch die haptische Auffassung und Darstellung der Dinge bei Botticelli. Am klarsten prägt sie sich da aus, wo die Linie als schmale Furche in die Bildfläche eingeritzt erscheint. Dieser Umriß bemüht sich die Formen des Körpers so festzuhalten, wie sie das Auge wirklich hat abtasten können. In dieser Umrißlinie ist Botticelli vor allem Meister; denn hier wird es ihm möglich, seinen ganz eigenen Rhythmus walten zu lassen, und gerade hierin unterscheidet er sich so wesentlich von Zeitgenossen wie Vorgängern, mag man Piero di Cosimo und Ghirlandajo, Domenico Veneziano oder Piero della Francesca nennen. Wie es in diesen Linien steigt und fällt, sich wölbt und senkt, abbricht und wieder ansetzt, darin ist die Caterina Sforza eine der unmittelbarsten Offenbarungen und bedeutendsten Leistungen unseres Botticelli.

Frauenporträt im Städelschen Institut zu Frankfurt

(Tafel VI a.)

Auf der Grenze vom naturgetreuen Porträt zum Idealbildnis steht das weibliche Brustbild einer ins Dreiviertelprofil nach rechts gedrehten „Nymphe“ im Städelschen Institut zu Frankfurt¹⁾. Trotz der etwas fantastischen Tracht mit Perlen, Reiherfedern und künstlich eingeflochtenen Zöpfen im blonden Haar, einer seltenen, aus dem Besitz der

¹⁾ Crowe und Cav. III., p. 175. Ulmann, Sandro Botticelli, p. 54. A. Warburg, Sandro Botticelli, Geburt der Venus und des Frühling, 1893, p. 41 ff. Katalog der Gemälde des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt von H. Weizsäcker, 1900, I. Ältere Meister, S. 43, Nr. 11.

Medici stammenden Gemme am Halsband, einer dicken, perlenbesetzten Schnur um den Nacken über einem schön gestreiften Kleid mit Puffärmeln und offenem Halsausschnitt, trotz alledem verraten die Züge das Walten einer bestimmten Persönlichkeit mit rein individuellem Charakter. Unzufriedenheit und Mißmut spielen um ihre Lippen, ein Anflug von Ängstlichkeit liegt in ihrem Blick, während die körperliche Haltung von Gesundheit und Frische zeugt. Der festgeformte Kopf ruht sicher auf dem vorgebeugten, schlanken Hals. Die Stirn ist leicht gewölbt, ohne schärfere Akzentuierung setzt der Nasenrücken daran an. Die Nasenflügel sind gebläht. Der sehr groß geschnittene Augenwinkel wird von einer fast horizontal verlaufenden Braue überdacht.

Von jeher ist das Bild für Botticelli in Anspruch genommen worden. Dennoch müssen wir gegen die Echtheit des Ganzen ein Bedenken erheben. Eine auffällige Abweichung von dem Prinzip sichtbarer, plastisch-räumlicher¹⁾ Auseinandersetzung bedeutet der neutrale Hintergrund. Wir sehen uns deshalb zu der Vermutung genötigt, daß hier eine Veränderung irgendwelcher Art stattgefunden hat. In der Tat ist die Tafel in den Hintergrundsparten schwer mit schwarzer Farbe übermalt, so, daß ganze Teile der Frisur gedeckt sind und von originalem Kontur nicht mehr die Rede sein kann.

Erst nach stattgefundener Restaurierung wird es daher möglich sein, dem Bild, dessen Entstehung wegen der Übereinstimmung mit den

¹⁾ Wie sehr die plastisch-räumliche Vorstellungsweise bei derartigen Darstellungen herrschend war und, vom Meister vertreten — man denke an das Frauenporträt in Berlin Nr. 196 A (Tafel IV a u. b) — auch auf die Schüler sich übertrug, beweist eine lebensgroße Halbfigur bei Sir Herbert Cook in Richmond (Tafel XIII b). Das dargestellte Weib drückt sich mit den Händen Milch aus der Brust. Eine rot und grün gestreifte, teilweise verblichene Schärpe bedeckt die Schultern. Auf dem Kopf trägt sie einen Schmuck aus Perlen und Federn. Hinter ihr erblickt man durch ein unvollkommenes Rahmenwerk, das als Fenster gedacht sein kann, eine hügelige Landschaft und hellen Himmel. Das sehr fragmentarische Bild ist auf Leinwand gemalt. Obgleich Crowe und Cav. (II, p. 177) und Ulmann das Bild für Botticelli selbst halten, muß es unseres Erachtens doch besser einem zwischen Botticelli und den Pollajuoli stehenden Künstler zugewiesen werden. Vgl. dazu G. d. B. A. 1886, I. p. 168. Das Gleiche gilt von dem Bildnis eines jungen Manns in der Gal. Corsini zu Florenz, der zwischen Daumen und Zeigefinger der Linken einen Ring hält. (Tafel XIII a.) Waetzold (Die Kunst des Porträts, Leipzig 1908) verzeichnet es irrtümlich als in Rom befindlich und nennt es noch Botticelli.

Köpfen der „Grazien“ auf dem „Frühling“, der „Frühlingsgöttin“ auf der „Geburt der Venus“ und der „Venus“ auf dem Bilde „Venus und Mars“ in der Londoner National-Gallery bisher immer zwischen 1480—86 angenommen wurde, einen ganz bestimmten Platz in der Reihe Botticellischer Porträtdarstellungen anzuweisen. Vielleicht steht es danach am ehesten in Beziehung zu den Arbeiten, die Botticelli für die Torna-buoni im Jahre 1486 in der Villa Lemmi ausgeführt hat.

Frauenbildnis in der Casa Trivulzio in Mailand

(Tafel VI b.)

Auch das Brustbild einer jungen Frau, im Profil nach links gewandt, mit einem Kettchen um den Hals und einem Schleier auf dem Kopf, zeigt zu den eben erwähnten Fresken in der Villa Lemmi (jetzt im Louvre) wie zu der „Simonetta“ im Pitti eine innere Beziehung²⁾. Gleichwohl kann das Bild noch keiner endgültigen Beurteilung unterzogen werden, da es sich, wie das Frankfurter Bildnis, in einem teilweise übermalten Zustande befindet. Denn so wie die Tafel zurzeit vor uns steht, hinterläßt sie in einer Hinsicht einen sinnlosen Eindruck, durch die Gegenüberstellung der Figur mit einem breiten, auf der linken Seite des Bildes sich entlang ziehenden, dunklen Streifen. Mutmaßlich ist darunter ein architektonischer Bestandteil, vielleicht sogar eine Fensteröffnung verborgen, durch welche die Dame hinausblicken würde. Der weitgeöffnete Blick ist so intensiv auf ein Ziel gerichtet, daß nur eine derartige Verbindung zwischen Körper und Öffnung möglich ist, wie sie durch eine Hand hergestellt wird, die ruhig auf der Fensterbrüstung liegt. (Vergl. Altenburg, Cat. Sforza.) Im ganzen Gesicht ist eine augenblickliche Spannung der Aufmerksamkeit durchgeführt, die uns verrät, daß der Künstler gerade nach dieser Seite eine Steigerung der Lebendigkeit seiner Einzelbildnisse angestrebt hat. Gegenüber dem etwas schläfrigen und verschleierte Blick der „Simonetta“ im Pitti haben wir hier einen durchaus offenen Charakter von ganzer Entschie-

²⁾ Nur äußerlich mit Botticelli verwandt ist das Damenbildnis Nr. 81 im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin auf schwarzem (!) Grund, das seiner weichen Formgebung und Modellierung zufolge mehr zur Richtung eines Lorenzo di Credi und verwandter Naturen hinneigt. Vgl. Berliner Gal. Kat. 1909, p. 48.

denheit vor uns, ein durch und durch aufrechtes Wesen, das mit Sicherheit seine Stelle behauptet. Gerade deshalb reiht es sich den geistig überlegenen Persönlichkeiten an, die wir im Kreise der Tornabuoni suchen¹⁾).

Soviel sich aus den erkennbaren Bestandteilen selber entnehmen läßt, gehört das Bild in der Casa Trivulzio als eigenhändiges Werk des Sandro Botticelli an die bestimmte Stelle seines Schaffens, die wir ihm hier anweisen möchten.

Frauenporträt im Victoria- and Albert-Museum zu Brighton

(Tafel VII b.)

Noch lebendiger als die Trivulziodame wirkt die sog. Esmeralda Bandinelli²⁾ im Victoria- und Albertmuseum zu Brighton dadurch, daß sie ihren Blick unmittelbar auf den Beschauer richtet. Das ist wieder ein Fortschritt. Andererseits knüpft das Bild hinsichtlich der räumlichen Entfaltung aufs engste an die Caterina Sforza in Altenburg an. Im Vordergrund ist der nämliche Fensterrahmen angebracht, auf der linken Seite führt eine schräg verlaufende Wand mit einem Fenster in die Tiefe. Im Hintergrund bildet ein Türrahmen den Abschluß. Auch auf der rechten Seite leitet eine perspektivisch stark verkürzte Wand nach hinten³⁾. Ob sie ihrem organischen Bestand nach als drehbare Flügeltür oder vielmehr als zurückgeklappter Fensterladen des vorderen

¹⁾ Nur einmal ist das Bild bisher meines Wissens in der Literatur erwähnt worden, und zwar von Berenson in seiner „Ital. Kunst“, p. 81 ff. Er sagt daselbst: „Das Porträt besitzt einen Charakter und eine Qualität, die der „Bella Simonetta“ so gleich sind, daß ein Blick die Identität der Urheberschaft verrät. Das dargestellte Fräulein ist anziehender, aber als Kunstwerk ist das Bild weniger fesselnd.“

²⁾ Über die Bezeichnung Esmeralda Bandinelli vgl. Ulmann, Sandro Botticelli, p. 56. Früher war das Bild in der Samml. Pourtalès in Paris, von dort kam es nach England und zwar zuerst in den Besitz Dante Gabriele Rossettis, dann in den des Mr. Constantine Jonides, bis es schließlich vom Victoria- and Albert-Museum erworben wurde.

³⁾ Das seltsamste Beispiel für die perspektivischen Bravourstücke des Botticelli liefert im Anschluß an unser Porträt die Madonna im Gehäuse in der Samml. Weber in Hamburg, deren Ausführung jedoch besonders in den Köpfen der Engel und dem Beiwerk nur auf einen Ateliiergehilfen zurückgehen kann.

Rahmenwerkes zu denken ist, wird nicht eindeutig ersichtlich; wenn auch hier an keine Entstellung des Bildes durch spätere Hand gedacht werden kann, so doch sicher auf der gegenüberliegenden Fensterseite, wo die Proportionen der Fenstersäule und der hell beleuchteten Innen-seite des Fensters nicht zueinander stimmen. Der dunkle Streifen links oben an der Fensterseite ist ganz unverständlich¹⁾. Durch das säulengeteilte Doppelfenster scheint der blaue Himmel herein. Die junge Frau ist gegen die erste Fensteröffnung im Vordergrund getreten; mit ihrer Rechten hält sie sich an dem senkrechten Fensterpfosten fest, die Linke ruht auf dem Leib und hält zwischen Daumen und Handfläche ein feines Spitzentüchlein. In ihrer Gesamthaltung, in der Art, wie der Körper noch tief unter den Hüften abgeschnitten ist, erinnert sie an die Simonetta im Pal. Pitti, wenneschon jene in Profilstellung erscheint. Ihre rechte Schulter hat sie zurückgenommen, so daß sie im ganzen mehr ins Dreiviertelprofil gekehrt ist. Von den Hüften aufwärts ist ihre Haltung gerade²⁾. Sie trägt ein rotes Kleid mit braunem Besatz und weißen Puffen an den Unterärmeln, darüber einen durchsichtigen weißen Überwurf; den freien Hals schmückt eine aus schwarzer Kordel geflochtene Kette. Ein weißes Häubchen bedeckt den Hinterkopf, die welligen rötlichen Haare sind in der Mitte gescheitelt und fallen zu beiden Seiten des Gesichts an den Schläfen hernieder; auf der linken Seite bilden sie eine breitere Folie für die Stirn, während sie auf der rechten mit ihrer Masse fester aufliegen. Die Umrißlinie des Gesichts ist gleichmäßig bewegt, die Augenbrauen sind besonders regelmäßig geschwungen, die Nase gerade, der Mund lebendig und leicht geschlossen, die Augen, wie gesagt, auf den Beschauer gerichtet. Die Stellung des Kopfes gegen den doppelten Hintergrund (zur einen Hälfte dunkler Rahmen, zur anderen heller)

¹⁾ Vielleicht ist auch die „schlechte Zeichnung der Säulenbasis“, die Berenson als Charakteristikum für seinen „Amico di Sandro“ hier angibt, noch mit in die Entstellung des Bildes durch fremde Hand zu rechnen, während es sonst gerade in Einzelheiten, wie z. B. in der Bildung der Hände, den echten Botticelli schon von weitem verrät.

Hierzu Berenson, Ital. Kunst, p. 81 ff., sowie das Frauenbildnis des Sebastiano Mainardi im K.-F.-Mus. zu Berlin, Nr. 83.

²⁾ Daß wir es hier mit einer donna gravida zu tun haben, ist nicht gerade anzunehmen; der vorgestreckte Unterleib wird vielmehr die Folge einer modischen resp. schlechten Haltung sein.

ist im Grunde eine ganz verwandte wie bei der Caterina Sforza, nur wird sie durch die Drehung nach vorn um einen Grad komplizierter; für die linke Gesichtshälfte hell — dunkel — dunkel, und für die rechte hell — dunkel — hell — hell.

Das ganze Bild trägt einen zarten, grauen Gesamtton, dem zufolge es in die Nähe der „Primavera“ seiner zeitlichen Entstehung nach verlegt werden dürfte, ja Dante Gabriele Rossetti hielt die Venus dort und unser Porträt sogar für die gleiche Persönlichkeit¹⁾. Aber dem ganzen Charakter nach steht das Bild dem Damenporträt beim Principe Trivulzio näher. Die Venus in der Primavera hat noch den schlanken, zartknöchigen Typus, während hier überall der größere Formenschnitt vorwaltet, wie die Fülle der Wangen und die kräftigen, breitgebildeten Hände beweisen. Also würden wir diese fortgeschrittene Phase wohl erst in der Periode der Tornabuoni-Fresken aus der Villa Lemmi, d. h. in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre suchen.

Männliches Bildnis im Museum Filangieri zu Neapel

(Tafel VII a.)

Betrachten wir im Zusammenhang mit der bisher verfolgten Reihe das männliche Brustbild (Nr. 1506) im Museum Filangieri zu Neapel, so ergibt sich, daß es eine folgerichtige Weiterführung des in dem Frauenbildnis zu Brighthon Erreichten ist, zugleich aber auch einen unverkennbaren Fortschritt in der Beruhigung des Gesamteindrucks darstellt. Vorn ist ein Rahmen gemalt, auf dem die rechte Hand des etwa dreißigjährigen Mannes ruht. Zwischen Daumen und Zeigefinger hält er ein weißes Tüchlein. Links führt ein perspektivisch gemalter Fensterrahmen ohne Ausblick mit einer anschließenden Wand in drei Absätzen nach hinten. Ziemlich dicht über dem Scheitel des Mannes läuft ein schweres Gesims entlang; von der Wand darüber wird nur noch ein ganz kleiner Teil sichtbar²⁾; rechts hinter dem Por-

¹⁾ Ulmann, Sandro Botticelli, p. 56.

²⁾ Dieses sozusagen abgekürzte Verfahren gegenüber der ersten, der Höhen-dimension, begegnet uns des öfteren beim Meister und seiner Schule. Man vergleiche dazu außer anderem das hier zum erstenmal veröffentlichte Bild „La Vierge et l'Enfant Jésus“, Musée de Longchamp, Marseille (Tafel XVI b). Auch hier wird nur ein ganz kleiner Teil von der Wand resp. dem Doppelfenster in

trätierten sieht man durch ein Fenster hinaus auf eine Flußlandschaft, in der zwei schlanke, leichtbelaubte Frühlingsbäumchen emporschießen, an denen ein Reiter vorbei galoppiert. Schon durch die Weglassung vieler Details, dann aber auch in der Durchführung des einfachen Gegensatzes zwischen Raumschluß links und Raumöffnung rechts ist hier eine vollgültige Leistung in der ganzen Komposition zustande gekommen, die uns den ständig vorwärts strebenden Meister¹⁾ zeigt. Der in Dreiviertelsicht nach links gedrehte Kopf steht zur Hälfte gegen den dunklen, zur anderen Hälfte gegen den hellen Grund. Das Haar ist gescheitelt und fällt auf der rechten Seite lockig hernieder bis in den Nacken; auf der linken wird es nur bis zur Mitte der Wange sichtbar, dient aber offenbar zur Festigung des bewegten Umrisses von Schläfe und Stirn; diese ist hochgewölbt. Zwei markante Falten sind zwischen den buschigen Augenbrauen eingegraben; durchdringend ist der Blick der beiden gerade nach vorn gerichteten Augen, der Nasenrücken breit und mehrfach unterbrochen, die Flügel kräftig gebildet. Die Lippen sind sehr scharf geschnitten; das schmale Kinn ist plastisch wirksam. Um den Hals trägt er einen niedrigen Kragen mit weißem Einsatz, über der Brust einen schwarzseidenen Überwurf, der die rötlichgelben Ärmel frei läßt. Energie und Zielbewußtsein sprechen aus den festen Zügen des Gesichts und der ganzen, aufrechten Haltung.

Das Bild hat einen auffallend warmen und harmonischen Ton (schwarz-rot-gold). Trotz augensichtlicher Entstellung durch Übermalungen in den Haaren, im Gesicht und vollends in den graugrünen Tönen der später hinzugefügten Flußlandschaft bekundet sich überall in den scharfen Linien wie in der Verteilung von Licht und Schatten die vollendete Meisterschaft, die die ersten Zeichen einer neuanbrechen-

der Höhe gezeigt, im übrigen findet sich die bekannte schräge Seitenkulissee mit perspektivischem Fenster und einem Stück Hinterwand mit Gesims dicht über Kopfhöhe wieder. Die Architektur, die uns in diesem Zusammenhang nur interessiert, ist von verschiedener Farbe, links grau, rechts mehr violettgrau getönt. Das Kaffgesims ist rötlich.

¹⁾ Von Frizzoni, Arch. dell' Arte 1889, p. 299, richtig als Botticelli erkannt. Dem gegenüber sollten doch untergeordnete Nachahmer, wie der „Amico di Sandro“, mit gutem Grund in Wegfall kommen. Vgl. Berenson. Ital. Kunst, p. 81 ff.

den Zeit an sich trägt und mit dem Namen Leonardo verknüpft ist. Im Rückblick aber auf die bisher verfolgte Entwicklung Botticellis wirkt das Ganze wie eine geistvolle Synthese aus Vergangenheit und Gegenwart. Hier sind alle Forderungen eines Brunellesco, Piero della Francesca und Melozzo da Forlì erfüllt: Der Schauplatz für die Person wird in perspektivischer Durchbildung bis fast hinauf zu seinem oberen Abschluß, der Decke, wiedergegeben.

In der Galerie Filangieri geht das Bild noch immer unter Ghirlandajos Namen, während sein Nachbar (1513 bis)¹⁾ sich mit dem falschen Ruhmestitel „Botticelli“ gekrönt sieht.

¹⁾ Das Bild zeigt einen jungen Mann im Dreiviertelprofil nach links gewendet. (Tafel X b.) Auf dem Kopf trägt er ein Barett (Capuccio). Die Finger der rechten Hand fassen vorn den Rand einer schmalen Balustrade, auf der sich eine Inschrift befindet: „Ne timeas, tibi fidus ero, tuus usque manebo.“ Sie läßt uns die Umstände erkennen, denen das nicht gerade bestechende Jünglingsporträt seine Entstehung verdankt, und obwohl eine Entschuldigung in der entstellenden Übermalung gefunden werden könnte, so wird dennoch der etwas blöde Gesichtsausdruck sowie der mürrische Mund ursprünglich sein.

Das Bild gehört in dieselbe Gruppe wie das Jünglingsporträt mit derselben Kopfbedeckung im Pal. Pitti (Nr. 372, Tafel X a.). Doch im Gegensatz zu dem summarischen, großförmigen, mit starken Gegensätzen von Licht und Schatten arbeitenden Verfahren, das dort vorwaltet, läßt es sich auf intimere Einzelheiten ein, die in der gespannten Haut der Lippen, der Furchung der Lider, in den Fingern und Nägeln der Hand besonders hervortreten. Hierin zeigt es den Einfluß niederl. Porträts in der Art Memlings. Den Namen Botticelli könnte man nur aus der Schmalschultrigkeit und dem etwas von unten à la Verrocchio-Botticini gesehenen Gesicht begreifen. Dem Kolorit nach schließt sich das Ganze dem Piero di Cosimo an, für den ein schillernder, violettblauer Ton im Wams spricht.

Noch unverständlicher als bei dem vorangegangenen Bildnis wird die Bezeichnung Botticelli angesichts des wenig anziehenden Jünglingsporträts bei Mr. Johnson in Philadelphia. (Tafel XII a.) Die flügelartig abstehenden Locken wären das einzige, was noch an Botticelli erinnern könnte, im übrigen dürfte dieser „Amico di Sandro“ in einem recht unpersönlichen Verhältnis zur Kunst unseres Meisters gestanden haben. Vgl. Berenson, Ital. Kunst, p. 81 ff.

Vom Cicerone (X. Aufl. 1910, p. 691) wird dieses unbedeutende Machwerk merkwürdigerweise in eine Linie mit dem hervorragenden Bildnis des Piero de' Medici in den Uffizien zu Florenz (Tafel VII b) gebracht und beide Bilder einem frühen, noch vor Botticelli stehendem Künstler zugeschrieben, „der an der schwachen Zeichnung der Hände und der eigentümlichen Landschaft leicht kenntlich ist“.

Piero de' Medici in den Uffizien zu Florenz

(Tafel VIII b.)

Trat schon auf dem Neapler Bild die energische Erscheinung des ersten Denkers sehr aggressiv hervor, so bietet auf dem Bild in den Uffizien zu Florenz (Nr. 1154) der noch jugendliche, einst mit Pico della Mirandola verwechselte Piero de' Medici¹⁾ in geradezu herausfordernder Weise dem Betrachter die Stirn. Dieser Eindruck wird noch im einzelnen verstärkt durch den dumm dreisten Blick aus zwei wasserklaren Augen, durch die auffällige Haartracht, die knallrote Kappe und nicht zum mindesten durch die ostentative Art, mit der er mit beiden Händen eine goldglänzende Medaille, das Abbild hoher Ahnen (der Urgroßvater Cosimo, pater patriae, ist darauf dargestellt) sich vor die Brust hält. Er trägt einen Mantel über den Schultern, der auf der Brust zurückgeschlagen ist. Wie ein Äquivalent zu der breiten Erscheinung der Büste wirkt die große Haarfolie, die den außerordentlich lebendigen Umriss des knochigen Kopfes, der auf diesem Grunde doppelt faszinierend wirkt, umrahmt. Die Stirn ist zum Teil durch das Haar verdeckt; die Nase ist wie die aller Medici an der Kuppe breit gedrückt, der Mund groß, die untere, gespaltene Kinnpartie stark entwickelt, ebenso der Kehlkopf.

Hinter dem Dargestellten breitet sich eine offene Flußlandschaft aus, deren Horizont nahezu bis an die Mundlinie des Porträtierten aufsteigt. Sie ist noch stark dekorativ behandelt und füllt die leere Fläche zu beiden Schulterseiten. Der obere Teil des Kopfes steht gegen den blauen mit weißen Wölkchen erfüllten Himmel. Sie sind das Gegenstück zur Landschaft und wirken wie Wolkensuffiten an der Decke eines scharf begrenzten Raumes. So erscheint der Kopf des Dargestellten diesmal gewissermaßen zwischen Himmel und Erde.

Wie unter einem neuen Einfluß, dessen Wirkung schon ganz versteckt auf dem Neapler Bild sich fühlbar machen wollte, gelangt Botticelli zu immer größerer Freiheit in der Stellung des Körpers im

¹⁾ Chronique des Arts 1888, Nr. 41, und Müntz, Hist. de l'Art pendant la Renaissance, Les primitifs, p. 317, wo auch die Abb. des Miniaturporträts von dem Illuminator Gherardo (?) beigegeben ist. Der Cicerone (X. Aufl. 1910, p. 691) hält das Porträt noch immer für „das namenlose Bildnis eines Medailleurs“.

Raum. Die Enge wird gesprengt, das Weite gesucht. Dadurch ist der Körper immer stärker auf sich selbst und seine eigene Kraft angewiesen, wie andererseits der umgebende Raum, in unserem Fall die Landschaft, auch mehr und mehr nach selbständiger Ausgestaltung verlangt. Aber gerade da versagt Botticelli, und wie ein klassischer Beleg für unser Bild wirken die Worte in Leonardos libro della pittura, parte II, 60:

„Der ist nicht allseitig, der nicht zu allen Dingen, die in der Malerei enthalten sind, gleichmäßig Lust hat, z. B. wenn einen die Landschaft nicht freut, so hält er dafür, dieselbe sei eine Sache, zu der er nur kurzen und einfachen Studiums bedürfe. So sagte unser Botticelli, dies Studium sei eitel, denn wenn man nur einen Schwamm voll verschiedenerlei Farben auf die Fläche werfe, so hinterlasse dies einen Fleck, in dem man eine solche Landschaft erblicke. . . . Und jener Maler malte sehr traurige Landschaften (tristissimi paesi).“¹⁾

Männliches Bildnis bei Ed. Simon in Berlin

(Tafel VIII a.)

Rechnen wir von dem Piero de' Medici die unglückselige Landschaft ab, die nahezu als ein verfehlter Versuch mit Memling zu wetteifern bezeichnet werden könnte, tatsächlich in dekorativer Hinsicht von Bedeutung war, dann tritt ein neues, vereinfachtes, aber deshalb nicht leichteres Problem hervor: eben solche plastisch nahen Körper gegen den völlig freien Luftraum zu setzen. Das kann aber erst gewagt werden, wenn man sich zutraut, eine einzelne Figur so hinzustellen, daß sie sich unter freiem Himmel selber behauptet. Daraus geht schon hervor, daß die vorgenommene Aufgabe allein in die Zeit vollster Entwicklung und klaren Selbstbewußtseins paßt, nicht aber in unsichere Anfänge, wie Ferdinand Laban gegenüber dem männlichen Brustbild in der Sammlung Ed. Simon behauptet hat²⁾.

Das Porträt hinterläßt den Eindruck einer bestimmten Persönlichkeit und strenger Geschlossenheit des Charakters. Aber eine Annähe-

¹⁾ Durch die Identifizierung des Dargestellten wird es möglich, dieses Bild genau zwischen 1492 und 94 einzuordnen.

²⁾ Ztschr. f. bild. Kunst, N. F. XVIII. 1906.

rung an den Betrachter oder besser des Betrachters an den Dargestellten findet nicht von selbst statt; die Blicke begegnen sich nicht so frei wie bei dem jugendlich naiven Piero de' Medici, der uns doch etwas prahlend entgegentritt, oder bei dem gereiften Mann in Neapel, der bestimmte Erwägungen mit uns austauschen will. Diesmal überwiegt der Eindruck einer gewissen unwilligen Zulassung des lästigen Beschauers, und der Blick geht so aus seitwärts gedrehten Augen wie nebenbei auf den Entgegentretenden hin. Wir müssen uns auf eine Abweisung oder auf ein unerwartetes Vorüberschreiten gefaßt machen; er hält nur solange für uns aus, als er will und läßt sich nicht ohne Mißtrauen befragen. Diesen Eindruck hervorzubringen tragen außer den Augen auch noch andere Faktoren bei: der schmale Bau des in Dreiviertelsicht gegebenen Antlitzes, die kräftige Nase mit fast geschlossenen Flügeln und die fest aufeinander gelegten Lippen. Es gehört noch ein Entschluß dazu, daß er den Mund öffne, und sicher wird die Antwort wortkarg ausfallen. Die breitausladenden Haarwülste, die neben dem Hals nach unten lasten, verstärken den Eindruck des Düsteren. Die massige Behandlung dieser Haartracht steigert die auf sich selbst ruhende Breitenwirkung über das Maß hinaus, das die natürliche Schulternbreite an Wucht aufbieten könnte. Das schwärzliche Kleidungsstück aber mit der gleichgefärbten Kappe gibt den letzten Abschluß für die ernste und feste Gesamtwirkung. Diese war jedenfalls ursprünglich in dem breiteren Zuschnitt des Formats (das Laban ganz übersehen hat, wie es scheint) noch stärker³⁾. Wie uns der Katalog der Sammlung Leuchtenberg von 1851 berichtet, war die Holztafel 1'7"6''' breit und 1'7" hoch, bis sie der Petersburger Restaurator auf Leinwand übertrug und dabei das fast quadratische Format in ein Hochformat von 0,49 cm Höhe und 0,35 cm Breite umwandelte.

Dieses quadratische Format hat kein anderes Porträt des Botticelli

³⁾ In diese Zeit gehört wahrscheinlich auch das jedenfalls aus der Beschäftigung mit der Divina Comedia hervorgegangene Profilbild Dantes auf blauem Grund nach Giottos bekanntem Porträt. Nach einer Mitteilung Bodes an Ulmann wäre es „von der Hand Botticellis“ und befand sich bis 1892 im Besitz der Lady Seymour in London. Sein jetziger Aufenthaltsort ist mir unbekannt geblieben, eine Abbildung war nicht erreichbar, so daß hier nichts Näheres davon ausgesagt werden kann.

aufzuweisen. Botticelli bevorzugt als echter Quattrocentist das Hochformat. Wenn er einmal zu der ruhenden Form des Quadrates in einem Bildformat gegriffen hat, so kann dies nur am Übergang zum Cinquecento unter dem Einfluß der neuanebrechenden Zeit geschehen sein. Damit stimmt auch der neutrale Hintergrund überein, der als luffterfüllter Raum wirken soll und erst an dieser Stelle, aber nicht früher, seine volle Berechtigung findet.

Mit dem Bilde bei Ed. Simon sind wir am Ende und gewissermaßen auf dem Höhepunkt der künstlerischen Tätigkeit des Botticelli im Porträtfach angelangt. Durch nahezu zwei Dezennien haben wir sie verfolgen können, den Anschluß an seine übrigen Werke festgestellt. In drei deutlich gesonderten Abschnitten vollzieht sich diese Entwicklung. In der ersten Periode walten noch die Beziehungen des jungen Künstlers zu seinem Lehrer Fra Filippo vor, dem er die Hinleitung zu dem plastisch-räumlichen Prinzip verdankt. Dieses selbständig auszugestalten ist der Hauptinhalt der zweiten, der Hauptperiode, in der uns der fertige Künstler entgegentritt. Die dritte Periode schließlich ist erfüllt mit dem Kampf gegen mächtige Einflüsse, wie sie die neue Zeit mit sich brachte.

Verzeichnis

sämtlicher für Botticelli in Frage gebrachter Bilder
nach ihren Aufbewahrungsorten zusammengestellt.

A. Italien.

- | | |
|--|---------------|
| 1. Bergamo, Accademia Carrara. Giuliano de' Medici. Holz. 0,60 H. 0,40 Br. Botticelli. | Tafel I a. |
| 2. Florenz, Gal. Corsini. Brustbild eines Mannes, der einen Ring in der Hand hält. Holz. 0,44 H. 0,32 Br. Nicht Botticelli, gehört einem den Pollajuoli näher stehenden Künstler. | Tafel XIII a. |
| 3. Florenz, Gal. Pitti. (Nr. 353.) Sog. bella Simonetta. Holz. 0,61 H. 0,40 Br. Botticelli. | Tafel V a. |
| 4. Florenz, Gal. Pitti. (Nr. 372.) Jüngling, Brustbild ohne Hände. Holz. 0,48 H. 0,34 Br. Nicht Botticelli, vielleicht Botticini. | Tafel X a. |
| 5. Florenz, Gal. degli Uffizi. (Nr. 1154.) Holz. 0,52 H. 0,38 Br. Piero de' Medici. Botticelli. | Tafel VIII b. |
| 6. Mailand, Gal. Trivulzio. Frauenporträt im Profil nach links. Holz, lebensgroß, restaurierungsbedürftig. Botticelli. | Tafel VI b. |

7. Neapel, Gal. Filangieri. (Nr. 1513 bis.) Tafel X b.
Bildnis eines jungen Mannes.
Holz. 0,58 H. 0,50 Br.
Nicht Botticelli, vielleicht ein früher Piero di Cosimo.
8. Neapel, Gal. Filangieri. (Nr. 1560 bis.) Tafel VII a.
Männliches Brustbild.
Holz. 0,51 H. 0,37 Br., restaurierungsbedürftig.
Botticelli, nicht Ghirlandajo.
9. Venedig, Sammlung Layard. Tafel XV b.
Männliches Brustbild mit Händen in einem Gehäuse mit doppeltem Ausblick.
Nicht Botticelli, vielleicht Piero di Cosimo oder Raffaellino del Garbo.

B. Österreich-Ungarn.

10. Wien, Sammlung Liechtenstein. Tafel II a.
Jünglingsporträt ohne Hände.
Holz. Lebensgroß.
Botticelli.

C. Deutschland.

11. Altenburg, Lindenaumuseum. (Nr. 100.) Tafel V b.
Caterina Sforza.
Holz. 0,81 H. 0,53 Br.
Botticelli, nicht Piero di Cosimo oder Ghirlandajo.
12. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. (106 B.) Tafel I b.
Giuliano de' Medici.
Holz. 0,54 H. 0,36 Br.
Vielleicht Botticelli, restaurierungsbedürftig.
13. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. (106 A.) Tafel IV a u. b.
Brustbild einer jungen Frau.
Holz. 0,54 H. 0,41 Br.
Botticelli.
14. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. (78.) Tafel XI
Brustbild eines jungen Mannes.
Holz. 0,41, H. 0,31 Br.
Nicht Botticelli, vielmehr Filippino Lippi oder Raffaellino del Garbo.

15. Berlin, Sammlung Hainauer. Tafel XII b.
Brustbild eines Jünglings ohne Hände.
Holz. Lebensgroß.
Nicht Botticelli, steht dem Ghirlandajo näher, z. T. auch nordischer Einschlag.
16. Berlin, Sammlung Ed. Simon. Tafel VIII a.
Männliches Brustbild ohne Hände.
Auf Leinwand übertragen. 0,49 H. 0,35 Br.
Einst Holz.
Botticelli.
17. Frankfurt, Städel. Institut. Tafel VI a.
Weibl. Brustbild.
Holz. Lebensgroß, restaurierungsbedürftig.
Botticelli.

D. Frankreich.

18. Chantilly, Sammlung des Duc d'Aumale. Tafel XIV a.
Simonetta Vespucci.
Holz. 0,57 H. 0,12 Br.
Nicht Botticelli, sondern Piero di Cosimo.
19. Paris, Louvre. (Nr. 1663.) Tafel II b.
Männl. Brustbild ohne Hände.
Holz. Lebensgroß.
Botticelli, nicht Filippino Lippi.
20. ? ? War 1892 auf der Auktion Leclanché in Paris.
Weibliches Brustbild wie das Berliner nur in Vorderansicht.
0,42 H. 0,28 Br.

E. Schweden.

21. Stockholm, Kgl. Schloß. Tafel IX.
Bildnis eines Jünglings ohne Hände.
Tondo. Durchmesser 0,40.
Nicht Botticelli, vielleicht Botticini.

F. England.

22. London, National Gallery. (626.) Tafel XI b.
Brustbild eines Jünglings von vorn ohne Hände.
Holz. 14 × 11 in.
Nicht Botticelli, vielmehr Filippino Lippi.

23. London, Misses Cohen (einst bei Lady Seymour). Tafel III.
 Weibl. Brustbild ohne Hände.
 Holz. $23\frac{1}{2} \times 16$ in., restaurierungsbedürftig.
 Botticelli.
24. ? ?
 Einst bei Lady Seymour.
 Dantebildnis nach Giotto.
25. Brighton Victoria- and Albert-Museum. Tafel VII b.
 (Einst bei A. Const. Jonides.)
 Sog. Esmeralda Bandinelli.
 Holz. Lebensgroß.
 Botticelli.
26. Richmond, Sir Herbart Cook. Tafel XIII b.
 Weibl. Idealbildnis, Allegorie der Fruchtbarkeit.
 Früher bei Colonel Sterling, London, 1886 in Manchester ausgestellt.
 Nicht Botticelli, steht den Pollajuoli näher.

G. Amerika.

27. Philadelphia, Mr. Johnson. Tafel XII a.
 Männliches Bildnis.
 Nicht Botticelli.

ECHTE STÜCKE



Sandro Botticelli, Giuliano de' Medici, Bergamo, Accademia Carrara



Sandro Botticelli (?), Giuliano de' Medici, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Sandro Botticelli, Junglingsportrat, Wien, Sammlung Liechtenstein



Sandro Botticelli, Junglingsportrat, Paris, Louvre

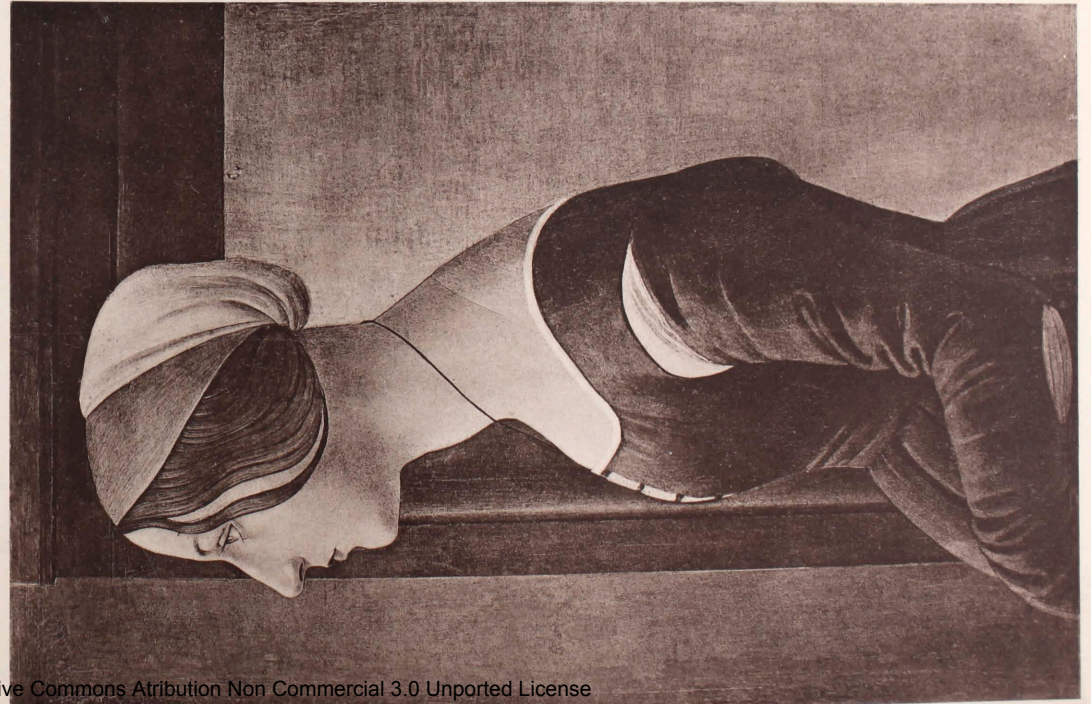




Sandro Botticelli, Weibliches Bildnis, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum
Vor der Restaurierung



Sandro Botticelli, Weibliches Bildnis, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum
Nach der Restaurierung



Sandro Botticelli, Weibliches Bildnis, Florenz, Pitti



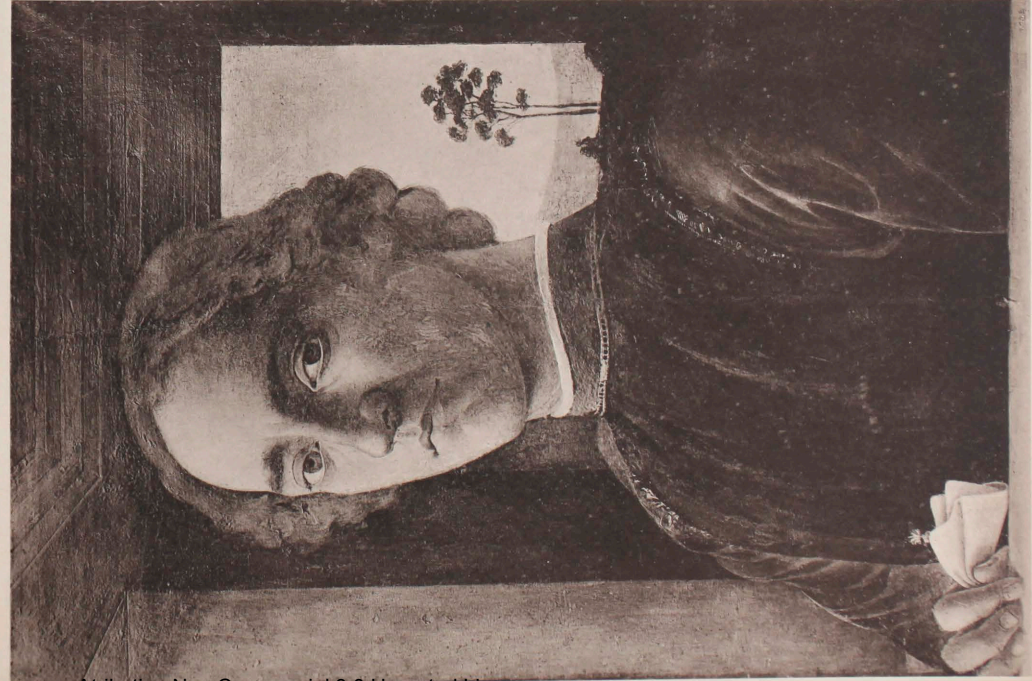
Sandro Botticelli, Caterina Sforza, Altenburg



Sandro Botticelli, Weibliches Bildnis, Frankfurt, Städtisches Institut



Sandro Botticelli, Weibliches Bildnis, Mailand, Gal. Trivulzio



Sandro Botticelli, Männliches Bildnis, Neapel, Museo Filangieri



Sandro Botticelli, Weibliches Bildnis, Brighton, Victoria and Albert Museum



Sandro Botticelli, Männliches Bildnis, Berlin, Sammlung Ed. Simon



Sandro Botticelli, Piero de' Medici, Florenz, Uffizien

UNECHTE STÜCKE UND
VERGLEICHSMATERIAL



Bildnis des Lorenzo Tornabuoni, Stockholm, Kgl. Schloss



Männliches Bildnis, Florenz, Pitti



Männliches Bildnis, Neapel, Museo Filangieri



Männliches Bildnis, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Männliches Bildnis, London, Nationalgalerie

Tafel XII



Männliches Bildnis, Philadelphia, Sammlung Johnson



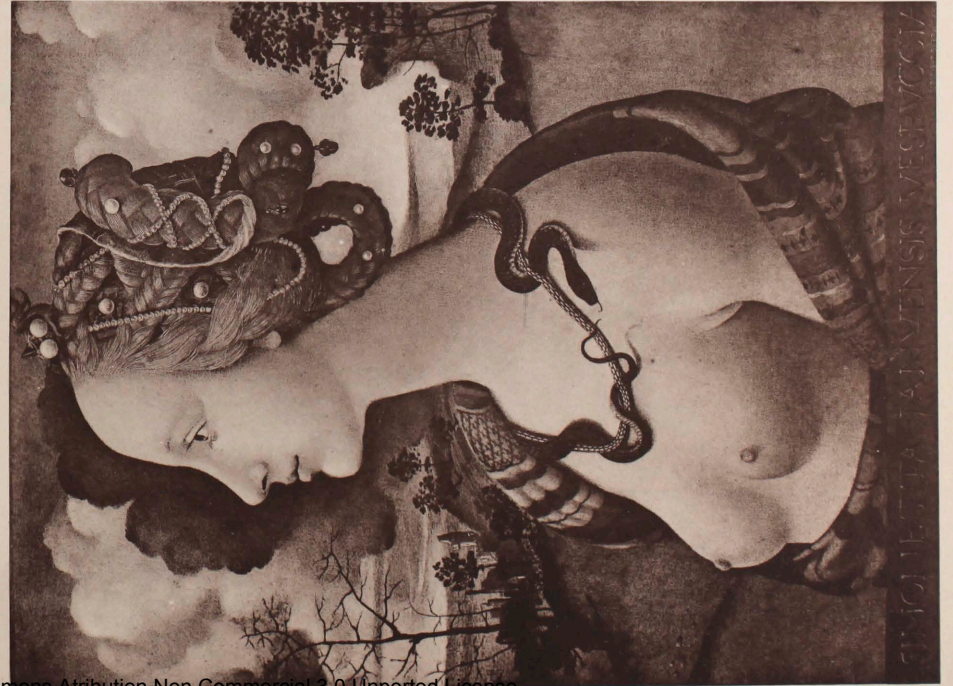
Männliches Bildnis, Berlin, Sammlung Hainauer



Männliches Bildnis, Florenz, Gal. Corsini



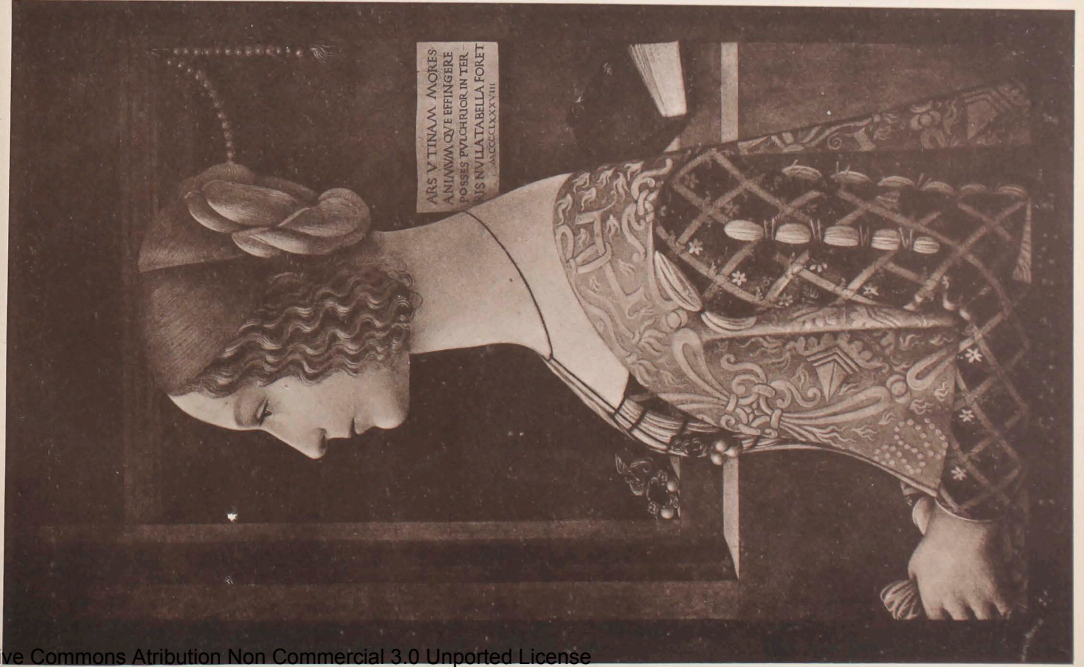
Weibliches Ideal-Bildnis, Richmond, Sammlung Cook



Piero di Cosimo, Simonetta Vespucci, Chantilly



Piero di Cosimo, Weibliches Bildnis, Rom, Sixtina



Ghirlandajo, Giovanna Tornabuoni, Paris, Sammlung Kann



Männliches Bildnis, Venedig, Sammlung Layard



Fra Filippo, Madonnenbild, Florenz, Uffizien



Botticelli-Schule. La Vierge et l'Enfant Jésus, Marseille, Musée de Longchamp



