Sandro Botticellis

Geburt der Venus

und

Frühling.

A. Warburg.

Handexemplar.
Weihnachten 1892

SANDRO BOTTICELLIS

„GEBURT DER VENUS“

UND

„FRÜHLING.“

EINE UNTERSUCHUNG
ÜBER DIE VORSTELLUNGEN VON DER ANTIKE IN DER
ITALIENISCHEN FRÜHRENAISSANCE.

VON

A. WARBURG
DR. PHIL.

MIT 8 ABBILDUNGEN.

HAMBURG UND LEIPZIG.
VERLAG VON LEOPOLD VOSS.
1893.

HUBERT JANITSCHEK

UND

ADOLF MICHAELIS

IN DANKBARER ERINNERUNG IHRES GEMEINSAMEN WIRKENS

GEWIDMET.

Th. Carlyle, Latter Reservations, p. 6:

„Many shall run to and fro, and knowledge shall be increased" [Dan. XII, 4] Surely the plain rule is, Let each considerate person have his way, and see what it will lead to. For not this man and that man, but all men make up mankind, and their united tasks the task of mankind."

..... Καὶ σφράγισον τὸ βιβλίον ἕως καιροῦ συντελείας, ἕως διδαχθῶσι πολλοὶ καὶ πληθυνθῇ ἡ γνῶσις

12. Ωστ 9.24.

W. Dilthey (Rundschau 1892 p. 219)

„Das Interesse [an aller Kunstbetrachtung] hängt nämlich an der Frage nach der Function der Kunst im geistigen Gesamtleben des Menschenlebens. Soweit diese Frage einer sicheren Lösung zugänglich ist, muß man dieselbe von der Verbindung der Analysis der Eindrücken mit der geschichtlichen Betrachtung der Kunst erwarten."

Weiss Cosmus p. Cotel und Lessing

Als Curiosität: D. Saverio Rogati, Le veglie di Venere ossia Inno sulla Primavera dal verso latino (fingiat) ... per nozze Lorenzo Sangiambattelli – Lucrezia Pavia. Padova. M. D. CC. XCII.

Bibl. Naz. Fir. Misc. Caprotti vol. 4.

*) Marsilio Ficino's erste Uebersetzung aus d. Griech. waren d. Hom. Hymn.; er dichtete anfänglich für Laute. p. Anfang. (916)

Vorbemerkung.

In der vorliegenden Arbeit wird der Versuch gemacht, zum Vergleiche mit den bekannten mythologischen Bildern des Sandro Botticelli, der „Geburt der Venus“ [1]) und dem „Frühling“ [2]) die entsprechenden Vorstellungen der gleichzeitigen kunsttheoretischen und poetischen Litteratur heranzuziehen, um auf diese Weise das, was die Künstler des Quattrocento an der Antike „interessirte“, klarzulegen.

Es lässt sich nämlich hierbei Schritt für Schritt verfolgen, wie die Künstler und deren Berather in „der Antike“ ein gesteigerte äussere Bewegung verlangendes Vorbild sahen und sich an antike Vorbilder anlehnten, wenn es sich um Darstellung äusserlich bewegten Beiwerks — der Gewandung und der Haare — handelte.

Nebenbei sei bemerkt, dass dieser Nachweis für die psychologische Aesthetik deshalb bemerkenswerth ist, weil man hier in den Kreisen der schaffenden Künstler den Sinn für den ästhetischen Akt der „Einfühlung“ in seinem Werden als stilbildende Macht beobachten kann. [3])

---

[1]) Florenz, Uffizi, Sala di Lorenzo Monaco No. 39, vgl. Abb. 1. *Klassischer Bilderschatz* III, p. VIII No. 307.

[2]) Ebend. Akademie, Sala Quinta, No. 26. *Kl. B.* I, p. X No. 140.

[3]) Vgl. R. Vischer, Das Optische Formgefühl, 1873, dazu F. Th. Vischer Das Symbol, in d. *Philos. Aufs. f. Zeller 1887*, v. p. 153 ab.

Abb. SANDRO BOTTICELLI, GEBURT DER VENUS, FLORENZ, UFFIZI.

Nach einer Photographie von Ad. Braun & Co., Nachfr. in Dornach i. Els. und Paris.

ERSTER ABSCHNITT.

„DIE GEBURT DER VENUS."

Die „Geburt der Venus", das kleinere der beiden Gemälde sah Vasari[1]) zusammen mit dem „Frühling" in des Herzogs Cosimo Villa Castello: „Per la città, in diverse case fece tondi di sua mano, e femmine ignude assai; delle quale oggi ancora a Castello, villa del Duca Cosimo sono due quadri figurati l'uno Venere che nasce, e quelli aure e venti che la fanno venire in terra con gli amori; e così un'altra Venere, che le Grazie la fioriscono, dinotando la Primavera; le quali da lui con grazie si veggono espresse."

Der italienische Catalog der Uffizi giebt folgende Beschreibung: „La nascità di Venere. La Dea sta uscendo da una conchiglia nel mezzo del mare. A sinistra sono figurati due Venti che volando sulle onde spingono la Dea presso la riva; a destra è una giovane che rappresenta la Primavera. T. grand nat."[2])

Zwei verschiedene Dichtungen sind in der neuesten kritischen Litteratur zum Vergleiche herangezogen worden; Jul. Meyer in dem Text zum Berliner Galleriewerk[3]) verweist auf den *Homerischen Hymnus:* 1893 +

„Es ist sehr wahrscheinlich, dass Botticelli die antike Schilderung der Geburt der Venus im zweiten Homerischen Hymnus auf Aphrodite gekannt und seiner Darstellung zu Grunde gelegt hat. Schon im Jahre 1488[4]) wurden die Homerischen Hymnen aus einer Florentiner Handschrift durch den Druck veröffentlicht, und es ist daher anzunehmen, dass ihr Inhalt schon einige Zeit vorher in den Florentiner Humanistenkreisen und speziell dem klassisch gebildeten Lorenzo bekannt war."

---

[1]) Vasari Milanesi III, 312.

[2]) 1881, p. 121; genauere Maassangabe fehlt; auch im Text zum klassischen Bilderschatz sind keine Maasse angegeben.

[3]) „Die Florentinische Schule des XV. Jahrhunderts," Berlin, 1890, p. 50 Anm. Auch Woermann, Sandro Botticelli p. 50 bei Dohme, Kunst und Künstler, 1878, II. XLIX. hatte ihn als Analogie angeführt.

[4]) Die Vorrede abgedruckt bei Ber. Botfield, Praefationes et Epistolae editionibus Principibus praepositae. Cambridge, 1861, p. 180.

Andrerseits bemerkt Gaspary in seiner Italienischen Litteraturgeschichte,[1]) dass die Beschreibung eines Reliefs in *Angelo Polizianos Giostra,* die „Geburt der Venus“ vorstellend,[2]) mit Botticellis Bild Ähnlichkeit habe.

Beide Hinweise geben einen Fingerzeig nach derselben Richtung, da Polizian sich in der angeführten Beschreibung an den Homerischen Hymnus auf Aphrodite anlehnte.

Die naheliegende Vermuthung, dass eben Polizian, der gelehrte Freund des Lorenzo de' Medici — für den Botticelli ja auch nach dem Zeugnis des Vasari eine Pallas malte[3]) — dem Botticelli das Concetto übermittelte, wird durch die in Folgendem nachzuweisende Thatsache zur Gewissheit, dass der Maler in denselben Dingen wie der Dichter vom Homerischen Hymnus abweicht.

Polizian denkt sich eine Reihe von Reliefs, als Meisterwerke von Vulcans eigener Hand in zwei Reihen an den Thorpfeilern des Venuspalastes angebracht, das Ganze von einem Randornament von Akanthusblättern, Blumen und Vögeln eingerahmt. Während die ersten Reliefreihen kosmogonische Allegorien[4]) zum Gegenstand haben, welche in der Geburt der Venus ihren Abschluss finden, war auf der zweiten Folge die Macht der Venus[5]) an etwa 12 klassischen Beispielen veranschaulicht. Die Geburt der Venus, ihr Empfang auf der Erde und im Olymp werden in den Stanzen 99—103 geschildert:

99 „Nel tempestoso Ejeo in grembo a Teti
Si vede il fusto genitale accolto
Sotto diverso volger di pianeti
Errar per l'onde in bianca schiuma avvolto;
E dentro nata in atti vaghi e lieti
Una donzella non con uman volto,
Da' zefiri lascivi spinta a proda
Gir sopra un nicchio, e par ch'el ciel ne goda.

---

[1]) Berlin 1888, II, 232. Die *Giostra* ist jenes Festgedicht auf das Turnier Giulianos, welches im Jahre 1476 stattfand; die Dichtung wurde zwischen 1476 und 1478 geschrieben und blieb, wegen der 1478 erfolgten Ermordung Giulianos unvollendet. In dem ersten Buch wird das Reich der Venus geschildert, im zweiten (u. letzten) die Erscheinung der Nymphe, welche nach dem Willen der Venus den rauhen Jäger Giuliano zur Liebe bekehren soll. Vgl. Gaspary, l. c. 228—232. G. Carduccis Ausgabe: *Le Stanze, L'orfeo e le Rime di M. A. A. Poliziano*, Florenz, Barbèra 1863, (nach der hier citirt wird) unterstützte mit ihrem ausgedehnten quellenkritischen Apparat die vorl. Arbeit wesentlich.

[2]) Buch I, Stanze 99—103, Vgl. dazu Carducci l. c. p. 56.

[3]) Vgl. Vas. Mil., p. 312, dazu Ulmann, Eine verschollene Athena des Sandro Botticelli. *Bonner Studien f. Kekulé.* Lpzg. 1890, p. 203/213.

[4]) 1) Die Entmannung Saturns. 2) Die Geburt d. Nymphen und Giganten. 3) Die Geburt d. Venus. 4) Der Empfang d. Venus auf d. Erde. 5) Der Empfang d. Venus im Olymp. 6) Vulcan selbst.

[5]) 1) Die Entführung d. Europa. 2) Jupiter als Schwan, Goldregen, Schlange und Adler. 3) Neptun als Widder und Stier. 4) Saturn als Ross. 5) Apoll, Daphne verfolgend. 6) Die verlassene Ariadne. 7) Die Ankunft d. Bacchus, und 8) seines Gefolges. 9) Der Raub der Proserpina. 10) Heracles als Weib. 11) Polifemos und 12) Galathea.

Nach Foerster (Jahrb. pr. Ktg. 1893 p. 481) communis opinio, seit ich nicht weiss wann, cit. Rosini, Storia d. pitt. ital. III, 152.

100 Vera la schiuma e vero il mar diresti,
E vero il nicchio, ver soffiar di venti:
La dea negli occhi folgorar vedresti,
E'l ciel ridergli a torno e gli elementi:
L'Ore premer l'arena in bianche vesti;
L'aura incresparle e' crin distesi e lenti:
Non una non diversa esser lor faccia,
Come par che a sorelle ben confaccia.

101 Giurar potresti che dell'onde uscisse
La Dea premendo con la destra il crino,
Con l'altra il dolce pomo ricoprisse;
E, stampata dal piè sacro e divino,
D'erbe e di fior la rena si vestisse;
Poi con sembiante lieto e peregrino
Dalle tre ninfe in grembo fusse accolta,
E di stellato vestimento in volta.

102 Questa con ambe man le tien sospesa
Sopra l'umide trecce una ghirlanda
D'oro e di gemme orientali accesa:
Questa una perla agli orecchi accomanda:
L'altra al bel petto e bianchi omeri intesa
Par che ricchi monili intorno spanda,
De' quai solean cerchiar lor propre gole
Quando nel ciel guidavon le carole.

103 Indi paion levate in ver le spere
Seder sopra una nuvola d'argento:
L'aer tremante ti parria vedere
Nel duro sasso, e tutto 'l ciel contento;
Tutti li dei di sua beltà godere
E del felice letto aver talento;
Ciascun sembrar nel volto meraviglia,
Con fronte crespa e rilevate ciglia."

Daneben halte man die Schilderung des Homerischen Hymnus: [1])

„Aphrodite die schöne, die züchtige will ich besingen,
Sie mit dem goldenen Kranz, die der meerumflossenen Kypros
Zinnen beherrscht, wohin sie des Zephyros schwellender Windhauch
Sanft hintrug auf der Woge des vielaufrauschenden Meeres
Im weichflockigen Schaum; und die Horen mit Golddiademen
Nahmen mit Freuden sie auf, und thaten ihr göttliche Kleider
An, und setzten ihr ferner den schön aus Golde gemachten
Kranz aufs heilige Haupt, und hängten ihr dann in die Ohren
Blumengeschmeide aus Erz und gepriesenem Golde verfertigt.

---

[1]) In der Uebersetzung von Schwenck. Frankfurt, 1825.

Aber den zierlichen Hals und den schneeweiss strahlenden Busen
Schmückten mit goldener Ketten Geschmeide sie, welche die Horen
Selber geschmückt, die mit Gold umkränzeten wenn zu der Götter
Anmuthseeligem Reihn und dem Vaterpalaste sie gingen."

Die Handlung in dem italienischen Gedicht ist, wie man sieht, im Ganzen durchaus vom homerischen Hymnus bestimmt; hier wie dort wird die aus dem Meere aufsteigende Venus vom Zephyrwind an das Land getrieben, wo sie die Göttinnen der Jahreszeiten empfangen.

Die eigenen Zuthaten Polizians beziehen sich fast nur auf die Ausmalung der Einzelheiten und des Beiwerks, bei deren genauen Angabe der Dichter verweilt, um durch die Fiction einer bis ins Kleinste gehenden, treuen Wiedergabe die überraschende Naturwahrheit der geschilderten Kunstwerke glaubhaft zu machen. Diese Zusätze sind etwa folgende:

Mehrere Winde, deren Blasen man sieht („vero il soffiar di venti"), treiben die Venus, welche in einer Muschel steht („vero il nicchio") an das Ufer, wo sie die drei Horen empfangen und sie (ausser mit den Ketten und Halsbändern, von denen auch der homerische Hymnus erzählt) mit einem „Sternenmantel" bekleiden. Der Wind spielt in den weissen Gewändern der Horen und kräuselt ihr herabwallendes, loses Haar. (I. 100, 4—5.) Gerade dieses durch den Wind bewegte Beiwerk bewundert der Dichter als täuschende Leistung einer virtuosen Kunstübung:

100, 2 . . . . „e ver soffiar di venti"
100, 3 . . . . . „vedresti"
100, 4 „L'Ore premer l'arena in bianche vesti
L'aura incresparle e'crin disteri e lenti"
103, 3 „L'aer tremante ti parria vedere
Nel duro sasso . . . ."

Ebenso wie in dem Gedicht geht die Handlung auch auf dem Gemälde vor sich, nur dass, abweichend von der Dichtung, auf dem Bilde Botticellis die auf der Muschel stehende Venus[1]) mit der R. (anstatt mit der L.) die Brust bedeckt, mit der L. ihr langes Haupthaar an sich haltend, und dass, statt der drei Horen im weissen Gewande, die Venus nur eine weibliche Gestalt im bunten, blumenbedeckten, von einem Rosenzweig umgürteten Gewande empfängt. Dagegen kehrt jene Polizianische eingehende Ausmalung des bewegten Beiwerks mit solcher Uebereinstimmung wieder, dass ein Zusammenhang zwischen den beiden Kunstwerken sicher anzunehmen ist.

Da sind auf dem Bilde nicht nur die zwei pausbackigen „Zefiri", „deren Blasen man sieht", sondern auch die Gewandung und das Haar der

[1]) Ueber deren Beziehung zur Medicäischen Venus sind zu vergleichen: Michaelis, *Arch. Ztg.* 1880, p. 13 ff. und *Kunstchronik* 1890, Sp. 297/301, ferner Müntz, Hist. de l'Art pend. la Ren. (1889) 224/225. Dazu müsste man noch eine Illustration aus dem Ms. Plut. XLI, cod. 33 der Laurenziana zu einem Gedicht des Lorenzo de' Medici f. 31 heranziehen. Vgl. Vas. Milanesi III, 330. Zu den Epigrammen des Polizian über die „Geburt der Venus" vgl. del Lungo, Prose volgari inedite e Poesie latine e greche edite e inedite di A. A. Poliziano, Florenz, Barbèra 1867, p. 219.

Dexter: Künstler anders als S. Sitter: Blumenmantel
p 482.

die gemalte Venus in Siena
(1911)

am Ufer stehenden Göttin weht im Winde und auch das Haar der Venus flattert,[1]) wie der Mantel, mit dem sie bekleidet werden soll, im Winde. Beide Kunstwerke sind eine Paraphrase des homerischen Hymnus; aber in der Dichtung Polizians finden sich noch die drei Horen, welche auf dem Bilde in eine zusammengezogen sind.

Damit ist die Dichtung als die zeitlich vorausgehende, dem Vorbilde näher stehende Verarbeitung gekennzeichnet, das Gemälde als die spätere, freiere Fassung. Ist ein direktes Abhängigkeits-Verhältnis anzunehmen, so war demnach der Dichter der Geber und der Maler der Empfänger.[2]) In Polizian den Berather Botticellis zu sehen, passt auch zu der Ueberlieferung, die Polizian als Inspirator Raffaels und Michelangelos gelten lässt.[3])

Die auffallende, im Gedicht und im Gemälde gleichermaassen hervortretende Bestrebung, die transitorischen Bewegungen in Haar und Gewand festzuhalten, entspricht einer seit dem ersten Drittel des XV. Jahrhunderts in Oberitalienischen Künstlerkreisen herrschenden Strömung, die in *Albertis liber de pictura* ihren prägnantesten Ausdruck findet.[4])

Schon Springer verwies auf diese Stelle,[5]) gerade im Hinblick auf die Windgötter Botticellis bei der Geburt der Venus, und auch Robert Vischer hat sie in seinem Luca Signorelli,[6]) herangezogen. Sie lautet:

„Dilettano nei capelli, nei crini, ne' rami frondi et vesti vedere qualche movimento. Quanto certo ad me piace nei capelli vedere quale io dissi sette movimenti· volgansi in uno giro quasi volendo anodarsi et ondeggino in aria simile alle fiamme, parte quasi come serpe si tessano fra li altri, parte crescendo in quà et parte in là. Così i rami ora in alto si torcano, ora in giù, ora in fuori, ora in dentro, parte si contorcano come funi. A medesimo ancora le pieghe facciano; et nascano le pieghe come al troncho dell' albero i suo' rami. In queste adunque si seguano tutti i movimenti [tale che parte niuna del panno sia senza vacuo movimento. Ma siano, quanto spesso ricordo i movimenti moderati et dolci], piu tosto quali porgano gratia ad chi miri, che maraviglia di faticha alcuna. Ma dove così vogliamo ed i panni suoi sendo i panni di natura gravi et continuo cadendo a terra, per questo starà bene in la pictura porvi la faccia del vento Zeffiro o Austro che soffi fra le nuvole onde i panni ventoleggino. Et quinci verrà ad quella gratia, che i corpi da questa parte percessi dal vento sotto i panni in buona parte mostreranno il nudo, dall' altra parte

Sanli!

---

[1]) Ganz ähnlich auf der Venus Botticellis in Berlin (Catal. 1883, No. 1124) Abb. bei Meyer l. c. p. 49. Das Haar weht nach links, auf der Schulter liegen zwei kleine Flechten.

[2]) Gaspary l. c. II, p. 232 scheint an ein umgekehrtes Verhältnis zu denken.

[3]) Vas. Mil. VII, 143. Lud. Dolce Aretino p. 80. *Quellenschr. f. Kg.* II. vgl. R. Springer, Raffael und Michelangelo. 2. Aufl. 1883, II, p. 58. R. Foerster, Farnesina-Studien 1880, p. 58. E. Müntz, Précurs. de la R. 1882, p. 207/208 schliesst eine ausführliche Analyse der Giostra mit den Worten: „en cherchant bien on découvrirait certainement que Raphael n'est pas le seul artiste qui s'en soit inspiré.“ Ueber die Beziehungen, in die Müller-Walde, Leonardo 1889, Leonardo zur Giostra bringt, vgl. unten.

[4]) ed. Janitschek, *Quellenschr. f. Kg.*, Wien 1877, XI, p. 129 ff.

[5]) Lützow *Zfbk.* XIV (1879) p. 61.

[6]) 1879, p. 157.

i panni gettati dolce voleranno per aria, et in questo ventoleggiare guardi il pictore non ispiegare alcuno panno contro il vento."

An dieser Malerregel des Alberti haben Phantasie und Reflexion gleichen Antheil. Einerseits freut es ihn, Haar und Gewandung in starker Bewegung zu sehen: er lässt dann seiner Phantasie Spielraum, die dem willenlosen Beiwerk organisches Leben unterlegt; in solchen Augenblicken sieht er Schlangen, die sich in einander verstricken, Flammen, die emporzüngeln, oder das Geäst eines Baumes. Andrerseits aber verlangt Alberti von dem Maler nachdrücklich, dass er bei der Wiedergabe solcher Motive genug vergleichende Besonnenheit besitze, um sich nicht zu widernatürlicher Häufung verleiten zu lassen und dem Beiwerk nur da Bewegung mittheile, wo der Wind dieselbe wirklich verursacht haben könne. Ohne ein Zugeständnis an die Phantasie geht es freilich nicht ab: die blasenden Jünglingsköpfe, die der Maler anbringen soll, um die Bewegung in Haar und Gewandung zu „begründen", sind ein rechtes Compromissproduct zwischen anthropomorphistischer Phantasie und vergleichender Reflexion.

Alberti hatte sein, dem Brunellesco gewidmetes, libro della pittura 1435 abgeschlossen.[1])

Bald darauf, schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts giebt *Agostino di Duccio* den Figuren der allegorischen Reliefs in dem Tempio Malatesta zu Rimini eine bis zum Manierismus gesteigerte Bewegtheit in Haar und Gewandung.[2]) Nach *Valturis* Bemerkungen[3]) über das Verhältnis des Sismondo Malatesta zu den Kunstwerken in seiner Kapelle, sind Inhalt und Form derselben als Produkte gelehrter Ueberlegungen anzusehen: „. . . . . amplissimis praesertim parietibus, permultisque altissimis arcubus peregrino marmore aedificatis, quibus lapideae tabulae vestiuntur, quibus pulcherrime sculptae inspiciuntur, unaque sanctorum patrum, virtutum quattuor, ac coelestis Zodiaci signorum, errantiumque siderum, sibillarum deinde, musarumque, et aliarum permultarum nobilium rerum imagines, quae nedum praeclaro lapicidae ac sculptoris artificio, sed etiam cognitione formarum, liniamentis abs te acutissimo et sine ulla dubitatione clarissmio hujus saeculi Principe ex abditis philosophiae penetralibus sumptis, intuentes litterarum peritos, et a vulgo fere penitus alienos maxime possint allicere."

Alberti war der Architekt der Kirche, deren Bau er bis ins einzelne überwachte;[4]) der Annahme, dass er der Inspirator dieser in seinem Sinne bewegten Gestalten war, steht nichts im Wege. Für eine der weiblichen

---

[1]) Vgl. Janitschek l. c. p. III.

[2]) Besonders bei den Welten des Thierkreises und der Planeten hervortretend. Einzelne Abbildungen bei Ch. Yriarte, Rimini, Paris, 1882. Vgl. z. B. d. Mercur (Abb. 105) p. 216 u. Mars (Abb. 107) p. 217 Ueber d. Darstellungen hat neuerdings Burmeister. Der bildnerische Schmuck des Tempio Malatestiano zu Rimini, gehandelt. Breslau, Inaug. Diss. 1891.

[3]) In de re militari (1472 zuerst gedruckt). Die Stelle ist von Janitschek, Die Gesellschaft der Renaissance, Stuttgart 1879, p. 108 beigebracht.

[4]) Vgl. den Brief, den er 1454 an seinen Bauführer Matteo di Pasti richtet. Abgedr. Guhl-Rosenberg, Künstlerbriefe p. 33.

Duccio

Relief in Mailand (Abb. 72 Museum 1904 unter d. falschen Bez. Augustus u. die Sibylle! und Legende aus d. L. d. hl. Hyacinth) u. Lattenbrüstung Tempel = Maen. 28 bei Winter.

Figuren auf den Reliefs des Agostino di Duccio an der Façade von S. Bernardino in Perugia hat Fr. Winter[1]) gerade für die bewegten Gewandmotive bei einer weiblichen Figur auf dem obersten Relief der Façade links auf ein antikes Vorbild — einer vom Rücken gesehenen Hore — hingewiesen, die sich auf dem bekannten Krater zu Pisa[2]) abgebildet findet. Von eben jener Vase hatte auch Niccolo Pisano auf den Kanzelreliefs des Baptisteriums zu Pisa den Dionysos entlehnt.[3]) Auch Donatello hat sich durch dieselbe Figur bei der Ausführung eines der Apostel auf der Erzthüre von St. Lorenzo anregen lassen.[4]) Ob Donatello nicht auch in der den Kopf etwas senkenden Hore des Pisaner Kraters das Vorbild für seine kappadokische Prinzessin auf dem Relief unter der Statue des St. Georg an Orsan Michele gefunden hatte?[5])

Für Agostino di Duccio sind noch weitere Hinweise auf andere antike Kunstwerke zulässig:

Winter[6]) findet, dass die Darstellungen aus der Geschichte des heil. Bernhard in Perugia an die Compositionen römischer Sarkophage erinnern.

Jahn[7]) giebt in einer Abhandlung über die Medeasarkophage eine Abbildung aus dem *Codex Pighianus*[8]) in Berlin, auf dem die Medea vor dem Baume mit dem Drachen steht; über ihrem Kopf sieht man ein kugelförmig geschwelltes Gewand. Dasselbe, in dieser Form seltene Motiv, kehrt bei der Frau, die am Ufer vor St. Bernhard hinter zwei Frauen mit einem Kinde steht, wieder; wohl möglich, dass dieser Sarkophag schon damals vor „S. Cosma e Damiano“ stand und dort gezeichnet wurde.

Bernhardins! Fr. 27.VII.92. Burckhardt.

Auch für den Engel auf dem Relief des Agostino di Duccio in der Brera[9]) war eine Mänade das Vorbild.[10]) Wie nun Agostino als Bildhauer unter den plastischen Kunstwerken der Antike nach Vorbildern für Bewegungsmotive in Haar und Gewandung sucht, so achtet *Polizian* in den Werken der antiken Dichter besonders auf Schilderungen von Bewegungsmotiven, die er dann in seinen Dichtungen getreu nachbildet.

Polizian mag immerhin durch Albertis Hinweis dazu angeregt oder darin bestärkt worden sein, die Wiedergabe des bewegten Beiwerks als künstlerisches Problem ins Auge zu fassen — wie auch eine damals schon vorhandene Ideenrichtung in den Florentiner Künstlerkreisen es ihm nahe gelegt haben konnte, die Figuren auf seinen Reliefs mit Bewegung in

---

[1]) Ueber ein Vorbild neu-attischer Reliefs. Berl. Winckelmannsprogr. 1890, S. 94—125.

[2]) Vgl. Hauser, Die Neu-Attischen Reliefs. Stuttg. 1889, p. 15, No. 17.

[3]) Vgl. u. a. E. Müntz, Précurseurs p. 9.

[4]) Abg. b. Müntz l. c. p. 68. Rel. auf dem 2. Relief des linken Thürflügels.

[5]) Schon Semper, Donatellos Leben und Werke, 1887, p. 38 denkt an ein Vorbild in „der Art des Skopas“.

[6]) l. c. p. 123.

[7]) *Arch. Ztg.* 1866, Taf. 216 u. Robert, Die antiken Sarkophag-Reliefs. 1890, II, LXI, 190. Ob nicht auch die beiden anderen Frauen den Frauen mit dem Kind auf dem Sarkophag, wenn auch frei, nachgebildet sind? Vgl. Phot. Al. 18077.

[8]) 211. Fol. 251. Vgl. Jahn, *Sächs. Ber.* 1868, p. 224.

[9]) Abb. Yriarte l. c. (Abb. 112) p. 222.

[10]) Etwa Hausers Typus 32.

Bersten Abschnitt (482) zusammenl. Einfl. Pol. Auf Alberti

Haar und Gewandung[1]) erscheinen zu lassen — sicherlich giebt Polizian dieser Stimmung bewusst und selbständig dadurch einen neuen Rückhalt, dass er die Worte, um dieses bewegte Beiwerk zu schildern, den Worten, die er in antiken Dichtern — *Ovid* und *Claudian* — gesucht hatte, getreu nachbildete.

Auf dem ersten Relief der zweiten Reihe an den Thorpfeilern des Venuspalastes sah man den Raub der Europa:

105 „Nell' altra in un formoso e bianco tauro
Si vede Giove per amor converso
Portarne il dolce suo ricco tesauro
E lei volgere il viso al lito perso
In atto paventoso: e i be'crin d'auro
Scherzon nel petto per lo vento avverso.
La veste ondeggia, e in drieto fa ritorno.
L'una man tien al dorso, e l'altra al corno."

Nicht nur, dass die genaue Schilderung der Beweglichkeit in Haar und Gewandung, soweit sie Ovid selbst bei der Erzählung des Raubes der Europa in den *Metamorphosen* (II, 873) und in den *Fasten*[2]) (V, 607 ff.) giebt, reproduzirt ist, es ist auch eine ähnliche Stelle aus den Met. (II, 527) herangeholt.

Stellt man die letzten 5 italienischen Verse mit ihren lateinischen Vorbildern zusammen, so steht man vor der kunstgeschichtlich selten nachweisbaren Thatsache eines sorgfältigen Eclecticismus, verbunden mit der Fähigkeit, die nahgelegten Dinge mit eigener künstlerischer Kraft zu verarbeiten:

E lei volgere il viso al lito perso
Met. II, 873: . . . . . *„litusque ablata relictum respicit."*

In atto paventoso: e i be'crin d'auro
Met. II, 873: *„Pavet haec."* Fast. V, 609: *„Flavos movet aura capillos."*

Scherzon nel petto per lo vento avverso
Met. I, 528: *„Obviaque adversas vibrabant flamine vestes et levis inpulsos retro dabat aura capillos."*

La veste ondeggia, e in drieto fa ritorna
Met. II, 875: *„Tremulae sinuantur flamine vestes"*
Fast. V, 609: *„Aura sinus inplet."*

L'una man tien al dorso, e l'altra al corno
Met. II, 874: . . . . *„dextra cornum tenet, altera dorso imposita est."*

St. 106.

Le ignude piante a sè ristrette accoglie
Fast. V, 611: *Saepe puellares subducit ab aequore plantas.*

Quasi temendo il mar che lei non bagne
ibid. 612: *et metuit tactus assilientis aquae."*

---

[1]) Giostra: vgl. Geburt der Venus (I, 100, 2), deren Empfang auf der Erde (I, 100, 5—6) und im Olymp (I, 103, 3—4). Der Raub der Europa (I, 105, 5—7). Der Raub der Proserpina (I, 113, 3—4). Bacchus und Ariadne (I, 110, 5).

[2]) In de Fasten nach Moschos Vorbild, vgl. Haupt, Anm. zu d. Met. II, 837.

Vergil, Ciris 21 ff

'Cum levis alterno Zephyrus concrebuit Euro
Et primo gravidum provexit pondere currum
felix illa dies, felix et dicitur annus;
felices qui talem annum videre diemque

Vollmer Poetae Minores
App. Vergiliana "Concrebuit"

Bei der Beschreibung des Skulpturwerkes, den *Raub der Proserpina* darstellend (St. 113), musste ausser Ovid selbst, auch noch Claudians[1]) hyperovidianische Detailmalerei aushelfen:

1. „Quasi in un tratto vista amata e tolta
Dal fero Pluto Proserpina pare
Sopra un gran carro, e la sua chioma sciolta
A'zefiri amorosi ventilare."

Für den 3. Vers citirt Carducci,[2]) ohne nähere Angabe:

. . . „volucri fertur Proserpina curru
Caesariem diffusa noto" . . . .

Man sollte denken, dass wenigstens die „Zefiri amorosi" Erfindungen Polizians im Sinne seiner Muster seien; doch auch hierfür findet sich bei Claudian l. c. v. 30:[3])

„levibus projecerat auris
indociles errare comas"

Die Zusammenstellung zeigt also auch hier dasselbe Bild:

Quasi in un tratto amata e tolta
Met. V, 395: „*Paene simul visa est dilectaque*
Dale fero Pluto Proserpina pare
raptaque Diti"

Sopra un gran carro, e la sua chioma sciolta
Claud. II, 248: „*volucri fertur Proserpina curru*
ibid. 249: *Caesariem diffusa noto*"

A Zefiri amorosi ventilare
ibid. II, 30: . . . „*levibus projecerat auris*
indociles errare comas."

Im wirklichen Verlauf des in den Stanzen Polizians geschilderten Liebesabenteuers finden sich noch zwei hierher gehörige Stellen:

I. St. 567—8 sieht Giuliano der „Nymphe" nach, im Zweifel, ob er ihr folgen solle:

„Fra se lodando il dolce[4]) andar celeste
E'l ventillar dell' angelica veste."

Ohne die folgenden Verse *Ovids* (Ars. Am. III, 299/301) als direktes Vorbild anzunehmen, kann man dieselben doch wegen der Aehnlichkeit in der Stimmung der Beobachtung hier anführen:

Ars. Am. III, 299. „*Est et in incessu pars non temnenda decoris*
Allicit ignotos ille, fugatque viros
Haec movet arte latus, tunicis fluentibus auras
Excipit."

---

[1]) Wie Claudians Epithalamien im Ganzen das bevorzugte Vorbild Polizians sind. Vgl. Gaspary l. c. p. 229.

[2]) Die Stelle ist aus Claudian, De raptu Proserpinae, II, 248.

[3]) Es ist von Apoll die Rede.

[4]) Vgl. Alberti oben p. 6: „dolce voleranno".

Weiterhin wird, bei der Beschreibung des Reiches der Venus [1]) (von I, St. 69 ab) die dort herrschende Frühlingsgöttin folgendermaassen (St. 72, 4—8) veranschaulicht:

„Jvi non volgon gli anni il lor quaderno,
Ma lieta Primavera mai non manca
Ch'e' suoi crin biondi e crespi all' aura spiega
E mille fiori in ghirlandetta lega."

Hier wie bei der Hervorhebung des bewegten Beiwerks in der Tracht der Zeitgöttinnen, welche die Venus [2]) empfangen, lässt sich ein direktes Vorbild nicht nachweisen. Man darf aber annehmen, dass der Dichter sich dem Geiste der antiken Dichter so recht nahe fühlte, indem er sich in dieser Ovidianisch-claudianischen Ausmalung der Beweglichkeiten erging.

Mit Polizians Schilderung der Horen, mitsammt jener Ausmalung des bewegten Beiwerks, zeigt die Frauengestalt, welche die Venus auf dem Bilde *Botticellis* begrüsst, eine auffällige Uebereinstimmung. Sie steht (in strengem Profil nach links gerichtet) am Uferrand und hält der herantreibenden Venus den vom Winde geschwellten Mantel entgegen, dessen Rand sie oben mit der weit vorgestreckten Rechten, unten mit der Linken gefasst hält; sie wird in der kritischen Litteratur fast durchgängig als Frühlingsgöttin bezeichnet. [3]) Ihr mit Kornblumen durchwirktes Obergewand legt sich eng an den Körper an und lässt die Umrisse der Beine scharf heraustreten; von der linken Kniekehle ab geht in flachem Bogen ein Faltenzug nach rechts, der unten in fächerförmig gespreizten Falten verflattert; die engen, an den Schultern gepufften Aermeln, legen sich über ein weisses Untergewand aus weichem Stoff. Der grössere Theil ihres blonden Haares weht von den Schläfen aus in langen Wellen nach hinten, aus einem kleineren Theil ist ein starker Zopf gemacht, der in einem Büschel loser Haare endigt. Sie ist die „Frühlingshore", wie sie Polizians Phantasie entspricht:

Sie steht am Ufer, um die Venus zu empfangen; der Wind spielt in ihrem Kleid und kräuselt ihr „blondes Lockenhaar, das sie dem Wind entgegenbreitet." Die Frühlingsgöttin trägt einen Rosenzweig als Gürtel; es ist das ein zu ungewöhnliches Kleidungsstück, als dass er nicht im Sinne der Renaissance-Gelehrten „etwas zu bedeuten" haben sollte.

Geben wir einen Augenblick der naheliegenden Vermuthung Raum, dass Polizian nicht allein durch seine „Giostra", sondern persönlich als gelehrter Berather Botticellis vor die Aufgabe gestellt war, für den „Früh-

---

[1]) Fast ganz nach Claudian, De Nuptiis Honor. et Mar. Vgl. Carducci zu den cit. Versen.

[2]) Für die Venus mit ihrem Haarschmuck sei an Ovids Verse erinnert: (Amor. XIV, 31 ff.)

„Formosae periere comae: quas vellet Apollo,
Quas vellet capiti Bachus inesse suo.
Illis contulerim, quos quondam nuda Dione
Pingitur humenti sustinuisse manu."

[3]) u. a. Meyer l. c. p. 50 u. Text zum Kl. B. III. l. c.

Soerster p. 482: „Der kennt den Pfalzgrafen Polizian Schlaft.“...

ling“ ein klares aber „antikes“ Attribut zu finden und zu diesem Zwecke zu seinem Lieblingsdichter Ovid gegriffen hatte. Da las er dann: Met. II, 27 ff. von dem „Frühling“ am Throne des Apoll:

„Verque novum stabat cinctum florente corona“ [1])

während es andrerseits in d. Fasten V, 217 heisst:

„Conveniunt pictis incinctae vestibus Horae.“

Wollte Polizian dieses „cinctum“ [2]) als „gegürtet“ auffassen, so hatte er damit zugleich eine nähere Angabe zu der Art wie „die Hore im bunten gegürteten Gewande“ gegürtet war.

Die folgende Stelle aus *Vincenzo Cartari,* Le Imagini dei Dei,[3]) beweist, dass sich auch andere Renaissance-Gelehrte den Blumengürtel als Abzeichen der Frühlingsgöttin dachten:

„Le hore, lequali dicono essere i quattro tempi dell'anno, aprire e servare le porte del Cielo, sono date talhora al Sole, e tale altra a Cerere, e perciò portano *due ceste, l'una di fiori, per la quale si mostra la Primavera,* l'altra piena di spiche, che significa la està. Et Ovidio pari mente dice nei fasti [4]) che queste stanno in compagnia di Jano [Apollo] alla guardia delle porte del Cielo, e quando poi racconta di Flora, in potere della quale sono i fioriti prati, dice che le hore vestite di sottilissimi veli vengono in questi talhora à raccogliere diuersi fiori da farsene belle ghirlande.“

Aus dieser verworrenen Gelehrsamkeit geht doch soviel hervor, dass die beiden citirten Stellen aus Ovid auch hier die Hauptquellen sind.

Auch eine Frühlingsfigur aus venezianischem Gelehrtenkreise gehört hierher:

In der *Hypnerotomachia Poliphili,*[5]) dem archäologischen Roman der Frührenaissance, sieht Poliphilus unter vielen anderen Kunstwerken beim Triumphe des Vertumnus und der Pomona [6]) eine „sacra ara quadrangula“ mit den Personificationen der vier Jahreszeiten „in candido et luculeo marmoro.“

„In qualunque fronte della quale uno incredibile expresso duna elegante imagine promineva, quasi exacta. La prima era una pulcherrima

---

[1]) Ebenso Ep. ex Ponto III, 1, 111: „Tu neque ver sentis cinctum florente corona.“

[2]) Während es richtiger ist, das „cinctum florente corona“ als bekränzt (sc. auf dem Kopfe) aufzufassen. Die Fasten Ovids waren auch ein Hauptgegenstand der öffentlichen Vorlesungen Polizians: vgl. Gaspary l. c. II p. 667. Ueber sein Gedicht in der Art der Fasten vgl. Mencken, Vita Poliziani (Lpzg. 1736) p. 609.

[3]) Erste Ausg. v. 1556 p. CXIX.

[4]) Verwechslung mit Met. II.

[5]) Der Verfasser der Hypnerotomachia ist der Dominicaner Francesco Colonna (gest. 1527, 2. Oct., in Venedig). Nach der Vorrede, die Leonardo Crasso, Herausgeber des Buches, der ersten Ausgabe von 1499 (bei Aldus in Venedig) mitgab, war das Buch 1467 in Treviso verfasst. Vgl. A. Ilg, Der kunsthistorische Werth der Hypnerotomachia Poliphili, Wien, 1872, dazu Lippmann, *IbPrKss.* IV (1884) p. 198. Neuerdings sind die Holzschnitte von J. W. Appel, London, 1888, in Reproductionen herausgegeben.

[6]) Fol. M. IIII v.

Dea cum volante trecce cincte[1]) de rose et altri fiori, cum tenuissimo supparo[2]) aemulante gli venustissimi membri subjecti, cum la dextra sopra uno sacrificulo de uno antiquario Chyrotropode[3]) flammula prosiliente. Fiori et rose divotamente spargeva, et nel altra teniva un

Abb. 2. Aus der Hypnerotomachia Poliphili: „Der Frühling".

ramulo di olente et baccato[4]) Myrtho. Par a lei uno alifero et speciosissimo puerulo cum gli vulnerabondi insignii ridente extava, et due columbine similme(n)te, sotto gli pedi della quale figura era inscripta: Florido veri S."

---

[1]) Hier also ist die citirte Stelle des Ovid (cinctum — bekränzt) richtig verstanden.
[2]) Subucula, Unterg[illegible]
[3]) Chyrotropus, Kohlenbecken. Vulg. Interpr. Levit. 11, 35.
[4]) buccatus.

Der entsprechende Holzschnitt zeigt eine ruhig stehende Frau im Profil n. r., die mit der L. Blumen in den „antiquario Chyrotropode“ wirft und in der R. den Myrthenzweig hält. Ein mächtiger Haarschopf flattert nach l. Vor ihrer r. Seite steht der nackte, geflügelte Amor mit Pfeil und Bogen. In der Luft fliegen drei Tauben.[1]) Aus einer ganzen Reihe von Illustrationen und deren Beschreibungen in der Hypnerotomachia geht es auch sonst klar hervor, dass auch für einen venezianischen Gelehrten, wenn es galt, die antike Kunst in ihren bezeichnendsten Leistungen wieder erstehen zu lassen, die äussere Beweglichkeit der Gestalten als eine charakteristische Zuthat galt.[2])

Noch im sechszehnten Jahrhundert heisst es bei *Luigi Alamanni* (1494—1556) von der Flora:[3])

v. 13. „Questa dovunque il piè leggiadro muove,
Empie di frondi e fior la terra intorno,
Che Primavera è seco, e verno altrove
Le spiega all' aure i crin, fa invidia al giorno.“

Es sei jetzt noch eine Zeichnung herangezogen, die mit der „Geburt der Venus“ in Verbindung gebracht wird; aus ihr geht endgültig hervor, dass es zwar einseitig, aber nicht unberechtigt ist, die Behandlung des bewegten Beiwerkes zum Kriterium des „Einflusses der Antike“ zu machen.

Es ist eine *Federzeichnung aus dem Besitz des Herzogs von Aumale,* die 1879 in Paris ausgestellt war und von Braun photographirt ist, in dessen Catalog (1887) sie folgendermaassen beschrieben wird:

p. 376. „N° 20. Etude pour une composition de Venus sortant de l'onde pour le tableau aux Uffizii.“

Die Zeichnung[4]) rührt schwerlich von Botticelli selbst her — dafür sind die Details zu roh behandelt (z. B. Hände und Brust der nackten Frauenfigur) — sondern ist wohl von einer routinirten Künstlerhand aus dem Schülerkreise Botticellis gegen Ende des XV. Jahrh. gezeichnet.

Ebensowenig ist ein Entwurf für die „Geburt der Venus“ darin zu erkennen, da die nackte Frauenfigur nur eine ganz ungefähre Aehnlichkeit in der Stellung mit Botticellis Venus hat.

Auf dem Blatte sind fünf Figuren abgebildet: Links der Oberkörper einer vom Rücken gesehenen Frau, die ein Tuch um den Rücken genommen hat, das vorne zusammengehalten wird. Der Kopf ist nach r. zum Beschauer herausgewendet. Ihr Haar, von dem sie einen Theil als Kranz auf dem Kopfe trägt, fällt in einer dicken Flechte auf die nackten Schultern herab. Der r. Arm ist erhoben.

---

[1]) Vergl. Abb. 2.

[2]) Man vgl., um nur das Wichtigste hervorzuheben, die Beschreibung der „Nymphe“ auf dem Obelisken und deren Abbildung Appel No. 5, ausserdem Appel No. 9, 10, 22, 76/78.

[3]) Flora in Campagna, ed. Raffaelli, 1859, p. 4.

[4]) In Chantilly vgl. Abb. 3. Vgl. Ph. de Chennevières, *GdbA.* 1879, p. 514: „Notons encore la Vénus sortant de l'onde du même Botticelli, première pensée du tableau des Offices de Florence et provenant de la collection Reiset.“

Die nackte Frauenfigur neben ihr — ungefähr in der Pose der Medicaeischen Venus, hält den r. Arm rechtwinklig vor die Brust (ohne dieselbe zu verhüllen), mit dem l. Arm den Unterkörper bedeckend. Die

auch die ungeheure Frage aufgeworfen, ob Kopien auf V. Sarke. nur ist die Bakel. vorgeschrieben. 24. XII. 92.

Abb. 3. Zeichnung Botticellis (?) in Chantilly.
Nach einer Photographie von Ad. Braun & Co., Braun, Clément & Cie., Nachfr. in Dornach i. Els. und Paris.

Beine sind kreuzweise verschränkt und die Füsse stehen in rechtem Winkel zu einander, eine Stellung, die nicht fest genug erscheint, um den etwas zurückgebogenen Oberkörper zu tragen.

Ihr Haar ist in der Mitte gescheitelt, dann zusammengenommen und als Flechte um den Hinterkopf gelegt, in einen frei flatternden Schopf auslaufend. Dieselbe „brise imaginaire“ verursacht auch die Schwellung eines shawlartigen Gewandstückes, das auf der l. Schulter aufliegt.

Die Deutung (Uhl. p. 104) nach Dr. M. Friedlaenders Aufsatz von Luc Antonio de Giunta (Giust. Heinecken. Nal Mongr. Bk. 3 des Marcanton. (B. XIII. S. 390, No 2 u. Pass. V, S. 62 No 2)

In Perugia (Mus. d. Univ. 359) (Rein Catalog) ein Relief, Geb. d. Ven. V. in der erhobenen R. ein Tuch hält auf a. Muschel (Jaarb. Fl. Tuch aus a. Vase aufsteigend Zweigstelle.

Die Erkennung d. Adeli auf antikisierend. Kuppelmalerei in Palmyra (?) Oberstein

Vgl. Christine de Pizan (Stadtbüchern de Kommen) Antikisiert alles Bruegers Harl. 4431. 127 vo

Rom 1928 — 28/ 928

Die anderen drei Gestalten scheinen einer antiken friesartigen Composition entnommen. Eine Frau mit Leyer in der L. im Chiton und aussen gegürteten Ueberschlag, daneben der behelmte Kopf eines Jünglings und als Abschluss ein Jüngling in starker Schrittstellung nach R., den Kopf im Profil zurückgewendet.

Es ergab sich, dass diese drei Figuren in der That einer *Sarkophag-Darstellung des „Achill auf Skyros“* entnommen sind; die Frau mit der Leyer ist eine der Töchter des Lykomedes und der stark ausschreitende Jüngling der entfliehende Achilles.[1])

Abb. 4. Darstellung aus der Achilleis.
Nach Robert, die antiken Sarkophag-Reliefs. (Grote.)

Da die Verstümmelungen auf der Zeichnung nicht willkürlich ergänzt sind, so lässt sich das vorbildliche Exemplar genau bestimmen: Es ist der heute in *Woburn-Abbey* aufbewahrte *Sarkophag,* welcher sich ursprünglich unter den Reliefs befand, die seit der Mitte des 14. Jahrh. an der Treppe von St. Maria Araceli in Rom eingemauert waren.[2])

Michaelis[3]) beschreibt ihn folgendermaassen: „To the l. of Achilleus are visible four daughters of Lykomedes: one in chiton and a chlamys

---

[1]) Statius, Achilleis, v. 835 ff.:
„Nec servare vices nec brachia jungere curat
Tunc molles gressus, tunc aspernatur amictus
Plus solito rumpitque choros et plurima turbat.“

[2]) Vgl. Beschreibung Roms, III, I, p. 349, u. Dessau, *Sitzungsber. d. Berl. Akad.*, 1883, II, p. 1075 ff.

[3]) Ancient Marbles in Great Britain, p. 735.

draped like a shawl, and in a position similar to that of Odysseus, is holding a cithara (restored at the top), another dressed in the same way is hurrying l. (her forearms and flute have been added by the restorer), of the two other sisters only the heads are visible in the back ground.“ Ferner seien Achills rechter Arm und die Lanze ergänzt. Aus der Zeichnung Eichlers[1]) geht ferner hervor, dass auch der Unterarm der weibl. Figur mit der Leyer ergänzt ist.

Da sich sämmtliche Fragmentirungen ebenso auf der Zeichnung finden, so ist dieselbe nach eben diesem Sarkophag gemacht, als er noch an der Treppe von St. Maria Araceli in Rom eingemauert war.

Die beiden Modellstudien nebenan zeigen, wie ein Künstler des XV. J. sich aus einem Originalwerk des Alterthums das heraussucht, was ihn „interessirt“. In diesem Fall nichts weiter, als einerseits das oval geschwellte Gewandstück, das er als Shawl (dessen Ende von der l. Schulter zur r. Hüfte herabgeht) ergänzte, um sich das Motiv verständlich zu machen, und andererseits der Haarputz der Frauenfigur, den er mit frei flatterndem Schopf (von dem auf dem Vorbild nichts zu sehen ist) versah, sicherlich in der Meinung, recht „antikisch“ zu sein.

Noch auf *Pirro Ligorio* (gest. 1583) machen die „tanzenden Nymphen“ auf diesem Sarkophag einen besonderen Eindruck:[2])

„16. (Achill auf Skyros.) Di Achille et di Ulysse. Veramente non è di far poca stima d' un altro monumento, di un pilo che è ancora quivi presso al sudetto, per esser copioso di figure, di huomini armati et di donne lascivamente restite .... (Lücke in Dessaus Publication) Nel pilo sono sei donne sculpite come vaghe Nymphe, di sottilissimi veli vestite, alcune di esse demostrano ballare e far balzandosi atti con un velo, con li panni tanti sottili et trasparenti, che quasi gnude si demostrano, l' una delle guali suona una lyra, et l' altra havendo lasciato il ballo sono come che corse a pigliar Achille.“

Es lässt sich noch aus einem anderen Gebiet ein gleichartiges Beispiel dafür vorbringen, dass man damals derartigen weiblichen Figuren mit bewegter Gewandung eine besondere vorgefasste Meinung entgegenbrachte:

Filarete berichtet nach *Plinius* von Kunstwerken, die sich in Rom befanden:[3]) „Eragli ancora quattro satiri dipinti, i quali ancora per la loro bellezza furono portati a Roma, i quali l'uno portaua Baccho insù la spalla; l'altro la copriua, un altro gli era che pareua che piangesse come uno fanciullo; il quarto beuena in una cratera del compagnio. Eragli ancora due ninphe con panni sottili suolazzanti.“

Von „ninphe“ weiss Plinius[4]) nichts; dort heisst es: „duaeque aurae velificantes sua veste.“

Dass nicht allein für Filarete die „aurae“ Nymphen waren, zeigt nichts besser als die Thatsache, dass die frühesten Herausgeber des Plinius-

[1]) Bei Robert, Die antiken Sarkophag-Reliefs, II, Taf. XIX, 34. Darnach Abb. 4.
[2]) Dessau l. c., p. 1093.
[3]) Vgl. ed. Oettingen, p. 733.
[4]) 36, 5, 29.

Dal Plut. XLI, cod. 33. f. 31r.

f. 31r. LAVRENTII : MEDICES :

D iua nell'inquieto mare creata
Fusti tu causa al Siculo pastore
Di morte (o) la prole empia da te nata

f. 31v. C erto tu fusti anzi il tuo figlo amore
Anzi tu empia et lui crudele li desti
Varia speranza (tu) lui cieco ardore

Et tu da qual delle furie togliesti
O cupido il veneno forse lo strale
Nella stirma di cerbero intignesti

Crudele come potesti tanto male
Guardare et morte tanto acerba et ria
Con li occhi asciutti et se Dio immortale

S e alcun senso ui fu di citherea
Io stimo hormai e suoi numini uani
Se non sono tu non sei figliuol di Dea

A nzi ti partorirono li luoghi strani
Di caucaso niuoso et indori saxi
Et lacte ti nutri di tigri hircani

Crude nutrici et superare ti lasci
Da si crude nutrici di pietade
Piansor loro et il tuo core pur duro stassi

draped like a s
holding a cithar
is hurrying l. (h
of the two other
Ferner seien Ach
nung Eichlers'
Figur mit der L

Da sich sä
finden, so ist die
an der Treppe v

Die beiden
XV. J. sich aus e
ihn „interessirt“.
geschwellte G
l. Schulter zur r. H
zu machen, und a
frei flatterndem S
versah, sicherlich i

Noch auf *Pir*
auf diesem Sarkop

„16. (Achill a
di far poca stima
presso al sudetto, p
lascivamente restite
sei donne sculp
vestite, alcune
atti con un vel
che quasi gnude
et l' altra havendo l

Es lässt sich
spiel dafür vorbring
bewegter Gewandun

Filarete berich
befanden:[3]) „Eragli
loro bellezza furono
spalla; l'altro la cop
uno fanciullo; il qu
ancora due ninphe

Von „ninphe“
aurae velificante

Dass nicht alle
nichts besser als die

[1]) Bei Robert, Die
[2]) Dessau l. c., p.
[3]) Vgl. ed. Oettin
[4]) 36, 5, 29.

f. 32.

E ur le pilose guance allor rigate
Da primi pianti et lachrime novelle
Dalli ochi feri auanti non gustate.
M a uoi doue erauate /o/ nimphe belle
Alhor che dette li ultimi lamenti
Daphni chiamando le crudele stelle
D aphni amator delle Selue virenti
Daphi honor del regno a me piu grato
Che alcun pastor che mai guardassi armenti
A h Daphnin daphnin quanto hai ben guardato
Di armenti et mal te stesso / ma chi puote
Fuggir pero inexorabil fato
C hi puote obstare alle constanti rote
Et pregando piegare l'impio errore
O bagnando di lachrime le gote
C hi può fuggire Cupido il tuo furore
Siringa sai quanto al fuggir leggieri
Se gia mie pie benche a te piu il timore
P oiche non se pietosi li duri imperi
Daphni con la suo morte alcuno amante
Trouar pietate in lui giamai non speri
E impieron le spilonche tutte quante
Di muggi e feri leoni et pianto tristo
Suderno i saxi et le silueste piante

f. 32.

L iaon lachrimar ma piu non uisto
Ne pianse et que di cui la forma prese
Col figlo gia la gelida Calisto

Ebenso in der Ausgabe von Treviso 1476 (Expl. München Nat. Bibl.)
„duae nimphe velificantes sua veste."

Ebenso in der Ausgabe v. Nicolaus Jenson (Expl. Lenox Libr. New York)
[„The glory of Jenson Press"] Venedig 1472.
„Duaeqz nimphae velificantes sua veste."
Novv. 95.

Als Appendix:
Die Zeichnungen zu den Zeit. des Lorenzo Ms A. F. A. D. E. P.
in der Laurenziana (Cl. 41. 33.) gegen die Scene der Geburt d.
Venus, unterstützt durch die drei Stoen in welcher Gewand-
bewegung wie Neptun (von Venus, Genua). Kommt auch jetzt
Nymphe mit manier. Gewandnatur.

R. Sabbadini Le edizioni Quattrocentistiche della S. N. di Plinio Ugo
Estr. stud. ital. Filolog. Cl. VIII

textes die aurae, deren Bedeutung ihnen nicht ganz klar sein mochte, im Text einfach durch „nymphae" ersetzten.

In der Princeps editio v. *1469*[1]) des *Joh. Spira* heisst es noch:

„duaeque aurae uelificantes sua veste."

Spirensis
v. Speier u. Wendlin
v. Sp. Drucker.
Mich. Br., 26. Kl.

Dagegen steht in der Ausgabe der *Sweynheym und Pannartz* von *1473*:[2])

„Dueque nymphe velificantes sua veste."

Und ebenso in der Ausgabe von *Parma* vom Jahre *1481*:[3])

„Duaeque nymphae velificantes sua veste."

Auch in der Pliniusversion des *Cristoforo Landino* liest man:[4])

„Item due nimphe che fanno vele delle proprie veste."

Damit seien die Excursionen, soweit sie Botticellis Geburt der Venus zum Ausgangspunkt haben, abgeschlossen. Bei einer Reihe dem Gegenstande nach einander nahestehender Kunstwerke: in dem Gemälde Botticellis, der Dichtung Polizians, dem archäologischen Roman des Francesco Colonna, der Zeichnung aus dem Kreise Botticellis und in der Kunstbeschreibung des Filarete, trat die auf Grund des damaligen Wissens von der Antike ausgebildete Neigung zu Tage, auf die Kunstwerke des Alterthums zurückzugreifen, sobald es sich um die Verkörperung äusserlich bewegten Lebens handelte.

---

[1]) Hain, Rep. 13087.
[2]) Hain, Rep. 13090.
[3]) Hain, Rep. 13094.
[4]) Nach der Ausg. v. 1534, p. DCCLXVII.

ANHANG.

„DIE VERSCHOLLENE PALLAS."

Die Verknüpfung einer historischen Nachricht bei *Vasari* mit anderen Zeugnissen lässt auch noch den Nachweis einer den frühen Kunsthistorikern indirekt bekannten Beziehung zwischen Polizian und Botticelli zu. Die methodische Wichtigkeit dieser Belege macht eine kurze Unterbrechung der rein ikonographischen Ausführungen erforderlich.

Ulmanns[1]) Ausführungen ist mit Sicherheit zu entnehmen, dass eine von ihm publizirte *Zeichnung Botticellis* aus der Sammlung der Uffizi der Entwurf zu einer Athena auf dem von Müntz publizirten[2]) Teppich ist und dass ferner eine Stelle im Inventar der Medici[3]) über ein Bild des Botticelli in der „camera di Piero" (nach Ulmanns Conjectur) auf das Bild einer Pallas zu deuten ist. Ulmann versuchte nun diese Pallas mit derjenigen in Zusammenhang zu bringen, die Vasari[4]) folgendermaassen beschreibt: „In casa Medici, a Lorenzo vecchio lavorò molte cose: e massimamente una Pallade su una impresa di bronconi che buttavano fuoco; grande quanto il vivo."

Einen Zusammenhang zwischen dieser Pallas und jener auf dem Teppich anzunehmen ist jedoch unnöthig, weil sich durch Verknüpfung einer Stelle bei *Paolo Giovio,* eines Epigramms von *Polizian,* einer *Zeichnung Botticellis* und einer *Holzschnitt-Illustration* zur *Giostra* Polizians von dieser „Pallade su una impresa di bronconi" ein fester umrissenes Bild gewinnen lässt. Bei *Paolo Giovio*[5]) wird nämlich eine derartige „impresa" als Wappen des Piero di Lorenzo erwähnt, die auf Polizians Erfindung zurückgehe: „Usò il magnifico Pietro, figliuolo, come giovane ed imamorato, i tronconi verdi incavalcati i quali mostravano fiamme, e vampi di fuoco in-

---

[1]) Vgl. oben p. 2.

[2]) Hist. de la Ren. I, als Farbendruck.

[3]) E. Müntz, Les Collections des Médicis au XVme siècle, Paris, 1888, p. 86: „Nella camera di Piero. Uno panno in uno intavolata messo d'oro alto bra. 4 in circha e largo bra. 2: entrovi una fighura di Pa [llade] et con uno schudo d'andresse (*sic*) e uno lancia d'archo di mano di Sandro da Botticello, f. 10."

[4]) III, 312.

[5]) Abgedr. in d. Biblioteca Rara von C. Téoli, p. 32. Auch Del Lungo l. c., p. 164, verweist zum Epigramm CIV: „Pro Pietro Medice" „In viridi teneras exurit flamma medullas" auf Giovio.

von Ulmann p. 112 - 116 bestritten.

Brief des Stephanus (Roscoe, App. No. LXVIII p. 271) v. 1488
(Fabr. v. II p. 296)
über das Auftreten des Piero bei der Hochzeit der Isabella
d'Aragona mit Gian Galeazzo:
p. 271: „La vista del nostro Piero col bruscone è stata tenuta cosa admiranda e secondo il giudicio mio ha abbattuto ogni altra. Hoggi questi Signori hanno mandato per essa, e l'hanno voluta vedere, e molto bene examinare, ed in effetto ognuno ne sta mercavigliato

Opposition: Giordano
Stecker: Sallieri gl. fa Med. a. Pr. 104

Inv. Medussa
Conjectur: di medussa (1 Nov 1902)

Der Vorschlag von Pallas ein Irrtum desselben in d. Hs. d. Brief
entstanden. Opposition d. Inv. für die nicht aus London
stammende Copie R

trinseco, per significare che il suo ardor d'amore era incomparabile, poi ch'egli abbrucciava le legna verdi, e fu questa invenzione del dottissimo uomo M. Angelo Poliziano, il quale gli fece ancor questo motto d'un verso latino: „In viridi teneras exurit flamma medullas.“ [1])

Da das im Inventar erwähnte Bild in der „Camera di Piero“ hing, so wird der Zusammenhang klar und es fragt sich nur, wie wir uns diese „übereinander gelegten Scheite brennenden Holzes“ vorzustellen haben.

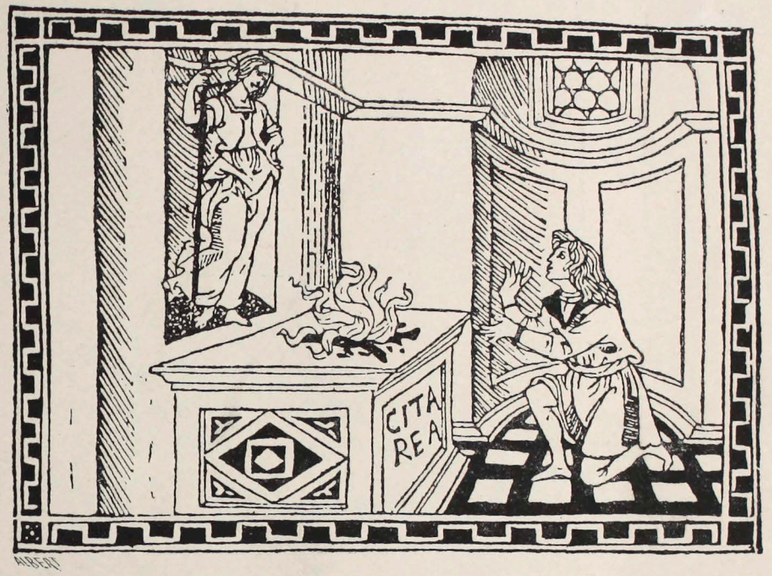


Abb. 5. Holzschnitt zur Giostra-Ausgabe v. 1513.
Nach Geiger, Renaissance und Humanismus. (Grote.)

Das Bild war etwa 2,44 m lang und 1,22 breit,[2]) so dass, wenn die Athena lebensgross dargestellt war, unten oder oben noch etwa ein Drittel der Fläche freiblieb. Für das, was in dem unteren Drittel abgebildet war, gewährt nun ein *Holzschnitt,* der das Schlussbild zur *Giostra-Ausgabe* von *1513* bildet, einen Anhalt.[3]) Man erblickt Giuliano, knieend mit erhobenen Händen eine Göttin anflehend, die in einer Nische steht; die Göttin stützt

---

[1]) Vasari giebt in den Ragionamenti die Bronconi dem älteren Giuliano als Liebeswappen: „Dicono che questa impresa portò Giuliano nella sua giostra sopra l'elmo, dinotando per quella, che, ancora che la speranza fusse dello amor suo tronca, sempre era verde, e sempre ardea, ne mai si consumava.“ Vas. Mil. VIII, p. 118. Noch 1513 führt der Sohn Pieros Lorenzo den „Broncone“ als Abzeichen seiner Carnevalsgesellschaft. Vas. Mil. VI, p. 251.

[2]) Das geht aus Folgendem hervor: In dem Inventar des Lorenzo wird p. 85 angeführt: „Una storietta di bronzo di br. 1 per ogni verso, entrovi uno Christo crucifixo inmezzo di ladroni dua con otto fighure in piè, f. 10.“ Dieses quadratische Bronzerelief ist zweifellos identisch mit der Kreuzigung im Bargello in Florenz, das M. Semrau, Donatello's Kanzeln in S. Lorenzo, 1891, p. 206/209, als Werk des Bertoldo di Giovanni nachgewiesen hat. Nach Mittheilung Semraus ist das Relief 61 cm hoch und breit. Danach ergeben sich für Botticellis Bild die oben erwähnten Maasse.

[3]) Expl. im Berl. Kupferstchn. (2998a). Der betr. Holzschnitt ist mit Text reproduzirt bei Geiger, Renaissance und Humanismus, zu p. 198. Danach Abb. 5.

Abb. 6. Botticelli, Zeichnung in Mailand.

Nach einer Photographie von Ad. Braun & Co., Braun, Clément & Cie., Nachf. in Dornach i. Els. und Paris.

sich mit der R. auf einen Speer, vor ihr steht ein rechteckiger Altar, der auf der breiten Vorderseite die Inschrift „Citarea“ trägt. In der Mitte liegen brennende Scheite. Das Bild illustrirt den Anruf des Giuliano an Pallas und an Venus vor dem Aufruf zum Turnier. Die Statue wird wohl die Pallas vorstellen, während der Altar mit dem brennenden jungen Holze der Venus gewidmet ist. Der Text des Gedichtes giebt zur Darstellung der „Bronconi“ keinen unmittelbaren Anlass.[1])

Durch den Holzschnitt wird *Botticellis Zeichnung in Mailand* erklärt.

Soweit es sich aus der Photographie von Braun[2]) ersehen lässt, sind auf einem Blatte zwei Figuren zusammengestellt. Unten kniet ein bartloser Jüngling, der die Hände flehend erhebt; sein langer Mantel bildet auf dem Boden ausstrahlende Falten. Ueber seinem Kopfe ist in einem segmentartigen Ausschnitt die Figur einer Frau eingefügt, die auf einem antikisirenden vasenartigen Untersatze steht; in der R. hält sie einen Streitkolben, mit der L. fasst sie den oberen Rand eines Schildes mit einem Gorgoneion in der Mitte.

Ein Blick auf den Holzschnitt ermöglicht die Correctur der Zusammenfügung und Erkenntniss des Bildinhaltes.

Die Göttin müsste weiter rechts vor dem knieendem Jüngling stehen, unter ihr der Altar mit den brennenden Scheiten. Denn trotz einzelner Abweichungen (in der Gewandung des Knieenden und in dem vereinfachten Faltenwurf und der veränderten Bewaffnung der Pallas) kann man annehmen, dass man in der Mailänder Zeichnung einen Entwurf zur Illustration der Schlussscene der Giostra[3]) zu sehen hat.

Auf dem verlorenen Bild Botticellis kann nun (des Formates wegen) der knieende Giuliano schwerlich mit dargestellt sein, so dass wir die Zeichnung nicht als Entwurf für das Bild ansehen können; immerhin kann man sich nach dem Vorhergehenden eine begründete Vorstellung von dem Gemälde machen; im Zimmer des Piero di Lorenzo[4]) hing eine Athena mit einem Speer in der Rechten und einem Schilde vor sich, unter ihr, etwa ein Drittel der Fläche einnehmend, ein Altar mit einem brennenden Scheit Holz.

Auch bei der Untersuchung des „Frühlings“ soll zunächst der Gesichtspunkt beibehalten werden, bei der Darstellung des bewegten Beiwerkes nach dem „Einfluss“ antiker Vorbilder zu suchen, ebenso wie bei der Frage nach dem Inspirator des Concettos und dessen Auftraggeber zuerst an Polizian und die Medici zu denken sein wird.

---

[1]) St. II, 41 ff.

[2]) Braun, 257/258. Danach Abb. 6.

[3]) Dieses Ergebnis würde zur Vermuthung Lippmanns (*IbPrKss.* 82, p. 187 ff.) passen, der die Entstehung der einzelnen Holzschnitte der Giostra in die Jahre 1490/1500 setzt und auch in den Illustrationen zu den Rappresentazioni „die Kunstrichtung Botticellis deutlich ausgeprägt“ findet.

[4]) Neuerdings ist auch versucht worden, das Bildnis des sog. „Pico della Mirandula“ in den Uffizi als ein von Botticelli zw. 1492/1494 gemaltes Portrait des Piero di Lorenzo nachzuweisen. Vgl. *Archivio storico dell' Arte* I, 290 u. p. 465.

SANDRO BOTTICELLI, FRÜHLING.

FLORENZ, AKADEMIE.

Nach einer Photographie von Ad. Braun & Co., Braun Clément & Co., Nachfr. in Dornach i. Els. und Paris.

über die Frage in b. Baumann u. Pico v. Andrity im Anfang. 916.

Hesiodo!

Flora[1]) rosenstreuend durchs Gefilde, während der fliehenden Erdnymphe bei der Berührung Zephyrs Blumen aus dem Munde entspriessen. Für Cosimos Villa Careggi[2]) gemalt, gegenwärtig in der Akademie zu Florenz.“ Die Benennungen, die sich im Laufe der vorliegenden Arbeit ergeben hatten, stimmen mit dieser Deutung überein, nur dass die „Erdnymphe“ wohl „Flora“ zu benennen wäre und das rosenstreuende Mädchen nicht als „Flora“ sondern als Frühlingsgöttin zu bezeichnen ist.

Auf beide Punkte soll noch an den einschlägigen Stellen zurückgekommen werden. Der Versuch, zur Erklärung der Ausgestaltung des Bildes analoge Vorstellungen der gleichzeitigen kritischen Litteratur und Kunst, der redenden wie der bildenden, heranzuziehen, erweist sich bereits bei der naheliegenden Lektüre des Alberti[3]) als fruchtbar.

Die *drei tanzenden Grazien* werden dort als Gegenstand eines Bildes empfohlen, nachdem vorher die „Verleumdung des Apelles“ (die ja Botticelli ebenfalls illustrirte[4]) als besonders glückliche Invention den Malern ans Herz gelegt worden war:

„Piacerebbe ancora vedere quelle tre sorelle, a quali si pose nome Eglie, Heufronesis et Thalia, quali si dipignievano prese fra loro l'una e' altra per mano, ridendo, con la vesta scinta et ben monda; per quali volea s' intendesse la liberalità, chè una di queste sorelle dà, l' altra riceve, la terza rendi il beneficio, quali gradi debbano in ogni perfetta liberalità essere.“

Hesiodo

Wie Alberti die Beschreibung der „Verleumdung des Apelles“ mit der Bemerkung geschlossen:[5])

„Quale istoria, se mentre che si recita, piace, pensa quanto avesse gratia et amenità dipinta di mano d'Apelle“, so knüpft er auch an das zweite Concetto, in dem stolzen Gefühl des glücklichen Entdeckers, die Worte: „Adunque si vede quanti lodi porgano simile inventioni al artefice. Pertanto consiglio, ciascuno pictore molto si faccia familiare ad i poeti, rhetorici et ad li altri simili dotti di lettera, sia che costoro doneranno nuove inventioni o certo ajuteranno ad bello componere sua storia, per quali certo adquisteranno in sua pictura molte lode et nome.“

Dass Botticelli gerade diese Musterbeispiele des Alberti verkörperte giebt einen weiteren Beleg dafür, wie sehr er oder sein gelehrter Rathgeber von dem Ideenkreis des Alberti „beeinflusst“ wurde.

---

[1]) Vgl. Bayer, „Aus Italien,“ 1885, p. 269, „Frau Venus in der Renaissance“: „. . . . . ist es der Zephyr, welcher die Nymphe der Waldflur umweht und umfängt? Rosenknospen quellen aus ihrem Mund und gleiten auf das Gewand der Nachbarin herab: diese ist wohl Flora selbst.“

[2]) In dem Text zum dritten Band des Klassischen Bilderschatzes (1891), p. VIII, ist dagegen Castello als Bestimmungsort, Vasari entsprechend, angegeben; innerlich wahrscheinlich wäre freilich Careggi, der Versammlungsort der platonisirenden Gesellschaft.

[3]) Lib. de pict., ed. Janitschek, p. 147.

[4]) Vgl. Rich. Foerster, Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance. *IbPrKss.* VIII (1887), p. 27 ff.

[5]) L. c., p. 147.

Janitschek weist in Anmerkg. 62 darauf hin, dass diese Allegorien aus *Seneca* de benef. I c. 3 nach Chrysippos entlehnt sei. Die Stelle lautet: „quare tres Gratiae et quare sorores sint et quare manibus inplexis et quare ridentes juvenes et virgines solutaque ac perlucida veste. Alii quidem videri volunt unam esse quae det beneficium, alteram quae accipiat, tertiam quae reddat. Alii beneficiorum tria genera, promerentium, reddentium, simul et accipientium reddentiumque."

Zum Schluss bemerkt Seneca:

„Ergo et Mercurius una stat, non quia beneficia ratio commendat vel oratio, sed quia pictori ita visum est."

Dass das gürtellose und durchsichtige Gewand dem Maler als unumgängliches Characteristicum galt, geht aus der Gewandung der Grazie, die am weitesten links steht, hervor: trotzdem die Faltenmotive über dem r. Oberschenkel nur durch Schnürung entstanden sein können, ist von dem Gürtel nichts zu sehen, so dass, dem Motiv zu Liebe, für die Lage des Gewandes eine sichtbare Begründung fehlt.

Im *Codex Pighianus*,[1]) jenem bekannten Bande mit Zeichnungen nach Antiken aus der Mitte des 16. Jahrh., ist auch eine Abbildung nach einem Relief mit drei tanzenden langbekleideten Frauen, welches sich heute in Florenz in der Sammlung der Uffizi befindet.[2]) Darunter hat der Zeichner die Worte gesetzt:

„Gratiae Horatii Saltantes".

Jahn dachte, dass sie sich auf *Carm.* I, 4, 6/7 bezögen:

„junctaeque Nymphis Gratiae decentes alterno terram quatiunt pede."

Sollte Pighius nicht eher an die Schilderung in *Carm.* I, XXX:

„Fervidus tecum puer et solutis Gratiae zonis"

gedacht haben, welche jener Vorstellung der Grazien des Alberti (bezw. Seneca) als Frauen in gelöstem und ungegürtetem Gewande entsprechen würden?

Im Louvre befindet sich ein *Frescofragment,* das aus der nahe der Villa Careggi liegenden *Villa Lemmi* stammt und *Botticelli* zugeschrieben wird.[3]) Es stellt die drei Grazien dar, wie sie sich der Giovanna d'Albizzi am Tage ihrer Hochzeit mit Giovanni Tornabuoni (1486) unter der Führung der Venus mit Geschenken nahen.

---

[1]) Berlin, Kgl. Bibl., A. 61. vgl. oben p. 7.

[2]) No. 49, fol. 320. Vgl. Jahn, *Sächs. Ber.* 1868, p. 186. Abgeb. Winckelmann, M. J. 147. Bespr. Dütschke, Ant. Bw. III, p. 235. Hauser, Neu-Attische Reliefs, p. 49, No. 63, u. dazu p. 147.

[3]) Phot. Brogi. Vgl. Cos. Conti, *L'Art*, 1881 (IV, 86/87) u. 1882 (I, 59/60): „Découverte de deux fragments de Sandro Botticelli"; danach Ch. Ephrussi, *GdbA.* 1882, p. 442, 447; ebend. dort auch Abb. der Bruchstücke. Neuerdings auch zu vgl. A. Heiss, Les Médailleurs de la Ren., Florence et les Florentins, Paris, 1891, p. 56 ff. Ueber Giovanna Tornabuoni vgl. ferner: F. Sitwell, Types of beauty, *Art Journal* 1889, p. 1. Ebend. Abb. ihres Portraits v. 1488, d. Ghirlandajo zugeschrieben, und Enrico Ridolfi, Giovanna Tornabuoni e Ginevra dei Benci sul coro di Santa Maria Novella in Firenze. Firenze, 1890. (Nach dem Auszug in *Arch. Stor. dell' Arte*, 1891, p. 68/69.)

Lorenzo (?)

Die drei hintereinander herschreitenden Grazien haben dasselbe ungegürtete Idealcostüm wie auf dem „Frühling“, nur dass die beiden letzten (v. l. aus) ausser ihrem hemdartigen Gewand noch einen Mantel haben, dessen oberer Rand bei der am weitesten hinten stehenden Grazie wulstförmig von der r. Schulter herabwallt und von dem unteren Theil des Oberkörpers — gerade wie bei der Grazie auf dem „Frühling“ einen vorhängenden Bausch bildet, ohne dass die Art der Befestigung desselben klar wäre.

Ob die Fresken das eigenhändige Werk Botticellis sind, wie Cos. Conti will, oder zum Theil wenigstens von Gehilfen ausgeführt wurden, wie Ephrussi meint, lässt sich allein nach den Abbildungen schwer entscheiden. Manche Härten in der Zeichnung sprechen für die letztere Auffassung.[1])

Cosimo Conti hatte *zwei Medaillen*[2]) zum Nachweis der Identität der Dame in Zeittracht mit der Giovanna Tornabuoni herangezogen, die beide auf der Vorderseite den Portraitkopf derselben zeigen; auf der Rückseite sind zwei verschiedene mythologische Scenen abgebildet, deren formale Behandlung wiederum ikonographisch bemerkenswerth ist.

Die *Rückseite* der einen Medaille (l. c. 13) zeigt *die drei Grazien* nackt, in der bekannten Verschlingung; sie sind — wie auch eine Beschreibung eines Gemäldes in der Ruhmeshalle für Künstler bei *Filarete* im XIX. Buch (ed. Oettingen, p. 735) — eines jener Beispiele dafür, dass den damaligen Künstlern die drei Göttinnen auch in dieser Gruppirung geläufig waren.[3]) Als Umschrift haben sie: „Castitas. Pul[chr]itudo. Amor.“

---

[1]) Bei Vasari, Mil. III, 269, wird erwähnt, dass Ghirlandajo für die Tornabuoni in Chiasso Macerelli (das ist eben die heutige Villa Lemmi) eine Capelle al fresco ausmalte. Ein Künstler, stylistisch zwischen Botticelli und Ghirlandajo stehend, könnte wohl jene Fresken gemacht haben; doch lässt sich diese Frage für den Verf. erst nach Autopsie der Fresken behandeln.

[2]) Sammlung d. Uffizi, Florenz. Abg. bei Friedlaender, Die italienischen Schaumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts. *IbPrKss.*, II, Taf. 28, 13 u. 14, p. 243 als Werke d. Niccolo Fiorentino bezeichnet.

[3]) Schon seit der 1. H. d. XV. Jahrh. sind sie nachzuweisen: 1. Im Skb. d. Jac. Bellini, Bl. 31; vgl. Gaye, *Schorns Kunstblatt*, 1840. 2. Auf dem Relief des Agost. di Duccio in Rimini, den Apollo darstellend, als Verzierung des Leyerknaufes; vgl. Cartari, Imagini l. c., p. 121, unter Berufung auf Macrobio [wohl I. 17, 13]; Phot. Alin. 1003. 3. Auf dem Fresco des Triumphes d. Venus im Pal. Schifanoja; Phot. Alin. 10724. 4. In einem Initial zu einer Horazhandschrift (Berlin, Kpstcbn. Ham. Ms. 334), die für Ferdinand von Neapel (1458—1494) geschrieben wurde. 5. Auf einem Holzschnitt des Meisters J. B.,* der sich nach E. Galichon, *GdbA.* IV (1859), p. 256—274, in der Hamburger Kunsthalle befand (dorten nicht mehr aufzufinden). Nach der Beschreibg. standen sie unter einem Tempel. Ueber die Statuen d. Grazien in Siena und deren Nachbildungen vgl. Schmarsow, Raphael und Pinturicchio, 1880, p. 6. Auf einer Münze des Leone Leoni, abg. E. Plon, Leone Leoni et Pompeo Leoni, Paris, 1887, pl. XXXI, 4 (aus d. 1. H. d. XVI. Jahrh.), sind die Grazien zusammen mit zwei Putten (r. u. l.) abgebildet, die von ihnen Früchte oder Blumen empfangen, so, wie sie auf antiken Sarcophagreliefs vorkommen. Vgl. Bartoli, Admiranda, 2. Aufl., Taf. 68: „In Aedibus Mattheiorum“. Schon bei Aldovrandi, Le statue antiche di Roma, wird ein Relief mit den drei nackten Grazien im Hause des Carlo da Fano erwähnt; ed. 1562, p. 144.

* Expl. d. Stiefer Exemplar in der Hofbibliothek zu Wien.

Zeigte uns die Rückseite der ersten Schaumünze die antiken Göttinnen, so wie wir sie seit Winckelmann[1]) „im Geiste der Antike“ zu sehen gewohnt sind, nämlich: nackt und in ruhiger Stellung, so weist der Revers der zweiten Medaille[2]) eine Frauenfigur auf, welche wiederum jene unbegründete starke Bewegtheit in Haar und Gewandung zur Schau trägt.

Sie steht auf Wolken, den Kopf, dessen Haare nach beiden Seiten flattern, etwas nach r. gewendet; ihr Kleid ist aufgeschürzt und bildet einen aussen gegürteten Bausch; der Saum ihres Gewandes und eines darüber hängenden Thierfelles flattern im Winde. Der Pfeil, den sie in der erhobenen Rechten hält, der Bogen in der gesenkten Linken, der Köcher mit Pfeilen, der über ihrer r. Hüfte heraussieht, und die Halbstiefel charakterisiren sie als Jägerin. Die Umschrift, ein Vers aus *Virgils Aeneis* (I, 315), erklärt sie:

„Virginis os habitumque gerens et Virginis arma.“

Die folgenden Verse beschreiben die Verkleidung, in der die Venus dem Aeneas und seinem Begleiter erscheint, noch genauer:

„Cui mater media sese tulit obvia silva,
Virginis os habitumque ferens et Virginis arma
Spartanae vel qualis equos Threissa fatigat
Harpalyce volucremque fuga praevertitur Eurum.
Namque umeris de more habilem suspenderat arcum
Venatrix, dederatque comam diffundere ventis,
Nuda genu nodoque sinus collecta fluentis.“

Die letzten beiden Verse geben den getreu befolgten Hinweis für die Behandlung des bewegten Beiwerks, das also auch hier als Merkmal „antikisirender“ Formengebung aufzufassen ist.

Auf einer der zwei Langseiten einer *italienischen Brauttruhe*,[3]) etwa aus der Mitte des XV. Jahrh., ist dieselbe Scene der Aeneis illustrirt. L. erscheint Venus dem Aeneas und seinem Begleiter auf dem Lande, etwas weiter r. sieht man, wie sie vor deren Augen in die Lüfte entschwindet.

Sie steht — wie auf der Münze — auf Wolken und trägt Flügelhelm, Halbstiefel und Köcher an der l. Seite und den Bogen auf der l. Schulter; ihr ringförmig aufgeschürztes Gewand hat rothe Farbe und ist mit plastischen Goldmustern verziert; das lose Haar flattert im Wind.

Die anderen Figuren tragen Zeittracht.

---

[1]) Vgl. C. Justi, Winckelmann, II, 287: „Götter und Helden sind wie an heiligen Orten stehend, wo die Stille wohnt, und nicht als Spiel der Winde oder im Fahnenschwenken vorgestellt.“

[2]) L. c., 28, 14.

[3]) Im Kestner-Mus. zu Hannover. Hr. Dr. Voege machte mich darauf aufmerksam. Die Figuren zeigen die Besonderheiten, die man neuerdings auf Vittore Pisano zurückzuführen pflegt: kurze Mäntel mit weiten Aermeln, anliegende Hosen mit verschiedenfarbigen Beinlingen und Hüte mit mehreren Stockwerken.

Chaucer, Hous of Fame

... 125 "Er er mit einem Ritterbuch
schlafen an den Morgen sah
Venus traf, die Göttergeist
In dem grün seidenen Kleid
Mit Bändern gezäumten Flatterhaar
Als Jägerin erscheinen war"

Spenser Verm. Bb.

Chaucer Ovids Met. verfeb.
Pulcifs mit Scaum auch Ovid.

vgl. "della francese" Christine de Pizan
Hard. 4431. 134 v°

Ahnung v. Trauf=
Physiognomie v.
ergr.-antiken
Temperaments

Jüttner

Rom 25/VII 928

Auf der anderen Cassonewand ist die Jagd des Aeneas und der Dido zu sehen, die mit dem gelegentlichen Unwetter ihren Abschluss fand.

Auch hier hat der Wunsch, Antikisches abzubilden, seine Früchte getragen: oben r. blasen die Halbfiguren von drei negerhaften Windgöttern,[1]) deren kugelförmiges Haar[2]) sich in verschiedenen Wulsten um den Kopf legt, aus geschwungenen Hörnern den „nigrantem comixta grandine nimbum“[3]) heraus.

Musste man bei den drei Grazien etwas weiter ausgreifen, um auf die hier zu analysirende künstlerische Stimmung zu treffen, so lässt eine andere Gruppe auf dem „Frühling“ eine geschlossenere Darstellung und den unmittelbaren Hinweis auf *Polizian* zu.

Als Abschluss nach r. erblickt man eine *erotische Verfolgungsscene.*

A
ungenügend

Zwischen den unter einem Lufthauch sich neigenden Orangebäumen, die den Hain flankiren, wird der Oberkörper eines geflügelten Jünglings sichtbar. Im raschen Fluge — Haar und Mantel flattern im Wind — hat er ein (n. l.) fliehendes Mädchen ereilt, dessen Rücken er bereits mit den Händen berührt, in dessen Nacken er — mit zusammengezogenen Augenbrauen und aufgeblasenen Backen — einen mächtigen Windstrahl entsendet. Das Mädchen wendet im Laufe, wie Hülfe flehend, den Kopf zu ihrem Verfolger zurück, auch Hände und Arme machen eine abwehrende Bewegung; in ihrem losen Haar spielt der Wind, der auch ihr durchsichtiges, weisses Gewand bald wellenförmig fliessen lässt, bald fächerartig spreizt.[4]) Aus dem r. Mundwinkel des Mädchens entspringt ein Strahl verschiedener Blumen: Rosen, Kornblumen u. a.

In den *Fasten* des Ovid[5]) erzählt Flora, wie sie von Zephyr ereilt und besiegt worden sei; als Hochzeitsgeschenk habe sie dann die Fähigkeit empfangen, was sie berühre, in Blumen zu verwandeln:

---

[1]) Ob veranlasst durch Aen. IV, 168: „summoque ulularunt vertice nymphae“?

[2]) Zu der Frisur vgl. den Windgott in den Miniaturen des Liberale da Verona, abg. *l'Art*, 1882, IV, p. 227. Es ist nicht ausgeschlossen, dass der Maler eine spätantike Vergil-Illustration im Gedächtniss oder vor Augen hatte; vgl. z. B. die Iris und die Windgöttin des Vatic. Ms. 3867 (fol. 74 u. 77) bei Agincourt, H. d. b. Arts, Taf. LXIII, dazu P. de Nolhac, *Mélanges d'Arch. et d'Hist.*, IV, p. 321 u. 371. Polizian benutzte das Ms. zu Collationen; vgl. ebend., p. 317.

Letzthin findet man bei *Heiss* l. c. p. 65 ff., den grössten Theil der hier zum Fresko der Villa Lemmi herangezogenen Kunstwerke abgebildet. Dazu giebt er auch noch die Abbildungen des *Theseus und der Ariadne* nach dem Stich des Baldini (p. 70) und der *Judith* aus d. Uffizi (p. 71) mit folgendem Vermerk: „Dans la Vénus chasseresse surtout, on retrouve l'allure très distinguée, mais très tourmentée, la profusion d'ornements et les draperies flottantes, si caractéristiques du style de Botticelli. Nous reproduisons ici de ce maître, deux dessins dont les costumes et la façon dont ils sont traités ont une grande analogie avec les types des vers auxquels nous venons de faire allusion.“

[3]) Ibd. IV, 120.

[4]) Derartige Faltenmotive finden sich schon bei Botticellis Lehrer Fra Filippo Lippi; z. B. auf dem Fresco mit dem Tanz der Herodias in der Kathedrale zu Prato. Vgl. Ulmann, Fra Filippo und Fra Diamante als Lehrer Sandro Botticellis. Dissert. Breslau, 1890, p. 14.

[5]) Fast. V, 193 ff.

„Sic ego, sic nostris respondit diva rogatis.
Dum loquitur, vernas efflat ab ore rosas.
Chloris eram, quae Flora vocor. Corrupta Latino
Nominis est nostri littera Graeca sono.
Chloris eram, Nymphe campi felicis, ubi audis
Rem fortunatis ante fuisse viris.
Quae fuerit mihi forma, grave est narrare modestae.
Sed generum matri reperit illa deum.

Ver erat, errabam. Zephyrus conspexit; abibam.
Insequitur, fugio. Fortior ille fuit.
Et dederat fratri Boreas jus omne rapinae,
Ausus Erechthea praemia ferre domo.
Vim tamen emendat dando mihi nomina nuptae:
Inque meo non est ulla querela toro.
Veri fruor semper; semper nitidissimus annus.
Arbor habet frondes, pabula semper humus.
Est mihi fecundus dotalibus hortus in agris
Aura fovet; liquidae fonti rigatur aquae.
Hunc meus implevit generoso flore maritus:
Atque ait, Arbitrium tu, dea, floris habe.
Saepe ego digestos volui numerare colores
Nec potui: Numero copia major erat.“ u. s. w.

In dieser Schilderung ist die Composition im Kern gegeben und man würde das bewegte Beiwerk als eigene Zuthat des Botticelli auffassen, wenn nicht seine Vorliebe, Beweglichkeiten der Tracht nach bewährten Mustern zu schildern, schon mehrfach zu Tage getreten wäre.

In der That ergab es sich, dass die Gruppe in genauer Anlehnung an Ovids Schilderung der Flucht der Daphne vor Apollo entstanden ist: [1])

Die Zusammenstellung der einschlägigen Verse macht es ohne weiteres klar: [2])

„Spectat inornatos collo pendere capillos
et quid, si comantur? ait. [3])

---

[1]) Met. I, 497 ff.

[2]) Dementsprechend sind die Haare der Flora auf dem Bilde ungeflochten und schmucklos; selbst jene Binde: v. 477 „vitta coercebat positos sine lege capillos“ fehlt.

[3]) In der Prosaversion der Metamorphosen des Giovanni di Bonsignore (ca. 1370 verfasst, 1497 bei Aldus in Venedig mit Holzschnitten gedruckt) besitzt man ein authentisches Zeugnis für die Sorgfalt, mit der die Italiener die von Ovid gegebene Detailmalerei beibehielten; vgl. z. B. zu v. 477 ff.: „Cap. XXXIIII. . . . fugia con gli capelli sparti e scapigliate legati senza alcuna acima (?) dura.“ Zu v. 497 ff.: „Cap. XXXV. Phebo desiderava cozōsersi con daphne per matrimonio la donna fugēdo lo negava. Poiche era levato lo giorno vedeva gli disordinati capegli di daphne pendere per lo collo e dicea: che seria costei se la pettinasse e conzassesse con maestrevole mano.“ Zu v. 527: „percio che fugendo lei lo vento che traevano di ricōtro gli scopriano

Stiftg. mit in Strassburg 1890 oder 1891 gefund.

Ovid moralisé (ed. C. de Boer 1915)

V. 2678

Phebus ne se puet saoler
D'esgarder la bele. Elle avoit
Cheus blons despiquez. Quant la voit
„Dieus, dist-il, quel chevelure,
S'el fust piquié a se droiture
forgé katelog de Raige..

Der ewige gallische Chantecler
beim Anblick weiblichen Geflechts

22/X 929

Zu Flessing 1888/89
gefn.

In Strassburg 1890 (3 Mai notirt)
Polizian-Stelle gefn.

v. 527. „Nudabant corpora venti,
obviaque adversas vibrabant flamine vestes
Et levis inpulsos retro dabat aura capillos."

v. 540. „Qui tamen insequitur, pennis adjutus amoris
ocior est requiemque negat tergoque fugacis
imminet et crinem sparsum cervicibus adflat."

und v. 553. „hanc quoque Phœbus amat positaque in stirpite dextra
Sentis adhuc trepidare novo sub cortice pectus."

Bringt man sich in Erinnerung, dass Polizian gerade diese Stelle aus Ovid herausgegriffen und zur Beschreibung der Beweglichkeiten in Haar und Gewandung auf dem fingirten Relief mit dem Raube der Europa verwerthete, so würde dies allein hinreichen um auch für dieses Bild die Inspiration Polizians anzunehmen. [1])

Es kommt hinzu, dass *Polizian* in seinem *Orfeo,* der „ersten italienischen Tragödie", [2]) dem Aristeo, der die Eurydike verfolgt, dieselben Worte in den Mund legt, die Apollo bei Ovid der Daphne sagt: [3])

„Non mi fuggir, Donzella
ch'i' ti son tanto amico,
E che più t'ama che la vita e'l core.

Ascolta, o ninfa bella
ascolta quel ch' io dico:
Non fuggir, ninfa; ch' io ti porto amore.

Non son qui lupo o orso;
Ma son tuo amatore:
Dunque raffrena il tuo volante corso.

Poi che 'l pregar non vale
Et tu via ti dilegui
El convien ch' io ti segui.

Porgimi, Amor, porgimi or le tue ale."

Noch bezeichnender ist, dass sich Polizian die Verfolgung der Daphne als Gegenstand eines der plastischen Kunstwerke in jener Reliefreihe am Thore des Reiches der Venus dachte und hierbei ebenfalls die Worte Ovids im Gedächtniss hatte: [4])

---

alquanto gli pani e mandaregli gli capelli doppo le spalle." Zu v. 540 ff.: „sēza alcuno riposso sempre gli andava quasi allato alle spalle: tanto chel suo fiato gli suētilana gli capegli . . ."

[1]) Vgl. oben, p. ~~11.~~ 8.

[2]) Wohl 1472 zuerst in Mantua aufgeführt. Vgl. Carducci l. c., p. LIX ff.; Gaspary l. c., p. 213 ff.; dazu neuerdings: A. D'Ancona, Origini del Teatro Italiano, 2. Aufl., Torino, 1891, Appendice II: „Il Teatro Mantovano nel secolo XVI," p. 349 ff.

[3]) Card. l. c., p. 102.

[4]) Giostra I, 109, l. c., p. 62.

„Poi segue, e'n sembianza si lagna
Come dicesse: O ninfa non ten gire:
Ferma il piè, ninfa, sovra la campagna
Ch' io non ti seguo per farti morire.
Così cerva leon, così lupo agna,
Ciascuna il suo nemico suol fuggire
Me perchè fuggi, o donna del mio core,
Cui di seguirti è sol cagione amore?“ [1])

Da nun die Fasten des Ovid ebenfalls ein Hauptgegenstand der Thätigkeit Polizians als öffentlicher Lehrer in Florenz (seit 1481) waren,[2]) so spricht dies alles zusammen dafür, dass Polizian der gelehrte Rathgeber Botticellis gewesen ist.

Schon vor Polizian hatte *Boccaccio* in seinem *„Ninfale Fiesolano“* der Phantasie Ovids eine Verfolgungsscene nachgebildet:

Affrico ruft der davoneilenden Mensola zu: [3])

vers C. „Per Dio, bella fanciulla, non fuggire
Colui, che t'ama sopra ogni altra cosa:
Io son colui, che per te gran martire
Sento dì e notte senza aver mai posa:
Io non ti seguo per farti morire [4])
Ne' farti cosa che ti sia gravosa
Ma solo amor mi ti fa seguitare
Non nimistà, o mal ch'io voglia fare.“

v. CIX malt Boccaccio die durch die Kleidung beschwerte Flucht bis ins Kleinste aus:

---

[1]) Vgl. Met. I, 504:

„Nympha, precor, Penei mane! non insequor hostis;
nympha mane! sic agna lupum, sic cerva leonem,
sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae,
hostes quaeque suos: amor est mihi causa sequendi
me miserum! ne prona cadas indignave laedi
crura notent sentes et sum tibi causa doloris,
aspera, qua properas, loca sunt; moderatius oro,
curre fugamque inhibe; moderatius insequar ipse.“

[2]) Vgl. Gaspary l. c. II, p. 667. Aus einer Stelle in einem Briefe des Michael Verrinus († 1483, vgl. Epigr. des Polizian ed. del Lungo LXXX, p. 153) an Piero dei Medici lässt sich (nach Menckens Vorgang) sogar schliessen, dass ein poetischer Commentar zu den Fasten des Ovid, den Polizian in der Sprache und Art des latein. Gedichtes verfasst hatte, in seinem Freundskreise cursirte. Der Brief, abgedruckt b. Mencken, ... Historia Vitae Angeli Poliziani, Lpzg., 1736, p. 609: „Non sine magna voluptate, vel potius admiratione, Poliziani tui poema, alterum Nasonis opus, legi. Dum enim fastos, qui est illius divini vatis liber pulcherrimus, interpretatur, alterum nobis paene effinxit, carmen carmine expressit, tanta diligentia, ut si titulum non legissem, Ovidii etiam putassem.“ Vgl. oben p. 11.

[3]) Citirt nach der Italienischen Duodezausgabe v. 1851. Vgl. dazu Zumbini, Una Storia d'amore e morte, *Nuova Antologia* XLIV, 1884, 5.

[4]) Poliz., Giostr. I, 109, 4: „Ch'io non ti seguo per farti morire.“

Minale Ausg. v. 1568 Florenz

[Diese Verfolgungsscenen mit bew. Bäumen, ganz Botticelleske u. (Typus Spätquattrocento) Suppl. von Jacopo da Sellaio, Cassone, Privatbes. London. wie denn die Darstellungen aus d. Orpheus (gr. ganz im Stil d. ital. Spätquattrocento-Typus) ganz im Stil d. ital. Spätquattrocento-Typus. (vor 1493 wo Jacopo d. t.)]

Mr. Horne. 31.III.99.

die Centauren wegg. die nur im Spätquattr. Bilder vorkommen!

(Ms. bei Yates Thompson, London (abg. Münz-R. Pétr. S. 84) Verfolgung u. Verwandlung Laura-Lauro als Illustr. zum Prince der Petrarca.)

Cassone b. Earl of Crawford (Wien Nr. 104) zwei Dynastien.

Pinturicchio, Isis u. Osiris, Rom, Appartamento Borgia

Zeichnung des Parmigianino Wien Albert.

Bild des Schiavone Wien Hofmus.

Giorgione, Cassone, Pedra. Venezianisch

(Ms. Min (ca 1480) b. Yates Thompson abg. Münz Petrarca S. 84)

Der Kampf d. Dirigenten u. Sänger f. Isabella

„Correa la Ninfa si velocemente,
Che parea che volasse, e i panni alzati
S'avea dinanzi per più prestamente
Poter fuggire, e aveali attaccati
Alla cintura, si che apertamente
Di sopra alli calzar, ch'avea portati
Mostra le gambe, e'l ginocchio vezzoso,
Che ognun ne saria stato disioso.“ [1])

Auch *Lorenzo dei Medici,* „il Magnifico“, der mächtige Freund des Polizian und dessen gleichgestimmter „Bruder in Apoll“, lässt es in seinem Idyll „Ambra“ [2]) bei einer Verfolgungsscene ganz ähnlich zugehen: Die Nymphe Ambra flieht: [3])

„Siccome pesce, allor che in canto cuopra
Il pescator con rara e sottil maglia
Fugge la rete qual sente di sopra
Lasciando per fuggir alcuna scaglia;
Così la ninfa quando par si scuopra,
Fugge lo dio che addosso se le scaglia
Ne' fu sì presta, anzi fu si presto elli,
Che in man lasciolli alcun de' suoi capelli“.

Der Flussgott Ombrone greift in seinem Eifer unsanft zu; mit Schmerzen betrachtet er bald nachher den der Jungfrau entrissenen Hauptschmuck: [4])

. . .; e queste trecce bionde,
„Quali in man porto con dolore acerbo.“

In *Polizians Orfeo,* jenem ersten Versuch, der italienischen Gesellschaft Gestalten der antiken Vorzeit leibhaftig vorzuführen, gebraucht der Hirt Aristeo im Verfolgen der fliehenden Eurydice jene Worte, die Ovid dem Apollo in den Mund legt, als er Daphne vergeblich zu erreichen sucht. Aber nicht allein in diesem Stücke konnten die Künstler derartige erotische Verfolgungsscenen auf dem Theater sehen; es muss dafür

---

[1]) Vgl. dazu ibid. v. LXIV.

[2]) Vgl. Gasp. l. c. II, p. 244 ff.

[3]) Poesie di Lorenzo de' Medici, ed. Barbèra, Bianchi Co. 1859, p. 270.

[4]) Ibid. p. 273. Als weitere Zeichen dafür, dass die Künstler jener Zeit das Thema interessirte, seien einige frühe Verkörperungen der bildenden Kunst aufgeführt: No. 1, Die früheste neuere Darstellung (Anfg. XVI) wäre wohl die Miniatur in einer Hs. des British Museums (Christine de Pise), Harl. 4431, F. 136 b. Vgl. Gray-Birch, Early Drawings, London 1879, p. 92. No. 2, Holzschnitt des Meisters J. B. Berlin Kpfstcbn. No. 3, Dürers Holzschnitt zu Celtes libri amorum (1502). No. 4, Caradosso, Plakette, abg. b. Bode-Tschudi, Die Bildwerke d. christl. Epoche, Taf. XXXVIII, No. 785, dazu ebend. Taf. XXXV, 785. Von den direkt illustrirenden Bildern im Text zu Ovid (vgl. d. Ausgabe in Venedig v. 1497 ab bis in die Mitte des XVI. Jahrh. hinein) ist dabei abgesehen.

Expl. auf in Bremen K. H. (Segelcke)

eine besondere Vorliebe vorhanden gewesen sein, da sich derartige erotische Verfolgungsscenen mehrfach selbst in den wenigen erhaltenen Beispielen früher mythologischer Schauspiele nachweisen lassen.

In der *„Fabula di Caephalo“* des *Niccolo da Correggio,* die den 21. Jan. 1486 in Ferrara aufgeführt wurde,[1]) flieht Procris vor Cefalo; ein alter Hirt sucht sie mit den Worten aufzuhalten:

„Deh non fuggir donzella
Colui che per te muore.“

Mit der Mantuaner Handschrift des Orfeo ist auch eine andere mythologische Rappresentazione erhalten, die bald *„di Phebo et Phetonte“,* bald *„Phebo et Cupido“* oder *„Dafne“* betitelt ist. Soweit man aus d'Anconas Analyse[2]) ersehen kann, schliesst sich das Stück durchaus an Ovids Metamorphosen an. Die Verfolgungsscene kam auch vor: „Dopo di che, Apollo va pei boschi cercando Dafne, che resiste ai lamenti amorosi di lui, esposti in un lungo ternale.“

Das dritte Zwischenspiel in der *Rappresentazione der S. Uliva* (1580 zuerst gedruckt) wird gleichfalls von einer Verfolgungsscene eingeleitet.[3])

. . . . „e in questo mezzo esca in scena una Ninfa adornata quanta sia possibile, e vada vestita di bianco con arco in mano, e vada per la scena. Dopo lei esca un giovane pur di bianco vestito con arco, e ornato leggiadramente senza arme, il quale giovane, audando per la scena, sia dalla sopradetta ninfa seguito con grande istanza senza parlare, ma con segni e gesti, mostri di raccomandarsi e pregarlo; egli a suo potere la fugga e sprezzi, ora ridendosi di lei e or seco adirandosi, tanto ch'ella finalemente fuori di ogni speranza rimossa, resti di seguirlo“ . . . . .

Sucht man nach direkten Nachbildungen solcher Theaterscenen, so wird die Aufmerksamkeit wieder auf den *Orfeo* gelenkt: z. B. schliessen sich die Darstellungen aus der Orpheussage auf jener Tellerreihe in dem Museo Correo in Venedig, die dem *Timoteo Viti* zugeschrieben werden, genau an Polizians Dichtung an.[4])

Es sei auch noch andeutungsweise bemerkt, dass eine Reihe von Kunstwerken, die Maenaden in antikisirender Nymphentracht darstellen, wie sie in gewaltsamer Bewegung zum tötlichen Schlage gegen den am Boden liegenden Orpheus ausholen — es sind dies eine *Zeichnung* aus der *Schule Mantegnas,* ein *anonymer Kupferstich* in der Hamburger Kunsthalle und eine *Zeichnung Dürers* nach demselben — sehr wohl mittelbar oder unmittelbar der Schlussscene des Orfeo nachgebildet sein können.[5])

So würde sich auch die Mischung von Idealcostüm und Zeittracht erklären.

---

[1]) d'Ancona l. c., p. 5.
[2]) L. c. II, 350.
[3]) Vgl. d'Ancona, Sacre Rappresentazioni III, p. 268/269.
[4]) Abbildung der Verfolgungsscene bei Müntz, H. d. l'A. p. l. R. II (1891) p. 165.
[5]) Die angeführten Kunstwerke findet man zusammen abgebildet und besprochen bei Ephrussi *GdbA.* (1878) I, p. 444/458.

Dirt Apollo u. Daphne (gl. Erdr. Böhme Liederbuch 1672) III S. 474. Jndr. Anglin 1572

Aus Orpheus unter den Thieren auf ital. Jrrfahrten und Kriegszügen gesch. in dies. Reich.

Bei Cassone des Jacopo del Sellaio geht fast Alles in Rot nicht verloren, in Mantua aber bei Lüftfühl wachsten Rentaussen.

Bezüg. des Bilds Intermed. bei der Jesuit Lucrezia d'Este - Francesco Maria d'Urbino, 1571, 9 Jan. (Bias. Baccini per nozze Fiorini-Lippi 1883 Florenz [B.N. 2191. 17] in Urbino.

„Moresca“ „Il Orpheus unter den Thieren [von 10 Mann dargest.] u. Orpheus von den Nimfen“ getödtet „a imitatione della favolosa historia di Orfeo.“

Darf man annehmen, dass das Festwesen dem Künstler jene Figuren körperlich vor Augen führte, als Glieder wirklich bewegten Lebens, so erscheint der künstlerisch gestaltende Prozess naheliegend. Das Programm des gelehrten Rathgebers verliert alsdann den pedantischen Beigeschmack; der Inspirator legte nicht den Gegenstand der Nachahmung nahe, sondern erleichterte nur dessen Aussprache.

Man erkennt hier, was Jacob Burckhardt auch hier unfehlbar im Gesammturtheil vorgreifend, gesagt hat:

„Das italienische Festwesen in seiner höhern Cultur ist ein wahrer Uebergang aus dem Leben in die Kunst.“ [1])

Es bleiben noch drei andere Einzelfiguren des Bildes zu benennen und an die richtige Stelle zu reihen.

Das auf den Beschauer zuschreitende *rosenstreuende Mädchen* ist — trotz einzelner Abweichungen von der entsprechenden Figur auf der „Geburt der Venus“ — die Frühlingsgöttin. Wie jene trägt sie den Rosenzweig als Gürtel ihres blumengemusterten Kleides. Dagegen hat der Blätterkranz am Halse unterdessen Blumen aller Art hervorgetrieben, auf dem Kopfe trägt sie ebenfalls einen Blüthenkranz, ja selbst die Kornblumen (?) auf dem Gewande haben sich voller entwickelt. Die Rosen, die sie streut, bringen Zephyr und Flora hervor, denen sie voranschreitet. [2]) Das Gewand legt sich an das in Schrittstellung vorgesetzte linke Bein eng an und flattert von der Kniekehle in flachem Bogen abwärts, um mit dem unteren Saume fächerförmig gespreizt zu verflattern.

Der Gedanke für die Gewandmotive der Frühlingsgöttin nach einem Analogon in der antiken Formenwelt zu suchen, legt auch hier ein bestimmtes Monument nahe, wenngleich eine persönliche Beziehung Botticellis zu demselben nur wahrscheinlich gemacht, nicht aber wie in den vorhergehenden Fällen mit einiger Sicherheit behauptet werden kann.

In der Sammlung der Uffizi befindet sich die Gestalt einer *Flora,* [3]) die nach *Dütschkes* Angaben von Vasari bereits in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts im Palazzo Pitti gesehen wurde. Er beschreibt sie mit besonderem Hinweis auf die Gewandung:

„Una femmina con certi panni sottili, con un grembo pieno di varj frutti, la quale è fatta per una Pomona.“ [4])

Ebenso wurde sie von Bocchi [5]) schon im Jahre 1591 mit den Ergänzungen, die sie heute hat, in den Uffizi gesehen:

---

[1]) C. d. R. (1885) II, 132.

[2]) E. Foerster, Gesch. d. ital. Mal., Lpzg. 1872, III, p. 306/307, hielt die beiden Windgötter auf der „Geburt der Venus“ für Zephyr und Flora, eine Vermuthung, die sich in den vorliegenden Zusammenhang gut einfügen würde, der aber schon allein die Thatsache, dass Beide als blasende Windgötter charakterisirt sind, widerspricht.

[3]) Phot. Alin. 11637; Cat. d. Uffizi, No. 74; Ant. Bw. III, p. 74, No. 121, vgl. Abb. 8.

[4]) Vgl. Vasari, Vite, ed. Livorno (1772) VII, p. 471 f. Neuerdings ist dieses Verzeichnis der 26 Anticaglie in der Sala des Palazzo Pitti in den *Röm. Mitth. d. Arch. Inst.* VII (1892), p. 817, von L. Bloch wieder abgedruckt.

[5]) Bocchi, Bellezze di Firenze, ed. Cinelli 1591, p. 102.

„A man destra poscia si vede una Dea Pomona, velata di panni sottilissimi; da bellissima grazia, con frutte in mano, con ghirlandetta in testa, ammirata dagli artefici sommamente.“

Abb. 8. Marmorstatue der Uffizi.
Nach einer Photographie von Alinari in Florenz.

Eine gewisse Aehnlichkeit in der Behandlung der Gewandpartie, die sich bei der Statue wie auf der Figur im Bilde an das vorgestellte l. Bein eng anlegt und von der Kniekehle aus nach unten geht, ist unbestreitbar vorhanden und eine Anlegung an dieses (oder ein derartiges) Vorbild ist um so eher denkbar, als auch der Gegenstand derselbe ist: die Gestalt eines blumenbekränzten Mädchens, das im Schooss des Gewandes Blumen und Früchte trägt, aufgefasst als persönliches Sinnbild der wiederkehrenden Jahreszeit.[1])

Für den Hermes bietet sich als ungefähres Analogon die Rückseite einer Medaille des Niccolo Fiorentino für Lorenzo Tornabuoni,[2]) dem Schüler Polizians, zu dessen Hochzeit ja auch das oben erwähnte Fresco aus der Villa Lemmi gemalt wurde. Der Hermes ist auch hier wohl als Führer der Grazien gedacht, die auf dem Gegenstück, der Medaille für Giovanna Pomabuoni, abgebildet sind.[3])

Die äusseren Aehnlichkeiten der Tracht des Hermes — die Chlamys, das Krummschwert, die Halbstiefel-Flügelschuhes, sind nicht so sehr bemerkenswerth, als die Thatsache, dass auch diese Figur sich auf den Schaumünzen des Niccolo findet, dessen Schöpfungen besonders für den von Polizian[4]) beeinflussten Theil der

---

[1]) Der Kopf der Statue ist nach Dütschke modern und „eine gute Renaissancearbeit.“ Bemerkenswerth ist, dass auch der Kopf der Frühlingshore Botticellis von seinem üblichen Frauentypus etwas abweicht: das Gesichtsoval ist länglicher, die Nase gerade, ohne jene starke aufgeworfene Nasenkuppe und der Mund etwas breiter. Abg. z. B. Müntz, H. de l'A. p. l. R. I, p. 41.

[2]) In Florenz, Uffizi; vgl. Heiss l. c., Tab. VII, 3; Friedlaender, *IbPrKss.* II, 243: „Ohne Umschrift. Schreitender Merkur, rechtshin, bekleidet, ein krummes Schwert an der Seite, im rechten Arm den Schlangenstab.

[3]) Vgl. del Lungo l. c., p. 72.

[4]) Niccolo verfertigte eine Medaille mit dem Bilde Polizians (Heiss l. c. VI, 1 u. 2) und auch von dessen Schwester Maria (l. c. VI, 3).

Dante Purg. XXVII, 115

„Quel dolce pome che per tanti rami
Cercando va la cura dei mortali
Oggi porrà in pace le tue fami" (Nitty, 6. II 900
vrl. J. u. S.R.)

x) bei der jüngsten Aufstellung (1894) ist der Caduceus mit Schlangen deutlich sichtbar. Oben auch ein Strauch (wohl Myrte) zu erkennen.

Von Foerster mündlich bezeugt: 484:

wörtlich: „es spricht mir natürlicher, daß seine Gemahlin den Früchten des Baumes gilt."

H. Frey (Sprenger Kunstjahr, 1893)

„Roserda cum primum foliis excussa prumaest."

J. Eug. Wolf (Stuttg.) Die allegorische Venusdarstellung. S. Cristoforo Landino Neue H. 1919, 453

29/I 920

kunstverständigen Gesellschaft des damaligen Florenz bestimmt gewesen zu sein scheinen.[1])

Die Frühlingsgöttin steht an der l. Seite ihrer Herrin, der Venus, die den Mittelpunkt des Bildes bildet; doch ehe sie uns als Herrscherin des Ganzen vor Augen treten mag, sei noch der letzte ihrer Gefolgschaft, der *Hermes,* welcher das Bild nach l. abschliesst, nach seiner Herkunft befragt.

Als antiker Götterbote ist er durch die Flügel charakterisirt, die er an seinem Stiefel trägt; was er mit seinem Drachenstab, den er in der erhobenen Rechten hält, thut, ist nicht mehr klar zu sehen.

Auf dem Buntdruck der Arundel-Society[2]) verscheucht er damit einen Zug Wolken, wie ihn ja auch Bayersdorfer im Text zum *kl. B.* schildert.[3]) Worauf sich diese Reconstruction stützt, ist ohne weiteres nicht zu ersehen, jedenfalls kann man mit derselben eher „einen Sinn" verbinden, als mit dem öfter ausgesprochenen Gedanken, dass der Hermes sich mit den Früchten der Bäume zu schaffen mache.[4])

Es ist dem Verfasser nicht recht gelungen für den Hermes ähnliche Gestaltungen der zeitgenössischen Phantasie beizubringen.

Es geht ihm, wie es Seneca ging, als vor dem allegorischen Bilde der Grazien das historische Wissen nicht mehr reichte:

„Ergo et Mercurius una stat, non quia beneficia ratio commendat vel oratio sed quia pictori ita visum est."

Oder ob nicht eben dieser Zusatz zu der für das Programm des Bildes so wichtigen Stelle des Seneca die Einbeziehung des Hermes irgendwie nahe legte oder erleichterte?[5])

---

[1]) Die drei Grazien auf der Rückseite der Medaille des Niccolo für Pico della Mirandula, vgl. Litta, Fam. Celebr. Ital. weisen auf Beziehungen zur platonisirend-allegorischen Auffassung der Venus. Ebenso könnte die „Venus Virgo" des Niccolo (vgl. oben p. 24) Ideen, wie sie sich in Cristoforo Landinos Disputat. Camaldulenses über die symbolische Auffassung der Aeneis finden, entspringen. Ueber die Beziehung derartiger Kunstwerke zur gleichzeitigen platonisirenden Dichtung und Philosophie darf man demnächst von berufener Seite Aufklärung erwarten.

[2]) Will man für die an spätrömische Gewandfiguren erinnernde Stellung und Tracht der Venus ein Analogon, so sei z. B. auf das Elfenbeinrelief in Liverpool, die Hygieia darstellend (Westwood, Fict. Ivor., p. 54) verwiesen; es gehörte zu der schon Ende des XV. Jahrh. vorhandenen Sammlung Gaddi in Florenz. Vgl. Molinier, Plaquettes I, 42.

[3]) Vgl. oben p. 22; E. Foerster l. c., p. 306/301: „bricht Blüthen vom Baum."

[4]) G. Kinkel, Mosaik zur Kgsch. 1876, p. 398: „schlägt Frucht von einem Baum." W. Lübcke, Gesch. d. ital. Mal. 1878, I, p. 355: „ritterlicher Jüngling, im Begriff, von einem der Lorbeerbäume einen Zweig abzubrechen." C. v. Lützow, Die Kunstschätze Italiens 1884, p. 254: „schlägt die Frucht vom Baume."

[5]) Zufällig ist es selbst für die archäologische Forschung schwierig, einen Hermes, der sich mit der Venus zusammen auf einer kleinen rothfigurigen Kanne aus Athen abgebildet findet (Berlin. Mus. No. 2660), ikonographisch genau zu bestimmen. Die Worte, mit denen Kalkmann dabei die Unzulänglichkeit der Methode gegenüber den complicirtesten Kunstschöpfungen beklagt, passen auch genau für Botticellis Bild. Vgl. *Archäol. Jahrb.* 1886, p. (231 ff.) 253: „Selten freilich gestattet eine auf sonnigen Pfaden wandelnde Kunst, die ihren glücklichsten Schöpfungen zu Grunde liegenden Gedanken ganz auszudenken und auf viele Fragen giebt sie nur andeutende Antworten."

L6

Wickhoff.

Nach den bisherigen Ergebnissen ist es eigentlich nicht anzunehmen, dass sich der Hermes auf dem Bilde fände, ohne, nach Meinung des Rathgebers Botticellis, irgendwie vorbildlich gewährleistet zu sein. Eine ähnliche Zusammenstellung von göttlichen Wesen mit der Cyprischen Venus als Mittelpunkt, bietet z. B. eine Ode des *Horaz:* [1])

„O Venus, regina Cnidi Paphique
Sperne dilectam Cypron et vocantis
Ture te multo Glycerae decorem
Transfer in ædem.

Fervidus tecum puer et solutis
Gratiae zonis [2]) properentque Nymphae
Et parum comis sine te Juventas
Mercuriusque.“

Nehmen wir an, dass anstatt der Juventas die Frühlingsgöttin eingesetzt ist und dass das: „properentque Nymphae“ durch die Verfolgung Floras durch Zephyr weiter ausgemalt und durch ein klassisches Beispiel illustrirt werden sollte, so haben wir dasselbe Gefolge wie auf dem Bilde Botticellis. Dass eine derartige freie Nachbildung Horazischer Oden in dem Gedankenkreise Polizians und seiner Freunde lag, beweist eine Ode des *Zanobio Acciajuoli,* [3]) „Veris descriptio“ betitelt. [4])

Sie ist sogar in demselben Versmaass wie die citirte Ode des Horaz gehalten; Flora und die Grazien huldigen der Venus:

„Chloris augustam Charitesque matrem
Sedulo circum refovent honore
Veris ubertim gravido ferentes
Munera cornu.“

In der Mitte des Bildes steht Frau Venus als „„liebe Frau““ des Gartenhains, umgeben von den Grazien und Nymphen des toskanischen Frühlings“. [5])

Wie die Venus des *Lucrez,* ist sie „als Sinnbild des alljährlich sich erneuernden Naturlebens“ [6]) aufgefasst:

„Te, dea, te fugiunt venti, te nubila coeli
adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus
summittit flores, tibi rident aequora ponti
placatumque nitet diffuso lumine coelum“ etc. [7])

---

[1]) Od. I, XXX.

[2]) Vgl. oben p. 24.

[3]) Der Freund und Schüler Polizians, der 1495 dessen griechische Epigramme herausgab. Vgl. del Lungo l. c. p. 171.

[4]) Ms. Marucell. Flor. A. 82, abgedr. b. Roscoe, Leo X, ed. Hencke III, p. 596.

[5]) J. Bayer l. c., p. 271.

[6]) Kalkmann l. c., p. 252.

[7]) Lucrez, De rer. nat. I, v. 6 ff. Poggio hatte das Manuscript entdeckt. Vgl. Roscoe, Life of Lorenzo I, 29, Heidelbg. 1825; vgl. Julia Cartwright, Portfolio 1882, p. 74: „The Subject of the picture . . . is said (von wem?) to have been suggested to him by a passage of Lucretius: „It Ver et Venus etc.““

Ebendort (V, 735 ff.) wird die Ankunft der Venus mit ihrem Gefolge geschildert:

„It Ver et Venus et veris praenuntius ante
Pennatus graditur Zephyrus, vestigia propter
Flora quibus mater praespargens ante viai
cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.“

Aus einer Stelle in *Polizians Rusticus,*[1]) (einem lateinischen bucolischen Gedicht in Hexametern, das er 1483 gedichtet hatte) ersieht man, dass Polizian diese Stelle des Lucrez nicht allein kannte, sondern sie fast mit denselben Figuren erweiterte, die sich auf den Bildern Botticellis finden. Diese Thatsache allein würde schon für den Beweis genügen, dass Polizian auch für das zweite Bild der Rathgeber Botticellis gewesen ist.

Polizian beschreibt die Götterversammlung zur Frühlingszeit:[2])

„Auricomae, jubare exorto, de nubibus adsunt
Horae, quae coeli portas atque atria servant,
Quas Jove plena Themis nitido pulcherrima parta
Edidit, Ireneque Diceque et mixta parenti
Eunomie, carpuntque recenteis Pollice foetus:
Quas inter, stygio remeans Proserpina[3]) regno,
Comptior ad matrem properat: comes alma sorori
Et Venus, et Venerem parvi comitantur Amores:
Floraque lascivo parat oscula grata marito:
In mediis, resoluta comas nudata papillas
Ludit et alterno terram pede Gratia[4]) pulsat
Uda choros agitat nais“, u. s. w.

Will man für den „Frühling“ des Botticelli die Bezeichnung dem zeitgenössischen Ideenkreise entnehmen, so müsste man das Bild: „Il regno di Venere“, „das Reich der Venus“ nennen.

Den Anhalt dafür geben wiederum *Polizian* und *Lorenzo*:

Polizian, Giostra I, St. 68—70:[5])

„Ma fatta Amor la sua bella vendetta
Mossesi lieto pel negro aere a volo;
E ginne al regno di sua madre in fretta
Ov' è de' picciol suo' fratei lo stuolo

---

[1]) Vgl. Gaspary l. c. II, p. 221.
[2]) Vgl. ed. del Lungo, p. 315, v. 210—220.
[3]) Wie die Frühlingsgöttin auf dem Bilde.
[4]) Vgl. (nach del Lungo) Horaz, Od. I, 4:
„... Gratiae decentes
Alterno terram quatiunt pede.“
Da wäre also auch die für das Concetto des Bildes vorauszusetzende Combination von Lucrez und Horaz!
[5]) Ed. Carducci, p. 39. Vgl. dazu Ovid, Fast. IV, 92: „illa (sc. Venus) tenet nullo regna minora deo.“

Al regno ove Grazia si diletta,
Ove Beltà di fiori al crin fra brolo,
Ove tutto lascivo drieto a Flora
Zefiro vola e la verde erba infiora."

St. 69:

„O canta meco un po' del dolce regno
Erato bella che 'l nome hai d'amore" etc.

Mit St. 70 folgt dann die Beschreibung des Reiches der Venus im engen Anschluss an Claudian:[1])

„Vagheggia Cipri un dilettoso monte
Che del gran Nilo i sette corni vede etc."

Ein Sonett *Lorenzos* (l. c. XXVII.) p. 97 klingt wie eine freie Nachbildung der vorhin citirten Ode des Horaz:

„Lascia l'isola tua tanto diletta
Lascia il tuo regno delicato e bello,
Ciprigna dea; e vien sopra il ruscello
Che bagna la minuta e verde erbetta.

Vieni a quest' ombra ed alla dolce auretta
Che fa mormoreggiar ogni arbuscello,
A' canti dolci d'amoroso augello.
Questa da te per patria sia eletta.

E se tu vien tra queste chiare linfe,
Sia teco il tuo amato e caro figlio;
Che qui non si conosce il valore.

Togli Diana le sue caste ninfe;
Che sciolte or vanno senz' alcun periglio
Poco prezzando la virtù d'Amore."

Doch auch für Lorenzo gehören Zephyr und Flora dazu:
Aus den *Silve d'Amore* sei angeführt:[2])

„Vedrai ne' regni suoi non più veduta
Gir Flora errando con le ninfe sue
Il caro amante in braccia l' ha tenuta,
Zefiro; e insieme scherzan tutti e due."

Ebenso heisst es in der *„Ambra"*:[3])

„Zeffiro s' e fuggito in Cipri, e balla
Co' fiori ozioso per l' erbetta lieta."

Damit vergleiche man Son. XV:[4])

„Qui non Zeffiro, qui non balla Flora."

---

[1]) Ueber die Nachahmung Claudians vgl. oben p. 9. Eben diese Stelle ist schon von Boccaccio, Genealogia Deorum X. IV, ed. Basel 1532, p. 272, verarbeitet.
[2]) L. c., p. 186.
[3]) L. c., p. 264.
[4]) L. c., p. 80.

Foerster: B. von dieser Stelle, und nicht von S. Ov. S. Horaz abzuleiten.

Jacobsen (siehe Anhang) hat in der Betonung der Hadesfahrten [illegible] Recht; vor allem aber scheint mir, daß Lorenzo Vorf. g. Lucrezia Donati ebenso sehr, wenn auch nur aus weiterer Ferne, in S. 'Frühling' hineinspielt, wie das Vorf. g. Bella Simonetta

Ja, es mag wol sein, daß außer der Simonetta in S. Lucrezia auch andere z.T. bereits verstorbene Frauengestalten (z.B. S. Albiera degli Albizzi) in ~~auf~~ diesem ideenreichen Parnaß zartes Aufsehen allantica

der sich aus dem mittelalterlichen Liebesgarten höfischen ~~[illegible]~~ erwächst mit dem Heroen des Planeten Venus, entsteht der botanisch

Planet Venus : Jüngling Kupferstich. Baldini Botticelli = Göttin Venus (nach Sp. J. V.) : Frühling

gestaltet bekleidet

Mercur

Badeszene

Nymphen reigen

"Frühling" Amor gerät in Eifer (im wirklichen Himmel) / impresa Liebe Wolke

für Sehen

für Hören

8. I. 905

Es kann nicht mehr zweifelhaft sein, dass die Geburt der Venus und der Frühling einander ergänzen:

Die Geburt der Venus stellte das Werden der Venus dar, wie sie aus dem Meere aufsteigend von den Zephyrwinden an das cyprische Ufer getrieben wird, der sogenannte „Frühling“ den darauffolgenden Augenblick: Venus in königlichem Schmuck in ihrem Reiche erscheinend; über ihrem Haupte in den Kronen der Bäume und auf dem Boden unter ihren Füssen breitet sich das neue Gewand der Erde in unübersehbarer Blüthenpracht aus und um sie herum, als treue Helfer ihrer Herrin, die über alles, was der Blüthezeit gehört, gebietet, sind versammelt: Hermes, der die Wolken scheucht, die Grazien, die Sinnbilder der Jugendschönheit, Amor, die Göttin des Frühlings und der Westwind, durch dessen Liebe Flora zur Blumenspenderin wird.

DRITTER ABSCHNITT.

DIE ÄUSSERE VERANLASSUNG DER BILDER.

BOTTICELLI UND LEONARDO.

Die Abfassung der Giostra Polizians kann, wenn man den umsichtigsten Erwägungen Rechnung trägt, nicht vor dem 28. Januar 1475 (wo das erste Turnier des Giuliano dei Medici stattfand) und nicht nach dem 26. April 1478 (dem Todestage des Giuliano) fallen. Das zweite Buch des Gedichtes, das mit dem Gelöbniss des Giuliano schliesst, muss nach dem 26. April 1476 fallen, da in diesem der Tod der „Nymphe" Simonetta erwähnt wird (II, 10, 8), denn der Nymphe *Simonetta* entsprach in Wirklichkeit die aus Genua gebürtige schöne Frau des Florentiners Marco Vespucci, Simonetta Cattaneo, die am 26. April, dreiundzwanzigjährig, von der Schwindsucht hinweggerafft wurde. [1]) Dass die beiden antikisirend-allegorischen Bilder Botticellis ungefähr um dieselbe Zeit, wie das Gedicht, entstanden seien, ist eine um so näher liegende Annahme, als auch nach Jul. Meyers stylkritischen Erwägungen die Bilder etwa dieser Zeit angehören würden.

Dafür sprechen auch folgende Erwägungen: Die Frühlingsgöttin ist — abweichend von dem Gedicht, in welchem sie sich nur andeutungsweise findet — auf beiden Gemälden zum unentbehrlichen Gliede des Ganzen ausgestaltet. Freilich ist deutlich ersichtlich, dass Polizian in dem Gedicht bereits alle Darstellungsmittel verwendete und Bilder, die zur Ausgestaltung der Frühlingsgöttin, wie er sie Botticelli nahelegte, gehörten. Es wurde oben ausgeführt, wie die Frühlingsgöttin auf Botticellis „Geburt der Venus", in Tracht und Stellung den drei Horen gleicht, die auf dem fingirten Kunstwerk des italienischen Dichters die Liebesgöttin empfangen. Gerade so entspricht die „Frühlingsgöttin" auf dem „Reich der Venus" der „Nymphe Simonetta".

Nimmt man an, dass von Polizian verlangt wurde, Botticelli die Wege zu zeigen, in einem Sinnbild das Andenken der Simonetta fest-

[1]) Vgl. A. Neri, La Simonetta. *Giorn. Stor. Ital.* V (1885), p. 130 ff. Dort sind auch die Klagegedichte des Bernardo Pulci und des Francesco Nursio Timideo da Verona abgedruckt. *) Siehe Maurice Hewlett, Giorgione und philosophische Phantasien in Earthwork out of Tuscany - 1895.

für die Vakuniffs. mit s. Simonetta nach Thode (Brief.)
Jous fast alle Drucken.
Ulmann, Foerster, Frey

Aufdrinfalbu Jahr kommt jetzt
Ad. Venturi, La Primavera nelle arti rappresentative
Nuova Antologia Anno XXVII.
III Ser. Vol. XXXIX fasc. IX. 1 Maggio 1892 S. 39-50

p. 497 Ann. 1.:
„La ipotesi che nel quadro sia espresso anche l'innamoramento di Giuliano ha pure un fondamento nella rappresentazione „dell'innamoramento di Galvano da Milano" edito dal Fossa nel secolo XV. L'incisione del libro mostra la Donna di Galvano con fiori in mano, come una Primavera, e in alto sul capo, Cupido che ha appena scoccato un dardo dall'innamorato giovane cavaliere. La scena, benchè semplificata, è in sostanza quella della Primavera del Botticelli."
(Brief v. Venturi mit Photogr. nach s. Holzschnitt (v. Kristeller mitgetheilt)).

(24 Apr. 1475 Savonarola Ferrara verlassen
25 April 1475 Savonarola Brief v. Bologna aus)

Im April dem Monat der Planeten Venus
[illegible] 1911 Mai

Gl. Brief v. Venturi.
Phot. Brückner.

Gl. Holzschnitt in Bartsch der Brancifiore (Erlangen)
fol. 1. Venus Amor u. F. u. B.

zuhalten, so war Polizian gezwungen, auf die besonderen Darstellungsmittel der Malerei Rücksicht zu nehmen. Das veranlasste ihn, die in seiner Phantasie bereit liegenden Einzelzüge auf bestimmte Gestalten der heidnischen Sage zu übertragen, um so die fester umrissene und deshalb für die Malerei leichter zu verkörpernde Gestalt der Frühlingsgöttin, welche die Venus begleitet, dem Maler als Idee nahezulegen.

Dass Botticelli die Simonetta gekannt hat, geht aus einer Stelle des Vasari[1]) hervor, welcher deren Profilbild, von Botticelli gemalt, im Besitz des Duca Cosimo sah:

„Nella guardaroba del signor Duca Cosimo sono di sua mano due teste di femmina in profilo, bellissime. Una delle quale si dice fu l'innamorata di Giuliano de' Medici, fratello di Lorenzo."

In der Giostra wird geschildert, wie Giuliano sie überrascht. „Sie sitzt auf dem Grase, indem sie einen Kranz windet, und, als sie den Jüngling erblickt, erhebt sie sich furchtsam, und ergreift mit anmuthiger Bewegung den Saum des Kleides, dessen Schooss voll ist von den gepflückten Blumen."[2])

Goldene Locken umrahmen ihre Stirn,[3]) ihr Gewand ist über und über mit Blumen bedeckt,[4]) und wie sie hinwegschreitet und unter ihren Füssen Blumen hervorspriessen:[5])

„Ma l'erba verde sotto i dolci passi
Bianca gialla, vermiglia azzurra fassi."

schaut ihr Giuliano nach:

„Fra se lodando il dolce andar celeste
E' l ventillar dell' angelica veste".[6])

Sollte nun die Frühlingshore auf dem Gemälde nicht allein, wie man sieht, der Simonetta des Gedichtes Zug um Zug gleichen, sondern auch wie jene das verklärte Bild der Simonetta Vespucci sein? *Zwei Gemälde* können mit dieser Nachricht des Vasari zusammengebracht werden, das eine befindet sich im kgl. Museum in *Berlin*,[7]) das andere in der Sammlung des Städelschen Instituts in *Frankfurt a. M.*[8])

Beide zeigen einen Frauenkopf im Profil; auf einem langen Halse setzt, fast in einem rechten Winkel das flachgewölbeten Kinn an. Der Mund ist geschlossen, nur die Unterlippe hängt ein wenig nach unten. Die Nase setzt wiederum fast rechtwinklig an die steile Oberlippe an.

---

[1]) Vas. Mil. III, 322.
[2]) Gaspary l. c. II, p. 230, St. I, 47 u. 48.
[3]) I, 43.
[4]) I, 43 u. 47.
[5]) I, 55.
[6]) I, 56.
[7]) Kgl. Mus. No. 106 A. Vgl. dazu J. Meyer l. c., p. 39: „Ob (das Bild) es wirklich die Geliebte Giulianos, die schöne Simonetta darstellte ..... kann nur als Vermuthung gelten." Ebend. p. 40, Abbildung (Radirung von P. Halm). Die Abb. b. Müntz, H. d. l'A. p. l. R. II, p. 641, ist ungenau.
[8]) Staedel, Ital. Saal, No. 11. Abb. b. Müntz, H. d. l'A. p. l. R. II, p. 8. Auch von Braun photogr.

Die Nasenkuppe ist etwas aufgeworfen, die Nasenflügel scharf durchgezogen; hierdurch und durch die überhängende Unterlippe bekommt das Gesicht einen resignirten Ausdruck. Die hohe Stirn, an die sich ein langer Hinterkopf ansetzt, giebt dem ganzen Kopf ein quadratisches Aussehen.

Beide Frauen haben eine phantastische „Nymphenhaartracht"; die in der Mitte gescheitelte Haarmasse ist zum Theil in perlenbesetzte Zöpfe geflochten, zum Theil fällt sie frei an den Schläfen und im Nacken herab.

Ein frei flatternder Schopf wallt, ohne durch die Körperbewegung begründet zu sein, nach hinten.

Schon 1473 hatte *Polizian* in einer Elegie[1]) die jung verstorbene *Albiera d'Albizzi* mit einer Nymphe der Diana verglichen; das tertium comparationis waren auch hier die Haare:[2])

„Solverat effusos quoties sine lege capillos
Infesta est trepidis visa Diana feris"

und ebend. v. 79 ff.:[3])

„Emicat ante alias vultu pulcherrima nymphas
Albiera, et tremulum spargit ab ore jubar.
Aura quatit fusos in candida terga capillos
Irradiant dulci lumina nigra face."

Polizian muss für den Hauptschmuck der Frauen eine besondere Vorliebe gehabt haben; man lese nur von seiner Ode „in puellam suam" v. 13, 25:

„Puella, cujus non comas
Lyaeus aequaret puer,
Non pastor ille amphrysius
Amore mercennarius,
Comas decenter pendulas
Utroque frontis margine,
Nodis decenter aureis
Nexas, decenter pinnulis
Ludentium Cupidinum
Subventilantibus vagas,
Quas mille crispant annuli,
Quas ros odorque myrrheus
Commendat atque recreat."

Dem Frankfurter Bild (welches schon äusserlich durch die Gemme mit der Bestrafung des Marsyas[4]) auf eine Beziehung der Dargestellten zu den Medici hinweist) liegen dieselben Züge, wie dem Berliner Bild zu Grunde, nur dass in Folge der äusserlichen Vergrösserung des Kopfes (er ist überlebensgross) die Züge leerer erscheinen.

---

[1]) del Lungo l. c., p. 38.
[2]) L. c., p. 240, v. 33 ff.
[3]) L. c., p. 242.
[4]) Vgl. Müntz, Préc. d. l. R., Taf. zu p. 91. Dazu Bode, *IbPrKss.* XII (1891), p. 167.

Vgl. u. 2: Maddalena Sforza als Braut in Pesaro einziehend:
(vgl. Luzio-Renier, Mantova Urbino ~~p. 48~~ (1893) p. 48:)
„ornata la testa da Nimpha cum li capelli per spalla, et una zerlanda et penna zolielata in testa, cum vesta de brochato d'oro biancho suso uno cavallo bardo pomelato coperttato fin in terra de panno d'oro rizo."
original artificial

Sixtus IV hat ~~wie~~ einen Aufzug der röm. Jünglinge, wo dieselben als „Nymphen" erscheinen wollen, nur von ferne zu.
also dennoch gelaufen figure: offenbarlich durch die Ny. auf den stoischen Freiten, die wir Stiftungsmengel der Antike durchgeht.
„Con licenza dell' Antichità."

Es macht den Eindruck, als sei dieses Bild später als das Berliner Bild der Simonetta in der Werkstatt Botticellis, etwa wie eine Reproduction eines beliebten Idealkopfes angefertigt.

Oben auf dem Haar trägt sie eine Agraffe mit Federn; solche „Nymphen" mit Federn im losen Haar, Bogen und Pfeilen sah man schon im Juni 1466 bei einer Giostra in Padua[1]) einherschreiten; sie gingen einem Wagen voraus, auf dem der Parnass mit Merkur auf der Spitze zu sehen war; am Fusse des Berges sassen um den castalischen Quell die Musen. In einem Bericht eines Augenzeugen heisst es:

„Vedeansi poscia venire dieci Ninfe in bianca veste colle chiome sparse sul collo, con pennacchi d'oro in capo, armate d'arco e faretra, a foggia di cacciatrici."

Vergleicht man das Profilbild der Frühlingsgöttin auf der „Geburt der Venus" mit den beiden genannten Bildern der Simonetta, so steht dem Gedanken nichts entgegen, dass wir auch auf dem Gemälde nicht nur die zur Nymphe idealisirte Simonetta vor uns haben, sondern auch das Abbild ihrer Gesichtszüge.

Wie auf den Portraits setzt auf einem langen Halse der quadratische Kopf an mit der symmetrischen Dreitheilung der Profillinie durch Stirn, Nase und Mund mit Kinn. Der Mund ist geschlossen, die Unterlippe hängt etwas vor.

Die Identität mit der auf dem Berliner Bild dargestellten Frau würde noch sicherer festzustellen sein, wenn die Frühlingsgöttin den Kopf nicht etwas erhoben hätte und wenn andererseits der Kopf auf dem Berliner Bilde in strengerem Profil gehalten wäre: der Mund würde dann kleiner, die Augenbraue höher geschwungen erscheinen und der Augapfel wäre dann nicht mehr in voller Rundung sichtbar.

Ein Profilbild mit der Unterschrift „Simonetta Januensis Vespuccia" im Besitze des Herzogs von Aumale[2]) müsste als Ausgangspunkt für die Vergleichung dienen, wenn das Bild nicht dem Piero di Cosimo[3]) zuzuschreiben wäre, welcher 1462 geboren wurde, so dass das Bild nicht nach dem Original angefertigt sein kann. Sie ist als Kleopatra dargestellt, wie sie der tödtliche Biss der Schlange trifft. | falsch

Selbst aus der schlechten Nachbildung im *l'Art* (1887, p. 60) kann man erkennen, dass es sich auch in diesem Falle um denselben Typus

„Nymphe." Schon 1444. vgl. Isis des Ariosto (Bibl. Est. I, 8, 12.) v. Creizenach Jahrb. d. k. Pr. p. 581/582

1492 Entw. d. Bentivoglio mit Lucrezia d'Este. Nymphen d. Orsini vgl. d'Ancona II, 296 Vgl. mit Lucr. d. Pesaro.

---

[1]) Vgl. Giov. Visco, Descrizione della Giostra seguita in Padua nel Giugno 1466, p. 16. Per nozzi Gasparini-Brusoni, Padova 1852. Man sieht hier wieder, wie das damalige antikisirende Festwesen mit dem formalen Einfluss der Antike zusammenhängt. Ueber die „Nymphen" vgl. besonders oben p. 16 f. Schon 1454 sah man sie bei einer Procession am Geburtsfest Johannes d. T.; vgl. Cambiagi, Memorie istoriche per la Nativita di S. Gio. Battista, 1766, p. 65 ff., p. 67 (nach Matteo Palmieri): „Ventesimo [carro] Cavalleria di tre Re, Reine e Damigelle, e Ninfe, con cani, e altre appartenenze al vivo."

[2]) Chantilly, Abb. *l'Art*, 1887, p. 60.

[3]) Vgl. Frizzoni (zu Vas. Mil. IV, 144), *Arch. Stor. Ital.* 1879, p. 256/57, und Bode, Berl. Cat., p. 58. Schon Georges Lafenestre, *GdbA.* 1880, II, p. 376, Abb. p. 482, p. 482, stellte dies Portrait mit der Simonetta in der Giostra zusammen.

handelt, nur ist alles weicher wiedergegeben; der Haarputz, der weiter hinten am Kopfe ansetzt, ist ebenfalls „phantastisch“ mit Perlen verziert, aber ohne flatternde Enden.

Dass die ihr Gesicht dem Beschauer voll zuwendende Frühlingsgöttin im „Reich der Venus“ gleichfalls die — wenn auch idealisirten — Züge der Simonetta trägt, ist allein schon wegen der von dem üblichen Typus Botticellis abweichenden Formen wahrscheinlich, doch lässt sich der zwingende Beweis erst durch eine Untersuchung der Proportionen erbringen. [1])

Vier Sonette [2]) *Lorenzos* legen ein beredtes Zeugniss für den tiefen Eindruck ab, den der Tod der Simonetta machte. Lorenzo hielt dieses Erlebniss und den poetischen Ausdruck, den er dafür gefunden hatte, für bedeutsam genug, um die Sonette nach Art der Vita Nova Dantes, mit einem Commentar zu begleiten, in dem er die Stimmung, der jedes einzelne Gedicht sein Entstehen verdankte, ausführlich beschreibt.

In dem ersten Sonett glaubt Lorenzo Simonetta in einem glänzenden Stern wieder zu erblicken, den er des Nachts, als er ihrer trauernd gedenkt, am Himmel erblickt. In dem zweiten Sonett vergleicht er sie mit der Blume Clizia, die nun vergeblich auf den wiederkehrenden Anblick der Sonne, der ihr neues Leben giebt, hoffe. In dem dritten Sonett beklagt er ihren Tod, der ihm alle Freude geraubt habe, Musen und Grazien sollen ihm klagen helfen. Das *vierte* Sonett ist der Ausdruck seines tiefsten Schmerzes. Er sieht keinen anderen Ausweg, dem zerstörenden Gram zu entfliehen, als den Tod.

Wenn man sich denkt, dass das „Reich der Venus“ seine Veranlassung in einem ernsten Erlebniss hat, so lässt sich auch Haltung und Stellung der Venus eher verstehen; sie blickt den Beschauer ernst an, den Kopf beugt sie etwas nach ihrer rechten Hand hin, die sie mahnend erhebt.

Ganz ähnlich hat *Botticelli* die Worte illustrirt, die *Dante* der Mathilde in den Mund legt, als sie ihn auf das Herannahen der Beatrice aufmerksam macht.

„Quando la donna tutta a me si torse,
Dicendo: Guarda frate mio ed ascolta.“ [3])

Ebenso mag die Venus mit Lorenzos Worten, [4]) inmitten der ewig jungen Geschöpfe ihres Reiches, auf den vergänglichen irdischen Abglanz ihrer Macht weisen:

„Quant è bella giovinezza
Che si fugge tuttavia
Che vuol esser lieto, sia
Di doman non c' è certezza.“

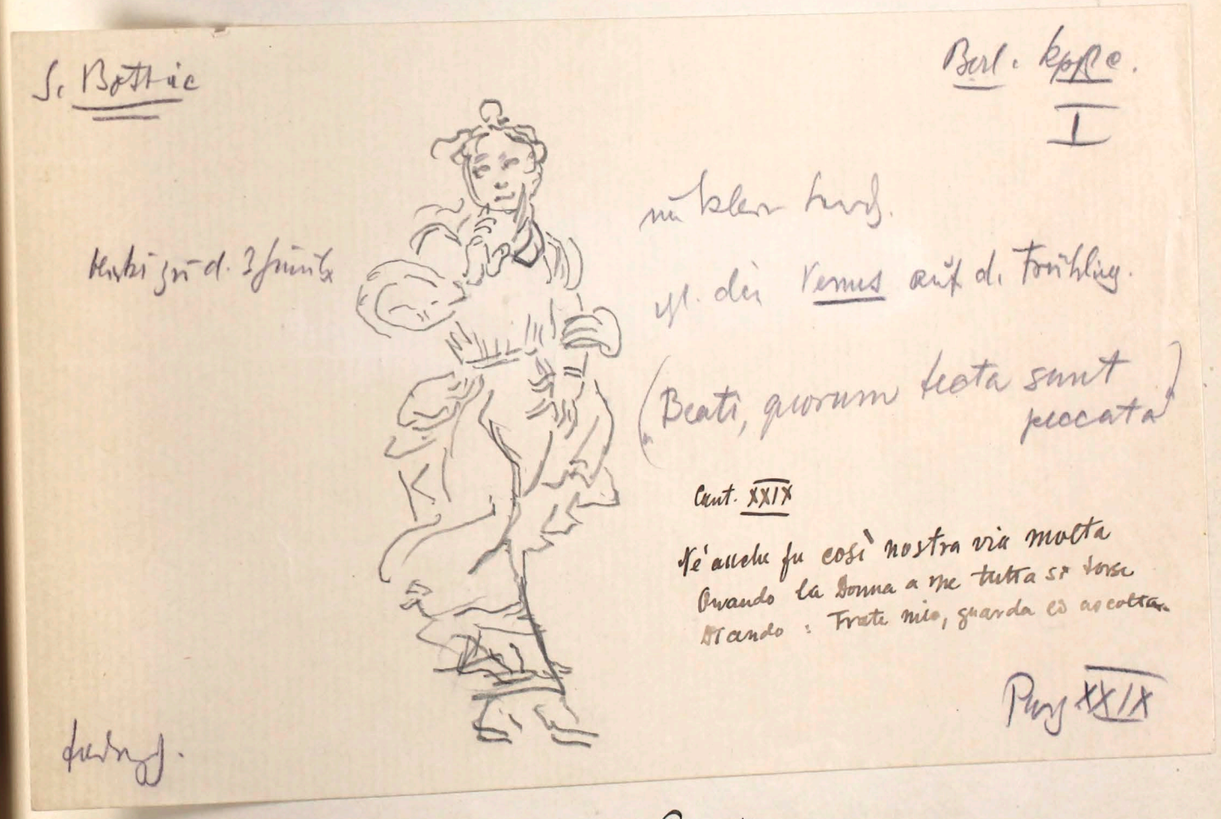
---

[1]) Vgl. unten p. 47.

[2]) Ed. Barbèra, p. 35—63.

[3]) Vgl. Botticellis Zeichnungen im Berl. Kpfstchcb. Purgatorio, Canto XXIX, 14/15. Die rechte Hand ist fast rechtwinklig zum Arm erhoben und mit der Fläche nach aussen gekehrt; der Kopf nach l. zu Dante gewendet und ebenso beide Augensterne. Die l. Hand liegt über dem l. Oberschenkel; da sie hier aber keinen Mantel zu halten hat, so scheint die Bewegung ohne Zweck.

[4]) Lorenzo, Trionfo di Bacco ed Arianna l. c., p. 423.



Sieben Monik im Paradiso

Ben Jonson, (Taine I, 156) „Larine:

Who had her very being and her name,
With the first knots or buddings of the spring,
Born with the primrose, or the violet
Or earliest roses blown; when Cupid smiled,
And Venus led the Graces out to dance,
And all the flowers and sweets in Nature's lap
Leaped out, and made their solemn conjuration
To last but while she lived.

A. I sc. II

But she, as chaste as was her name, Larine,
Died undeflowered; and now her sweet soul hovers
Here in the air above us.

A. III, sc. I

Benivieni, Hieron. Egloge V

a: (gl. Percopo, Rass. Crit I (1896) S. 10 in S. Hr. Lessman 413
sind auf S. Sonetto "Spirito, occhi miei lassi, e'l chiaro sole"
(Bezl. an amore divino)
"per la morte de la Simonetta in persona de Giuliano de' Medici

stato
in S. Sonetto "Se morta sia anchor colei in vita"
(in S. Drich auf Fratello Domenico ed. 1522, 122

Aus einer ähnlichen Stimmung heraus ruft Bernardo Pulci in seinem Klagegedicht den Olympiern zu, sie sollten doch der Erde die „Nymphe" Simonetta, die jetzt unter ihnen weile, wieder zurücksenden:[1])

v. 1. „Venite, sacre e gloriose dive,
Venite, Grazie lagrimose e meste
Accompagnar quel che piangendo scrive.

v. 10. Nymphe se ivi sentite i versi miei
Venite presto et convocate Amore
Prima che terra sia facta costei.

v. 145. Ciprigna, se tu hai potenza in cielo,
Perchè non hai col figliuol difesa
Costei, de' regni tuoi delizia e zelo?

v. 166. Forse le membra caste e peregrine
Solute ha Giove, e le nasconde in terra,
Per mostrar lei fra mille altre divine

v. 169. Poi ripor la vorrà più bella in terra,
Sì che del nostro pianto il ciel si vide
Et vede el creder nostro quanto egli erra.

v. 191. Nympha, che in terra un freddo saxo copre
Benigna Stella hor sa nel ciel gradita
Quando la luce tua vie si scopre
Torna a veder la tua patria smarrita."[2])

Torna

In dem Bilde der Frühlingsgöttin, die die Venus begleitet und damit die Erde zu neuem Leben wiedererweckt, dem tröstlichen Symbol des sich erneuernden Lebens, mögen — das sei hier hypothetisch ausgesprochen — Lorenzo und seine Freunde die Erinnerung an die „Bella Simonetta" bewahrt haben.

P. Müller-Walde[3]) giebt in dem ersten Theil seines Leonardo Andeutungen, die darauf schliessen lassen, dass er sich das Milieu, dem einige Zeichnungen Leonardos ihren Ursprung verdanken, ähnlich vorstellt, wie es in der vorliegenden Arbeit für Botticelli darzustellen versucht wurde. Nur dass er die Anregungen von dem Anblick des Turnieres selbst und nicht hauptsächlich von dem Gedichte Polizians ausgehen lässt. Und doch lassen sich gerade die Windsorzeichnungen (b. M. W. Abb. 38—39) durch die in Polizians Festgedicht vorkommenden Gestalten ausreichend erklären, während „das gepanzerte Mädchen", „der Jüngling mit

---

[1]) Vgl. A. Neri l. c., p. 141—146.

[2]) Zu der Idee der Wiederkehr der Simonetta als Göttin vgl. Polizian, Giostra III, 34, 4:

„Poi vedea lieta in forma di Fortuna
Sorger sua ninfa, e rabbellirsi el mondo
E prender lei di sua vita governo
E lui con seco far per fama eterno."

[3]) Leonardo da Vinci, Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältnis zur Florentiner Kunst und zu Rafael, München 1889, p. 74 ff.

dem Speere“ oder die „Beatrice“ nur schwer in Zusammenhang mit der Giostra selbst gebracht werden können.

Der „Jüngling mit dem Speere“ [1]) ist eben der Giuliano der „Giostra“ Polizians, in dem Augenblicke dargestellt, wie er als Jäger, mit Hifthorn und Speer zur „Nymphe“, die er verfolgt, hinblickt und sie sich zu ihm zurückwendet. Die „Simonetta“ aber stellt doch wohl jene Frauenfigur vor, die M. W. „Beatrice“ [2]) nennt. Sie hat ihr Kleid im Schreiten aufgenommen — Haar und Gewand der „Nymphe“ flattern noch im Winde — und wendet nun den Kopf zu Giuliano zurück, um ihm auf Florenz hindeutend zu sagen: [3])

„Io non son qual tua mente in vano augeria
Non d'altar degna non di pura vittima
Ma là sovr' Arno nella vostra Etruria
Ho soggiogata alla teda legittima.“

„Das gepanzerte Mädchen“ könnte dann das Bild der Simonetta, Giuliano im Traume erscheinend, sein: [4])

„Par gli veder feroce la sua donna
Tutta nel volto rigida e proterva . . . . . .
Armata sopra alla candida gonna
Che 'l casto petto col Gorgon conserva.“

Der reitende Jüngling (Abb. 38) wäre dann Giuliano zum Turnier ausziehend und bei dieser Zeichnung kann sehr wohl — wie M. W. will — die Erinnerung an das Turnier selbst zur Ausgestaltung der Einzelheiten beigetragen haben.

Das eng anliegende Gewand mit den flatternden Enden, welches Simonetta („Beatrice“) trägt, entspricht nicht allein der Schilderung Polizians, sondern ist auch für Leonardo so recht das Kennzeichen einer antiken Nymphe.

Es geht das aus einer Stelle seines Trattato hervor: [5])

. . . „ma solo farai scoprire la quasi uera grossezza delle membra à una ninfa, o' uno angello, li quali si figurino vestiti di sotili vestimenti, sospinti o' inpressi da soffiare de venti; a questi tali et simili si potra benissimo far scoprire la forma delle membra loro.“

---

[1]) Abb. 36. Sein Kopf ist idealisirt.
[2]) Abb. 39. Dann freilich ohne jeden bildnisartigen Zug.
[3]) Giostra I, 51, 1 ff.
[4]) Giostra II, 28. Auch Müller-W. sieht in ihr die Simonetta; „die verschiedenen Umstände“, die ihn auf diesen Gedanken bringen, mögen ähnliche wie die hier angeführten sein, wie denn der Verf. gerne M.-W. für Manches als Zeugen und Gewährsmann angeführt hätte; die Belege sind aber, in Folge der eigenthümlichen Anlage des Werkes, den Behauptungen — es liegen jetzt schon drei Jahre dazwischen — noch nicht nachgefolgt.
[5]) Ed. Ludwig (Wien 1888) I, p. 528, No. 539. *Quellenschr. f. Kgsch.* XV. Zu derselben Stelle bringt auch J. R. Richter, Leonardo, 1883, p. 200, diese Zeichnung bei.

1911 März

F Mia natal patria è nella aspra Liguria
Sopr'una costa alla riva marittima,
Ove fuor de' gran marmi indarno genere
Si sente il ger rottano e irato fremere.

Sovente in questo loco mi diporto;
Qui vengo a soggiornar tutta soletta
Questo è de' miei ~~sortiri~~ pensieri un dolce porto:
Qui l'erba o' fior, qui il frescoare m'alletta:
u. s. w.

meraviglia di mie belleze tenere
Non prender già, ch'i' nacque in grembo a venere

Inter Carz (Stadt-Lebens) Entzückung
~~und~~ mit aller Schönheit-Genuß mit Genuß,
Geburtsort Paris
Geburtsstätte auf Simonetta
der Venere Jungfrauen Sei.

14xx
Gl. Sogn Bt. S. Eu a Silvio (Autor S. Mons
Veneris in Porto Venere (Wolkan I Nr. 118)

Sogn Bellincioni Eglogen S. S. Conte di Pajazzo
S. 235 u. 236

Noch deutlicher stellt Leonardo an anderer Stelle die Antike als das maassgebende Vorbild für Bewegungsmotive hin:[1])

. . . „et imita, quanto puoi, li greci e latini co'l modo del scoprire le membra, quando il uento apoggia sopra di loro li panni."

Als Ergebniss dieser kunst-theoretischen Würdigung der Antike kann man die wild bewegte weibliche Figur auf dem *Stuckrelief*[2]) im *Kensington-Museum* ansehen, deren Vorbild in einer antiken Maenade (etwa Hausers Typ. 26) zu suchen ist. Dass Leonardo ein derartiges neu-attisches Relief bekannt war, geht auch aus einer *Röthelzeichnung* in der *Ambrosiana* hervor, auf welcher ein Satyr mit einem Löwen dargestellt ist (etwa Hausers Typ. 22 entsprechend).[3])

Der Nachweis, wie die verschiedenen Simonettabilder zusammenhängen, kann jedoch erst durch eine eingehende Untersuchung über den Einfluss der Antike auf die Proportionen — ein Gegenstück zur vorliegenden Arbeit — geführt werden. Den Ausgangspunkt für diesen zweiten Versuch giebt wiederum Botticelli (in dem Frankfurter Bild der Simonetta); doch wird im Laufe der Darstellung Leonardo als der eigentliche Bearbeiter des Problems in den Vordergrund treten müssen.

Nur noch an einer einzigen anderen Stelle nämlich beruft sich Leonardo auf die Antike: auf Vitruv in Betreff der Proportionen des menschlichen Körpers.[4])

Gelänge es, den Einfluss der Antike auf die Gedanken der Frührenaissance über die Proportionen klarzulegen, so hätte man dafür Rückhalt in den Worten jenes Künstlers, der einen unübertroffenen Sinn für das Einzelne und Besondere mit einer ebenso starken Fähigkeit, das Gemeinsame und Gesetzmässige zu schauen, verband, deshalb sicherlich — weil er nur auf sich zurückzugreifen gewohnt war — die Antike nur da gelten liess, wo sie ihm als achtunggebietendes Vorbild erschien, das für ihn und seine Zeitgenossen noch eine lebendige Macht war.

---

[1]) L. c., p. 523. Leonardo war gerade in den Jahren, wo man anzunehmen hat, dass Botticelli an seinen Venusallegorien arbeitete (also etwa 1476—1478) in der Werkstatt Verrocchios. Vgl. Bode, *IbPrKss.* III (1882), p. 288.

[2]) Von Müller-W. Leonardo zugeschrieben und als Abb. 81 publizirt.

[3]) Vgl. die Zeichnung des *San Gallo*, abg. Müntz, H. d. l'A. p. l. R. I, p. 238 dazu Hauser l. c., p. 17, No. 20.

[4]) Vgl. J. P. Richter I, p. 182. Ebend. Abb.

Sandro Botticelli besitzt für jedes scharf umgrenzte Object im ruhigen Zustand das aufmerksame Auge des Florentinischen „Goldschmied-Malers"; das macht sich bei der Wiedergabe des Beiwerks in der liebevollen Genauigkeit geltend, mit der jede Einzelheit beobachtet und wiedergegeben wird.

Wie sehr das klare Detail das Grundelement seiner künstlerischen Auffassung ist, geht daraus hervor, dass er dem „Stimmungsvollen" der Landschaft keinen künstlerischen Werth beimaass.

Leonardo berichtet nämlich von ihm, dass er zu sagen pflegte, „Landschaftsmalen hätte keinen Sinn; man brauche ja nur einen mit verschiedenen Farben getränkten Schwamm an die Wand zu werfen und man könne sodann in dem Flecken die schönste Landschaft sehen". [1])

Leonardo, der Botticelli wegen dieses mangelnden Sinnes für die Landschaft den Charakter eines „pittore universale" abspricht, fügt hinzu: — „e queste tal pittore fece tristissimi paesi."

Während Botticelli die aufmerksame Detailbeobachtung mit den meisten seiner künstlerischen Zeitgenossen gemeinsam hat, führte ihn eine besondere Vorliebe für ruhige Seelenstimmung dazu, bei der Wiedergabe menschlicher Gestalten den Köpfen jene träumerische, passive Schönheit zu verleihen, die heute noch als das besondere Merkmal seiner Schöpfungen bewundert wird. [2])

Von manchen Frauen und Jünglingen Botticellis möchte man sagen, sie seien eben erst aus einem Traume zum Bewusstsein der Aussenwelt erwacht, und, obgleich sie sich der Aussenwelt wieder thätig zuwenden, durchklängen noch die Traumbilder ihr Bewusstsein.

Es ist klar, dass Botticellis künstlerisches Temperament, das von dieser Vorliebe für ruhige Schönheit [3]) getragen wird, eines äusseren Anstosses bedarf, um Scenen leidenschaftlicher Erregung als Vorwurf zu wählen und Botticelli ist um so bereitwilliger, die Ideen Anderer zu illustriren, als ihm dabei die zweite Seite seines Charakters, der Sinn für detaillirte Schilderung, vortrefflich zu Statten kommt. Aber nicht allein deshalb fanden Polizians Inventionen bei Botticelli ein geneigtes Ohr und eine willige Hand; die äussere Beweglichkeit des willenlosen Beiwerks, der Gewandung und der Haare, die ihm Polizian als Characteristicum antikischer Kunstwerke nahelegte, war ein leicht zu handhabendes, äusseres Kennzeichen, das überall da angehängt werden konnte, wo es galt, den Schein gesteigerten Lebens zu erwecken, und Botticelli machte von dieser

---

[1]) Vgl. H. Ludwig l. c. I, p. 116, No. 60: „... come disse il nostro boticella, che tale studio era uano, perche col solo gittare d'una spunga piena di diuersi colori in un muro esse lasciava in esso muro una machia, dove si uedeua un bel paese."

[2]) Die folgenden Bemerkungen können nur als ergänzende Zusätze zu Jul. Meyers ausführlicher und erschöpfender Analyse gelten.

[3]) Der Dualismus zwischen Betheiligtsein und Abgewendetsein wird Botticellis Gesichtern physiognomisch auch dadurch gegeben, dass das Glanzlicht im Auge nicht punktförmig in der Pupille, sondern in der Iris sitzt, die manchmal auch kreisförmig aufgehellt ist. Dadurch erscheint das Auge den Gegenständen der Aussenwelt zwar zugewendet, aber nicht scharf auf diese eingestellt.

Erleichterung der bildlichen Wiedergabe erregter oder auch nur innerlich bewegter Menschen gerne Gebrauch.

Im XV. Jahrhundert verlangt „die Antike" von den Künstlern nicht unbedingt das Zurücktreten der durch eigene Beobachtung selbst errungenen Ausdrucksformen — wie es das XVI. Jahrhundert bei der Verkörperung antiker Stoffe auf antike Art verlangt — sondern lenkt nur die Aufmerksamkeit auf das schwierigste Problem für die bildende Kunst, auf das Festhalten der Bilder des bewegten Lebens.

Wie sehr die Florentiner Künstler des Quattrocento von dem Gefühl durchdrungen waren, dem Alterthum gleich zu sein, zeigt sich in einer Reihe von energischen Versuchen, in dem eigenen Leben ähnliche Formen zu finden und auf Grund eigener Arbeit auszugestalten. Führte dabei der „Einfluss der Antike" zu gedankenloser Wiederholung äusserlich gesteigerter Bewegungsmotive, so liegt das nicht an „der Antike", aus deren Gestaltenwelt man ja auch — seit Winckelmann — mit der gleichen Ueberzeugung für das Gegentheil, der „stillen Grösse", die Vorbilder nachgewiesen hat, sondern an dem Mangel künstlerischer Besonnenheit der bildenden Künstler.

Botticelli war schon einer von denen, die allzu biegsam waren.

„Je mehr es aber gelingt, einem Meister wirklich nahe zu kommen, sagt Justi, [1]) und ihn durch unermüdliches Fragen zum Sprechen zu bringen, desto strenger erscheint er in seinen Werken wie in eine eigene Welt eingeschlossen. Um mich scholastisch auszudrücken, jenes Allgemeine von Stamm, Schule und Zeit, das er von Andern hat, mit Andern theilt und auf Andere vererbt, ist nur sekundäres Wesen (δευτέρα οὐσία), das Individuelle, Idiosynkrasische, seine erste Substanz (πρώτη οὐσία). Das Merkmal des Genius ist also die Initiative."

Darzustellen, wie sich Sandro Botticelli mit den Anschauungen seiner Zeit über die Antike, wie mit einer Widerstand oder Unterwerfung fordernden Macht auseinandersetzte und was davon seine „zweite Substanz" wurde, war das Ziel der vorliegenden Untersuchung.

---

[1]) Diego Velazquez, Bonn 1888, I, p. 123.

INHALT.

Druckerei von August Osterrieth in Frankfurt a. M.

Die Arbeit wurde der Facultät in Strassburg i. 8 Dzbr. 1891 eingereicht; Promotion auf Grund derselben 5 März 1892.

gedruckt und erschienen vor d. 26 Dzbr. 1892.

Vgl. zu Museum (1898) III, Heft 10 p. 37–40) Sandro Botticelli

Kunstchronik 1900 Nr. 22 u. 25 contra Steinmann 344/45 bzw. 397–398.

zum Handexemplar.

No. 1.

VIER THESEN.

Als Manuscript gedruckt.

Jean Paul, Aesthetik p. 257.

'Aber die Menschen insgesammt, auch die potenzirten, werden weniger verändert, als nur verändert. Das erste Werk eines mannbaren Autors gründet jedes nachfolgende, und Kants metaphysische Skeptizismus seines frühesten Aufsatzes ist nichts, als die gedrungene, in einander gefaltete Knospe seiner späteren Kritik.' licet magnis parvis parere parvis. 16.XI.99.

ebend. p. 304. sind ebenso?: 'Elegante Schriftsteller. Schriftsteller wie Engel, Moses Mendelssohn, Weisse, Gellert gingen und erfassen am meisten an ihrem Geburtstage, Genies mehr an ihrem Sterbetage, und die letzte Ordnung wird ihr Tacitus. Der Ruhm jener Schreiber müßte an dem Wuchse der Zeit einsinken und verblühen, weil sie eben die Blüte der früheren und der gebildeten Welt waren, die sie sich nicht vor-, sondern nachgebildet hatten. Aber diese Welt wächst mit frischen Blüten bald über die alten hinaus. Der Genius hingegen, mehr Wurzel als Blüte der Zeit, stößt nach der Vergangenheit zurück und zieht die Zukunft an, da er nur sich selber, nicht den jetzo gebildeten Umfang. Selber über die Künftigen, die er sich nachzieht, lebt er mit einer Eigenthümlichkeit hinaus, welche nicht in die allgemeine Bildung übergehen, ihn aber alle Zeiten aufbewahrt. Genies, wie Hamann Herder u.s.f. sind den Zitteraal und Moschus ähnlich, deren zustarker Geruch sich nach Art die Zeit zum Wohlgeruch bildet. — Die elegantesten Schriftsteller gehen nach ihrem Tode die Vorzeichen wieder der Zeit zurück, die sie damal aufgeblattet hatte.'

Durch erstaunliche Bewegung wird die Anfangsbestimmung und Rückgangsbestimmung identisch, das Objekt also vereinfacht, weil ein Verhältniß nicht seinem eigenen Fortgang unerläßlich (nöthig)

S. IV. 99.

H.

G. Semper Urbar der Schmuck.
Zürcher Monatschr. f. W. u. K. 1856 I p. 117

„Die Aesthetik des Rein-Schönen hat ihre materielle Grundlage in der Dynamik und Statik“ ...

---

manierirtes Erfüllung des ursprünglichen Bildes durch mimische Steigerung bedeutet Rückfall in primitives Manipulation:
subjectiv: der ungehemmt explodirende Mimiker
objectiv: der zur Verfolgung gereizte Jäger Mensch.

Hdg. Mittelberg V. 7. I. 902.

---

zu: IV. Der ~~Wer~~ künstlerische „Idealismus“ kann zu einer ~~ab~~
[manierirtesten] Umfangsbestimmung [Sculptur] oder ~~Lang~~ Richtungsbestimmung [zeichnend Kst.]
führen; das letztere bei Bott. s. Fall.

Die Umfangsbestimmung führt verlauft als Interpretationsform der „classicistischen“ Idealkunst; die Richtungsbestimmung führt zur „barocken“ Bewegtheit.

San Francisco, Calif.
29. III. 96.

[unter Gesichtspunkt Befähigkeit im Mienenspiel (Physiognomik) den angemessenen Ausdruck zu finden, führt zu der 'unbewussten' Form (Hogarth)
[mit Ortsangabe der ~~Mienen~~ Gebärdensprache (Mimik) F.; denn die Kunst des bewegten Bildwerks noch (schreibt organisch) zurückgehen Kreisterten mimischen Formen gesucht.

20. XI. 98
Florenz, Via L. M.

I.

Die künstlerische Handhabung mit dynamisirenden Zusatzformen entwickelt sich in der selbständigen „grossen“ Kunst aus dem ursprünglich im Einzelnen wirklich geschauten dynamischen Zustandsbild.

II.

Die Abkehr des Künstlers vom wirklichen Milieu des Objects erleichtert den dynamisirenden Zusatz; daher tritt letzterer bei den sogenannten symbolisirenden (allegorisirenden) Kunstwerken zuerst ein, da das reale Milieu bei diesen von vorneherein in Wegfall kommt, „verglichen“ wird.

III.

Das den neuen Eindruck appercipirende Erinnerungsbild an allgemeine dynamische Zustände wird ~~später~~ beim Kunstwerk unbewusst als idealisirender Umriss projektirt.

IV.

Der künstlerische Manierismus oder Idealismus ist nur ein besonderer Fall des automatischen Reflexes der künstlerischen Einbildungskraft.

oder „wie sich die Materie selbst interpretirt.“ *) besser: „Selbstdarstellung“ 28. VIII. 96
(4. V. 93.)

Function des Gesetzes vom „größten Kraftmaßes“ als „geschickteste Isolirung des Objektes in der Skala“.
10. VI. 95.

Ad. Venturi La Primavera nelle arti rappresentative
Nuova Antologia Anno XXVII. (1893)
III Ser. XXXIX, fasc. IX S. 39-50

Hermann Ulmann Sandro Botticelli
München Bruckmann 1893.

J. Cavalucci Manuale di storia dell'arte
Firenze Le Monnier 1898

bezieht sich auf seine v. ~~Trovo Vita~~ Masi,
Lorenzo il Magnifico La Vita italiana nel Rinascimento. Torino 1893 ausführte Deutung der Primavera. Identifiziert die Flora mit der Simonetta

zu Ulmann

p. 83 stillschweigend den Beweis des Polizeiamts d. Berathers war, übernommen.
folgt Quellen über d. Autoren.

p. 84. nur oberflächliche Ähnlichk. zw. d. Statue und d. Figur d. Triptych (als obs eine private Ähnlichkeit beschrieben hätte)

p. 87. Mein Entwurf. zurückt, Frl. Meyer citirt.

zu Pauli Kunstchronik 1894. XVII p. 149

Antike Einflüsse in der italienischen Frührenaiss.

I. Der Eine schließt den andern nicht aus.

II. Die Entwicklung wird durch f. locus communis nicht erklärt.

III. Er lese die Hypnerotomachia.

IV. Für d. durchscheinenden Körper Venus Genetrix besser als die Sophocles.

V. Wenn man die angeführten Citate liest sind sie nicht überflüssig und erdrückend.

VI. Wenn man Resultate die auf Grund eines eingehenden u. skrupulösen Quellenstudiums „possibel" erfunden sind, possibel findet, sich man selbst possibel."

L. L. S. 357

caerulas inter catervas, inter et bipedes equos
fecit andantem Dionen de mantis imbribus
—
"amid green multitudes and finned horses
sprang Dione wave born under nuptial showers
—

Diana Reiche will in dem
weniger bekannten Wintergott
Flora sehen.
"Wissenschaft u. Geisteskultur" Tägl. Rundschau
1 Juli 1926.

Wickhoff: Gesprächsweise Dienstag. 2 Apr. 1895. Boccioni. mit Rücksicht auf den Text.

Schon der Text wird nicht genommen, meint es müsse eine lateinische Quelle vorliegen.
für die nascita Veneris
" mentis imbribus.
für die Primavera hätte es eine Anlehnung an Fulgentius gedacht. (Satir.?) *)

Alfordmuth Afr. (!)

Glaube doch, daß Botticelli die Vermittler, überwinterung. für großartige u. S. Wahl der Vorbild. Sicher, der Gegenstand und der Verlauf für formale Motive.

*) Jahr: 1906 publiziert im Jahrb. Pr. Kss. 1906 S. 198–207
2. VIII. Die Hochzeitsbilder Sandro Botticellis S. 201/202

Notizzettel zwischen Galerieführer und Inventar

und Eros und Psyche in s. Fabel des Apuleius.

Zephyr und Psyche! Geht man mit den auftauchenden mythischen Namen getreulich nach, so verwandelt sich das ganze Bild, ohne daß wir ~~nur~~ anderes thun, als den Stimmen der Thatsachen Gehör zu verschaffen.

2

Psyche sinkt also sie in den todbringenden Abgrund ~~zu~~ stürzen gezwungen wird, wird rettender Zephyr in den Liebesgarten getragen.

Psyche-Isotta in s. Gedichten v. Basinius Parmensis

Emil Jacobsen Archivio Storico dell'Arte 1897 (IV) V. 321 fg.

Allegoria della Primavera di Sandro Botticelli
Saggio di una nuova Interpretazione.

'Simonetta sieht ihr vom Zephyr dicht verfolgte Seele als Venus'

Der Zephyr sei ein blaugrüner Verschmelzungsdämon, Flora die Nymphe Simonetta.

aber: Der wasserfarbigrüne Ton Kaufmannblau entstanden (ebenso das Grün Schwarz geworden)

Flora? Die Blumen aus d. Mund Roman, der erste Flora!

Derselbe Pr. H. 1900, Oct.

Mercur als 'Psychopompos'

Arte 1898 p. 500 de Entwurf XXII
von Dott. B. Marrai

behauptet, daß das Bild abhängig sei von den Stanzen Poliziano's,
wodurch sie man gezwungen hat die Simonetta mit d. Frühlingsgöttin
u. Giuliano mit der Jugend (vers 3) zu identifizieren.
Die Forscher haben diese Hypothese abgezogen (li distrarra) von
von den antiken Quellen.
Warum Mercur nicht mit Giuliano identisch sein könnte,
die Frühlingsgöttin nicht mit d. Simonetta.

Venus als Naturgöttin bei Lucrez.

[Hat mein Buch, obgleich erschien, nicht gelesen]
für Polemik überflüssig.

Burckhardt, Beiträge, Sec. Lamentar p. 265

„... die irgend deutbaren Beziehungen auch der Dumeln zu Hofpoesie des mittelalterlichen Hofes und auf den dortigen Altertümern müssen jetzt durch die neuere Forschung auf das Genaueste entwickelt werden. *) vgl. die reichhaltige Schrift von A. Warburg etc."

Um dieses Citate einhalten will ich mich genau abgeschrieben haben.
1.XII.99.

Josef Strzygowski, 'Villa Lante'
in der Strena Helbigiana 1900.

Knüpft die Simonetta unsichtbar Band mit der Geburt der Venus zusammen (auf unserem Nachtrag fußend, selbstverständlich ohne Wunsch Frangipanis) u. ist:

'Damit verleiht dies Bild dem kalten Raum einer mythischen oder allegorischen Darstellung und wird durchwärmt von einer zarten Symbolik, die in der Liebe Simonettas ihre unmittelbare Wurzel hat.'

Sappho, indbrünstige Sentimentalität! Die ~~Dirne~~ sich nicht zu Füßen fällt wenn sie nicht am ~~Opferaltar der Fruchtbarkeit~~ Dreifuß ein Bild Gottes Zeus anbeten kann:

Zur Romanen sensuellen Rassen Kerzen und nicht merkt, daß gerade die Antike allegorisch den Frauen eine höhere Menschlichkeit verleiht.'

Es ist ein wohlfeiler Triumph dies 'dies' Verhältnis zu stören und alles zu einem bizarren metaphysischen Brettelspiel zusammenzuschieben.

4

Denn wer mit der Sitte und Sprache des Landes vertraut ist, das er wie der Künstler selbst sein Vaterland nennt, wird mancherlei innere und äussere Vorgänge und Beziehungen beobachten, die dem Fremden entgehen. So hat den auch Supino zum erstenmal auf den innigen Zusammenhang hingewiesen, der zwischen den Theorien des Leon Battista Alberti und der Kunst Botticelli's besteht, der seinem Landsmanne nicht nur stoffliche Anregungen verdankt, wie z. B. in der »Verleumdung des Apelles«, sondern der auch in der Behandlung der flatternden Gewänder, welche die Körperformen durchschimmern lassen, in der eigenartigen Bildung der Haare, welche bald Schlangengewinden, bald Feuerflammen gleichen, aus der Lektüre des Buches über die Malerei Nutzen gezogen hat. Überdies bringt Supino zwei wichtige neue Dokumente bei. Das erste erhärtet den Aufenthalt Botticelli's in Pisa im Jahre 1474, wohin der damals 27jährige Maler berufen war, um im Camposanto zu malen; das zweite nennt uns als Auftraggeber der Madonna in der Palmenlaube im Berliner Museum den Agnolo de' Bardi und bestimmt zugleich die Entstehungszeit eines der herrlichsten Tafelbilder Botticelli's in den Jahren 1484—85. Der Stoff ist klar und übersichtlich in drei Hauptabschnitte gegliedert. Der erste umfasst die frühen Madonnendarstellungen und die ersten Arbeiten im Dienst der Medici, die Pallas im Palazzo Pitti und die Anbetung der Könige in den Uffizien. Die zweite Periode beginnt mit den monumentalen Freskobildern, die Botticelli in den Jahren 1481—83 in der Sixtinischen Kapelle in Rom ausgeführt hat und umfasst alle seine Hauptwerke in Florenz, Primavera, Venus bis zur Verleumdung des Apelles. Der dritte Abschnitt (1492—1510) zeigt uns Botticelli erst unter dem Einfluss Savonarolos, dann als Illustrator der göttlichen Komödie. Das Künstlerleben ist also in ähnlicher Weise angeordnet, wie es andere Biographen Botticelli's vor Supino gethan, nur hier und dort wurden einzelne Werke anders in den Zusammenhang eingereiht. Auch die Stilkritik wurde mit feinem Verständnis für Botticelli's Eigenart geübt; das Tondo in der Borghese-Gallerie z. B. wird mit Recht nicht als eigenhändige Arbeit des Meiters aufgeführt. Die vielen Citate im Text sind störend; sie hätten völlig fehlen können. Man fühlt sich immer wieder aus der Lebensbahn und den Gedankenkreisen Botticelli's herausgerissen, wenn man lesen muss, wie dieser oder jener moderne Kunstschriftsteller seine Werke beurteilt und erklärt hat. Man hätte sich begnügt, alles das in den Anmerkungen zu finden. In der Wahl der Abbildungen sah sich der Autor durch die Wünsche des Verlegers beschränkt. Alinari wollte eben einen möglichst vollständigen Katalog seiner Aufnahmen geben. Doch kennen wir sie schon alle. Wie verdienstvoll wäre es aber gewesen, gerade Fernerliegendes zu bringen, wie es Fritz Knapp in seinem Pier di Cosimo gethan hat. Nur in den Dante-Illustrationen sind auch die Abbildungen sorgfältiger gewählt. Man sieht, der Verfasser hatte hier freie Hand. In einem Anhange ist dem verdienstvollen, wohlkomponierten und geistvoll geschriebenen Werk eine dankenswerte Bibliographie alles dessen beigegeben, was bis heute über Botticelli veröffentlicht worden ist.

E. ST.

Felix Witting.

J. B. Supino. Sandro Botticelli. Firenze Fr. Alinari — B. Seeber, Editori. 1900.

Eine Monographie Botticelli's in seiner Muttersprache von einem Landsmann geschrieben, war bis heute seit Vasari noch nicht versucht worden. So hat die Arbeit Supino's unter allem, was über den Florentiner Quattrocentisten geschrieben wurde und geschrieben werden wird, besondere Vorzüge und besondere Existenzberechtigung voraus.

BERICHTIGUNG

E. Steinmann's Besprechung in No. 22 der Kunstchronik, betreffend das Buch von Supino über Botticelli, das auch ich als sehr dankenswerten Beitrag von italienischer Seite begrüsse, macht eine Berichtigung wünschenswert, da durch St.'s allgemeine Betrachtungen meine eigne Sache zur Sache der deutschen Wissenschaft gestempelt wird. Den Nachweis der Beziehungen zwischen Alberti's Theorien und Botticelli's Kunst macht St. zum Kennzeichen für die den italienischen Gelehrten vorbehaltene Fähigkeit, derartige Beziehungen zu entdecken, die dem »fremden« Forscher entgehen; gerade diesen Nachweis jedoch empfing Supino (wie ich auch von ihm selbst weiss), aus meiner vor acht Jahren erschienenen Schrift über Botticelli's »Geburt der Venus und Frühling«, die er dementsprechend des Öfteren als seine Quelle zitiert hat.

Florenz. *A. Warburg.*

Mela Escherich, Repertor. 908, ff.

Bezieht auf die Vita Nova Dantes wo die Primavera – Giovanna die Frau des Guido Cavalcanti, Beatrice vorläufend erscheint.

Gute Idee (die nur schon seit langem wenn auch nicht mit jenem Nachdruck durch's Kopf ging)

Aber die Folge zieht M. E. nicht: Primavera – Simonetta – Lucrezia – Donati – Venus.

Der entspricht S. Amori di Lorenzo (vgl. Riv. delle imprese amor.)

Zudem die Impresa in Turnier 1469 anbringen: „Le temps revient"

"Eb. i. Reich d. Venus können entschlossen
in die Sphäre d. platonisch-magischen
Frauenthum einbez. w.

Marsilio Ficino's erster Erotik (und Schriftg. überh.)
waren die Hymnen dieser atlantica 1462
Sang. cf Torrigiani d. 537 u. 789.
Nur Rec. delle Rivendita verweist auf d. Orph.
Hymn. in f. Conclusione" ganz abgesehen von
auf die Venus-Sphäre
f. Corr. zu Benivieni, wo sie deutlich wird.xx)

Benivieni hat eine Schrift auf Sie verfaßt.xxx)

Vgl. Hill, Philosophia Epicurea 1619 S. 367
"Quin profundi intellectualitas
divinissimam emulatur Venerem in
frivolantem Intrarum etc
alb. Arcanum d. Orphischen Theologie

xx) B II Cap XV p. 742

xxx) cf Porcaro Rassegna Crit. 1896 S. ii
Hs. in Neapel XIII H 65 (Jahr hier flüchtig
angegeben)

12/Nov. 916

No. .....

VIER THESEN.

Als Manuscript gedruckt.

Correktur Bogen:
1906, 8. VIII. ~~90~~

zu I.

Ausführlich sich' müßte es heißen: verfasst verdrängt u.

** Bro

II.

Ausl: erleichtert: beeinflusst und erfordert

III.

Das ganze falsch weil es sich nicht um ein bewußtes Erinnerungsbild, sondern um bewußte Substitution mit dem Willen zur Steigerung s. Eingreifens handelt

IV.

Ausl: automatischen Reflexes: entsprechende polare Reflexbewegung, die durch Steigerung der Einzelnen dieser Form die Abkehr von der Unterblicksheit entsprechenden Kunst; Effekt s. positiven Hintergrundes durch s. Superlative der Form.

Die Energie der poetischen Steigerung ist Fund Schall so stark fühlbar, wie die Energie der [illegible] Wort-Assoziation [illegible] / aber in der idealisirenden

I.

Die künstlerische Handhabung mit dynamisirenden Zusatzformen entwickelt sich* in der selbständigen „grossen“ Kunst aus** dem ursprünglich im Einzelnen wirklich geschauten dynamischen Zustandsbild.

II.

Die Abkehr des Künstlers vom wirklichen Milieu des Objects erleichtert* den dynamisirenden Zusatz; daher tritt letzterer bei den sogenannten symbolisirenden (allegorisirenden) Kunstwerken zuerst ein, da das reale Milieu bei diesen von vorneherein in Wegfall kommt, „verglichen“ wird.

III.

Das den neuen Eindruck appercipirende Erinnerungsbild an allgemeine dynamische Zustände wird später beim Kunstwerk unbewusst als idealisirender Umriss projektirt.

IV.

Der künstlerische Manierismus oder Idealismus ist nur ein besonderer Fall des automatischen Reflexes der künstlerischen Einbildungskraft.

Besprechungen:

Rosenberg Beilage Kunstchron. 92/93 24 p 79

H. Grimm { Allg Litt Ztg Sp. 689/692
Pr. Jb 1893 Juli S. 669/677
Kl. Schr

Schmarsow. Nat Ztg 1893, 11 Juli 1893 Morgen

R. Foerster. Zschr. f. vgl. Litteraturgesch. 1894 3 481/8

J. Pauli Kunstchronik 1894. 1.

K. Frey (Schweizer) Schweizer Rundschau 1893 nachr. v. Dgbr.

cit. v. A Bayersdorffer Hirths Formenschatz 1893

Anderson, Academy 10. March 1894

Fr. Neuwirth Oesterr. Literaturbl. 15 Juni 94

Folles ? 1894