



Florentiner Stecher des XV. Jahrh. (vermutl. nach Botticelli), Bacchus und Ariadne.
Kupferstich in 2 Stücken (verkleinert). London, British Museum.

Sandro Botticelli.

SANDRO BOTTICELLI'S Auge und Hand sind die natürlich frischen Organe und scharfen Werkzeuge des florentinischen Künstlers der Frührenaissance, aber der Wirklichkeitssinn seiner zeitgenössischen Vorbilder, Fra Filippo, Verrocchio, Pollajuolo, wird bei Sandro nur Mittel zu dem Zwecke, den ganzen Kreislauf menschlichen Gefühlslebens, von stiller Schwermut bis zu heftiger Erregtheit zum Ausdruck zu bringen.

Im Dämmerlichte jener liebenswürdigen Schwermut verständnisinnig zu verweilen, gehört heute zum guten Ton der kunstfreundlichen Welt; wer jedoch nicht nur sich selbst in Sandro's Temperament gefallen, ihn vielmehr als Künstler psychologisch verstehen will, der muss ihm auch in das helle Tageslicht seiner Thätigkeit als Schilderer leidenschaftlich bewegten körperlichen und geistigen Lebens und auf den verschlungenen Pfaden folgen, die er als williger Illustrator der gebildeten florentinischen Gesellschaft so häufig zu wandeln hatte.

Das Jahr 1481, in dem Botticelli als 35jähriger Mann nach Rom berufen wurde, um im Wetteifer mit den besten Künstlern seiner Zeit an der Ausschmückung der Sixtinischen Kapelle teilzunehmen, ist ein geeigneter Zeitpunkt, um Sandro's Lebensweg „auf halbem Wege seiner Lebensreise“ zu überblicken. Um sich Sandro's Jugendperiode vor 1475 vorstellen zu können, geben nur wenige wirklich authentische Werke dürftigen Anhalt, die die Art seiner jugendlichen Befangenheit ungefähr veranschaulichen. Dagegen gehören dem verhältnismässig kurzen Zeitraum von 1475—80 bereits eine Reihe von Werken an, die Botticelli's technische Fähigkeiten, Auffassungsweise und Ideenkreis umfassend repräsentieren.

Von diesen zeigen vor allen zwei Bilder, das Rundbild der schreibenden Madonna in den Uffizien, das sogenannte „Magnifikat“ (Tf. 74), und das „Reich der Venus“, der „Frühling“ (Bd. II Tf. 2), auf welche Weise es Sandro gelang, zwei ganz entgegengesetzte künstlerische Probleme der Frührenaissance individuell zu verarbeiten, indem er einerseits für das religiöse Andachtsbild, das unerschöpfliche Thema italienischer Kunst seit ihren ersten Anfängen, eine neue Vortragsweise fand und andererseits die im Entstehen begriffenen Vorstellungen von antiker Götterwelt zum erstenmale im monumentalen Bilde festhielt.

Betrachten wir zunächst das Magnifikat: Maria, das Christkind auf dem Schosse, hat die Worte ihres Lobgesanges auf den Herrn, der sie, die niedrige Magd, erhöht (Luc. I, 46), in ein Buch eingetragen, das ihr ein knieender Engel zusammen mit dem Schreibzeug darbietet. Während sie die Feder eintauchen will, um die letzte Reihe zu schreiben, weist das Christkind, die Hand auf ihren ausgestreckten Arm legend, auf die Worte des Magnifikat und blickt zugleich zur Strahlenglorie des heiligen Geistes und zur Krone empor, die zwei Engel über dem Haupte der Gottesmutter, als feierliche symbolische Bestätigung ihrer höchsten Erhöhung, halten. Komposition und Typen zeigen, dass Sandro sich zum erstenmal am „Tondo“ versuchte. Die Rundform des Bildes, nicht mehr wie bei Fra Filippo nur ein zufälliger Durchblick durch ein rundes Fenster, ist dadurch begründet, dass Mariä demutsvoll geneigte Körperhaltung durch die Linie der Umrahmung wiederholt und so auch äusserlich als beherrschendes Motiv der Komposition betont wird. Dagegen erschwert die Kreislinie eine klare Uebersicht über die Gruppe der Engel, von denen sie nur Köpfe,



Botticelli, Allegorie der Fruchtbarkeit.
Zeichnung (verkleinert). London, Sammlung Malcolm.

Oberkörper und einige Hände sichtbar lässt; bei den drei Engeln am äusseren Rande der Darstellung kann man sich auch nur dann wirklich vorstellen, dass sie mit der Madonna und den beiden knieenden Engeln auf gleicher Ebene stehen, falls sie sich gewaltsam neben und übereinander zwängen. Ja, so wenig ist für die beiden krönenden Engel der Aufenthalt innerhalb des Rundes eine künstlerische Notwendigkeit, dass man sie sich lieber am Rande des Tondo schwebend vorstellen möchte. Das ältere Kompositionsschema der Lünette (wie z. B. auf der Krönung Mariä des Luca della Robbia), das den Engeln freieren Spielraum gewährt und sie zugleich in weiterer Entfernung von der Madonna hält, schimmert darin wie auch noch in der eigentümlichen Befangenheit durch, mit der sich die Engel der Madonna nähern; als ob sie, die sich bis dahin bescheiden am Rande der Gloriolen oder des plastischen Medaillons aufgehoben, nur zaghaft die Dienstleistung im Innenraum selbst in nächster Nähe der Maria übernehmen. Luca della Robbia ist auch die anmutige und doch zugleich ernsthafte religiöse Empfindung nahe verwandt, die Sandro seinen Engeln mitteilt, jene

nüchterne Leibhaftigkeit durchgeistigend, die ihnen noch aus der Schule seines Lehrers Fra Filippo anhaftete. Die innere Gleichgiltigkeit jener Florentinischen Chorknaben ist durch Sandro's Kunst zu träumerischer Sentimentalität vertieft, die nicht mehr als Teilnahmslosigkeit, sondern gerade im Gegenteil als geheimnisvoll und persönlich begründete Schwermut den Beschauer anzieht und die andächtig zu geniessen heutzutage zur sacralen Handlung der Botticelli-Gemeinde geworden ist.

Die geringere Anzahl derjenigen Freunde Sandro's, die nicht so sehr sentimental bewundern, als vor allem verstehen und folgen wollen, trifft man nicht oft vor dem Magnifikat; sie finden sich vor dem Reich der Venus zusammen.

Adolfo Venturi und der Verfasser der vorliegenden Skizze haben unabhängig von einander nachgewiesen, dass als Inspirator der „Geburt der Venus“ (Bd. II Tf. 122) und des sogenannten „Frühlings“ Angelo Poliziano anzusehen ist, des Lorenzo de' Medici gelehrter Freund und poetischer Kollege, in dessen Lobgedicht auf Giuliano, der „Giostra“, die schaumgeborene Venus mit den Grazien, der Frühlingsgöttin, Zephyr und Flora nach dem Vorbilde antiker Dichter zum Leben in italienischer Sprache auferstehen. Es ist eine historisch und äusserlich begründete, wie auch innerlich wahrscheinliche Vermutung, dass der gleiche Anlass, der Poliziano zur Giostra anregte, Giulianos Verehrung der „Ninfa“ Simonetta, auch Sandro veranlasste, denselben mythologischen Ideenkreis zum ersten Male bildlich zu verkörpern. Es galt, das Andenken der Simonetta Vespucci, einer frühverstorbenen jungen Frau, die Lorenzo und Giuliano ritterlich und ehrfurchtsvoll geliebt hatten, wie Dante Beatrice und Petrarca Laura, im tröstlichen Symbole der Frau Venus als Herrin der wiedererwachenden Natur festzuhalten. Im Liebesgarten, wo Minnesänger fröhliche Maifeste gefeiert, stellt Sandro gleichsam ein antikes Weibbild auf, zu mystisch platonisierendem Seelenkult. Eine erotische Verfolgungsszene bringt in die melancholische Stille stürmisch bewegtes Leben. Zephyr verfolgt Flora, deren Munde Blumen entspriessen; zeigt schon diese sonderbare Einzelheit eine unvermutet enge Anlehnung an Ovid (der in seinen Fasten der einzige

Gewährsmann für diese durch Zephyrs Berührung entstandene zauberhafte Fähigkeit Floras ist), so überrascht uns noch mehr die Thatsache, dass die Gruppe der fliehenden Flora und des verfolgenden Windgottes bis auf die Einzelheiten des bewegten Beiwerkes in Haar und Gewandung der Schilderung Ovids genau nachgebildet ist.

Hierfür noch ein anderes, bisher unerkanntes Beispiel: Die Zeichnung Botticelli's aus der Malcolm-Sammlung (vgl. Abb. S. 38), welche eine Allegorie der Fruchtbarkeit vorstellt. Eine junge Frau, in laufender Bewegung, gegürtet, mit flatterndem Haar, bringt in der Rechten ein grosses Füllhorn mit Aepfeln, an der Linken führt sie zwei, Trauben und andere Früchte tragende, Putten. Es ist die Nymphe, die Ovid erscheinen lässt, nachdem Achelous erzählt, dass sein Horn, der ihm von Herakles im Zweikampf geraubte Kopfschmuck, von freundlichen Najaden, mit Aepfeln und wohlriechenden Blumen gefüllt, zum Füllhorn der Fruchtbarkeit gemacht worden sei. „So sprach er, und eine Nymphe, nach Art der Diana gegürtet, deren loses Haar auf beide Schultern herabfiel, kam eilend herbei und trug im überreichen Horn den ganzen Herbst und den Nachtschiff der freudespandenden Aepfel.“ Der Körper in schreitender Bewegung, das enganliegende, gegürtete, flatternde Gewand, die wallenden Haare (die Putten sind ein unwesentlicher Zusatz, um auch die andern Früchte des Herbstes anzubringen), das waren auch hier die Motive, die Botticelli zu getreuer Verkörperung anregten. Die „Ueberraschung“ über des Malers illustrative Gefügigkeit schwindet, wenn wir, statt bei der herkömmlichen Phraseologie von Sandro's „höchst naiver Auffassung der Antike“ nichts zu denken, uns klar zu machen suchen, dass Sandro's Anschluss an den Dichter kein Aufgeben seiner Individualität bedeutet, sondern nur die Reife einer Entwicklung beschleunigt, der seine Natur von selbst zustrebt.

Sandro begnügt sich eben nicht dabei, durch natürliche Begabung und Temperament befähigt zu sein, die feinste Nüance beschaulicher Seelenstimmung wiederzuspiegeln, er will nicht nur lyrisch dichten, sondern auch dramatisch schildern können. Polizian's gelehrte Kenntnis des Altertums kommt seiner Phantasie und seinem bewussten Ehrgeiz auf halbem Wege entgegen. Sie erleichtert den künstlerischen Prozess und bestärkt ihn in der Vorliebe für gewisse Motive. Schon bei Fra Filippo findet sich die lebensvolle Gestalt der herbeieilenden Dienerin, doch erst, seitdem Botticelli sich mit den Nymphen des Altertums in Kunst und Dichtung vertraut gemacht, bekommt die Figur der laufenden Frau jene schwungvolle selbstbewusste Schönheit, in der sie zuerst auf Sandro's Fresko in der Kapelle Sixtina (vgl. Abb.

S. 40) auftritt, wo Pinturicchio, Signorelli, Rosselli, Ghirlandajo von Sandro lernen, sie als dekoratives Sinnbild der florentinischen Nymphe in die Kunst einzubürgern.

Botticelli benutzt die Antike wie eines älteren erfahrenen Kollegen Studienmappe, aus der ihn dieses oder jenes Blatt anregt, ohne deshalb die Gewissenhaftigkeit des eignen Naturstudiums zu verringern oder die Formensprache im einzelnen manieristisch zu beeinflussen, obgleich bei der kleinen Gruppe der sogenannten Simonettabilder bereits die Anfänge idealisierender Proportionsschemata, von Vitruvs Angaben beeinflusst, nachzuweisen sind.

Es tritt jene auf massvolle Schönheit ausgehende Wirkung der Antike, für uns seit Winckelmann das wesentliche Merkmal des Einflusses der Antike, Ende des 15. Jahrhunderts noch ganz zurück; denn nicht der Gipsabguss, wohl aber der festliche Aufzug, in dem heidnische Lebensfreude eine Freistätte volkstümlichen Fortlebens sich bewahrt hatte, war die Form, in der die Gestalten des Altertums in der bunten Pracht bewegten Lebens vor den Augen der italienischen Gesellschaft leibhaftig wiedererstanden. Bacchus und Ariadne auf dem Kupferstiche (vergl. Abb. S. 37), dessen Zeichnung wahrscheinlich von Botticelli stammt, sind gleichsam das Symbol des Altertums, wie es die Frührenaissance verstand. So sah man den Gott irdischen Frohsinns, so schilderte ihn Catull im rauschenden Chor der Bacchanten und so erblickte Florenz ihn wirklich im Festzuge auf dem Wagen thronen, zu dem Lorenzo der Prachtige selbst das begleitende Triumphlied gedichtet, heute das elegische Echo jener Zeiten:

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

Die Fresken in der Sixtinischen Kapelle zeigen Sandro von einer ganz anderen Seite, als religiösen Illustrator und zeitgenössischen Historienmaler. Er hatte zusammen mit Pinturicchio, Rosselli und Ghirlandajo, Perugino und Signorelli die Thaten des Moses im Vergleich mit Christi Leben zu schildern, der mittelalterlich theologischen Idee von der Parallelität der Ereignisse im alten und neuen Glauben entsprechend. Die Rotte Korah (Tf. 67/68) ist eines der drei Fresken Botticelli's. Der Spruch auf dem sonst getreulich kopierten Konstantinsbogen im Hintergrunde: „Es masse sich keiner die Ehre an, er sei denn, wie Aaron, von Gott berufen“, erklärt die innere Beziehung zu dem Fresko Perugino's, der Schlüsselübergabe an Petrus, auf der Gegenseite: die feierliche Einsetzung und Wahrung der Priesterwürde im alten und neuen Bunde. Wie in den

Illustrationen Botticelli's zur Divina Comedia Dante und Vergil, unbekümmert um die Einheit des Raumbildes, so oft auf demselben Blatte erscheinen, als der Text es verlangt (vgl. Tf. 75), so sehen wir auch Moses dreimal in verschiedenen Szenen seines Wirkens als zorniger Richter. Links thut sich auf sein Geheiss die Erde auf, um die Rote Korah zu verschlingen, in der Mitte fleht er das rächende Feuer herab und weiter rechts wird der Gotteslästerer auf seinen Befehl zur Steinigung hinausgeführt. Die Gruppe der drei Männer am Altar, die in ohnmächtiger Verzweiflung gegen die züngelnden Flammen gestikulieren, zeigt, wie wenig Botticelli's gewaltsame äusserliche Mimik das geeignete Mittel ist, für die tiefsten Erregungen einen einfachen und ergreifenden Ausdruck zu finden. Vor dem klassischen Hintergrunde des Konstantinsbogens taucht unwillkürlich aus unserer Erinnerung die Vision der drei heidnischen Priester auf, die, wie die Rote Korah, beim Opfer ein qualvoller Tod strafend ergriff: Laokoon mit seinen beiden Söhnen. Lag der Stoff auch als Illustrationsmotiv nicht fern — Filippino, der Gehilfe Botticelli's, von dem sich sogar noch ein Entwurf für die Komposition der Rote Korah in der Zeichnungssammlung des Uffizi erhalten hat, stellte, Vergil folgend, den Tod des Laokoon dar —, so sollten doch noch fünfundzwanzig Jahre verfließen, ehe die meisterhafte plastische Verkörperung dreifachen Schmerzes dem Boden entstieg, um die Kunst der Alten als Harmonie in der Bewegung zu offenbaren. Unterdessen reifte die italienische Malerei, den ornamentalen Zug zurückdrängend, zu monumentalem, plastischem Formgefühl: Michelangelo's Decke überwölbt die Mauern der Sixtinischen Kapelle.

Zum Schluss sei noch eine Stelle aus dem Gutachten eines sachverständigen Zeitgenossen über Sandro, Filippino, Perugino und Ghirlandajo mitgeteilt, das wir seit kurzem Müller-Waldes Forschungen verdanken; von Sandro heisst es: „Sandro Botticelli ist ein hervorragender Bild- und Freskomaler; seine Werke haben männlichen Ausdruck und sind mit bester Ueberlegung und Proportion gemacht.“ Da derselbe Kritiker Filippino „piu dolce“ und Perugino „molto dolce“ nennt, so war es nicht Empfindungslosigkeit, sondern das Ergebnis reiflicher Ueberlegung, dass ihm männliches ziel-



Botticelli, Ausschnitt aus „dem Opfer des Aussätzigen“.
Fresko. Rom, Sixtinische Kapelle.

bewusstes Streben als Sandro's charakteristisches Merkmal erschien.

Es blieb erst moderner sentimentaler Schönrednerei vorbehalten, Sandro's innerstes Wesen als „holde Naivität“ oder „reizvolle Melancholie“ dem Publikum zum Genusse anzubieten.

Botticelli trägt sein Temperament nicht wie ein zierliches Gewand selbstgefällig zur Schau, sondern wie eine beengende Hülle, die mit den unzureichenden Mitteln des denkenden Künstlers zu erweitern, das bewusste Ziel seiner Lebensarbeit gewesen ist.

A. Warburg.



Photographie von Fratelli Alinari, Florenz.

SANDRO BOTTICELLI

Das Magnificat.

Auf Holz, Durchm. 1,11.



SANDRO BOTTICELLI

Dante und Beatrice im Fixsternhimmel (Paradies XXVII).

Auf Pergament, Silberstiftzeichnung, mit der Feder nachgezeichnet. Etwas verkleinert.