

3 Zu Alessandro Botticelli (1445–1510)

3.1 Frank Zöllner: Alessandro Botticelli, Biographie

1444/1445–1462

Alessandro di Mariano di Vanno Filipepi, genannt Sandro Botticelli, wird 1444 oder 1445 in Florenz als jüngster Sohn des Gerbers Mariano Filipepi geboren. Die künstlerische Laufbahn Botticellis beginnt wie die Karrieren anderer Maler mit einer kurzen schulischen und, etwa vom 13. Lebensjahr an, mit einer handwerklichen Ausbildung. Der junge Mann war – wenn wir den Aussagen seines Vaters in dessen Steuererklärung trauen dürfen – eher kränzlich. Der Künstlerbiograph Giorgio Vasari merkt im 16. Jahrhundert zur Person Botticellis an, dass der junge Sandro wenig an dem auch damals üblichen Unterricht im Lesen, Schreiben und Rechnen interessiert gewesen sei.

Nach dem Besuch der Schule beginnt Botticelli schon bald, wohl gegen 1459, eine Ausbildung als Goldschmied, also eine Tätigkeit, die weder eine mathematische Begabung noch übermäßige körperliche Robustheit erforderte. Verschiedenen Überlieferungen zufolge erhielt er von dem Goldschmied Botticelli auch seinen Namen. Möglicherweise aber ergab sich der Name auch aus einer Tätigkeit in der Goldschmiedewerkstatt, dem Schlagen des Goldes und des Silbers, „battiloro“ und „battigello“.

In der Goldschmiedewerkstatt erlernt er die Grundlagen des Zeichnens und entdeckt gleichzeitig seine Liebe zur Malerei, was ihn zu der Änderung seiner beruflichen Laufbahn veranlasst. So wechselt er 1461 oder 1462 in die Werkstatt Filippo Lippis, des in Florenz damals bedeutendsten Malers, wo er vor allem kleinere Aufträge ausführt, zum Beispiel kleinformatige Madonnen, wie sie die Werkstatt Filippo Lippis in großer Zahl hervorbrachte. Durch seinen Lehrer, sicherlich aber auch mit Hilfe anderer Kontakte, muss Botticelli schon bald mit der führenden Auftrageberschicht in Florenz in Berührung gekommen sein, so mit den Vespucci und den Medici, der seinerzeit wichtigsten Familie der Stadt, der er die Mehrzahl der Aufträge für die mythologischen Gemälde verdankt.

1470–1473

Botticelli betreibt ab 1470 im Haus seines Vaters eine eigene Werkstatt, in der später auch Filippino Lippi, der Sohn seines Lehrers, tätig ist. Im Juni desselben Jahres erhält er seinen ersten größeren und dokumentarisch datierten Auftrag, zwei Tafelbilder mit Tugenddarstellungen für den Sitzungssaal des Florentiner Handelsgerichts. Von diesen Tafeln führt der Künstler nur eine aus, die *Fortezza* (Stärke), die sich heute in den Uffizien befindet. Im Jahre 1472 wird er Mitglied der „Compagnia di S. Luca“, der Laienbruderschaft der Maler. 1473 stellt er die heute in Berlin aufbewahrte Tafel mit dem heiligen Sebastian für die Florentiner Kirche S. Maria Maggiore fertig.

1474

Botticelli reist für seinen ersten auswärtigen Auftrag vom heimatlichen Florenz aus in die Nachbarstadt Pisa, um dort im Camposanto, der traditionsreichsten und bedeutendsten Begräbnisstätte Mittelitaliens, einige Fresken auszuführen, arbeitet aber stattdessen an einem schon im 16. Jahrhundert wieder zerstörten Altarbild mit der Himmelfahrt Mariens. In Pisa hat der Künstler ausführlich Gelegenheit, die zahlreichen dort verwahrten antiken Sarkophage und deren figürlichen Schmuck sowie bedeutende Beispiele der italienischen Freskomalerei des 14. Jahrhunderts zu studieren.

1475–1476

Anlässlich eines Ritterturniers – der berühmten von Giuliano de' Medici gewonnenen „Giostra“ – fertigt Botticelli ein Banner, darauf die Darstellung einer Minerva und der Medici-Impresen (nicht mehr erhalten). Die für die „Giostra“ geschaffene Standarte markiert möglicherweise den Beginn seiner langjährigen Tätigkeit für die Medici. Zwischen 1475 und 1476 malt er eine *Anbetung der Drei Könige* für die Kapelle Guasparre del Lamas in S. Maria Novella in Florenz. Das kleinformatige Gemälde ist vor allem bekannt für mehrere dort angebrachte Porträts der Medicifamilie, die ganz rechts aus dem Bild schauende Figur gilt als ein Selbstbildnis des Künstlers.

1478

In der gegen die Mediciherrschaft in Florenz gerichteten Pazziverschwörung wird Giuliano de' Medici, der Bruder Lorenzo il Magnifico, ermordet, und im Anschluss an das gescheiterte Komplott erhält Botticelli den Auftrag, die gehetzten Rädelsführer in Schandbildern an der Porta della Dogana nach Vollstreckung der Hinrichtung abzubilden (bei der Vertreibung der Medici aus Florenz, 1494, zerstört). Das Opfer der Verschwörung porträtiert Botticelli in Gestalt eines Tafelbildes, von dem mehrere Varianten und Kopien existieren.

1480

Botticelli malt für die Vespucci in der Florentiner Kirche Ognissanti ein Fresko mit dem heiligen Augustinus.

1481–1482

Botticelli, der inzwischen zu den prominentesten Malern Italiens zählt, wird von Papst Sixtus IV. nach Rom gerufen und erhält dort den wichtigsten Auftrag seiner Karriere, die Freskierung eines Teils der päpstlichen Kapelle im Vatikan, der „Capella Sistina“, deren Decke später auch die Fresken Michelangelos schmücken werden. Dort malt er auf den Seitenwänden zwei monumentale Darstellungen aus der Mosesgeschichte, eine aus dem Leben Christi sowie mehrere ganzfigurige Papstporträts.

Vermutlich schon vor seiner Abreise nach Rom im Herbst 1481 erhält er den Auftrag für die *Primavera* und für *Minerva bändigt den Kentaur*. Die für das Hochzeitszimmer von Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici und Semiramide Apiani bestimmten Gemälde vollendet er wahrscheinlich erst nach seiner Rückkehr nach Florenz im Sommer 1482.

1483

Für die von Lorenzo il Magnifico de' Medici arrangierte Hochzeit zwischen Giannozzo Pucci und Lucrezia Bini malt Botticelli zusammen mit Gehilfen aus seiner Werkstatt vier Tafelbilder mit der Geschichte von Nastagio degli Onesti, einer Erzählung aus Giovanni Boccaccios „Decamerone“, die besonders drastisch sowohl die „richtige“ als auch die „falsche“ Reaktion einer jungen Frau auf die männliche Brautwerbung schildert.

1485–1490

Der Künstler malt in diesen Jahren mehrere großformatige und bedeutende Altarbilder für Florentiner Auftraggeber, so 1485 eine *Sacra conversazione* für Giovanni Bardi, eine weitere Tafel des gleichen Bildtyps für die Zunft der Mediziner und Apotheker (Medici e degli Speciali) und zwischen 1488 und 1490 eine monumentale Marienkrönung für die Kapelle der Goldschmiedezunft (Orafi) in San Marco. Im Jahre 1490 führt er zusammen mit Filippino Lippi, Perugino und Domenico Ghirlandaio verschiedene Fresken für einen Landsitz Lorenzo de' Medicis aus (nicht mehr erhalten). Um 1488 malt Botticelli die Fresken für die Villa Lorenzo Tornabuonis.

1490–1495

Wichtige Werke der frühen 90er Jahre sind zwei Altarbilder mit Darstellungen der Beweinung Christi (heute in München und Mailand) und die *Verleumdung des Apelles* (Uffizien). Auffällig ist, dass Botticelli in den 90er Jahren des 15. und den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts weniger Gemälde produziert als in dem Jahrzehnt davor. Vasari führt diesen Umstand auf das ehrgeizige, für Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici begonnene Projekt zur Illustration der „Göttlichen Komödie“ Dantes zurück. Aber auch andere Ereignisse mögen sich hemmend auf seine Produktivität als Maler ausgewirkt haben: Am 8. April 1492 stirbt Lorenzo il Magnifico de' Medici, einer seiner wichtigsten Gönner. Zwei Jahre später wird dessen Zweig der Medicifamilie aus Florenz vertrieben.

Im selben Jahrzehnt gerät Botticelli zunehmend unter den Einfluss Girolamo Savonarolas, des asketischen Bußpredigers, der 1491 Prior des Florentiner Dominikanerkonvents S. Marco geworden war. Savonarola wandte sich u. a. gegen die Korruption des Klerus und veranlasste 1497 die Errichtung eines „Scheiterhaufens der Eitelkeiten“ zur Verbrennung von Luxusgütern, zu denen auch nicht-religiöse Gemälde gehörten. Savonarolas politischer und religiöser Eifer wurde allerdings bald als unerträglich empfunden, der Prediger der Ketzerei beschuldigt und 1498 öffentlich verbrannt.

1500–1510

Wohl noch unter dem Eindruck der Predigten Savonarolas und seines dramatischen Todes malt Botticelli 1501 (nach dem Florentiner Kalender 1500) die *Mystische Geburt*, ein geheimnisvolles Gemälde, das vermutlich auch die tief empfundene religiöse Einkehr des Malers widerspiegelt. Wenig später entstehen mehrere „spalliera“-Bilder, zwei mit den Geschichten von Virginia und Lukrezia sowie eine Serie von vier Tafeln mit den Szenen aus dem Leben des heiligen Zenobius. Im Mai 1510 stirbt der Künstler und wird in der Florentiner Kirche Ognissanti bestattet.

Quelle: Frank Zöllner. Toskanischer Frühling. Prestel Verlag, München 1998; Seite 116–120.

3.2 Frank Zöllner: Bild und Text

Als Sandro Botticelli am 17. Mai 1510 auf dem kleinen Friedhof von Ognissanti beigesetzt wurde, war Florenz schon nicht mehr das Zentrum der Renaissancekunst, denn kurz zuvor hatten mit Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti und Raffael drei bedeutende Künstler die Stadt am Arno verlassen. Den rasanten Aufstieg Michelangelos und Raffaels am päpstlichen Hof in Rom mag Botticelli noch registriert haben, ebenso das Wirken Leonardos für den französischen König in Mailand. Vielleicht bemerkte er auch, dass die jüngeren Kollegen mit ihrer extravagant Art einen neuen Künstlertyp repräsentierten. Die Person des Künstlers sollte von jetzt an fast ebenso wichtig werden wie das Kunstwerk. Botticelli jedoch war zu sehr ein Kind des 15. Jahrhunderts, als dass er diesem neuen und im Übrigen nicht unumstrittenen Ideal hätte entsprechen können.

Gleichwohl zählt der 1444 oder Anfang 1445 geborene Maler zu den wichtigsten Gestalten und Gestaltern der nachantiken Kulturgeschichte. Denn in drei Gattungen, die für die innovative Kraft der italienischen Malerei im 15. Jahrhundert stehen, hat Botticelli Außerordentliches geleistet: im Altarbild, im autonomen Porträt und besonders im mythologischen Gemälde, als dessen eigentlicher Erfinder der Künstler bis heute gilt. Doch nicht allein seine Innovationskraft in etablierten und neuen Gattungen sicherte Botticellis Werken einen Platz im Kanon der Kunstgeschichte; auch die virtuose Umsetzung komplexer Bildkonzepte, die auf präzisen Textvorgaben beruhten, hat erheblich zu seinem Ruhm beigetragen. Einige Schlüsselwerke des Künstlers wie beispielsweise der *Bardi-Altar*, die *Primavera*, die *Ankunft der Venus*, die *Verleumdung des Apelles* oder die *Mystische Geburt* wären ohne profunde literarische Kenntnisse weder entstanden noch verständlich.

Als Maler von Texten steht Botticelli einzigartig da. Nicht einmal für die anderen Größen der Renaissancemalerei – Leonardo, Michelangelo, Raffael, Tizian – ist etwas auch nur annähernd Vergleichbares nachweisbar. Botticellis innovative Umsetzung literarischer Vorlagen in eine anschauliche Bildsprache war umso erstaunlicher, als die von ihm verwendeten Texte bis dahin für Künstler wenig zugänglich gewesen und daher kaum oder gar nicht illustriert worden waren. Wenn Kunst nicht wenig mit Texten zu tun hat, dann also seit der Malerei Sandro Botticellis. Indirekt ist Botticelli damit auch für ein bis heute maßgebliches Missverständnis verantwortlich: dass Kunstwerke primär aufgrund von Texten entstehen. Das mag für etliche Ausnahmewerke in der Tat gelten – aber im Großen und Ganzen entsteht Kunst nach dem Vorbild anderer Kunst, nach tradierten Formeln und natürlich nach dem individuellen Gestaltungswillen des Künstlers. Das verdeutlichen bereits die ersten Werke Botticellis, die der junge Künstler noch unter dem Einfluss seines Lehrers Filippo Lippi schuf. In dessen Werkstatt hatte er in den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts das Handwerk des Malers gelernt, bevor er dann aber schon bald die ersten eigenständigen Werke hervorbrachte.

Quelle: Frank Zöllner. Botticelli. Verlag C.H. Beck, München 2009; Seite 6–7.

3.3 Hans Körner: Die frühen Porträts

Präsenz und Prominenz

Das selbständige – also nicht in den größeren Zusammenhang eines Dedikationsbildes oder eines Altarbildes eingebundene und nicht auf die Wiedergabe heiliger Gestalten festgelegte – Porträt, dessen vorzügliche Funktion in der Repräsentation eines bestimmten und wiedererkennbaren Individuums besteht, war in der Frührenaissance eine durchaus noch neue Bildgattung. Zwei Gemälde, heute im Pariser Musée du Louvre und im Wiener Dom- und Diö-

zesanmuseum, leiten die Geschichte dieser Bildgattung ein. Für das Bildnis des französischen Königs Jean le Bon wird das Todesjahr 1364 als ungefähre Anhaltspunkt für die Entstehung des Bildes angenommen. Ein Jahr später, 1365, verstarb jung der österreichische Herzog Rudolf IV. Sein ebenfalls nur einem Anonymus zuzuschreibendes Porträt dürfte annähernd zeitgleich gemacht worden sein.

In diesen beiden frühesten erhaltenen selbständigen Bildnissen sind zugleich die beiden Darstellungsformen vorgegeben, die im folgenden Jahrhundert miteinander konkurrieren werden: Johann der Gute von Frankreich ist im strengen Profil dargestellt, der Kopf des österreichischen Herzogs ist hingegen schräg aufgenommen, so dass nicht nur die rechte, sondern auch von der linken Gesichtshälfte etwas zu sehen ist, als Bildnisform eine Zwischenlösung zwischen Profilardarstellung und frontaler Aufnahme, für die sich der sperrige kunsthistorische Fachausdruck des Dreiviertelporträts eingebürgert hat. In Hinblick auf den Informationsgehalt eines Bildnisses ist das österreichische Beispiel dem französischen überlegen. Die Dreiviertelansicht liefert mehr Identifikationskriterien als die frontale Aufnahme eines Gesichts oder die Aufnahme eines Gesichts von der Seite, weshalb im Übrigen die Dreiviertelansicht der für das Passfoto verbindliche Darstellungsmodus werden konnte.

Die niederländische Bildnismalerei bevorzugte schon im frühen 15. Jh. die Dreiviertelansicht. Dass diese Darstellungsweise in Italien nicht unbeachtet geblieben sein konnte, bestätigen Jan van Eycks Porträts des Nicola Albergati und des Giovanni Arnolfini. Der Bologneser Kardinal Albergati, 1431 für wenige Tage in Brügge, ließ sich während dieses kurzen Aufenthaltes von Jan van Eyck zeichnen, der die Zeichnung dann in das Gemälde des Wiener Kunsthistorischen Museums umsetzte. Giovanni Arnolfini, den Jan van Eyck um 1438 porträtierte, stammte aus dem nahe Florenz gelegenen Lucca und ließ sich 1420 in Brügge als Kaufmann nieder. Italiener waren mit dem niederländischen Dreiviertelporträt also durchaus vertraut. Gleichwohl dauerte es längere Zeit, bis sich das Dreiviertelporträt auch in der italienischen Malerei durchsetzen konnte.

Zwei Jünglingsporträts stehen am Anfang der Florentiner und damit allgemein des italienischen Porträts der Renaissance. Die Zuschreibungen sind umstritten; vormals wurden beide Jünglingsköpfe für Werke Masaccios gehalten. Neuerdings schreibt man das Bildnis in Chambers Paolo Uccello zu, und das Bildnis des Isabella Stewart Gardner Museums in Boston ist in der Modellierung des Gesichtes so flach und flau, dass man es weder Masaccio noch Uccello zumuten möchte. Beide Jünglinge sind im strengen Profil gemalt. In der Toskana blieb das Profilbildnis bis ins spätere 15. Jh. die bevorzugte Bildnisform.

Die Rückbesinnung auf die Antike war eine wesentliche Ursache für die Bevorzugung des Profilbildnisses: Die römischen Münzbildnisse vermittelten den Künstlern und den Humanisten der Frührenaissance die Vorstellung vom antiken Porträt, und diese Vorstellung band sich an die im Münzbild übliche Porträtardarstellung, ans Profilbildnis. Als die Renaissance ihrerseits begann, nach dem Vorbild der antiken Münzen Medaillen zu gießen, hielt man sich selbstverständlich an die antike Gepflogenheit der Profilardarstellung. Nicht Traditionalismus, sondern die Modernität der wiederentdeckten Antike war es demnach, die die Frührenaissance lange am Profilbildnis festhalten ließ, zumal damit anschauliche Qualitäten verknüpft waren, die dem Repräsentationsbedürfnis der Porträtierten entgegengekommen sein dürften. Das Profilbildnis zeigt zwar weniger vom Gesicht als die Dreiviertelansicht, aber die Profilansicht ist distanzierter, auch distinktiver, eine durchaus adäquate Form somit für eine sehr repräsentative Porträtauffassung, die dem Betrachter nicht allzu nah rücken will.

Erst nach der Jahrhundertmitte, und selbst dann noch sehr zögerlich, kam in Italien auch das Dreiviertelporträt auf. Vielleicht das früheste Beispiel ist ein Andrea del Castagno zugeschriebenes und um die Mitte des 15. Jh. entstandenes Gemälde. Etwa zehn Jahre später, vermutlich während des Konzils in Mantua 1459, malte Andrea Mantegna dann das Porträt des Kardinals Lodovico Trevisano in Dreiviertelansicht, und auch das Mantegna-Porträt darf für seine Zeit noch als Ausnahme gelten.

In den 1470er Jahren wurde das Dreiviertelporträt üblicher. Von wem in Florenz die entscheidenden Anstöße ausgingen, ist strittig. Eine wichtige Rolle muss ein Bildnis von der Hand Piero del Pollaiuolos gespielt haben. 1471 besuchte der Herrscher über Mailand, Giangaleazzo Maria Sforza, Florenz. Er nahm Quartier im Palazzo Medici, womit öffentlich klargestellt war, dass der junge Mailänder Herzog Lorenzo de' Medici als ebenbürtig akzeptierte. Für die Florentiner Jugend aus reichem Hause wurde der Mailänder Fürst zum Leitbild. Gesetzte ältere Bürger befürchteten allerdings, dass die allenthalben zu beobachtende Nachahmung des Mailänder Herzogs und seines Anhangs den Weg zum Sittenverfall ebnen würde. Machiavelli zufolge ließ der junge Herzog, als er abreiste, „die Stadt in noch erhöhtem Maße verderbt zurück“. Lorenzo de' Medici jedenfalls scheint gut mit dem Mailänder Kollegen ausgekommen zu sein. Von Piero de Pollaiuolo ließ er ein Porträt Giangaleazzo Maria Sforzas anfertigen. Keineswegs war das Porträt als flüchtige Schmeichelei für den hohen Gast bestellt worden. 1492, im nach Lorenzos