



Klaus Fittschen

Ein Engelskopf Botticellis und sein antikes Vorbild

In: Pegasus : Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike ; 15.2013, S. 43-52
Berlin : Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance, 2014

Persistent Identifier: urn:nbn:de:kobv:b4-opus4-30827

Die vorliegende Datei wird Ihnen von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften unter einer Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (cc by-nc-sa 4.0) Licence zur Verfügung gestellt.



PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben der Antike
Heft 15 · 2013

Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften
Humboldt-Universität zu Berlin

www.census.de

Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften
Humboldt-Universität zu Berlin

Herausgeber: Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath

Redaktion: Barbara Lück, Birte Rubach, Maika Stobbe

Institut für Kunst- und Bildgeschichte
Unter den Linden 6
10099 Berlin

© 2014 Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance

Satz: Susanne Werner (Lukas Verlag)
Druck: Elbe Druckerei Wittenberg

ISBN: 978-3-86732-152-5
ISSN: 1436-3461

KLAUS FITTSCHEN

Luigi Beschi zugeeignet

Auf der Frankfurter Botticelli-Ausstellung im Winter 2008/09 wurde eine in Rennes verwahrte Zeichnung mit dem Kopf eines Knaben gezeigt, die einhellig Botticelli zugeschrieben, wenn auch unterschiedlich datiert wird (Abb. 1);¹ von den Fachleuten werden die Jahre zwischen 1475 und 1490 genannt. Die Zuschreibung wird gestützt durch die Beobachtung, dass der Kopf als Vorlage für die Darstellung eines Engels auf dem Raczynski-Tondo in Berlin gedient hat (Abb. 2, 5), dessen Entstehung in den Jahren zwischen 1481 und 1483 angenommen wird.² Die Verfasserin des Katalogtextes zu dieser Zeichnung, Lorenza Melli, hat aus der räumlichen und plastischen Wirkung der Zeichnung »auf ein skulpturales, womöglich antikes Vorbild« geschlossen.

Dieses Vorbild lässt sich genau benennen. Es handelt sich um das Bildnis eines Knaben, das sich in den Uffizien befindet (Abb. 3–4).³ Die Übereinstimmungen sind an den Locken über der Stirn und am Gesicht leicht zu erkennen. Botticelli hat diese Locken sogar mit einer Genauigkeit wiedergegeben, wie sie auf Zeichnungen nach antiken Vorbildern nicht immer anzutreffen ist. Auch den lebensvollen Mund mit der schön geschwungenen Oberlippe und der kräftigen Unterlippe hat er treffend nachgebildet. Nur die Wiedergabe der Pupille weicht ab: Während an dem Bildnis in den Uffizien die Pupille nur durch einen in hadrianischer und frühantoninischer Zeit üblichen schräg von oben nach unten geführten Haken angedeutet ist,⁴ hat Botticelli eine kreisförmige »Augenbohrung« dargestellt, die in der Antike besonders an Bildnissen aus griechischen Werkstätten zu beobachten ist⁵ und jeden Kenner sofort ein antikes Vorbild vermuten lässt. Botticelli hat diese ihm vielleicht ebenfalls schon bekannte Form vermutlich deshalb gewählt, weil die Wirkung der Augen in der Zeichnung dadurch erheblich verstärkt wird. Die Annahme, dem Maler hätte eine antike, aber inzwischen verlorene Replik des Florentiner Bildnisses, das genau diese Form der Augenbohrung besessen hätte, als Vorlage gedient, kann zwar nicht grundsätzlich ausgeschlossen werden,⁶ scheint mir aber wenig wahrscheinlich.

Das Florentiner Bildnis ist von der archäologischen Forschung nicht gut behandelt worden. Während es über lange Zeit unangefochten als Bildnis des jungen Marc Aurel angesehen wurde, hat zuerst Johann Jacob Bernoulli

1 Sandro Botticelli zugeschrieben: Kopf eines Engels, Rennes, Musée des Beaux-Arts, inv. 794.1.2504

dekretiert: »schlecht und modern«. Diesem Urteil hat sich Max Wegner angeschlossen, weil das Bildnis den gesicherten Bildnissen Marc Aurels⁷ nicht genau entspricht. So ist es schließlich von Guido Mansuelli ganz in die Abstellkammer der neuzeitlichen Bildwerke verbannt worden – zu Unrecht, wie ich vor fünfzehn Jahren zu zeigen versucht habe: Es gehört in die recht große Gruppe von Knabenbildnissen, denen die Bildnisse der kaiserlichen Prinzen Marc Aurel und Lucius Verus als Vorbilder gedient haben.⁸ Wie stark das alte Vorurteil gleichwohl noch nachwirkt, belegt die jüngste Behandlung des Bildnisses durch Barbara Arbeit, die eine starke neuzeitliche Überarbeitung glaubt beobachten zu können, die sowohl das Haar als auch vor allem das Gesicht betroffen habe, was das frühere Urteil verständlich erscheinen lasse. An den mir vorliegenden Fotografien⁹ kann ich ein solches Ausmaß der Überarbeitung nicht nachvollziehen, doch spielt diese Frage im hier behandelten Zusammenhang keine Rolle.

Aus der Zeichnung Botticellis (Abb. 1) lassen sich drei Schlussfolgerungen ziehen:

2 *Detail aus Abb. 5,
Kopf eines Engels*

3–4 *Bildnis eines unbekanntes Knaben, Florenz, Galleria degli Uffizi, inv. 1914.25*

2 *Sandro Botticelli zugeschrieben: Raczyński-Tondo, 1481–83, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. 102 a*

1. Das Knabenbildnis in den Uffizien (Abb. 3–4) muss schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts bekannt gewesen sein. Dieses frühe Datum liefert eine willkommene Bestätigung für die bisher allein auf dem stilistischen Befund beruhende Annahme, dass das Bildnis eine antike Arbeit ist. Denn welcher Bildhauer des Quattrocento hätte ein Bildnis im Stil der Antoninenzeit erfinden können?

2. Das Bildnis muss sich damals in einer Sammlung befunden haben, die Botticelli zugänglich war. Leider ist es vorerst nicht möglich, diese Sammlung mit Sicherheit zu lokalisieren. Das liegt auch an der ungesicherten Datierung

der Zeichnung Botticellis. Wenn sie vor 1481 entstanden ist, muss Botticelli den Kopf in Florenz kennengelernt haben. Wenn sie dagegen erst aus den Jahren nach 1481 stammt, könnte Botticelli den Kopf auch in Rom gesehen haben, wo sich der Maler von 1481 bis 1482 wegen der Arbeiten in der Sixtinischen Kapelle aufgehalten hat. Zu welcher Sammlung das Bildnis dort gehört haben könnte, ist unbekannt; es wäre in diesem Fall erst zu einem späteren Zeitpunkt in die mediceischen Sammlungen in Florenz gelangt; das Inventar von 1914 enthält keine Angaben darüber, wann das gewesen sein könnte.¹⁰

Im ersteren Fall böte sich die Vermutung an, dass der Knabekopf zur Sammlung Lorenzos des Prächtigen gehört habe, die damals im Palazzo an der Via Larga aufgestellt war. Im Gegensatz zu älteren Ansichten, wonach die antiken Skulpturen dieser Sammlung insgesamt als verschollen zu gelten hätten,¹¹ konnte Luigi Beschi mehrere Bildwerke nachweisen, die sicher zur Sammlung Lorenzos gehört haben, die auch nach der Vertreibung der Medici aus Florenz 1494 weiterhin in der Stadt verblieben sind und schließlich Eingang in die herzogliche Sammlung gefunden haben.¹² Unter den näher bezeichneten antiken Porträts der Sammlung Lorenzos lässt sich das Knabenbildnis in den Uffizien allerdings nicht nachweisen¹³, doch enthielt die Sammlung weitere Bildnisse unbekanntes Aussehens, zu denen das Vorbild für die Zeichnung Botticellis gehört haben könnte.¹⁴

Dass Botticelli zu den von Lorenzo il Magnifico bevorzugten Künstlern gehörte und auch Zugang zu dessen Sammlungen hatte, ist gut bezeugt.¹⁵

Freilich gab es in Florenz auch noch andere Sammlungen, die kleiner waren und über deren Inhalt noch weniger bekannt ist.¹⁶ Die Möglichkeit, dass der Knabekopf sich in einer dieser Sammlungen befunden haben könnte, kann deshalb nicht gänzlich ausgeschlossen werden.

3. Die Zeichnung (Abb. 1) liefert den Beweis, dass Botticelli ein antikes Bildwerk studiert und gezeichnet hat, das ihm für die Darstellung eines Engels geeignet schien. Offenbar hatte er auch schon eine klare Vorstellung darüber, wie der Kopf in einem geplanten Gemälde erscheinen sollte, denn er hat nicht die Vorderansicht, sondern eine Ansicht schräg von unten gewählt.

Dass Botticelli einzelne antike Denkmäler in seinen Gemälden dargestellt hat, war immer schon bekannt.¹⁷ Die Wiedergabe einer bestimmten antiken Skulptur konnte jedoch, soweit ich sehe, in seinen Werken bisher nicht nachgewiesen werden. Das gilt gerade auch für seine Gemälde mit Gestalten aus der antiken Mythologie. Zwar dürfte die Figur der Venus auf dem berühmten Gemälde »Geburt der Venus« von – bisher freilich unbekanntem – anti-

ken Vorbildern angeregt worden sein, der oft wiederholte Vergleich mit der »Venus Medici«¹⁸ zeigt aber, wie sehr sich Botticellis Venus von dieser Figur unterscheidet. Als Vorbild kommt sie ohnehin nicht in Betracht, da sie erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts gefunden worden ist.¹⁹ Auch die Gestalt der Flora auf dem Gemälde »Primavera« kann nicht als Antikenkopie angesehen werden. Die zuerst von Aby Warburg²⁰ als Vorbild erachtete »Pomona« in Florenz²¹ sieht ihr keineswegs so ähnlich, als dass die Annahme einer Abhängigkeit zwingend erscheint. Das gilt erst recht für die Gruppe der drei Grazien auf demselben Gemälde,²² die mit antiken Drei-Grazien-Gruppen nur die Dreizahl gemein hat und vom Maler aus den antiken Texten allein imaginiert werden konnte. Ähnlich steht es mit anderen in der jüngsten Forschung vermuteten antiken Vorbildern.²³ Dagegen gibt es unter den sakralen Bildern weitere Engelsköpfe²⁴ und sogar Köpfe des Christkindes,²⁵ die von antiken Vorlagen abhängen könnten. Bestimmte Skulpturen lassen sich allerdings nicht angeben, was nicht überraschen kann: Auch das antike Vorbild des Engelskopfes auf dem Raczynski-Tondo hätte sich ohne die Zeichnung kaum identifizieren lassen. Wir bleiben für die Frage der Verwendung antiker Vorbilder also auf Zeichnungen Botticellis angewiesen, die leider in zu kleiner Zahl erhalten geblieben sind.

ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. Lorenza Melli, in: Botticelli – Bildnis. Mythos. Andacht, Ausstellungskatalog Frankfurt am Main, hg. von Andreas Schumacher, Ostfildern 2009, S. 298–299, Kat. 56 mit Abb. und der älteren Literatur; die Zeichnung ist auch abgebildet in Frank Zöllner: Sandro Botticelli, München 2005, S. 296, Abb. Z. 21. Auf dem Blatt hat der Kopf eine Höhe von ca. 16,5 cm; da aber der obere Teil der Kalotte fehlt, lässt sich die tatsächliche Höhe auf ca. 18 cm ergänzen; dazu vgl. unten Anm. 3.
- 2 Vgl. Lorenza Melli: Botticelli als Zeichner. Seine Kopfstudien, in: Botticelli – Bildnis. Mythos. Andacht 2009 (Anm. 1), S. 99–109, hier S. 103, Abb. 66; zum ganzen Tondo vgl. Zöllner 2005 (Anm. 1), S. 224–225, Nr. 48 mit Abb. – Wenn die Zeichnung als Vorbild für den Engel dieses Tondos gedient hat, kann sie natürlich nicht später als dieser entstanden sein.
- 3 Florenz, Uffizien, inv. 1914.25: Johann Jacob Bernoulli: Römische Ikonographie, Bd. 2.2 Von Galba bis Commodus, Stuttgart 1891 (Nachdruck Hildesheim 1969), S. 175, Nr. 114 (modern); Max Wegner: Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit, Berlin 1939 (Das römische Herrscherbild 2.4), S. 173 (modern); Guido Mansuelli: Galleria degli Uffizi. Le sculture, 2 Bde., Rom 1958–1961, Bd. 2, 1961, S. 140, Nr. 186 mit Abb. (modern; irrtümlich inv. 1914.191); Max Wegner: Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus, in: Boreas. Münstersche Beiträge zur Archäologie 2 (1979), S. 87–181, hier S. 145 (nicht antik); Klaus Fittschen: Prinzenbildnisse antoninischer Zeit, Mainz 1999, S. 87, Nr. 46, Taf. 154 a–c (antik, frühantoninisch); Barbara Arheid, in: Volti svelati, Ausstellungskatalog Florenz, hg. von Valentina Conticelli, Fabrizio Paolucci, Città di Castello 2011, S. 124–125, Nr. II 36 mit Abb. (antik, aber tiefgreifend überarbeitet). – Der Kopf ist durch ein Zwischenstück mit einer neuzeitlichen Panzer-Paludament-Büste verbunden, die wohl aus dem 16. oder 17. Jahrhundert stammt. Der Kopf hat eine Höhe von ca. 24 cm, ist also lebensgroß. Die Zeichnung Botticellis gibt ihn nur wenig verkleinert wieder (s. Anm. 1).
- 4 Zu dieser Form der Augenmarkierung vgl. Fittschen 1999 (Anm. 3), S. 18.
- 5 Dazu vgl. Klaus Fittschen, Paul Zanker, Petra Cain: Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom II, Berlin 2010, S. 112, Nr. 110, Taf. 137–138 mit weiteren Belegen.
- 6 Denn auch von nicht-kaiserlichen Knaben haben sich Bildnisse erhalten, die von einer gemeinsamen Vorlage abhängen, also untereinander Repliken sind, vgl. z. B. zwei Bildnisse in New York, Metropolitan Museum und in Rom, Museo Nazionale Romano: Gisela M. A. Richter: Roman Portraits, Metropolitan Museum of Art, New York 1948, Nr. 82 mit Abb.; Anna Laura Cesarano, in: Museo Nazionale Romano. Le sculture, hg. von Antonio Giuliano, Bd. 1.9, Rom 1988, S. 262–264, Nr. R 194 mit Abb.
- 7 Zu den Bildnissen Marc Aurels als Knabe vgl. Fittschen 1999 (Anm. 3), S. 13–21, Taf. 1–21.
- 8 Zum Phänomen der »Bildnisangleichung« ausführlich Fittschen 1999 (Anm. 3), S. 78–107, bes. 86–87.
- 9 Die Fotografien verdanke ich der Hilfsbereitschaft von Vincenzo Saladino. Ich selbst habe das Bildnis bisher nie gesehen.
- 10 Zu inv. 1914.25 findet sich bei Mansuelli 1958–1961 (Anm. 3) überhaupt kein Eintrag; aber auch zu der von Mansuelli fälschlich angegebenen inv. 1914.191 (Anm. 3) fehlen nähere Angaben. Nach Arheid: Volti svelati (Anm. 3), S. 124 sei das Stück erstmals im Inventar von 1881 verzeichnet.

- 11 Vgl. z. B. Mansuelli 1958–1961 (Anm. 3), Bd. 1, 1958, S. 8; danach Henning Wrede: *Der Antikengarten der del Bufalo bei der Fontana Trevi*, Mainz 1982 (4. Trierer Winckelmannsprogramm), S. 18.
- 12 Vgl. Luigi Beschi: *Le antichità di Lorenzo il Magnifico. Carattere e vicende*, in: *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria. Atti del convegno internazionale di studi*, Florenz 1982, hg. von Paola Barocchi, Giovanna Ragionieri, Florenz 1983, S. 161–176; ders.: *Le sculture antiche di Lorenzo il Magnifico*, in: *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo. Convegno internazionale di studi*, Florenz 9.–13.6.1992, hg. von Gian Carlo Garfagnini, Florenz 1994, S. 291–317; danach, auf die antiken Bildnisse beschränkt: Klaus Fittschen: *Ritratti antichi nella collezione di Lorenzo il Magnifico ed in altre collezioni del suo tempo*, in: *La Toscana al Tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica Economia Cultura Arte, Convegno di Studi Firenze, Pisa und Siena 1992*, 3 Bde., Pisa 1996, Bd. 1, S. 7–21; zuletzt Lamie Fusco, Gino Corti: *Lorenzo de' Medici. Collector and Antiquarian*, Cambridge 2006, S. 29–65.
- 13 Mit einem 1488 erworbenen Knabenbildnis, vielleicht aus Ostia, kann unser Bildnis nicht identisch sein, da von jenem ausdrücklich überliefert ist, Nase und Ohren seien vollständig erhalten (Fittschen 1999 (Anm. 3), S. 14, Anm. 73–75; Fusco, Corti 2006 (Anm. 12), S. 221 mit Anm. 6–7 sowie Doc. 97), wo hingegen an unserem Bildnis die Nasenspitze ergänzt und das linke Ohr beschädigt sind.
- 14 Vgl. Beschi 1983 (Anm. 12), S. 175; Beschi 1994 (Anm. 12), S. 302; Fittschen 1999 (Anm. 3), S. 17. – Diese Skulpturen sind in dem nach dem Tode Lorenzos angelegten Inventarbuch ohne nähere Charakterisierung aufgeführt, vgl. Marco Spallanzani, Giovanna Gaeta Bertela: *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, Florenz 1992, S. 15 [c 8], 17 [c 9], 19 [10], 27 [c 14], 129 [62 v].
- 15 Vgl. z. B. unten Anm. 17 zur Gemme mit der Darstellung des Wettstreits zwischen Marsyas und Apollon.
- 16 Zu den Sammlungen antiker Skulpturen in Florenz im 15. Jahrhundert vgl. Roberto Weiss: *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford 1973, S. 180–185 mit weiterer Literatur. – Lorenzo di Pier Francesco de' Medici (1463–1503), der wegen seiner engen Beziehungen zu Botticelli besonderes Interesse verdient, hat offenbar keine antiken Skulpturen besessen, wie sich aus dem nach seinem Tod angelegten Inventarverzeichnis ergibt, vgl. John Shearman: *The Collections of the Younger Branch of the Medici*, in: *The Burlington Magazine* 117 (1975), S. 12–27. Auf dieses Mitglied der Medici-Familie, dessen Bedeutung erst durch die Forschungen der letzten Jahre deutlich geworden ist, hat mich Arnold Nesselrath aufmerksam gemacht.
- 17 Es sei hier erinnert an die Darstellung des Konstantinsbogens auf dem Fresko »Die Rotte Korah« in der Sixtinischen Kapelle in Rom, vgl. Zöllner 2005 (Anm. 1), S. 95 (Abb. des Gesamten) und S. 99 (Detail des Bogens) sowie die Wiedergabe einer antiken Gemme (im Aussehen eines Cameos) mit der Darstellung des Wettstreits zwischen Marsyas und Apollon auf dem Bildnis der Simonetta Vespucci in Frankfurt, vgl. Botticelli – Bildnis. *Mythos. Andacht* 2009 (Anm. 1), S. 152–159, Nr. 1–3 mit Abb.; Zöllner 2005 (Anm. 1), S. 54–57 mit Abb.; S. 214, Nr. 39 mit Abb. Die Gemme aus Karneol, die sich heute im Museo Archeologico Nazionale in Neapel befindet, war 1487 von Lorenzo il Magnifico erworben worden. Botticelli hatte offensichtlich einen Abdruck der Gemme aus Wachs oder Gips als Vorlage zur Verfügung, dem er im Gemälde das Aussehen eines Cameos gegeben hat. Die in der kunstgeschichtlichen Forschung diskutierte Frage, ob Botticelli das Original selbst gesehen habe, ist unergiebig: auch den Abdruck kann er nur mit Zustimmung des Besitzers erhalten haben. Der Vorgang beleuchtet jedenfalls die engen Beziehungen zwischen Maler und Sammler.

- 18 Vgl. z.B. Zöllner 2005 (Anm. 1), S. 136 mit Abb.; Botticelli – Bildnis. Mythos. Andacht 2009 (Anm. 1), S. 87–88 mit Abb.
- 19 Vgl. Anna Schreurs: Antikenbild und Kunstanschauung des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513–1583), Köln 2000, S. 255–258, 477, Nr. 533; Anna Cecchi, Carlo Gasparri: La Villa Médicis, 4. Le collezioni del Cardinale Ferdinando. I dipinti e le sculture, Rom 2009, S. 74, Nr. 64 mit Abb.
- 20 Vgl. Aby Warburg: Sandro Botticelli's »Geburt der Venus« und »Frühling«, Hamburg 1893, S. 38; in seiner Nachfolge zuletzt Horst Bredekamp: Sandro Botticelli Primavera. Florenz als Garten der Venus, Berlin 2009, S. 4, Anm. 3, S. 27–29.
- 21 Florenz, Uffizien, inv. 1914.136: Mansuelli 1958–1961 (Anm. 3), Bd. 1, 1958, S. 153–154, Nr. 124 mit Abb. 120; Wrede 1982 (Anm. 11), S. 5, Anm. 38, S. 17–18, Taf. 12, 2; Bredekamp 2009 (Anm. 20), S. 27, Abb. 10. Nach Vasari befand sich die Statue schon vor 1568 in Florenz (Leo Bloch: Eine Athletenstatue in der Uffiziengalerie, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 7 (1892), S. 81–105, hier S. 81–82, Anm. 1; Wrede 1982 (Anm. 11), S. 18), es ist aber nicht bekannt, seit wann. Wrede nimmt an, diese Statue sei (trotz auffälliger Abweichungen) identisch mit einer Statue in der Sammlung Garimberti in Rom, die nur in einem Stich bekannt ist (ebd., Taf. 13, 2); diese wiederum könnte dieselbe sein, die Ulisse Aldroandi: Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi e case si veggono, Venedig 1562 (Nachdruck Hildesheim 1975), S. 288 um 1550 in der Sammlung Del Bufalo gesehen hat. Nach Bredekamp 2009 (Anm. 20) habe Botticelli sie dort während seines Aufenthalts in Rom 1481–1482 »offensichtlich studiert«. Allerdings ist nicht bekannt, ob die Sammlung Del Bufalo damals in der von Aldroandi beschriebenen Form schon bestanden hat (vgl. Roberto Lanciani: Storia degli Scavi di Roma III, Rom 1908, S. 206; Sara Magister: Censimento della collezioni di antichità (1471–1503), in: Xenia Antiqua 8 (1999), S. 129–204, hier S. 162, und dies.: addenda, in: Xenia Antiqua 10 (2001), S. 113–154, hier S. 112). Die Behauptung von Wrede 1982 (Anm. 11), S. 18, die Pomona der Uffizien habe »zu Zeiten Botticellis in Rom gestanden«, ist, wie sich auch aus seinem eigenen Nachsatz »sofern sie damals überhaupt schon gefunden war« ergibt, ohne Grundlage. Mit dem Nachweis, dass die »Pomona Garimberti« nicht die aus der Sammlung Del Bufalo ist, sondern eine andere, die Aldroandi 1556/1975 (Anm. 21), S. 174, in der Sammlung des Francesco Lista gesehen hatte, vgl. Clifford Brown: Major and Minor Collections of Antiquities in Documents of the Later Sixteenth Century, in: Art Bulletin 66 (1984), S. 498–501, sind die Hypothesen Wredes, auf denen die Ausführungen Bredekamps 2009 (Anm. 20), S. 7 aufbauen, hinfällig; die »Pomona Garimberti« muss als verschollen gelten, und was aus der »Pomona Del Bufalo« geworden ist und wie sie aussah, wissen wir ebenfalls nicht.
- 22 Vgl. Bredekamp 2009 (Anm. 20), S. 28 mit Abb. 8; das als Vorbild angesehene antike Drei-Grazien-Relief befand sich ebenfalls in der Sammlung Del Bufalo, vgl. Wrede 1982 (Anm. 11), S. 7, Taf. 12, 1. – Die Figur einer als halbnackte Venus dargestellten Römerin auf einem weiteren Relief dieser Sammlung (ebd., Taf. 12, 3) sei nach Bredekamp S. 28, Abb. 9 das Vorbild für die Figur der Venus auf dem Gemälde »Primavera« gewesen. – Wrede nimmt an, dass eine weitere antike Statue aus der Sammlung Del Bufalo, die sich heute in Florenz befindet (S. 7, Taf. 7, 1), das Vorbild für die Gestalt der Hore auf Botticellis Gemälde »Geburt der Venus« gewesen sei (S. 18), während Bredekamp S. 28, Abb. 11 dieselbe Statue als Vorbild für die Gestalt der Chloris auf dem Gemälde »Primavera« in Anspruch nimmt.
- 23 Vgl. z.B. den Vorschlag von Cristina Acidini (in: Botticelli – Bildnis. Mythos 2009 (Anm. 1), S. 89–90, Abb. 56–57), in einem antiken Sarkophag im Louvre mit der schlafenden Ariadne, der erst 1805 in Südfrankreich gefunden worden ist, das Vorbild für das Gemälde mit Venus

und dem schlafenden Mars in den Uffizien zu erkennen; die Schlafhaltung des Mars weicht erheblich von der der Ariadne ab (für Bilder mit dem schlafenden Endymion gilt dasselbe). Als Vorbild für den Kopf des Mars könnte man an den sog. Sterbenden Alexander in den Uffizien denken (Mansuelli 1958–1961 (Anm. 3), Bd. 2, 1961, S. 94–96, Nr. 62 mit Abb. 64), der vielleicht mit einem Kopf in der Sammlung des Kardinals Pio da Carpi identisch ist (vgl. Aldroandi 1556/1975 (Anm. 21), S. 205) und vielleicht schon länger bekannt war und von Botticelli gesehen worden sein könnte; doch wird man von einer »Antikenkopie« sicher nicht sprechen können.

- 24 Der Engelskopf auf dem Bild der Madonna mit Kind in Neapel (Botticelli – Bildnis. Mythos 2009 (Anm. 1), S. 260, Abb. 136; Zöllner 2005 (Anm. 1), S. 192, Nr. 15 mit Abb.) erinnert an die Bildnisse eines antoninischen Prinzen, vgl. Fittschen 1999 (Anm. 3), Taf. 80–81.
- 25 Dem Kopf des Christkinds auf dem Gemälde der Madonna della Melagrana in den Uffizien in Florenz (Botticelli – Bildnis. Mythos 2009 (Anm. 1), S. 44, Abb. 28; Zöllner 2005 (Anm. 1), S. 229, Nr. 53 mit Abb.) könnte eines der Knabenbildnisse des Marc Aurel als Vorlage gedient haben, vgl. Fittschen 1999 (Anm. 3), Taf. 1–21.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte. – Abb. 2, 5: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. – Abb. 3–4: Vincenzo Saladino.