Jahrbuch der Berliner Museen

Vierundfünfzigster Band · 2012

Jahrbuch der Berliner Museen

Ehemals Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen

Neue Folge
Vierundfünfzigster Band · 2012

Staatliche Museen zu Berlin
Preußischer Kulturbesitz

Gebr. Mann Verlag · Berlin

Herausgegeben von den Staatlichen Museen zu Berlin
Preußischer Kulturbesitz

Redaktionsausschuß
Michael Eissenhauer, Bernd W. Lindemann, Andreas Scholl,
Hein-Th. Schulze Altcappenberg, Moritz Wullen

Schriftleitung
Stefan Weppelmann, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz,
Alte Nationalgalerie, Bodestr. 1–3, 10178 Berlin

Redaktion
Jürgen Bunkelmann, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz,
Generaldirektion, Stauffenbergstraße 41, 10785 Berlin

© 2015 Gebr. Mann Verlag · Berlin

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie, Mikrofilm usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Bezüglich Fotokopien verweisen wir nachdrücklich auf §§ 53, 54 UrhG.
Satz und Layout: M+S Hawemann · Berlin
Umschlagabbildung: Andrea della Robbia, Sassetti-Altar, glasierte Terrakotta, um 1470, 178×183 cm, Detail, SMB-SPK/Skulpturensammlung im Bode-Museum, Berlin, Inventar-Nr. 127. Foto: J.P. Anders
Für die abgebildeten Werke von Alexander Archipenko, Conrad Felixmüller, Laszlo Moholy-Nagy, Rosemarie Trockel und William Wauer © VG Bild-Kunst, Bonn 2015.
Für Oskar Kokoschka © Fondation Oskar Kokoschka/VG Bild-Kunst, Bonn 2015.
Druck und Verarbeitung: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH · Altenburg
Printed in Germany
ISBN 978-3-7861-2707-9
ISSN 0075-2207

Inhalt

Simone Christiana Ebert
Sandro Botticellis »Madonna dei Candelabri«
Zur Kunstpolitik der Medici um 1490 *6*

Andreas Huth
»Un bel dossale Robbiano« in der Basilika des Bode-Museums
Der Madonnen-Altar von Andrea della Robbia für Francesco Sassettis Villa
bei Florenz *21*

Sara Menato
Per lo studio di un'opera perduta di Carpaccio
Qualche riflessione sulla »Sacra conversazione« a Venezia *39*

Claudia Nordhoff
Der Meister und sein Schüler: Jakob Philipp Hackert und Francesco Inghirami
in den Wäldern der Toskana *49*

Regina Freyberger
Martin Brandenburg (1870–1919)
Ein vergessener Symbolist *79*

Anita Beloubek-Hammer
DER STURM – Schauplatz der europäischen Avantgarde
im zeitgenössischen Umfeld
Zum 100. Jubiläum der von Herwarth Walden gegründeten
Berliner Kunstgalerie *103*

Bärbel Holtz und Paul Kahl
»... eine Freistätte für Kunst und Wissenschaft«
Erstedition der Gründungsdokumente der Berliner Museumsinsel *129*

Eva-Maria Troelenberg
Aus Ruinen auferstanden?
Ernst Kühnel, Friedrich Bachor und der Wiederaufbau der Mschatta-Fassade
nach 1945 *141*

Jahresbericht 2011 der Staatlichen Museen zu Berlin

1 Sandro Botticelli: *Madonna dei Candelabri,* Holz, 192 cm im Durchmesser, ehem. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, seit 1945 verschollen. Foto: Atelier Gustav Schwarz

Sandro Botticellis »Madonna dei Candelabri«

Zur Kunstpolitik der Medici um 1490

Simone Christiana Ebert

Bei dem vermutlich im Mai 1945 im Leitturm des Flakbunkers im Berliner Friedrichshain vernichteten Tafelgemälde der Madonna dei Candelabri *(Abb. 1) handelt es sich um den größten bekannten Florentiner Tondo der Renaissance und eines der wenigen Ganzfigurenbildnisse Mariens aus der Werkstatt Sandro Botticellis. Dem Gemälde aus der Sammlung Edward Sollys wurde durch die Forschung bislang wenig Beachtung geschenkt. Wie sich erstmals zeigen läßt, ist in der Nischenarchitektur eine Impresa Lorenzo di Pierfrancesco de' Medicis (1463–1503) dargestellt. Aufgrund des Bildthemas und den Maßen des Tondo gelang es, das Berliner Gemälde mit einem Posten in den Haushaltsinventaren des Florentiner Stadtpalastes von Lorenzo di Pierfrancesco und seinem jüngeren Bruder Giovanni (1467–1498) zu identifizieren. In der von Lorenzo zum Empfang von Gästen genutzten* anticamera *seines* appartamento *hing das Bild zusammen mit zwei anderen Gemälden Botticellis, der* Primavera *und dem Leinwandbild* Pallas und der Kentaur. *In dem komplexen Bildprogramm dieses* appartamento*, mit dem der Auftraggeber seinem Streben nach mehr politischer Macht geschickt Ausdruck verlieh, nahm Botticellis Tondo eine Schlüsselrolle ein.*

Beschreibung und Provenienz

Den Kopf leicht zur rechten Seite geneigt, steht Maria in der Bildmitte. Ihr Blick schweift in nur geringem Abstand links am Betrachter vorbei. Wie die Tradition es erfordert, trägt sie über einem roten Untergewand den am Halsausschnitt geschlossenen blauen Mantel (Abb. 2). Auf ihre dunkelblonden Haare ist ein durchscheinender Schleier gelegt, der über die Vorderseite der linken Schulter reicht und mit Fransen am Saum verziert ist. Maria umgreift mit ihren Armen den links vor ihr auf dem Rande eines balusterförmigen, mit Voluten, Maskaron und Akanthusblättern dekorierten Sockels stehenden Christusknaben. Mit ihrer rechten Hand hält sie die beiden Enden seines blaufarbenen Lendentuches auf der rechten Hüftseite, indes ihre linke das Tuch vor seine Scham legt. Hierdurch wird der Unterärmel Mariens mit einem oberseitig roten und unterseitig hellen Gewandstoff sichtbar. Parallel zur Bewegung ihres Armes umfaßt die linke Hand Christi ihren Halsausschnitt, während er die rechte zum Segensgestus hebt. Auf einem gleichgestalteten Postament zur Linken Mariens lagert ein geöffnetes Buch auf blauem und weißem Tuch.

Halbkreisförmig werden Mutter und Kind von geflügelten jugendlichen Engeln, drei auf der linken Bildseite und vier auf der rechten, umgeben. Mit beiden Händen umfaßt jeder der Engel eine die Sockelform aufnehmende, dunkle, metallisch scheinende Vase, die mit rosa- und rotfarbenen Rosen direkt über der Öffnung und einer hoch aufragenden kannelierten brennenden weißen Kerze gefüllt ist. Die gleichen Blumen schmücken in Form von Kränzen die schulterlangen Haare der Engel. Mit der Farbe der Rosen korrespondieren die langen weißen und rosa- oder rotfarbenen Kleider der Engel, die bewegungsreich in Falten gelegt sind, als würde ein leichter Windstoß von der Muttergottes mit Kind ausgehen.

Die barfüßig gezeigten Figuren im Gemälde befinden sich auf einem ornamentierten zweistufigen und hellen Postament. Während Maria und Christus auf einem bildmittig komponierten Plateau stehen, in dessen Zentrum ein dunkler, in der Verkürzung als Ellipse wiedergegebener Kreis in einem Rechteck erkennbar ist, nehmen die Engel auf beiden Seiten ihren Platz auf einer darüber befindlichen Stufe ein, in dessen Fläche eine dem Podest nachempfundene, dunkle rechteckige Form den Fußboden ziert. Maria und Christus werden von einer Nischenarchitektur mit einer muschelförmigen Halbkuppel hinterfangen, die seitlich in zwei niedrigen Balustraden ihre Fortsetzung findet. Auf dem weißen Sockelgesims der vorderen Frontseiten der Nische stehen zwei beflügelte *amorini* und halten eine gläserne Krone über das Haupt der Gottesmutter. Jenseits der Brüstung am linken und rechten Bildrand sind Rosensträucher mit hellen Blüten erkennbar, über denen der blaue Himmel einen Kontrast zu den Flammen der orangeleuchtenden Kerzendochte bietet.

Ende des 19. Jahrhunderts wurde die *Madonna dei Candelabri* mit einem Eintrag Giorgio Vasaris von 1550 identifiziert, weshalb angenommen wurde, daß Botticellis Werkstatt das Gemälde für die Franziskanerkirche San Salvatore e San Francesco al Monte schuf: »Aus der Hand Sandros befindet sich in San Francesco außerhalb der Porta von San Miniato ein großer Tondo einer Madonna mit einigen Engeln, der zu Lebzeiten Sandros für eine wunderschöne Sache gehalten wurde«.[1]

---

1 »È di mano di Sandro, in S. Francesco fuor della Porta a S. Miniato, in un tondo una Madonna con alcuni Angeli grandi quanto il vivo, il quale fu tenuto cosa bellissima.«, Giorgio Vasari, Le vite de' più eccelenti pittori, scultori et architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, Text hg. von Rosanna Bettarini, Kommentar hg. von Paola Barocchi, 6 Bde. in 15 Teilen, Florenz 1966–1987, Bd. III: Testo (1971), S. 517. Vgl. in der Nachfolge von Hermann Ulmann, Sandro Botticelli, München 1893, S. 124: G. Joseph Kern, Eine perspektivische Kreiskonstruktion bei Sandro Botticelli, in: Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen 26 (1905), S. 137–144, hierzu o. S. (S. 137). – Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum und Deutschen Museum, Berlin 1931, S. 56, Nr. 102. – Carlo Gamba, Botticelli, Mailand 1936, S. 163f.

2 Sandro Botticelli, *Madonna dei Candelabri,* Holz, 192 cm im Durchmesser, ehem. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, seit 1945 verschollen

3 Sandro Botticelli, *Maria mit Kind, Engeln und Johannes dem Täufer (Tondo Borghese)*, um 1490, 170 cm im Durchmesser, Galleria Borghese, Rom. Foto: Scala, Florenz

Die Erwähnung Vasaris, Botticellis Geselle Biagio habe nach diesem Vorbild ein anderes Gemälde geschaffen, führte jedoch dazu, daß Salvini diese Identifizierung folgerecht mit dem Hinweis auf das hohe Alter Biagios zum Zeitpunkt der Entstehung der *Madonna dei Candelabri* ablehnte.[2] Botticellis Marientondo ist erstmals in der Sammlung des englischen Großkaufmanns Edward Solly (1776–1845) sicher nachweisbar.[3] Im Jahre 1819 befand sich das Gemälde zusammen mit rund 60 weiteren Werken von Botticelli und anderen Florentiner Malern in dem von Karl Friedrich Schinkel als das »zweite florentinische Zimmer« benannten Raum im Hause Sollys in Berlin.[4] Zusammen mit etwa 3.000 Gemälden verkaufte Solly den Marientondo 1821 dem preußischen Staat, der seine Bilder neun Jahre später in der neu eröffneten Gemäldegalerie präsentierte.[5]

Stand der Forschung

Nachdem bereits Schinkel bei der Inventarisierung der Sammlung Solly den Berliner Tondo Botticelli und seiner Werkstatt zuschrieb,[6] wurden seine Angaben für die Kataloge der neugegründeten Gemäldegalerie des preußischen Staates übernommen.[7] Schon 1864 berücksichtigten auch Crowe und Cavalcaselle das Gemälde in ihrem Überblickswerk zur italienischen Malerei und erwähnten den schlechten restaurierungsbedingten Zustand sowohl der Marienfigur als auch des Christusknaben.[8]

Ende des 19. Jahrhunderts nahm in der Botticelli-Forschung erstmals Meyer die *Madonna dei Candelabri* in seinem Beitrag zur späten Periode des Malers eingehend wahr.[9] Als Vorbild der kandelabertragenden Engel führte er die sieben Leuchtenträger aus Botticellis Illustrationen des Purgatorio in Dantes Göttlicher Komödie an.[10] Ulmann brach-

---

2 Roberto Salvini, Tutta la pittura del Botticelli, 2 Bde., Bd. I: 1445–1484 (Biblioteca d'arte Rizzoli 32–33), Bd. II: 1485–1510 (Biblioteca d'arte Rizzoli 34–35), Mailand 1958, Bd. II, S. 74. Darauf verweist auch Ronald William Lightbown, Sandro Botticelli, 2 Bde., Bd. I: Life and Work, Bd. II: Complete Catalogue, London 1978, Bd. II, Kat. C 29 auf S. 131f., hierzu S. 131.

3 Solly lebte seit frühestens 1813 in Berlin. Siehe Robert Skwirblies, »Ein Nationalgut, auf das jeder Einwohner stolz sein dürfte«. Die Sammlung Solly als Grundlage der Berliner Gemäldegalerie, in: Jahrbuch der Berliner Museen (ehem. Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen), Neue Folge, 51 (2009), S. 69–99, hierzu S. 69 u. 72.

4 Ebd., S. 76f. u. 87. Zur Identifizierung siehe Fn. 92 auf S. 77. Schinkel taxierte das Gemälde auf 4.000 Taler, vgl. Tabelle 3 auf S. 87, Posten 4.

5 Ebd., S. 70.

6 Ebd., Tabelle 3 auf S. 87, Posten 4.

7 G. F. Waagen, Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin, Berlin 1830, Nr. 180 auf S. 56: als »Sandro Botticelli«. – G. F. Waagen, Verzeichniss der Gemälde-Sammlung, [12]Berlin 1855, S. 31, Nr. 102: als »Sandro Botticelli«. – Ivan Lermolieff, Die Galerie zu Berlin. Nebst einem Lebensbilde Giovanni Morelli's, hg. durch Gustav Frizzoni (Kunstkritische Studien über italienische Malerei 3), Leipzig 1893, S. 10f., hier S. 11: »ein echtes und herrliches, sehr charakteristisches, mit grosser Liebe und Sorgfalt behandeltes Werk des Meisters und darf zu den vorzüglichsten Arbeiten Botticellis gerechnet werden.« – Gustavo Frizzoni, Saggio critico intorno alle opere di pittura dell'epoca del Rinascimento nella R. Galleria di Berlino, in: Jahrbücher für Kunstwissenschaft III (1870), S. 81–112, S. 85: als Werkstattbild. – Wilhelm von Bode, La renaissance au Musée de Berlin, in: Gazette des Beaux-Arts, 2. Serie, 37 (1888), S. 472–489, hierzu S. 487.

8 J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, A new history of painting in Italy from the second to the sixteenth century. Drawn up from fresh materials and recent researches in the archives of Italy; as well as from personal inspection of the works of art scattered throughout Europe, 2 Bde, Bd. II, London 1864, S. 426. Später dann bei Raimond van Marle, The Development of the Italian Schools of Painting, Bd. XII, Den Haag 1931, S. 232, Abb. auf S. 233: als »School of Botticelli«.

9 Julius Meyer, Zur Geschichte der florentinischen Malerei des XV. Jahrhunderts. Sandro Botticelli in der zweiten Periode seiner Thätigkeit; Filippino Lippi, Raffaelini del Garbo, Piero di Cosimo, in: Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen 11 (1890), 1. Heft, S. 3–35.

10 Ebd., S. 11f. u. Ernst Steinmann, Botticelli (Künstler-Monographien XXIV), Bielefeld, Leipzig 1897, S. 32. Nach Meyer und Steinmann erwähnte auch Supino das Motiv der sieben Kandelaber im Purgatorio von Dantes Göttlicher Komödie: »…ossia la rappresentazione dei

te kurze Zeit später das Gemälde mit dem möglicherweise auf einem Entwurf Botticellis basierenden Marientondo in der National Gallery London in Zusammenhang, das Parallelen im Motiv der Krone haltenden jugendlichen Engel im Vergleich zu den Putti in der *Madonna dei Candelabri* und dem in das Halstuch beziehungsweise in den oberen Mantelausschnitt greifenden Christusknaben aufweise.[11] Er glaubte im Christuskind, das »in dem nämlich blöden Ausdruck die Hand zum Segen« hebt, sowie in der Marienfigur die Hand desselben Gehilfen wie im Londoner Bild zu sehen.[12] Die Ausführung der Engel in der *Madonna dei Candelabri* schrieb er hingegen zum größten Teil Botticelli selbst zu.[13] Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts widmete dann Kern dem Bild eigens einen Aufsatz, in dem er die perspektivische Kreiskonstruktion Botticellis im Fußboden des Gemäldes lobte und schloß, daß Botticelli bedeutende Kenntnisse in der Mathematik besessen und diese in seiner Werkstatt unterrichtet habe.[14]

Bode stellte zutreffend fest, daß es sich bei der *Madonna dei Candelabri* um eines der wenigen Ganzfigurenbildnisse der Maria von Botticelli handelt.[15] Er verglich den Steinboden und die doppelte Balustrade mit dem Borghese-Bild Botticellis (Abb. 3), beide seiner Ansicht nach angeregt durch die Arbeit an den Dante-Illustrationen.[16] Auch er sah die Hand eines Schülers im Bild, da die Köpfe zu einförmig und die Farben zu nüchtern und gleichmäßig ausgefallen seien.[17]

Seit Kriegsende fand das Gemälde neben der in Monographien zum Künstler knapp debattierten Zuschreibungs- und Datierungsfrage nahezu keine Erwähnung.[18] Es scheint, als habe die kunsthistorische Forschung wenig Interesse an verschollen geglaubten Bildwerken. Unter den Werkverzeichnissen Botticellis ist vor allem Salvini anzuführen, der die frühe Datierung des Tondo ablehnte und seine Entstehung um 1490 vertrat.[19] Wenige Jahre nach Erscheinen des Berliner Verlustkataloges 1995 nahm schließlich Olson das Bild in ihre Publikation zum Florentiner Tondo auf und datierte den Entwurf des Gemäldes von Botticelli ebenfalls in die späten Jahre um 1487 bis 1490.[20] Auch sie ging auf die Symbolik der sieben Kandelaber und der Rosen im Bild ein und betonte die aufwendige perspektivische Darstellung,[21] die durch ihre Rhythmik einen Höhepunkt in der Tondo-Konzeption darstelle.[22]

Im Auftrag der Medici

Dort, wo auf der linken Seite der Kopf Christi die Nischenarchitektur in der *Madonna dei Candelabri* verdeckt, ist auf der rechten Bildseite direkt unterhalb des Kämpfergesimses über dem Kopf des Engels eine auf die Nische gemalte flache Schale zu erkennen (Abb. 4). Aus dem auf einem astförmigen Stab sitzenden Gefäß züngeln kleine Flämmchen empor, während am Rand dieser Schale eine Girlande befestigt ist, deren zweigartige Enden auf beiden Seiten herunterhängen. Von den beiden Befestigungspunkten der Girlande am Schalenrand fallen inner- und außerhalb der Girlande auf jeder Seite zwei dünne Bänder in halbrunden Bögen herab. Auf den ersten Blick nimmt die Schale das Motiv der Kandelaber in den Händen der Engel in Form der Darstellung des Feuers wieder auf. Das einzige nichtflorale Motiv im Architekturschmuck fällt allerdings auch durch den Ort der Anbringung ins Auge: Es ist an derselben Stelle im Gemälde zu finden, an der auf der gegenüberliegenden linken Bildseite der Kopf Christi gezeigt ist (Abb. 1).

4 Sandro Botticelli, *Madonna dei Candelabri* (Detail), Holz, 192 cm im Durchmesser, ehem. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, seit 1945 verschollen. Foto: Atelier Gustav Schwarz

sette candelabri significanti i sette doni dello Spirito Santo, che già Dante avea cantato: Poco più oltre sette alberi d'oro / falsava nel parere il lungo tratto del mezzo, ch'era ancor tra noi e loro.«, Igino Benvenuto Supino, Sandro Botticelli, Florenz 1900, S. 108.

11 *Maria mit Kind, Johannes und zwei Engeln*, National Gallery, London, Inv.-Nr. NG 226, vgl. Ulmann 1893, wie Anm. 1, S. 124. Entgegen der Angabe bei Lightbown, hierbei handele es sich um den kleinformatigen Tondo der National Gallery, Lightbown 1978, wie Anm. 2, Bd. II, Kat.-Nr. C 30 auf S. 132, siehe hierzu ebd., Kat.-Nr. C 29, S. 131.

12 Ulmann 1893, wie Anm. 1, S. 124.

13 Ebd.

14 Kern 1905, wie Anm. 1, S. 137–144, siehe hierzu besonders S. 142.

15 Wilhelm von Bode, Sandro Botticelli, Berlin 1921, S. 134. Siehe zudem Bode 1888, wie Anm. 7, S. 487.

16 Bode 1921, wie Anm. 15, S. 134. Diesen Vergleich zog zwei Jahre später auch August Schmarsow, Sandro del Botticello, Dresden 1923, S. 69.

17 Bode 1921, wie Anm. 15, S. 134. Als gänzliches Werkstattbild sah es Adolfo Venturi, Botticelli, Rom 1925, S. 117.

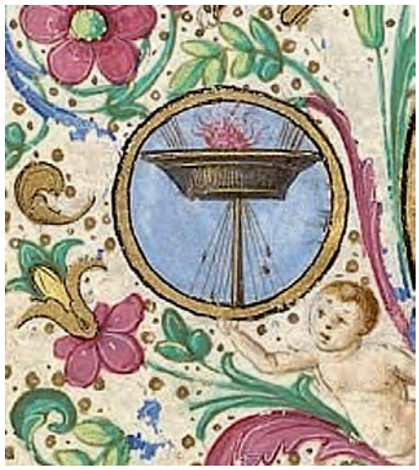
18 Lightbown 1978, wie Anm. 2, Bd. II, Kat.-Nr. C 29 auf S. 131f. – Frank Zöllner, Sandro Botticelli, München, Berlin, London, New York 2005, Kat.-Nr. 52 auf S. 228. Dombrowski wies das Gemälde in seiner Habilitationsschrift zu den religiösen Gemälden Botticellis als Werkstattgemälde zurück und schenkte diesem keine Beachtung, Damian Dombrowski, Die religiösen Gemälde Sandro Botticellis. Malerei als ›pia philosophia‹ (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut, 4. Folge, Bd. VII), Berlin, München 2010, S. 208. Fahy benannte in seinem Aufsatz als Maler gar einen anonymen Nachfolger Botticellis, Everett Fahy, A Tondo by Sandro Botticelli, in: Art Institute of Chicago Museum Studies IV (1969), S. 14–25, hierzu S. 20.

19 Salvini 1958, wie Anm. 2, Bd. II: 1485–1510, S. 74. Lightbown gab irrtümlich an, der Tondo befände sich noch in den Ostberliner Sammlungen der Staatlichen Museen, ebd., Bd. II, Kat. C 29 auf S. 131f.

20 Gemäldegalerie (Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Dokumentation der Verluste I), bearb. von Rainer Michaelis, Berlin 1995, Nr. 102 auf S. 17. – Roberta Jeanne Marie Olson, The Florentine Tondo, Oxford 2000, S. 197. Zur Zuschreibungsproblematik zuletzt Hans Körner, Botticelli, Köln 2006, S. 292–297.

21 Olson 2000, wie Anm. 20, S. 197.

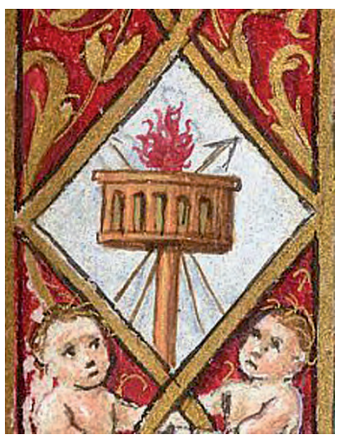
22 Ebd.



5 Boccardino il Vecchio: fol. 1 recto (Detail) aus dem *Stundenbuch der Laudomia de' Medici,* um 1502, The British Library, London, Codex Yates Thompson 30

6 Boccardino il Vecchio: fol. 31 recto (Detail) aus dem *Stundenbuch der Laudomia de' Medici,* um 1502, The British Library, London, Codex Yates Thompson 30

7 Boccardino il Vecchio: fol. 31 recto (Detail) aus dem *Stundenbuch der Laudomia de' Medici*, um 1502, The British Library, London, Codex Yates Thompson 30



8 Stefano Lunetti zugeschrieben: fol. 37 recto (Detail) aus dem *Stundenbuch der Laudomia de' Medici,* um 1502, The British Library, London, Codex Yates Thompson 30

9 Attavante degli Attavanti: fol. 21 recto (Detail) aus dem *Stundenbuch der Laudomia de' Medici,* um 1502, The British Library, London, Codex Yates Thompson 30

In den Miniaturen eines Stundenbuches, das anläßlich der Hochzeit der Laudomia di Lorenzo de' Medici (geb. nach 1486) mit Francesco di Giuliano Salviati (geb. 1481)[23] im Jahre 1502 entstanden sein muß,[24] findet sich auf zahlreichen Seiten das Motiv einer vergleichbaren Leuchtschale auf einem Stab, die zum Teil von einer Girlande begleitet wird. Der Miniaturist Giovanni di Giuliano Boccardi, genannt Boccardino il Vecchio (1460– 1529), faßte die Schale in fol. 1 recto und fol. 31 recto als metallenes Gefäß auf, aus dem mittig die rot-gelben Flammen emporzüngeln (Abb. 5 und 6). Dort, wo das Gefäß auf dem Stab aufsitzt, fallen dünne Seile oder Bänder mit je einer punktartigen Verdickung pyramidal nach unten. Seitlich des Flammenherdes streben ebensolche Seile nach oben weg. In einer der gemalten Gemmen auf fol. 31 recto hält ein Satyrknabe einen langen Stab, auf dem ebenfalls eine solche Leuchtschale zu sehen ist (Abb. 7). Genau wie in der Nischenarchitektur von Botticellis *Madonna dei Candelabri* züngeln Flammen mittig empor, eine Girlande hängt von den Außenseiten der Schale in derselben Weise herab. Auf den übrigen Seiten erinnert die zusammen mit drei anderen Imprese immer wiederkehrende Leuchtschale mehr an die Darstellung eines Mastkorbes (Abb. 8 und 9). Die vom Stab nach links und rechts weggeführten Schnüre oder Seile in der Darstellung des Leuchtgefäßes sind mit den Verzierungen der Girlande kompositorisch vergleichbar.[25]

Das Stundenbuch der Laudomia de' Medici wurde anläßlich ihrer Hochzeit mit Francesco di Giuliano Salviati 1502 bei den bedeutenden Florentiner Miniaturisten Boccardino il Vecchio, Attavante degli Attavanti (1452–1520?), Mariano del Buono di Jacopo (1433–1504) und Stefano Lunetti (1465?–1534) bestellt. Eine Datierung des Manuskriptes erfolgte in der Forschung allerdings erst zwischen 1502 und 1517.[26] Aufgrund der Gestaltung des Palazzo Medici-Riccardi in der Miniatur auf fol. 20 verso (Abb. 10) kam es zu der außerordentlich späten Datierung, wenngleich Krinsky es für durchaus wahrscheinlich hielt, daß das Stundenbuch mitsamt dieser Miniatur bereits 1502 ausgeführt wurde.[27] Für eine Darstellung anläßlich der Medici-Hochzeit spricht nicht

23 Nach Pierre Hurtubise, Une famille-témoin. Les Salviati (Studi e testi 309), Città del Vaticano 1985, S. 61.

24 The British Library London, Codex Yates Thompson 30. Zum Stundenbuch ausführlich siehe Simone Christiana Ebert, Lorenzo (1463–1503) und Giovanni di Pierfrancesco de' Medici (1467–1498). Zur Kunstpolitik der jüngeren Medici-Linie, Diss. phil., Humboldt-Universität zu Berlin, 2013 (erscheint demnächst in der Reihe Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz – Max-Planck-Institut, Vierte Folge, Band X unter dem Titel »Botticelli – Signorelli – Michelangelo. Zur Kunstpolitik des Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici«). Laudomias Mitgift wurde bereits am 30. April 1488 durch ihren Vater Lorenzo di Pierfrancesco mit 800 fiorini beim Monte für zwölfeinhalb Jahre festgelegt, ASF, MAP 101, Dok. 40.

25 In der Königlichen Sammlung von Queen Elizabeth II. befindet sich eine Zeichnung Leonardo da Vincis (1452–1519), die u.a. vier Imprese zeigt. The Royal Collection of Her Majesty Queen Elizabeth II, Großbritannien, Inv.-Nr. RL 12282 recto. Abgeb. bei Eugenio Garin, La cultura filosofica fiorentina nell'età medicea, in: Cesare Vasoli (Hg.), Idee, Istituzioni, Scienza ed Arti nella Firenze dei Medici, Florenz 1980, S. 83–112, o. S., Taf. XX. Unter den vier Imprese erscheint die Darstellung einer Laterne, die eine gewisse Ähnlichkeit zur Impresa der Leuchtschale aufweist.

26 Miranda Ferrara, Francesco Quinterio, Michelozzo di Bartolomeo, mit einer Einleitung von Franco Borsi, Florenz 1984, S. 211. – Umberto Baldini, Bruno Nardini (Hg.), Il complesso monumentale di San Lorenzo. La basilica, le sagrestie, le cappelle, la bibliotheca, Florenz 1984, S. 30.

27 Carol Herselle Krinsky, A View of the Palazzo Medici and the Church of San Lorenzo, in: Journal of the Society of Architectural Historians XXVIII, Nr. 2, S. 133–135, hierzu S. 133f.

10 Attavante degli Attavanti: fol. 20 verso (Detail mit der Ansicht des Palazzo Medici im Hintergrund rechts) aus dem *Stundenbuch der Laudomia de' Medici,* um 1502, The British Library, London, Codex Yates Thompson 30

11 Boccardino il Vecchio: fol 118 recto aus dem *Stundenbuch der Laudomia de' Medici,* um 1502, The British Library, London, Codex Yates Thompson 30

allein der Datierungsvorschlag Krinskys, sondern vielmehr die Hochzeitsikonographie in den Miniaturen mit zahlreichen Anspielungen auf die neue Verbindung des Paares und deren Familien. Putti halten auf fol. 118 recto Tafeln mit den Initialen der Vornamen des Paares und die Büsten der Braut und des Bräutigams sind ebenso mitsamt ihren Initialen gezeigt (Abb. 11), die anderswo wieder aufgenommen werden. Auf dieser Seite taucht in der gemalten Gemme des unteren Rahmens, direkt neben den Initialen der Braut und ihrer Büste, gleichfalls ein Satyr mit einer girlandenverzierten, auf einem Stab befindlichen Schale auf.

Zur Aussteuer der Braut mit beweglichen Gütern (*donora*) zählte oftmals ein Stundenbuch,[28] das in den meisten Fällen vom Brautvater in Auftrag gegeben wurde. Laudomia konnte zum Zeitpunkt ihrer Hochzeit nicht älter als 16 Jahre alt gewesen sein, weshalb auch für ihr Stundenbuch anzunehmen ist, daß ihr Vater es bestellte. Zudem enthalten zahlreiche Miniaturen Anspielungen auf die Medici-Familie, wie die wiederholte Darstellung der Kugeln in vielen Bordüren, die an die rotfarbenen *palle* aus dem Wappen der Medici denken lassen, sowie das Familienwappen selbst auf der nie verwirklichten Fassade von San Lorenzo in Florenz und dem Medici-Palast an der Via Larga, der heutigen Via Cavour (Abb. 10). Schließlich sind auf nahezu jeder Seite des Stundenbuches vier Imprese gezeigt, darunter auch die Darstellung des Leuchtgefäßes, die allesamt dem Vater Laudomias zuzuordnen sind.[29] Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (1463–1503) war der Enkel Lorenzo di Giovannis (1395–1440), dem Bruder Cosimo des Älteren (1389–1464). Nach dem Tode des Vaters wuchs er zusammen mit seinem jüngeren Bruder Giovanni (1467–1498) in der Obhut seines Cousins Lorenzo, gen. Il Magnifico (1449–1492) auf.[30] Als dieser sich des Vermögens seiner Mündel bediente, gingen sie den rechtlichen Weg. Unter Il Magnificos Sohn Piero (1472–1503) noch 1494 in die Verbannung geschickt, versuchten sie sich seit 1494 in der neuen Volksregierung politisch zu behaupten.

---

28 John Kent Lydecker, The domestic setting of the arts in Renaissance Florence, Diss. The John Hopkins University, Baltimore (Maryland), 1987, Ann Arbor 1989.

29 Zu den Imprese Lorenzo di Pierfrancescos vgl. ausführlich Ebert 2013, wie Anm. 24, S. 363–380 u. 385–393.

30 Eine erste detailliertere Biographie der Brüder lieferte Gaetano Pieraccini, La stirpe dei Medici di Cafaggiolo, Saggio di ricerche sulla trasmissione ereditaria dei caratteri biologici, 3 Bde., Florenz 1924 (1986). Bd. 1, S. 345–352 u. 353–357. Besonders die Auswertung der archivalischen Quellen zum Leben ihres Vaters durch Brown ergab eine Vielzahl neuer Erkenntnisse zum Verhältnis von Haupt- und Nebenlinie der Familie, Alison Brown, Pierfrancesco de' Medici, 1430–1476. A radical alternative to elder Medicean supremacy?, in: Alison Brown, The Medici in Florence. The exercise and language of power (Italian Medieval and Renaissance Studies. The University of Western Australia 3), Florenz, Perth 1992, S. 73–102 (zuvor publ. in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 42 (1979), S. 81–103). Zuletzt auf Basis der archivalischen und literarischen Quellen: Ebert 2013, wie Anm. 24, Kap. III, S. 13–96.

12 Sandro Botticelli und Werkstatt, *Trebbio-Altar,* Holz, 167×195 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz, als Leihgabe in der Galleria dell'Accademia, Florenz, Inv. 1890, Nr. 3438.
Foto: akg-images / Rabatti - Domingie

Die Impresa

In den literarischen Quellen seit dem 16. Jahrhundert und noch bis in die heutige historische Forschung herrscht eine Uneinigkeit über die Definition der Impresa.[31] Im 15. Jahrhundert konnte sie als alleiniges Motto, als Bild ohne Schrift oder als Kombination von Bild und Erklärung auftreten.[32] Imprese dienten zumeist als selbstgewähltes heraldisches, persönlich oder familiär genutztes Sinnbild.[33] Von Frankreich ausgehend kam es seit dem 15. Jahrhundert in Mode, Überzeugungen in Form bildlicher Zeichen auszudrücken und sich öffentlich zu ihnen zu bekennen. Der Träger wollte mit seiner Impresa artikulieren, was er sei, woran er glaube und womit er als verbunden gesehen werden wollte.[34]

Die Verwendung einer Fackel als Impresa sollte zunächst als Sinnbild der Wärme und Liebe gedeutet werden.[35] Die oft als Mastkorb aufgefaßte Schale hingegen könnte auf die Fernsicht des Impresenträgers verweisen oder als Mastkorb eines Frachtschiffes die regen Aktivitäten Lorenzo di Pierfrancescos mit dem Handel von Waren assoziieren. Die Flammen an der höchsten Stelle eines Schiffes lassen an die Leuchtfeuer der Feuerschiffe denken, die in schwierigen See- und Ansteuerungsgebieten, in denen keine festen Leuchttürme errichtet werden konnten, als Seezeichen dienten. Schon in der Antike gab es im Mittelmeer Feuerschiffe, die mit offenem Feuer oder Fackeln bestückt wurden.[36] Das Emblem des Leuchtfeuers deutete Jacob Cats in seinen »Emblemata« von 1627 als Symbol für das richtungsweisende Leben des Christen.[37]

Lorenzo di Pierfrancesco verwandte im Stundenbuch seiner Tochter eine weitere Impresa, die ebenfalls die Darstellung von Flammen, in diesem Fall in einem metallenen Gefäß, zeigte (Abb. 11, mittig im linken Rahmen).[38] Das Motiv der Flammen taucht zudem in zwei ebenfalls von Lorenzo in Auftrag gegebenen Werken Botticellis auf. Das Gewand seines Namenspatrons, dem heiligen Laurentius, ist als Verweis auf seine Marter im Altarbild für die Kapelle von Trebbio im Mugello mit einer Vielzahl von goldenen, nach unten lodernden Flämmchen verziert (Abb. 12). Die Figur der Venus in Botticellis *Primavera* trägt am Halsausschnitt einen Flämmchendekor, vielleicht als Verweis auf die Flammen der *voluptas*, während das Gewand Merkurs ebenfalls mit nach unten lodernden Flämmchen dekoriert ist (Abb. 13). Da diese keinen bekannten Bezug zum Gott des Handels haben, wird es sich um eine Anspielung auf Lorenzo und seinen Namenspatron handeln. Auch in Dantes *Divina Comedia*, in Paradiso VI, der zweiten Planetensphäre, dem Himmel des Merkur, sind Beatrice und Dante umfangen von einem Planetenkreis, der mit Flammen gefüllt erscheint (Abb. 14).[39] Die in jeweils drei Bahnen zur selben Seite lodernden Flammen stehen für die Flammen der Seele. Zudem trifft man in den Haushalten Lorenzo di Pierfrancescos vielerorts auf die Darstellung von Flammen.[40] Der Dekor der Flämmchen ist jedoch nicht ausschließlich bei Lorenzo di Pierfrancesco

31 Siehe hierzu Kristen Lippincott, »Un Gran Pelago«: The Impresa and the Medal Reverse in Fifteenth-Century Italy, in: Stephen K. Scher (Hg.), Perspectives on the Renaissance Medal (Garland Studies in the Renaissance 11, Garland Reference Library of the Humanities 1922, American Numismatic Society Numismatic Studies 23), entstanden anläßlich des Symposiums im Institute of Fine Arts, New York University, 4./5.6.2000 und The Edinburgh Symposium, 23.9.2000, New York, London 2000, S. 75–96, hierzu S. 75f.

32 Vgl. ebd., S. 78.

33 Ebd.

34 Ebd., S. 76. Siehe auch Dorigen Caldwell, Studies in Sixteenth-Century Italian Imprese, überarb. Diss. phil, Warburg Institute, London, in: Emblematica 11 (2001), S. 1–257, hierzu S. 4. Zur zeitgenössischen Unterscheidung und Wertschätzung von Emblemen und Imprese vor allem Denis L. Drysdall, The Emblem according to the Italian Impresa Theorists, in: Alison Adams, Anthony J. Harper (Hg.), The Emblem in Renaissance and Baroque Europe. Tradition and Variety. Selected Papers of the Glasgow International Emblem Conference 13–17 August, 1990, Leiden, New York, Köln 1992, S. 22–32.

35 Vgl. Arthur Henkel, Albrecht Schöne (Hg.), Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Taschenausg. Stuttgart, Weimar 1996, Sp. 1363–1368, 1377f.

36 Alfred Dudszus, Ernest Henriot, Friedrich Krumrey, Das große Buch der Schiffstypen. Schiffe, Boote, Flöße unter Riemen und Segel. Historische Schiffs- und Bootsfunde. Berühmte Segelschiffe, Berlin 1957 (21987), S. 100, s.v. Feuerschiff.

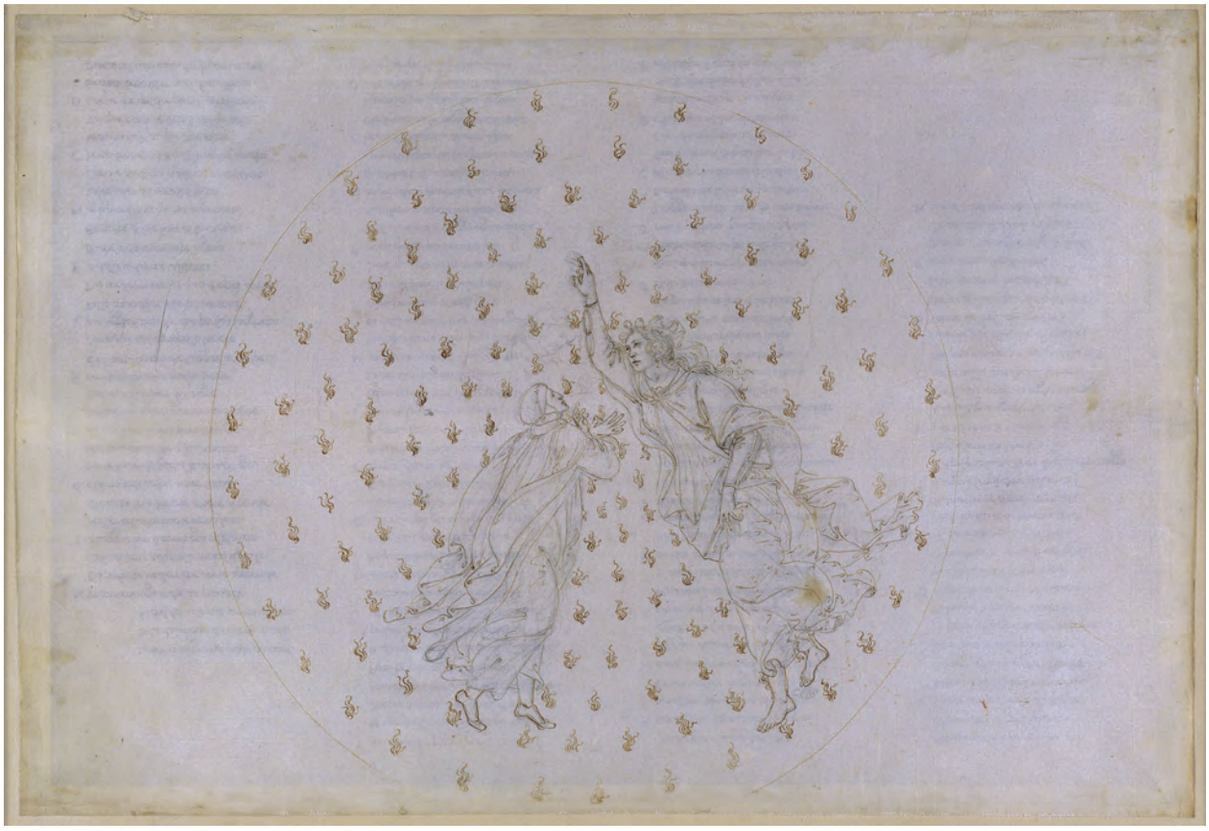
37 Henkel, Schöne 1996, wie Anm. 35, Sp. 1483f.

38 Lightbown nahm an, hier handele es sich um ein persönliches Zeichen Lorenzos, Lightbown 1978, wie Anm. 2, Bd. II, S. 145.

39 Hein-Th. Schulze Altcappenberg (Hg.), Sandro Botticelli. Der Bilderzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie, Ausst.-Kat. [Berlin, Ausstellungshallen am Kulturforum, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 15.4.–18.6.2000, Rom, Scuderie Papali al Quirinale, 20.9.–3.12.2000, London, Royal Academy of Arts, 17.3.–10.6.2001], Ostfildern-Ruit, London 2000, S. 220.

40 In den Haushaltsinventaren von Lorenzo und seinem Bruder aus dem Jahre 1498 tauchen wertvolle Maultierschabracken auf, die mit der Darstellung von Holzstümpfen verziert waren, an denen Flammen züngeln. An den Ästen sollen sich goldene Kordeln befunden haben, ein Hinweis darauf, daß es sich hierbei vermutlich um die Impresa der Schale auf einem astförmigen Gebilde gehandelt haben könnte: »Octo coperte damulli di panno verdo con larme in megio / elivrea di fiamma che ardono ebronchoni con cordigli doro l 336 –«, ASF, MAP 129, fol. 524 verso. In der *anticamera* seiner Gattin Semiramide im Florentiner Stadtpalast stand eine Truhe, die mit goldenen Flämmchen auf grünem Grund dekoriert war, ebd., fol. 520 verso. In ihrer *camera* war das Ensemble von *lettiera* und *lettucio* pendantartig mit Flammen und goldenen Verzierungen am Kopfende bemalt: »Una letiera di braccia 5 1/2 col capezale depinto afiame et / con adornamenti doro fino econ lapredella dinance edapie / et drieto: et uno sacxone di canevazo di dua pezi echannaio l 40 –«, ASF, MAP 129, fol. 520 recto. – »Uno letuzo di braccia 4 1/2 depinto afiame con adornamento / doro finno achassone conseramo et cholapredella desotto est[imato] l 40 –«, ebd. In der vermutlichen *camera* Semiramides in der Villa von Fiesole sind 1498 zwei mit Flämmchen dekorierte Truhen verzeichnet: »Dua forci-

13 Sandro Botticelli, *Primavera*, Pappelholz, 203 × 314 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz, Inv. 1890, Nr. 8360. Foto: akg-images / Nimatallah



14 Sandro Botticelli, *Illustrationen zur Göttlichen Komödie,* Detail (unfoliert): *Paradiso VI, Zweite Planetensphäre (Himmel des Merkur)*, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Codex Hamilton 201. Foto: Philipp Allard

vorzufinden. Hierbei handelt es sich oftmals um ein auf dem Martyrium des Namenspatrons Laurentius beruhendes Motiv, dem sich in Florenz auch andere Personen mit dem Vornamen Lorenzo bedienten.[41]

Die archivalischen Quellen

Die Haushaltsinventare von Lorenzo di Pierfrancesco und seinem Bruder Giovanni, entstanden im Jahre 1498 mit großer Wahrscheinlichkeit anläßlich des Todes Giovannis, verzeichnen in einem Raum neben der *camera* Lorenzos im Erdgeschoß des Florentiner Stadtpalastes »Einen Tondo aus Holz mit Verzierungen aus Gold ringsum, dort ist die Jungfrau Maria mit unserem Herrn im Arm gemalt, Lire 180«.[42] Eine zweite Version des Inventars beschreibt das Gemälde knapper als »Eine Jungfrau mit unserem Herrn in einem Tondo mit Schmuck [Nr.] 38, Lire 180«.[43] Das Inventar von 1503 gibt nur noch kurz an, der Tondo sei besonders groß und zeige eine Darstellung Mariens.[44] Das Marienbild ist erst wieder 1516 mit zwei Einträgen in den Teilungsinventaren zu identifizieren,[45] die die Höhe des Bildes genauer mit rund 5 braccia angeben, was einem Maß von etwa 292 cm entspräche.[46]

15 Luca Signorelli, *Madonna mit Kind,* Holz, 170×117,5 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz, Inv. 1890, Nr. 502

Shearman identifizierte diesen Eintrag 1975 mit Luca Signorellis *Madonna mit Kind* in den Uffizien (Abb. 15).[47] Wenngleich Signorelli das rechteckige Hochformat wählte, so sind Maria und der Christusknabe bis zur Mitte der oberen Bildhälfte von einem runden Medaillon umfaßt und hätten somit in den Inventaren tatsächlich als Tondo verzeichnet werden können. Das Gemälde mißt aber nur 168 Zentimeter und hätte einen überproportional breiten Rahmen von rund siebzig Zentimetern benötigt, um auf ein Höhenmaß von fünf *braccia* zu kommen. Durch die Entdeckung eines neuen Medici-Inventars muß Shearmans Annahme allerdings endgültig zurückgewiesen werden, denn in der Tat befand sich Signorellis Tondo im Stadtpalast Lorenzo di Pierfrancescos, allerdings im nächsten Raum, in der *camera* des Auftraggebers.[48]

Die größte Zahl der heute noch bekannten Florentiner Tondi mit der Darstellung Mariens mit dem Kind aus dem Quattrocento über-

---

retti depinti afiama euno forcireto picollo l 24 –«, ebd., fol. 511 recto. Auch in der Villa von Cafaggiolo befand sich ein mit Flammen bestickter Vorhang aus grüner Seide: »39 i° cortinaggio di tasseta verde con ricami doro afiamme«, ASF, MAP 104, Dok. 17, fol. 215 recto. In dem 1516 Giovanni di Giovanni zugeteilten Hausstand wird ebenfalls ein eingelagerter Vorhang aus Leder aufgeführt, der mit Flammen verziert war, ASF, MAP 104, Dok. 30, fol. 345 verso. Auch das Inventar Leopoldo de' Medicis verzeichnet noch zwei Kissen sowie Samtstoff mit Flammendekor, ASF, Guardaroba medicea 826, fol. 26 verso. Auffällig ist, daß diese Dekorationen zumeist auf grünem Grund ausgeführt wurden.

41 Sowohl bei den durch Lorenzo Tornabuoni in Auftrag gegebenen Kunstwerken wie auch bei Lorenzo il Magnifico ist dieses Motiv vorzufinden. Eine Impresa mit Flammenmotiv wurde unter anderem aber auch durch Giuliano di Piero de' Medici und Piero di Lorenzo verwendet. Erstere abgebildet bei Mark Noble, Memoirs of the illustrious house of Medici, from Giovanni, the founder of their greatness, who died in the year 1428, to the death of Giovanni-Gaston, the last grand duke of Tuscany, in 1737, London 1797, o.S., in einem späteren Druck Francesco Morellis. Siehe hierzu auch Salvatore Settis, Citarea ›su una impresa di bronconi‹, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 34 (1971), S. 135–177. Zu Pieros Impresa siehe Paolo Giovio, Dialogo dell'imprese militari e amorose, hg. von Maria Luisa Doglio (Centro studi »Europa delle Corti« / Biblioteca del Cinquecento 4), Rom 1978, S. 64.

42 »Inla camara terena che e Allato ala camara di Lorenzo / Uno tondo di lignamo con adornamenti doro dintorno dipin- / ctovi la vergine maria col nostro signore in collo l 180 –«, ASF, MAP 129, fol. 516 verso.

43 »i^a vergine con nostro signore in i° tondo con adornamento 38 l 180 –«, ASF, MAP 104, Dok. 33, fol. 366 recto.

44 »18 i^a nostra donna in i° tondo grande«, ASF, MAP 104, Dok. 17, fol. 175 verso.

45 »In camera seconda insul saletto terreno ... i° Tondo di nostra donna alto fato braccia 5 in circa«, ASF, MAP 104, Dok. 19, fol. 235 recto. – »in camera seconda insul salotto alato dalla bella terrena ... i° tondo di nostra donna alto braccia 5 incirca«, ASF, MAP 104, Dok. 30, fol. 342 recto. Diese Identifizierung nahm auch Shearman vor, siehe John Shearman, The Collections of the Younger Branch of the Medici, in: The Burlington Magazine cxvii (1975), S. 12–27, hierzu S. 19.

46 Für die Annahme der Identifizierung des Eintrages spricht, daß einerseits kein anderer Posten in beiden Inventaren der Haushaltsaufteilung zwischen Pierfrancesco und Giovanni di Giovanni mit dem Madonnengemälde aus der *anticamera* in Bezug zu bringen ist, andererseits wird der großformatige Tondo in beiden Teilungsinventaren unmittelbar vor den übrigen beiden Bildwerken dieser *anticamera* aufgeführt, ASF, MAP 104, Dok. 19, fol. 235 recto u. ASF, MAP 104, Dok. 30, fol. 342 recto.

47 Holz, 170×117,5 cm (nach Mina Gregori (Hg.), Uffizi e Pitti. I Dipinti delle Gallerie fiorentine, Einleitung von Antonio Paolucci u. Marco Chiarini, Udine 1994, Nr. 151 auf S. 128 u. Tom Henry, in: Laurence B. Kanter / Tom Henry, Luca Signorelli. The Complete Paintings, Kat. von Tom Henry, London 2002, Kat.-Nr. 19 auf S. 173), Galleria degli Uffizi, Florenz, Inv. 1890, Nr. 502. Shearman 1975, wie Anm. 46, S. 19, und im folgenden von der Lit. übernommen. So auch bei Doris Carl, Benedetto da Maiano. Ein Florentiner Bildhauer an der Schwelle zur Hochrenaissance, 2 Bde., Bd. I, Regensburg 2006, S. 41. Smith nahm zeitgleich an, bei dem Posten handele es sich um den Tondo aus der Werkstatt Marco del Buonos und Apollonio di Giovannis, der durch den Vater der Brüder, Pierfrancesco di Lorenzo, bestellt wurde, Webster Smith, On the Original Location of the Primavera, in: Art Bulletin lvii (1975), S. 31–39, S. 34.

48 Siehe hierzu Ebert 2013, wie Anm. 24, S. 172f., 179f., u. ausführlich S. 346–351.

16 Rahmen von Karl Friedrich Schinkel um Sandro Botticellis *Madonna dei Candelabri,* Holz, 192 cm im Durchmesser, ehem. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, seit 1945 verschollen. Foto: Volker-H. Schneider

17 Sandro Botticelli, *Madonna del Magnificat*, Holz, 118 cm im Durchmesser, Galleria degli Uffizi, Florenz, Inv. 1890, Nr. 1609. Foto: Alfredo Dagli Orti

schreitet im Durchmesser selten das Maß von anderthalb Metern.[49] Auch die zahlreichen Marientondi aus der Werkstatt Sandro Botticellis liegen zumeist unter dieser Größe.[50] Die *Madonna dei Candelabri* Botticellis mißt hingegen 192 Zentimeter.[51] In den Inventaren von 1498 wird aber ausdrücklich ein prachtvoller, goldverzierter Rahmen erwähnt, auf dessen Existenz auch der angegebene Wert schließen läßt. Die Taxierung des Marientondos in den Haushaltsinventaren von 1498 auf die enorme Summe von 180 *lire di piccioli* im Vergleich zu Botticellis *Primavera*, die bei einem Maß von circa 203 mal 314 Zentimetern zur gleichen Zeit auf nur 100 *lire di piccioli* geschätzt wurde, erscheint zunächst überraschend hoch. Die Zahl der Figuren, die den Wert eines Gemäldes erheblich steigern konnten, ist fast identisch. Die *Primavera* enthält acht größere Figuren plus Putto, der Marientondo neun Figuren plus zwei kleinere Engel. Ein zweiter Kostenfaktor, der bei einem solchen Auftrag zu Buche schlagen konnte, war die Verwendung der Farben Ultramarinblau und Gold. Während der Mantel Mariens in Ultramarin ausgeführt wurde, erscheint der Gewandsaum goldfarben verziert. Auch die Decke, die auf einem Baluster zur Rechten Mariens unter einem Buch drapiert liegt, könnte in Ultramarinblau gemalt worden sein. Die Korpusse der Kandelaber könnten ebenfalls mit einem Anteil an Goldpigmenten ausgeführt worden zu sein. Das alles erklärt aber noch nicht den enormen Preisunterschied beider Gemälde. Der Eintrag von 1498 erwähnt vor dem Bildinhalt selbst ausdrücklich den goldenen Schmuck ringsum (»con adornamenti doro dintorno«). Daher ist zu vermuten, daß das Gemälde einen besonders prächtigen skulptierten und vergoldeten Rahmen besessen haben muß.

Die beiden in der Gemäldegalerie verwahrten Rahmen zum Bild sind nicht original. Hierbei handelt es sich um einen rechteckigen Rahmen Karl Friedrich Schinkels (Abb. 16), der nach 1904 durch die Kopie eines Sieneser Renaissance-Rahmens (Abb. 1) von Wilhelm von Bode ersetzt wurde.[52] Der ursprüngliche Rahmen muß in etwa 50 Zentimeter breit gewesen sein, so daß der Inventarschreiber einen Durchmesser von circa fünf *braccia* messen konnte. Vorstellbar wäre ein ähnliches Exemplar, wie es heute noch die *Madonna del Magnificat* Botticellis in den Uffizien umgibt (Abb. 17).[53] Aufgrund der Übereinstimmung der Maße in den Inventaren mit dem Gemälde sowie der Darstellung eines Gefäßes auf einem Stab, aus dem Flammen emporlodern, ist daher zu schließen, daß Botticellis Gemälde in Lorenzo di Pierfrancescos Auftrag entstanden sein muß.

---

49 Der Dresdner Tondo Piero di Cosimos in der Gemäldegalerie mißt 165 cm im Durchmesser, Die Heilige Familie, Pappelholz, um 1490–1500 (Harald Marx [Hg.], Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, Illustriertes Gesamtverzeichnis, 2 Bde., Köln 2007, Bd. II, Gal.-Nr. 20 auf S. 406). Die anderen Piero zugeschriebenen Tondi mit der Darstellung Mariens liegen jedoch unter anderthalb Metern Durchmesser. Der berühmte Tondo Domenico Ghirlandaios in den Uffizien mit der das größere Format erfordernden Anbetung der heiligen drei Könige mißt 172 cm im Durchmesser, siehe Roland G. Kecks, Ghirlandaio. Catalogo completo, Florenz 1995, Kat.-Nr. 20, Abb. auf S. 87 u. Ders., Domenico Ghirlandaio, Florenz 1998, S. 224. Filippino Lippis größerer Tondo der heiligen Familie mißt 155 cm im Durchmesser, vgl. Patrizia Zambrano, Jonathan Katz Nelson, *Filippino Lippi*, Mailand 2004, Kat.-Nr. 42 auf S. 588f. In ihrer Publikation ging Olson leider an keiner Stelle auf die üblichen Maße von *tondi* ein und lieferte selten Maßangaben für die von ihr angeführten Beispiele, Olson 2000, wie Anm. 20.

50 Siehe Lightbown 1978, wie Anm. 2, Bd. II, Kat.-Nr. B 11 auf S. 25f., B 27 auf S. 40f., B 29 auf S. 42–44, B 40 auf S. 53–55, B 48 auf S. 65f., B 68 auf S. 79, B 73–B 74 auf S. 82f. Werkstattbilder: C 19–C 21 auf S. 124–126, C 24–C 26 auf S. 128f., C 30–C 31 auf S. 132f., C 34–C 35 auf S. 134f., C 37–C 39 auf S. 135–137, C 42–C 43 auf S. 138, C 50 auf S. 142, C 66 auf S. 152, C 68–C 69 auf S. 153f.

51 Lightbown 1978, wie Anm. 2, Bd. II, Kat.-Nr. C 29 auf S. 131f. – Staatliche Museen zu Berlin. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum und Deutschen Museum, bearb. von Irene Kunze, 9. Aufl. Berlin 1931 (Exemplar der Kunstbibliothek Berlin mit Annotationen von Irene Kunze, Sign. ZS Berlin 4. 1931/1), S. 56, Nr. 102 (mit Annotation Irene Kunze: Fr [Friedrichshain verbrannt]. – Gemäldegalerie 1995, wie Anm. 20, S. 17, Nr. 102. – Körner 2006, wie Anm. 20, Abb. 204 auf S. 304 u. Abb. 194 auf S. 294. – Olson 2000, wie Anm. 20, S. 195, 197.

52 Vgl. Bettina von Roenne, Ein Architekt rahmt Bilder. Karl Friedrich Schinkel und die Berliner Gemäldegalerie, Ausst.-Kat. [Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 4.5.–31.7.2007], Berlin 2007, S. 96–99 u. Schinkels Rahmen Kat.-Nr. 57 auf S. 96f.

53 Lightbown 1978, wie Anm. 2, Bd. II, Kat.-Nr. B 29 auf S. 42–44. Zum Rahmen siehe auch Körner 2006, wie Anm. 20, S. 310.