

ULRICH REHM

»LA PRIMAVERA« VON SANDRO BOTTICELLI. ANNÄHERUNG AN EIN BILDKONZEPT IM HISTORISCHEN KONTEXT

I.

EINFÜHRUNG

Allegorie des Frühlings oder des Monats Mai, Reflex zeitgenössischer Festkultur, Verkörperung neuplatonischer Liebestheorie, Brautzimmerschmuck, Sinnbild der Ehe, Allegorie der Blüte der Florentiner Republik unter den Medici und des Wiedererblühens der Malerei im Wettbewerb mit Poesie und Musik, Inspirationsmedium für Fruchtbarkeit und Schönheit – das sind nur einige der bisher vorgeschlagenen Deutungen des Bildes, in dem sich die ästhetischen Ansprüche und Ideale einer Zeit verdichten, als deren politische und kulturelle Leitfigur gemeinhin der Florentiner Großbankier Lorenzo de' Medici angesehen wird: *La Primavera*. Gerade im kalkulierten poetischen Schillern des Bedeutungsspektrums, das keineswegs mit Unbestimmtheit zu verwechseln ist, liegt eine wesentliche Stärke dieses Gemäldes von Sandro Botticelli (1444/45-1510).¹

Dass dieses Schillern ausgerechnet mit dem Einsatz von Gestalten der heidnischen Mythologie erreicht wurde, denen im Bild zudem eine prominente und großformatige Bühne geboten wurde, musste unter dem bald wirksam werdenden politischen Einfluss

¹ Standardwerke zu den Gemälden Botticellis sind nach wie vor Herbert P. Horne, *Botticelli. Painter of Florence*, London 1908 (Nachdruck, Introduction by John Pope-Hennessy, Princeton/New Jersey 1980; Bd. 2: Alessandro Filipepi, *Commonly called Sandro Botticelli, Painter of Florence*, Florenz 1986) und Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli*, London 1978, Bd. 1-2. Hinzu kommen in jüngerer Zeit: Frank Zöllner, *Sandro Botticelli*, München, Berlin, London, New York 2005; Alessandro Cecchi, *Botticelli*, Mailand 2005.



ÄBB. 1: SANDRO BOTTICELLI, PRIMAVERA, UM 1482, TEMPERA AUF HOLZ, 203 x 314 CM, FLORENZ, GALLERIA DEGLI UFFIZI

des Dominikanermönchs Girolamo Savonarolas als skandalös erscheinen.² Und dementsprechend verändern sich die Bedingungen des Kunstmarkts schon kurz nach der Entstehung des Gemäldes so deutlich, dass mit *La Primavera* das, was wir als Frührenaissance bezeichnen, zugleich einen Gipfel- und Endpunkt erreicht. Spätestens ab 1492, dem Todesjahr Lorenzos de' Medici, kommt es mit dem radikalen Wandel des Kunstmarkts zu einer gewandelten Bildauffassung – auch über Florenz hinaus. *La Primavera* selbst wird schon bald dem städtischen Umfeld entzogen und auf das Land ins Exil geschickt, aus dem es erst im frühen 19. Jahrhundert zurückkehrt. Seither zählt es zu den künstlerischen Höhepunkten der Uffizien in Florenz. Allerdings ist es – nunmehr als Galeriebild inszeniert – ganz der ursprünglichen Zusammenhänge beraubt, für die es geschaffen wurde, innerhalb derer es seine visuelle Argumentation entfalten konnte und in die hinein es wirken sollte.

Um zu begreifen, welches Spektrum an Bedeutungen das Gemälde in seiner Entstehungszeit repräsentierte, ist es also nötig, möglichst genau diejenigen Kontexte und Quellen ausfindig zu machen, zu bestimmen und zu untersuchen, die für die Konzep-

2 Zu diesem Aspekt vgl. Ulrich Rehm, Visionär in den Wirren Italiens. Die Londoner Anbetung des Kindes von Sandro Botticelli und dessen späte Jahre, in: *L'Idée, L'Idéale. Il Dialogo*, a cura di Henry Keazor, Almut Stolte e Gerhard Wolf, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 52, 2008, S. 25–52.

tion des Bildes entscheidend waren. Und erst im Versuch, das Gemälde in diesen historischen Kontexten genau zu verstehen und zu interpretieren, wird sich zeigen, als wie schlüssig sich die bisherigen Interpretationen mit ihren jeweiligen methodischen Ansätzen erweisen und welches Bildkonzept sich dabei konturieren lässt.

II.

DAS BILDPERSONAL

Doch zunächst eine Annäherung an das Gemälde selbst mit dem Versuch, das Bildpersonal näher zu bestimmen. Neun Figuren in auffälliger Kostümierung bevölkern das großformatige Bild (Abb. 1).³ Sie erscheinen vor einem Orangenhain auf blumenbewachsener Wiese. Dass zwei von ihnen fliegen können, zeigt, dass wir es kaum mit einer gewöhnlichen Gartengesellschaft zu tun haben. Der geflügelte nackte Junge ganz oben im Zentrum mit Augenbinde, gespanntem Bogen und brennendem Pfeil war seinerzeit, wie heute, als der Liebesgott Amor bekannt. Der junge Mann am linken Bildrand im roten Gewand ist wegen seiner Flügelschuhe und des erhobenen Caduceus (ein von zwei geflügelten Schlangen symmetrisch umwundener Stab) als der Götterbote Merkur zu erkennen. Der zwischen sich biegenden Lorbeer-Bäumen am rechten Bildrand herabschwebende Mann mit aufgeblähten Wangen, wehendem blauen Gewand und großen Flügeln kann vor dem Hintergrund der Bildtradition als personifizierter Wind bestimmt werden. In Verbindung zur blühenden Wiese wird man an den milden Westwind, vielleicht sogar an dessen Götternamen Zephyr gedacht haben. Der Kunstschriftsteller Leon Battista Alberti (1404–1472) hatte in seinem Malerei-Traktat (*Della Pittura*) empfohlen, durch einen blasenden Windgott im Bild die Bewegung der Kleidung zu motivieren.⁴ Und gerade diese gilt seit Aby Warburgs Dissertation von 1893 als besonderes Charakteristikum von *La Primavera*.⁵

Zwischen den drei männlichen Figuren sind sechs Frauengestalten zu sehen. Besonders hervorgehoben ist die Frau im Zentrum, die in eleganter Pose mit der Linken den rot-blauen Mantel hält, unter dem sie ein weißes Gewand trägt. Mit geneigtem Haupt

3 Einen Überblick zu dessen Deutungsgeschichte bis in die 1990er Jahre bietet:

Frank Zöllner, Zu den Quellen und zur Ikonographie von Sandro Botticellis »Primavera«, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 50, 1997, S. 131–157.

4 Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, II, 45; hier zitiert: *On painting and On Sculpture. The Latin Texts of »De pictura« and »De statua«, hg. und ins Engl. übers. von Cecil Grayson, London 1972, S. 86.*

5 Aby Warburg, *Botticelli's »Geburt der Venus« und »Frühling«*, Hamburg 1893.

blickt sie den Betrachter an, während die Rechte geöffnet erhoben ist. Wie in manchem Madonnen-Bild des Florentiner Malers Sandro Botticelli bilden auch hier die Pflanzen im Hintergrund vor dem Himmel eine Art Nische und rufen eine auratische Wirkung hervor. Trotz des Fehlens der üblichen Attribute und der vollständigen Bekleidung ist die Gestalt im gegebenen Zusammenhang als Venus zu identifizieren. Letzte Zweifel räumen ihre Begleiter aus, vor allem der über ihr schwebende Knabe, aber auch die drei im Reigen tanzenden Frauen in durchsichtigen Gewändern, die wohl niemand anders als die Weggefährtinnen der Venus darstellen: die drei Grazien.

Wer aber sind die zwei Frauen zur Linken der Venus? Als dieses Gemälde im späten 15. Jahrhundert entstand, waren sie sicher nicht so geläufig wie das übrige Personal. Dabei ist ausgerechnet hier auf den ersten Blick ein erzählerischer Gehalt zu erkennen: Die Frau mit nymphenartiger Haartracht und Gewandung, aus deren Mund Blüten hervortreten, flieht offensichtlich vor dem Zugriff des Windgottes. Doch was hat sie mit der anderen, unmittelbar vor ihr in elegantem Schritt erscheinenden Frau im blumengeschmückten Gewand zu tun, die mit der Rechten in den blütengefüllten Bausch ihres Gewandes greift? Deren Blick scheint auf den Betrachter gerichtet und diesen doch knapp zu verfehlen. Tatsächlich bezieht sich die Handlung dieser drei Figuren auf eine konkrete narrative Textquelle der Antike: nicht auf Ovids *Metamorphosen*, dem damals maßgeblichen Werk für die Kenntnis klassischer Mythologie, sondern auf dessen *Fasti*, eine den heidnischen Festen des Jahreslaufs folgende Mythensammlung.⁶ Dort heißt es über die römische Göttin der Blüte und des Frühlings: Ihr ursprünglicher Name sei Chloris gewesen, und diesen gebe man im Lateinischen mit Flora wieder. Sie sei eine Nymphe in den Gefilden der Seligen gewesen, wo im Frühling Zephyr sie gesehen, verfolgt und überwältigt habe. Dann habe er sie zur Frau genommen und ihr als Morgengabe Land geschenkt. In dessen Mitte liege ein fruchtbarer Garten mit einer Wasserquelle, den Zephyr mit edlen Blumen gefüllt und über den er sie eingesetzt habe. Giovanni Boccaccio (1313–1375) hatte dieser Geschichte in seinem Buch über berühmte Frauen (*De claris mulieribus*) zu größerer Popularität verholfen.⁷ Das Bild prä-

6 Publius Ovidius Naso, *Fasti*, hg. von Franz Bömer, Bd. 1, Heidelberg 1957, S. 230–240.

7 Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris*, cap. LXIV; hier zitiert: *Tutte le opere*, ed. Vittore Branca, Bd. 10, 2. Aufl., Mailand 1970, S. 256–261.

sentiert simultan die Göttin des Blütenreichs mitsamt ihrer Vorgeschichte. Allerdings hat Botticelli den Gewaltaspekt des Ovidschen Mythos dadurch abgeschwächt, dass er sich zugleich an anderen Liebesverfolgungsmythen, wohl vor allem am Mythos von Apoll und Daphne, orientierte. Daphne gelang es, sich der Nachstellung durch den Sonnengott zu entziehen, indem sie sich in einen Baum verwandelte. *La Primavera* zeigt, analog, wie aus dem Mund der Flora Blüten strömen. Wie bei Daphne setzt also im Augenblick des Zugriffs eine Wandlung ein.

Was aber stellt das Gemälde als ganzes dar? Liegt überhaupt eine zusammenhängende Bildhandlung vor oder nur eine lose Ansammlung von Einzelfiguren der klassischen Mythologie? Immerhin lassen die Haltungen und Aktionen eine eindeutige Bewegungsrichtung von rechts nach links erkennen. Was aber bedeutet die scheinbare Kommunikationslosigkeit? Kennzeichnet sie die Gestalten als Aussageträger einer Allegorie oder zumindest von allegorischen Einzelaussagen? Oder sind Zahl und Kombination der Figuren in erster Linie von einem formalen, kompositorischen Konzept bestimmt?

III.

HARMONIE

Auffällig jedenfalls ist die vielschichtige Dreierstruktur des Gemäldes, besonders in der Figurenanordnung: zwei Figurengruppen links und rechts von der zentralen Venus-Amor-Gruppe; sechs Frauen innerhalb eines von drei Männern gebildeten Dreiecks; die drei Grazien auf der einen Seite, die drei auch mythologisch verknüpften Flora, Chloris und Zephyr auf der anderen; drei stufenartig ansteigende Frauenköpfe von Chloris über Flora zu Venus; die drei statuarisch erscheinenden Gestalten Merkur, Venus und Flora; drei Grundfarben der Gewänder: ein durchsichtiges Weiß für die Frauen, Blau für Zephyr, Rot für Merkur; alle drei Farben in der Bekleidung der Venus; die drei mythologisch zusammengehörigen Venus, Merkur und Amor, die auch die Farbe Rot (bei Amor der Köcher) verbindet. Wer allerdings meint, das Dispositionsprinzip gefunden zu haben, stößt bald wieder auf ein anderes, und alle wirken miteinander verschränkt. Schon auf die-

ser relativ einfachen Ebene der Bildkomposition offenbart das Gemälde seine Komplexität.

Auch die Blüten im Gewand der Flora haben drei verschiedene Farben. Nachdem es bei Ovid heißt, bis zur Einsetzung der Flora zur Blumengöttin sei die Erde ohne Farbe gewesen, nimmt sie offensichtlich die Aufgabe wahr, mit den Blüten die Farben auszuteilen.⁸ Deshalb liegt es nahe zu vermuten, dass unter der Metapher des Frühlings zugleich das Wiedererblühen der Malerei gepriesen wird. Immerhin legt auch der allegorische Gehalt zentraler Bildgestalten eine ästhetische Aussage nahe: Venus erscheint in einer Körperhaltung, die den zeitgenössischen Vorstellungen einer anmutigen Pose entspricht. Bereits in der französischen Ausgabe Philipps des Kühnen von Boccaccios *De claris mulieribus* vom Beginn des Jahrhunderts präsentiert sich Venus ihren männlichen Bewunderern, mit fast identischer Pose dargestellt, als »gracieuse«.⁹ In Botticellis Gemälde repräsentiert Venus damit sicher den Begriff der *Venustas* (Schönheit), der sich von ihrem Namen herleitet. Die Grazien standen für den der *Venustas* untergeordneten Begriff der *Gratia* (Anmut), an dem Venus selbst partizipiert. Für die Gestalt der Flora existierte damals wohl keine so etablierte Bedeutung. Ihre Rolle im Bild entspricht aber genau jenem Prinzip, das Alberti in seinem Buch über die Baukunst (*De re aedificatoria*) bei seiner Definition von Schönheit der *Gratia* gleichberechtigt zur Seite gestellt hatte, ohne allerdings einen einzelnen Begriff dafür stark zu machen: *Decor*, *Decus* oder *Ornamentum* (Zier).¹⁰ Während also die Grazien den in sich geschlossenen, dynamischen, aber selbstgenügsamen Aspekt der Schönheit vorstellen, ist Flora diejenige, welche die Schönheit nach außen trägt.

Die genannten Merkmale der Figuren- und Farbdisposition stehen in Einklang mit einem wesentlichen Handlungselement: Die Bein- und Fußstellungen der weiblichen Gestalten erinnern an Tanzschritte. Es scheint, als trete das Bild in Konkurrenz zur Musik, indem es mit den Mitteln der Malerei eine harmonisch-rhythmische Konstellation erzeugt.¹¹ Dazu passt auch der Gestus der rechten Hand von Venus. Über den Aspekt der eleganten Pose hinaus lässt er das Taktangeben oder das Maßgeben assoziieren, wie es etwa an der Sängerkanzel des Florentiner Doms von Luca

8 Siehe oben Anm. 6.

9 Brigitte Buettner, Boccaccio's *Des cleres et nobles femmes*. Systems of Signification in an Illuminated Manuscript, Seattle und London 1996, S. 52f. und Abb. 8.

10 Leon Battista Alberti, *L'Architettura* [De re aedificatoria]. Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi. Introduzione e note di Paolo Portoghesi, Mailand 1966; ders., *Zehn Bücher über die Baukunst*. Ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer, Darmstadt 1975.

11 Dazu vgl. Ulrich Rehm, *Instaurare iubet tunc hymenaea Venus*: Botticellis Primavera, in: Renaissancekultur und antike Mythologie, hg. von Bodo Guthmüller und Wilhelm Kühlmann (Frühe Neuzeit, 50), Tübingen 1999, S. 253–281.

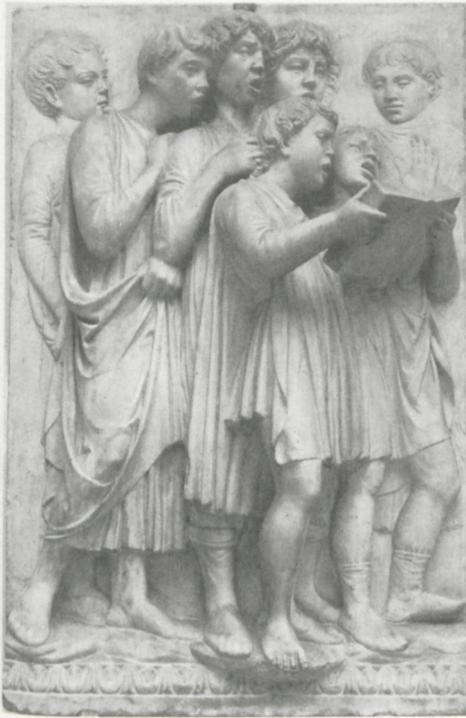
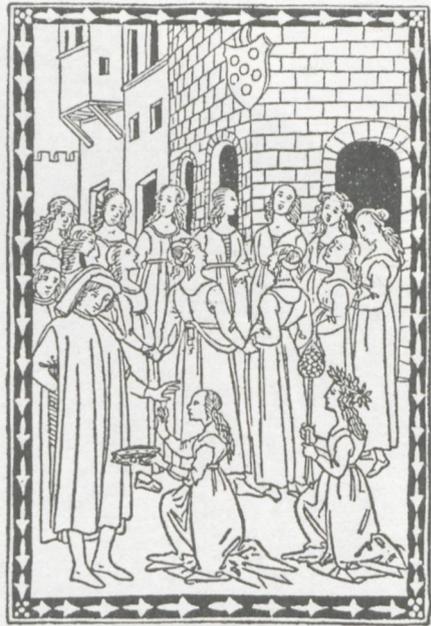


ABB. 2: LUCA DELLA ROBBIA, SINGENDE KNABEN MIT EINEM DIRIGIERENDEN (AUSSCHNITT AUS DEM RELIEF DER »SÄNGERKANZEL«, 1431–1438), FLORENZ, MUSEO DELL'OPERA DEL DUOMO



Se intender unoi della storia leffetto
& di quetta brigata qui prefene
volgi la charta & leggi quel fonetto

ABB. 3: LORENZO DE' MEDICI (IL MAGNIFICO) EMPFÄNGT ZELEBRANTINNEN DER CALENDIMAGGIO-FEIERN; OBEN DAS WAPPEN DER MEDICI, HOLZSCHNITT AUS DEN »CANTI CARNASCIALESCHI«, FLORENZ, O. J.

della Robbia (1399–1482) bei einem dirigierenden Knaben zu sehen ist (Abb. 2). Da Tänze und Kostümierungen, wie das Gemälde sie zeigt, in enger Verbindung zur Florentiner Festkultur des 15. Jahrhunderts standen, ist es nicht verwunderlich, dass manche Interpreten darin einen Reflex konkreter Feste sahen;¹² etwa der Calendimaggio-Feiern, mit denen die Florentiner an die antiken Maifeste, die der Göttin Flora geweihten Floralia, anknüpften (Abb. 3); oder des berühmten, von Giuliano de' Medici gewonnenen Turniers von 1475, das durch den Dichter Angelo Poliziano (1454–1494) literarischen Ruhm erlangte.¹³ Mit dieser Interpretationsrichtung sind zahlreiche Vorschläge verbunden, die Figuren im Bild mit historischen Personen zu identifizieren. Immer wieder kommt der Name Simonetta Cattaneos ins Spiel – jener Florentiner

¹² Vgl. zum Beispiel: Pierre Francastel, Un mito poetico e social de Quattrocento: La Primavera, in: La Totte: Revista general de la Universidad de Puerto Rico 5, 1957, S. 23–41. – Ndr. in franz. Übers.: Un mythe poétique et social du Quattrocento: La Primavera, in: Œuvres II: La réalité figurative: Éléments structurels de sociologie et de l'art, Paris 1965, S. 253–266; Charles Dempsey, The Portrayal of Love. Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent. Princeton, New Jersey 1992.

¹³ Angelo Poliziano, Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite, hg. von Isidoro Del Lungo, Florenz 1867; Angelo Poliziano, Der Triumph Cupidos. Stanze, übertragen von Emil Staiger, Zürich und München 1974.

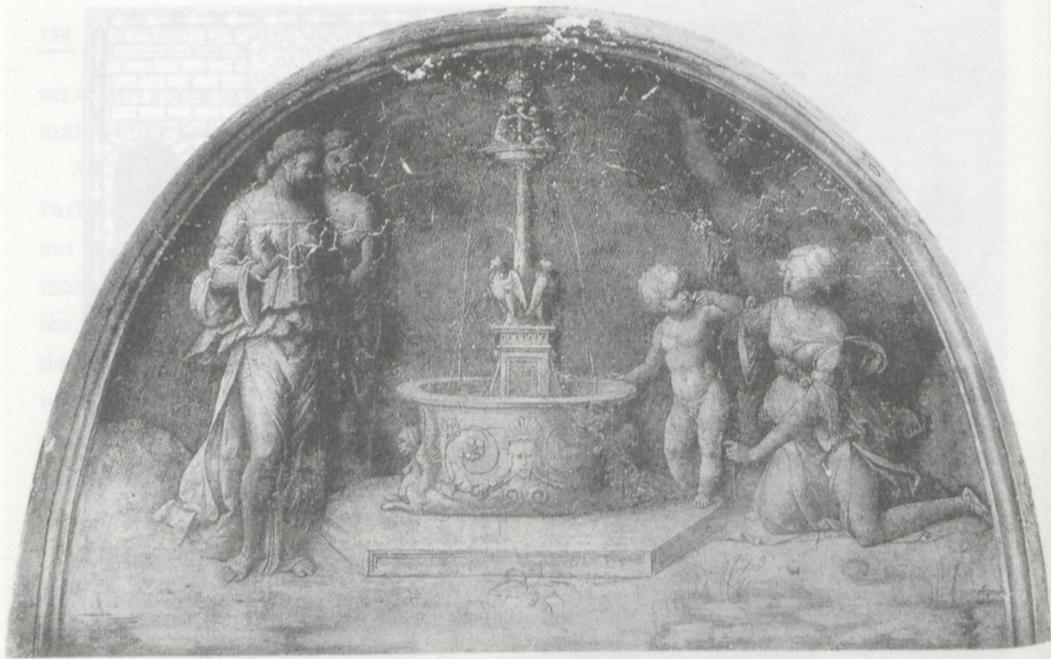


ABB. 4: GAROFALO, VENUS MISST AMOR; DIE NYMPHE LINKS STAUNT DARÜBER, DASS DIESER NICHT GEWACHSEN IST, UM 1506, FERRARA, PALAZZO COSTABILI, SALA DEL TESORO

Schönheit, der der genannte Giuliano seinen Turnierkampf gewidmet hatte, und die, ebenso wie dieser, jung verstarb. Bisher fehlen jedoch eindeutige Belege dafür, dass die Personenschilderungen der *Primavera* über die Formulierung damaliger Schönheitsideale hinausreichen.

Doch noch einmal zurück zum Gestus der Venus: Dieser hat, gemeinsam mit dem Blick auf die Betrachter, noch weitere Bedeutungen. In zahlreichen Gemälden der Renaissance ist die mäßig erhobene und geöffnete Hand Ausdruck von Staunen und Bewunderung, einem Affekt, der von jeher als angemessene Reaktion auf Wundersames, aber ebenso auf vollendete Kunstwerke galt. In einem Wandgemälde des Palazzo Costabili in Ferrara zum Beispiel staunt die Nymphe links im Bild darüber, daß der gerade von Venus vermessene Amorknabe nicht gewachsen ist (Abb. 4). Indem der Gestus der Venus in Botticellis Gemälde zugleich einen Verweis nach rechts enthält, lässt er sich mit einer zeitgenössischen Forderung zur Bilderzählung verknüpfen: Alberti hatte in *Della Pittura* ausdrücklich empfohlen, eine Figur im Bild in Kontakt zu den Betrachtern treten zu lassen. Eine mögliche Funktion beste-



ABB. 5: SANDRO BOTTICELLI, MATHILDAS GRUSS (ILLUSTRATION ZU DANTES »DIVINA COMMEDIA«, PURGATORIO, XXIX, 14–15, AUSSCHNITT), CA. 1490–1497, BERLIN, STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN, PREUSSISCHER KULTURBESITZ, KUPFERSTICHKABINETT

he darin, diese auf Staunens- oder Bewundernswertes hinzuweisen (»admirandam demonstrat«).¹⁴ Dieses Staunenswerte liegt im Fall der *Primavera* in der Schönheit, aber auch in der Rätselhaftigkeit des Dargestellten, die entsprechende Neugier weckt. Zugleich wird sich die Aufforderung zu Staunen und Bewunderung auch auf die Malerei selbst beziehen, die zeigt, dass sie weit mehr vermag als eine Handlung abzubilden. Darauf deutet auch eine weitere Konnotation des Gestus der Venus hin: Die erhobene Rechte konnte zugleich als Aufforderung zum Schweigen und damit – indirekt – auch zum Horchen gelten. Schon Aby Warburg hatte den Ausdruck der Venus mit jenem der Mathilde in Botticellis Illustrationen zu Dantes *Göttlicher Kommödie* verglichen (Abb. 5):¹⁵ Dort begrüßt die junge Frau die Protagonisten mit den Worten: »Guarda frate mio ed ascolta« – *Sieh und höre!*¹⁶ Gerade das Zusammenspiel von staunendem Blick und Schweigen spielte eine wesentliche Rolle beim Lobpreis der Malerei und ihrer besonderen Wirkkraft im Vergleich zur schon erwähnten Musik ebenso wie

14 Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, II, 42.; hier zitiert: *On painting and On Sculpture. The Latin Texts of »De pictura« and »De statua«, hg. und ins Engl. übers. von Cecil Grayson, London 1972, S. 80, 82.*

15 Aby Warburg, *Botticelli's »Geburt der Venus« und »Frühling«, Hamburg 1893, S. 44.*

16 Dante, *Divina Commedia, Purgatorio, XXIX, 14–15.*

zur Poesie: Als König Matthias zu seinem Geburtstag ein Lobgedicht und ein Bildnis seiner Geliebten erhielt, so schrieb Leonardo da Vinci (1452–1519), schloß er sogleich das Buch des Dichters und wandte seinen Blick mit großem Staunen («con grande ammiratione») dem Bild zu.¹⁷ Auf den Protest des Dichters hin gebot er diesem Schweigen angesichts der stummen Malerei, um sich dem vornehmsten der Sinne, dem Gesichtssinn, hinzugeben (so genannter *Trattato della Pittura*).

IV.

LIEBESTHEORIE

Was aber verbindet über diese ästhetischen Aspekte hinaus die Figuren und Handlungen im Bild? Zahlreiche Autoren vermuteten, es sei eine philosophische Aussage, zumeist im Sinne einer neuplatonischen Theorie der Liebe, wie sie in Florenz vor allem der Platonübersetzer Marsilio Ficino (1433–1499) vertrat.¹⁸ Edgar Wind, der einen ikonologischen Ansatz mit neuplatonischer Ausrichtung verfolgt, argumentierte, die Figurenfolge zeige die drei Phasen der neuplatonischen Dialektik und begründete dies mit Analogien innerhalb der Figurenkonstellationen:¹⁹ Der Windgott verkörpere das Ausströmen (*emanatio*), der Tanz der Grazien die Umkehr (*conversio*) und die Gestalt des Götterboten Merkur den Wiederaufstieg zum Reich der Ideen (*remeatio*). Dabei stehen Zephyr und Chloris zugleich für das widersprüchliche Zusammenspiel von Wollust (*Voluptas*) und Keuschheit (*Castitas*), aus dem schließlich Schönheit (*Pulchritudo*) entstehe, verkörpert in der Gestalt der Göttin Flora. Dieselbe Trias sah Wind durch die drei Grazien personifiziert. Deren Darstellung folgt einer Empfehlung Albertis (*Della Pittura*), die dieser wiederum von Seneca (*De beneficiis*) bezogen hatte.²⁰ Schon Seneca hatte die Grazien allegorisch verstanden. Ihm galt ihr Reigen als Sinnbild für die Wohltat nach dem Prinzip des Gebens, Nehmens und Wiedergebens, das in den Bewegungen und Gesten der Figuren erkennbar sein soll. Laut Wind steht in *La Primavera* die mittlere, am wenigsten geschmückte Grazie, auf die sich Amors Pfeil richte, für Keuschheit. Diese werde von Wollust (der Grazie mit Nymphenfrisur links) und Schönheit (der vollendet geschmückten Grazie rechts) in die

17 *Treatise on Painting* [Codex Urbinas Latinus 1270] by Leonardo da Vinci, translated and annotated by A. Philip Mc Mahon, Princeton/New Jersey 1956, Bd. 1, S. 16.

18 Marsilio Ficino, *Commentarium in convivium Platonis, de amore*, Über die Liebe oder Platons Gastmahl. Übersetzt von Karl Paul Hesse, hg. und eingeleitet von Paul Richard Blum. Lateinisch-Deutsch, 2. Aufl. Hamburg 1984.

19 Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New Haven 1958; dt.: *Heidnische Mysterien in der Renaissance*. Mit einem Nachwort von Bernhard Buschendorf, Frankfurt/M. 1981.

20 Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, III, 54; hier zitiert: *On painting and On Sculpture. The Latin Texts of »De pictura« and »De statua«*, hg. und ins Engl. übers. von Cecil Grayson, London 1972, S. 96.

Liebe eingeführt. Der Tanzgestus der »Krone« über ihrem Haupt deute auf ihre bevorstehende Initiation im Sinne antiker Mysterien hin.

V.

POESIE

Doch bevor man die Figuren von vornherein auf eine philosophische Rolle festlegt: Es ist nicht zu leugnen, dass selbst der philosophisch besonders vorbelastete Götterbote mit seinem Caduceus etwas vergleichsweise Banales tut, das in Vergils *Aeneis* (4.242–246) als seine Aufgabe geschildert wird:²¹ Merkur rührt im Nebel, um diesen aufzulösen, und erfüllt damit im Bild eine auf die Jahreszeiten bezogene Rolle.

Gerade in der älteren Literatur zum Gemälde glaubte man, die Naturthematik mit der ursprünglichen Umgebung des Bildes verknüpfen zu können. Der Künstlerbiograph Giorgio Vasari (1511–1574) hatte nach eigenem Zeugnis ein Gemälde mit Venus und den drei Grazien von der Hand Botticellis auf dem Landsitz der Medici-Familie in Castello gesehen, das den Frühling, *Primavera*, darstelle (*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*).²² Daher leitet sich die heutige Zuschreibung und Benennung des Bildes ab. Von Castello ist das Gemälde in die Galleria degli Uffizi gelangt, wo es noch heute aufbewahrt wird. Lange Zeit ging man deshalb davon aus, das Bild sei von Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (1463–1503), einem Vetter des berühmteren Lorenzo il Magnifico de' Medici (1469–1492), für dessen Landsitz in Auftrag gegeben worden, genau wie die *Geburt der Venus*, die von Vasari am selben Ort bezeugt wird (Abb. 6). Aby Warburg interpretierte diese zwei Gemälde in seiner schon erwähnten Dissertation als eine Art Pendants, deren Inhalt dem ländlichen Bestimmungsort angemessen sei und darüber hinaus dem Interesse von Lorenzo il Magnifico für antike und zeitgenössische Poesie entspreche – besonders jene mit ländlicher Thematik. Eine Ode des Horaz (1.30), die schon erwähnte Grazienschilderung in Senecas *De beneficiis* (1.3.2–7), Abschnitte aus Lukrez' *De natura rerum* (5.737–740) und die schon genannte Passage aus Ovids *Fasti* wurden als Quellen der *Primavera* namhaft gemacht.²³ Hinzu kamen einzelne Moti-

²¹ Dt. Ausgabe: Vergil, *Aeneis*, übersetzt von Wilhelm Plankl, Stuttgart 1976.

²² Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, nelle redazioni del 1550 e 1568, Testo a cura di Rosanna Bettarini. Commento secolare a cura di Paola Barocchi, Testo, Bd. 3, Florenz 1971, S. 511–521; vgl. auch: Ders., *Leben der ausgezeichneten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*, aus dem Italienischen [...] von Ernst Förster, Bd. 1–6, Stuttgart und Tübingen 1832–1849, Ndr. Darmstadt 1983, hier Bd. 2,2 (1839), S. 235–250; Ders., *Das Leben des Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Cosimo Rosselli und Alesso Baldovinetti*, neu ins Dt. übers. von Victoria Lorini. Hrsg., kommentiert und eingel. von Damian Dombrowski (Edition Giorgio Vasari), Berlin, 2010.

²³ Horaz, Oden, in: Horaz, *Werke in einem Band*, übersetzt von Manfred Simon, Weimar und Berlin 1990, S. 3–113; Seneca, *De beneficiis*, in: Seneca, *Philosophische Schriften*, V, übersetzt von Manfred Rosenbach, Darmstadt 1989, S. 95–593; Lucretius, *De rerum natura libri*, hg. von Cyrillus Bailey, 2. Aufl. Oxford 1922. – *De rerum natura*. Welt aus Atomen, übersetzt von Karl Büchner, Stuttgart 1973.

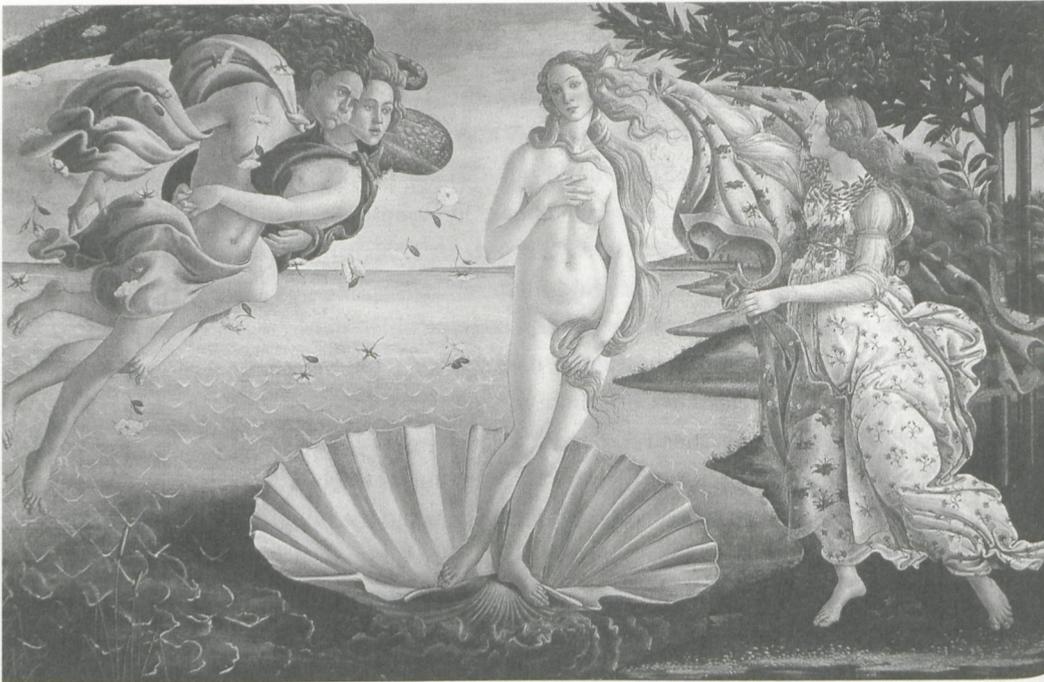


ABB. 6. SANDRO BOTTICELLI, GEBURT DER VENUS, UM 1485, TEMPERA AUF LEINWAND, 172,5 × 278,5 CM, FLORENZ, GALLERIA DEGLI UFFIZI

ve aus Ovids *Metamorphosen*, vor allem aber die zeitgenössische Dichtung Angelo Polizianos, insbesondere dessen *Stanze per la Giostra* (1.68–70), in denen der Turniersieg Giulianos de' Medici gepriesen wird.²⁴ Weit weniger kompliziert liegt, was die literarischen Quellen betrifft, der Fall bei der auch formal stärker plakativ gestalteten *Geburt der Venus* (Abb. 6). Hier leitet sich die Bildhandlung von einer antiken Bildbeschreibung in Homers *Hymne an Venus* her, die in Polizianos *Stanze* aufgegriffen und variiert wird.

Gegenüber der Betonung der Naturthematik macht Hans Körner den Aspekt des Liebesdiskurses der zeitgenössischen Poesie für die Interpretation stark.²⁵

VI.

DYNASTISCHE REPRÄSENTATION

Dass ein Mitglied der Medici-Familie und zwar ein Lorenzo Auftraggeber oder Adressat des Bildes sein muss, geht, wenn auch versteckt, aus dem Bild selbst hervor, wie Horst Bredekamp gezeigt hat, dem es vor allem um die Frage nach dem politischen

²⁴ Vgl. oben Anm. 13.

²⁵ Hans Körner, Botticelli, Köln 2006.

Aussagegehalt des Gemäldes ging.²⁶ Die mit dem Frühlingswind in das Bild ragenden Lorbeerbäume spielen wegen ihrer lateinischen Bezeichnung *laurus* auf den Namen Laurentius oder Lorenzo an. Sie verbinden sich im Bild mit dem Orangenbaum, dessen Früchte an die *palle* (Bälle) des Medici-Wappens erinnern (Abb. 3). Schon Paolo Ucello hatte die Orangen um die Mitte des 15. Jahrhunderts in der Gemäldegruppe zur Schlacht von San Romano als Verweis auf die Medici eingesetzt. Dass der Orangenbaum sich unmittelbar über dem Haupt der Flora erhebt, mag die den Medici zugesprochene Rolle für die Stadt Florenz versinnbildlichen, in der das Dompatrizium *Santa Maria del Fiore* heißt und Spekulationen über den Namensursprung der Stadt im antiken Götternamen Flora nahe lagen. Bredekamp leitet daraus eine politisch-kulturelle Aufbruchsprogrammatis ab. Die fallenden Flammen, die das Kleid der Venus schmücken, verweisen nicht nur auf ihre Fähigkeit, die Liebe zu entfachen; sie galten in Florenz zugleich als Attribut des Hl. Namenspatrons Laurentius, der in den Flammen seinen Märtyrertod gefunden hatte. Auch Merkurs Mantel ist mit solchen Flammen übersät. Seine Rolle als Repräsentant der Ärzte (Italienisch: »Medici«) und die Anspielung des Lorbeer- und Lilien-Ornaments am Schwertgriff auf heraldische Motive verdichten die Hinweis auf einen Lorenzo de' Medici.

VII.

BRAUTZIMMERSCHMUCK

Seit das Inventar von Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici aus dem Jahr 1499 publiziert wurde, identifizieren – wenn auch nicht unwidersprochen – die meisten Autoren *La Primavera* mit einem Gemälde, das sich in Florenz im Stadthaus der Medici in der heutigen Via Cavour (damals Via Larga) befand.²⁷ Dieses war im Erdgeschoß in einem dem Schlafzimmer des Hausherrn benachbarten Raum über einem Bett angebracht (»apicato sopra el letucio«). Die für ein Inventar typische, nur vage Beschreibung, »neun Figuren von Frauen und Männern«, reicht selbstverständlich nicht zur Identifizierung mit unserem Gemälde aus. Doch es gibt weitere Indizien: der Bildträger, der sich aus mehreren Pappelholztafeln zu einer Größe von 203 × 314 cm zusammensetzt, die an-

26 Horst Bredekamp, Sandro Botticelli, Florenz als Garten der Venus, Frankfurt a. M. 1988.

27 John Shearman, The Collections of the younger Branch of the Medici, in: Burlington Magazine 117, 1975, S. 12–27; Webster Smith, On the original Location of the Primavera, in: Art Bulletin 57, 1975, S. 31–39.



ABB. 7: SANDRO BOTTICELLI,
MINERVA (ODER CAMILLA)
UND KENTAUR, UM 1482,
TEMPERA AUF LEINWAND,
207 × 148 CM, FLORENZ,
GALLERIA DEGLI UFFIZI

nähernd mit den im Inventar genannten Maßen übereinstimmt, sowie die Tatsache, dass Bilder aus Medici-Besitz ohne weiteres von hier nach Castello, dem schon genannten Landsitz, gelangen konnten. Zudem lässt sich das zweite im selben Zimmer genannte Bild mit einem ebenfalls in den Uffizien aufbewahrten Gemälde Botticellis verbinden: die Darstellung von »chamilo con uno satilo«, die man mit *Minerva (oder Camilla) und Kentaur (oder Satyr)* identifiziert (Abb. 7). Es liegt nahe zu vermuten, dass der Schlafraum neben demjenigen Lorenzos der seiner Gemahlin war. Der Inhalt der beiden Gemälde und die Art ihrer Einbindung in die Raumgestaltung sprechen ebenfalls dafür. Denn mythologische Gemälde waren in den besser gestellten Familien offenbar ein beliebtes Ausstattungselement der sogenannten Brautzimmer, die zumeist zum Hochzeitsstermin hin eingerichtet wurden. Die in *La Primavera* dargestellte Überwältigung (*rapina*) der Chloris durch den Windgott in der durch Botticelli abgeschwächten Form mag durchaus mit der – grundsätzlich ja keineswegs frei gewählten – konkreten Verehelichung der wirklichen Braut assoziiert worden sein. Dieser wird mit der Gestalt der Göttin Flora als der

Regentin über den Garten zugleich eine Rangerhöhung in Aussicht gestellt. In jedem Fall betont der Abwehrgestus der Chloris die gesellschaftlich geforderte Keuschheit der Braut, die auch mit den Grazien, aber ebenso mit der keuschen, an Minerva gemahnenden Gestalt im zweiten Gemälde Botticellis thematisiert wird.

Überhaupt erscheint die Verteilung der Geschlechterrollen im Bild programmatisch: Die Männer wirken primär von und nach außen, genauer gesagt: von oder nach oben und den Seiten und damit gewissermaßen über den dargestellten Garten und zugleich über die Grenzen des Bildes hinaus. Die Frauen hingegen wirken, von den Männern »gerahmt«, innerhalb des Gartens und innerhalb der Bildgrenzen – über diese hinaus allenfalls nach vorn.

VIII.

INSPIRATION

Lorenzo di Pierfrancesco hatte nach langwierigen Verhandlungen Semiramide d'Appiano im Mai 1482 ehelichen sollen. Wegen eines Trauerfalls musste der Termin auf den 19. Juli verschoben werden. Die von Botticellis Gemälde evozierten Aspekte von Hochzeit, musikalischer Harmonie und Frühling verbinden sich in einer spätantiken Textquelle: in Martianus Capellas allegorischem Epos von der Hochzeit Merkurs mit der Philologie (*De nuptiis Philologiae et Mercurii libri*)²⁸ – ein Buch über die sieben freien Künste (Grammatik, Rhetorik, Logik, Geometrie, Arithmetik, Astronomie, Musik), das im Mittelalter als eines der meist verbreiteten Schulbücher auch die Kenntnis antiker Mythologie vermittelte und noch im 15. Jahrhundert, nicht zuletzt von den Medici, besonders geschätzt wurde.²⁹ Zu Beginn des neunten Buchs ruft Venus ihr Gefolge, Amor, Flora und die drei Grazien dazu auf, die *hymenaea*, das heißt: die hochzeitlichen Lieder und Tänze (hergeleitet vom Namen des Hochzeitgottes Hymen), wiederzubeleben. So soll der Auftritt von Harmonia (oder Musik) vorbereitet werden, der siebten und letzten der freien Künste. Auch der Bräutigam Merkur ist, erst einige Sätze später genannt, gegenwärtig. Die Hochzeitsfeierlichkeiten sollen nunmehr auf ihren Höhepunkt zusteuern, bevor das Brautpaar sich in das Ehelager zurückzieht.

²⁸ Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii libri*, ed. James Willis (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), Leipzig 1983; Martianus Capella, *Die Hochzeit der Philologia mit Merkur (De nuptiis Philologiae et Mercurii)*. Übersetzt mit einer Einleitung, Inhaltsübersicht und Anmerkungen versehen von Hans Günter Zekl, Würzburg 2005.

²⁹ Vgl. Ulrich Rehm, *Instaurare iubet tunc hymenaea Venus*. Botticellis Primavera, in: *Renaissancekultur und antike Mythologie (Frühe Neuzeit, Bd. 50)*, hg. von Bodo Guthmüller und Wilhelm Kühlmann, Tübingen 1999, S. 253–281.

Die Konsequenz dieses Aufrufs scheint im Bild verwirklicht, ergänzt um die Vorgeschichte der Flora. Die Geläufigkeit diese Textes im Quattrocento und besonders im Umkreis der Medici, seine seinerzeit maßgebliche Rolle für die Aneignung und Verbreitung mythologischer Konzepte sowie die Tatsache, dass hier die wichtigsten Gestalten des Gemäldes in einem engen Zusammenhang auftreten, macht es sehr wahrscheinlich, dass wir es hier mit einer entscheidenden Inspirationsquelle für *La Primavera* zu tun haben. Das jedenfalls würde dem Gebot der möglichst großen Einfachheit der Erklärung entsprechen. Alle weiteren, für relevant erachteten Texte, wie sie in der Forschung benannt und zusammengestellt wurden, lassen sich einem ersten, maßgeblichen Rückgriff auf die kurze Bemerkung bei Martianus Capella unterordnen; und schon muss man dem Maler, den vermeintlichen Beratern, den Auftraggebern und Adressaten des Gemäldes nicht länger einen ganz so universalen Bildungsanspruch zuweisen, wie über weite Strecken geschehen. Die Konstellation der Hauptfiguren von *La Primavera* entsprachen womöglich einem Bildungstopos der damaligen Musikkultur, die im Umfeld der Medici bekanntlich besonders gepflegt wurde.

Dem von Martianus formulierten Finale entsprechend, dürfte die im Bild anschauliche Harmonie und Schönheit über dem Schlafmöbel nicht zuletzt der Stimulation zum ehelichen Beischlaf gedient haben, auch wenn dieses Möbel selbst wohl nicht das Ehebett selbst war.³⁰ Ein anderes Bild des 15. Jahrhunderts liefert dafür einen sprechenden Beleg, auch wenn es – ganz im Gegensatz *La Primavera* – einem ausgesprochen schlichten didaktischen Bildkonzept folgt (Abb. 8). Die anonyme kolorierte Federzeichnung ergänzt eine lateinische Dichtung über das Wirken der antiken Götter im Frühlingsmonat Mai – wahrscheinlich ebenfalls ein ferner Reflex Martianus Capellas. Genau diejenige Figurenkonstellation und -charakterisierung, die bei der Deutung der *Primavera* immer wieder Probleme bereitet hatte, nämlich Merkur, Venus, Flora, ist hier unter dem Sternbild der Zwillinge zu sehen – in ganz ähnlichen Rollen wie bei Botticelli: Merkur, links, weist in die Höhe, hier auf seinen Planeten, Venus wirft aus einem Füllhorn die Flammen der Liebe auf die Erde hinab, und Flora schmückt als Dienerin der

30 Vgl. Ulrich Rehm, Abgründe der Herrschaft Amors in Gemälden Sandro Botticellis, in: *Amor sacro e profano: Modelle und Modellierungen der Liebe in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance*, hg. von Valeska von Rosen und Jörn Steigerwald (culturalae, Intermedialität und historische Anthropologie, hg. von Kirsten Dickhaut und Joern Steigerwald), Wiesbaden 2012, S. 63–84.



ABB. 8: DAS WIRKEN DER GÖTTER IM FRÜHLINGSMONAT MAI, ANFANG 15. JAHRHUNDERT, CAMBRIDGE, TRINITY HALL, MS. 12, FOL. 101V

Venus die Wiesen mit Blüten. Bei Martianus heißt es ausdrücklich, die Aufgabe der Flora sei es, das Ehebett oder das Brautgemach zu schmücken. Und genau diese Rolle nimmt sie in Botticellis Gemälde ein: Sie erscheint so nah an der vorderen Grenze des Bildraums, dass der Eindruck entsteht, sie werde im nächsten Augenblick ihre Blüten aus diesem hinaus streuen. Dieses angedeutete Überschreiten der Bildgrenze nach vorn, das auch durch den Blick der Venus vollzogen wird, bezieht sich letztlich auf ein erweitertes Inneres: auf das Brautzimmer selbst, das vom Gemälde im Sinne eines Liebesgartens allegorisch überhöht wird und diesen zugleich räumlich fortsetzt. Was in der Buchillustration am Boden hinter dem Hügel geschieht, sollte sich im Schlafgemach der Semiramide d'Appiano also offensichtlich auf dem tatsächlichen Lager unterhalb des Gemäldes ereignen. Dabei ist nicht auszuschließen, dass dem Bild darüber hinaus eine inspirative Wirkung auf die Nachkommenschaft zugesprochen wurde. Denn zu den hartnäckigen Überzeugungen jener Zeit gehört, wie auch Alberti in *Della Famiglia* bezeugt, daß die Schönheit der Kinder nicht zuletzt davon abhängt, ob die Mutter während der Schwangerschaft Schönes sieht

und Hässliches meidet.³¹ Ein Hinweis auf das Thema Schwangerschaft ist häufig in der Betonung der weiblichen Bauchrundungen gesehen worden, die bei Venus noch durch die Mantelführung zusätzlich hervorgehoben wird. Womöglich sollte das Bild also in einem sehr unmittelbaren Sinn daran mitwirken, die Schönheit für zukünftige Generationen fruchtbar zu machen.

IX.

SYNKRETISMUS

Wenn Botticelli mit *La Primavera* eine Bildkonstellation kreiert, die sich maßgeblich auf Konzepte der antiken Mythologie stützt, so folgt er damit nicht allein einer Empfehlung, die schon im Jahrhundert zuvor der Dichter Giovanni Boccaccio den Poeten gegeben hatte, er lässt damit auch eine synkretistische Grundauffassung erkennen, wie sie zumindest für Teile der sogenannten Frührenaissance charakteristisch ist. Synkretistisch bedeutet, dass unterschiedliche religiöse oder philosophische Konzepte in einem gemeinsamen Weltbild harmonisiert werden. Noch Raffael von Urbino wird in diesem Sinne um 1510 in der berühmten *Stanza della Segnatura* des Vatikanspalasts die heidnischen Philosophen als Präfigurationen der christlichen Apostel und Theologen inszenieren, um so eine Art Konkordanz zwischen der Philosophie der heidnischen Antike und der christlichen Lehre zu veranschaulichen. Doch spätestens mit dem schon erwähnten Auftreten Savonarolas in Florenz geriet jeder Versuch der Vermischung heidnischer und christlicher Ideen unter Blasphemie- oder Häresieverdacht. Und spätestens mit Beginn der Geschichte von Reformation und Gegenreformation wurden bis dahin bestehende Bildkonzepte erheblich hinterfragt und beschränkt.

La Primavera erlaubt ohne weiteres, innerhalb der heidnisch geprägten Bildkonstellation seinerzeit geläufige christliche Konzepte wiederzuentdecken. Immerhin ist der Garten als Ort der Liebenden keine Erfindung der ›Heiden‹, sondern ein höchst beliebtes Motiv aus den biblischen Schriften. Und dementsprechend ist es auch im berühmtesten Epos des Mittelalters, dem *Rosenroman* (*Roman de la Rose*), der Garten, in dem der Liebende auf seine Rose, das Sinnbild der Geliebten, trifft.³² Es ist der Ort, an dem

31 Leon Battista Alberti, Über das Hauswesen [Della Famiglia], übersetzt von Walther Kraus, eingeleitet von Fritz Schalk, Zürich und Stuttgart 1962, S. 148.

32 Guillaume de Lorris und Jean de Meun, Der Rosenroman, übers. und eingeleitet von Karl August Ott, Bd. 1–3 (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben, Bd. 15, I–III), München 1976–1979, hier Bd. 1.

Braut und Bräutigam einander begegnen – eine Vorstellung, die im alttestamentlichen *Hohenlied* Salomos seine literarische Wurzel hat und die im späten Mittelalter mit der christlichen Brautmystik größte Verbreitung fand. Dabei wurde die Liebe zwischen Braut und Bräutigam mit jener zwischen Christus und Maria bzw. zwischen Christus und Ecclesia (der Kirche) verglichen. Nicht zuletzt für den Bildtypus der *Madonna im Rosenhag*, den auch die Botticelli-Werkstatt verschiedentlich variierte, spielt diese Tradition eine maßgebliche Rolle. Und so ist es alles andere als ein Zufall, dass die Venus aus *La Primavera*, deren Auftreten hier ja außergewöhnlich keusch erscheint, gelegentlich mit der Gottesmutter selbst verglichen wurde.

Auch im *Hohenlied* ist der Beginn der Liebe mit dem Frühling verknüpft: Der Winter sei vorüber, heißt es dort, der Regen sei vorbei und fort. Die Blumen erscheinen im Lande! – Und die Braut des *Hohenlieds* ruft die Winde, den Garten zu durchwehen. Sie sucht ihren Geliebten auf ihrem Nachtlager. Schon in einer Hohelied-Handschrift des frühen 14. Jahrhundert findet sich ein Bild, das zeigt, wie der Bräutigam – sprich: Christus (!) – wie ein Windgott aus den Wolken in den Garten hinabstürzt und nach der Braut – also nach Maria oder der Kirche – verlangt, die ängstlich vor seinem Zugriff zu fliehen versucht (*Rothschild Canticles*, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Ms. 404).³³ Dabei ist ihr Gewand herab gerutscht und verdeckt kaum mehr ihren bloßen Körper – eine höchst erotische Auffassung also vom Verhältnis Christi zur Gottesmutter und Kirche!

Und auch hier geht es um Tanz und Musik: Der Bräutigam des *Hohenlieds* fragt, was die Menschen denn an der Braut sehen wollen, ob es etwa ihr Reigentanz sei. Im selben Atemzug lobt er die Schönheit ihrer Füße. Die Rundungen ihrer Hüften seien wie Geschmeide, gefertigt von Künstlerhand, heißt es, und es folgt eine ausführliche Beschreibung des Körpers der Geliebten in all seinen Teilen. So wird das Verlangen nach der Geliebten entfacht.

Botticelli hat die seinerzeit herrschenden, universalen Vorstellungen vom Wirken der Liebe im Sinne einer spannungsreichen Harmonie zwischen unterschiedlichen Kräften in einer Art und Weise anschaulich gemacht, dass die spezifische ästhetische

³³ Jeffrey F. Hamburger, *The Rothschild Canticles. Art and Mysticism in Flanders and The Rhineland circa 1300* (Yale Publications in the History of Art), New Haven u. a. 1990, hier Abb. 17 (fol. 23r).

Spannung als Ausdruck der Vereinigung von Gegensätzen ihre Wirkung kaum verfehlt.

X.

SCHLUSS

So sehr Sandro Botticelli auch in die wirtschaftliche Elite und in die intellektuellen Kreise der Stadt integriert gewesen sein mag, und so sehr einige seiner Gemälde Bezüge zur Kunsttheorie eines Leonbattista Alberti oder zur Poesie eines Angelo Poliziano erkennen lassen – Botticellis Bilder bewahren stets einen Grad an Eigenständigkeit, der sie als Produkt eines selbstständigen und selbstbewussten Werkstattleiters ausweisen, und der sie weit über den Status des Illustrierens zeitgenössischer Ideen und Ideale hinaushebt. Das hier diskutierte Gemälde zeugt von einer programmatischen Spannung zwischen Erzählung und allegorischer Repräsentation, Bewegung und Statik, Naturnachahmung und artifiziieller Eleganz.

Es ist im Laufe der Argumentation hoffentlich deutlich geworden, dass die Interpretation eines Gemäldes in seinen unterschiedlichen funktionalen, politischen, philosophischen und literarischen Kontexten nicht allein zur Erkenntnis einzelner und verschiedener Bedeutungsebenen führen kann, sondern darüber hinaus auch Rückschlüsse auf ein zugrunde liegendes Schönheits- und Bildkonzept zulässt. Ein möglichst genaues Verständnis eines solchen Konzepts, das sich in diesem Falle auch über schriftliche Quellen erschließt, lässt das betreffende Bild gerade nicht als passiven und bloß illustrierenden Ausdrucksträger seiner historischen Zeitgenossenschaft erscheinen, sondern – im Gegenteil – als aktiven Teilnehmer an der Geschichte, in die hinein es wirken kann und soll.

GRUNDLEGENDE LITERATUR ZUM THEMA:

- Horst Bredekamp**, Sandro Botticelli. La Primavera. Florenz als Garten der Venus, Frankfurt/M. 1988
- Alessandro Cecchi**, Botticelli, Mailand 2005
- Charles Dempsey**, The Portrayal of Love. Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent, Princeton, New Jersey 1992
- Hans Körner**, Botticelli, Köln 2006
- Ronald W. Lightbown**, Sandro Botticelli. Leben und Werk, München 1989
- Ulrich Rehm**, Instaurare iubet tunc hymenaea Venus. Botticellis Primavera, in: Renaissancekultur und antike Mythologie (Frühe Neuzeit, Bd. 50), hrsg. v. Bodo Guthmüller und Wilhelm Kühlmann, Tübingen 1999, 253–281
- John Shearman**, The Collections of the younger Branch of the Medici, in: Burlington Magazine 117, 1975, 12–27
- Webster Smith**, On the original Location of the Primavera, in: Art Bulletin 57, 1975, 31–39
- Aby Warburg**, Botticelli's »Geburt der Venus« und »Frühling«, Hamburg 1893
- Edgar Wind**, Pagan Mysteries in the Renaissance, New Haven 1958; dt.: Heidnische Mysterien in der Renaissance. Mit einem Nachwort von Bernhard Buschendorf, Frankfurt/M. 1981

BILDNACHWEIS:

- ABB. 1:** SANDRO BOTTICELLI, DER BILDERZYKLUS ZU DANTES GÖTTLICHER KOMÖDIE, HRSG. V. HEIN-TH. SCHULZE ALTCAPE-
BERG, OSTFILDERN-RUIT/LONDON 2000, ABB. 4 **ABB. 2:** JOHN POPE-HENNESSY, LUCA DELLA ROBBIA, OXFORD 1980, ABB. 22
ABB. 3: CHARLES DEMPSEY, THE PORTRAYAL OF LOVE. BOTTICELLI'S PRIMAVERA AND HUMANIST CULTURE AT THE TIME OF
LORENZO THE MAGNIFICENT, PRINCETON/NEW JERSEY 1992, FIG. 14 **ABB. 4:** ANNA MARIA FIORAVANTI BARALDI, IL GAROFALO.
BENVENUTO TISI, PITTORE (C. 1472–1559), CATALOGO GENERALE, RIMINI 1993, 85, ABB. IV **ABB. 5:** SANDRO BOTTICELLI, DER
BILDERZYKLUS ZU DANTES GÖTTLICHER KOMÖDIE, 201 **ABB. 6:** EBD., ABB. 5 **ABB. 7:** RONALD W. LIGHTBOWN, SANDRO BOTTI-
CELLI. LEBEN UND WERK, MÜNCHEN 1989, 149, TAF. 55 **ABB. 8:** CAMBRIDGE, TRINITY HALL