

## Sandro Botticelli, Bilder des Frühlings und der Liebe: Die mythologischen Gemälde.

### 1. Mythen und mythologische Bilder

Als der etwa vierzehnjährige Alessandro Filipepi im Jahre 1459 in Florenz eine Goldschmiedelehre begann, ahnte noch niemand, daß der nicht übermäßig begabte Junge einmal als einer der bedeutendsten Maler des 15. Jahrhunderts in die Kunstgeschichte eingehen würde. Sandro Botticelli, wie der aus bescheidenen Verhältnissen stammende Künstler fortan gerufen wurde, kehrte schon bald dem angesehenen Goldschmiedehandwerk den Rücken, um eine Ausbildung als Maler zu beginnen.<sup>i</sup> Der Berufswechsel erwies sich als richtige Entscheidung, denn der Künstler sollte einige Jahre später für prominente Familien seiner Vaterstadt die bis dahin ungewöhnlichsten Bilder ihrer Gattung schaffen, nämlich großformatige Darstellungen oft nur spärlich bekleideter Göttergestalten aus der antiken Mythologie. Die beiden bis heute bekanntesten dieser Darstellungen sind der "Frühling" und die sogenannte "Geburt der Venus", beides Werke, die bereits im 16. Jahrhundert den Ruhm Botticellis begründeten und schließlich seit der Wiederentdeckung des Künstlers im 19. Jahrhundert als ein Höhepunkt der Florentiner Renaissancemalerei überhaupt gelten. Zur Gruppe dieser mythologischen Gemälde Botticellis zählen neben den beiden genannten Werken zwei Bilder mittelgroßen Formats, nämlich "Minerva bändigt den Kentaur" und "Mars und Venus" sowie zwei erst 1873 in einer Florentiner Villa wiederentdeckte Fresken, die einen jungen Mann unter den freien Künsten und eine junge Frau zusammen mit Venus und den Grazien zeigen. Diese Gemälde Botticellis vor allem, ihre Entstehungsgeschichte und Deutung sind Gegenstand der folgenden Ausführungen über die "Bilder der Liebe und des Frühlings".

Inhaltlich orientieren sich die Darstellungen Botticellis an den Überlieferungen der Mythologie des klassischen Altertums, also an Geschichten aus vorchristlicher Zeit, in denen vom Leben der Götter und Helden, von ihrem Verhältnis zueinander und von ihrem Verhalten gegenüber den Menschen die Rede ist.<sup>ii</sup> Die sagenhaften Begebenheiten aus dem unerschöpflichen Fundus der antiken Mythologie waren während des Mittelalters zwar nicht in Vergessenheit geraten und vor allem in der Handschriftenillumination immer präsent, doch der Einfluß der Götter- und Heldensagen auf die Bildinhalte großformatiger Gemälde war vor dem 15. Jahrhundert vergleichsweise gering, die Darstellung fast lebensgroßer und nackter oder nur spärlich bekleideter Figuren in der Malerei nicht üblich. Erst mit dem Erstarken einer städtischen Schriftkultur und dem zunehmenden Studium antiker Texte seit dem 14. Jahrhundert sowie überhaupt durch die Erneuerung der bildenden Künste im 15. Jahrhundert erfuhren die Geschichten aus der Sagenwelt des klassischen Altertums auch in der Malerei erneute Aktualität.<sup>iii</sup>

Die wichtigsten monumentalen Zeugnisse für eine zunehmende Bedeutung der antiken Mythologie in der Malerei des 15. Jahrhunderts entstanden zunächst vornehmlich an den Höfen Oberitaliens, so zum Beispiel die von der Astrologie und Mythologie des Altertums inspirierten Monatsbilder Francesco del Cossas in Ferrara<sup>iv</sup>, in denen die antiken Planetengötter mit dem höfischen Leben des Herzogs Borso d'Este in Beziehung gesetzt wurden. In ungefähr dem gleichen Zeitraum schuf Andrea Mantegna seine von den Formen und Ideen des Altertums durchdrungenen Werke für den Hof der Gonzaga in Mantua. In der "Camera Picta" des herzoglichen Palastes etwa ließ Ludovico im Deckenfresko seine Tugenden als Herrscher mithilfe mythologischer Darstellung verklären.<sup>v</sup> Nur wenig später entstanden in Florenz die

mythologischen Gemälde Sandro Botticellis, doch hier nun nicht für eine höfische Auftraggeberschicht, sondern für eine zu Reichtum und Macht gelangte bürgerliche Elite, an deren Spitze die Familie der Medici stand.

Die in den antiken Schiftquellen ausführlich beschriebenen und in Bildern dargestellten Mythen und ihr Personal dienten nicht allein der Erbauung und Belehrung des interessierten Lesers oder Betrachters, sondern boten Identifikations- und Verhaltensmuster sowohl vorbildlicher als auch abschreckender Art an, luden zu Reflexionen und unterschiedlichsten Deutungen ein. Als Vorbild und Spiegel individuellen oder kollektiven Verhaltens entstanden dann vor allem in der Zeit des 16. bis 19. Jahrhunderts zahllose Werke mit teilweise sehr komplexen mythologischen Inhalten, oft bezogen auf die Ansprüche und Verhaltensmuster eines sowohl höfischen als auch bürgerlichen Publikums. In unseren Tagen hat die antike Mythologie ihren früheren Stellenwert weitgehend eingebüßt, nur gelegentlich und oft nur am Rande werden wir noch an deren einstigen Rang erinnert, so zum Beispiel, wenn die vorliegende Buchreihe den Namen "Pegasus" im Titel führt. Aus dieser Namensgebung ergeben sich Ansprüche und zugleich Möglichkeiten der Deutung: Pegasus ist das geflügelte Roß der Musen - der Göttinnen der Dichtung, Künste und Wissenschaften - und steht im übertragenen Sinn für den Höhenflug der poetischen und künstlerischen Inspiration. Auf diese Inspiration mag nun der Verleger gehofft haben, von ihr der Autor sich ergriffen oder der Leser sich berührt fühlen - der Bezug auf das geflügelte Pferd aus der antiken Götterwelt ermöglicht verschiedenste Anspielungen.

Auch die mythologischen Gemälde Botticellis - allen voran der "Frühling" und die "Geburt der Venus" - wurden in den vergangenen Jahren unterschiedlich gedeutet. Am häufigsten hat man sie als Verkörperung philosophischer Prinzipien des Florentiner Neoplatonismus verstanden, etwa als Ausdruck einer komplexen Liebestheorie oder auch als Abbild einer philologisch orientierten Auseinandersetzung mit antiken und zeitgenössischen Texten.<sup>vi</sup> Allerdings ist der eher allgemeine Charakter dieser Deutungen nicht immer mit den konkreten Entstehungszusammenhängen der einzelnen Gemälde kompatibel. Auf den folgenden Seiten wird daher weniger von philosophischem Tief- oder philologischem Scharfsinn die Rede sein als vielmehr von den glücklichen oder weniger glücklichen Umständen des Lebens und Liebens der Adressaten sowie von der Botschaft der genannten Bilder, die dem zeitgenössischen Betrachter oder der Betrachterin vermittelt werden sollte. Diese Botschaft vor allem - so die Argumentation des vorliegenden Buches - lag den sinnfrohen und gleichzeitig doch so merkwürdig zurückhaltend anmutenden Gestalten Botticellis zugrunde, etwa in dem von Marsilio Ficino in einem Brief an Lorenzo de' Medici beschriebenen Sinne:

"Poeten singen, Redner sagen und Philosophen diskutieren unendlich viel, um den Menschen zu einer wahren Liebe zur Tugend zu ermahnen [...]. Ich glaube jedoch, daß die Tugend selbst (wenn sie vors Auge gestellt werden kann) ein viel wirksamerer Ansporn sein dürfte als bloße menschliche Worte [...]; um in einem Jüngling die Liebe zu einem Mädchen zu erwecken, ist es nutzlos, sie vor seinen Ohren zu loben oder sie mit Worten zu beschreiben. [...] Aber zeig mit dem Finger auf die Schöne selbst, und es wird kein weiteres Wort notwendig sein. [...] Es läßt sich gar nicht beschreiben, um wieviel leichter der Anblick von Schönheit Liebe erzeugt, als Worte es können. Wenn wir daher den wunderbaren Anblick der Tugend den Menschen vor Augen stellen könnten, würden alle unsere Überredungskünste überflüssig sein."<sup>vii</sup>

## 2. "Mars und Venus": Vorbilder und Quellen aus der Antike

Die Götter und Göttinnen ebenso wie die Heroen und Heroinnen aus den Geschichten des klassischen Altertums treten nicht immer nur als Einzelpersonen auf. Der Gott findet seine Göttin oder manchmal auch ein irdisches Wesen, der Held seine Heldin. Die Personen der Götter- und Sagenwelt des klassischen Altertums treten also häufig in Paaren auf, und deren bisweilen problembeladene Beziehungen zueinander sind oft Gegenstand des eigentlichen Geschehens. Zu den prominentesten Paaren der Antike gehören neben Amor und Psyche (deren Liebesgeschichte glücklich endet), Orpheus und Eurydike oder Apollo und Daphne (mit weniger glücklichem Ende) vor allem Mars und Venus, das klassische Paar überhaupt, das auch Sandro Botticelli in seinem zwischen 1480 und 1485 zu datierenden Gemälde darstellt.<sup>viii</sup> Das auf Holz gemalte, querrechteckige Bild mit Mars und Venus entspricht von seinem außergewöhnlich langgestreckten Format und dem Maluntergrund her den bekannten Bildern auf Hochzeitstruhen, den sogenannten "cassoni", die während des gesamten 15. Jahrhunderts anlässlich von Hochzeiten bestellt wurden und in der Regel thematisch auf dieses Ereignis abgestimmt waren. Botticellis Gemälde "Mars und Venus" dürfte aber ursprünglich als bildlicher Schmuck innerhalb einer hölzernen Wandverkleidung, einer sogenannten "spalliera", gedient haben, einer damals sehr populären Bildgattung, die ebenfalls häufig im Zusammenhang von Hochzeiten bestellt wurde. Denkbar wäre auch die Anbringung im Rahmen einer hölzernen Bettbekrönung als "lettuccio"-Bild oberhalb des Bettes. Einen Eindruck vom Aussehen dieser Bildgattungen vermittelt Domenico Ghirlandaios Fresko mit der "Geburt Mariens" in S. Maria Novella in Florenz, wo die umlaufende Holzvertäfelung prächtige Einlegearbeiten und die Darstellung darüber tanzende "putti" aufweist.<sup>ix</sup> An Stelle der Einlegearbeiten und der "putti" fanden sich oft aufwendig gestaltete farbige Gemälde, deren außerordentliche Bedeutung Giorgio Vasari in seiner zuerst 1550 erschienenen Sammlung von Lebensbeschreibungen der "ausgezeichnetesten Maler, Bildhauer und Baumeister" folgendermaßen beschreibt: "[...] man fand zu jener Zeit überall in den Zimmern der Bürger große hölzerne Truhen, die nach Art der Särge auf den Deckeln mit mancherlei Zieraten versehen waren. Niemand unterließ es, diese Truhen bemalen zu lassen, und außer den Bildern der Front- und Schmalseiten wurde an den Ecken, bisweilen auch an anderen Stellen, das Wappen oder Zeichen des Hauses angebracht. Die Bilder an der vorderen Seite stellten gewöhnlich Fabeln aus Ovid und anderen Dichtern dar, Erzählungen aus lateinischen und griechischen Schriftstellern, oder sonst auch Jagden, Turniere, Liebesabenteuer und ähnliche Dinge, was einem jeden gerade am besten gefiel. [...] Darüber hinaus bemalte man in dieser Weise nicht nur die Truhen, sondern auch die großen Ruhebetten (lettuci), Wandverkleidungen (spalliere) und die umlaufenden Gesimse (cornici) sowie andere ähnliche Verzierungen der Zimmer, welche man damals sehr prachtvoll auszustatten pflegte; dergleichen kann man noch unendlich viel in unserer Stadt sehen. Eine lange Zeit war dieser Brauch so allgemein, daß selbst die vorzüglichsten Meister sich in diesen Gattungen übten, ohne sich zu schämen, während sie heutigen Tages solche Werke nicht bemalen oder vergolden würden. Unter anderen schönen Werken beweisen dies noch zu unserer Zeit einige Bilder auf Truhen, Wandverkleidungen und Gesimsen in den Zimmern des alten Lorenzo il Magnifico de' Medici, auf denen Maler, die nicht zu den gewöhnlichen gehörten, sondern treffliche Meister genannt zu werden verdienen, alle Gefechte, Turniere, Jagden und sonstige Lustbarkeiten [...] gemalt haben. Doch nicht nur im Palast und im alten Hause der Medici, sondern in allen größeren Gebäuden der Stadt sieht man Überreste davon; ja es gibt viele, die an diesem alten, in Wahrheit kostbaren Brauche festhalten und jene Dinge nicht haben

entfernen lassen, um sie mit modernem Schmuck zu vertauschen."<sup>x</sup>

In die Gattung der bei Vasari beschriebenen Bilder auf Truhen, Wandverkleidungen und Bettumrahmungen gehört auch ein Großteil der mythologischen Gemälde Botticellis, wie zum Beispiel die "Primavera" und "Minerva bändigt den Kentaur" sowie aller Wahrscheinlichkeit nach auch "Mars und Venus". Der Vorder- und Mittelgrund dieser Tafel wird von zwei großen und vier kleinen Figuren ausgefüllt sowie links von Baumstämmen, die nur in Form von Unterholz zu sehen sind und ein Wäldchen bilden. Im Mittelgrund erscheinen nurmehr die Zweige einiger Büsche und ganz am rechten Bildrand ein hohler Baumstamm. Die Mitte des Bildes gibt den Blick frei auf eine grüne Wiese, die Darstellung eines in der Ferne schimmernden Gebirgszuges und ein Stück hellblauen wolkenlosen Himmels. Den Vordergrund beherrschen zwei halbliegend dargestellte Figuren, eine weißgewandete junge Frau links und ein schlafender, ebenfalls noch junger Mann rechts, der fast nackt dargestellt ist und dessen Blöße lediglich durch ein geschickt drapiertes weißes Tuch bedeckt wird. Das Auffällige an dieser Darstellung ist das Verhältnis von Nacktheit und Bekleidetsein, das hier insofern aus dem Rahmen fällt, als nicht, wie in Darstellungen des 15. und 16. Jahrhunderts häufig anzutreffen, die Frau fast vollständig nackt und der Mann in Kleidern erscheint, sondern umgekehrt. Dieser Umstand mag einesteils mit einem besonderen moralischen motivierten Appell zusammenhängen (s.u.), andernteils aber auch auf die wenigen damals bekannten antiken Darstellungen von Mars und Venus zurückzuführen sein, denn dort taucht Mars als nackter Mann auf, während Venus mehr oder weniger gut bekleidet ist.

Vier weitere, kleinere Figuren bevölkern den querrrechteckigen Bildraum, und bei diesen Kreaturen scheinen weder die Frage der Kleider noch das Problem der Nacktheit eine Rolle zu spielen. Es handelt sich um Satyrn, faunische Fabelwesen, lüsterne, oft trunkene Gesellen, die aus den antiken Überlieferungen als Begleiter des Bacchus bekannt sind.<sup>xi</sup> Deren Leib bedurfte natürlich überhaupt keiner Bekleidung, ihr Unterkörper ist animalischer Provenienz, nämlich zottelig, fellartig und paarhufig. Nicht weniger tierisch mutet der Kopfputz an, denn unter lieblichen Locken lugen jeweils zwei kleine geschwungene Hörnchen hervor, und seitlich darunter erkennt man viel zu große langgestreckte Ohren animalischen Zuschnitts. Die kleinen Kerle treiben ihren Schabernack mit eindeutig kriegerischem Instrumentarium; der Satyr links, zwischen dem Wäldchen und der davor liegenden jungen Frau plaziert, hat sich den Helm eines Kriegers aufgesetzt, der ihm aber offenbar gar nicht paßt. Die mehrere Nummern zu groß geratene und metallisch glänzende Kopfbedeckung verwehrt dem Kerlchen sogar vollständig den Blick auf das muntere Treiben seiner Kollegen, was ihn allerdings nicht daran hindert, sich zusammen mit einem weiteren Satyrn an einer Lanze zu schaffen zu machen. Ein anderer Satyr rechts daneben bläst in eine Muschel, deren weite Öffnung auf das Ohr des nackten jungen Mannes gerichtet ist. Der vierte Satyr steckt in der linken unteren Bildecke in einer Rüstung und streckt sein rechtes Händchen nach dem Griff eines Schwertes aus, auf dessen Klinge der junge Mann trotz dieses eher unbequemen Arrangements zu ruhen scheint. Vor allem das hier zweckentfremdete Kriegsgerät - Helm, Harnisch, Lanze, Schwert - weisen die männliche Liegefigur auf dem Gemälde Botticellis eindeutig als Mars, den Gott des Krieges, aus, während die Identifizierung der ihm gegenüber dargestellten weiblichen Figur als Venus, als Göttin der Liebe, nicht aufgrund eindeutiger Attribute erfolgt. Ihre Anwesenheit in der dargestellten Szene folgt - wie wir sehen werden - aus dem Gesamtarrangement des Gemäldes.

Die großformatige bildliche Darstellung antiker Götter und Helden in der Malerei war eine Errungenschaft der Epoche Botticellis, doch in der Literatur gehörte die Gegenüberstellung von

Mars und Venus damals schon zu den Gemeinplätzen der abendländischen Kultur. Tatsächlich findet sich eine solche, geradezu "klassisch" zu nennende Paarung des Kriegsgottes mit der Göttin der Liebe häufig in antiken, mittelalterlichen und neuzeitlichen Texten. Diesen literarischen Überlieferungen vor allem ist auch das Gemälde Botticellis in hohem Maße verpflichtet. Wir lesen dort von Mut und Tapferkeit des antiken Kriegsgottes, aber auch von seinem Zorn, seiner Unberechenbarkeit und seiner Bösartigkeit, die es offenbar als eine unverzichtbare Zugabe der kriegerischen Natur des Gottes zu akzeptieren gilt. Und hier kommt Venus ins Spiel, die für die Neutralisierung oder zumindest die Moderierung der negativen Charakteristika des Kriegsgottes zuständig ist.<sup>xii</sup> Ein prominenter Zeitgenosse Botticellis, der Philosoph Marsilio Ficino, hat in seinem 1469 entstandenen Büchlein "De amore" den allgemeinen Sinn der Gegenüberstellung von Mars und Venus in diesem Sinne resümiert. Der Philosoph beschreibt im Kapitel über die Tugenden des Eros auch die Eigenschaften des Kriegsgottes Mars sowie den Einfluß der Venus auf diese Eigenschaften mit folgenden Worten: "Die übrigen Götter [...] übertrifft Mars an Stärke, denn er macht Männer stärker. Ihn bezähmt Venus. [...]; wenn Venus mit Mars in Konjunktion ist - oder in Opposition oder in Rezeption [...], bietet sie oft seinem bösen Einfluß Einhalt [...]; sie scheint Mars zu beherrschen und zu beruhigen, aber Mars kann niemals über Venus herrschen."<sup>xiii</sup>

Die Zähmung des Mars durch Venus und durch die Liebe, wie Ficino sie hier schildert, ist natürlich ein aus der Literatur des klassischen Altertums bekannter Topos. So beschreibt zum Beispiel Lukrez in seinem Buch "De natura rerum", einem philosophischen Lehrgedicht, geradezu bildhaft die Eigenschaften des Mars, und er erwähnt außerdem den notwendigen besänftigenden Einfluß der Liebesgöttin Venus auf ihren kriegerischen Götterkollegen:

"[...] denn du [Venus] vermagst die Menschen mit ruhigem Frieden zu erfreuen, da ja der waffenmächtige Mars die wilden Werke des Kampfes lenkt, [Mars], der oft sich in deinen Schoße zurücklehnt, besiegt von ewiger Wunde der Liebe, und so aufwärts blickt, den runden Nacken zurückbiegt, gierige Blicke in Liebe weidet, nach dir Göttin lechzend, und es hängt am Mund dir der Atem des Rückwärtsgebeugten."<sup>xiv</sup>

Tatsächlich erinnert die Beschreibung des ermüdet sich zurücklegenden Kriegsgottes zunächst an die rechts dargestellte Liegefigur in Botticellis Gemälde, denn auch im Bild des Florentiner Malers läßt der ermattet daliegende Kriegsgott seinen Kopf nach hinten sinken. Allerdings entspricht Botticellis Bildgestaltung nicht genau der literarischen Vorlage, da Mars ja keineswegs mit gierigen Blicken nach der Liebesgöttin lechzt. Eher das Gegenteil ist der Fall, denn der Jüngling scheint trotz der atemberaubenden Schönheit seines Gegenübers schlicht entschlummert zu sein. Botticelli illustriert also nicht eine im Text beschriebene Szene; er variiert vielmehr eine bereits bildhafte Beschreibung des immerwahren Motivs der immerwährenden Besiegung des Mars durch die Venus, den Topos von der Zähmung der kriegerisch-männlichen Aggression durch den besänftigenden Einfluß der Liebe des Weibes. Zur näheren Erklärung von Botticellis Detailgestaltung der Szene muß man allerdings noch eine andere Quelle heranziehen, nämlich eine "Ekphrasis" Lukians, also eine jener klassischen Bildbeschreibungen, wie sie vor allem durch Philostratos aus der Antike bekannt sind. So findet sich in Lukians "Herodot" die Beschreibung eines Bildes des antiken Malers Aetion. Das bereits zu Botticellis Lebzeiten verlorene antike Gemälde zeigte allerdings nicht Mars und Venus, sondern stellte Alexander den Großen mit Roxana dar, der einzigen von Alexander wirklich geliebten Frau, die später seine Gattin wurde. Wir lesen dort an der entsprechenden Stelle von einer Bildkomposition, die derjenigen auf Botticellis Gemälde "Mars und Venus" stark ähnelt:

"Auf der anderen Seite des Bildes spielen ebenfalls Liebesgötter mit der Rüstung Alexanders; zwei tragen seinen Speer, wie Lastträger einen schweren Balken tragen; zwei weitere fassen die Griffe des Schildes und zerran ihn herum, während einer von ihnen darauf liegt - offenbar spielen sie. Und noch einer ist in den Brustharnisch geschlüpft, dessen Höhlung nach oben gekehrt ist."<sup>xv</sup>

Zwar entspricht dieser Passus aus der klassischen Literatur nicht exakt dem Dargestellten (weil es bei Lukian nicht um Mars und Venus, sondern um Alexander und Roxana geht), doch die Beschreibung der kleinen Liebesgötter - im Bild die Satyrn - weist etliche nicht zu übersehende Gemeinsamkeiten mit dem Gemälde Botticellis auf: Auch im Bild tragen sie einen Speer, bzw. eine Lanze; einer der Satyrn ist - ebenso wie es Lukian beschreibt - in eine Rüstung geschlüpft, sie spielen also mit Kriegsgerät. Wir dürfen daher an einen unmittelbaren Einfluß des Textes auf das Gemälde Botticellis denken, dem somit zwei Typen von Quellen zugrundeliegen, zum einen eine antike Bildbeschreibung (Ekphrasis), zum anderen die Schilderung eines identischen Inhalts, nämlich die Gegenüberstellung von Mars und Venus.

Und noch eine dritte Inspirationsquelle dürfte der Maler bei der Arbeit an seinem Gemälde "Mars und Venus" vor Augen gehabt haben. Als formales Vorbild für Botticellis Komposition der beiden Figuren gilt das Relief eines damals wie heute in Rom aufbewahrten antiken Sarkophags mit Geschichten von Bacchus und Ariadne (Abb.s/w). Auch dort wird eine weibliche Gestalt halb liegend, halb sitzend dargestellt, während ihr gegenüber eine wie im Schlafe dahingestreckt wirkende männliche Figur plaziert ist. Allerdings weist auch hier, wie schon im Fall der Ekphrasis Lukians, die antike Inspirationsquelle einen anderen Inhalt auf, denn das Bildprogramm aller Sarkophagreliefs hat nicht die Gegenüberstellung von Venus und Mars zum Thema, sondern die Geschichte von Ariadne und Bacchus. Nun mag diese inhaltliche Abweichung weder Botticelli noch seine Auftraggeber gestört haben, denn die Formenwelt der Antike allein erschien ihnen interessant genug, um formal als Vorbild zu dienen - zumal die profane Ikonographie seinerzeit nur ein vergleichsweise bescheidenes bildliches Repertoire aufzuweisen hatte und den Künstlern somit antike Vorbilder, ganz gleich welchen Inhalts, zur Gestaltung antiker Stoffe willkommen waren. Es ist daher gut möglich, daß Botticelli den Sarkophag in Rom selbst gesehen hatte oder, eher noch, eine Zeichnung seines Reliefschmucks, ohne sich über den eigentlichen Inhalt der Darstellung den Kopf zu zerbrechen. Er benutzte die antike Vorlage lediglich als formales Vorbild, füllte diese Form aber dann mit einem anderen, ebenfalls aus dem Altertum stammenden Inhalt. Weniger wahrscheinlich erscheint schließlich eine weitere Möglichkeit, die im Kontext der anzunehmenden Entstehungszusammenhänge des Gemäldes von Interesse ist und hier deshalb nicht unerwähnt bleiben soll: die auf den Sarkophagreliefs dargestellte Geschichte handelt von Bacchus, der die von ihrem Liebhaber Theseus auf der Insel Naxos sitzen gelassene Ariadne tröstet und schließlich zu seiner Gemahlin macht. Der römische Sarkophag spielte also auf eine antike Hochzeitsgeschichte an. Da Botticellis Bild - wie wir noch sehen werden - wahrscheinlich für eine Hochzeit gemalt wurde, ist also die Möglichkeit nicht auszuschließen, daß man formal ganz bewußt auf eine antike Inspirationsquelle mit einer Hochzeitsthematik zurückgriff.

## 2.1. Die Besänftigung des Mars als Zähmung männlicher Lust

Man kann natürlich Botticellis "Mars und Venus" in einem allgemeinen philosophischen Sinne deuten, etwa in dem Sinne, daß die Gegenüberstellung der beiden Götter Ausdruck einer

Harmonie der Gegensätze sei.<sup>xvi</sup> Nützlicher und erhellender erscheint jedoch die Möglichkeit einer realitätsbezogeneren Interpretation. Den Hinweis auf diese Möglichkeit gibt Lukian, denn der antike Autor steuert eine präzise Deutung des von ihm beschriebenen und für Botticellis Komposition relevanten antiken Bildes bei:

"All das ist jedoch nicht bloß eitle Spielerei, auf die der Maler seine Mühe verschwendete; er deutet damit an, daß Alexander noch eine zweite Liebe hatte, den Krieg; obwohl er Roxana liebt, vergißt er doch nicht seine Rüstung. Im übrigen hatte das Bild selbst [...] eine ehefördernde Kraft, denn es war Aetions erfolgreicher Brautwerber. Bevor er ging, gab es auch für ihn eine Hochzeit, eine Art Gegenstück zu der Alexanders; sein Trauzeuge war der König, und das Entgelt für das Hochzeitsbild war eine Hochzeit."<sup>xvii</sup>

Der Maler Aetion hatte also mit dem bei Lukian beschriebenen Gemälde ein Hochzeitsbild gemalt, und er erhielt von Alexander und Roxana als Belohnung für sein Bild selbst eine Hochzeit vermittelt. Da nun in diesem als Inspirationsquelle dienenden Text der Hinweis auf die Hochzeit offen ausgesprochen wird, hat man im Kreis von Botticellis Auftraggebern nach entsprechenden Personen gesucht, für deren Hochzeit das Gemälde mit Mars und Venus hätte entstanden sein können. Und diese Richtung der Interpretation ist auch die naheliegendste, denn sie wendet sich konkreten Bedingungen zu, wie wir sie von anderen Bildern kennen. Bei genauerem Hinsehen stößt man bald auf einen entscheidenden Hinweis in Gestalt eines wichtigen Details. Ganz rechts im Bild nämlich ist ein Nest angebracht, aus dem soeben mehrere Wespen ausschwärmen. Dieses Wespennest bzw. die Wespen selbst sind als eine Anspielung auf die Familie der Vespucci zu deuten. "Vespa" ist das italienische Wort für Wespe, und aus diesem Grund führte die Vespuccifamilie in ihrem Wappen tatsächlich eine ganze Reihe der genannten Insekten (Abb. s/w). Die Vespucci (man denke etwa an Amerigo Vespucci, dem der Kontinent "America" seinen Namen verdankt) waren eine prominente, reiche und mit den Medici politisch eng verbundene Familie. Bislang steht allerdings noch die überzeugende Benennung einer konkreten Hochzeit dieser weitverzweigten Familie aus, doch allein das querrrechteckige Format der Tafel, das an Bilder auf Hochzeitstruhen erinnert, hat bereits früh zu der Vermutung geführt, daß es sich hier tatsächlich um ein Hochzeitsbild handele. Aber auch die Identifizierung der im Hintergrund sichtbaren Myrtenzweige hat diese Vermutung erhärtet, denn die Myrte galt nicht allein als eines der Attribute der Venus, sondern auch als Symbol für die Hochzeit.

Zunächst rätselhaft bleibt trotz der genannten Erklärungen die merkwürdige Pose des Mars. Unbeteiligter an jedwedem Geschehen im Bild könnte der Kriegsgott kaum dargestellt werden, ja er scheint sogar entschlummert zu sein. Sein Kriegsgerät, Helm, Lanze, Harnisch, Schwert, wurde von den vier Satyrn zu Spielzeug umfunktioniert. Das Schwert stellt keine Gefahr mehr für etwaige Gegner dar, bestenfalls noch für Mars selbst, denn der liegt offenbar auf dessen ansonsten todbringender Klinge. Der Kriegsgott, oft in eiserner Rüstung oder doch irgendwie wehrhaft dargestellt, erscheint wie der Friede selbst, das Gesicht und die Muskulatur wirken ebenfalls friedlich und entspannt. Das Inkarnat seines größtenteils nackten Körpers zeugt nicht von einer wind- und wettergestählten Natur, die durch die Unbill des Kampfes abgehärtet wurde. Die Haut scheint vielmehr von delikater Weichheit zu sein, die Darstellung vermittelt keineswegs den Eindruck kampftreuer Männlichkeit. Aller seiner Waffen entledigt, muß er nun nur noch geweckt werden, um seinen Pflichten als Liebhaber nachzukommen. In diesem Sinne jedenfalls dürften die Satyrn zu verstehen sein, von denen einer in eine Muschel bläst, um den Gott unsanft aus dem Schlaf zu reißen. Den antiken Überlieferungen zufolge bringt nämlich

dieses Blasinstrument einen besonders furchterregenden Ton hervor.<sup>xviii</sup>

Botticellis Gemälde des schlummernden Mars konnte zum einen natürlich als ein galantes Kompliment an die zukünftige Braut verstanden werden, die ihren stürmischen Gemahl zähmt, ein Gedanke, der auch dem später entstandenen Gemälde "Minerva bändigt den Kentaur" zugrunde liegt (s.u.). Doch über das galante Kompliment hinausgehend, thematisiert der Triumph der Göttin der Liebe über den Gott des Krieges auch die geschlechtsspezifische Rollenverteilung zwischen Mann und Frau, wie sie in den meisten patriarchalischen Gesellschaften gilt, so auch im Florenz des 15. Jahrhunderts. Die so überaus friedliche wirkende Gestalt des kriegerischen Gottes thematisiert nämlich hier die Zähmung der tierischen, traditionell mit dem Mann assoziierten Begierde durch die Göttin der Liebe, im konkreten Fall wahrscheinlich sogar die Domestizierung des vielleicht noch jungen Bräutigams, dessen Leidenschaften durch die Ehe in geordnete Bahnen gelenkt werden sollten. Dieses Motiv der Domestizierung der jungen Männer durch deren Verheiratung ist vor allem in den letzten Jahren als ein zentraler Gedanke profaner Bilder des Quattrocento erkannt worden: Erst in der Ehe finde der ansonsten unkontrolliert umherschweifende Trieb seine sinnvolle, weil der Zeugung von Nachkommen dienende Erfüllung.<sup>xix</sup> Und diese Aufgabe der ursprünglich mit dem unbändigen Mars assoziierten männlichen Freiheit gelingt nur durch die sittsame Liebe, hier verkörpert durch eine vergleichsweise keusch wirkende Venus, die ihrem Gemahl in einem fast hochgeschlossenen weißen Gewand gegenüberliegt. Im Bild repräsentiert Venus als die in reines Weiß gekleidete Liebesgöttin somit die Aussicht auf sinnlichen Genuß im Rahmen der Vorstellung ehelicher Keuschheit. Dieses scheinbare Paradox einer in der Ehe gelebten und damit tugendhaften Sinnlichkeit findet möglicherweise auch in der Brosche auf dem Gewand der Venus seinen Ausdruck, nämlich in deren symbolträchtigem Arrangement: Sieben weiße Perlen umfassen als Zeichen der Reinheit und damit der Keuschheit einen roten Edelstein, wohl ein Hinweis auf Liebe und sinnliche Begierde, die hier von den Perlen der Tugend eingerahmt und im übertragenen Sinne gebändigt wird (Abb. Det.).

Zu den interessantesten und zugleich gefährlichsten Eigenschaften der antiken Göttergeschichten zählt ihre Vieldeutigkeit. Das gilt natürlich auch für ein Bild von Mars und Venus. Tatsächlich geht mit dem hier vermittelten Thema der Zähmung des Kriegsgottes durch die Göttin der Liebe, mit der Domestizierung der fleischlichen Lust durch die keusch bedeckte Venus, auch die Geschichte eines Ehebruchs einher. Der Gatte der Venus nämlich ist nicht in allen Überlieferungen Mars, sondern der Gott Vulkan, der eines Tages seine Frau mit dem Liebhaber ertappt. Dieses Thema außerehelicher Liebesfreuden wird zwar in Botticellis Gemälde vollständig ausgeblendet, doch als ein latent vorhandenes Element der ursprünglichen mythologischen Tradition erinnert es mittelbar an die sexuelle Lust an sich. Dasselbe gilt, trotz eines mit Sicherheit beabsichtigten moralischen Appells, auch für das Gemälde Botticellis. Venus, die Göttin der Liebe, ist nicht nackt dargestellt und Mars als Inkarnation der Lust sanft entschlummert, doch sind daneben die Satyrn als Verkörperungen der Wollust überaus aktiv, einer schickt sich an, Mars aufzuwecken, ein anderer lächelt einladend die Göttin der Liebe an, ein dritter schiebt wollüstig seine Zunge zwischen die halbgeöffneten Lippen. Die auf Bändigung unkontrollierter Triebe zielende Didaktik des Bildes ist also nur ein Aspekt, wenn auch der wichtigste. Doch gleichzeitig blendet Botticelli hier die Erotik der Darstellung selbst nicht vollständig aus. Die Bändigung der Begierde läßt sich eben nur schwer ohne die Thematisierung der Begierden selbst vermitteln.

Nicht zuletzt aufgrund der möglichen Zweideutigkeit mythologischer Gemälde hat es



schon zu Lebzeiten Botticellis Kritiker dieser Malerei gegeben, allen voran der in Florenz tätige Prediger Girolamo Savonarola, der die Korruptheit der Amtskirche und die Sittenlosigkeit seiner Zeitgenossen heftig kritisierte. Gegen die Schmückung der Hochzeitstruhen mit Geschichten aus der antiken Mythologie formulierte er zum Beispiel folgenden Einwand:

"Und die Häuser der Bürger, - wae soll ich von ihnen sagen? Keines Kaufmanns Tochter macht Hochzeit, ohne ihre Aussteuer in einer Truhe zu verwahren, die nicht mit heidnischen Geschichten bemalt wäre. So lernt die neuvermählte Christin den Trug des Mars und Vulkans Listen eher kennen als die berühmten Leben heiliger Frauen in beiden Testamenten."<sup>xx</sup>

Savonarola brachte die Florentiner sogar soweit, daß sie zum Karneval 1495 die Zeichen weltlicher Lust und Eitelkeit - und hierunter auch zahlreiche Bilder profanen Inhalts - öffentlich verbrannten. Botticellis "Mars und Venus" und andere seiner mythologischen Gemälde waren allerdings nicht darunter. Möglicherweise hatte bei deren Besitzern die Lust an den Bildern und ihren Inhalten die Oberhand behalten. Nicht unerwähnt sollte allerdings bleiben, daß Botticelli, der Maler "heidnischer Geschichten", sich in den 90er Jahren des 15. Jahrhunderts stark von den Predigten Savonarolas beeindrucken ließ und gegen Ende seiner Karriere praktisch keine Bilder mythologischen Inhalts mehr schuf.

#### 4. "La Primavera" als Bild der Hochzeit

Wesentlich komplizierter als die Deutung von "Venus und Mars" gestaltet sich das Verständnis der "Primavera" Botticellis. Allein schon aufgrund der größeren Anzahl der Figuren, die zu identifizieren sind, scheinen sich mehrere Möglichkeiten zu ergeben, hinzu kommen die zahlreichen Interpretationen des Bildes, die eher zur Verwirrung als zu einem eindeutigen Verständnis geführt haben. Giorgio Vasari machte sich die Sache noch vergleichsweise einfach, wenn er in dem Gemälde eine von den Grazien mit Blumen geschmückte Venus und hierin den Frühling zum Ausdruck gebracht sah.<sup>xxi</sup> Viel mehr als die außerordentliche Anmut des Bildes kommentierte er jedoch nicht. Lediglich eine weitere Information steuert er bei, die letztlich nur für Verwirrung gesorgt hat und auf der fast alle bisherigen Interpretationen basieren. Vasari nämlich nennt als gemeinsamen Aufbewahrungsort der "Primavera" Botticellis und seiner "Geburt der Venus" einen Saal im Landhaus der Medici in Castello. Hieraus hat man bis vor kurzem den Schluß gezogen, daß die Gemälde zusammen für die Ausstattung eines ländlichen Refugiums der Auftraggeber gemalt worden seien, daß sie demselben Deutungszusammenhang angehören und daß besonders die "Primavera" im Kontext dieses ländlichen Anbringungsortes als bildlicher Ausdruck des antiken Bauernkalenders verstanden werden müßte.<sup>xxii</sup> Aufgrund des Studiums von Haushaltsinventaren der Medici haben sich allerdings die Voraussetzungen für jede Interpretation der "Primavera" grundlegend verändert: Das Gemälde befand sich ursprünglich im Stadthaus der jüngeren Medicinlinie in Florenz, dort im Schlafzimmer Semiramide Appianis, die im Sommer 1482 nach etwa dreijährigen Hochzeitsverhandlungen Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici geheiratet hatte. Der Vermittler dieser politisch sehr wichtigen Hochzeit war der Vormund des noch minderjährigen Bräutigams, Lorenzo il Magnifico de' Medici (Lorenzo der Prachtige), der auch als Auftraggeber des Gemäldes gilt.<sup>xxiii</sup> Auf der Grundlage dieser Erkenntnisse hat jede weitere Deutung des Bildes zu erfolgen.

Das querformatige, mit Tempera auf Holz gemalte Gemälde mit den Maßen 203x314cm gilt als das größte Tafelbild mythologischen Inhalts aus dem 15. Jahrhundert. Es zeigt eine blumenbestandene Wiese, dahinter einen schattigen Hain zahlreicher schlanker Bäume und

beherbergt neun Personen, darunter einen Knaben, der rechts der Bildmitte über dem Geschehen schwebt. Links im Bild erscheint ein junger Mann, gekleidet in ein rotes Gewand und versehen mit einem Schwert, das an einem Gurt an seiner Hüfte hängt. Sein rechter erhobener Arm hält einen Stab. Neben ihm erblickt der Betrachter drei junge Damen, die durchsichtige Gewänder tragen und sich gegenseitig an den Händen halten. Dann folgt etwa in der Mitte des Bildes eine weniger leicht bekleidete, ebenfalls junge Frau, die ihre rechte Hand in einem merkwürdigen Gestus erhebt. Der über ihr schwebende geflügelte Knabe ist ausgestattet mit Pfeil und Bogen, seine Augen sind verbunden. An die zentrale Frauenfigur schließt die Darstellung einer weiteren, nun nach vorne leicht ausschreitenden Dame an, deren Kleid mit zahlreichen Blumen geschmückt ist. Sie greift in eine mit Blumen gefüllte Falte ihres Gewandes. Neben ihr erkennen wir eine junge Frau, gekleidet in ein durchsichtiges weißes Gewand. Sie scheint auf ihre Nachbarin zuzuschreiten, wendet ihren Kopf aber gleichzeitig der am rechten Bildrand befindlichen Person zu, offenbar einem Mann, der seine Backen aufbläst und aus den Büschen und Bäumen des Mittelgrundes heranzuschweben scheint.

Ein Betrachter vermag in der hier beschriebenen Konstellation verschiedener Figuren wohl einen Teil des mythologischen Personals zu identifizieren, aber die Bedeutung des Ganzen bleibt ihm ohne die Kenntnis der zugrundeliegenden Texte verschlossen. Es gibt kein naives Verständnis, kein unschuldiges Auge wäre in der Lage, zu einer vollständigen Identifizierung des Bildpersonals ohne die vorherige Lektüre literarischer Quellen Entscheidendes beizutragen (siehe Quellenanhang). Ein vorgebildeter Betrachter würde zunächst beobachten, daß der am linken Bildrand plazierte junge Mann an seinen Füßen mit Flügeln versehenes Schuhwerk trägt und mit dem schlangenumwundenen Stab in seiner linken Hand in eine Ansammlung von Wolken oder Nebelschwaden stößt. Es ist mit diesem Gestus allem Anschein nach die Zerteilung oder Vertreibung dieser Wolken gemeint. Der schlangenumwundene Stab (auch Heroldsstab oder Caduceus genannt) und das flügelbewehrte Schuhwerk lassen eine eindeutige Identifizierung dieser Gestalt als Merkur, Sohn des Jupiter und der Nymphe Maia, zu.<sup>xxiv</sup> Der als Götterbote sowie als Gott der Kaufleute und Diebe bekannte junge Mann gilt auch als Vertreiber der Winterwinde und Bote des Frühlings. Detailliertere Informationen über das diesbezügliche Wirken Merkurs und über seinen Schlangensstab finden sich an prominenter Stelle, nämlich in der Aeneis des Vergil, wo er als Gott beschrieben wird, der mit eben jenem Stab die Winde oder Wolken (nubila) zerteilt (Quellenanhang Nr. 1). Für die Detailgestaltung der "Primavera" ist vor allem die letzte Zeile aus dem entsprechenden Abschnitt der Aeneis entscheidend, in der Vergil von den zerteilten Wolken spricht: "Fassend den Stab, zerteilt er die Winde und schwebt durch die trüben Nebel". Allein bei Vergil und in keiner anderen klassischen Quelle wird die Zerteilung der winterlichen Nebel durch Merkur geschildert. Mit der Gestaltung Merkurs und seines Schlangensstabes spielt Botticelli also eindeutig auf die Vertreibung der Winterwinde und damit auch auf den Beginn des Frühlings an.

Ebenso unzweideutig wie die Identifizierung Merkurs ist die des fliegenden Knaben; es handelt sich um Amor, deutlich erkennbar an seiner Ausstattung mit Bogen, Pfeil und Köcher sowie an seiner Augenbinde. Amor (bei den Griechen Eros), der Sohn von Mars und Venus, gilt als Gott der leidenschaftlichen Liebe, wie ihn zum Beispiel Apuleius in der Geschichte von Amor und Psyche beschreibt. Dort schildert der antike Autor den "geflügelten Sohn" der Venus als einen "dreisten Tollkopf, der aller Zucht und Ordnung mit seinen schlechten Scherzen nur spottet und mitten in der Nacht, mit Flammen und Pfeil bewaffnet, sich in fremde Häuser schleicht, alle Ehen zerstört, ungestraft die größten Schandtaten verübt und jedenfalls ein

regelrechter Tunichtgut ist".<sup>xxv</sup>

Die direkt unter Amor plazierte junge Frau ist seine Mutter Venus, die Göttin der Liebe und der Schönheit (s.o.). Die Identifizierung der rechts neben Venus tanzenden Figurengruppe wird vor allem aufgrund ihrer Dreizahl möglich. Es handelt sich um die drei Grazien, die oft zusammen mit Venus und ihrem Führer Merkur auftauchen (s.u.). Auch die Gestaltung ihrer luftigen weißen Gewänder bestätigt diese Identifizierung, denn sowohl in einer antiken Quelle, in Senecas "De beneficiis", als auch in der Kunsttheorie des Quattrocento, in Leon Battista Albertis Malereitratat, werden die Grazien als ein Reigen leicht bekleideter Mädchen beschrieben, die eine Stimmung von Schönheit und Anmut verbreiten (Quellenanhang 2-3).

Die exakte Zusammenstellung der von Venus mit Amor, den drei Grazien und Merkur gebildeten Personengruppe findet sich in einer bekannten Ode des römischen Dichters Horaz, der dort im zweiten Vers nicht nur dieselben Figuren, sondern ebenso deren gelöste Gewänder nennt (Quellenanhang 4). Schwieriger als die Identifizierung Merkurs, der drei Grazien, der Venus und Amors ist die korrekte Benennung der Personen auf der rechten Seite. Doch Bilder wollen verstanden werden, und daher schmückte Botticelli die rechts neben Venus leicht nach vorn ausschreitende junge Frau mit unzähligen, symbolisch gemeinten Blumen und Blüten. Sie bedecken ihr Gewand, bekränzen ihr Haar und umrahmen den Ausschnitt ihres Kleides, umgürten ihre Taille und finden sich in einer Gewandfalte vor ihrem Unterleib. Sie korrespondieren mit den ebenso zahlreichen Blumen der Wiese, auf der sich das Bildgeschehen abspielt, und legen die Vermutung nahe, daß es sich bei der jungen Frau um Flora handelt. Diese altitalische Göttin der Blumen und Blüten, des Frühlings und der "guten Hoffnung" der Frauen wird in einem bekannten philosophischen Lehrgedicht von Lukrez, "De natura rerum", zusammen mit Venus, Amor ("der Venus flügeltragender Herold") und einem weiteren Gott, Zephyr, genannt (Quellenanhang 5). Auch die Informationen aus dieser Quelle benutzte Botticelli, verbindet sie doch das Personal der linken Bildhälfte mit dem der rechten.

Die Frühlingsgöttin Flora verdankt ihre Existenz einer Metamorphose. Ursprünglich war sie die unter dem griechischen Namen bekannte Nymphe Chloris, bis sie der wärmende Frühlingswind in Gestalt des Windgottes Zephyr berührte. Diese Metamorphose wird in den Fasten oder Fasti Ovids geschildert, einer Versbeschreibung der Monate des römischen Kalenders: die jungfräuliche Nymphe Chloris irrt während des Frühlings in der freien Natur umher, als Zephyr sie erblickt, flieht sie vor ihm, doch er ist stärker und raubt sie (Quellenanhang 6). Mit der Berührung durch Zephyr verwandelt sich die Nymphe schließlich in Flora und haucht Rosen aus ihrem Mund - eine Angabe, die Botticelli in seinem Bild direkt umsetzt, ebenso wie das Motiv der Flucht und der Berührung. Zephyr am rechten Bildrand wird zudem durch die aufgeblasenen Backen und Flügel sowie durch die sich unter ihm beugenden Bäume als Wind gekennzeichnet. Und auch die überaus zahlreichen Blumen im Bild Botticellis finden sich bereits in der Beschreibung Ovids.

Weitere Quellen ließen sich zu einer vertiefenden Bilderklärung anführen.<sup>xxvi</sup> So geht möglicherweise der in Botticellis Gemälde dargestellte brennende Pfeil Amors auf Angelo Politian zurück, denn in dessen "Stanze per la Giostra" (hierzu siehe unten) wird die Bewaffnung des eifrigen Knaben in ähnlicher Weise beschrieben.<sup>xxvii</sup> Ebenfalls mit Politians "Stanze per la Giostra" und mit seinem "Rusticus" sowie mit Albertis Malereitratat (Quellenanhang 3) und Senecas "De beneficiis" (Quellenanhang 4) hat man die Stimmung des Gemäldes in Verbindung gebracht, also mit Botticellis Darstellung der im Reigen tanzenden Grazien und der sich sacht bewegenden Gewänder, deren Detailgestaltung zudem an die Schilderung ähnlicher Motive in

der zeitgenössischen Dichtung erinnert.<sup>xxviii</sup> Möglicherweise spielt auch die von Martianus Capella um 400 verfaßte Schrift über die Hochzeit zwischen der Philologie und Merkur (hierzu s.u.) eine Rolle, denn dort wird auch die Funktion dieses Gottes als Verkünder des Frühlings und Garant von Fruchtbarkeit beschrieben - ein Motiv, das Botticelli in dem rechts neben Merkur zu Boden rieselnden Pflanzensamen dargestellt hat.<sup>xxix</sup> Doch reichen letztlich die oben ausführlicher vorgestellten Quellen, Vergil, Lukrez, Horaz und Ovid, zur eindeutigen Identifizierung des Bildpersonals und zu einer angemessenen Erklärung des Bildinhalts vollkommen aus.

Die Komposition der "Primavera" und die Zusammenstellung des Bildpersonals ist also weitestgehend durch eine bunt zusammengewürfelte Sammlung von Textfragmenten bestimmt. Nur sehr wenige prominente Bilder basieren auf einer vergleichbar gewollten Kombination literarischer Quellen. Sogar deren Gewichtung hinsichtlich ihrer Relevanz für die Bildaussage scheint möglich. Tatsächlich zeigt die linke Seite des Bildes bis zu Venus und Amor wenig mehr als die Aufreihung miteinander kaum verbundener Figuren. Rechts dagegen entfaltet sich eine ungleich größere Dynamik, die Figuren sind in zwei Fällen in Bewegung, in einem Fall wechselt eine der Personen sogar ihre Identität. Dieses Gefälle zwischen einer vergleichsweise statischen Bildseite links und einer aktiveren Seite rechts findet sich auch in den zugrundeliegenden Quellen, denn die für die rechte Bildseite maßgebliche Beschreibung in den Fasten Ovids gibt ein lebhafteres und dramatischeres Geschehen wieder als die Textstellen aus Horaz, Vergil und Lukrez.

Der Abschnitt aus den Fasten Ovids ist also insofern die wichtigste Quelle, als er im Gegensatz zu den anderen Texten neben einer bloßen Nennung der wichtigsten Personen auch eine Beschreibung der entscheidenden Handlung des Bildes enthält. Diese in den Fasten erläuterte und von Botticelli dramatisch inszenierte Metamorphose der Nymphe Chloris zu Flora gibt deutliche Hinweise darauf, daß das Bild mit einer Vermählung zu tun habe: Zephyr macht Chloris, die einst jungfräuliche Nymphe nämlich nicht nur zur Flora, zur Frühlingsgöttin, sondern gleichzeitig auch zu seiner Gattin - so der zugrundeliegende Text des Ovid. Damit ist eindeutig die Hochzeit selbst thematisiert. Ovid nennt in dem ausgewählten Textabschnitt zudem die Mitgift, die von der Braut in die Ehe eingebrachten Sach- und Geldleistungen, die im Florentiner Quattrocento das wichtigste Statussymbol einer Heirat darstellten. Er beschreibt auch den erblühenden Garten als Metapher der Fruchtbarkeit, eine Eigenschaft, die von der Braut in der Ehe erwartet wurde. Im weiteren Verlauf des Textes bemerkt Flora schließlich, Zephyr mache ihre gewaltsame Eroberung (rapina) in seiner Rolle als fürsorglicher Gemahl wieder gut; in seinem Ehebett habe sie keinen Grund zur Klage, sie erfreue sich nun ewigen Frühlings, auf den Landgütern ihrer Mitgift habe sie einen wunderschönen Garten, dort sei immer alles grün, die Bäume wie die Wiesen, denn diesen Garten erfüllte der Gatte mit blühenden Blumen, und sie, Flora, sei zur Herrin über diese Blumen- und Blütenpracht auserkoren. Der dem Bild zugrundeliegende Text spielt somit in mehrfacher Weise auf die Hochzeit an, ja sogar auf den damals häufigen Umstand, daß die Braut bei der Wahl des Gatten wenige oder gar keine Mitbestimmungsrechte hatte und daher ihre Verheiratung als einen gewaltsamen Akt (rapina) hätte empfinden können.<sup>xxx</sup>

Daß die "Primavera" als Hochzeitsbild entstand, belegen nicht nur die dem Gemälde zugrundeliegenden Quellen, sondern auch die oben genannten Erkenntnisse über den ursprünglichen Bestimmungsort des Bildes, den alten Stadtpalast der Medici in der Via Larga in Florenz. Dort, in einer "camera" neben dem Zimmer Lorenzo di Pierfrancescos de' Medicis,

befand sich das Gemälde integriert in den oberen Aufbau eines "lettuccio", eines größeren Bettes also, das tagsüber als Ruhe- und nachts als Schlafstätte der Braut diente. Bei der "Primavera" handelt es sich somit um ein Bild für das Gemach der Braut. Es gehört typologisch zu den sogenannten "lettuccio"-Bildern, im weiteren Sinn auch zu den Gemälden für "spalliere", für hölzerne Wandverkleidungen, die wiederum in der Tradition dekorativer Freskierungen von Profanräumen standen.<sup>xxxI</sup> Der konkrete Anlaß der Bestellung war die bereits erwähnte Hochzeit zwischen Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici und Semiramide Appiani (Abb. Stammbaum der Medici).

Auf der bisherigen Argumentation aufbauend kann man auch eine eindeutige Zuordnung der "dramatis personae" des Bildes vornehmen: Mit Zephyr war der Bräutigam, Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici gemeint, und mit Flora die Braut, Semiramide Appiani, denn beide werden in Ovids Fasten als Gatte und Gattin genannt. Allerdings sind die hier vorgeschlagenen Identifizierungen nicht unbedingt im Sinne einer bildnishaften Ähnlichkeit zu verstehen, sondern als allegorisierende Porträts, deren Wirkung weniger auf eine physiognomische Wiedererkennbarkeit abzielte als vielmehr auf eine unmittelbar nachvollziehbare Zuordnung der Personen und ihrer Rollen, wie sie der genannte Text Ovids und die historische Situation zur Zeit der Hochzeit ermöglichten. In diesem Sinne besteht vielleicht auch eine Verbindung zwischen Merkur und Lorenzo il Magnifico, dem Arrangeur der Hochzeit. Man könnte nämlich Merkur, den Anführer der Grazien und Vertreiber der winterlichen Nebel, mit Lorenzo il Magnifico identifizieren, denn der hatte im übertragenen Sinn das für die Hochzeit günstige Klima geschaffen, ebenso wie dies Merkur mit der Vertreibung der Winterwinde im Bild erreichte. Tatsächlich weisen die Züge Merkurs eine gewisse Ähnlichkeit mit Botticellis "Porträt des Mannes mit der Cosimo-Medaille" (Florenz, Uffizien) auf, das kürzlich als ein idealisierendes Bildnis des jugendlichen, noch nicht von den Schlägen des Schicksals gezeichneten Lorenzo il Magnifico gedeutet worden ist (Abb. 4).<sup>xxxii</sup> Physiognomische Übereinstimmungen ergeben sich vor allem im Bereich der unregelmäßigen Nase, der hohen Wangenknochen, der bereits etwas eingefallenen Wangen und der vollen Lippen.

### 3.1. Die Ikonographie von weiblicher Tugend und Hochzeit

Venus gilt nicht allein als Göttin der Liebe und Schönheit, sondern auch als schützende Gottheit der Eheschließung.<sup>xxxiii</sup> So umgibt Botticelli sie mit Zweigen der Myrte, einem traditionell mit Hochzeit und Kindgeburt, aber auch mit sexuellem Verlangen assoziierten Gewächs.<sup>xxxiv</sup> Das in der zentralen Figur von Botticellis "Primavera" artikulierte Thema ist also das der Sexualität, wie sie nach der Hochzeit und in der Ehe idealerweise gelebt werden sollte. Nuancen dieses Themas finden sich auch in weiteren Details. So erscheint die Liebesgöttin der "Primavera" - wie ja schon in Botticellis Gemälde mit Mars und Venus (s.o.) - nicht nackt, sondern vergleichsweise wohl gekleidet. Als Typ ist auch hier eine keusche Venus gemeint, die nicht etwa außereheliche Lust und entfesselte Sinnlichkeit, sondern - im Sinne der neugegründeten Familie - eine regulierte und produktiv im Rahmen der Ehe entfaltete Fruchtbarkeit symbolisiert.<sup>xxxv</sup> Mit diesem scheinbaren Paradox keuscher Fruchtbarkeit greift Botticellis "Primavera" ein beliebtes Thema der seinerzeit für Hochzeiten bestellten Kunstwerke auf. So thematisieren z.B. die von Botticelli und seinen Gehilfen angefertigten "spalliera"-Tafeln mit der Geschichte von Nastagio degli Onesti u.a. die Vorstellung, daß die sexuelle "Verausgabung" nur im Rahmen der ehelichen Gemeinschaft und im Hinblick auf die Zeugung von Nachkommen akzeptabel sei.<sup>xxxvi</sup>

Im Sinne einer durch eheliche Keuschheit gemäßigten sexuellen Lust ist auch das von einer Mondsichel umfaßte Amulett der Liebesgöttin zu verstehen. Die Mondsichel galt traditionell als das Attribut der enthaltsamen Diana, der Göttin der Jagd, die sich allem Liebeswerben widersetzte, ja sogar ihren eigenen Körper mit Schmutz und Kot beschmierte, um allzu stürmische Verehrer abzuschrecken. Dieser Tradition entsprechend konnte die Mondsichel in der bildenden Kunst als Keuschheitssymbol verstanden werden. Beispiele hierfür finden sich in der Malerei des 15. Jahrhunderts allgemein und besonders prägnant auf einer Medaille Pisanellos. So stellt der Künstler auf der Rückseite seiner Porträtmedaille der Cecilia Gonzaga eine sitzende Mädchengestalt dar, vermutlich erneut Cecilia selbst, deren Jungfräulichkeit und Keuschheit durch die Anwesenheit des Einhorns (das sich der Sage nach nur von einer Jungfrau fangen läßt) und durch die Mondsichel betont wird.<sup>xxxvii</sup> Das Mondsichelamulett der bekleideten Venus in Botticellis "Primavera" steht in dieser ikonographischen Tradition und würde also einen Anspruch auf keusche Liebe formulieren.

Hinweise auf Hochzeit und weibliche Tugenden wie Keuschheit, die in der mehrdeutigen Einzelgestaltung der Venus bereits thematisiert wurden, treten in den weiteren Figuren der linken Bildhälfte, nämlich in der Kombination von Merkur, Venus und den drei Grazien, noch deutlicher zutage. Die Darstellung der drei Grazien erfolgte auf formaler Ebene oft als Nachschöpfung eines Motivs aus der antiken Skulptur, das bereits den Künstlern des 14. Jahrhunderts geläufig war und das Botticelli in der "Primavera" vergleichsweise frei variiert. Inhaltlich vermitteln die Grazien ganz allgemein die Anmut eines Reigens jungfräulicher Damen, deren heitere Stimmung sich zum Beispiel in den lockeren und gelösten Gewändern kundtut (Quellenanhang 2). Für die Grazien existierten im 15. Jahrhundert, abhängig vom jeweiligen Kontext, natürlich verschiedene Deutungsvarianten (s.u.); in einem entsprechenden Entstehungszusammenhang konnten sie zum Beispiel ganz konkret der Verklärung weiblicher Tugend dienen. Im Fall der Vermählung von Isabella d'Aragona mit Gian Galeazzo Sforza in Mailand etwa gehörten die Grazien zum allegorischen Personal einer überaus prachtvoll ausgestatteten Hochzeitsfeier. Das entsprechende Fest wurde von zwei Florentiner Künstlern gestaltet, namentlich von Leonardo da Vinci und dem Dichter Bernardo Bellincioni, der bis 1482 gelegentlich für Lorenzo il Magnifico de' Medici gearbeitet hatte. In der sogenannten "Festa del Paradiso" bildete das Erscheinen der drei Grazien zusammen mit Merkur und den Personifikationen der sieben Tugenden und sieben Nymphen den Höhepunkt einer langen Ballnacht. Die Grazien stimmten das Loblied der Braut an und betonten, daß erst deren Tugend ihnen (den Grazien) die Anwesenheit ermöglichte; ohne die Tugend Isabellas wären sie des Erscheinens auf der Feier unwürdig gewesen. Danach sangen die Kardinaltugenden erneut das Lob der jungvermählten Frau, um anschließend mit ihr und den Grazien in das Brautgemach zu gehen. Mit dieser Verklärung der Tugenden der Braut endete das Fest, und was danach hinter verschlossenen Türen geschah, entzieht sich unserer Kenntnis.<sup>xxxviii</sup> (Abb . Holzschnitt, Maria per Ravenna) Auf jeden Fall dürfte der Bräutigam die in das Schlafzimmer gelangten Grazien früher oder später wieder hinausgeschickt haben, so jedenfalls läßt ein Holzschnitt des 15. Jahrhunderts vermuten, der eine entsprechende Szene aus der Hochzeitsnacht eines soeben vermählten Paares schildert: Die bereits entkleidete Braut liegt schon im Bett und harret der Dinge, die da kommen sollen, während der Bräutigam drei junge Damen aus dem Zimmer hinauskomplimentiert, die in ihrer Haltung und ihren tänzelnden Schritten an den oben beschriebenen Festverlauf mit den Grazien erinnern.

Die drei Grazien als unmißverständlicher Hinweis auf weibliche Tugend tauchen auch auf

dem Revers einer Bildnismedaille der Giovanna Albizzi auf (Abb. ). Die 1486 anlässlich der Hochzeit Giovannas mit Lorenzo Tornabuoni entstandene Medaille trägt auf der vorderen Seite ein Profilporträt der Braut und auf der Rückseite eine Inschrift, auf der die drei Grazien als Keuschheit, Schönheit und Liebe identifiziert werden: CASTITAS, PULCHRITUDO, AMOR. Der Sinn dieser Anspielungen im Bild der drei Grazien und der Verbindung zwischen Keuschheit, Schönheit und Liebe ergibt sich aus dem Anspruch, den man(n) an Frauen generell, besonders aber an die Ehefrau stellte.<sup>xxxix</sup> Weibliche Schönheit wurde hierbei nicht als eine an sich gültige, allein aus körperlichen Reizen bestehende Qualität verstanden, sondern als unmittelbarer Ausdruck von Tugend. Diese enge Verbindung zwischen äußerlicher Schönheit und den wichtigeren inneren Werten erklärt Alberti in seinem Traktat "Della Famiglia": Zur "Schönheit der Frau gehört vor allem die gute Sitte. [...] Daher soll man in der Braut zuerst Schönheit der Seele suchen, das heißt Sitte und Tugend [...]."xi Ein ähnliches Konzept vermittelt auch die Inschrift auf einer Florentiner Hochzeitstruhe: "Ohne Sittsamkeit geht die Schönheit verloren, und ohne Liebe gab es niemals Liebenswürdigkeit".xii Die körperliche Schönheit war von geistiger Schönheit und damit von einem tugendhaften Verhalten nicht zu trennen. Auf dieses im Bild der Grazien zusammengefaßte Tugendideal bezieht sich auch ihre Darstellung in Botticellis "Primavera".

### 3.2. Flora als fruchttragender Baum der Medicifamilie

Die in der "Primavera" und ihren literarischen Quellen angelegte Hochzeitssymbolik schließt natürlich auch die Hoffnung auf Fruchtbarkeit der Braut und den damit einhergehenden Kinderwunsch ein. Dementsprechend kommt das Thema Fruchtbarkeit nicht nur in den zahlreichen Blüten und den prallen Orangen zum Ausdruck, sondern ebenso in der Gestaltung Floras, die aus der Gewandfalte vor ihrem Schoß rote und weiße Rosen ausstreut - ein deutlicher Hinweis auf die aus ihrem Schoß erwarteten Nachkommen. Diese allgemeinen Anspielungen auf Fruchtbarkeit, Zeugung und Nachkommenschaft sind um ein weiteres ikonographisches Element zu ergänzen, das den konkreten Anspruch des Hochzeitsbildes spezifiziert. Floras genauer Standort im Bild ist nicht zufällig gewählt, denn die eben zur Göttin des Frühlings verwandelte junge Frau schreitet voran, hält aber in ihrem Gang an einem bestimmten Punkt inne. Ihr linkes Bein kommt fast zum Stehen und bildet zusammen mit der Mittelachse ihres schlanken Körpers eine Vertikale, die vom linken Fuß bis hinauf zu dem dahinter stehenden Baum verläuft. Diese direkte senkrechte Verknüpfung, ja sogar Verschmelzung von Figur und Baum ist ungewöhnlich und in Botticellis Oeuvre einmalig. An eine nur zufällige Kongruenz von Figur und Baum mag man nicht glauben, denn die Wirkung der Primavera beruht auf einer sehr genau kalkulierten Detailgestaltung. So verhält es sich auch im Fall des hier dargestellten Orangenbaumes, "citrus aurantium", der zugleich Blüten und Orangen trägt. In Florenz wurden diese Früchte damals als "mala medica" oder "palle medicee" verstanden, als Symbolfrüchte der Medicifamilie.<sup>xiii</sup> Deren tiefere Bedeutung hatte sogar einen realen Hintergrund, denn seit dem 14. Jahrhundert befand sich im Hof des alten Medicepalastes ein kleiner Orangenhain, dessen Gedeihen im Quattrocento und Cinquecento mit großer Aufmerksamkeit und einer gehörigen Portion Aberglauben verfolgt wurde. Das Wäldchen galt als eine Art Stimmungsbarometer der Familiengeschichte, und noch im 16. Jahrhundert erinnerte Giulio de' Medici (der Neffe Lorenzo il Magnifico) daran, daß der Zustand dieser Bäume und deren Fruchtbarkeit ein Omen für das Schicksal seiner Familie gewesen seien.<sup>xiiii</sup> Der Orangenhain, der Orangenbaum, seine Früchte und ihre bildliche Darstellung besaßen also für die Familie der Medici eine außerordentlich große

## Bedeutung.

Der Bezug des fruchttragenden Baumes und der Flora auf die Früchte der Medici, auf die Auftraggeber, wird im rechten Teil der "Primavera" sorgfältig von rechts nach links aufgebaut. Hier zeigt sich erneut die durchdachte Subtilität der künstlerischen Gestaltung. Zephyr selbst ist den Lorbeerbäumen, dem "lauro nobilis", zugeordnet, ein deutlicher Hinweis auf den Bräutigam, Lorenzo, lateinisch Laurentius, dessen Name hier im Sinne einer emblematisch-onomastischen Anspielung bildlich thematisiert wird. Auffällig ist bei der Gestaltung des oberen rechten Teils von Botticellis Gemälde, daß hier weder Blüten noch Orangenfrüchte in den Bäumen auftauchen; in diesem Bereich herrscht somit alles andere als Fruchtbarkeit. Erst auf dem links unmittelbar anschließenden Abschnitt des Bildes, wo Zephyrs Berührung die Verwandlung von Chloris zur Flora bewirkt hat, ändert sich die Situation, denn genau mit dem in Flora fortgesetzten Baum beginnt der zugleich Blüten und Früchte tragende Orangenbaum. Die durch den Kontakt mit Zephyr von Chloris in Flora verwandelte junge Frau markiert damit den Beginn des "fruchttragenden" Abschnitts des gesamten Bildes. Gleichzeitig ist die Göttin des Frühlings in einem symbolischen Sinne auch als Stamm des fruchttragenden Baumes zu verstehen, deren durch Blüten und Früchte angedeutete Fruchtbarkeit mit der Berührung durch den Bräutigam, Lorenzo, beginnt. Semiramide Appiani als Flora wird hierbei erst durch diese Berührung und die anschließende geschlechtliche Vereinigung mit Lorenzo (so muß man sich, der Aussage Ovids und der Dynamik des Bildes folgend, den weiteren Verlauf des Geschehens wohl vorstellen) zum Träger der mediceischen Früchte und damit der Nachkommen. Diese ins Bild gesetzte "Funktion" der Braut und Ehefrau war den zeitgenössischen Betrachtern, die Zutritt zur "camera" der Braut hatten (dem jungen Brautpaar und deren Familienmitgliedern sowie engeren Bekannten), mit Sicherheit geläufig. Tatsächlich wurde ja nicht die sexuelle Lust, sondern das Zeugen von Nachkommen in älteren und in zeitgenössischen Quellen als Sinn des Geschlechtsverkehrs und der Ehe angesehen.<sup>xliiv</sup>

### 3.3. Zur Erkennbarkeit der Symbolik des Baumes

Auch das Erkennen einfacher Bedeutungen oder Andeutungen - wie etwa der symbolisch gemeinten Verbindung zwischen dem fruchttragenden Baum und der als Garant des Nachwuchses verstandenen zukünftigen Mutter - setzt bestimmte Seherfähigkeiten voraus. Es stellt sich somit die Frage, ob ein zeitgenössischer Betrachter ("the periode eye"<sup>xlv</sup>) die genannten Anordnungen, Verweise und Zuordnungen in ihrer Bedeutung hätte erkennen können, ob also der Zusammenhang zwischen dem fruchttragenden Orangenbaum und Flora für die Adressaten des Bildes einen Sinn gemacht hat. Tatsächlich ist aus der auf Lorenzo il Magnifico "gemünzten" mediceischen Profanikonographie zumindest ein Beispiel bekannt, das eine formal vergleichbare und inhaltlich bedeutsame Verbindung zwischen Figur und Baum zeigt. Auf der Rückseite der Niccolo Fiorentino zugeschriebenen Porträtmedaille Lorenzo il Magnificos (Abb. 8) befindet sich die als weibliche Sitzfigur dargestellte Personifikation der Stadt Florenz.<sup>xlvi</sup> Die durch eine Inschrift als "Florentia" gekennzeichnete Frau steht offenbar unter dem Schutz il Magnificos, denn dieser ließ sich vom Künstler in der symbolträchtigen Gestalt eines Lorbeerbaumes ("lauro nobilis") darstellen, der dem Rücken der Frauengestalt zu entwachsen scheint und sie mit seinen Zweigen unmittelbar schützend überdacht. Auch die umlaufende Inschrift (Tutela Patri[a]e) bestätigt den "Schutz des Vaterlandes", der Stadt Florenz, durch Lorenzo de' Medici. Doch gleichzeitig verdeutlicht die direkte Verbindung des



Baumstammes (der nicht bis auf die Erde herunterreicht) zum Rücken der "Florentia" noch einen anderen Gedanken, nämlich den der "Verwurzelung" Lorenzos in Florenz, seiner "Patria", jener Heimatstadt, die er zu schützen beansprucht. Diese Zuordnung eines symbolisch gemeinten Baumes zu einer allegorischen Frauengestalt "funktioniert" nach einem vergleichbaren formalen Prinzip wie die bedeutungsschwangere Verbindung zwischen Flora und dem Orangenbaum in Botticellis "Primavera".

Die profane Ikonographie der Renaissance weist oft formale Übereinstimmungen mit der christlichen Ikonographie auf, denn christliche Bildformeln hatten eine Jahrhunderte alte Tradition, auf die man in der Darstellung nicht-sakraler Themen allein schon deshalb zurückgreifen mußte, weil im profanen Bereich ein vergleichbar reicher Schatz von Bildformeln noch nicht vorlag. Das gilt zum Beispiel für Frauenporträts des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts, deren formale Gestaltung sich an den Darstellungskonventionen der Madonnenbilder orientierte.<sup>xlvii</sup> Im Fall der Frauenporträts formulierte der Bezug auf das Bild der Mutter Gottes sogar einen Anspruch, denn die Jungfrau Maria galt als Vorbild jeder Frau und Mutter, Parallelen zwischen dem Porträt einerseits und dem Bild der Madonna andererseits trugen diesem Vorbildcharakter Rechnung. Ähnliche Verbindungen zwischen sakraler und profaner Ikonographie finden sich auch in Darstellungen des Baumes im allgemeinen und des Orangenbaumes im besonderen.<sup>xlviii</sup> Zudem verdeutlicht ein Blick auf die christliche Ikonographie, welche Assoziationen die Bezugnahme des Orangenbaumes oder eines Baumes überhaupt auf eine weibliche Figur hervorrufen konnte. Dieser Baum galt in Darstellungen der Madonna als Anspielung auf deren jungfräuliche Mutterschaft oder als Hinweis auf das Paradies. Maria als "radix virtutum" (als Wurzel aller Tugenden) wurde zum Beispiel in den mittelalterlichen Handschriften des "Liber floridus" und im "Speculum Virginum" in direkter Verbindung mit dem Tugendbaum dargestellt, so daß ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen der Gottesmutter und dem aus ihrem Körper entspringenden Baum entstand.<sup>xlix</sup> Die in der christlichen Ikonographie gängigen Bedeutungen konnten in einigen Fällen auch hier auf die profane Ikonographie übertragen werden, etwa wenn der Baum die tugendhaften Eigenschaften der Braut andeuten sollte. In der Bedeutung des Tugend- und Lebensbaumes taucht gerade der frucht- und blümentragende Orangenbaum (zuweilen auch der Zitronenbaum) in zahlreichen Altartafeln der italienischen Renaissance hinter dem Thron der Madonna auf.<sup>i</sup> Die visuelle Verknüpfung des fruchttragenden Orangenbaumes mit der Gottesmutter, wie sie in mittelalterlichen Handschriften vorformuliert war, wird in einem bestimmten Altarbildtyp der sogenannten "sacra conversazione" deutlich, wie er in Florenz um 1445 durch Domenico Venezianos Tafel für S. Lucia de' Magnoli bekannt wurde (Abb. 12).<sup>ii</sup> Der vom Thron der Madonna halb verdeckte Orangenbaum ist durch seine Anordnung unmittelbar auf den Körper Marias bezogen und weist in seiner Krone die rot-orange leuchtenden, paradies- und erlösungverheißenden Früchte auf. Eine hier und in anderen Florentiner Bildern durch den Thron der Madonna teilweise verdeckte Zuordnung zwischen Maria und Orangenbaum findet sich eindeutiger in venezianischen Altarbildern, so auf Cima da Coneglianos 1496 entstandener "Madonna dell'Arancio" (Abb. 13)<sup>iii</sup>, die wohl einen älteren, auch für Domenico Veneziano vorbildlichen Typus wiedergibt und ikonographisch an die bereits genannten mittelalterlichen Darstellungen des Tugendbaumes anschließt. In der Mitte dieser übermannsgroßen Altartafel thront die nach links geneigte Jungfrau vor einer Landschaft. Der Baum scheint nicht dem felsigen Untergrund zu entwachsen, auf dem Maria zusammen mit dem Christusknaben thront, sondern aus der Mitte zwischen Madonna und Kind. Er bildet zusammen mit Maria und Christus

eine Dreiheit; deren rechte Seite wird durch einen jungen Trieb verstärkt, der seinerseits aus dem Kopf Christi hervorzuwachsen scheint. Der Zusammenhang zwischen der Gottesmutter, an deren Leibesfrucht die Hoffnung auf Erlösung geknüpft ist, und dem lebenspendenden Baum und seinen erlösungverheißenden Früchten ist also nicht zu übersehen. Zugleich erinnert die Verwandtschaft des Baumes in der "Primavera" mit ähnlichen symbolischen Anordnungen in der Mariendarstellung an die Vorbildfunktion der Mutter Gottes für jede Frau.

Die bisher genannten Vergleichsbeispiele können natürlich nicht im Sinne ikonographischer Vorbilder verstanden werden, doch sie bestimmten die Sehgewohnheiten des damaligen Publikums und lassen einige für Botticellis "Primavera" wichtige Beobachtungen zu: Der zeitgenössische Betrachter war mit symbolischen Zuordnungen von Baum und Frau ebenso vertraut wie mit den sinnbildlichen Verknüpfungen zwischen den Medici einerseits und den Orangen und dem Lorbeer andererseits. Auf einer allgemeineren Ebene stand diese Symbolik in Verbindung mit Eheschließung und Familie, mit Mutter- und Nachkommenschaft.

### 3.4. Das Hochzeitsbild als Inszenierung der Liebe

Sowohl dem Auftraggeber (Lorenzo il Magnifico) und den Adressaten des Bildes (Braut und Bräutigam) als auch dem humanistischen Berater der Beteiligten (aller Wahrscheinlichkeit nach Angelo Polizian) stand ein großes Potential an Kunst und Gelehrsamkeit zur Verfügung, um eine entsprechende, auf die Lebenswirklichkeit der Jungvermählten abgestimmte ideale Bildwelt zu schaffen. Man griff hierbei auf Textfragmente zurück, die untereinander keinen Zusammenhang aufweisen. Ovids Fasten etwa, ein poetischer Kalender in elegischen Distichen, haben wenig gemein mit Lukrez "De natura rerum", einem philosophischen Lehrgedicht in epischen Hexametern, oder mit der "Aeneis" des Vergil, einem monumentalen Epos, oder mit den Oden des Horaz. Diese Heterogenität der Texte, ihr fragmentarischer Charakter, bleibt sogar noch in der Anordnung der Figuren spürbar, die vor dem dunklen Hintergrund wie aufgereiht und voneinander isoliert wirken. Merkur, am linken Bildrand, wendet sich ganz vom Geschehen ab und widmet sich teilnahmslos den Nebelschwaden, die er doch eigentlich engagierter vertreiben müßte. Angesichts seines zögerlichen Stocherns im winterlichen Gewölk fragt man sich, ob der Winter tatsächlich so leicht zu vertreiben sei. Dynamischer erscheinen die drei Grazien, doch auch sie sind nur auf sich selbst bezogen und schauen weitgehend aneinander vorbei; sie stehen dem Geschehen des Bildes indifferent gegenüber. Die zur Teilnahme oder auch nur zum Betrachten einladende Venus ist völlig isoliert vom Rest des Geschehens. Zephyr und Chloris sind ganz mit sich beschäftigt und daher als Gruppe isoliert, gleichsam abgeschottet in einem eigenen Handlungsraum, den der Maler durch die auffällig gebogenen Bäume am rechten Bildrand von der unbewegten Bepflanzung des restlichen Bildraumes abhebt. Auch hier herrscht noch keine Harmonie, denn die Nymphe versucht vor dem bläulich-bläßlich gestalteten Gott zu fliehen.

Den Verdacht, daß die Figuren des Bildes und mit ihnen auch die Brautleute erst noch zueinander finden müssen, stützt auch ein Blick auf die historische Situation zur Zeit der Entstehung des Gemäldes. Die Heirat zwischen Lorenzo und Semiramide war keine Liebesheirat, sondern ein von Lorenzo il Magnifico sorgfältig geplanter politischer Akt. Nach der Pazzi-Verschwörung, 1478, und den anschließenden Ausschreitungen waren die Medici vom Papst exkommuniziert worden und in Italien weitgehend politisch isoliert. Um dieser Isolation entgegenzuwirken, bemühte sich Lorenzo il Magnifico 1479 um eine Verbesserung der

politischen Verbindungen zu den Aragonesen in Neapel, den Alliierten des Papstes. Der Stärkung seiner politischen Situation dienten auch die 1480 aufgenommenen Verhandlungen über eine Verheiratung zwischen Lorenzo di Pierfrancesco und Semiramide Appiani. Die Appiani waren schon seit einer Generation mit den Aragonesen in Neapel durch Heirat liiert. Sie kontrollierten einen wichtigen toskanischen Hafen, Piombino, sowie den Abbau von Eisenerz auf Elba und galten als ideale Verbündete für Florenz und die Medici, die um freien Zugang zu den Schifffahrtswegen besorgt waren und den Abbau von Eisenerz bis dahin nur durch kündbare Konzessionen betreiben konnten. Eine durch Heirat gefestigte Verbindung mit den Appiani förderte demnach wichtige außenpolitische Ziele Lorenzo il Magnifico.<sup>liii</sup> Im Zusammenhang dieser politisch motivierten Heirat waren die jungen, noch nicht volljährigen Brautleute passive Figuren; in erster Linie an sie richtete sich der Zauber des Bildes. Sie sollten hier von ihrer eigenen Hochzeit überzeugt werden - was möglicherweise im Falle der Braut als besonders notwendig erschien. Ihrer im Bild dargestellten, durch die Beschreibung Ovids inspirierten gewaltsamen Eroberung korrespondiert das auf persönliche Gefühle und Bedürfnisse der Braut wahrscheinlich wenig Rücksicht nehmende, politisch motivierte Arrangement der Hochzeit. Ausgehend von diesem Gedanken könnte man das Gemälde selbst sogar als eine Wiedergutmachung für die wenig romantischen Entstehungsbedingungen der Hochzeit deuten, denn die üppige Pracht der Blumen erblüht ganz im Ovidschen Sinne unter dem Regiment der Flora (alias Semiramide Appiani): "Habe du, o Göttin, die Entscheidung über die Blumen". Die einladende Geste der Venus, die als solche aus anderen zeitgenössischen Darstellungen bekannt ist (Abb.), darf in diesem Zusammenhang wohl als Begrüßung der Braut verstanden werden, ja als Aufforderung, in das Reich der Liebe und des Frühlings einzutreten und dort ihre Herrschaft anzutreten.

#### 4. "Minerva bändigt den Kentaur": Ein Bild weiblicher Dominanz

War die additive Zusammensetzung des Bildpersonals in Botticellis "Primavera" als eine Konsequenz der Benutzung heterogener Quellen und der historischen Entstehungsbedingungen des Gemäldes zu verstehen, so verspricht die Eleganz der zentralen Figuren, der Grazien, Venus und Flora andererseits dieselbe Liebe und eheliche Harmonie, die auch in Ovids Text als Wiedergutmachung für die gewaltsame Eroberung der Braut beschworen wird. Diesen, vom Standpunkt der Braut aus gesehen versöhnlichen Aspekt nimmt auch Botticellis Gemälde "Minerva bändigt den Kentaur" wieder auf. Das Leinwandbild hing links neben der "Primavera" über einer Tür und gehörte demselben Ausstattungszusammenhang im Schlafzimmer der Braut an.<sup>liiv</sup> In diesem Gemälde wird nun im Gegensatz zum Bild der Primavera, dessen rechte Hälfte den Raub der Braut und die Dominanz des Mannes thematisiert, die Zähmung eines männlichen Monsters, des Kentaur, inszeniert. Vor einem links durch überkragende Felsen begrenzten Landschaftsausblick gewahren wir dieses Mischwesen, versehen mit dem Unterleib eines Tieres und dem heller ausgeleuchteten Oberkörper eines Menschen. Die Wildheit der zerklüfteten Felsformation des Mittelgrundes korrespondiert mit der wilden und unbändigen Erscheinung des Fabelwesens. Der mit einem Bogen sowie mit einem Köcher voller Pfeile bewaffnete Kentaur scheint allerdings keine kriegerischen Absichten mehr zu hegen, denn die Pfeile ruhen im Köcher und der Bogen ist entspannt - eindeutig erkennbar am oberen Ende des Bogens, an dem die Sehne in Ruhestellung anliegt. Der wenig kriegerisch wirkende, eher mißmutig sich abwendende Unhold wird ganz beherrscht von einer als Minerva identifizierbaren

mythologischen Gestalt, die ihn sanft am Haarschopf packt. Sie ist mit ihrer Hellebarde schwerer bewaffnet und daher wohl auch gefährlicher als das Ungeheuer, zumindest für eine nahkampftartige Situation, wenn denn überhaupt von Kampf die Rede sein kann.

Der Kentaur mit seinem "tierischen" Unterleib verkörpert als mythologische Figur die von maßregelnden Konventionen unbeeinträchtigte fleischliche Lust. Er gilt in den antiken Überlieferungen als wild und gewalttätig, in den mythologischen Handschriften des Mittelalters schlicht als die Inkarnation ungezügelter sexueller Begierde: "Kentauren nämlich, von denen man sagt, daß sie halb Mensch, halb Pferd seien, personifizieren (denotant) solche Männer, die durch fleischliche Lust zu Bestien geworden sind".<sup>iv</sup> Eine Ahnung von diesen bestialischen Eigenschaften vermittelt der in dunklen Farbtönen gehaltene tierische Unterleib, an dessen hinterem Teil noch deutlich die Hoden als Zeichen männlicher Aggressivität und Sexualität zu erkennen sind. Mit dem mächtigen dunklen Unterleib des Unholds kontrastiert sein vergleichsweise schwächerer Oberkörper. Ihm steht Minerva als Personifikation der Weisheit und Klugheit gegenüber, die allein aufgrund ihrer Tugend in der Lage ist, den lasterhaften und tierischen Trieb ihres Gegenübers zu domestizieren. Zum Zeichen ihrer Macht und ihres Sieges über die im Kentaur personifizierte Wollust erfaßt sie dessen Kopf geradezu so, als ob er von seinem Rumpf abgetrennt wäre und somit vollständig in ihrer Gewalt läge. Doch Minerva erscheint nicht nur als triebregulierende Instanz der fleischlichen Lust, die ihr in Gestalt des Kentauren entgegentritt, sondern möglicherweise auch als Gegenpart zu Amor auf dem benachbarten Bild der "Primavera". Denn während der blind und daher nicht kontrolliert agierende Sohn der Venus ebenso wie der Kentaurer als Zeichen der Wollust (voluptas) galt<sup>vi</sup>, verstand man die jungfräuliche Minerva als zügelnde Gegenkraft des unberechenbar kecken Knabens.

Das hier im Bild der Minerva auftauchende Thema weiblicher Dominanz ist aus anderen, vor allem kleineren Bildgattungen bekannt, so zum Beispiel aus Darstellungen auf den "deschi da parto", den Geburtstellern, die anlässlich von Geburten bestellt und den Frauen unmittelbar nach der Niederkunft überreicht wurden. Auf ihnen findet sich häufig ein mehr oder weniger aufwendig gestalteter Triumph der Liebe, oft in Form eines Festwagens, der von Pferden gezogen und von festlich gekleideten Personen begleitet wird. In einem Beispiel aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (Abb.) steht ein mit flammendem Pfeil und Bogen bewehrter Amor im Zentrum, unterstützt von drei kleineren Amorknaben, die ihre Geschosse der Liebe eifrig verschießen.<sup>lvii</sup> Doch interessanter als das Tun Amors und seiner Kollegen ist eigentlich das in der unteren Bildzone dargestellte Geschehen, wo zwei männliche Gestalten von zwei Frauen malträtirt werden. Unten rechts erkennt man die Darstellung von Aristoteles und Phyllis, unmittelbar daneben Samson und Delila. Phyllis war die schöne Geliebte Alexanders des Großen, Aristoteles zeitweilig dessen Lehrer. Nachdem der berühmte und bereits etwas ältliche Philosoph seinen Schüler Alexander vor dem ungünstigen Einfluß schöner Frauen auf tüchtige Männer gewarnt hatte, entflammte die darüber erzürnte und auf Rache sinnende Phyllis in Aristoteles eine solche Glut, daß der alte Mann zum Beweis seiner Liebe bereit war, der Kurtisane als Reittier zu dienen. Die schöne Frau bewies also ihre Macht über den großen Philosophen. Um Macht geht es auch in der Geschichte von Delila, die dem bärenstarken Samson die Haare abschnitt und ihm der Sage nach so seiner Kräfte beraubte.<sup>lviii</sup> In der unteren Bildzone des Geburtstellers wird somit der Sieg der Frau über die geistige (Aristoteles) und körperliche (Samson) Kraft des Mannes dargestellt. Anlässlich der weiblich "beherrschten" Domäne der Geburt, für die man einen "desco da parto" bestellte, wurde also bildlich die

männliche Dominanz kurzfristig durch eine weibliche ersetzt. Eine unmittelbar vergleichbare, allerdings (noch) nicht auf die Geburt bezogene Bildaussage vermittelt auch der Kentaur, der in Botticellis Bild trotz seiner körperlichen Überlegenheit und seiner sprichwörtlichen Wildheit durch die weibliche Personifikation der Tugend seiner Macht beraubt und so gebändigt wird. Ganz in diesem Sinne ließe sich auch die bereits genannte instabile Kopfhaltung des Mischwesens deuten. Formal gesehen erinnert das mit dem Oberkörper nur mangelhaft verbundene Haupt des Kentaur an zeitgenössische Darstellungen der Judith, die während oder unmittelbar nach der Enthauptung des Holofernes den abgetrennten Kopf noch auf dem Rumpf des besiegten Feldherrn ruhen läßt. Eine solches, der Komposition Botticellis formal vergleichbares Arrangement findet sich zum Beispiel in Donatellos "Judith und Holofernes". Eine gängige Deutung dieser blutigen Angelegenheit ist die des Triumphs der durch Judith verkörperten Tugend der Demut über das Laster des Hochmuts, als dessen Personifizierung Holofernes mitunter gilt.<sup>lix</sup> Auch hier, wie im Gemälde Botticellis, siegt die in Gestalt der Frau auftretende Tugend über das in der Person eines Mannes auftretende Laster. Formale Parallelen zwischen der Skulptur einerseits und dem Gemälde andererseits verdanken sich also möglicherweise nicht dem Zufall, sondern dem gemeinsamen Thema beider Darstellungen, dem Triumph der Tugend über das Laster.

Trotz der im Bild triumphierenden Tugend vermittelt Botticellis Minerva auf den ersten Blick nicht gerade den Eindruck einer energischen und dominierenden Person: ein wenig verträumt und ziellos blickt sie in die Welt hinaus, ihr rechter Arm wirkt fast kraftlos, ihre Hand greift eher zärtlich als entschlossen in das zottelige Haar des Kentauer. Die weibliche Dominanz resultiert also keineswegs aus der Körperkraft und ihrer entschlossenen Anwendung, sondern eher aus anderen Charakteristika, die Botticelli dem Betrachter mit Hilfe symbolisch gemeinter Schmuckelemente vermittelt. So umranken Olivenzweige als Symbole weiblicher Tugend den gesamten Oberkörper, die Arme und das Haar Minervas. Die gleiche symbolische Aussage vermitteln auch die überaus zahlreichen Diamanten in den Ringen auf ihrem Kleid und der überdimensionale Diamant am oberen Ende der Hellebarde. Aufgrund seiner unzerstörbaren Härte und kristallinen Klarheit galt er ebenfalls als ein Symbol der Tugend. Durch ihre Tugendhaftigkeit also dominiert die Frau die ihr in Gestalt des Kentaur gegenüberstehende Wollust - so die dem ganzen zugrundeliegende moralische Idee. Gleichzeitig wird Minerva auch als ideale Identifikationsfigur der Braut vorgestellt und zwar durch die bereits genannten Diamantringe, die in dieser Kombination - drei Ringe ineinander verschränkt - als Medicisymbole gelten. Zudem weisen die Medicisymbole die Figur der Minerva sogar als ideales Abbild der Braut aus, denn das Kleid der frisch verheirateten jungen Frau versah der Bräutigam mit den Symbolen der eigenen Familie.<sup>lx</sup>

Ausgehend von Minerva, die mit ihrer Hellebarde und ihrem symbolischen Schmuck als Tugendwächterin über der Tür des Brautgemachs wachte, läßt sich auch die außergewöhnliche Leserichtung der rechts daneben plazierten "Primavera" erklären. Das Bild des Frühlings muß nämlich von rechts nach links gesehen werden und nicht von links nach rechts, wie bei den meisten Bildern üblich. Im Zusammenhang "gelesen" würde also folgende Sequenz zustande kommen: Zephyr alias Lorenzo di Pierfrancesco als Bräutigam jagt und raubt die jungfräuliche Nympe, die durch die Entführung und die körperliche Berührung zu seiner Braut wird. Dann, so suggeriert es der Text Ovids, entführt der Bräutigam seine Braut Semiramide Appiani alias Chloris alias Flora in das Reich der keuschen Venus, die mit einem Gestus des Willkommens (s.u.) ungefähr in der Mitte des Bildes steht. Über dieses Reich blumengeschmückter

Fruchtbarkeit herrscht Semiramide, hier zeugt sie mit ihrem Gatten den erhofften Nachwuchs. Ihre keusche Fruchtbarkeit wird unterstrichen durch die Anwesenheit der drei Grazien. Den vorläufigen Abschluß dieser Sequenz bildet der als Führer der Grazien angesprochene Merkur, alias Lorenzo il Magnifico, der die Winterwinde vertreibt und so das für Hochzeit und Fruchtbarkeit günstige Klima schafft. Er wendet sich vom Geschehen des ersten Bildes ab und leitet über zu einem kontrapunktisch zu verstehenden Gegenbild, nämlich der Bezähmung des Kentaur durch Minerva, eine Szene weiblicher Dominanz, in der das Motiv der Domestizierung unbeherrschter männlicher Lust durch die tugendhafte Frau im Mittelpunkt steht.

Angesichts der Entstehungsbedingungen der "Primavera" und seines "Gegenbildes" hatten wir gefolgert, daß die Jungvermählten mit Hilfe der beiden Gemälde von ihrer eigenen Hochzeit überzeugt werden sollten. Genau diesen, der Überzeugung dienenden didaktischen Aspekt thematisiert auch der eingangs zitierte Brief Marsilio Ficinos an Lorenzo de' Medici il Magnifico, in dem der Hofhumanist der Medici die gemalte Schönheit als Ansporn zu Tugend und Liebe begreift und somit die ideale Wirksamkeit der Malerei schildert. Über die erhoffte Didaktik des Bildes hinausgehend mag sich aber noch eine weitere Hoffnung an die Anbringung der beiden mythologischen Gemälde geknüpft haben. Die "Primavera" hing in einem Schlafzimmer über dem Bett der Braut, und dort sollte sie, folgt man den Vorstellungen von Botticellis Zeitgenossen, die Fruchtbarkeit der Braut ganz unmittelbar beeinflussen. In diesem Sinne beschreibt der bereits mit seinem Malereitratat zitierte Leon Battista Alberti in seiner Abhandlung über die Baukunst die stimulierende Ausstattung der Privatgemächer und Schlafzimmer: "Dort, wo man sich mit der Frau vereinigt, sind ausschließlich besonders noble und schöne gemalte menschliche Formen zu empfehlen, denn, so sagt man, dies ist sehr wichtig für die Empfängnis der Frauen und die Schönheit der Nachkommen."<sup>lxi</sup>

## 5. Die "Geburt der Venus": Ein Bild der Ankunft

Die bekanntesten Gemälde sind oft die unerkanntesten, das gilt auch für das heute in Florenz in den Uffizien befindliche, 172,5x278,5cm messende und mit Tempera auf Leinwand gemalte Bild Sandro Botticellis, das unter dem Namen "Geburt der Venus" berühmt geworden ist, eigentlich aber die Ankunft der Liebesgöttin auf der Insel Zypern darstellt. Diese, in der nachantiken Kunst berühmteste Darstellung der Venus ist weniger gut dokumentiert als Botticellis Bild des Frühlings. Wir wissen lediglich, daß sich die "Geburt der Venus" in der Mitte des 16. Jahrhunderts zusammen mit der "Primavera" im Besitz der Nachfahren Lorenzo di Pierfrancescos und Giovanni di Pierfrancescos befand.<sup>lxii</sup> Bekannt sind seit geraumer Zeit auch die dem Gemälde zugrundeliegenden literarischen Quellen und künstlerisch-formalen Vorbilder, doch hat man andererseits noch nicht einmal die wenigen Details des Bildes vollständig, zusammenhängend und überzeugend zu deuten vermocht. Auch über den Auftraggeber herrscht noch keine vollständige Klarheit. Allerdings verweisen die blühenden Orangenbäume im Hintergrund und die Provenienz des Bildes auf einen Besteller aus dem Kreis der Medici. Wenig wahrscheinlich ist zudem, daß eine weniger bedeutende Familie in Florenz ein profanes Werk dieser Größenordnung bestellt hätte.

Der Aufbau des quereckigen Bildes wird bestimmt durch eine harmonieschaffende und beinahe achsialsymmetrisch wirkende Anordnung der dargestellten Personen. Eine in der Mitte platzierte, fast lebensgroß abgebildete vollständig nackte Frau, Venus, dominiert den Bildraum. Sie steht aufrecht im klassischen Kontrapost auf einer riesigen Muschel, die ihr

offenbar als schiffartiges, seetüchtiges Gefährt dient, und bedeckt ihre Brust nur teilweise, dafür aber elegant mit ihrem rechten Unterarm und ihrer Hand. Mit der anderen Hand greift die Venus in einen Strang ihres üppigen, teilweise im Winde flatternden Haares und bedeckt damit ihre Scham. Die wie eine alabasterne Statue wirkende Gestalt der Liebesgöttin wird flankiert von insgesamt drei bewegten Figuren. In der linken Bildhälfte schweben im Fluge zwei teils nackte, teils mit leichten flatternden Gewändern bekleidete Figuren heran. Die zuvorderst plazierte Gestalt ist männlichen, die andere weiblichen Geschlechts. Sie umschlingen einander, wobei allem Anschein nach nur der Mann Flügel trägt. Es handelt sich bei dem jungen Mann, so die wahrscheinlichste Deutungsvariante, um Zephyr, den wärmenden Frühlingswind. Mit aufgeblasenen Backen erzeugt er einen Luftstrom, dessen Richtung Botticelli mit einigen zarten Pinselstrichen andeutet. Bei der weiblichen Gestalt an seiner Seite handelt es sich entweder um Chloris, seine Gattin, oder eher noch um die Personifikation eines schwächeren Windes, einer sanften Brise (Aura), aus deren geöffnetem Mund ein leiser Lufthauch entweicht. Auch wenn die Identität der beiden Figuren nicht mit absoluter Sicherheit bestimmt werden kann, so ist doch die Funktion der beiden Figuren im Bild eindeutig dargestellt, sie erzeugen den Wind, dessen Kraft das Gefährt der Venus auf die Küste zutreiben läßt.

Auf der anderen, dem Land zugewandten Seite des Bildes erwartet eine weiß gekleidete weibliche Gestalt die Ankunft der Venus, ja sie empfängt dort geradezu die Göttin mit einer einladenden Geste ihres rechten Arms und einem in die Höhe gehaltenen roten Tuch. Dieses Tuch ist mit zahlreichen Gänseblümchen geschmückt, ihr weißes Gewand mit blau erblühten Kornblumen, ihre Hüfte umschlingt ein Kranz mit mehreren Rosen, und um ihren Hals ranken sich mehrere Myrtenzweige. Es mag sich bei dieser Figur um eine Göttin der Jahreszeiten, namentlich um die Hore des Sommers handeln, da die Kornblumen und Rosen zu Beginn des Sommers und die Gänseblümchen während fast der gesamten warmen Jahreszeit blühen.<sup>lxiii</sup> Im Rücken dieser Hore erstreckt sich direkt am Ufer des Meeres der Ausläufer eines Orangenhaines, dahinter verläuft eine von kleinen Buchten gesäumte Küste. Die drei Orangenbäume des Wäldchens tragen mit goldenen Rippen versehene Blätter und - kaum sichtbar - geöffnete Blüten, weisen aber keine Früchte auf, wie die Bäume im Bild der "Primavera". In auffälligem Gegensatz zum üppigen floralen Schmuck der Hore steht also der vegetationsarme Küstenstreifen, der sogar, unten rechts im Bild, auf felsigem Grund zu liegen scheint. Die deutlich hervorgehobene Kargheit des Ufers geht auf einen Akt bewußter Gestaltung von Seiten des Malers zurück, der sich hierbei an Hesiods "Theogonie" orientiert. Hesiod schreibt, daß erst in dem Moment, in dem Venus das Land betritt, dort Blumen erblühen und somit die Vegetation zum Leben erwacht. Botticelli stellt also nicht allein das Motiv der Ankunft der Venus dar, sondern noch präziser jenen Augenblick unmittelbar vor dem Betreten der Küste Zyperns.<sup>lxiv</sup>

Der eigentlich dargestellte Inhalt des Bildes basiert wie schon bei der "Primavera" auf der Kenntnis literarischer Vorlagen, die eine ähnliche Situation beschreiben, nämlich die Ankunft der Venus, wie sie auf einer Muschel über das Meer herangeleitet, getrieben von dem Wind Zephyr und empfangen am Ufer von den Horen. Besonders ein Abschnitt aus den Homerischen Hymnen hat den Kern der Bildgestaltung Botticellis inspiriert, denn dort wird im Detail die Ankunft der Aphrodite (in der römischen Nomenklatur Venus) beschrieben:

"Singen will ich von Aphrodite, der Züchtigen, Schönen,  
golden Bekränzten. Das meerumflossene Kypros ward ganz ihr,  
samt seinen Zinnen verliehen. In schmiegsamen Schäumen entführt sie

Zephyrs, des feuchten Brausers, Kraft auf der Woge des immer rauschenden Meeres. Da namen die Horen mit goldenem Stirnreif grüßend sie auf und hüllten sie ein in unsterbliche Kleider [...]"<sup>lxv</sup>

Wie bereits in Botticellis Gemälde "Mars und Venus", entspricht die Bildgestalt nur im Gesamtarrangement der zitierten Beschreibung, denn im Hymnus selbst empfangen gleich mehrere Horen die Göttin der Liebe, während Botticelli nur eine von ihnen darstellt. Den entsprechenden Abschnitt aus den Homerischen Hymnen ebenso so wie die Zeilen aus Hesiods "Theogonie" dürfte Botticelli vom Hofdichter der Medici, Angelo Polizian, vermittelt bekommen haben, wahrscheinlich in Form einer italienischen Übersetzung. Polizian selbst hatte bereits in seinen "Stanze per la Giostra" (1476-1478) den oben zitierten Passus aus den Hymnen verarbeitet und dort die Meeresfahrt der Venus ausführlicher beschrieben. Auch von einigen Details dieser Beschreibung ließ sich Botticelli inspirieren, so zum Beispiel von der Hinzunahme der Muschel, die als Gefährt der Venus bei Polizian auftaucht und in den Homerischen Hymnen gänzlich fehlt. Diese Muschel war dem Dichter und seinen Zeitgenossen vermutlich aus der antiken Kleinkunst bekannt sowie aus älteren Schriftquellen, wo sie generell als Attribut der Venus sowie als vieldeutiges Symbol auftaucht, zum Beispiel für Fruchtbarkeit und Geburt.<sup>lxvi</sup> Der entsprechende Passus in Polizians Beschreibung der von der Muschel ans Land getragenen Venus lautet in freier deutscher Übersetzung:

"Und darin geboren in lieblicher, vergnügter Bewegung  
Ein Mädchen mit himmlischem Antlitz  
Von ungehemmten Winden ans Ufer gedrängt  
Auf einer Muschel treibend, daß selbst dem Himmel es behagte."<sup>lxvii</sup>

Auch die Gesten der Venus, die in den Homerischen Hymnen nicht näher erläutert werden, beschreibt Polizian in einer Weise, die stark an Botticellis Gemälde erinnert:

"Du könntest schwören, daß den Wellen entsteige  
Die Göttin, die ihr Haar mit der Rechten umfaßt,  
Mit der Linken den zarten Busen bedeckend".<sup>lxviii</sup>

An dieser Stelle weicht der Maler ebenfalls geringfügig von seiner literarischen Inspirationsquelle ab, denn Polizians Venus bedeckt mit der linken Hand ihre Brust, im Gemälde Botticellis ist es die rechte. Die Abweichung erklärt sich im Falle Polizians aus dem Umstand, daß er nicht nur literarische Vorlagen berücksichtigte, sondern vielmehr die Kopie einer antiken Skulptur der "Venus pudica" vor Augen hatte, einer schamhaften Venus also, die mit ihrer rechten Hand einen Teil des Oberkörpers bedeckt und mit der linken die Scham. Eine korrekte Beschreibung dieses Figurentypus hätte das Versmaß der Stanze gestört, da in dem entsprechenden Reim das zweisilbige Wort "dextra" (die Rechte) besser skandiert als das dreisilbige "sinistra" (die Linke). Diese Abweichung Polizians korrigiert Botticelli in seinem Gemälde, ja er orientierte sich in seiner Darstellung recht genau an der "Venus pudica". Antike Skulpturen desselben Typs befanden sich schon im 14. Jahrhundert in einer Florentiner Privatsammlung, dort dem berühmten Bildhauer Polyklet zugeschrieben<sup>lxix</sup>, und wenig früher hatte Giovanni Pisano die "Venus pudica" als formales Vorbild für die "Temperantia" (Mäßigkeit) unterhalb der Pisaner Domkanzel genommen.<sup>lxx</sup> Allerdings variiert Botticelli die vorbildliche Figur: seine Venus hält in der linken Hand den üppigen Strang ihres langen Haars, während dieses Motiv im antiken Vorbild fehlt. Diese Ergänzung nahm der Künstler in Übereinstimmung mit Polizian vor, in dessen Stanze ebenso wie in den griechischen Quellen (der Anthologia Graeca) das genannte Motiv auftaucht.



Botticelli bediente sich also erhaltener antiker Kunstwerke und literarischer Quellen des Altertums und berücksichtigte auch die Dichtungen seines poetischen Ratgebers Polizian. Allerdings existierte für die Darstellung des eigentlichen Geschehens, für die Ankunft der Venus und für ihre Assistenzfiguren im 15. Jahrhundert keine verwertbare Bildtradition. Daher griff der Künstler auch in diesem Werk, ähnlich wie in der "Primavera", auf ein formales Bildschema zurück, das mit der Geschichte der Venus in keiner inhaltlichen Verbindung steht. Tatsächlich entspricht Botticellis Anordnung der Venus und der rechts neben ihr platzierten Hore dem Arrangement, das in der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts für die Taufe Christi verbreitet war. Ähnlich wie Venus im Gemälde Botticellis verharrt Christus in der Darstellung seiner Taufe vergleichsweise unbewegt in der Bildmitte, die Hore des Frühlings gleicht mit ihrem Schrittmotiv und dem weit ausgreifenden rechten Arm der Stellung Johannes des Täufers.<sup>lxxi</sup>

Die bisherigen Beobachtungen lassen bereits vermuten, daß es dem Künstler und dem Auftraggeber besonders auf die Darstellung eines Moments ankam, auf die Ankunft der Venus und nicht auf deren Geburt. Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang auch die Rosen, die links von den Winden aufgewirbelt und über das Meer ausgestreut werden. In ihnen darf man die Rosen der Venus und der triumphierenden Liebe erkennen, wie sie in der griechischen Poesie, etwa bei Anacreon und in anderen Quellen, beschrieben werden. In Hesiods "Theogonie" lesen wir zudem, daß Venus (Aphrodite) ihre Existenz einem Akt grausamer Gewalt verdanke: Saturn (Kronos) hatte auf Geheiß seiner Mutter seinen eigenen Vater Uranos beim Liebesspiel überrascht und entmannt; um die danach ins Meer geworfenen Geschlechtsteile bildete sich dann ein gewaltiger Schaum, aus dem schließlich die Göttin der Liebe, Venus, geboren wurde. Während dieser denkwürdigen Schaumgeburt auf dem Meer wuchs auf dem Lande ein Rosenstrauch, ein florales Äquivalent der im selben Moment dem Meer entsprungenen Göttin der Liebe, als deren symbolische Blume die Rose fortan galt. Dieser unmittelbar mit der Geburt der Venus in Zusammenhang stehende Rosenstrauch erblühte schließlich genau zu demselben Zeitpunkt, als die Göttin der Liebe die Küste erreichte.<sup>lxxii</sup>

Ein weiteres für das Motiv der Ankunft signifikantes Bildelement hat Botticelli am unteren Bildrand in Gestalt einer eher einsam vor sich hinvegetierenden Pflanze angebracht. Ganz unten rechts befindet sich zwischen den Füßen der Hore eine Anemone, die seit antiker Zeit als Blume des Windes bekannt war und im Frühling erblüht. Der Sage nach öffnet sich diese Blume nur, wenn der Wind bläst.<sup>lxxiii</sup> Die Anemone zu Füßen der Frühlingshore taucht also ganz bewußt hier auf, denn es weht ja tatsächlich eine steife Brise von Zephyr und seiner Gefährtin herüber. Von diesem kräftigen Wind werden jene Rosen herangetragen, die der bereits zitierten Überlieferung zufolge erblühten, als die Göttin der Liebe das Ufer erreichte. Auch mit der Darstellung der Anemone betont Botticelli also die Ankunft der Venus.

Im Bild der Venus fällt wie schon in der "Primavera" die genau kalkulierte Bildgestaltung Botticellis auf. Die Anemone setzte der Künstler nicht zufällig in sein Bild, ebensowenig wie die Orangenbäume und ein weiteres Detail, das überhaupt noch keine überzeugende Deutung gefunden hat und gerade deshalb unsere besondere Aufmerksamkeit verdient. In der linken unteren Bildecke, dort wo das Wasser des Meeres sowohl an den Bildrand als auch an einen Streifen der Küste stößt, befinden sich mehrere Rohrkolbengewächse, "typha latifolia", in der botanisch korrekten Bezeichnung, damals noch als "arundo" bekannt, heute im Deutschen auch als Lampenputzer und im englischen als "bullrush". Dieses Rohrgewächs trägt auf dem Bild insgesamt vier Kolben, Frucht- oder Samenstände, wie die Botaniker sagen, gefüllt mit den Samen der Pflanze, der durch den Wind aus den aufplatzenden Kolben getrieben und weit über

Wasser und Land verteilt werden soll - so die dem ganzen zugrundeliegende Idee der Natur, die auf diese Weise für die Vermehrung der Rohrkolben sorgt. Allerdings hat dieser Pflanzentyp am Gestade des Meeres eigentlich nichts zu suchen. Die Rohrkolben sind Süßwassergewächse, sie gedeihen in Binnengewässern oder allenfalls noch in Brackwasser, auf keinen Fall aber im salzigen Meerwasser, aus dem Venus geboren wurde und auf dem sie auch im Gemälde Botticellis der Küste entgegentreibt. Als im botanischen Sinne hier deplazierte Pflanzen bedürfen sie also einer Erklärung, zumal man angesichts der durchdachten Detailgestaltung der mythologischen Gemälde Botticellis an eine zufällige Darstellung dieser Pflanzenart nicht glauben mag.

Für Rohrkolbengewächse auf mythologischen Gemälden existierte gegen Ende des 15. Jahrhunderts noch keine ikonographische Tradition; "typha latifolia" ist lediglich aus dem Bereich der christlichen Bilderwelt bekannt, vor allem aus Darstellungen der Taufe Christi. Sie könnte also bei der Übernahme dieses Bildschemas mit in die Venusdarstellung hinübergekommen sein. Abgesehen von dieser eher oberflächlichen Erklärung gibt es noch zwei weitere Gründe für das Auftauchen der Rohrkolben in Botticellis Gemälde. Zum einen erinnert diese Pflanze an die näheren Umstände der vorausgegangenen Geburt der Venus (s.o.), wie sie Polizian sehr subtil in seinen Stanzen andeutet:

"In der stürmischen Ägeis im Schoß der Thetis  
Sieht man empfangen das Rohr der Zeugung."<sup>lxxiv</sup>

Der Dichter beschreibt hier also nicht unmittelbar die Entmannung des Uranos, sondern erwähnt lediglich dessen nach der Kastration ins Meer gefallenes Geschlechtsteil, den "fusto genitale". Polizians Wortwahl ist bezeichnend. Das Substantiv "fusto" benennt im Italienischen sowohl Stengel von Pflanzen als auch das Schilfrohr, während mit dem lateinischen Ursprungswort "fustis" ein Knüppel oder Stock gemeint ist. Der Dichter deutet also mit seiner Formulierung das noch erigierte Geschlechtsteil des Uranos an, und es ist anzunehmen, daß Botticellis Rohrkolben als Reminiszenzen dieser phallischen Anspielung entstanden sind.

Phallische Assoziationen des Rohrkolbens in Botticellis Gemälde, die vielleicht durch Polizians Wortwahl inspiriert worden waren, finden sich auch in anderen Quellen.<sup>lxxv</sup> Neben den literarischen Belegen zu den erotischen Konnotationen des Rohrkolbens existiert auch eine Bildtradition, in der das Rohrkolbengewächs in einem erotischen Zusammenhang auftaucht (Abb. ). So hat Leonardo da Vinci in den 90er Jahren des 15. oder im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts eine Bildkomposition geschaffen, die das klassische erotische Thema von "Leda mit dem Schwan" zeigt. Diese Komposition ist vor allem durch mehrere Nachschöpfungen aus der Leonardoschule bekannt, so zum Beispiel durch ein in der Pembrokesammlung in Salisbury verwahrtes Ölgemälde. Aber auch eine eigenhändige Zeichnung Leonardos bildet Leda und den Schwan zusammen mit den Rohrkolben ab.<sup>lxxvi</sup> Ohne Zweifel handelt es sich sowohl im Gemälde als auch auf der Zeichnung um Darstellungen erotischer Natur, denn Leda empfängt den brünftigen Gott Zeus (Jupiter), der sich ihr in Gestalt eines Schwanes nähert, um dann mit ihr die Kinder zu zeugen. Diese Kinder, Pollux und Helena sowie, in einer anderen Variante der antiken Überlieferung, auch noch Kastor und Clythemnestra<sup>lxxvii</sup>, finden sich ebenfalls abgebildet, quasi in einer bildlichen Vorwegnahme der nicht direkt dargestellten, sondern nur angedeuteten geschlechtlichen Vereinigung von Leda und dem als Schwan getarnten Zeus-Jupiter. Die Anwesenheit der Rohrkolben in dieser Darstellung dürfte also eindeutig erotisch motiviert gewesen sein, sie ist ebenso eine Anspielung auf das erigierte männliche Geschlechtsteil, wie die Begegnung von Leda mit dem Schwan eine Anspielung auf den Geschlechtsakt selbst

darstellt. Wir können angesichts der durch Leonardo verbürgten Bildtradition eine ähnliche Intention auch für Botticellis Gemälde mit der Ankunft der Venus annehmen, wo die Rohrkolben ebenfalls als erotische Symbole auftauchen.

Aufgrund der kaum verhüllt dargestellten Nacktheit der Venus und der Deutungsmöglichkeiten, die sich an die Rohrkolben und auch an die Muschel knüpfen, kann die sogenannte "Geburt der Venus" eher noch als die "Primavera" als ein erotisches Gemälde gelten. Doch bleibt die Interpretation des Bildes ohne genaue Kenntnis seines ursprünglichen Entstehungszusammenhangs letztlich unvollständig - zu vieldeutig sind einzelne Bildelemente. Eindeutig ist lediglich der Umstand, daß Botticelli in seinem Bild nicht die Geburt, sondern die Ankunft der Venus thematisiert, was sich besonders in den Winden, die Venus an Land treiben, der erblühenden Anemone und in den durch die Luft gewirbelten Rosen zeigt (s.o.). Ebenso eindeutig betont der Maler das Motiv des Empfangs durch die Hore, denn deren weitausholender Gestus des Willkommens dominiert die gesamte rechte Bildhälfte und bildet zudem den Abschluß der im Gemälde angelegten Bewegung von links nach rechts. Großen Wert legten Botticelli, sein Berater und der Auftraggeber offenbar auch auf eine sehr präzise zeitliche Bestimmung des dargestellten Augenblicks der Ankunft: den Moment unmittelbar vor der Landung der Göttin an den Küste.

Die meisten mythologischen Tafel- und Leinwandbilder des 15. Jahrhunderts in Florenz verdanken ihre Entstehung einem prominenten Anlaß, oft einer Hochzeit. Das Thema von Botticellis "Geburt der Venus" könnte daher auf Ereignisse aus der Auftraggeberfamilie zu beziehen sein, so zum Beispiel, wie jüngst vorgeschlagen wurde, auf eine Geburt.<sup>lxxviii</sup> Angesichts der erotischen Elemente des Bildes mag man aber eher an die erhoffte Ankunft einer jungen Frau, etwa der Braut, im Hause des Bräutigams denken. Möglicherweise handelt es sich um ein werbendes Bild, das während der Hochzeitsverhandlungen angefertigt wurde, um die Einwilligung der Braut oder ihrer Familie zu beschleunigen. In diesem Sinne könnte die "Geburt der Venus" ebenfalls im Umfeld der bereits genannten Hochzeit des Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici entstanden sein oder für eine spätere Feier dieser Art, zum Beispiel für die Vermählung Piero de' Medicis mit Alfonsina Orsini 1488 oder im Vorfeld der Vermählung Giovanni de' Medicis mit Caterina Sforza 1497. Allerdings bleiben diese Deutungsansätze spekulativ, solange nicht die näheren Umstände der genannten Ereignisse glaubwürdig mit der Bestellung des Bildes in Verbindung gebracht werden können. In jedem Fall aber sollte das Motiv der Ankunft, das in Botticellis Bild mehrfach betont wird, in Verbindung mit einem konkreten Ereignis gebracht werden. Weitere Nachforschung in diese Richtung dürften für eine vollständige Deutung von Botticellis "Geburt der Venus" ausschlaggebend sein.

## 6. Die Fresken der Villa Lemmi: Ewige Liebe nach dem Tod?

Drei Grazien wie in der "Primavera" tauchen in einer anderen Anordnung und Bedeutung ebenfalls in den einzigen Fresken profanen Inhalts auf, die von Sandro Botticelli erhalten sind: in den Fresken der Villa Lemmi, so benannt nach ihrem ursprünglichen Anbringungsort, einer Villa außerhalb von Florenz, die im 19. Jahrhundert der Familie gleichen Namens gehörte. Die später von der Wand abgenommenen, nur unvollständig erhaltenen und stark beschädigten Darstellungen entstanden möglicherweise um 1486 im Umfeld der Hochzeit von Lorenzo Tornabuoni und Giovanna Albizzi.<sup>lxxix</sup> Andererseits wurde für die genannte Hochzeit nachweislich eine Bilderserie mit der Argonautengeschichte geschaffen<sup>lxxx</sup>, so daß nunmehr

eine zweite Deutungsvariante an Wahrscheinlichkeit gewinnt: Die Fresken könnten nach dem frühen Tod der Braut im Oktober 1488 entstanden sein und zwar im Sinne einer idealen Zusammenführung von Braut und Bräutigam im Reich der unsterblichen Tugend und Schönheit.

Zunächst unabhängig von einer spezifischen Deutung wenden sich Botticellis Fresken ganz dezidiert an eine Frau einerseits bzw. an einen Mann andererseits. Die in ihrer Didaktik auf einen männlichen Betrachter abgestimmte Szene spielt vor einem dunklen Hintergrund, offenbar vor einem Wäldchen, dessen Baumstämme nur noch vage zu erkennen sind. Im Vorder- und Mittelgrund gewahrt der Betrachter eine Gruppe von sieben Damen, die auf verschiedenen hohen Positionen in einem Halbkreis sitzen und der Ankunft eines von links nahenden jungen Mannes harren. Dieser junge Mann, Lorenzo Tornabuoni, wird herangeführt von einer achten Frauengestalt. Noch weiter zur linken Seite ist der Kopf eines "putto" zu erkennen. Aufgrund älterer Beschreibungen weist man, daß die "putti" auf den Fresken einst Schilder mit den Wappen der beiden Familien Tornabuoni und Albizzi in Händen hielten oder mit sich brachten (in einem Fall ist das Schild noch zu erkennen). Die jungen Frauen tragen idealisierende und an antike Darstellungen erinnernde Gewänder, während Lorenzo mit einem blau getönten zeitgenössischen Kostüm und einem modischen roten Barett daherkommt. Im Kontrast zu der neben ihm befindlichen Frau trägt er festes Schuhwerk, Botticelli charakterisiert ihn damit als eine zeitgenössische Person. Aus der Gestaltung der gesamten Szene, vor allem aber aus den Attributen der jungen Damen (hierzu s.u.) ist ersichtlich, daß der junge Mann hier in den Kreis der sieben freien Künste eingeführt wird. Die sieben freien Künste oder "septem artes liberales" stellten in der Antike jene Bildungszweige dar, deren Ausübung im Gegensatz zu den unfreien mechanischen Künsten, den "artes mecanicae", allein den freien Bürgern und nicht den niederen sozialen Klassen gestattet war. Die vornehmen "artes liberales" bildeten im Mittelalter den Kanon des erlernbaren Wissens und galten im 15. Jahrhundert auch als Richtschnur zivilisierten Verhaltens.<sup>lxxxix</sup> Sie wurden zudem in der Gestalt junger Frauen mit entsprechenden Attributen geschildert und in zwei Gruppen unterteilt. Die erste Gruppe vereint in sich das "trivium" mit Grammatik, Dialektik (Logik) und Rhetorik, die zweite das "quadrivium" mit Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik.

In Botticellis Gemälde geleitet die weiß und braun-rot gewandete Personifikation der Grammatik den jungen Mann an ihrer rechten Hand in den Bildraum hinein und auf den Kreis der anderen Künste zu. Erkennbar ist sie im Gegensatz zu ihren Schwestern nicht an einem Attribut, sondern an ihrer führenden Rolle unter den "artes liberales", wie sie der Florentiner Dichter Burchiello im 15. Jahrhundert beschrieben hatte:

"Sieben sind der freien Künste, und zunächst  
Weist die Grammatik den anderen den Weg."<sup>lxxxii</sup>

Unmittelbar oberhalb der Grammatik befindet sich die in ein grünes Gewand gekleidete Rhetorik, erkennbar an ihrem Attribut, der Schriftrolle. Daneben ist die Personifikation der Dialektik (Logik) dargestellt, die in ihrer rechten Hand einen Stab und in ihrer linken einen beängstigend großen Skorpion hält. Das Tier ist aber nur symbolisch gemeint und daher völlig ungefährlich: Mit seinen Zangen versinnbildlicht es die gegeneinander gerichteten Positionen des dialektischen Denkens. Weiter rechts findet sich die Arithmetik, die als Erkennungszeichen ein Blatt Papier mit mathematischen Formeln in ihrer linken Hand hält. Im Vordergrund, mit dem Rücken zum Betrachter, gewahrt man (von links nach rechts gesehen) die Musik mit ihren Attributen Orgel und Tamburin, während zu ihrer Seite die Astrologie durch ein Astrolabium und die grün gekleidete Geometrie durch das auf ihrer Schulter ruhende Winkelmaß gekennzeichnet

sind. Über dem Kreis der sieben freien Künste thront eine maßstäblich etwas größer gestaltete und vornehmer gekleidete Figur. Sie hält in ihrer linken Hand einen Bogen und erhebt ihre rechte in einem Begrüßungsgestus, der auch aus anderen Bildern als Geste des Willkommens bekannt ist, so aus der zeitgenössischen Buchillustration und aus der Gestalt der Venus in Botticellis "Primavera" (s.o). Bei dieser Frauengestalt handelt es sich wahrscheinlich um Phronesis, die Mutter der Philologie, in jedem Falle aber um eine den freien Künsten übergeordnete Instanz. Die Grammatik führt den jungen Mann hier also nicht nur in das Reich der "septem artes liberales" ein, sondern stellt ihn auch der Phronesis vor. Ihm werden in Anlehnung an die Überlieferungen der Antike und in Übereinstimmung mit dem Lehrkanon der mittelalterlichen Universität außergewöhnliche Fertigkeiten in sämtlichen Bereichen des erlernbaren Wissens attestiert. Zudem darf man vermuten, daß dem jungen Mann das "Quadrivium" etwas weniger am Herzen lag als das "Trivium", denn die Personifikationen von Grammatik, Dialektik und Rhetorik sind "en face" dargestellt, während Geometrie, Astrologie und Musik aufgrund ihrer Rückenansicht weniger prominent erscheinen.

In unmittelbarem Kontrast zur Darstellung der sieben freien Künste und ihrer Bedeutung für den Bildungsanspruch des jungen Mannes steht das zweite Fresko, das eine eher weibliche Rollenvorstellung thematisiert und links die drei Grazien zusammen mit Venus sowie rechts Giovanna Tornabuoni zeigt. Hier spielt sich die Szene vor einem deutlich helleren Hintergrund ab, wohl in einem nach außen hin abgeschlossenen Garten, wie der links sichtbare Teil eines Brunnens und die rückwärtigen weißen Wände suggerieren. Die Platzierung der Personen in einer vergleichsweise geschlossen wirkenden Räumlichkeit kontrastiert mit der offener gestalteten Anordnung des ersten Freskos, wo ein männliches Rollenverständnis thematisiert wird. Dieser Kontrast ist sicherlich als ein Hinweis auf die geschlechtsspezifische Rollenverteilung zu verstehen. Als Domäne des Mannes galt der außerhäusliche, als Bestimmung der Frau eher der innerhäusliche Bereich einschließlich des Gartens; der Mann bewegt sich im Kreis der Wissenschaften und Künste, die Frau im Bereich von Schönheit und Anmut.

Die Raumaufteilung in diesem Garten, der ein wenig an den "hortus conclusus" der Jungfrau Maria erinnert, ist eindeutiger und stringenter als im ersten Fresko: rechts befindet sich Giovanna Albizzi, gekleidet in ein braunes, weiß gegürtetes zeitgenössisches Gewand, dessen beinahe vertikal verlaufende Falten eine gewisse Statik suggerieren. Ihr kaum noch erkennbares Schuhwerk hebt sich aufgrund seiner ebenfalls bräunlichen Färbung fast unmerklich von dem ähnlich dunklen Untergrund ab. Das Haar Giovannas ist zum größten Teil von einem weißen, locker auf dem Kopf angebrachten Tuch bedeckt, in ihren ausgestreckten Händen hält sie ein ebenfalls weißes Tuch, das die Verbindung zur Figurengruppe der linken Bildhälfte herstellt. Von dort betreten die drei Grazien und Venus den Bildraum, leichten Schrittes und mit bauchigen Gewändern bekleidet, schreiten sie der Bildmitte zu. Ihre Charakterisierung steht ganz im Gegensatz zur Gestaltung der rechts wartenden Giovanna. Die ungegürteten, farblich lebhafter gehaltenen Gewänder lassen eine gewisse Bewegtheit erkennen, drei der jungen Frauen kommen barfuß daher, die vierte, die als vorderste der Vierergruppe die wichtigste ist, stattet Botticelli mit antik anmutenden Sandalen aus. Zumindest die beiden "en face" dargestellten Frauen ähneln einander sehr. Mehr noch als in der Darstellung der freien Künste wird hier der Kontrast zwischen der zeitgenössischen Kleidung der Einzelperson (rechts) einerseits und den antikisierenden Gewändern der mehrfigurigen Gruppe andererseits deutlich. Bei dieser Gruppe handelt es sich um allegorisches Bildpersonal, dessen Gestaltung durch die Sandalen der vorn

dargestellten jungen Frau weiter differenziert wird, denn Venus als Göttin unterscheidet sich durch ihre Sandalen von den Grazien. Dieselbe Differenzierung findet sich übrigens bereits in Botticellis "Primavera", wo nur Venus und Merkur Schuhwerk tragen, nicht aber die Grazien.

Auch in seinen Fresken für die Tornabuoni-Villa variiert Botticelli verschiedene literarische und künstlerische Vorbilder. So stimmen die Attribute der freien Künste einestteils mit den Angaben in mittelalterlichen Beschreibungen und andernteils mit den entsprechenden Darstellungen in der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella in Florenz überein.<sup>lxxxiii</sup> Dort, in Andrea Bonaiutis 1366-1468 entstandenem "Triumph des heiligen Thomas von Aquin", fand Botticelli eine umfassende Zusammenstellung des mittelalterlichen Systems der Wissenschaften und Künste. Doch weniger der propagandistische Geist dieses von Dominikanern entworfenen Programms bestimmt Botticellis Darstellung der freien Künste und ihre Beziehung zu Lorenzo Tornabuoni, sondern das um 400 n. Chr. entstandene Werk "De nuptiis Philologiae et Mercurii" (Von der Hochzeit der Philologie und Merkurs) des Martianus Capella. In den ersten beiden, allegorisch-mythologischen Büchern schildert der Autor die Heirat zwischen dem Gott Merkur und der sterblichen Braut "Philologia", die eigens für diese Vermählung zu einer Unsterblichen erhoben wird. Vordergründig thematisiert Martianus Capella eine Hochzeit, doch in einem tieferen Sinne geht es um die Erhebung der "Philologia" zur Unsterblichkeit. Eben dieses im Rahmen der allegorischen Hochzeit von Merkur und der Philologie eingeflochtene Motiv der Unsterblichkeit liegt als Idee möglicherweise den Fresken Botticellis zugrunde. Hierbei wäre der Merkur aus dem Werk des Martianus Capella als mythologisches Pendant zu Lorenzo Tornabuoni zu verstehen, der in das Reich der Phronesis, der Mutter der Philologie, in den Bereich der Wissenschaften und Künste, tritt und damit Zugang zu einer Welt unsterblicher Werte erlangt. Einen ähnlichen Aufstieg verheißt auch das zweite Fresko: Die "Philologia" bekommt bei Martianus Capella zum Lohn für ihre Schönheit und Tugend Unsterblichkeit verliehen, und die jung verstorbene Giovanna, das "alter ego" der Philologie, nimmt den gleichen Weg. Sie ist im Reich der Venus und der Grazien angelangt, im Reich der ewigen Schönheit, Anmut und Tugend, deren symbolischer Ausdruck Venus und die Grazien sind.<sup>lxxxiv</sup> Der Sinn dieser für den Anlaß des Todes neu interpretierten Hochzeitsallegorie ergibt sich aus dem Wunsch des gebildeten Lorenzo Tornabuoni, einerseits seiner Trauer über den erlittenen Verlust Ausdruck zu verleihen und andererseits seiner verstorbenen Gattin in einem imaginären und überzeitlichen Reich der Künste und Tugenden nahe zu sein. Die vordergründig als Wappenträger auftretenden und merkwürdigerweise bekleideten "putti" in beiden Gemälden thematisieren jene Trauer: Tatsächlich entsprechen sie kaum den gängigen Vorstellungen von lebhaften kleinen Kerlen, die sonst ihre Verwandtschaft mit dem kecken Amor oft nicht leugnen können. Der "putto" auf dem ersten Fresko mit Lorenzo blickt traurig-verträumt aus dem Bilde heraus, ohne dabei mit seinem Auge irgend etwas Konkretes zu erfassen. Sein Pendant im zweiten Fresko kommt mit gesenktem Haupt daher und trägt das Wappenschild der Familie Giovannas ganz so, als ob es nun seinen angestammten Platz verloren hätte. Auch er ist in stille Trauer versunken, die einzig an den durch Liebe und Schönheit nicht aus der Welt zu schaffenden Tod erinnert. Doch gleichzeitig thematisieren die beiden Fresken auch die Überwindung des Todes und damit die Vereinigung des Witwers mit seiner jung verstorbenen Gattin im Reich mythologischer Verklärung. Lorenzo erreicht die verstorbene, ferne Geliebte sowohl durch seine Liebe als auch durch seine unmittelbare Verbindung zum Unsterblichen, dem er sich mit Hilfe der Wissenschaften und Künste nähert. Diesem Reich des Ewigen und Unsterblichen gehört Giovanna, die verstorbene Geliebte kraft ihrer Schönheit, Anmut und

Tugend bereits an. Die Fresken sind also - wenn die Interpretation zutrifft - das beeindruckendste und zugleich anrührendste Beispiel für eine Malerei, die, im Sinne des eingangs zitierten Marsilio Ficino, Tugend durch die Schönheit des Bildes vor Augen führt und hier sogar über den Tod hinaus die Liebenden zusammenführt. Vielleicht mehr noch als die anderen mythologischen Gemälde Botticellis verdeutlichen die beiden für Lorenzo gemalten Werke die anrührende Macht der Bilder und zugleich die Kraft der Liebe.

## Anmerkungen

i. Grundlegend: Herbert Horne, *Alessandro Filipepi Commonly Called Sandro Botticelli Painter of Florence*, London 1908 (Nachdruck Florenz 1986); Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli. Life and Work*, 2 Bde., London 1978; *The Dictionary of Art* edited by Jane Turner, 34 Bde., New York 1996, IV, S. 493-504 (Charles Dempsey). Übersichtlich: Caterina Caneva, *Botticelli*, Florenz 1990, und Barbara Deimling, *Botticelli*, Köln 1993.

ii. Benjamin Hederich, *Gründliches mythologisches Lexikon*, Leipzig 1770 (Reprint, Darmstadt 1986); Wilhelm H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 7 Bde., Leipzig 1884ff; *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Zürich 1981ff; Heinrich Krauss/ Eva Uthemann, *Was Bilder erzählen*, München 1987; Jane Davidson Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, 2 Bde., New York/ Oxford 1993; Willem F. Lash, *Mythological Painting and Sculpture*, in: *The Dictionary of Art*, XXII, S. 410-417.

iii. Grundlegend: Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, 2 Bde., Leipzig 1914-1924; [Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, New York 1962 (zuerst 1939);] Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, New York 1953; Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Oxford 1980 (zuerst 1958); Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, New York 1972 (zuerst 1960). - Der beste Überblick in deutscher Sprache findet sich im *Lexikon der christlichen Ikonographie* hrsg. v. Engelbert Kirschbaum, 7 Bde., Freiburg etc. 1970, II, S. 170-179 (s.v. Götter, heidische, von Wolfgang Kemp).

iv. Ferrara, Palazzo Schifanoia, Monatsbilder, circa 1469-1476: Aby Warburg, *Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara*, in: *Atti del X congresso internazionale di storia dell'arte in Roma [1912]*, Rom 1922, wieder abgedruckt in: A. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hrsg. v.

D. Wuttke, Baden-Baden 1980, S. 173-192; Eberhard Ruhmer, Francesco del Cossa, München 1959, S. 71-75.

v. So zum Beispiel die Camera degli Sposi in Mantua, 1465-1475: Ronald Lightbown, Mantegna, Oxford 1986, S. 112 und 415-419.

vi. Wind, Pagan Mysteries; Panofsky, Renaissance.

vii. Ernst H. Gombrich, Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance II, Stuttgart 1986 (englisch 1972), S. 58 (d.i. Marsilio Ficino, Opera omnia, Basel 1576, S. 807).

viii. Botticelli, Mars und Venus, 69x173cm, London, National Gallery. Lightbown, Botticelli, I, S. 93, II, S. 55-56; Gombrich, Das Symbolische Bild, S. 83-87.

ix. Domenico Ghirlandaio, Mariengeburt, ca. 1486-1490, Florenz, S. Maria Novella. Roland Kecks, Ghirlandaio, Florenz 1995, Nr. 15.

x. Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori, hrsg. v. G. Milanesi, 9 Bde., Florenz 1906, II, S. 148-149, frei übersetzt nach Vasari/ Schorn, II.1, S. 53-54. - Zur Bildgattung: Paul Schubring, Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance, 2 Bde. Leipzig 1915; Anne Brickey Barriault, "Spalliera" Paintings of Renaissance Tuscany, University Park (PA) 1994; Graham Hughes, Renaissance Cassoni. Masterpieces of Early Italian Art: Painted Marriage Chests 1400-1550, London 1997.

xi. Krauss/ Uthemann, Bilder erzählen, S. 37 und 41; Davidson Reid, Classical Mythology, II, S. 966-976. - Es handelt sich bei den vier kleinen Gestalten eigentlich um Satyrkinder, Satyrkinder; eingebürgert hat sich neben der Bezeichnung Faun aber jetzt Satyr.

xii. Ovid, Ars amatoria, 2.561-564; Lukrez, De natura rerum, 1.28-46; Horne, Botticelli, S. 141; Wind, Pagan Mysteries, S. 89-92; Krauss/ Uthemann, Bilder erzählen, S. 22-23; Davidson Reid, Classical Mythology, I, S. 195-203.

xiii. Marsilio Ficino, Symposiumskommentar, 5.8. (1339), hier zit. nach Gombrich, Das Symbolische Bild, S. 84.

xiv. Lukrez, De natura rerum, 1.31-37, Übersetzung frei nach Titus Lukretius Carus, De rerum natura/ Welt aus Atomen, übers. v. K. Büchner, Stuttgart 1973. - Gombrich, Das Symbolische Bild, S. 83-87; Wind, Pagan Mysteries, S. 89.

xv. Lukian, Herodot, § 5, zit. nach Gombrich, Das Symbolische Bild, S. 85.



- xvi. Wind, Pagan Mysteries, S. 89-92; Caneva, Botticelli, S. 83.
- xvii. Lukian, Herodot, § 5, zit. nach Gombrich, Das symbolische Bild, S. 86.
- xviii. Lightbown, Botticelli, I, S. 93, II, S. 55-56.
- xix. Rona Goffen, Titian's "Sacred and Profane Love" and Marriage, in: N. Broude/ Mary Garrard (Ed.), The Expanding Discourse. Feminism and Art History, New York 1992, S. 111-125, bes. S. 116-117; Christina Olsen, Gross Expenditure: Botticelli's Nastagio degli Onesti Panels, in: Art History, 15, 1992, S. 146-170, bes. S. 154-155; Rose Marie San Juan, Mythology, Women and Renaissance Private Life: The Myth of Eurydice in Italian Furniture Painting, in: Art History, 15, 1992, S. 127-145; Zirpolo, Botticelli's "Primavera", S. 24-26; Rohlmann, Botticellis Primavera, beide zit. in Anm. 23.
- xx. Savonarola, Predigt über das Buch Ruth, zit. nach Schubring, Cassoni, S. 380, und Edith Schaeffer, Von Bildern und Menschen der Renaissance, Berlin 1913, S. 8.
- xxi. Vasari, Le vite, III, S. 312; Aby Warburg, Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling, 1893, wieder abgedruckt in: A. Warburg, Ausgewählte Schriften und Würdigungen, S. 11-64; Lightbown, Botticelli, II, Kat.-Nr. B39, bes. S. 52; Horne, Botticelli, S. 49-62.
- xxii. Charles Dempsey, The Portrayal of Love. Botticelli's "Primavera" and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent, Princeton 1992.
- xxiii. John Shearman, The Collections of the Younger Branch of the Medici, in: Burlington Magazine, 117, 1975, S. 12-27, S. 25, Nr. 38; Webster Smith, On the Original Location of the "Primavera", in: Art Bulletin, 57, 1975, S. 31-40, S. 37, Nr. 9; Mirella Levi-d'Ancona, Botticelli's Primavera, Florenz 1983; Lilian Zirpolo, Botticelli's Primavera. Lesson for a Bride, in: women's art journal 12, 1991/1992, S. 24-28; Michael Rohlmann, Botticellis Primavera. Zu Anlaß, Adressat und Funktion von mythologischen Gemälden im Florentiner Quattrocento, in: Artibus et historiae, 16, 1996, S. 97-132; Frank Zöllner, Zu den Quellen und zur Ikonographie von Botticellis Primavera, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 50, 1996, S. 131-157.
- xxiv. Ovid, Metamorphosen, 2.685-835, 8.618-727; Homer, Illias, 24.334-469, Odyssee, 5.28-148; Krauss/ Uthemann, Bilder erzählen, S. 26-27; Davidson Reid, Classical Mythology, I, S. 563-572.
- xxv. Lucius Apuleius, Der Goldene Esel, übersetzt von Carl Fischer, München 1990, 4.28-5.24, hier S. 88.

xxvi. Columella, *De re rustica*, 10.192-214; Martianus Capella, *De nuptiis Mercurii et Philologiae libri*, 1.27, 9.888, und Remigius von Auxerre, *Commentum in Martianum Capellam*, hrsg. v. C. E. Lutz, Leiden 1962, S. 101 (Dempsey, *Portrayal of Love*, S. 38 und 45-46; U. Rehm, [Rez. v. Dempsey, *Portrayal of Love*], in: *Kunstchronik*, 47, 1994, S. 96-104, S. 102).

xxvii. Angelo Polizian, *La Giostra*, 1.40, zit. nach Panofsky, *Renaissance*, S. 193.

xxviii. Vgl. z.B. Angelo Polizian, *Rusticus*, 210-221 (Dempsey, *Portrayal of Love*, S. 20-49, bes. S. 35-36).

xxix. Dempsey, *Portrayal of Love*, S. 38.

xxx. Zirpolo, *Botticelli's Primavera*, S. 26; Cristelle L. Baskins, *Gender Trouble in Italian Renaissance Art History: Two Case Studies*, in: *Studies in Iconography*, 16, 1994, S. 1-36, S. 2-16.

xxxi. Barriault, *Spalliera-Paintings*, S. 28; Rohlmann, *Botticellis Primavera*, S. 102-104.

xxxii. Vgl. Susanne Kress, *Das autonome Porträt in Florenz*, Phil. Diss., Gießen 1995, S. 146-167.

xxxiii. Apuleius, *Goldener Esel*, 5.28, ed. Fischer, S. 109; Ovid, *Fasti*, 4.155-160; Giovanni Boccaccio, *Genealogia Deorum gentilium*, ed. Vincenzo Romano, Bari 1951, S. 142-144 (3.22); Levi d'Ancona, *Botticelli's Primavera*, S. 50.

xxxiv. Mirella Levi d'Ancona, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Florenz 1977, S. 237-241, Nr. 3.

xxxv. Rohlmann, *Botticellis Primavera*; Goffen, *Titian's "Sacred and Profane Love"*, S. 116.

xxxvi. Christina Olsen, *Gross Expenditure: Botticelli's Nastagio degli Onesti Panels*, in: *Art History*, 15, 1992, S. 146-170.

xxxvii. Pisanello, *Medaille der Cecilia Gonzaga*. G. A. dell'Acqua/ R. Chiarelli, *L'opera completa del Pisanello*, Mailand 1972, Nr. 115; Vincenzo Cartari, *Imagini delli Dei de gl'antichi*, Venedig 1647 (Nachdruck Graz 1963), S. 54, 57, 60, 185 und 287.

xxxviii. Edmondo Solmi, *La festa del paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione*, abgedruckt in Solmi, *Scritti vinciani*, Florenz 1976 (zuerst 1908), S. 407-418, S. 418; Bernardo Bellincioni, *Le Rime*, ed. Pietro Fanfani, 2 Bde., Bologna 1876-1878, II. S. 221.

xxxix. Niccolò Fiorentino (?), Medaille der Giovanna Albizzi, 1486. Angelica Dülberg, Privatporträts, Berlin 1990, S. 141-142; Frank Zöllner, Leonardo da Vinci. Mona Lisa, Frankfurt 1994, S. 60-65.

xl. Leon Battista Alberti, Vom Hauswesen (Della famiglia), München 1986, S. 139-140; Patricia Simons, Women in Frames: The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture, in: History Workshop Journal, 25, 1988, S. 4-30, bes. S. 12.

xli. "Sensa honestà perduta è la bellezza et senza amor non fu mai gentilezza." Der cassone befindet sich im Museo Stibbert in Florenz, die Inschrift ist zitiert bei Paul Fraser Watson, The Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance, Philadelphia/ London 1979, S. 101.

xlii. Francis Ames-Lewis, Early Medicean Devices, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 42, 1979, S. 128-129 und 142; Levi d'Ancona, Botticelli's Primavera, S. 14, 42-43 und Anm. 53-54; Horst Bredekamp, Sandro Botticelli. La Primavera, Frankfurt 1988, S. 50-54.

xliii. Ames-Lewis, Early Medicean Devices, S. 128-129 und 142; d'Ancona, Due quadri del Botticelli, S. 22 und 56.

xliv. Zum Brautzimmer siehe John Kent Lydecker, The Domestic Setting of the Arts in Renaissance Florence, Ann Arbor 1987, S. 170-175, zum Zweck des Geschlechtsverkehrs Alberti, Vom Hauswesen, S. 44, 133-135, 139; Zirpolo, Botticelli's Primavera, S. 26-27.

xlv. Michael Baxandall, Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy, Oxford/ New York 1988 (zuerst 1972), S. 29-108. - Zum Folgenden siehe auch Zöllner, Quellen und Ikonographie von Botticellis Primavera.

xlvi. Niccolò Fiorentino (?), Medaille Lorenzo de' Medicis. Aby Warburg, Bildniskunst und florentinisches Bürgertum I. Domenico Ghirlandajo in Santa Trinita. Die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen, Leipzig o.J. [1902], bes. S. 13-25; K. Langedijk, The Portraits of the Medici 15th-18th Centuries, 3 Bde., Florenz 1982, II, S. 1171, Nr. 74,41 rev.

xlvii. Zöllner, Leonardo. Mona Lisa, S. 34, 54-55, Farbtafel, Abb. 17, 31-32.

xlviii. L. Stauch, s.v. Baum, Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, II, S. 63-73; Zöllner, Quellen und Ikonographie von Botticellis Primavera, S. 146-151.

xlix. Speculum Virginum, Leipzig, Universitätsbibliothek. A. Katzenellenbogen, Allegories of the Virtues and Vices in

Medieval Art, New York 1964 (zuerst London 1939), S. 65-68 und Abb. 64-68; G. B. Ladner, *Vegetation Symbolism and the Concept of Renaissance*, De artibus opuscula XL. Essays in Honour of Erwin Panofsky, ed. M. Meiss, 2 Bde., New York 1960, I, S. 303-322, S. 308-312.

l. Levi d'Ancona, *Garden of the Renaissance*, S. 272-277, 208-209 und 381-387.

li. Domenico Veneziano, *Altarbild für S. Lucia de' Magnoli*, 209x216cm, Tempera auf Holz, Florenz, Uffizien. H. Wohl, *The Paintings of Domenico Veneziano ca. 1410-1461*, Oxford 1980, S. 32-63 und Kat.-Nr. 5.

lii. Cima da Conegliano, *Madonna dell'Arancio*, Öl (?) auf Holz, 212x139cm, ca. 1496, Venedig, Gallerie dell'Accademia. Peter Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge etc. 1983, Kat.-Nr. 145.

liii. Levi d'Ancona, *Botticelli's Primavera*, S. 15 und 25-27; Rohlmann, *Botticellis Primavera*, S. 126-127.

liv. Botticelli, *Minerva und der Kentaur*, Tempera auf Leinwand, 207x148cm, Florenz, Uffizien. Lightbown, *Botticelli*, II, Nr. B43; Zirpolo, *Botticelli's Primavera*; Rohlmann, *Botticellis Primavera*, S. 118-119.

lv. Hans Liebeschütz, *Fulgentius Metaphoralis*, Leipzig/ Berlin 1926 (*Studien der Bibliothek Warburg IV*), S. 124; Rudolf Wittkower, *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln 1983 (zuerst englisch 1937/1938), S. 401, Anm. 34.

lvi. Ebd., bes. S. 257-263.

lvii. Werkstatt Apollonio di Giovanni (?), *Geburtsteller*, Durchmesser ca. 55cm, London, Victoria and Albert Museum (Nr. 398-1890). "Le temps revient". *Il Tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, hrsg. v. Paola Ventrone, Florenz 1992, S. 39; Cecilia De Carli, *I deschi da parto e la pittura del primo Rinascimento toscano*, Turin 1997, Nr. 39; Anne Jacobsen-Schutte, *Trionfo delle donne: tematiche di rovesciamento dei ruoli della Firenze rinascimentale*, in: *Quaderni storici*, 44, 1980, S. 474-496.

lviii. *Die Bibel*, Buch der Richter, 16; Kraus/ Uthermann, *Bilder erzählen*, S. 164-165 und 221.

lix. Donatello, *Judith und Holofernes*, Bronze, Höhe 236cm, Florenz, Palazzo Vecchio. Horst W. Janson, *Donatello*, 2 Bde., Princeton 1957, I, S. 200-204; Volker Herzner, *Die "Judith" der Medici*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 43, 1980, pp. 139-180; John Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculptur*, 4. Aufl.,

London 1996, S. 359-360.

lx. Ames-Lewis, *Early Medicean Devices*; Patricia Simons, *Women in Frames*, in: *History Workshop Journal*, 25, 1988, S. 4-30, bes. S. 9-13; Kress, *Das autonome Porträt in Florenz*.

lxi. Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, 9.4, frei nach Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher von der Baukunst*, übersetzt von Max Theuer, Leipzig 1912, S. 486.

lxii. Botticelli, *Geburt der Venus*, 172,5x278,5cm, Tempera auf Leinwand, Florenz, Uffizien. Warburg, *Botticellis Geburt der Venus und Frühling*; Horne, *Botticelli*, S. 148-153; Wind, *Pagan Myteries*, S. 128-140 und S. 263-264; Lightbown, *Botticelli*, I, S. 86-90, und II, S. 64-65; M. Levi d'Ancona, *Due Quadri del Botticelli eseguiti per nascita in casa Medici*, Florenz 1992. S. 51-62.

lxiii. Zur Blumensymbolik: Levi d'Ancona, *Garden of the Renaissance*, S. 113-114 (Kornblume) und 124-126 (Gänseblümchen).

lxiv. Hesiod, *Theogonie*, 174-201, bes. 194-195.

lxv. An Aphrodite, *Homerische Hymnen*, 6.1-6., zit. nach: *Homerische Hymnen griechisch und deutsch*, hrsg. v. Anton Weiher, München/ Zürich 1989, S. 109.

lxvi. Tibull, *Carmina*, 3.3.34; Wind, *Pagan Myteries*, S. 263; Guy de Tervarent, *Attributes et symboles dans l'art profane 1450-1600*, 2 Bde., Genf 1958, I, S. 114; Manfred Lurker, *Wörterbuch der Symbolik*, 5. Aufl., Stuttgart 1991, S. 496-497; Piera Bocci Pacini, *Nota archeologica sulla nascita di Venere*, in: *Gli Uffizi. Studi e ricerche*, 4, Florenz 1987, S. 19-32.

lxvii. E dentro nata in acti uaghi et lieti,  
Vna donzella non con human ulto,  
Da zephiri lasciui spinta a proda,  
Gir soura un Nichio; et par chel ciel ne goda.  
Angelo Polizian, *Stanze per la Giostra*, 1.99.5-9, zit. nach Horne, *Botticelli*, S. 149.

lxviii. Giurar potresti che dellonde uscissi  
La Dea premendo colla dextra il crino,  
Coll'altra il dolce pomo ricoprissi.  
Polizian, *Stanze per la Giostra*, 1.101.1-3, zit. nach Horne, *Botticelli*, S. 149.

lxix. *Benvenuti de Rimbaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, Ed. J. P. Lacaïta, 5 Bde., Florenz 1887, Bd. 3, S. 279-280, S. 280; Frank Zöllner, *'Policretior manu' - Zum Polykletbild der frühen Neuzeit*, in: *Polyklet. Ausst.-Kat.*, Liebieg Haus, Frankfurt 1990, S. 450-472, S. 458.

lxx. Giovanni Pisano, *Temperantia*, ca. 1305-1312, Pisa, Dom. Wind, *Pagan Mysteries*, 132.

lxxi. Andrea del Verrocchio, *Taufe Christi*, 177x151cm, Öl und Tempera auf Holz, Florenz, Uffizien, ca. 1470. Günter Passavant, *Verrocchio als Maler*, Düsseldorf, 1959, S. 58-87; Gombrich, *Das symbolische Bild*, S. 91.

lxxii. Hesiod, *Theogonie* 173-200; Anacreon, *Oden*, 51; Wind, *Pagan Mysteries*, S. 133-136; Levi d'Ancona, *Garden of the Renaissance*, 330.

lxxiii. Plinius, *Historia naturalis*, 21.94.165, nach Levi d'Ancona, *Garden of the Renaissance*, S. 44.

lxxiv. *Nel tempestoso Egeo in grembo a Tethi, Siuede il fusto genitale accolto.* Polizian, *Stanze per la Giostra*, 1.99.1-2, zit. nach Horne, *Botticelli*, S. 149.

lxxv. Horaz, *Satiren*, 1.8.3-6.

lxxvi. Cesare da Sesto (?), *Leda mit dem Schwan*, Öl auf Holz, 96,5x73,7cm, Salisbury, *The Earl of Pembroke*, Wilton House; Leonardo da Vinci, *Leda mit dem Schwan*, *Schwarze Kreide, Feder*, 12,5x11cm, ca. 1505, Rotterdam, *Museum Boymans-van Beuningen* (I 466). Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci*, 2. Aufl., Harmondsworth 1958, S. 116; *Leonardo da Vinci, Ausst.-Kat.*, Hayward Gallery, hrsg. v. M. Kemp u. J. Roberts, London 1989, S. 38 und Nr. 14.

lxxvii. Hyginus, *Astronomia*, 2.8; Hederich, *Mythologisches Lexikon*, Sp. 1446-1448; Davidson Reid, *Classical Mythology*, II, S.629-35.

lxxviii. Levi d'Ancona, *Due Quadri del Botticelli*, 51-62.

lxxix. Botticelli, *Fresken aus der Villa Lemmi*, 238x284/211x284cm, ca. 1488 (?), Paris, Louvre. Horne, *Botticelli*, S. 144-148; Lightbown, *Botticelli*, I, S. 96, II, S. 60-63; Susanne Kress, *Die "Camera di Lorenzo, bella" im Palazzo Tornabuoni*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 42, 1997 (im Druck).

lxxx. Everett Fahy, *The Tornabuoni-Albizzi Panels*, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, 2 Bde., Mailand 1984, I, S. 233-247; Kress, *Camera di Lorenzo*.

lxxxii. Martianus Capella, *De nuptiis Philologia et Mercurii*, Buch 3-9. Zum moralischen Aspekt vgl. ein Sonett Burchiellos, abgedruckt bei Horne, *Botticelli*, S. 145.

lxxxiii. "Septe son larti liberali: & prima

Grammatica dellaltre e uia & & porta."  
Burchiello, ebd.

lxxxiii. Andrea Bonaiuti, Triumph des heiligen Thomans von  
Aquin, circa 1365, Florenz, S. Maria Novella.

lxxxiv. De nuptiis Philologiae et Mercurii, Buch 1-2; Veronica  
Mertens, Die drei Grazien, Wiesbaden 1994, S. 190-194.