

Frank Zöllner

Zu den Quellen und zur Ikonographie von Sandro Botticellis "Primavera"

Erstmals publiziert in:

Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 50, 1997, S. 131-157 und 357-366

Hinweis:

Die Seitenzählung der vorliegenden elektronischen Version weicht von der Paginierung der Druckfassung ab.

Zitierfähige URL:

<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/174/>

Frank Zöllner

Zu den Quellen und zur Ikonographie von Sandro Botticellis "Primavera"

Matthias Winner zum 65. Geburtstag

1. Der Stand der Forschung

Wohl kaum ein Bild der Renaissance hat in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten eine vergleichbar große Zahl gelehrter Deutungen erfahren wie Sandro Botticellis "Primavera" (Abb. 1-2).¹ Doch trotz der unterschiedlichsten Versuche, das Gemälde mithilfe zeitgenössischer oder antiker Texte zu entschlüsseln, beruht unser Verständnis des mit Tempera auf Holz gemalten, großformatigen Werkes vor allem auf zwei recht einfachen Entdeckungen: Erstens, vor gut hundert Jahren betonte Aby Warburg die Bedeutung der wichtigsten Quellen für eine Interpretation des Gemäldes, indem er eine Ode des Horaz, einen Abschnitt aus Senecas "De beneficiis", zwei Textstellen aus "De natura rerum" des Lukrez und mehrere Zeilen aus Ovids Fasten (Appendix, 1, 3, 4-5) anführte. Zudem stellte Warburg fest, daß Botticellis Gestaltung leicht bekleideter Nymphen mit Beschreibungen ähnlicher Motive in Ovids Metamorphosen, Leon Battista Albertis Malereitragat und den Dichtungen Angelo Polizianos verwandt ist und daß der Auftraggeber für das Gemälde im Kreis Lorenzo de' Medici il Magnifico zu vermuten sei.² Zweitens, im Jahre 1975 publizierten John Shearman und Webster Smith unabhängig voneinander die 1499, 1503 und 1516 niedergeschriebenen Inventare des Medicinalpalasts, denen zu entnehmen ist, daß der ursprüngliche Aufbewahrungsort der "Primavera" nicht, wie man aufgrund der Angaben Vasaris angenommen hatte, der Landsitz der Medici in Castello war, sondern das Stadthaus der jüngeren Medicinlinie in Florenz.³ Dort, in einer "camera" neben der "camera terrena" Lorenzo di Pierfrancescos, befand sich das Bild integriert in den Aufbau eines "lettuccio", eines Sofabettes also, das tagsüber als Ruhe- und nachts als Schlafstätte der Braut diente. Bei der "Primavera" handelt es sich somit um ein Bild für das Hochzeitszimmer oder für das Gemach der Braut⁴, und 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.⁵ Bei einer genaueren Untersuchung der bisher nur unvollständig publizierten Medici-Inventare und der Typologie von Hochzeitsbildern stellt sich zudem heraus, daß die als "lettuccio"-Bild konzipierte "Primavera" im Schlafzimmer der Ehefrau Lorenzo di Pierfrancesco de' Medicis als Teil einer Bilderserie fungierte, die in den Räumen der Jungvermählten angebracht war und die jeweils unterschiedlichen Rollen und Tugendideale von Mann und Frau malerisch darstellte.⁶ Hieraus folgt beinahe zwangsläufig die in den letzten Jahren mehrfach geäußerte These, daß Sandro Botticellis "Primavera" als Hochzeitsbild anlässlich der Vermählung Lorenzo di Pierfrancesco de' Medicis mit Semiramide Appiani in den Jahren 1480 bis 1482 entstanden sei.⁷ Man hat diese These inzwischen häufig wieder verworfen oder schlicht ignoriert⁸, doch ebenso oft akzeptiert und in zwei Fällen sogar mit neuen Argumenten zu stützen versucht.⁹

Die an sich naheliegende Hochzeitsbildthese ist vor allem aufgrund der Probleme, die sich hinsichtlich der Datierung des Gemäldes zu ergeben schienen, zurückgewiesen worden. Da sich der Künstler vom Spätsommer oder Herbst 1481 bis zum Frühjahr oder Sommer 1482 in Rom aufhielt, schloß man seine Arbeit an dem Gemälde im Vorfeld der für Mai 1482 geplanten Hochzeit aus.¹⁰ Dieses Datierungsproblem, dem sich die neuere Forschung allerdings nicht immer stellte¹¹, ist jedoch weniger gravierend, als es zunächst scheint. Denn zum einen konnte sich

die Ausstattung von Zimmern mit Kunstwerken in der Renaissance über einen längeren Zeitraum erstrecken¹², so daß auch die Bestellung eines Bildes für das Gemach einer Braut nicht notwendigerweise mit dem Datum ihrer Hochzeit zusammenfallen mußte; zum anderen waren die Arrangements von Hochzeiten fast immer sehr langwierig, in Florenz dauerten sie oft ein bis zwei Jahre¹³, andernorts mitunter noch länger.¹⁴ Ähnlich verhielt es sich im Fall der Verheiratung Lorenzo di Pierfrancescos. Schon 1983 machte Mirella Levi-d'Ancona darauf aufmerksam, daß die Hochzeit durch langwierige Verhandlungen vorbereitet worden war¹⁵, doch hat man diesem Gedanken keine Beachtung geschenkt. Ebenso vernachlässigt wurde bis vor kurzem ein 1979 von Alison Brown publiziertes Dokument, dem zu entnehmen ist, daß für diese Hochzeit schon seit Oktober 1480 ein notariell beglaubigtes Eheversprechen vorlag.¹⁶ Bereits zu diesem Zeitpunkt oder wenig später hätte man also das Bild bestellen können, so daß vor Botticellis Abreise nach Rom noch genügend Zeit blieb, ein für die Hochzeit bestimmtes Bild auszuführen oder zumindest zu beginnen. Aber auch eine endgültige Fertigstellung des Gemäldes nach der Rückkehr des Künstlers aus der Ewigen Stadt ist denkbar.

Die in jüngster Zeit erfolgte typengeschichtliche Einordnung des Bildes, die Deutung seines unmittelbaren Kontextes und die Analyse der Inventare lassen die meisten der älteren Thesen als hinfällig oder zumindest doch als weniger relevant erscheinen. Dies gilt für die neoplatonischen Deutungen, die vollständig vom ursprünglichen Bestimmungsort der "Primavera" abstrahieren¹⁷ und nur sehr entfernt - etwa im Sinne eines didaktischen Appells des Bildes an den jugendlich-ungehaltenen Lorenzo di Pierfrancesco¹⁸ - für die ursprüngliche Intention des Bildes relevant sein können. Ebenso in Frage zu stellen sind die wiederholt vorgetragenen Versuche, das Bild ausgehend von seiner vermeintlichen ersten Anbringung auf dem Landsitz der Medici im Kontext der sogenannten "rustischen" Dichtung zu verstehen, denn die wichtigste Grundlage für diese Annahme - die Hängung des Bildes in einem Landhaus - hat sich als falsch erwiesen.¹⁹ Lediglich die in diesem Zusammenhang erneut formulierte und bereits durch Warburg begründete Annahme, daß die Gestaltung der einzelnen Figuren in Botticellis Bild strukturell mit den Konventionen sowohl der antiken Poesie als auch der zeitgenössischen volkssprachlichen Dichtung korrespondiere, dürfte nach wie vor (allerdings mit Einschränkungen) vertretbar sein.²⁰ Eine kürzlich geäußerte politische Interpretation hingegen, nämlich die Annahme, daß Botticellis Bild als Ausdruck eines Konflikts zwischen Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici und seinem Vormund Lorenzo il Magnifico zu verstehen sei²¹, erscheint angesichts der Entstehungsbedingungen des Bildes unwahrscheinlich - zumal verschiedene Umstände darauf hinweisen, daß der Konflikt zwischen dem Bräutigam und seinem älteren Verwandten so gravierend nicht war.²² Demgegenüber steht die These, daß Botticellis "Primavera" als ein Hochzeitsbild konzipiert worden sei und als solches seinen Platz im Schlafzimmer der Braut gefunden habe, in Übereinstimmung mit Resultaten der jüngeren Haus- und Familienforschung. Die Arbeiten dieser Forschungsrichtung, die eine Reihe neuer Perspektiven für unser Verständnis der Renaissancekunst eröffnen, haben gezeigt, daß vor allem profane Bilder im Florenz des 15. und 16. Jahrhunderts fast immer aufgrund familiärer Anlässe - und hier besonders im Zusammenhang von Hochzeiten - entstanden sind und im Hause der neugegründeten Familie einen vorherbestimmten Platz einnahmen. Die dort in einem aufwendigen Rahmenwerk installierten Bilder postulierten u.a. gesellschaftlich sanktionierte Verhaltensmuster, etwa wenn für die (Ehe-) Frau die für den (Ehe-) Mann attraktiven Tugenden wie Keuschheit und Sittsamkeit thematisiert und deren Zusammenhang mit weiblicher Schönheit betont wurde.²³ Ausgehend von den neu aufgezeigten Perspektiven der Haus- und Familienforschung möchte ich im folgenden eine Analyse der literarischen Quellen und der ikonographischen, zum Teil wenig beachteten Details vornehmen und hierbei zu zeigen versuchen, daß sowohl der wichtigste dem Bild zugrunde liegende Text - die Fasten Ovids - als auch die ikonographischen Elemente des Bildes die Hochzeitsbildthese zwingend nahelegen und daß die Beschränkung auf die vier unmittelbar bildrelevanten Texte (Appendix, 1-4)

sowie auf das Bild selbst entscheidender für unser Verständnis ist als die Zuordnung anderer literarischer Quellen.²⁴ Zudem soll untersucht werden, in welcher Weise das Bild bekannte Gestaltungselemente und Topoi der sakralen und profanen Ikonographie widerspiegelt und mit bestimmten Sehgewohnheiten des Betrachters (etwa hinsichtlich des Erkennens mediceischer Symbolik) korrespondierte. Ausgehend von einer Analyse der Quellen und einer neuen ikonographischen Deutung möchte ich abschließend zeigen, inwieweit die parataktische, wie aufgereiht wirkende Anordnung der Figuren auf die Heterogenität der literarischen Vorlagen für die "Primavera" und auf eine von Widersprüchen geprägte Realität der hauptsächlichen Adressaten des Bildes - der beiden Jungvermählten - zurückzuführen ist. In Anschluß an meine Analyse folgt ein Appendix mit einer Übersetzung der für das Verständnis der "Primavera" relevanten Texte, da eine solche Zusammenstellung in deutscher Sprache bisher fehlt.²⁵

2. Die Quellen

Der ungewöhnlichen personellen Ausstattung des Bildes liegen mehrere Texte zugrunde. Diese Einmaligkeit des Bildpersonals ermöglicht es auch, die einzelnen Personen namentlich genau zu benennen und vier der relevanten Texte eindeutig zu bestimmen, nämlich Horaz, Lukrez, Vergil und Ovid. Weitere in der Forschung angeführte literarische Vorlagen wie zum Beispiel die oft genannten Schriften Columellas, Ficinos und Polizianos mögen zum allgemeinen Verständnis des Bildes oder dem seines kulturellen Umfeldes beitragen, doch für seine eigentliche inhaltliche Erklärung sind sie nicht notwendig. Lediglich die Beschreibungen der drei Grazien bei Seneca und Alberti (Appendix, 5-6), denen Botticellis Bildgestaltung recht nahe kommt, könnten für die Detailgestaltung des Bildes relevant gewesen sein, aber auch diese beiden Quellen erscheinen mir für die Identifizierung des Bildpersonals und die eigentliche Deutung des Gemäldes als verzichtbar. Die Beschränkung auf die zuerst genannten vier Quellen (Appendix, 1-4) hingegen ergibt bereits ein eindeutiges Verständnis der Bildes, das folgende Figuren zeigt: Am rechten Bildrand schwebt zwischen Lorbeerbäumen Zephyr heran, der wärmende Frühlingswind, charakterisiert durch seine aufgeblasenen Backen. Seine Hände umfassen die leicht bekleidete Nymphe Chloris, die vor ihm zu fliehen versucht und Rosen aus ihrem Munde haucht. Durch den Körperkontakt mit Zephyr wird die zunächst fliehende junge Frau in Flora, die Personifizierung des Frühlings, verwandelt. In ihrer Eigenschaft als Botin des Frühlings streut sie Rosen aus einer Falte ihres blumengeschmückten Kleides. Die Mitte der Komposition bildet, etwas zurückgesetzt, eine dem Betrachter zugewandte, bekleidete Venus, deren leicht nach links geschobener Bauch die geometrische Mitte des Gemäldes einnimmt. Über ihr schwebt Amor, eben im Begriff, einen brennenden Pfeil der Liebe abzuschließen. Die linke Bildhälfte wird beherrscht durch drei dünn bekleidete Grazien, die sich an den Händen halten und einen Reigen bilden. Am äußeren Bildrand erscheint der vergleichsweise statisch wirkende Merkur, erkennbar an seinem flügelbewehrten Schuhwerk und dem "caduceus"-Stab in seiner erhobenen rechten Hand. Den Vordergrund des Gemäldes bildet eine mit zahlreichen Gräsern versehene und in üppiger Blumenpracht erblühte Wiese, den Hintergrund eine dichte Reihe von Orangenbäumen, die ganz rechts von einigen Lorbeerbüschen flankiert werden. Das Gemälde stellt somit Zephyr, Chloris, Flora, Venus und Amor, die drei Grazien und Merkur auf blütenreicher Flur vor einem Orangenhain dar.

Die Bildgestaltung folgt größtenteils den Angaben der genannten antiken Texte. Die Komposition der linken Seite des Bildes geht auf Horaz zurück, der in einer seiner Oden Merkur, Amor und die drei Grazien als Begleiter der vom Dichter angerufenen Venus nennt (Appendix 1).²⁶ Die bei Horaz nur beiläufig erwähnte Figur Merkurs, für deren Gestaltung Warburg noch keine Vorbildliche Quelle anzugeben vermochte, wird in Vergils Aeneis genannt.²⁷ Vergil beschreibt nämlich, wie Merkur mit seinem "caduceus"-Stab den winterlichen Nebel zerteilt²⁸ und

damit vertreibt.²⁹ Ausschlaggebend sind schließlich zwei weitere Quellen, Lukrez und Ovid (Appendix 3-4), die uns die Kombination der Personen auf der rechten Bildhälfte - Venus, Amor, Flora und Zephyr - verständlich machen. Genau diese Kombination geht auf Lukrez zurück. Im betreffenden Abschnitt von "De natura rerum" reflektiert der Autor über Natur, Leuchtkraft und Position des Mondes im All, um dann fortzufahren, daß in einem Ordnungssystem vieles möglich sei. Als eines dieser Ordnungssysteme nennt er den Zyklus der Jahreszeiten mit den wechselnden Winden und Wetterbedingungen. Lukrez beginnt hierbei mit der Schilderung des Frühlings und beschreibt sowohl das gemeinsame Auftreten von Venus und Amor als auch das Erscheinen Zephyrs mit der als Mutter bezeichneten Flora, die Farben und Düfte - somit also Blumen - ausstreut.³⁰ Darauf folgen die etwas kürzeren Schilderungen von Sommer, Herbst und Winter sowie eine weitergehende Reflexion über das merkwürdige Werden und Vergehen von Sonne und Mond.

Mit der von Lukrez inspirierten Gestaltung des jahreszeitlichen Geschehens sind bereits die zentralen Themen des Gemäldes benannt oder zumindest angedeutet: Frühling, Liebe, Fruchtbarkeit. Es fehlt lediglich eine Erklärung für Chloris, die vor ihrem zukünftigen Gatten Zephyr (noch) fliehende Nympe. Diese Erklärung findet man bei Ovid, der in den Fasten genau erläutert, wie sich Chloris durch die Berührung mit Zephyr zur Flora wandelt. Die Übereinstimmungen zwischen Botticellis Gemälde und dem vorbildlichen antiken Text reichen bis ins Detail. So haucht Chloris auch in der Schilderung Ovids Frühlingsrosen aus ihrem Mund und flieht vor ihrem zukünftigen Gatten (Appendix, 5).³¹ Der Abschnitt aus den Fasten Ovids ist 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 Nympe Chloris zu Flora gibt deutliche Hinweise auf die Vermählung: Zephyr macht Chloris nicht nur zur Flora, zur Frühlingsgöttin, sondern gleichzeitig auch zu seiner Gattin. Damit ist die Hochzeit selbst benannt. Ovid, dessen Ausführungen bei der Bildgestaltung offenbar wörtlich genommen wurden, nennt zudem die Mitgift, das wichtigste Statussymbol einer Heirat im Florentiner Quattrocento, und er beschreibt auch den erblühenden Garten als Metapher der Fruchtbarkeit, die von der Braut in der Ehe erwartet wurde.³² Im weiteren Verlauf des Textes finden sich dann die folgenden Bemerkungen der von Chloris in Flora verwandelten Nympe: Ihre gewaltsame Eroberung (rapina) mache Zephyr in seiner Rolle als fürsorglicher Gemahl wieder gut; in seinem Ehebett habe sie tatsächlich 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 erkoren. Der dem Bild zugrundeliegende Text spielt somit in mehrfacher Weise auf die Hochzeit, ja sogar auf den damals häufigen Umstand an, daß die Braut bei der Wahl des Gatten wenige oder gar keine Mitbestimmungsrechte hatte und daher ihre Verheiratung als einen gewaltsamen Akt, als eine "rapina", hätte empfinden können.³³ Aufgrund dieser Hinweise auf die Hochzeit und die sie begleitenden Umstände kann man auch eine eindeutige Zuordnung der "dramatis personae" des Bildes vorzunehmen versuchen: Merkur dürfte nicht - wie man bisher oft angenommen hat³⁴ - als Lorenzo di Pierfrancesco und eine der drei Grazien als dessen Braut zu identifizieren sein; vielmehr war wohl mit Zephyr der Bräutigam, Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, und mit Flora die Braut, Semiramide Appiani, gemeint, denn Zephyr und Flora werden in Ovids Fasten eindeutig als Gatte und Gattin genannt. Man könnte versuchsweise sogar noch weitergehen und Merkur, den Anführer der Grazien und Vertreiber der Winternebel, mit Lorenzo il Magnifico in Verbindung bringen, der die politisch wichtige Hochzeit seines jüngeren Verwandten einfädelt und als mutmaßlicher Auftraggeber des Gemäldes anzusehen ist (s.u.). Tatsächlich weisen die Züge Merkurs eine gewisse Ähnlichkeit mit Botticellis sogenanntem "Porträt des

Mannes mit der Cosimo-Medaille" (Florenz, Uffizien, Abb. 3) 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).³⁵ Allerdings müssen die hier vorgeschlagenen Identifizierungen nicht unbedingt im Sinne einer bildnishaften Ähnlichkeit verstanden werden, sondern eher als allegorisierende Porträts, deren Wirkung weniger auf eine physiognomischen 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.

3. Die Ikonographie von weiblicher Tugend und Hochzeit

Die Ergebnisse der erneuten Quellenanalyse und der eingangs genannten Haus- und Familienforschung rechtfertigen einen Versuch, die ikonographische Gestaltung der "Primavera" konkreter zu deuten als dies bisher geschehen ist. Einen Ansatz hierzu bietet Venus, die - etwa in Giovanni Boccaccios "Genealogia Deorum" - als Göttin der Liebe und der Hochzeit zugleich aufgefaßt wurde.³⁶ Botticelli umgibt sie mit Zweigen der Myrte, einem traditionell mit Hochzeit und Kindgeburt, aber auch mit sexuellem Verlangen assoziierten Gewächs.³⁷ Ein in der zentralen Figur von Botticellis "Primavera" artikuliertes 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" - etwa im Gegensatz zu Botticellis "Geburt der Venus" - nicht nackt, sondern vergleichsweise wohl gekleidet. Als Typ ist hier offenbar 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.³⁸ Mit diesem scheinbaren Paradox keuscher Fruchtbarkeit greift Botticelli "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.³⁹ Im Sinne einer durch eheliche Keuschheit gemäßigten sexuellen Lust ist möglicherweise auch das von einer Mondsichel umfaßte Amulett der Liebesgöttin zu verstehen, das man ausgehend von antiken Texten bereits als ein Symbol der Fruchtbarkeit interpretiert hat.⁴⁰ Ein Blick auf die Bedeutung einer Mondsichel in der zeitgenössischen Malerei und anderen Darstellungsgattungen eröffnet jedoch eine weitergehende Deutungsmöglichkeit, die wiederum mit den Ergebnissen der neueren Haus- und Familienforschung korrespondiert. Die Mondsichel, traditionell das Attribut der enthaltsamen Diana, konnte nämlich sowohl in der Profanmalerei und auf Münzen als auch bei der Darstellung sakraler Themen als Keuschheitssymbol verstanden werden.⁴¹ Botticellis bekleidete Venus mit dem Mondsichelamulett würde also einen zweifachen Anspruch an die Braut formulieren, nämlich den auf ihre Fruchtbarkeit einerseits und auf ihre Keuschheit andererseits.

Hinweise auf Hochzeit und weibliche Tugenden wie Keuschheit, die in der mehrdeutigen Einzelgestaltung der Venus möglicherweise angedeutet wurden, treten in den weiteren Figuren der linken Bildhälfte, nämlich in der Kombination von Merkur, Venus und den drei Grazien, noch deutlicher zutage. Diese Figuren sind bisher vor allem als Verbildlichungen philosophischer und ethischer Grundsätze verstanden worden. So hat man in Anlehnung an Senecas, Albertis und Ficinos Beschreibungen der Grazien vermutet⁴², daß deren Reigen im allgemeinen das Prinzip der Wohltaten und im besonderen das Geben, Nehmen und Wiedergeben veranschaulichten. Ebenso könnten sie für "liberalità", "magnamità" und "splendore" stehen, während Venus das Prinzip der "humanitas" verkörpere. Möglich wäre auch, sie als drei Aspekte der Schönheit zu verstehen oder als Ausdruck einer kohärenten Idee der Liebe.⁴³ Vielversprechender als

die traditionellen ikonologischen Interpretationen aber erscheinen mir konkret kontextbezogene Versuche, die mit oder ohne Venus auftretenden Grazien im Zusammenhang des zeitgenössischen Festwesens oder der gleichzeitigen Porträtkunst zu deuten.⁴⁴ Tatsächlich konnte die Darstellung der drei Grazien der Verklärung weiblicher Tugend dienen und damit als Hinweis auf eine der wichtigsten Eigenschaften der zukünftigen Ehefrau. Zudem gehörten die Grazien im 15. Jahrhundert bisweilen zum allegorischen Personal bei Hochzeitsfeiern, so im Fall der Vermählung von Isabella d'Aragona mit Gian Galeazzo Sforza. Das entsprechende Fest wurde von zwei Florentiner Künstlern gestaltet, nämlich von Leonardo da Vinci und dem Dichter Bernardo Bellincioni, der bis 1482 gelegentlich für Lorenzo il Magnifico gearbeitet hatte.⁴⁵ 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 die Anwesenheit ermöglichte; ohne die Tugend Isabellas wären sie des Erscheinens auf der Feier unwürdig gewesen.⁴⁶ 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. 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 (Abb. 5), 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 komplimentiert, die in ihrer Haltung und ihren tänzelnden Schritten an die Grazien erinnern.⁴⁷

Vergleichbare allegorische Verbindungen zwischen den drei Grazien, weiblicher Tugend und einer Hochzeit finden sich auch in Botticellis Fresken aus der Villa Lemmi (heute im Louvre, Abb. 6), die wohl 1483 anlässlich der Hochzeit zwischen Matteo Albizzi und Nanna Tornabouni entstanden. Von links nähern sich Venus und die drei Grazien, um Blumen in ein weißes Tuch zu legen, das die Braut in ihren ausgestreckten Armen hält.⁴⁸ Über die exakte Bedeutung der in ein weißes Tuch gestreuten Blumen mag man verschiedene Vermutungen anstellen; entscheidend ist für unseren Kontext, daß die Grazien zusammen mit Venus im Zusammenhang einer Hochzeit erscheinen. Die drei Grazien als Hinweis auf weibliche Tugend tauchen schließlich auf dem Revers einer Bildnismedaille der Giovanna Albizzi auf (Abb. 7). Die 1486 anlässlich der Hochzeit Giovannas entstandene Medaille trägt 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.⁴⁹ Weibliche Schönheit wurde hierbei nicht als eine an sich gültige, allein aus einem körperlichen Reiz bestehende Qualität verstanden, sondern als unmittelbarer Ausdruck von Tugend. So 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 [...]."⁵⁰

Eine bildliche Darstellung desselben Tugendkonzepts findet sich auch auf bemalten "cassoni", auf Holztruhen also, die anlässlich von Hochzeiten bestellt wurden. Auf einer dieser "cassoni" aus dem Florentiner Quattrocento lesen wir: "Ohne Sittsamkeit geht die Schönheit verloren, und ohne Liebe gab es niemals Liebenswürdige"⁵¹ Die "bellezza" galt als ein Ideal weiblichen Verhaltens, d.h. körperliche Schönheit war von geistiger Schönheit und damit von einem tugendhaften Verhalten nicht zu trennen. Die mit den Begriffen wie "bellezza", "virtù" und "onestà" umschriebene Haltung der Frau zeichnete sich hierbei durch einen sittsamen Lebenswandel aus, der sich sowohl an äußerer Schönheit als auch an Gesten, Bewegungen und mimischem

Ausdruck ablesen ließ. Der unmittelbare Zusammenhang zwischen Schönheit und Tugend wurde in den entsprechenden Traktaten des späten 14. und des 15. Jahrhunderts immer wieder betont: Der Schönheit müsse Tugend korrespondieren, diese Korrespondenz äußere sich in allen Bewegungen und Verrichtungen etc.⁵² Dasselbe Konzept findet sich in der Handhaltung sittsamer Frauen, wie sie auf Porträts dargestellt wurde⁵³, und in anderer Form auch auf Leonardos Bildnis der Ginevra de' Benci, wo auf der Rückseite der Zusammenhang zwischen der schönen Form und der Tugend eine inschriftliche Bestätigung erfährt: Mit dem Motto VIRTUTEM FORMA DECORAT (Schönheit schmückt Tugend) wird unmißverständlich die notwendige Verbindung zwischen der äußeren, schönen Form und dem sittlichen Verhalten, der inneren seelischen Verfassung, zum Ausdruck gebracht.⁵⁴ Ausgehend von diesen Beobachtungen können wir also schließen, daß die Einheit von Schönheit und Tugenden - wie z.B. Keuschheit - als für die Frau idealtypisch angesehen wurde und daß im Kontext der Hochzeit das Bild der drei Grazien als Verkörperung eben dieses Ideals weiblicher Tugendhaftigkeit verstanden werden konnte. Hierbei wurden die Keuschheit der Braut und ihre mit Schönheit geschmückte Tugend als Voraussetzungen für die Ehe zelebriert. Auf dieses im Bild der Grazien zusammengefaßte Tugendideal bezieht sich auch deren Darstellung in Botticellis "Primavera".

4. Flora als fruchttragender Baum der Medici

Die der "Primavera" zugrundeliegenden Quellen sowie die gesamte Allegorie von Frühling und Fruchtbarkeit legen ganz generell die Heiratsthematik nahe, und auch die aufgrund der Quellenanalyse möglichen Identifizierungen von Flora als Braut und Zephyr als Bräutigam lassen sich aus dem Bildbestand ableiten. Zu dieser Fruchtbarkeits- und Hochzeitssymbolik paßt auch die Gestaltung Floras, die aus der Gewandfalte vor ihrem Schoß rote und weiße Rosen austreut - wohl ein 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 im Zusammenhang der Hochzeitsbildthese bisher noch keine Beachtung gefunden hat und den konkreten Anspruch des Gemäldes spezifiziert. Floras genauer Standort im Bild ist nämlich 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 (Abb. 1-2). Diese direkte senkrechte Verknüpfung, ja sogar Verschmelzung von Figur und Baum, die kürzlich politisch gedeutet wurde⁵⁵, ist ungewöhnlich und in Botticellis Oeuvre einmalig. Eine zufällige Kongruenz von Figur und Baum halte ich für ausgeschlossen, denn die Wirkung der "Primavera" beruht auf einer sehr genau kalkulierten Detailgestaltung. So verhält es sich auch im Fall des hier dargestellten Baumes, "citrus aurantium". Er trägt sowohl die auf Befruchtung wartenden Blüten als auch Orangen, spielt also auf Befruchtung (Blüten) und auf Fruchtbarkeit (Früchte) zugleich an. In Florenz wurden diese Früchte damals als "mala medica" oder "palle medicee" verstanden, also als Imprese der Medici.⁵⁶ Deren Symbolik hatte sogar einen realen Hintergrund, denn seit dem 14. Jahrhundert befand sich im Hof des alten Medicipalastes 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 daran, daß der Zustand dieser Bäume und deren Fruchtbarkeit ein Omen für das Schicksal seiner Familie gewesen seien.⁵⁷ Der Orangenhain, der Orangenbaum, dessen Früchte und deren bildliche Darstellung hatten also für die Familie der Medici eine nicht zu unterschätzende 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 wird⁵⁸ (eine ähnliche Verwendung des Lorbeers findet sich später in den postumen Porträts Lorenzo il Magnificos und anderer Mitglieder derselben Familie⁵⁹). 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 Blüten und Früchte zugleich tragende Orangenhain. Die durch den Kontakt mit Zephyr von Chloris in Flora verwandelte junge Frau markiert also 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 präsumptiven Betrachtern, die Zutritt zur "camera" der Braut hatten (dem jungen Brautpaar und deren Familienmitgliedern sowie engeren Bekannten der Medici und Appiani⁶⁰), 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.⁶¹

5. Zur Symbolik des Baumes und ihrer Erkennbarkeit

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 ein Mindestmaß an Sehgewohnheiten voraus. Es stellt sich somit die Frage, ob ein zeitgenössischer Betrachter ("the periode eye"⁶²) 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 hätte. 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.⁶³ 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 Stadt also, die er zu schützen beansprucht. Diese Zuordnung eines symbolisch gemeinten Baumes zu einer allegorisierenden Frauengestalt "funktioniert" nach einem vergleichbaren formalen Prinzip wie die bedeutungsschwangere Ver-

bindung zwischen Flora und dem Orangenbaum in Botticellis "Primavera".

Neben der spezifisch mediceischen Ikonographie war dem zeitgenössischen Betrachter des Gemäldes natürlich die Symbolik des Baumes als Sinnbild der sich fortpflanzenden Familie geläufig.⁶⁴ Sie findet sich vor allem in der Porträtkunst der Renaissance, zum Beispiel auf Hans Memlings Bildnis des Benedetto Portinari (Abb. 9).⁶⁵ Die Vorderseite zeigt das Bild Benedettos, die Rückseite einen abgeschnittenen Ast, aus dessen Seite neue Zweige hervortreiben. Der frische Trieb des Baumes symbolisiert ganz allgemein die Idee der sich fortsetzenden Familie sowie im besonderen den Umstand, daß die Brüder Benedetto und Folco Portinari die Familienlinie ihres Vaters fortsetzten, der bereits 1468 gestorben war.⁶⁶ Ein etwas späterer, ähnlich gelagerter Fall findet sich auf dem weiblichen Pendant des von Raffael auf zwei separaten Tafeln gemalten Doppelporträts Agnolo und Maddalena Donis (Abb. 10). Agnolo und Maddalena hatten kurz vor Fertigstellung der beiden Bilder geheiratet, doch der Wunsch der beiden Jungvermählten nach einem männlichen Nachkommen blieb zunächst unerfüllt. Dieser Wunsch nach einem Stammhalter wurde - vermutlich vom Maestro di Serumido - auf der Rückseite des Frauenporträts durch die Darstellung der bei Ovid beschriebenen Geschichte von Deukalion und Pyrrha illustriert. Das antike Ehepaar wirft dort nämlich Steine hinter sich, und aus den Steinen entspringen, entsprechend der Überlieferung Ovids, die Nachkommen. Der mit einer Ovidillustration auf der Porträtrückseite thematisierte Kinderwunsch des jungen Paares wird auch in der Darstellung Maddalenas selbst angedeutet, und zwar in Gestalt eines schlanken Bäumchens, das exakt einer Schleife auf ihrer mächtigen Schulter zu entwachsen scheint. Die traditionelle Verpflichtung, Nachkommen (vor allem Söhne) zu gebären und großzuziehen, lastet hier also buchstäblich auf den Schultern der Frau.⁶⁷

Nicht nur ein Baum an sich, sondern auch der Orangenbaum und seine Früchte konnten in einem entsprechenden Zusammenhang die mit der Eheschließung verbundene Hoffnung auf Nachkommen und deren Bedeutung für die Familie signalisieren. Die Orangen galten zudem als ideales Hochzeitsgeschenk und Liebessymbol.⁶⁸ Diese Symbolik des Orangenbaumes findet sich auf der Rückseite von Marco Marziales 1505 entstandenem Porträt des Giulio Mellini. Der aus einem Marmorgefäß wachsende Baum symbolisiert in diesem Fall die Hoffnung auf das in der Ehe neu entstehende Leben (Abb. 11). Den Baumstamm selbst zieren zwei Wappen, das sichtbare gehört zur Familie des Bräutigams, dessen in die Ehe getragener Anspruch auf die Zeugung von Nachkommen hiermit zum Ausdruck kommt. Auch die im Hintergrund des Bildes dargestellte Fauna ist sinnfällig: Hirsch, Kaninchen, Enten, Perlhuhn und Rind symbolisieren Liebeskraft und Fruchtbarkeit; der Pfau ganz rechts war als Attribut der Juno bekannt, der Göttin, die über die Eheschließung wacht. Da das Bildnis mitsamt seiner Rückseite aller Wahrscheinlichkeit nach anlässlich der Eheschließung Mellinis entstand und zudem dessen Familienwappen trägt, ist die Bedeutung des Baumes als Lebens- oder Stammbaum der Familie ablesbar.⁶⁹

Die profane Ikonographie der Renaissance steht oft in enger Verbindung mit Bildformeln der christlichen Ikonographie. Das gilt etwa für den Orangenbaum auf der Rückseite vom Porträt Mellinis⁷⁰, aber zum Beispiel auch für solche Frauenporträts, deren formale Gestaltung sich an den Darstellungskonventionen der Madonnenbilder orientierte.⁷¹ Eben solche Verbindungen zwischen sakraler und profaner Ikonographie finden sich in Darstellungen des Baumes im allgemeinen⁷² und des Orangenbaumes im besonderen. 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 himmlische und irdische Paradies. Maria als "radix virtutum" 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.⁷³ Die in der christli-

chen Ikonographie gängigen Bedeutungen konnten in einigen Fällen auch auf die profane Ikonographie übertragen werden, etwa wenn der Baum die tugendhaften Eigenschaften der Braut andeuten sollte.⁷⁴ In der Bedeutung des Tugend- und Lebensbaumes taucht gerade der frucht- und blütentragende Orangenbaum (zuweilen auch der Zitronenbaum) in zahlreichen Altartafeln der italienischen Renaissance hinter dem Thron der Madonna auf.⁷⁵ Die visuelle Verknüpfung des fruchtetragenden Orangenbaumes mit der Gottesmutter wird in einem bestimmten Altartyp der sogenannten "sacra conversazione" am deutlichsten, wie er um 1445 durch Domenico Venezianos Tafel für S. Lucia de' Magnoli in Florenz eingeführt worden war (Abb. 12).⁷⁶ 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)⁷⁷, 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 Trias, deren rechte Seite durch einen jungen Trieb verstärkt wird, der 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.

Für diesen, mit einer entsprechenden Symbolik des Orangenbaumes ausgestatteten Bildtyp existiert ein im Umkreis der Familie Lorenzo il Magnifico's entstandenes Beispiel, nämlich Andrea del Verrocchios und Lorenzo di Credis Altartafel für den Dom zu Pistoia (Abb. 14), die ca. 1475 für die Grabstätte des ein Jahr zuvor verstorbenen Bischofs Donato de' Medici bestellt worden war.⁷⁸ In dem als "Sacra conversazione" angelegten Gemälde flankieren Johannes der Täufer und der heilige Donatus die Muttergottes; in der Mittelachse des Bildes, genau hinter der Madonna, befindet sich ein Orangenbaum, der im unteren Teil nicht sichtbar ist, dessen Zweige aber rechts und links oberhalb des Thrones zum Vorschein kommen. Die Beziehung zwischen Maria und dem Orangenbaum ergibt sich durch die achsialsymmetrische Anlage des Altarbildes, wodurch die Gottesmutter unmittelbar mit dem Erlösung verheißenden Baum des Paradieses in Verbindung gebracht wird. Aber auch die auf der linken Seite des Thrones sichtbaren Orangen lassen auf eine weitere, inhaltlich bedeutungsvolle Zuordnung der Orangen schließen. Nur hier nämlich, zur Rechten der Gottesmutter, trägt der Orangenbaum Früchte, und darunter, auf derselben, vornehmeren Seite sitzt auch der Christusknabe. Die Orange als erlösungsverheißende Frucht wird also direkt Christus, der leiblichen Frucht Marias gegenübergestellt, denn als Frucht des himmlischen Paradieses verheißt die Orange eben jenen Gedanken der Erlösung, den Christus durch seinen Opfertod wirksam werden läßt. Gleichzeitig konnten die hier so durchdacht platzierten Früchte, die "palle", auch im Sinne mediceischer Symbolik verstanden werden. Als heraldische Zeichen waren sie in derselben Kapelle unterhalb des Sepulchralporträts Donato de' Medicis angebracht (Abb. 15), gleichsam um eine Verbindung zwischen dem durch die Paradiesfrüchte evozierten Erlösungsgedanken des Altarbildes und der heraldischen Konnotation derselben Früchte unterhalb des Porträts zu ermöglichen. Die von den Orangen ausgehenden Anspielungen bewegten sich also auf zwei Ebenen, auf einer sakralen (innerhalb des Altarbildes) und auf einer profanen (unterhalb des Porträts). Eine zumindest auf formaler Ebene vergleichbare Aufteilung des Bildes in einen (orangengeschmückten) fruchtbaren und einen nicht fruchtbaren Raumabschnitt sowie eine ähnliche Verbindung zu einer spezifischen Symbolik der Medici fin-

det sich auch in Botticellis "Primavera". Der direkt auf Flora zu beziehende Orangenbaum teilt das profane Bild ebenso in einen fruchtbaren und einen weniger fruchtbaren Bereich, wie auch im Altarbild ein unmittelbar fruchtbarer, mit den Früchten des Paradieses und der Erlösung assoziierbarer Teil des Gemäldes mit diesen Früchten markiert wird. Allerdings ist im profanen Bild nicht mehr die durch Christi Geburt und Passion möglich gewordene Erlösung das Thema, sondern die im Kontext von Hochzeit und Familiengründung erwünschte Fruchtbarkeit der Braut.

Mehrere der von den Medici bestellten Altarbilder weisen bedeutungsgeladene Verbindungen zwischen Orangen oder Orangenbäumen einerseits und dem Bildpersonal andererseits auf, so zum Beispiel einige von Cosimo de` Medici bestellte Tafeln Fra Angelicos, Filippo Lippis und Alesso Baldovinettis.⁷⁹ Diese Bilder und die bisher analysierten Vergleichsbeispiele können natürlich nicht im Sinne ikonographischer Vorbilder verstanden werden, doch sie bestimmten die Sehgewohnheiten des zeitgenössischen Publikums und lassen einige für Botticellis "Primavera" wichtige Beobachtungen zu: Der zeitgenössische Betrachter war mit symbolisch-wangeren Zuordnungen von Baum und Frau vertraut; diese Symbolik war von den Medici bereits früher häufig benutzt worden, und sie stand auf einer allgemeineren Ebene in Verbindung mit der Idee von Mutter- und Nachkommenschaft; in einen profanen Kontext übertragen verwies sie auf Eheschließung und Familie; es existierte eine Symbolik des Baumes und des mit ihm in Beziehung gesetzten Frauenkörpers; die Früchte des Baumes, die Orangen, konnten sogar als direkte symbolische Verweise auf die Familie der Medici verstanden werden.

6. Mediceische Früchte: Ein Beispiel aus der Profanmalerei

Eine inhaltlich bedeutsame Plazierung von Orangenbäumen und Orangen in einem bestimmten Abschnitt des Bildes findet sich nicht nur auf Altartafeln, wie sie von den Medici im 15. Jahrhundert bestellt worden waren, sondern auch in einem prominenten, von Cosimo de' Medici in Auftrag gegebenen Werk der Profanmalerei. Paolo Uccellos zwischen 1440 und 1455 entstandenen Darstellungen der Schlacht von San Romano nämlich zeigen nicht nur eine ausführliche und packende Wiedergabe des kriegerischen Geschehens, sondern weisen an zwei entscheidenden Stellen eine genau kalkulierte Plazierung der mediceischen Imprese in Form besonders intensiv leuchtender Orangen auf. Die drei ursprünglich im neuen Medicialast aufgehängten und als zusammenhängender Bilderfries zu lesenden Tafeln zeigen zunächst ganz links, auf dem jetzt in London befindlichen Gemälde, die Florentiner Truppen, die am Vormittag des 1. Juni 1432 unter der Führung des Feldherrn Niccolò da Tolentino gegen die feindlichen Sieneser und Mailänder Truppen aufmarschieren (Abb. 16). Auf der außen rechts zu plazierenden, in Paris (Louvre) aufbewahrten Tafel, ist die am Nachmittag desselben Tages erfolgte Ankunft des zweiten, unter der Führung Micheletto Attendolis stehenden Florentiner Truppenkontingents dargestellt. Auf der mittleren, in Florenz (Uffizien) befindlichen Tafel schließlich gewahrt der Betrachter den Sieg der Florentiner, die von links heranrücken und einen feindlichen Reiter aus dem Sattel werfen bzw. andere berittene Krieger in die Flucht schlagen (Abb. 17).⁸⁰ Unübersehbar sind auf den in London und Florenz verwahrten Gemälden etwa 16 pralle, eine intensive Farbigkeit ausstrahlende Orangen angebracht. Auf dem Londoner Bild befinden sich diese Früchte im linken oberen Bildabschnitt - hinter einem "Wald" von Lanzen - unmittelbar über der von Niccolò da Tolentino angeführten Florentiner Reiterei sowie noch einmal am rechten Bildrand, im Rücken eines feindlichen Reiters. Von hier aus leiten die Symbolfrüchte zum anschließenden mittleren Bild über, auf dem sich in der linken oberen Ecke des Gemäldes, unmittelbar über der Darstellung der siegreichen Florentiner Truppen, erneut - und hier sogar farblich noch intensiver gestaltet - die "palle medicee" befinden.⁸¹ Die Früchte auf den Gemälden Uccellos drücken einen einfachen Gedanken aus, nämlich den des mediceischen Anspruchs, maßgeblich zum siegreichen Ausgang der Schlacht beigetragen zu haben. Daher tauchen die Orangen nicht auf der jetzt in

Paris befindlichen Tafel auf, die die Ankunft der unter dem Kommando Michelettos stehenden Truppen darstellt, sondern auf den beiden anderen Bildern und damit im unmittelbaren visuellen Zusammenhang mit jenen Florentiner Truppen, die unter der Führung Niccolò da Tolentino kämpften. Tolentino galt nämlich als besonders loyaler und Cosimo de' Medici freundschaftlich verbundener Feldherr⁸²; diese außergewöhnliche Verbindung des "Condottiere" zu einer führenden Persönlichkeit der Medicifamilie sowie deren Intention, in den Gemälden ihren eigenen Hegemonieanspruch in Florenz zu demonstrieren, waren der Grund für die akzentuierte Platzierung der Orangen in den entscheidenden Bereichen von zwei der drei Schlachtengemälde: Die Orangen markieren jene Bildabschnitte, in denen der siebringende Einfluß der Medici verdeutlicht werden sollte. Ausgehend von dieser Anordnung der Orangen in einem prominenten Bilderfries der Profanmalerei sowie von ähnlichen ikonographischen Topoi in den zeitgenössischen Altarbildern konnte ein Betrachter, wenn er mit der Mediciikonographie vertraut war, die auffällige Platzierung derselben Früchte in der oberen Bildhälfte von Botticellis "Primavera" in ihrer bedeutsamen Symbolik erkennen.

7. Das Hochzeitsbild als Inszenierung der Liebe

Botticellis Auftraggeber war wahrscheinlich Lorenzo il Magnifico, der als Vormund des noch minderjährigen Lorenzo di Pierfrancesco auftrat und dessen Hochzeit arrangierte⁸³ - ebenso wie er übrigens in jenen Jahren zwei weitere, politisch wichtige Hochzeiten vermittelte.⁸⁴ Als Lorenzos Berater für die Bildgestaltung dürfte Angelo Poliziano fungiert haben. Ihnen 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 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-bläßlich⁸⁵ gestalteten Gott zu fliehen. Aufgrund ihres hektischen Gebarens ist auch kaum Kontakt zu Flora, ihrem "alter ego", möglich.

Den Verdacht, daß die Figuren des Bildes und mit ihnen auch die Brautleute erst noch zueinander finden müssen, stützt auch ein abschließender Blick auf die historische Situation. 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 durch Heirat liiert. Sie kontrollierten einen wichtigen toskanischen Hafen, Piombino, und den Abbau von Eisenerz auf Elba. Sie waren somit 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 also wichtige außenpolitische Ziele Lorenzo il Magnifico.⁸⁶ Im Zusammenhang dieser politisch motivierten Heirat waren die jungen, noch nicht volljährigen und verwaisten 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.

Die additive Zusammensetzung des Bildpersonals erscheint aufgrund der oben formulierten Beobachtungen als eine folgerichtige Konsequenz der genannten Entstehungsbedingungen des Gemäldes. Die letzte Restaurierung der "Primavera" hat jedoch auch die frühlingshafte Frische der malerischen Gestaltung wieder zum Vorschein gebracht; der Reiz von Farben und Formen läßt die parataktische Anordnung der Figuren schnell vergessen. Die Blütenpracht der unzähligen Blumen des Vordergrundes umschmeichelt die zumeist ausschreitenden Füße der Figuren und schließt den unteren Bildraum ab. Der Reichtum der Früchte und des floralen Schmucks steigert sich durch das Erscheinen der Flora und verheißt ihr, wie Ovid schreibt, Herrschaft über ewigen Frühling. Die Anmut einzelner Figuren lädt zum Verweilen ein, etwa wenn Venus ihre rechte Hand in einem Gestus der Einladung erhebt.⁸⁷ Die Eleganz der zentralen Figuren, der Grazien, Venus und Flora, verspricht dieselbe Liebe und eheliche Harmonie, die auch in Ovids Text als Wiedergutmachung für die gewaltsame Eroberung der Braut beschworen wird. Trotzdem bleibt ein Zweifel, ob hier wirklich die Liebe triumphieren wird, nach dem Motto: "AMOR VINCIT OMNIA"; ich denke, es triumphiert eher deren Inszenierung durch die Malerei, durch die Kunst Sandro Botticellis: ARS VINCIT OMNIA.

APPENDIX: Quellen

1. Horaz, *Oden*, 1.30:⁸⁸

"O Venus, regina Cnidi Paphique
 Sperne dilectam Cypron et vocantis
 Ture te multo Glycerae decorem Transfer in aedem.
 Fervidus tecum puer et solutis
 Gratiae zonis properentque Nymphae
 Et parum comis sine te Juventas Mercuriusque."

"Venus, die in Cnidus du thronst und in Paphus,
 laß dein liebes Zypern und komm zum schmucken
 Tempel meiner Glycera, die dich ruft, mit
 reichlichem Weihrauch!

Mit dir [Venus] seien Amor, der hitz'ge Knabe,
 Grazien im gelösten Gewand, die Nymphen
 und die Jugend, die nur mit dir erst Reiz hat,

eile Merkur nach!"

2. Vergil, *Aeneis*, 4.242-246:⁸⁹

"Tum virgam capit; hac animas ille evocat Orco
pallentes, alias sub Tartara tristia mittit,
dat somnos adimitque et lumina morte resignat.
Illa fretus agit ventos et turbida tranat
nubila [...]."

"Dann ergreift der den Stab, womit aus dem Orkus die bleichen
Schatten er ruft und andere zum traurigen Tartarus sendet,
Schlummer nimmt und verleiht, aus dem Tod noch das Leben zurückruft.
Fassend den Stab, zerteilt er die Winde und schwebt durch die trüben
Nebel; [...]"

3. Lukrez, *De natura rerum*, 5.737-740:⁹⁰

"It ver et Venus, et Veneris praenuntius ante
pennatus graditur, Zephyri vestigia propter
Flora quibus mater praespargens ante viai
cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet."

"Frühling und Venus kommen und vor ihnen schreitet der Venus
flügeltragender Herold, und nahe den Spuren des Zephyrs
streut ihnen Flora, die Mutter, vorher das Ganze des Weges
und erfüllt es mit auserlesenen Farben und Düften."

Ebd., 1.18-23:

"[...] frondiferasque domos avium camposque virentis
omnibus incutiens blandum per per pectora amorem
efficis ut cupide generatim saecula propagent:
quae quoniam rerum naturam sola gubernas
nec sine te quicquam dias in luminis oras
exoritur neque fit laetum neque amabile quicquam [...]."

"[...] durch der Vögel belaubtes Heim und grünende Fluren
schüttest du allen ins Herz die sanft erregende Liebe,
wirkst, daß sie voll Begier nach Arten die Rassen vermehren -
da du also allein die Natur der Dinge regierest,
ohne dich nichts entspringt in des Lichtes göttliche Reiche,
nichts auch üppig gedeiht, nichts Liebenswertes hervortritt [...]"

4. Ovid, *Fasten*, 5.193-214, zum 2. Mai:⁹¹

"Sic ego, sic nostris respondit diva rogatis
dum loquitur, vernas efflat ab ore rosas.
Chloris eram, quae Flora vocor: corrupta Latino

nominis est nostri littera Graeca sono.
 Chloris eram, nymphe campi felicis, ubi audis
 rem fortunatis ante fuisse viris.
 quae fuerit mihi forma, grave est narrare modestae
 sed generum matri repperit illa deum.
 ver erat, errabam: Zephyrus conspexit, abibam.
 Insequitur, fugio: fortior ille fuit,
 [...]

vim tamen emendat dando mihi nomina nuptae,
 inque meo non est ulla querella toro.
 vere fruor semper: semper nitidissimus annus,
 arbor habet frondes, pabula semper humus.
 est mihi fecundus dotalibus hortus in agris:
 aura foveat, liquidae fonte rigatur aquae.
 hunc meus implevit generoso flore maritus
 atque ait: `arbitrium tu, dea, floris habe.'
 saepe ego digestos volui numerare colores
 nec potui: numero copia maior erat."

"So antwortete die Göttin auf meine Bitten -
 während sie sprach, haucht sie Frühlingsrosen aus ihrem Munde -:
 Chloris war ich, die ich [jetzt] Flora genannt werde.
 Verderbt ist durch die lateinische Aussprache der griechische Buchstabe meines Namens.
 Chloris war ich, eine Nymphe der glücklichen Feldflur, wo, wie du hörst, die beglückten Men-
 schen früher ihren Besitz gehabt haben.
 Welche Schönheit ich gehabt habe, [das] zu erzählen ist für mich bei meiner Bescheidenheit
 schwer;
 Indessen fand sie für Mutter einen Gott als Eidam.
 Es war Frühling, ich irrte umher: Zephyrus erblickte mich, ich ging weg. Er folgte, ich fliehe, je-
 ner war stärker. [...]
 Die Gewalttat dennoch machte er wieder gut dadurch, daß er mir den Namen der Verheirateten
 [Gattin] gab, und in meiner Ehe gibt es [für mich] keinen Grund zur Klage.
 Stets genieße ich den Frühling, stets ist üppig blühend die Jahres[zeit], die Bäume haben Laub
 und Nahrung stets der Erdboden.
 Auf meinen zur Mitgift gehörigen Äckern [Landgut] habe ich einen fruchtbaren Garten:
 die Luft wärmt [ihn], von einer Quelle hellen Wassers wird er benetzt.
 Ihn füllte mein Gatte mit edlen Blumen an und sagte: `Habe du, o Göttin, die Entscheidung über
 die Blumen.'
 Oft wollte ich die Farben ordnen und zählen, aber ich konnte [es] nicht: die Menge war größer
 als die Zahl."

5. Seneca, *De beneficiis*, 1.3.2-7:⁹²

"Quorum quae uis quaeue proprietas sit, dicam, si prius illa, quae ad rem not pertinent, transilire
 mihi permiseris, quare tres Gratiae et quare sorores sint, et quare manibus implexis, et quare ri-
 dentes et iuuenes et uirgines solutaque ac perlucida ueste. Alii quidem uideri uolunt unam esse,
 quae det beneficium, alteram, quae accipiat, tertiam quae reddat; alii tria beneficorum esse gene-
 ra promerentium, reddentium, simul accipientium reddentiumque. Sed utrumlibet ex istis iudica

verum: quid ista nos scientia iuuat? Quid ille consertis manibus in se redeuntium chorus? Ob hoc, quia ordo beneficii per manus transeuntis nihilo minus ad dantem reuertitur et totius speciem perdit, si usquam interruptus est, pulcherrimus, si cohaeret interim et uices seruat. In eo est aliqua tamen maioris dignatio sicut promerentium. Vultus hilari sunt, qualis solent esse, qui dant uel accipiunt beneficia; iuuenes, quia non debet beneficiorum memoria senescere; uirgines, quia incorrupta sunt et sincera et omnibus sancta; in quibus nihil esse alligati decet nec adstricti: solutis itaque tunicis utuntur; perlucidis autem, quia beneficia conspici uolunt. [...] Ergo et Mercurius una stat, non quia beneficia ratio commendat uel oratio, sed quia pictori ita uisum est."

"Der Wohltaten Kraft und Eigenart werde ich beschreiben, wenn du mir zuvor das, was nicht zur Sache gehört, zu überspringen gestattest - warum es drei Grazien gibt und sie Schwestern sind, warum sie einander an den Händen fassen, warum sie lachen, junge Männer und Jungfrauen, und ihr Gewand gelöst und durchsichtig ist. Die einen wollen, man glaube, eine sei es, die die Wohltat erweist, eine zweite, die sie entgegennimmt, eine dritte, die sie erwidert, andere, es gebe drei Arten von Wohltaten: sich ein Verdienst zu erwerben, eine Wohltat zu erwidern, eine Wohltat zugleich entgegenzunehmen und zu erwidern. Doch halte du davon, was du willst, für wahr: was hilft uns diese Kenntnis? Was jener Reigen der mit angefaßten Händen im Kreistanz sich bewegendes Grazien? Deswegen, weil die Reihenfolge der Wohltat, wenn sie von Hand zu Hand geht, dennoch wieder zum Gebenden zurückkehrt und es den Anblick des Ganzen verdirbt, wenn sie an irgendeiner Stelle unterbrochen worden ist - in höchstem Grade schön, wenn sie den Zusammenhang wahrt und die Rollen im Wechsel einhält. In dieser Gruppe besteht dennoch eine Anerkennung des Wichtigeren, z. B. derer, die sich ein Verdienst erwerben. Die Mienen sind heiter, wie sie zu sein pflegen, wenn man Wohltaten erweist oder entgegennimmt; junge Männer sind es, weil man in der Erinnerung an Wohltaten nicht altern darf, Jungfrauen, weil sie unberührt sind, unversehrt und für alle verehrungswürdig; an ihnen, so gehört es sich, gibt es nichts Gebundenes noch Erstarrtes: daher tragen sie gelöste Gewänder; durchsichtige aber, weil sie die Wohltaten sehen lassen wollen. [...] Also steht auch Mercurius als eine Grazie da, nicht weil der Verstand zu Wohltaten rät oder die Rede, sondern weil es dem Maler so richtig schien."

6. Leon Battista Alberti, *Della pittura*, Buch 2, § 45:⁹³

"Dilettano nei capelli, nei crini, ne' rami, frondi et veste vedere qualche movimento; Quanto certo ad me piace nei capelli vedere quale io dissi sette movimenti: volgansi in uno giro quasi volendo anodarsi et ondegino in aria simile alle fiamme, parte quasi come serpi si tessano fra li altri, parte crescendo in quà et parte in là. Così i rami ora in alto si torcano, ora in giù, ora in fuori, ora in dentro, parte si contorciano come funi. A medesimo ancora le pieghe facciano; et nascano le pieghe come al troncho dell'albero i suoi rami. In queste adunque si seguano tutti i movimenti tale che parte niuna del panno sia senza vacuo movimento. Ma siano, quanto spesso ricordo i movimenti moderati et dolci, piu tosto quali porgano gratia ad chi miri, che meraviglia di fatica alcuna. Ma dove così vogliamo ad i panni suoi movimenti sendo i panni di natura gravi et continuo cadendo a terra, per questo starà bene in la pictura porui la faccia del vento Zeffiro o Austro che soffi fra le nuvole onde i panni ventolegino. Et quinci verrà ad quella gratia, che i corpi da questa parte percossi dal vento sotto i panni in buona parte mostreranno il nudo, dall'altra parte i panni gettati dal vento dolce voleranno per aria [...]."

"Es gefällt, im Haare der Menschen und der Tiere, in den Zweigen, im Laub, in der Gewandung eine gewisse Bewegung zu sehen. Ich sicherlich wünsche in den Haaren jene von mir genannten

sieben Arten von Bewegungen wahrzunehmen. Sie mögen sich im Kreise drehen, als wollten sie sich verknüpfen; oder in der Luft wallen, ähnlich den Flammen, oder sich untereinander verschlingen gleich den Flammen, oder sich emporsträuben nach dieser oder jener Richtung. Ingleichen mögen die Zweige bald bogenförmig nach der Höhe sich wölben, bald sich herabbeugen, bald nach innen, bald nach auswärts sich kehren, bald wie Seile sich miteinander verflechten. Auf dieselbe Weise verfähre man bei der Drappierung; wie vom Baumstamme aus die Äste, so mögen die Falten sich verbreiten. So bringe man denn auch also hier alle Bewegungen zur Erscheinung, so daß auch nicht der kleinste Teil der Gewandung derselben entbehre. Doch, wie ich immer wieder ermahne, es seien die Bewegungen maßvoll und lieblich, derart, daß sie bei dem Beschauer viel mehr Wohlgefallen als Anstaunen der dabei aufgewendeten Mühe hervorrufen. Ist aber solche Bewegung erwünscht, so wird bei dem Umstande, daß die Gewandung in Folge ihrer natürlichen Schwere beständig erdwärts fällt, es gut sein, auf dem Bild den Kopf der Zephyrus oder Auster anzubringen, wie er durch Wolken hindurchbläst, wodurch dann die Gewänder in Bewegung kommen. Dabei wird man auch noch dies gewinnen, daß die Körper auf der Seite, wo die Gewandung vom Winde getroffen und emporgehoben wird, sich zum guten Teil nackt zeigen werden, wohingegen auf der anderen Seite die vom Winde erfaßten Gewänder anmutig durch die Luft flattern werden [...]."

Ebd., Buch 3, § 54:

"Piacerebbe ancora vedere quelle tre sorelle, a quali Hesiodo pose nome Eglie, Heufronesis et Thalia, quali si dipignievano prese fra loro l'una l'altra per mano, ridendo, con la vesta scinta et ben monda; per quali volea s'intendesse la liberalità, chè una di queste sorelle dà, l'altra riceve, la terza rende il beneficio, quali gradi debbano in ogni perfetta liberalità essere."

"Ein gleichfalls gefälliger Anblick wären jene drei Schwestern, welchen Hesiod die Namen Euphosyne, Aglaja und Thalia gab, und die man malte, einander an den Händen haltend, lächelnd, in ungegürtetem und durchsichtigem Gewande; es sollte mit ihnen die Wohltätigkeit (liberalità) dargestellt werden, indem die eine dieser Schwestern spendet, die andere empfängt, die dritte die Wohltat vergilt, welche drei Momente in jeder vollkommenen (Allegorie) der Wohltätigkeit (liberalità) vorhanden sein müssen."

Abbildungen

1. Sandro Botticelli, "Primavera", 1480-1481, Tempera auf Holz, Florenz, Uffizien.
2. Sandro Botticelli, "Primavera", Detail aus Abb. 1 mit Flora, Zephyr und Chloris.
3. Sandro Botticelli, "Porträt des Mannes mit der Cosimo-Medaille", Tempera auf Holz, ca. 1483, Florenz, Uffizien.
4. Sandro Botticelli, "Primavera", Detail aus Abb. 1 mit Merkur.
5. Holzschnitt aus *Questo sia la nobilissima historia di Maria per Ravenna*, Venedig o.J. [ca. 1540, der Holzschnitt von ca. 1480].
6. Sandro Botticelli, "Die drei Grazien, Venus und Nanna Tornabouni", ca. 1483, Fresko aus der Villa Lemmi, Paris, Louvre.
7. Bildnismedaille der Giovanna Albizzi, Revers, 1486.
8. Niccolò Fiorentino, Bildnismedaille Lorenzo il Magnifico, Revers.
9. Hans Memling, Bildnis des Benedetto Portinari, Rückseite, 1487, Öl und Tempera auf Holz, Florenz, Uffizien.

10. Raffael, Bildnis der Maddalena Doni, 1504-1506, Öl auf Holz, Florenz, Palazzo Pitti.
11. Marco Marziale, Porträt des Giulio Mellini, Rückseite, ca. 1505, Öl (?) auf Holz, Paris, Louvre.
12. Domenico Veneziano, Altarbild für S. Lucia dei Magnoli, um 1445, Tempera auf Holz, Florenz, Uffizien.
13. Cima da Conegliano, "Madonna dell'Arancio", 1493, Öl (?) auf Holz, Venedig, Gallerie dell'Accademia.
14. Andrea del Verrocchio und Lorenzo di Credi, Altarbild, ca. 1475, Öl (?) auf Holz, Pistoia, Dom.
15. Sepulchralporträt Donato de' Medicis, 1475, Marmor, Pistoia, Dom.
16. Paolo Uccello, Schlacht von San Romano, um 1450, Tempera auf Holz, London, National Gallery.
17. Paolo Uccello, Schlacht von San Romano, 1450-1455, Tempera auf Holz, Florenz, Uffizien.

Abbildungsnachweis: Abb. 1-4, 6, 12-15, 17: Foto Marburg, Marburg; Abb. 9-10: Soprintendenza, Florenz; Abb. 16: National Gallery, London; Abb. 11: Louvre, Paris; Abb. 7: aus A. 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. 25; Abb. 8: aus E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958, Nr. 13; Abb. 5: aus G. Brucker, *Giovanni und Lusanna*, Reinbeck 1988, S. 75.

Anmerkungen

1. Tempera auf Holz, 203x314cm, Florenz, Uffizien. - Vgl. die Diskussion der jeweils älteren Literatur bei R. Lightbown, *Sandro Botticelli. Life and Work*, 2 Bde., London 1978, II, Kat.-Nr. B39, bes. S. 52; E. Gombrich, *Das Symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance II*, Stuttgart 1986, S. 44-51 und 286-287; N. Pons, *Botticelli*, Mailand 1989, S. 63-64; C. Caneva, *Botticelli. Catalogo completo dei dipinti*, Florenz 1990, S. 61-64; Ch. Dempsey, *The Portrayal of Love. Botticelli's "Primavera" and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton 1992, S. 3-16; M. Levi d'Ancona, *Due Quadri del Botticelli eseguiti per nascita in casa Medici*, Florenz 1992, S. 9-16.

Meinem Aufsatz liegen zwei im Dezember 1994 und Januar 1995 an den Universitäten von Marburg und Leipzig gehaltene Vorträge zugrunde sowie ein 1996 an der Universität Marburg veranstaltetes Methodenseminar. Anregungen aus den dortigen Diskussionen habe ich dankbar aufgenommen, ebenso wie wichtige Hinweise von F. Timm, S. Kress und M. Rohlmann.

2. Horaz, *Oden*, 1.30; Seneca, *De beneficiis*, 1.3.2-7; Lukrez, *De natura rerum*, 5.737-740 und 1.18-23; Ovid, *Fasti*, 5.193-214; Ders., *Metamorphosen*, 1.497-498, 527-529, 540-543 und 553-554; Leon Battista Alberti, *Della pittura*, Buch 2 und 3 (siehe unten und Appendix); Angelo Poliziano, *Rusticus*, 210-221; ders., *Orfeo*, S. 102; ders. *Giostra*, 1.68-70, zit. bei A. Warburg, *Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling*, 1893, wieder abgedruckt in A. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, ed. D. Wuttke, Baden-Baden 1980, S. 11-64, bes. 24-31 und 36-38. - Siehe auch H. Horne, *Alessandro Filipepi Commonly Called Sandro Botticelli Painter of Florence*, London 1908 (Nachdruck Florenz 1986), S. 52-61.

3. Vgl. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, ed. G. Milanesi, 9 Bde., Florenz 1906, III, S. 312; J. Shearman, The Collections of the Younger Branch of the Medici, *Burlington Magazine*, 117, 1975, S. 12-27, S. 25, Nr. 38, und W. Smith, On the Original Location of the "Primavera", *Art Bulletin*, 57, 1975, S. 31-40, S. 37, Nr. 9.

4. Vgl. Lightbown, *Botticelli*, I, S. 73; L. Zirpolo, Botticelli's Primavera. Lesson for a Bride, *women's art journal* 12, 1991/1992, S. 24-28, erneut publiziert bei N. Broude/ Mary Garrard, Ed., *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, New York 1992, S. 101-109, S. 24 ("room adjoining the marital chamber"); A. B. Barriault, *"Spalliera" Paintings of Renaissance Tuscany. Fables of Poets for Patrician Homes*, University Park, PA, 1994, S. 28 ("antechamber of Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici's bedroom") und S. 105 ("nuptial antechamber of Lorenzo di Pierfrancesco"), sowie M. Rohlmann, Botticellis Primavera, *Artibus et historiae*, 1997 (mit der genaueren und überzeugenden Bestimmung des Raumes und Raumtyps). - Ähnlich argumentiert auch V. Reinhardt, *Florenz zur Zeit der Renaissance*, Freiburg/ Würzburg 1990, S. 136 (für Botticellis "Minerva und der Zentauer", das im selben Raum hing).

5. Vgl. hierzu allgemein M. Wackernagel, *The World of the Florentine Renaissance Artist. Projects and Patrons, Workshop and Art Market*, Princeton 1981 (zuerst deutsch 1938), S. 153-180, und A. Schiaparelli, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, Florenz 1908 (Reprint Florenz 1983) sowie im besonderen J. K. Lydecker, *The Domestic Setting of the Arts in Renaissance Florence*, Phil. Diss. Baltimore, Ann Arbor 1987, S. 56 ("Primavera" als "lettuccio"-Bild), und Rohlmann, Botticellis Primavera. - Zur Ausstattungstradition siehe auch E. Börsch-Supan, *Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum. Eine ikonographische Untersuchung*, Berlin o.O. [1967], bes. S. 219ff und 224ff; M. Trionfi Honorati, A proposito del "lettuccio", *Antichità viva*, 20, 1981, S. 39-47; P. Thornton, *The Italian Renaissance Interior 1400-1600*, New York 1991, bes. S. 111-167, und A. B. Barriault, *"Spalliera" Paintings of Renaissance Tuscany. Fables of Poets for Patrician Homes*, University Park, PA, 1994.

6. Siehe Zirpolo, Botticelli's "Primavera", S. 24-25 (die den inhaltlichen Zusammenhang zu Botticellis Bild "Athene und der Zentaur" betont, das sich im selben Raum befand); B. Deimling, *Botticelli*, Köln 1993, S. 42-46 (mit einer ähnlichen, aber unscharfen Argumentation), und Rohlmann, Botticellis Primavera (mit einer exakten Deutung der entsprechenden Raumausstattung).

7. So zuerst von Lightbown, *Botticelli* (zit. Anm. 1), I, S. 70-81, bes. S. 72-73 und 81, und, ausführlicher begründet, von M. Levi-d'Ancona, *Botticelli's Primavera. A Botanical Interpretation Including Astrology, Alchemy and the Medici*, Florenz 1983, passim, bes. S. 14 und 28. Die Autorin schwächte aber ihre These durch die unplausible Annahme, das Bild sei ursprünglich anlässlich einer Liebesaffäre Giuliano de' Medicis entstanden und nach dessen Ermordung für die Hochzeit Lorenzo di Pierfrancescos umgearbeitet worden.

8. Explizit verworfen vor allem von Ch. Dempsey, [Rez. von Levi d'Ancona, *Botticelli's Primavera*,], *Renaissance Quarterly*, 37, 1984, S. 98-102, und H. Bredekamp, *Botticelli. Primavera. Florenz als Garten der Venus*, Frankfurt 1988, bes. S. 21. Siehe auch R. Cocke, Botticelli's "Primavera". The Myth of Medici Patronage, *Apollo*, 136, 1992, S. 233-238 (der das Bild nicht als Auftrag der Medici und damit nicht als Hochzeitsbild sieht); Dempsey, *Portrayal of Love*, S. 23-24 (der argumentiert, daß die "Primavera" ursprünglich vielleicht gar nicht für den Raum der Braut bestimmt gewesen sei - eine Ansicht, die mir angesichts der Inventare und der historischen Umstände als nicht nachvollziehbar erscheint); N. Lévis-Godechot, La "Primavera" et la "Naissance de Vénus" de Botticelli ou le cheminement de l'ame selon Platon, *Gazette des Beaux-Arts*, 121, 1993, S. 167-180 (die das Bild auf die Zeit nach der Hochzeit datiert). Vgl. auch Levi d'Ancona, *Due Quadri del Botticelli*, die hier ihre 1983 geäußerte Hochzeitsbildthese zurücknimmt und nun glaubt, das Gemälde sei anlässlich der bevorstehenden Geburt Giulios, eines unehelichen Sohnes des 1478 ermordeten Giuliano de' Medicis und der Oretta de Pazzi, entstanden und später umgearbeitet worden - was angesichts des Bildpersonals wenig plausibel erscheint. - In den großen kunsthistorischen Lexika werden die älteren Interpretationsansätze favorisiert; vgl. *The Dictionary of Art edited by Jane Turner*, IV, New York 1995, S. 493-504, bes. S. 498-499 (Ch. Dempsey), und *Allgemeines Künstlerlexikon*, XIII, München/ Leipzig 1986, S. 261-264, bes. S. 262 (N. Massi).

9. Siehe Levi d'Ancona, *Botticelli' Primavera*; Lightbown, *Botticelli* (wie Anm. 7); P. Barolski, *Botticelli's Primavera and the Tradition of Dante*, *Konsthistorisk Tidskrift*, 52, 1983, S. 1-6; Barriault, *"Spalliera" Paintings*, S. 105 (zuerst als Phil. Diss. 1985); R. Lightbown, *Sandro Botticelli. Life and Work*, London 1989 (Neuaufgabe der älteren Monographie von 1978, zit. in Anm. 1), S. 122-145, bes. S. 143; Zirpolo, *Botticelli's Primavera* (mit neuen Argumenten, vor allem hinsichtlich der Funktion des Bildes); U. Rehm, [Rez. v. Dempsey, *Portrayal of Love*], *Kunstchronik*, 47, 1994, S. 96-104 (Rehm hält die Hochzeitsbildthese für naheliegend); V. Mertens, *Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit*, Wiesbaden 1994, S. 189; Rohlmann, *Botticellis Primavera* (mit neuen Argumenten, vor allem hinsichtlich der Typologie und der Hängung des Bildes). - Mehr oder weniger akzeptiert wird die Hochzeitsbildthese neuerdings in der allgemeinen Botticelli-Literatur sowie besonders in populärwissenschaftlichen Büchern, so bei D. Thiébaud, *Botticelli*, Köln 1992 (zuerst französisch 1991), S. 82; Deimling, *Botticelli*, S. 46; R. Toman (Hrsg.), *Die Kunst der italienische Renaissance*, Köln 1994, S. 284, und R.-M. und R. Hagen, *Bildbefragungen II. Meisterwerke im Detail*, Köln 1995, S. 30. - Verfechter einer ersten Hochzeitsbildthese war im übrigen schon Franz Wickhoff, *Die Hochzeitsbilder Sandro Botticellis*, *Jahrbuch der Königlich-Preußischen Kunstsammlungen*, 27, 1906, S. 198-207, der allerdings Fulgentius, *Mythologicon* (ed. Helm, S. 8 und 14), als maßgebliche Quelle angibt, dabei zu nicht haltbaren Deutungen kommt und keine bestimmte Hochzeit vorschlägt. Der Siegeszug der Ikonologie hat dann diesen, an sich sinnvollen Ansatz vollkommen in Vergessenheit geraten lassen.

10. Bredekamp, *Botticelli. Primavera*, S. 21 und S. 30-33 (mit stilkritischen Argumenten für eine Datierung auf 1485-1487; vgl. zur stilkritischen überzeugenderen Datierung des Bildes auf 1480-1483 Lightbown, *Botticelli*, 1978, I, S. 81). - Zu Botticellis Romaufenthalt siehe D. A. Covi, *Botticelli and Pope Sixtus IV.*, *Burlington Magazine*, 111, 1969, S. 616-617.

11. Das gilt für den Großteil der neueren Literatur, z.B. für Zirpolo, *Botticellis Primavera*, die das Problem nicht thematisiert, sowie Lightbown, *Botticelli*, 1978, I, S. 80-81, und Levi d'Ancona, *Botticelli's Primavera*, S. 30, die der Datierungsfrage kein Bedeutung beimißt.

12. Vgl. z.B. Lydecker, *Domestic Setting*, S. 167-169, und ebd., Anm. 35 (d.i. Florenz, Archivio dell'Ospeale degli Innocenti, ser. CXLIV, 409, fol. 69), über die vom April 1492 bis Juli 1493 dauernde Ausstattung der Zimmer Zanobi di Giovanguualberto Giocondis. - Siehe auch die relevanten Daten für die oft längere Zeit in Anspruch nehmende Ausstattung von Hochzeitszimmern bei Barriault, *"Spalliera" Paintings*, S. 141-162.

13. Zur Hochzeitsprozedur sowie zur Länge des Zeitraums zwischen "giuramento" (Heiratsversprechen) und der eigentlichen Hochzeit siehe I. Origo, *"Im Namen Gottes und des Geschäfts". Lebensbild eines toskanischen Kaufmanns der Frührenaissance*, München 1986 (zuerst englisch 1957), S. 172-174; P. F. Watson, *"Virtù" and "voluptas" in Cassone Painting* (Phil. Diss., Yale University 1970), Ann Arbor 1970, bes. S. 4-14 und Appendix II; B. Witthoft, *Marriage Rituals and Marriage Chests in Quattrocento Florence*, *Artibus et Historiae*, 5, 1982, S. 43-59, bes. S. 44; C. Klapisch-Zuber, *Women, Family and Ritual in Renaissance Italy*, Chicago 1985, S. 181-187; Lydecker, *Domestic Setting*, S. 148-150, und L. Fabbri, *Alleanza matrimoniale e patriziato nella Firenze del '400*, Florenz 1991 (die Hochzeit von Matteo di Lorenzo Strozzi und Maddalena Salviati wurde 11 Monate vorbereitet, die von Lena Strozzi und Francesco Ginori 2 Jahre). - Vgl. auch die Zusammenfassung bei Ch. Olsen, *Gross Expenditure: Botticelli's Nastagio degli Onesti Panels*, *Art History*, 15, 1992, S. 146-170, S. 160.

14. Vgl. den Fall von Gian Galeazzo Sforza und Isabella d'Aragona, die 1480 als noch Minderjährige miteinander verlobt und erst 10 Jahre später vermählt wurden; vgl. E. Solmi, *La festa del paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione*, abgedruckt in Solmi, *Scritti vinciani*, Florenz 1976 (zuerst 1908), S. 407-418, bes. S. 409-410.

15. Levi d'Ancona, *Botticelli's Primavera*, S. 25-26.
16. A. Brown, *Bartolomeo Scala 1430-1497 Chancellor of Florence. The Humanist as Bureaucrat*, Princeton 1979, S. 120 (das Dokument befindet sich in Florenz, Archivio di Stato, Notarile Antecosimiano 11530, N. Michelozzi, fol. 70v, vom 7. Oktober 1480); hierauf hat zuerst Rohlmann, *Botticelli's Primavera*, hingewiesen.
17. Siehe z.B. E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Oxford 1980 (zuerst 1958), S. 113-127; E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, New York 1972 (zuerst 1960), S. 193-200, und Lévis-Godechot, *La Primavera*.
18. Gombrich, *Das symbolische Bild*, S. 54-59.
19. Dempsey, *Portrayal of Love*, in Teilen bereits vom selbem Autor publiziert in den Aufsätzen "Mercurius Ver": The Sources of Botticelli's "Primavera", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 31, 1968, S. 251-273; Botticelli's Three Graces, *ibid.*, 34, 1971, S. 326-330. Zur Kritik dieser These, die ihr Autor trotz der bereits 1975 erfolgten Publikation der Inventare unverständlicherweise aufrecht erhält, siehe z.B. Levi d'Ancona, *Due quadri*, S. 13-14.
20. So bereits Warburg, *Botticelli's Geburt der Venus und Frühling*; als Argument weiterentwickelt durch P. Francastel, *La fête mythologique au Quattrocento: Expression littéraire et visualisation plastique*, und *Un mythe poétique et social du Quattrocento: La Primavera*, publiziert in ders.: *Oeuvres II: La réalité figurative: Elements structurels de sociologie et de l'art*, Paris 1965, S. 229-266; E. Cropper, *On Beautiful Women. Parmigianino, "Petrarchismo", and the Vernacular Style*, *Art Bulletin*, 58, 1976, S. 374-394, bes. S: 388-390; Dempsey, *Portrayal of Love*, und ders. [Rez. von Levi d'Ancona, *Botticelli's Primavera*].
21. Bredekamp, *Botticelli. Primavera*.
22. Vgl. Shearman, *Collections of the Medici*, S. 12, und Lightbown, *Botticelli*, 1978, I, S. 71.
23. Vgl. etwa schon G. Mazzini, 'Arte e maternità nella rinascenza', *Emporium*, 94, 1941, S. 82-87, sowie folgende neuere Arbeiten: A. Braham, *The Bed of Pierfrancesco Borgherini*, *Burlington Magazine*, 121, 1979, S. 754-765; E. Callmann, *The Growing Threat to Marital Bliss as Seen in Fifteenth-Century Florentine Paintings*, *Studies in Iconography*, 5, 1979, S. 73-92; E. Callmann, *Beyond Nobility. Art for the Private Citizen in the Early Renaissance (Ausst.-Kat. Allentown Art Museum)*, Allentown 1980; H. Ost, *Tizians "Himmlische und Irdische Liebe"*, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 12, 1980, S. 87-104; A. Hayum, *Michelangelo's "Doni Tondo": Holy Family and Family Myth*, *ibid.*, 8, 1981/1982, S. 209-251; Witthoft, *Marriage Rituals and Marriage Chests* (zit. Anm. 13); D. Cole Ahl, *Renaissance Birth Salvagers and the Richmond "Judgement of Solomon"*, *Studies in Iconography*, 7-8, 1981-1982, S. 157-174; E. Callmann, *Botticelli's Life of Saint Zenobius*, *Art Bulletin*, 66, 1984, S. 492-496; E. Fahy, *The Tornabuoni-Albizzi Panels*, *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, 2Bde., Mailand 1984, I, S. 233-247; Klapisch-Zuber, *Women, Family and Ritual* (wie Anm. 13); M. Marek, *Raffaels Loggia di Psiche in der Farnesina: Überlegungen zu Rekonstruktion und Deutung*, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 26, 1984, S. 257-290; A. B. Barriault, *Florentine Paintings for Spalliere*, Phil. Diss., University of Virginia, Ann Arbor 1985; R. Goffen, *Renaissance Dreams*, *Renaissance Quarterly*, 40, 1987, S. 682-706 (Forschungsbericht mit Bibliographie, *ibid.*, S. 752-761); B. B. Diefendorf, *Family Culture, Renaissance Culture*, *ibid.*, S. 661-681; Lydecker, *Domestic Setting* (wie Anm. 5); D. Owen Hughes, *Representing the Family: Portraits and Purposes in Early Modern Italy*, *Journal of Interdisciplinary History*, 27, 1986, S. 7-38; E. Callmann, *Apollonio di Giovanni and Painting for The Early Renaissance Room*, *Antichità viva*, 27 (3-4), 1988, S. 5-18; V. Gebhardt, *Paolo Uccellos "Schlacht von San Romano" - Ein Beitrag zur Kunst*

der Medici in Florenz, Frankfurt/M. etc. 1991; C. Baskins, Griselda or the Renaissance Bride stripped bare by her Bachelor in Tuscan Cassone Painting, *Stanford Italian Review*, 10, 1991, 153-175; R. Goffen, Titian's "Sacred and Profane Love" and Marriage, in: Broude/ Garrard, *The Expanding Discourse* (zit. Anm. 4), S. 111-125; Barriault, *Paintings for Spalliere*; Olsen, Gross Expenditure; Rose Marie San Juan, Mythology, Women and Renaissance Private Life: The Myth of Eurydice in Italian Furniture Painting, *Art History*, 15, 1992, S. 127-145; F. Zöllner, Leonardo's Portrait of Mona Lisa del Giocondo, *Gazette des Beaux-Arts*, 121, 1993, S. 115-138; C. L. Baskins, Donatello's Bronze "David": Grillanda, Goliath, Groom?, *Studies in Iconography*, 15, 1993, S. 113-134 (allerdings mit fragwürdigen Ergebnissen); Zirpolo, Botticelli's Primavera (zit. Anm. 4); C. L. Baskins, Gender Trouble in Italian Renaissance Art History: Two Case Studies, *Studies in Iconography*, 16, 1994, S. 1-36; F. Zöllner, *Leonardo da Vinci. Mona Lisa*, Frankfurt 1994; S. Kress, *Das autonome Porträt in Florenz. Studien zu Ort, Funktion und Entwicklung des florentinischen Bildnisses im Quattrocento*, Phil. Diss., Gießen 1995; C. Klapisch-Zuber, *Das Haus, der Name, der Brautschatz. Strategien und Rituale im gesellschaftlichen Leben der Renaissance*, Frankfurt (Main)/ New York 1995, und Rohlmann, Botticellis Primavera (zit. Anm. 4).

24. Vgl. die Heranziehung weiterer Quellen z.B. bei Wickhoff, Hochzeitsbilder Botticellis (Fulgentius, *Mythologicon*); Gombrich, *Das symbolische Bild*, S. 59-62 (Apuleius, *Goldener Esel* und die Schriften Ficinos), zuerst 1945 erschienen (Botticelli's Mythologies. A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 8, 1945, S. 7-60); Wind, *Pagan Mysteries*, S. 113-127 (verschiedene Autoren von Platon über Lorenzo de' Medici und Ficino bis zu Pico della Mirandola); Lightbown, *Botticelli*, I, S. 75 (Homerische Hymnen); J. Gillies, The Central Figure in Botticelli's "Primavera", *Woman's Art Journal*, 2 (1), 1981, S. 12-16 (Apuleius, *Goldener Esel*, mit der unplausiblen Annahme, die Figur der Venus sei eigentlich Isis); P. Holberton, Botticelli's "Primavera": Che voleva s'intendesse, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 45, 1982, S. 202-210 (Petrarca, *Rime*); Barolsky, Botticelli's Primavera (Dante, *Göttliche Komödie*, Purgatorium); R. Thurow, Frühlingsbilder. Botticelli und Horaz, *Antike und Abendland*, 33, 1987, S. 140-162 (verschiedene Quellen von Aischylos über Claudian bis zu Angelo Poliziano); Lévis-Godechot, La "Primavera" (Platons *Gastmahl* und Apuleius), und Dempsey, *Portrayal of Love (scriptores rerum rusticarum)*, vor allem Columella).

25. Die vollständigsten Zusammenstellungen der Originalquellen finden sich bei Warburg, *Botticellis Geburt der Venus und Frühling* (allerdings noch ohne Vergil zu nennen, s.u.); Horne *Botticelli. Painter of Florence*, S. 52-61; Thurow, Frühlingsbilder (unübersichtlich, mit vielen irrelevanten Quellen und hinsichtlich einer nicht akzeptablen Deutung präsentiert) und bei Dempsey, *Portrayal of Love* (mit einer nicht mehr akzeptablen Betonung der *scriptores rerum rusticarum*).

26. Horaz, *Oden*, 1.30.

27. Vergil, *Aeneis*, 4.223-246, zuerst genannt bei Horne, *Botticelli Painter of Florence*, S. 52-61, bes. S. 58.

28. Der Passus, der Merkurs Zerteilung des Nebels beschreibt, ist vielleicht um zwei weitere Texte zu ergänzen, die Dempsey, *Portrayal of Love*, S. 38, vorgeschlagen hat, nämlich Martianus Capella, *De nuptiis Mercurii et Philologiae libri*, 1.27, und Remigius von Auxerres Kommentar (Remigius von Auxerre, *Commentum in Martianum Capellam*, hrsg. v. C. E. Lutz, Leiden 1962, S. 101, zit. bei Dempsey) hierzu, wo die "Besamung" von Wasser und Land durch den über blühende Flure fliegenden Merkur beschrieben wird (tatsächlich rieseln auf Botticellis Bild zu Füßen des Gottes Pflanzensamen auf die Erde; andererseits stellt Botticelli den Gott nicht im Flug dar!).

29. Siehe hingegen Panofsky, *Renaissance and Renascences*, S. 194, Anm. 2, der Vergil als Quelle nicht akzeptiert, da "turbida nubila tranat" nicht das Vertreiben der Nebel bedeute. M.E. rechtfertigt aber die

Bildgestaltung Botticellis die Interpretation des Vergilschen Textes im Sinne des Zerteilens und damit des Vertreibens der winterlichen Wolken.

30. Lukrez, *De natura rerum*, 5.737-40.

31. Ovid, *Fasti*, 5.193-214 (zum 2. Mai). Aus derselben Quelle (5.599ff) ergibt sich auch das Frühlingsende, das mit Merkur, dem Gott des Favonius, am 13. Mai gekennzeichnet ist.

32. Auch der von Dempsey, *Portrayal of Love*, S. 44-45, zitierte Columella, *De re rustica*, 10.192-214, sowie der in Rehms Rezension (S. 102) zu Dempsey, *Portrayal of Love*, genannte Martianus Capella, *De nuptiis Mercurii et Philologiae libri*, 9.888ff, legen den Heiratskontext nahe.

33. Zu den Mitbestimmungsmöglichkeiten der Braut und zur Bedeutung der "rapina" vgl. Zirpolo, Botticelli's Primavera (zit. Anm. 4), S. 26, und Baskins, Gender Trouble, S. 2-16 (zit. Anm. 23).

34. Vgl. Lightbown, *Botticelli*, 1978, I, S. 77; Levi d'Ancona, *Botticelli's Primavera*, S. 30-31, 46, 48-50 und 56; Bredekamp, *Botticelli. Primavera*, bes. S. 46-50, der in der Gestalt Merkurs eine Verkörperung Lorenzo di Pierfrancescos sieht. Vgl. auch Levi d'Ancona, *Due quadri di Botticelli*, S. 14-16.

35. Vgl. Kress, *Das autonome Porträt in Florenz*, S. 146-167 (Kap. 6.2.), die in Merkur ebenfalls ein ideales Porträt il Magnificos sieht. - Physiognomische Übereinstimmungen ergeben sich vor allem im Bereich der unregelmäßigen Nase, der hohen Wangenknochen, der bereits etwas eingedrückten Wangen und der vollen Lippen. - Zu den sonst weit weniger idealisierten Porträts Lorenzo il Magnificos siehe A. 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, wieder abgedruckt in A. W., *Ausgewählte Schriften* (zit. Anm. 2), S. 65-102.

36. Giovanni Boccaccio, *Genealogia Deorum gentilium*, ed. Vincenzo Romano, Bari 1951, S. 142-144 (3.22). Siehe auch Levi d'Ancona, *Botticelli's Primavera*, S. 50; Lightbown, *Botticelli*, 1978, I, S. 74, und Marek, Raffaels Loggia di Psiche (zit. Anm. 23), S. 280, mit weiteren Quellen zur Venus als Patronin der Ehe (z.B. Apuleius, *Goldener Esel*, 5.28, ed. Fischer, S. 109, und Ovid, *Fasti*, 4.155-160).

37. Vgl. M. Levi d'Ancona, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Florenz 1977, S. 237-241, Nr. 3, und dies., *Botticelli's Primavera*, S. 86-87 (die Quellen sind: Claudian, *Epithalamium de nuptiis honorii Augusti*, 208; Plinius, *Naturalis historia*, 15.37.122; Ovid, *Ars amatoria*, 2.733-734; ders., *Fasti*, 4.13-16).

38. Zum Typ der Venus vgl. Rohlmann, Botticellis Primavera, zum Paradox moralisch "reiner" Sexualität und Fruchtbarkeit Goffen, Titian's "Sacred and Profane Love" (zit. Anm. 23), S. 116.

39. Vgl. Olsen, Gross Expenditure, bes. S. 154-155; San Juan, *Mythology, Women and Private Life*; Goffen, Titian's "Sacred and Profane Love" (zit. Anm. 23), S. 116-117, und Zirpolo, Botticelli's "Primavera" (wie Anm. 4), S. 26.

40. Lightbown, *Botticelli*, I, S. 75 (mit Hinweis auf die Homerischen Hymnen, 5.84-90); Thurow, Frühlingsbilder, S. 142. - Siehe auch Bredekamp, *Botticelli. Primavera*, S. 69-71, der hier auf einen "Frühling der Unterwelt" schließt (diesem Gedanken widerspricht die florale Diesseitigkeit der gesamten Bildgestaltung; die Verbindung der Mondsichel zur Unterwelt und zu Proserpina erscheint mir nicht einsichtig, denn die Mondsichel verweist weniger auf Proserpina als vielmehr auf Diana; vgl. hierzu die Angaben in meiner Anmerkung 41).

41. Vgl. etwa die Mondsicheldarstellungen in Paolo Uccellos "Der heilige Georg mit Jungfrau und Drachen" (London, National Gallery; J. Pope-Hennessy, *The Complete Work of Paolo Uccello*, London 1950, Tf. 70-76, bes. 74) oder beim Meister des Bargello-Tondos in einer Susannendarstellung (Florenz, Sammlung Serristori), abgebildet bei P. Watson, *The Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance*, Cranbury/ London 1979, Tafel 61, oder das Revers auf Pisanellos Medaille der Cecilia Gonzaga (G. A. dell'Acqua/ R. Chiarelli, *L'opera completa del Pisanello*, Mailand 1972, Nr. 115). Zur Mondsichel als Attribut der Diana und der Keuschheit vgl. auch Vincenzo Cartari, *Imagini delli Dei de gl'antichi*, Venedig 1647 (Nachdruck Graz 1963), S. 54, 57, 60, 185 und 287, sowie M. Kemp/ A. Massing u.a., Paolo Uccello's "Hunt in the Forrest", *Burlington Magazine*, 133, 1991, S. 164-178, S. 166, Anm. 20. - Vgl. auch E. Kirschbaum (Hrsg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 7 Bde., Freiburg 1968, II, Sp. 328-344 (Mondsichel als Symbol der "immaculata conceptio").
42. Siehe Appendix, 5 und 6 (Seneca, *De beneficiis*, Alberti, *Della pittura*) und Ficino, *De amore*, 5.2.
43. Gombrich, *Das symbolische Bild*, S. 48-81 (zuerst 1945, zit. Anm. 1 und 24); Wind, *Pagan Mysteries*, S. 117-121; Panofsky, *Renaissance and Renascences*, S. 193-200. Vgl. auch Bredekamp, *Botticelli. Primavera*, S. 18-19 und 40. - Zu den Quellen vgl. auch Levi d'Ancona, *Botticelli's Primavera*, S. 49.
44. Für Porträts und das Festwesen vgl. A. Dühlberg, *Privatporträts*, Berlin 1990, S. 123-124, und Zöllner, *Mona Lisa del Giocondo*, S. 128, für die Grazien der "Primavera" Zirpolo, *Botticelli's Primavera*, S. 25, und Rohlmann, *Botticelli's Primavera* (zit. Anm. 4 und 23). - Zu weiteren, hinsichtlich der Hochzeit interessanten Deutungen der Grazien siehe die Quellen bei H. Usener, *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Bonn 1896, S. 131ff.
45. Siehe R. Scrivano, s.v. Bellincioni, *Dizionario biografico degli Italiani*, Rom, 7, 1965, S. 687-689.
46. Solmi, *La festa del paradiso* (zit. Anm. 14), S. 418, und Bernardo Bellincioni, *Le Rime*, ed. Pietro Fanfani, 2 Bde., Bologna 1876-1878, II. S. 221.
47. Die Abbildung stammt aus dem anonymen Traktat *Questo sia la nobilissima historia di Maria per Ravenna*, Venedig o.J. [ca. 1540, der Holzschnitt von ca. 1480]; vgl. G. Brucker *Giovanni und Lusanna. Die Geschichte einer Liebe im Florenz der Renaissance*, Reinbeck 1988, S. 75, und Thornton, *Renaissance Interior*, S. 350. - Zur Hochzeit siehe auch oben, Anm. 13.
48. Vgl. L. D. Ettliger, *The Portraits in Botticelli's Villa Lemmi Frescoes*, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 20, 1976, S. 404-407. - Die heute nicht mehr erkennbaren Blumen sind aus älteren Beschreibungen bekannt; siehe Lightbown, *Botticelli*, II, S. 61, und Caneva, *Botticelli*, S. 84.
49. Vgl. Dülberg, *Privatporträts* (zit. Anm. 44), S. 141-142, und Zöllner, *Leonardo da Vinci. Mona Lisa* (zit. Anm. 23), S. 60-65.
50. Leon Battista Alberti, *Vom Hauswesen (Della famiglia)*, München 1986, S. 139-140. Vgl. auch P. Simons, *Women in Frames: The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture*, *History Workshop Journal*, 25, 1988, S. 4-30, bes. S. 12, und Rohlmann, *Botticelli's Primavera*. - Vgl. auch San Juan, *Mythology, Women and Renaissance Private Life* (zit. Anm. 23).
51. "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 Watson, *The Garden of Love in Tuscan Art*, S. 101, und Holberton, *Botticelli's "Primavera"*, S. 209.

52. Vgl. Giovanni di Pagolo Morelli, *Ricordi*, 1393: "E con quelle bellezze rispondeano le virtù, ché di sua mano ella sapea fare operazioni virtuosissima: nel parlare dilicata, piacevole, con atto onesto e temperato, con tutte effettuose parole: baldanzosa franca donna d'animo verile, grande e copiosa di tutte virtù." Zit. bei Kress, *Das autonome Porträt in Florenz*, Kap. 7 (Anm. 90, d.i. V. Branca, Ed., *Mercanti Scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, Mailand 1986, S. 153f). - Vgl. auch Zirpolo, *Botticellis Primavera*, S. 25.
53. *Decor puellarum*, Venedig 1461, c. 52r-v; R. McMullen, *Mona Lisa. The Picture and the Myth*, London 1975, S. 76.
54. Dülberg, *Privatporträts*, S. 123-124 und Nr. 166; J. Fletcher, 'Bernardo Bembo and Leonardo's Portrait of Ginevra Benci', *The Burlington Magazine*, 131, 1989, S. 811-816; Zöllner, *Mona Lisa del Giocondo*, S. 128 (zit. Anm. 23).
55. Vgl. Bredekamp, *Botticelli. Primavera*, S. 6, 9 und 53-54, der hier eine Verkörperung der Stadt Florenz - "Flo[renti]a" - sieht. - Zu einer alternativen Deutung von "Florentia" und Baum s.u.
56. Vgl. F. Ames-Lewis, *Early Medicean Devices*, *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; J. Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X., and the two Cosimos*, Princeton 1984, S. 48, und Bredekamp, *Botticelli. Primavera*, S. 50-55.
57. Levi d'Ancona, *Due quadri del Botticelli*, S. 22 und 56. - Vgl. auch einen ähnlichen Hinweis bei Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, Köln 1631, Lib. III, Cap. III, C, s.v. "Creta", S. 650, zit. bei Levi d'Ancona, *Botticelli's Primavera*, S. 42-43, bes. Anm. 53.
58. Zur Symbolik dieses Baumes im Kontext der Medici-Ikonographie siehe Lightbown, *Botticelli*, 1978, I, S. 80; Ames-Lewis, *Early Medicean Devices*, S. 125; Levi d'Ancona, *Botticelli's Primavera*, S. 54, und Bredekamp, *Botticelli. Primavera*, S. 39. - Zur Baum- und Pflanzensymbolik der Medici vgl. auch J. Kliemann, *Vertumnus und Pomona. Zum Programm von Pontormos Fresken in Poggio a Caiano*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 16, 1972, S. 293-328, und die Angaben in meiner folgenden Anmerkung.
59. Vgl. Luigi Fiammingos Porträt Lorenzos (K. Langedijk, *The Portraits of the Medici 15th-18th Centuries*, 3 Bde., Florenz 1982, Nr. 74.7), das zur Rechten des Dargestellten einen Lorbeerbaum zeigt, und Pontormos Porträt Cosimo il Vecchios von ca. 1519, Florenz Uffizien, ebenfalls mit einem Lorbeerbaum (ebd., Nr. 26.9). Dieser Baum besteht aus einem grünen und einem frisch abgeschnittenen Zweig, ein deutlicher Verweis auf einen noch lebenden und einen soeben verstorbenen Zweig der Familie, nämlich auf Lorenzo de' Medici, Herzog von Urbino, den 1519 verstorbenen Enkel Cosimos. (vgl. L. Berti, *L'opera completa di Pontormo*, Mailand 1973, Nr. 58, und Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny*, S. 41-59). - Ein ähnlicher Gebrauch dieser Symbolik findet sich in Giorgio Vasaris Porträt Alessandro de' Medicis von 1534, Florenz Uffizien. Der hinter Alessandro sichtbare, an einem Ast gestützte Lorbeerbaum erinnert an den zu Tode gekommenen Zweig der Familie (vgl. Vasari/ Milanese, *Le vite*, VIII, S. 242). - Siehe auch dieselbe Symbolik für die Hochzeit Cosimos I., analysiert bei H. W. Kaufmann, *Art for the Wedding of Cosimo de' Medici and Eleonora of Toledo (1539)*, *Paragone (Arte)*, 21 (243), 1970, S. 52-68, S. 54.
60. Zur Zugänglichkeit der "camera" der Braut siehe Lydecker, *Domestic Setting*, S. 170-175, Thornton, *Renaissance Interior*, S. 288 (zit. Anm. 5), und allgemein Giotto to Dürer. *Early Renaissance Painting in the National Gallery*, hrsg. v. J. Dunkerton u.a., New Haven/ London 1991, S. 105-115, bes. S. 108.
61. Leon Battista Alberti, *Vom Hauswesen (Della Famiglia)*, München 1986, S. 44, 133-135, 139;

Matteo Palmieri, *Vita civile*, zit. bei Fabbri, *Alleanza matrimoniale*, S. 127; Zirpolo, Botticelli's Primavera, S. 26-27 (zit. Anm. 4), und M. L. King, Caldiera and the Barbaros on Marriage and the Family: Humanist Reflections of Venetian Realities, *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 6, 1976, S. 19-50, S. 32. Vgl. auch Olsen, Gross Expenditure (zit. Anm. 13), S. 155; Goffen, Titian's "Sacred and Profane Love", S. 117, und die Zusammenfassung der gängigen Hochzeitsideologie in Emblembüchern des 16. Jahrhunderts, etwa bei Mathias Holtzwardt, *Emblematum Tyrocinia*, Straßburg 1581 (Nachdruck Stuttgart 1968), Nr. 24.

62. Zum Begriff des "period eye" vgl. M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford/ New York 1988 (zuerst 1972), S. 29-108.

63. Vgl. M. Winner, Pontormos Fresken in Poggio a Caiano. Hinweise zu seiner Deutung, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 35, 1972, S. 153-197, bes. S. 179-182; Langedijk, *Portraits of the Medici*, II, S. 1171, Nr. 74,41 rev.; Warburg, *Bildniskunst I* (zit. Anm. 35), S. 13 und 24-25, und 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, bes. S. 315-318, der weitere Hinweise auf die Symbolik des Baumes im Kreis Lorenzos anführt. - Zu weiteren Aspekten der Symbolik des Baumes siehe auch Bredekamp, *Botticelli. Primavera*, S. 6 und S. 89, sowie meine Angaben in den Anmerkungen 58, 59 und 64.

64. Vgl. allgemein zum Problem des Stamm- und Familienbaumes W. Föhl, s.v. Baum, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, II (Stuttgart 1948), Sp. 73-89, und Ch. Klapisch-Zuber, The Genesis of the Family Tree, *I Tatti Studies*, 4, 1994, S. 105-129 (Hinweis von Kilian Heck). - Zur Baumsymbolik im Kontext des Hochzeitsrituals siehe O. Mazal, *Der Baum. Ein Symbol des Lebens in der Buchmalerei*, Graz 1988.

65. Öl/Tempera auf Holz, 45,5x34,5cm, Florenz, Uffizien; vgl. Dülberg, *Privatporträts*, S. 84, und Kat.-Nr. 159, und D. de Vos, *Hans Memling. Das Gesamtwerk*, Stuttgart/ Zürich 1994, Kat.-Nr.79.

66. Vgl. M. Rohlmann, *Auftragskunst und Sammlerbild. Altniederländische Tafelmalerei im Florenz des Quattrocento*, Alfter 1994, S. 86-90. - Zur Bedeutung des abgeschnittenen Astes oder Baumes und neu sprießenden Zweigen siehe auch G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, 2 Bde., Genf 1959, S. Sp. 389-392, und Ladner, Vegetation Symbolism. - Diese Symbolik findet sich gelegentlich auf Hochzeitsbildern, so auf der vorletzten Tafel von Botticellis "Nastagio degli Onesti" und im Vordergrund von Tizians Bild "Himmlische und Irdische Liebe" (zu beiden Bildern vgl. die in Anm. 23 zit. Arbeiten von Ost, Olsen, Barriault und Goffen).

67. Raffael, Bildnis der Maddalena Doni, 1504-1506, Öl auf Holz, 65x45,8cm. - Vgl. hierzu Ovid, *Metamorphosen*, 5.260-414; Hayum, Michelangelo's Tondo Doni, S. 212-213; A. Cecchi, 'Agnolo e Maddalena Doni committenti di Raffaello', *Studi su Raffaello*, ed. M. S. Hamoud and M. L. Strocchi, 2 Bde., Urbino 1987, I, S. 429-439; F. Hartt, 'Leonardo and the Second Florentine Republic', *Journal of the Walters Art Gallery*, 41, 1983, S. 95-116, S. 105; Zöllner, *Leonardo da Vinci. Mona Lisa* (zit. Anm. 23), S. 44-45 und 79-80.

68. Levi d'Ancona, *Botticelli's Primavera*, S. 14 und 40, und dies., *Garden of the Renaissance*, S. 272-273. - Siehe auch J. B. Bedaux, The Reality of Symbols: the Question of Disguised Symbolism in Jan van Eyck's "Arnolfini Portrait", *Simiolus*, 16, 1986, S. 5-26, S. 22.

69. Öl (?) auf Holz, um 1505, 36x26cm, Paris, Louvre; vgl. Dülberg, *Privatporträts*, Kat.-Nr. 188.

70. Zur Herkunft dieses Baumes aus der christlichen Ikonographie s.u., den Abschnitt zum Altarbild, und

S. Coltellacci/ M. Lattanzi, Studi belliniani: proposte iconologiche per la "Sacra allegoria" degli Uffizi, *Giorgione e la cultura veneta tra il '400 e '500*, Rom 1981, S. 59-79.

71. Zöllner, *Leonardo. Mona Lisa* (zit. Anm. 23), S. 34, 54-55, und Farbtafel sowie Abb. 17, 31 und 32 (Leonardos Porträt der Mona Lisa, Baldovinettis Madonna im Louvre, Mainardis Frauenbildnis in Berlin und eine Ghirlandaio zugeschriebene Madonna, ebenfalls im Louvre). - Die formale Übernahme sakraler Bildformeln im Frauenporträt hat schließlich auch ermöglicht, daß Porträts im Nachhinein zu Heiligenbildern umgestaltet werden konnten; vgl. etwa Raffaels "Dame mit dem Einhorn" (Rom, Villa Borghese), die zu einer Hl. Katharina umfunktioniert wurde.

72. L. Stauch, s.v. Baum, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, II, S. 63-73.

73. Für den Zusammenhang zwischen Lebens- und Tugendbaum einerseits und der Muttergottes und deren Demut andererseits siehe A. Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art*, New York 1964 (zuerst London 1939), S. 65-68 und Abb. 64-68; Ladner, *Vegetation Symbolism*, S. 308-312 (mit weiteren Literaturangaben); H. van Os, *Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei 1300-1450*, Den Haag 1969, S. 85-88 und Abb. 34-36 (Maria und ihre Demut als "radices virtutum" finden sich auch in den Handschriften des Traktats "De fructibus carnis et spiritus"). Vgl. auch M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton 1978 (zuerst 1951), S. 153 und Abb. 162-163. - Zum Lebensbaum siehe auch *Reallexikon für Antike und Christentum*, II (1954), Sp. 25-27, und Kirschbaum, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, Sp. 258-268.

74. Levi d'Ancona, *Garden of the Renaissance*, S. 272-277 (Symbolik der Orangen) und S. 381-387, bes. S. 385 und 387 (Orangenbaum als Baum des Lebens und Maria ebenfalls als Baum des Lebens).

75. Vgl. die Zusammenstellung solcher Altarbilder ebd., S. 208-209 (als Zitronenbaum in der gleichen Bedeutung) und S. 275-277 (als Orangenbaum).

76. Tempera auf Holz, 209x216cm, Florenz, Uffizien (ehemals Hochaltarbild von S. Lucia de` Magnoli); vgl. H. Wohl, *The Paintings of Domenico Veneziano ca. 1410-1461*, Oxford 1980, S. 32-63 und Kat.-Nr. 5.

77. Öl (?) auf Holz, 212x139cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia, vgl. P. Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge etc. 1983, Kat.-Nr. 145; ein ähnliches Beispiel findet sich ebd., Kat.-Nr. 61.

78. Öl (?) auf Holz, 189x190,5cm, Florenz, Uffizien; vgl. G. Passavant, *Andrea del Verrocchio als Maler*, Düsseldorf 1959, S. 29-32 und 237-238, und *I Medici, il Verrocchio e Pistoia [...] a cura di Franca Faletti*, Livorno 1996, S. 67-73 (A. Padoa Rizzo).

79. Siehe die emblemhafte Plazierung der "palle medicee" oder stilisierter Orangen bei Fra Angelico, Altarbild für Bosco ai Frari, Florenz, Museo di San Marco, von ca. 1440-1445 (W. Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven/ London 1993, S. 104 und Abb. 90), und Filippo Lippi, Altarbild für die Noviziatskapelle in S. Spirito von ca. 1445-1450 (J. Ruda, *Fra Filippo Lippi. Life and Work with a Complete Catalogue*, London 1993, Nr. 32, S. 414-416, Abb. 84. - Vgl. auch Ames-Lewis, *Medicean Devices*, S. 142, der in diesem Zusammenhang Fra Angelicos Altarbild für S. Marco nennt). - Eine Zuordnung des Orangenbaums zu den Schutzheiligen Cosimos, Cosmas und Damian, findet sich in Alesso Baldovinettis Altarbild für die Hauskapelle der Medici-Villa in Cafaggiolo von ca. 1453, heute in den Uffizien (Passavant, *Verrocchio*, S. 185, Anm. 185; eine gute Abbildung bei Wohl, *Domenico Veneziano*, Tf. 160); dieser Typ der "Sacra conversazione" korrespondiert formal mit dem Bildaufbau der "Primavera" (siehe hierzu, allerdings mit anderen Beispielen, Rohlmann, *Botticellis Primavera*). - Interessant ist auch Domenico Ghirlandaios Altarbild für S. Giusto alle Mure (heute in den Uffizien); dort

flankieren ein Granatapfelbaum links und ein Orangenbaum rechts den Thron der Madonna, womit einerseits die Passion Christi, andererseits die dadurch mögliche Erlösung angedeutet wird. Vgl. J. Lauts, *Domenico Ghirlandajo*, Wien 1943, Nr. 30, 32. - Ein vergleichbarer Bezug zwischen Früchten und Personen findet sich in Gentile da Fabrianos Anbetung für die Sakristei von S. Trinità in Florenz (heute in den Uffizien); hier befinden sich oberhalb der Porträts von Palla Strozzi und seines Sohnes Lorenzo zwei Granatapfelbäume: die oberhalb des Vaters befindliche Pflanze trägt bereits reife, die über dem Sohn befindliche noch unreife Früchte (vgl. K. Christiansen, *Gentile da Fabriano*, London 1982, Nr. IX).

80. Paolo Uccello, Schlacht von San Romano, um 1450, Tempera auf Holz, 318x182cm, London, National Gallery; Schlacht von San Romano, 1450-1455, Tempera auf Holz, 322x182, Florenz, Uffizien; Schlacht von San Romano, um 1440, Tempera auf Holz, 316x180, Paris, Louvre. - Zur Deutung und den neuen Datierungen vgl. V. Gebhardt, *Paolo Uccello. Die Schlacht von San Romano. Ein Bilderzyklus zum Ruhme der Medici*, Frankfurt 1995.

81. Pope-Hennessy, *Uccello*, S. 150-152 (zit. Anm. 41); Gebhardt, *Uccello*, S. 24 und 37. - Siehe auch Bredekamp, *Botticelli. Primavera*, S. 52-53. - Zu den Symbolfrüchten vgl. Ames-Lewis, *Medicean Devices*, S. 128-129 und 142.

82. Gebhardt, *Uccello*, S. 12 und 16.

83. Levi d'Ancona, *Botticelli's Primavera*, bes. S. 15 und 25-27; Zirpolo, *Botticelli's Primavera*, S. 26, und Rohlmann, *Botticelli's Primavera* (zit. Anm. 4).

84. Vgl. Barriault, *"Spalliera" Paintings*, S. 113, 120 und Kat.-Nrn. 3-4 (das sind die Hochzeiten von Gianozzo Pucci mit Lucrezia Bini, 1483, und Lorenzo Tornabuoni mit Giovanna degli Albizzi, 1486; siehe auch Olsen, *Gross Expenditure*, und E. Fahy, *The Tornabuoni-Albizzi Panels*, *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, 2Bde., Mailand 1984, I, S. 233-247). - In beiden Fällen wurden aufwendige Dekorationen für das Brautzimmer bestellt.

85. Vgl. Levi d'Ancona, *Botticelli's Primavera*, S. 34, die darauf hinweist, daß seit der Restaurierung Zephyr nicht mehr grünlich, sondern bläulich erscheine. Diese Färbung sei auf die noch nicht ganz vertriebene Winterkälte zurückzuführen, so Barolski, *Botticelli's "Primavera"*.

86. Levi d'Ancona, *Botticelli's Primavera*, bes. S. 15 und 25-27; Zirpolo, *Botticelli's Primavera*, S. 26. - Allgemein zu politischen Hintergründen von Hochzeiten vgl. die Literatur bei Lydecker, *Domestic Setting*, S. 148, und A. Molho, *Marriage Alliance in Late Medieval Florence*, Cambridge/ London 1994.

87. Baxandall, *Painting and Experience*, S. 67-70.

88. Zit. nach Horaz, *Werke in einem Band*, übers. v. M. Simon, Berlin/ Weimar 1990, S. 29.

89. Zit. nach Vergil, *Aeneis*, übers. v. W. Plankl, Stuttgart 1976, S. 90-91.

90. Zit. nach Titus Lukretius Carus, *De rerum natura/ Welt aus Atomen*, übers. v. K. Büchner, Stuttgart 1973, S. 405-407 und 8-10.

91. Ovid, *Fasten*, übers. v. W. Richter, Hollfeld (Oberfr.) o. J., S. 13-15.

92. Zit. nach L. Annaeus Seneca, *Philosophische Schriften*, V, übers. v. M. Rosenbach, Darmstadt 1989, S. 106-109.

93. Zit. nach Leon Battista Alberti, *Kleine kunsttheoretische Schriften [Della pittura/ De statua]*, hrsg.

und übers. v. H. Janitschek, Wien 1877, S. 128-130, und S. 146-147.