

VISIONÄR IN DEN "WIRREN ITALIENS".
DIE LONDONER ANBETUNG DES KINDES
VON SANDRO BOTTICELLI UND SEINE SPÄTEN JAHRE

von Ulrich Rehm

Die Biographie von Sandro Botticelli (1444/45-1510) ist bis heute nicht geschrieben. Trotz der zahlreichen und umfassenden Künstler-Monographien mit umfangreichem Dokumentmaterial — zu nennen sind hier vor allem diejenigen von Herbert P. Horne, Ronald Lightbown und Alessandro Cecchi — bleiben die spärlichen Quellen letztlich doch Versatzstücke innerhalb des vorrangigen Versuchs, die Entwicklung des künstlerischen Œuvres zu beschreiben.¹ So bieten bis heute die von Giorgio Vasari 1550 und 1568 verfaßten "Vite" Botticellis die maßgeblichen Deutungsmuster für die Beurteilung des Künstlers.

Fragt man sich, wie, von seinem Begräbnistag am 14. Mai 1510 aus gesehen, die Perspektive auf die letzten Jahre Botticellis ausgesehen haben mag, so böte sich, folgten wir Vasari, ein wenig tröstliches Bild: Wir stünden vor den Scherben eines verfehlten Lebens in Folge eines religiösen Fanatismus. Denn Botticelli sei, so Vasari, einer der besonders verbohrten Klagebrüder gewesen, der "piagnoni", wie die Parteigänger Savonarolas abfällig genannt wurden.² Über seine angebliche Anhängerschaft, so Vasari, habe Botticelli das Malen ganz und gar vernachlässigt und sich selbst damit in die größten Schwierigkeiten gestürzt. Völlig verarmt habe er im Alter allein durch die Barmherzigkeit reicher Wohltäter überleben können.

Daß die vermeintlich unrühmlichen späten Jahre Botticellis auf einer Fehlinformation beruhen oder sogar eine bewußte Manipulation der "Vita" sind³, muß vor dem Hintergrund der aktuellen Kenntnisse zum durchaus umfangreichen Wirken Botticellis in seinen späteren Jahren kaum ausführlicher begründet werden. In jedem Fall war er bis um sein sechzigstes Lebensjahr herum in hohem Maße künstlerisch aktiv, anerkannt und erfolgreich.⁴ Einen wahren Kern allerdings enthält die Behauptung Vasaris, wie jüngste Dokumentenfunde gezeigt haben: Kurz vor seinem Tod scheint sich Botticelli aus bisher unerfindlichen Gründen tatsächlich in einer ökonomischen Krise befunden haben. Dafür jedenfalls spricht, daß seine nächsten Nachkommen, sein Bruder Simone und sein Neffe Benincasa sich an einen Notar wandten, um das Erbe auszuschlagen.⁵

Zu fragen ist allerdings, ob Botticelli tatsächlich ein Anhänger Savonarolas gewesen ist, wie von den meisten Autoren, ganz gleich ob Kritiker oder Bewunderer seiner späten Arbeiten, unterstellt oder vorausgesetzt wird.⁶ Ein Blick in die Literatur zeigt, daß tatsächlich eine zur Beantwortung dieser Frage angemessene Auswertung der Dokumente zum Leben des Künstlers allenfalls in Ansätzen stattgefunden hat. Angesichts des zugegebenermaßen spärlichen Quellenmaterials, das jedoch nicht ohne Aussagekraft ist, müssen auch die Gemälde Botticellis daraufhin befragt werden, ob sie tatsächlich, wie so oft behauptet, ein Bekenntnis zu Savonarola formulieren oder zumindest zu dessen spezifischen Thesen oder Forderungen. Dies gilt besonders für ein Gemälde: Die *Anbetung des Kindes* in London (Abb. 1).⁷

Die verbreitete Abwertung der Londoner *Anbetung des Kindes* ist die Kehrseite ihrer Wertschätzung im 19. Jahrhundert.⁸ Denn diese Wertschätzung beruhte maßgeblich auf der Vorstellung von Botticelli als einem Mitbegründer einer neuen, intensiven Religiosität im Fahrtwind Savonarolas. Den wichtigsten historischen Beleg dazu bezog man — allerdings ins Positive gekehrt — von Vasari.

Als im Jahr 1878 die National Gallery in London das Bild erwarb, waren die Reaktionen euphorisch, auch und besonders von Seiten der Künstler. Spätestens seit seiner Ausstellung in

der Royal Academy sieben Jahre zuvor hatte das Gemälde in England eine gewisse Berühmtheit erlangt.⁹ Es war die vermeintlich ungebrochene Naivität der Bildsprache dieses Künstlers aus der Generation unmittelbar vor Raffael, die Aufsehen erregte, aber auch die unterstellte Intensität des Religiösen.

Seit 1854 kursierte in England die Übersetzung eines Buches über christliche Kunst, in dem Botticelli als wesentlicher Neuerer der Kunst seiner Zeit gefeiert wurde. In dem 1836 erstmals in französischer Sprache erschienenen Werk des Theologen Alexis-François Rio heißt es, Botticelli habe als Schüler Savonarolas mit seiner Malerei eine neue christliche Mystik begründet, die sich bewußt von den heidnischen Elementen der Renaissance-Kultur distanziert habe.¹⁰ Allenfalls Lorenzo di Credi sei ihm in dieser Hinsicht vergleichbar.¹¹

Vermutlich waren es solche Argumente, die die Aufmerksamkeit auch des Kunstkritikers und Sozialreformers John Ruskin auf Botticelli lenkten, der wiederum maßgeblich die Kunstauffassung der Präraffaeliten mitprägte. Diese 1848 begründete Bruderschaft englischer Künstler fand in Botticellis Kunst und nicht zuletzt im Gemälde der *Anbetung des Kindes* ihr ästhetisches Leitbild.¹² Botticelli galt als unverstellt naiv, lebendig und kraftvoll. Aus diesem Vorbild sollte eine neue Kunst erwachsen, die das ästhetische Leitmodell für eine Gesellschaftsreform sein sollte. Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais, William Holman Hunt, Edward Burne-Jones — sie alle speisten ihre Kunst aus dem Bild, das sie sich von der künstlerischen Position Botticellis machten. In einem Essay von 1870 erkannte Walter Pater in Botticelli den Inbegriff des poetischen Malers: Er besitze die Frische und das noch etwas unsichere, ja schüchterne Versprechen, das die Frührenaissance zur vielleicht spannendsten Periode der Geschichte überhaupt mache.¹³ Gerade unter den 'Aposteln' einer christlichen Kunst stand den positiven Urteilen Botticellis auch herbe Kritik entgegen. So schrieb der belgische Symbolist Joris-Karl Huysmans von Botticelli als einem nichtswürdigen Vertreter einer Ära aller Geilheiten, der Vorratskammer aller Verbrechen. "Ses anges sont des pages équivoques, tels que les appréciait le Pape Alexandre VI."¹⁴

Als sich seit den 1890er Jahren zunehmend auch Kunsthistoriker für Botticelli zu interessieren begannen¹⁵, wurden die Argumente der Botticelli-Verehrer vielfach — wiederum mit Giorgio Vasari — ins Negative zurückgekehrt.¹⁶ Vordergründig beruhte die Negativbeurteilung der *Anbetung des Kindes* (Abb. 1) darauf, daß der mit dem Gemälde verknüpfte Anspruch keine adäquate ästhetische Gestalt gefunden habe. So urteilt Wilhelm von Bode, dem zugleich eine sehr eindringliche Beschreibung des Gemäldes zu verdanken ist, 1921:¹⁷ "Die absichtliche Verleugnung jeder Perspektive, die Vernachlässigung der Proportionen, die Absage gegen jede individuelle Verschiedenheit in einer Zeit, in der das künstlerische Wissen gerade den höchsten Grad erreichte, ist zu gesucht, zu unwahr, um voll zu befriedigen, so wenig wie es die Kunst der Zeit in neue gesunde Bahnen führen konnte".¹⁸ Der hier formulierte Vorwurf des Anachronismus ist allerdings insofern problematisch, als Botticelli sich nicht erst mit dem Bild der *Anbetung des Kindes*, sondern in weiten Bereichen seines Œuvres immer wieder über die Anwendung der Zentralperspektive und die Einheitlichkeit des Figurenmaßstabs hinweggesetzt hat.¹⁹ Offenbar konnten seinerzeit solche jüngeren Errungenschaften der Renaissance-Malerei nicht als ein Gebot, sondern als eine Möglichkeit der Gestaltung gelten.

Hintergründig fließen in die Kritik an Botticellis Gemälde — auch dafür ist Bode ein geeigneter Zeuge — immer wieder Vorurteile ein, die im Folgenden genauer untersucht werden sollen. Sie betreffen einerseits den zugrunde gelegten Renaissance-Begriff und andererseits die politische Haltung, die Botticelli unterstellt wird. Beide Gesichtspunkte verknüpfen sich in der Literatur mit einer weiteren historischen Gestalt — mit Girolamo Savonarola (1452-1498).²⁰ Gerade die Bildinschrift des Londoner Gemäldes, die im Folgenden ausführlicher zu diskutieren ist, wurde bisher fast ausschließlich unter dem Gesichtspunkt des Einflusses von Savonarola diskutiert.

1 Sandro Botticelli, *Anbetung des Kindes*, Leinwand, 108,5 x 75 cm, 1500/1501. London, National Gallery.



Der Prior des Dominikanerklosters San Marco hatte unmittelbar nach dem Tod von Lorenzo il Magnifico 1492 als Wortführer der republikanischen Opposition das politische Erbe des Medici angetreten — ohne Zugang zu politischen Ämtern und fast ausschließlich kraft seiner Predigtstätigkeit. Er vertrat eine pro-französische Position, und unter seinem Einfluß kam eine neue Verfassung mit einem Großen Rat von weit mehr als 3000 Mitgliedern zustande, mit dem die politische Macht vom Geldpatriziat auf die mittleren Bevölkerungsschichten verlagert werden sollte. Der neue Rat war für Savonarola das politische Organ einer Diktatur Gottes, als dessen Botschafter er sich selbst deklarierte. Schon 1495 wurde er vom Papst der Ketzerei und der falschen Prophetie bezichtigt und mit Predigtverbot belegt. 1497 folgte die Exkommunizierung. Schließlich wurde ihm der Prozeß gemacht, der am 22. Mai 1498 zur Verurteilung als Häretiker und Schismatiker führte.

Während die Tage von Lorenzo il Magnifico im Urteil der Nachwelt weithin als Inbegriff des frühen Renaissance-Zeitalters gelten, bewertete man die Ära Savonarolas immer wieder als einen Rückfall ins Mittelalter — am schärfsten pointiert sicher in der Formulierung Goethes. Dieser stellte den Mönch anlässlich seiner Übersetzung der Cellini-Vita 1803 plakativ Lorenzo de' Medici gegenüber. Dabei fungieren als Epochenmetaphern die 'lichte Höhe' einerseits und der 'finstere Abgrund' andererseits: "Von Gelehrten, Philosophen, Dichtern häuslich umgeben, sieht man ihn [Lorenzo] sehr hoch über den dunklen Zustand mancher Zeitgenossen erhaben. [...] Diesem großen, schönen und heitern Leben setzt sich ein fratzenhaftes, phantastisches Ungeheuer, der Mönch Savonarola, undankbar, störrisch, fürchterlich entgegen, und trübt pfäffisch die in dem Mediceischen Hause erbliche Heiterkeit der Todesstunde. Eben dieser Enthusiast erschüttert nach Lorenzos Tod die Stadt."²¹

So sehr man diesem Urteil vielleicht spontan zustimmen möchte — eine differenzierte Geschichtsschreibung hat gezeigt, daß es mit der Einschätzung von Fort- und Rückschritt nicht ganz so leicht ist. In jedem Fall läßt sich mit guten Gründen auch behaupten, daß Savonarola wesentliche Anstöße hin zu einem neuzeitlichen Gesellschaftssystem gegeben habe, während die Regierungszeit von Lorenzo il Magnifico durchaus Momente der Rückorientierung an eine mittelalterliche Feudalkultur aufweist.

Wie dem auch sei, die Kontrastierung der Zeit des Magnifico mit jener Savonarolas wurde immer wieder auf das *Ceuvre* Botticellis übertragen. Während besonders die Gemälde mit mythologischen Sujets aus den 1480er Jahre, wie die *Geburt der Venus*²² oder der *Primavera*²³, als progressiv galten, wurden die Gemälde der späten 1490er Jahre als Dokumente eines letztlich von Savonarola angestoßenen Rückfalls beurteilt.²⁴ Im besseren Fall kommt Botticelli dabei als jemand weg, der aus Überzeugung das politische Lager gewechselt hat, im schlechteren als labiler Charakter oder schlicht als Opportunist.

Gelegentlich wurde vermutet, Vasaris Behauptung, Botticelli sei ein enger Anhänger Savonarolas gewesen, beruhe auf einer Verwechslung mit Botticellis Bruder Simone Filipepi.²⁵ Was auch immer der wirkliche Beweggrund für Vasaris Äußerung gewesen sein mag, tatsächlich war der ein bis zwei Jahre ältere Bruder Botticellis ein nachweislicher Parteigänger Savonarolas.²⁶ Die von ihm selbst verfaßte Chronik im Archiv des Vatikan bekundet dies ausdrücklich.²⁷ Für den Zeitraum von 1489 bis 1509 ist diese Schrift eine der wichtigsten zeitgenössischen Quellen zum Wirken Savonarolas in Florenz.

Simone war bereits seit jungen Jahren für die Rucellai in Rom und Neapel im Tuchhandel tätig gewesen. 1494 kehrte er nach mehr als zwei Jahrzehnten nach Florenz zurück und schloß sich hier offenbar unmittelbar den Anhängern Savonarolas an. Der Text seiner Chronik bezeugt den Mönch gleich zu Beginn als einen Propheten und einen Gesandten Gottes, der die Strafe voraussage, die über ganz Italien hereinbrechen werde, und der jeden zur Buße ermahne. Simone ist auch einer der über dreihundert Florentiner, die 1497, ein Jahr vor der Hinrichtung Savonarolas, eine Petition an Alexander VI. unterzeichneten, die bewirken sollte, daß die Exkommunizierung

des Mönches aufgehoben werde.²⁸ Nicht auf der Liste der Unterzeichnenden hingegen ist Sandro Botticelli. Und ebenso wenig hat er, wie sein Bruder, nach dem Tod Savonarolas aus Furcht vor politischer Verfolgung Florenz vorläufig verlassen.

Es ist durchaus bemerkenswert, daß Botticelli in den Notizen Simones keine größere Rolle spielt. Nur an einer Stelle kommt er zur Sprache und zwar in den Erinnerungen an den 2. November 1499. Dort heißt es, Sandro habe am Abend, als sie am Feuer beieinander saßen, davon berichtet, wie er bei Tag in seiner Werkstatt mit Doffo Spini über die Hinrichtung Savonarolas diskutiert habe.²⁹ Sandro habe im Wissen, daß Doffo zu den Hauptanklägern Savonarolas gehört hatte, gefragt, für welches Vergehen man dem Mönch einen so schändlichen Tod bereitet habe. Doffo habe daraufhin bekannt, daß man keinerlei Schuld an ihm habe finden können. Auch sei nicht er selbst für das Todesurteil verantwortlich gewesen, sondern ein gewisser Benozzo Federighi. Zur Verurteilung sei es letztlich nur deshalb gekommen, weil man einen Ausbruch von Plünderung und Selbstjustiz habe verhindern wollen.

Vielleicht wollte Simone mit dieser kurzen Geschichte nahe legen, sein Bruder habe — zumindest nach dem Tod Savonarolas — auf der 'politisch korrekten' Seite gestanden; doch in erster Linie tritt die Figur Botticellis in zwei Funktionen auf: Zum einen ist sie ein Exemplum des schlechten Gewissens der Florentiner über die — den Beschuldigungen nach ungerechtfertigte — Hinrichtung des Dominikanermönchs, und zum anderen ist sie die Kontaktperson zu Doffo Spini und damit zu einem Anführer der sogenannten "compagnacci" — einer Gruppierung, die sich vor allem gegen die radikale Sinnenfeindlichkeit Savonarolas verwehrt und dessen Predigten zu stören versucht hatte.³⁰ Damit wird ausgerechnet einem der maßgeblichen Gegner Savonarolas das Bekenntnis in den Mund gelegt, die Hinrichtung des Mönchs sei die Konsequenz von politischem Pragmatismus gewesen. Und so wird Doffo Spini zum Kronzeugen der vermeintlichen Unschuld des als Prophet Verehrten. Dabei nimmt Simone es in Kauf anzudeuten, daß ein Hauptvertreter der "compagnacci" in der Werkstatt seines Bruders Sandro verkehrt hatte — das heißt in diesem Fall übrigens auch im Haus der Familie Filipepi selbst in der Via Nuova (der heutigen Via del Porcellana), wo Botticelli seit spätestens 1470 seine Werkstatt unterhielt.

Den Kontakt Botticellis zu den "compagnacci" bestätigen auch die Aufzeichnungen des Notars Lorenzo Violi, der zum engeren Umkreis Savonarolas gehört hatte. Dessen "Giornate", die er vermutlich erst in hohem Alter, rund dreißig Jahre nach dem Tod Botticellis, verfaßte, ist allerdings ein geringerer dokumentarischer Wert zuzusprechen, zumal sie sich auf weite Strecken auf die Chronik von Simone Filipepi beziehen.³¹ Dort, wo es um Sandro Botticelli geht, gibt es eine signifikante Abweichung. Es heißt dort, der besagte Doffo Spini habe sich viel in dessen Werkstatt aufgehalten, die stets eine "Akademie der Müßiggänger" gewesen sei — "un'academia di scioperati".³² Und dort, wo sie mehrfach über den Tod des Bruders Girolamo diskutiert hätten, habe Doffo gesagt, daß es niemals ihre Absicht gewesen sei, den Bruder des hl. Franziskus dem Feuer zu übergeben.

Die Werkstatt Botticellis hatte also offensichtlich — zumindest über einen gewissen Zeitraum — als ein Treffpunkt derjenigen politischen Opponenten Savonarolas gegolten, die sich nicht auf dessen asketische Ideale hatte einschwören lassen.³³ Ob mit dem herablassenden "scioperati" auch auf die Anzeigen gegen Botticelli und Mitarbeiter bei den "Ufficiali di Notte" — der Florentiner Behörde gegen homosexuelle Aktivitäten — angespielt wird, ist schwer zu beurteilen.³⁴ Daß Botticelli ebenso wie Doffo Spini den Tod Savonarolas als ungerecht empfunden haben soll, wie Simone behauptet, ist bei weitem kein Indiz dafür, daß er auch politisch auf dessen Linie einschwenkte.

Darüber hinaus gibt es über das Leben und die Arbeit Botticellis in den 1490er Jahren keine präzisen Informationen. Vermutlich hat er sich damals viel auf dem Land aufgehalten. Schon wegen der schlechten Gesundheitsbedingungen in der Stadt taten das damals die meisten Florentiner, sofern sie es sich leisten konnten. Im April 1492 hatten die Brüder Giovanni, Antonio und Sandro

einen Landsitz aus den Besitzümern des Spedale di Santa Maria Novella erworben. Unmittelbar nach dem Tod Giovannis widmete Sandro Botticelli im April 1494 den Vertrag um: Anstelle Giovannis wurde nunmehr der soeben zurückgekehrte Simone eingesetzt. Das Landhaus lag an der Via di Monte Oliveto, am Abhang von Bellosguardo mit Blick über das Arnotal zu den Bergen von Pisa und Carrara — ein Ort, der sicher für zumindest kleinere landwirtschaftliche Nutzung taugte.³⁵ In jedem Fall muß Botticelli sich hier des öfteren aufgehalten haben. Denn im Februar 1498 kam es zu einem Rechtsstreit mit den Nachbarn wegen gegenseitiger Belästigung.³⁶

Auch wesentliche Teile seiner Arbeit kamen in jenen Jahren offensichtlich außerhalb der Stadt zustande. Lorenzo il Magnifico hatte aufgrund seiner Krankheit seine letzten Jahre ohnehin fast ausschließlich auf seinen Landsitzen verbracht, an deren Ausgestaltung Botticelli unmittelbaren Anteil hatte — nachweislich im Fall der heute verlorenen Ausmalung der 1486 erworbenen Villa Spedaletto bei Volterra.³⁷ Aber auch Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (1463–1503), der in den 1490er Jahren weiterhin zu den wichtigen Auftraggebern Botticellis zählte, bestellte den Maler offensichtlich zu sich aufs Land.³⁸ Jedenfalls schreibt dessen Gattin Semiramide d'Appiano im November 1495 mitten während einer Pestwelle von Cafaggiolo aus, daß Botticelli seinen Besuch angekündigt habe, um bestimmte Arbeiten für Lorenzo auszuführen.³⁹ Wahrscheinlich war es auch um diese Zeit, daß er für Lorenzo di Pierfrancesco an dem umfangreichen *Dante-Projekt* und an der Dekoration der Villa in Castello arbeitete, wo nachweislich im Sommer 1497 Mitarbeiter Botticellis tätig waren.⁴⁰ Ein weiteres Projekt kam in Florenz zustande: Laut Testament des Giorgio Antonio Vespucci im Juni 1499 hatte dieser mit Botticelli die Ausführung eines Bildprogramms für die Vespucci-Kapelle in Ognissanti vereinbart:⁴¹ *Szenen aus dem Leben des hl. Dionysius Areopagita*⁴², die schon im 16. Jahrhundert bei Umbaumaßnahmen verschwunden sind.

Erst im November 1499, nachdem Botticelli schon rund zwanzig Jahre eine Werkstatt in Florenz betrieben hatte, trat er einer Zunft bei: der Arte de' Medici e Speciali.⁴³ Dies mag ein Anzeichen dafür sein, daß er sich in der Zeit des Großen Rates nunmehr auch stärker politisch engagieren wollte, vielleicht ist es aber auch lediglich ein Zugeständnis an eine schärfere Einforderung der Regeln zünftischer Organisation.⁴⁴ In jedem Fall kann nicht von einem Nachlassen der Nachfrage, der künstlerischen Produktion und des guten Rufs die Rede sein. Immerhin gehörte Botticelli noch 1504 zur Experten-Kommission, die über die Aufstellung des David von Michelangelo beriet.⁴⁵ Erst danach schweigen die Dokumente zu Botticelli.



2 Sandro Botticelli, Verleumdung des Apelles, Holz, 62 x 91 cm, 1490er Jahre. Florenz, Uffizien.

Entgegen der oft geäußerten Behauptung, Botticelli habe sich unter dem Einfluß Savonarolas in den 1490er Jahren von den Motiven und Themen der klassischen Mythologie losgesagt — dagegen sprechen schon die vielen Begleitszenen in der *Verleumdung des Apelles* (Abb. 2)⁴⁶ —, hat er noch im Jahr 1502 gegenüber Francesco Malatesta seine Bereitschaft bekundet, einen Auftrag für Isabella d'Este anzunehmen, der mit Sicherheit ein mythologisches Gemälde betraf.⁴⁷ Denn Malatesta hatte Botticelli als mögliche Alternative zu Perugino aufgesucht, und der sollte bekanntlich Isabellas Mantuaner studiolo-Bilder von Mantegna und Costa um ein weiteres allegorisch-mythologisches Sujet ergänzen.⁴⁸ Schon der kontinuierliche Kontakt zu Lorenzo di Pierfrancesco, dessen Interesse an der Kultur der Antike ungebrochen blieb, spricht dafür, daß Botticelli sich nicht von dieser losgesagt hat.⁴⁹ Sein Kontakt zum humanistischen Gelehrtenzirkel der 1490er Jahre ist durch das Portrait des Michael Marullo Tarcagniota belegt.⁵⁰

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Botticelli sich den wesentlichen Idealen Savonarolas nicht angeschlossen hat. Vielmehr sympathisierte er — zumindest zeitweilig — mit der Opposition. Mit Sicherheit hat er sich dementsprechend nicht, wie gelegentlich vermutet, an den sogenannten "bruciamenti delle vanità" (Verbrennungen der Eitelkeiten) 1497 und 1498 beteiligt.⁵¹ Die radikale Ablehnung heidnischer Bildmotive und -themen, wie Savonarola sie formulierte, hat Botticelli nicht geteilt.⁵² Wenn er dennoch, wie die meisten seiner Zeitgenossen, angesichts einer verbreiteten Untergangsstimmung und eines mit Endzeiterwartungen aufgeladenen Jahrhundertwechsels die Antworten auf wesentliche Fragen womöglich vor allem in der christlichen Glaubenswelt gesucht hat, so war dies kein Rückfall ins Mittelalter und schon gar kein Verrat an den Idealen der Renaissance.⁵³ Das Religiöse war nun einmal — auch wenn das einem althergebrachten Renaissance-Begriff widersprechen mag — weiterhin der Bereich, in dem die wesentlichen Anliegen und Konflikte jener Zeit ausgetragen wurden.⁵⁴

Das Bedauern, das Simone Filipepi seinen Bruder Sandro über den Tod Savonarolas aussprechen läßt, ist einer von zahlreichen Hinweisen darauf, daß viele Florentiner angesichts der Hinrichtung Savonarolas und seiner Mitbrüder ein schlechtes Gewissen oder schlicht eine abergläubische Angst vor bösen Folgen plagte. Unmittelbar nach dem Tod des vermeintlichen Propheten mehrten sich wieder die apokalyptischen Zeichen. Der Chronist Luca Landucci, ein Zeitgenosse Botticellis, erwähnt einen Kometen am 4. Juni: Man habe eine große Feuersflamme durch die Luft gehen sehen, die Funken geworfen und eine Spur hinterlassen habe.⁵⁵ Am 10. Juni des Jahres, keine vier Wochen nach dem Tod Savonarolas, wird eine merkwürdige Insektenplage verzeichnet:

E a dì 10 detto, venne in sul prato de'Servi e dal Tiratoio certi bruchi neri a mangiare quei prati, in modo che quelli ispruneggioli rimanevano tutti bianchi e mondi; e innanzi che n'andassi quattro dì, quei bruchi diventorono che parevano d'oro; e' fanciugli gli pigliavano e gridando: *questi sono e bruchi del frate Girolamo*; e quale pareva d'oro e quale d'ariento. E quali avevano queste condizioni: un viso umano con gli occhi e 'l naso, pareva avessino una corona in testa, e intorno al viso come una diadema, come si soleva fare all'antica, e tra la corona e la testa si vedeva una crocellina, col busto giù tutta pareva oro; e di dietro con una coda nera, piccola e sottile, colla quale mangiavano quei pruni. Parve 'alcuni cosa miracolosa non se n'essere veduti mai più, e che dovessino significare qualche cosa; e parve ad alcuni che dovessino significare che la vita del Frate fussi stata d'oro, e che dietro a lui, s'avessi a sterpare le male erbe; e 'l pruno, di quella ragione, pare e più tristo e disutile e spiacevole; che la coda, cioè el dirieto, dovessi consumare le più cattive erbe.⁵⁶

Sehr schnell war deutlich geworden, daß man einen im Sinne der Anklage Unschuldigen getötet hatte — zudem Männer, die weithin im Ruf eines heiligenmäßigen Lebens standen. Das Ereignis wurde für so markant erachtet, daß es sogar in Gemälden dargestellt wurde, von denen noch die Rede sein wird.

Die Entwicklungen der Jahre vor 1500 boten genügend Anhaltspunkte, um Endzeiterwartungen zu unterstützen. Noch heute gilt diese Zeit als besonders heikle Phase für Florenz und für Italien insgesamt — politisch wie ökonomisch.⁵⁷ "The troubles of Italy" hat Michael Levey das entsprechende Kapitel in seinem Portrait der Stadt Florenz überschrieben — ein Ausdruck, der, wie wir sehen werden, auf die Inschrift des Londoner Gemäldes von Botticelli (Abb. 1) zurückgeht.⁵⁸ Die römische Kirche stand im Ruf des Verfalls. Die Osmanen drohten, im Westen weiter vorzudringen. Der Einzug des französischen Königs Karls VIII. war zum Teil als das Eintreffen der apokalyptischen Reiter erlebt worden. Mit den Franzosen kam die Syphilis. Und Cesare Borgia, der Papstsohn, unterwarf mit französischem Rückhalt beinahe die gesamte Romagna, zu deren Herzog er sich proklamierte. Es gab weitere Pestausbrüche. — Alles in allem eine wenig hoffnungsverheißende Bilanz.

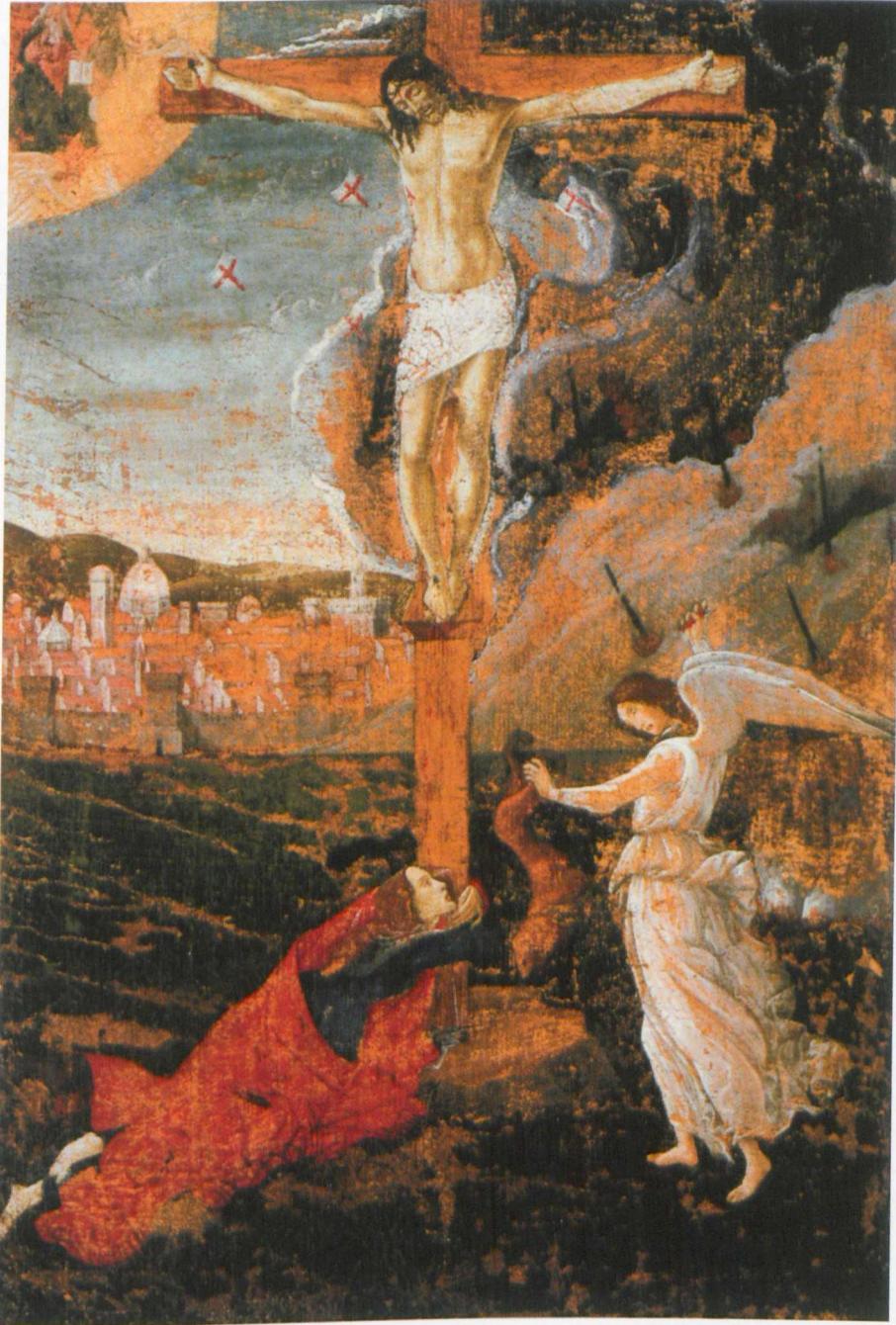
Es muß in dieser Zeit gewesen sein, in der Botticelli ein Thema aufgriff, das auch von Savonarola emphatisch vorgetragen worden war: den Appell an die Florentiner, Reue und Buße zu üben. Das jedenfalls scheint die zentrale Aussage einer ungewöhnlichen und besonders expressiv erscheinenden *Kreuzigung Christi* zu sein, eines kleineren Leinwandgemäldes (Abb. 3), das sich, schwer beschädigt, heute im Fogg Art Museum befindet und in die späten 1490er Jahre datiert wird.⁵⁹

Die Darstellung des Gekreuzigten variiert einen Typus, den die Werkstatt Botticellis damals offenbar mehrfach ausführte. Davon zeugen zwei tafeldkreuzartige Bilder, heute in Prato und Portland.⁶⁰ Zu Füßen des Kreuzes, den Stamm mit beiden Armen umschlingend, liegt Maria Magdalena. Aus ihrem roten Mantel entflieht ein Raubtier. Vor ihr steht ein Engel im weißen Gewand und schlägt mit dem Schwert auf den Nacken eines weiteren Tieres ein, das er an den Hinterläufen hält. Was die Wahl dieser Motive betrifft, so hat sich Botticelli offenbar nicht an Savonarola, sondern an Dante orientiert: Vermutlich sind es zwei jener drei Tiere, die zu Beginn von Dantes "Divina Commedia" den Eingang zur Hölle markieren: "lonza", "leone" und "lupa" — die in Raubtiergestalt erscheinenden Laster der Unzucht, des Hochmuts und des Geizes.⁶¹ In seinem Dante-Zyklus hat Botticelli dargestellt, wie diese drei die Protagonisten der "Göttlichen Komödie" am Hölleneingang bedrohen.⁶² Hier, im Gemälde, wird es die (zoologisch nicht eindeutig identifizierbare) "lonza" der Unkeuschheit sein, die aus dem Gewand der Magdalena flieht, und der Löwe des Hochmuts, den der Engel vernichtet. Mit dem Hochmut wird den Florentinern so durch himmlischen Beistand die Wurzel aller Laster genommen.

Offensichtlich handelt Maria Magdalena stellvertretend für die Florentiner: Links hinter dem Gekreuzigten ist eine getreue Stadtansicht von Florenz zu sehen, über der sich der Himmel lichtet. Engel, vom Thron Gottvaters ausgesandt und ausgerüstet mit weißen Schilden mit rotem Kreuz, vertreiben die schwarzen Wolken und mit ihnen die Dämonen. Offensichtlich hatten diese die Stadt anzünden wollen. Jetzt fallen ihre Fackeln auf einen Felsen rechts im Bild herab, in dem eine Spalte den Eingang zur Hölle bezeichnet.

Das rote Kreuz auf weißem Feld war seit dem 13. Jahrhundert das Wappen des "popolo" von Florenz. Lorenzo und Giovanni di Pierfrancesco de' Medici nahmen es an, als sie — schon kurz nach ihrer Vertreibung 1494 — aus dem Exil zurückkehrten und sich selbst nunmehr Popolani nannten.⁶³ Ein Erlaß der Signoria vom 8. Mai 1497 schrieb vor, dieses Wappen solle überall in der Stadt das Medici-Wappen ersetzen. Wenn man die Ausführung dieses Gemäldes auch als politisches Bekenntnis des Malers auffassen will, so spricht also manches dafür, daß Botticelli nach dem Tod von Lorenzo il Magnifico, ähnlich wie viele Florentiner, nicht in dessen Sohn Piero, sondern in den jüngeren Vettern. Im übrigen ist das Bild ein Appell an und eine Hoffnungsvision für das Florenz der späten 1490er Jahre: Wenn die Florentiner unter dem Wappen des "popolo" der Stadt Florenz oder der Popolani Reue angesichts des Gekreuzigten zeigen, werden die himmlischen Mächte ihnen im Kampf gegen das Böse beistehen — eine Aussage, die sowohl in ihrem Inhalt als auch in der Eindringlichkeit ihres Vortrags durchaus mit den Botschaften Savonarolas verwandt ist. Allerdings hatte Savonarola gerade mit seinen Bußappellen die ohnehin bestehende Endzeit-

stimmung geschürt und für seine politischen Ziele genutzt. Es ist also keineswegs ausgemacht, daß Botticelli mit der *Kreuzigung Christi* unmittelbar an die Botschaften Savonarolas anknüpfte. Leider wissen wir weder, in wessen Auftrag, noch für welchen Kontext das Gemälde entstand.



3 Sandro Botticelli, Kreuzigung Christi, Leinwand, 73 x 51 cm, Ende 1490er Jahre. Cambridge, Massachusetts, Fogg Art Museum.

Wie verhält es sich nun mit der *Anbetung des Kindes* (Abb. 1) — jenem Gemälde, das mit seiner Mißachtung der Zentralperspektive, dem variierenden Figurenmaßstab, der mangelnden Individualität der Figuren, aber auch mit seinem Pinselgold und mit seiner affektgeladenen Emphase oft als besonders rückwärts gewandt beurteilt wurde?⁶⁴

Daß es sich hier um ein visionäres Bekenntnis des Künstlers persönlich handelt, bekundet die Inschrift am oberen Bildrand. Diese unterscheidet das Londoner Gemälde von der wohl in den 1490er Jahren entstandenen *Verleumdung des Apelles* (Abb. 2), einer eindringlichen Mahnung zu Wahrheit und Gerechtigkeit auf Grundlage einer antiken Bildbeschreibung, die Botticelli wohl im Auftrag von Antonio di Neri di Segna Segni Guidi geschaffen hat.⁶⁵

Der schmale Schriftstreifen am oberen Rand des Londoner Gemäldes, dessen Authentizität bislang außer Frage steht, ist offenbar erst ganz zum Schluß, vielleicht auch erst mit einem geringeren zeitlichen Abstand über die Malschicht des Himmelsgrundes aufgebracht worden — gewissermaßen als abschließende Signatur des Ganzen und als gemaltes Schriftmonument.⁶⁶ Doch bevor es ausführlicher um den darin enthaltenen Text geht, der in der Literatur bisher fast ausschließlich unter dem Aspekt des Einflusses von Savonarola diskutiert wurde, soll zunächst das Bild als solches analysiert werden.⁶⁷

Im Zentrum des 108,6 x 74,9 cm großen Leinwandgemäldes sehen wir, unter der Holzarchitektur mit Rietdach vor der Felsenhöhle wie eigens gerahmt, die Heilige Familie mit Ochs und Esel, Joseph schlafend und Maria in andächtiger Haltung vor dem Kind kniend. Links und rechts drei bzw. zwei von den Seiten herandrängende, niederknien Hirten, begleitet von je einem Engel, der mit dem ausgestreckten Arm an den hölzernen Stützen des Daches vorbei auf die Heilige Familie weist. Auf dem Dach drei Engel mit einem Buch beim Gesang. Darüber zwölf im Kreis schwebende Engel. Es handelt sich also um das Thema der Geburt Christi und der Hirtenverkündigung. Die Grundbestandteile des Gemäldes entsprechen einer lang bewährten Tradition des Weihnachtsbildes.

Anstelle des Typus der Maria auf dem Wochenbett sehen wir hier eine Gottesmutter, die das Neugeborene anbetet — ein Motiv, das sich auf der Grundlage der Visionen der hl. Birgitta von Schweden im Laufe des 14. Jahrhunderts zu einem eigenen Bildtypus entwickelt hatte. Auch in der Werkstatt Botticellis war dieser weit verbreitete Typus mehrfach variiert worden.⁶⁸

Darüber hinaus fällt manches Außergewöhnliche auf: Die zwölf Engel oben bilden einen Kreis unterhalb einer großen runden Lichtaureole. Diese ist, wie die Überschneidungen der Olivenzweige und Schriftbänder am oberen Bildrand zeigen, als ein tunnelartiger Lichtschacht aufgefaßt, womöglich Hinweis auf den Zugang zum endzeitlichen Paradies.⁶⁹ Dieser führt vermutlich in jene göttliche Sphäre, die Botticelli auf dem Altarblatt für San Marco dargestellt hatte (Abb. 4): Hier ist oberhalb des Engelsreigen zu sehen, wie Maria die Himmelkrone aus der Hand Gottvaters empfängt, der mit der Tiara erscheint. Spätestens seit der Mitte des 14. Jahrhunderts wurde der Engelsreigen, oft mit Musikinstrumenten ausgestattet, zu einem häufigen Bestandteil der Himmelfahrt und Krönung Mariens.⁷⁰ Im Londoner Gemälde halten die Engel allesamt Olivenzweige mit je einem Spruchband daran. Hinzu kommen beim himmlischen Engelsreigen zehn Kronen, die an Bändern von den Zweigen herabhängen und die vermutlich auf die Himmelskrone Mariens anspielen.

Noch ungewöhnlicher ist, was wir am unteren Bildrand sehen: Auf der begrünten Erdscholle unterhalb des Weges zur Geburtshöhle sind in auffälliger Reihung drei weitere Menschen dargestellt, die von je einem Engel umarmt und geküßt werden. Drumherum sind fünf kleine teuflische Gestalten offensichtlich dabei, sich selbst mit eisernen Waffen zu durchbohren und in Erdspalten zu versinken. Die Fünfzahl der Teufel korrespondiert vermutlich der doppelten Anzahl an Kronen am Himmel.⁷¹

Die Umarmung von Engeln und Menschen ist offensichtlich heilsgeschichtlich zu verstehen: als Wiederversöhnung Gottes mit den Menschen durch die Fleischwerdung Christi. Daß

es ausgerechnet drei Menschen sind, soll sicher nicht auf drei konkrete historische Personen verweisen, zumal alle drei in hohem Maße stilisiert erscheinen.⁷² Vielmehr ist auf die generelle Strukturierung der Figurenkomposition aufgrund der Dreizahl hinzuweisen. Einerseits ist damit ein trinitarischer Aspekt ins Bild gebracht, zum anderen spielt die auffällige Trias der Farben Weiß, Grün, Rot womöglich auf ein weiteres theologisches Konzept, etwa jenes der drei theologischen Tugenden, an.⁷³

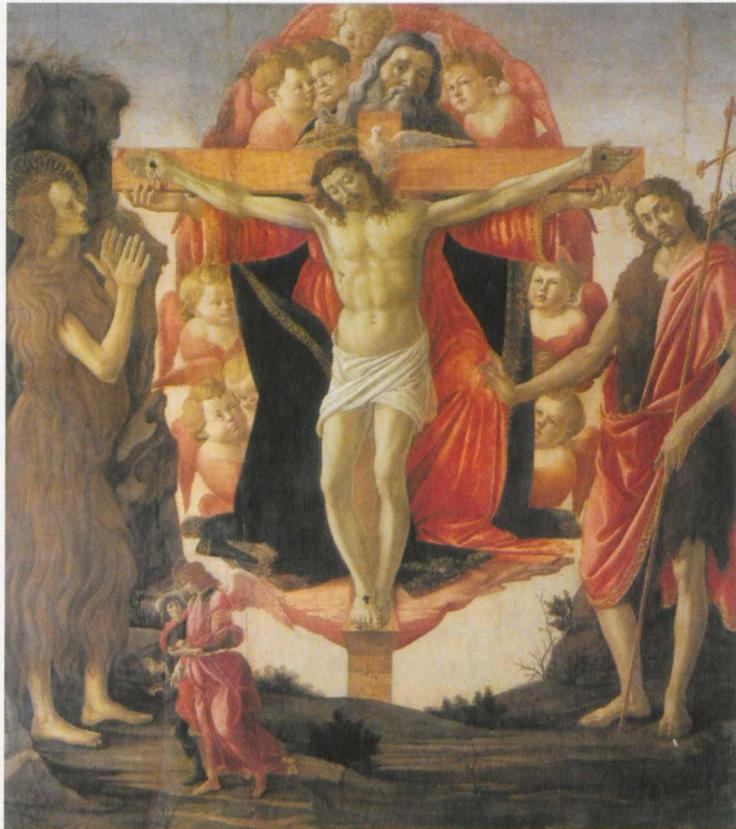
Wie dem auch sei, das Kußmotiv hat in jedem Fall weitere Konnotationen. Ganz abgesehen davon, daß es im christlichen Bildrepertoire recht selten vorkommt, steht es in der demonstrativen Gestalt, wie wir sie hier vor uns sehen, häufig für einen im Psalter benannten, allegorischen Kuß: den zwischen Gerechtigkeit und Friede. In Psalm 84 (85) heißt es: "iustitia et pax osculatae sunt, veritas de terra orta est et iustitia de caelo prospexit".⁷⁴ Schon seit dem frühen Mittelalter wurde dieser Kuß von Gerechtigkeit und Friede durch zwei Personifikationen dargestellt, die sich umarmen und küssen. Als ein beliebiges mittelalterliches Beispiel sei auf die entsprechende Darstellung in der Lambeth-Bibel, ca. 1140-1150, hingewiesen.⁷⁵ Die Auslegung des zitierten Psalmverses geschah seit dem Psalterkommentar des Kirchenvaters Augustinus zumeist nach ähnlichem Muster (und ist dementsprechend alles andere als ein spezifischer Inhalt der Predigten Savonarolas):⁷⁶ Die Wahrheit, die aus der Erde aufsteigt, sei Christus, die Erde das Fleisch. Es gehe also um die Geburt Christi. Daß die Gerechtigkeit vom Himmel hernieder blicke, bedeute, daß die Menschen durch die göttliche Gnade gerecht gemacht werden. Die Wahrheit sei aus der Jungfrau Maria geboren worden, um jenen zum Opfer zu dienen, die dadurch gerecht gemacht werden.



4 Sandro Botticelli, Krönung Mariens mit den Heiligen Johannes d. Ev., Augustinus, Hieronymus und Eligius (Altar von San Marco), Holz, 378 x 258 cm, Anfang 1490er Jahre. Florenz, Uffizien.

Dementsprechend konnte in mittelalterlichen Miniaturen zur Evangelien-Ausstattung die Darstellung der Geburt Jesu um eine solche jener Wahrheit und Gerechtigkeit nach Psalm 84 ergänzt werden. So zeigt ein um 1190 in der Abtei Helmarshausen entstandenes Pergamentblatt, das einst zum Evangelien der Trierer Dombibliothek gehörte und heute im Cleveland Museum of Art aufbewahrt wird, gleich oberhalb der Geburtsszene, wie die personifizierte Gerechtigkeit von unten aus dem Boden aufsteigt, während die personifizierte Gerechtigkeit von oben aus einer himmlischen Sphäre herablickt; links im Bild König Salomo, rechts die mystische Braut, die gemeinsam die ekklesiologische Dimension ins Spiel bringen.⁷⁷

In Botticellis Gemälde (Abb. 1) steht die Geburtsszene selbst für die aus der Erde hervorgegangene Wahrheit. Die Lichteureole am Himmel entspricht der vom Psalmisten genannten Gerechtigkeit, die vom Himmel herniederblickt und damit der göttlichen Gnade, die gerecht macht. Das Zusammentreffen von Gerechtigkeit und Friede wird von den sich küssenden Engeln und Menschen am vorderen Bildrand repräsentiert. Dabei stehen die Engel für den Aspekt des Friedens, denn sie tragen mit den Olivenzweigen das altbewährte Attribut, wie es zum Beispiel die Pax im Wandgemälde Lorenzettis im Palazzo Pubblico in Siena (ca. 1338/39) hält. Die Menschengestalten im Vordergrund von Botticellis Bild sind allerdings nicht als Personifikationen der Gerechtigkeit zu verstehen. Vielmehr fungieren sie als Repräsentanten der durch die göttliche Gnade Gerechtmachten.



5 Sandro Botticelli, Gnadenstuhl mit Maria Magdalena, Johannes d. T. und Tobias mit dem Engel (Pala delle Convertite di S. Maria Maddalena), Holz, 214,9 x 192,1 cm, Anfang 1490er Jahre. London, Courtauld Institute.

Es fällt auf, daß in der *Anbetung des Kindes* der Gottesmutter eine besondere Bedeutung zugemessen wird. Ihr Kopf ist auffällig herabgebeugt und genau im Zentrum des Bildes dargestellt. Ihre Größe überragt bei weitem die aller anderen Figuren — eine schlichte Anwendung des Bedeutungsmaßstabes. Der gerade in diesem Zusammenhang geäußerte Vorwurf des Bruchs mit den Darstellungsprinzipien der Renaissance ist insofern problematisch, als Botticelli sich zugunsten der Aussageabsicht immer wieder über zentralperspektivische Konstruktion und Maßstäblichkeit der Bildmotive hinweggesetzt hatte. Besonders auffällig ist dies in der sogenannten *Pala delle Convertite di Santa Maria Maddalena* (Abb. 5), wo die Identifikationsfigur der Magdalena alle anderen Gestalten im Bild, selbst die des Gekreuzigten, an Körpergröße überragt, während das Nebenmotiv des Tobias mit dem Engel in weitaus kleinerem Maßstab gehalten ist.

Der Gestus der Gottesmutter in der Londoner *Anbetung des Kindes* verrät eine inbrünstige Anbetung, und zugleich scheint Maria das Kind gewissermaßen zu überdachen, so wie es das Rietdach über der Heiligen Familie insgesamt tut. All das spricht dafür, daß Maria zugleich als Personifikation der Ekklesia, der christlichen Kirche, wie in den theologischen Deutungen dieser Zeit üblich. Guilelmus Durandus hatte dies in seinem bis weit in die frühe Neuzeit hinein verbreiteten Handbuch zur Hl. Messe (verfaßt 1296) auf den Punkt gebracht: "Rursus, legitur et cantatur de cantico amoris eo quod beata Virgo figuram tenet Ecclesie. Sicut enim ipsa mater est et uirgo et sponsa, sic et Ecclesia, mater sanctorum, nomen tenet uirginitatis et sponse."⁷⁸

Unterstützt wird die mariologische Ausrichtung des Bildes und der Bezug auf die Kirche dadurch, daß die Schriftbänder der Engel am Himmel jeweils Ehrentitel der Gottesmutter tragen, die die besondere Gnadenfülle Mariens zum Ausdruck bringen sollen. So weit die Inschriften noch lesbar sind, lauten die Titel: SACRARIVM I[NEFFABILE], MATER DE[I], VIRGO VIRGINVM, SPO[N]SA DEI PATRIS ADMIRA[N]DA, VE[RGINE] FECHVNDIA, SPERAN[TIA] ..., REGINA SOPRA TUT[TE] ..., REGINA SOLA MVN[DI] — lauter Titel also, die nicht allein Maria, sondern auch die Kirche kennzeichnen.

Tatsächlich stimmen die sieben erhaltenen Titel weitgehend mit jenen zwölf überein, die Savonarola in seinem "Compendium revelationum" als die "privilegia" Mariens bezeichnet hat.⁷⁹ Allerdings sind diese Titel im einzelnen keine Erfindung Savonarolas und die Gnadenfülle Mariens ist ein so allgemeines Konzept mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Marienfrömmigkeit, daß sie nicht als spezifische Aussage Savonarolas angesehen werden kann.

Die Lichteureole am Himmel steht, den Aussagen der Ehrentitel zufolge, nicht für die göttliche Gnade im Allgemeinen, sondern für die Gnadenfülle Mariens im Besonderen und damit zugleich für die Gnadenfülle der christlichen Kirche. Daß die Menschen gerecht gemacht werden, wie mit den Küssenden im Vordergrund des Bildes zum Ausdruck gebracht, wird hier mit Maria und der Kirche in Verbindung gesetzt. Damit bezieht sich Botticelli auf eine lange bestehende Vorstellung, wie schon Anselm von Canterbury sie formuliert hatte, indem er von Maria als "Mutter der Rechtfertigung und der Gerechtfertigten" sprach.⁸⁰

Daß der Kuß von Frieden und Gerechtigkeit auf Maria als Gottesgebärerin bezogen wurde, bestätigt auch eine spätere Bildkomposition von Giulio Clovio, die sich womöglich auf Botticellis Gemälde zurück bezieht: Im Farnese-Stundenbuch (1537-46) ist der Kuß des Psalmverses mit der Heimsuchungsszene Mariens verknüpft (Abb. 6).⁸¹ Nicht allein auf das Haltungsmotiv des sich küssenden Paares, auch auf die Expressivität des Gestus, wie Botticelli sie geprägt hatte, scheint man sich hier unter manieristischen Vorzeichen zurückzubedenken.

Weiter auf die Kirche hin konkretisiert wird die Bildaussage durch die Schriftbänder der Engel auf dem Erdboden. Der auf das Neugeborene verweisende Engel bei den Hirten links verkündet das "Ecce agnus dei". Dies sind nicht nur die Worte Johannes' des Täuflers nach dem Johannesevangelium (1, 29), sondern zugleich die Worte der Meßfeier, wo sie in die Bitte "da nobis pacem" münden und unmittelbar dem Friedenskuß vorausgehen. Dem Küssen im Bildvordergrund kommt somit offenbar nicht nur eine allgemein heilsgeschichtliche, sondern auch eine liturgische Dimension zu. Die Schriftbänder der küssenden Engel im Vordergrund enthalten mit



6 Giulio Clovio, Heimsuchung Mariens und Kuß von Friede und Gerechtigkeit, 1537-1546. New York, Pierpont Morgan Library, MS M.69, fol. 17v-18r.

den Worten der Hirtenverkündigung (Lc 2,14) das "Gloria" der Meßfeier: "gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis". Damit sind zugleich zwei wesentliche Bestandteile der Messe im Bild repräsentiert: Die Paare im Vordergrund stehen für den Friedenskuß. Das Kind auf seinem weißen Tuch ist als Meßopfer interpretiert. Und dementsprechend verhalten sich Maria und die Hirten so, wie die Gläubigen gegenüber der Hostie während der Eucharistie. Von oben und unten eingerahmt wird dieses zentrale Bildmotiv von dem, was das "Gloria" verkündet: das "gloria in excelsis Deo" spiegelt sich in der Gloriole mit Engelsreigen am Himmel, das "et in terra pax hominibus bonae voluntatis" in den Küssenden des Vordergrunds. Im Gemälde ist also das Thema der historischen Geburt und Hirtenverkündigung auf das Motiv der Kirche und der Feier der Eucharistie hin gedeutet. Dazu bedient es sich der Verknüpfung geläufiger Einzelmotive zu einem neuartigen Ganzen, dessen Zusammenhalt durch die beigefügten Spruchbänder gewährleistet wird.

Damit schuf Botticelli eine einzigartige Bildformel, die zwar in vielen Details auf Vorbilder zurückgreifen kann, jedoch in ihrer Komplexität und Stringenz durchaus herausragt. Die inhaltliche Ausrichtung ist jedoch alles andere als außergewöhnlich, wie eine kunsthistorische Einordnung von Botticellis Bilderfindung in die italienische Tradition des Altar- und Andachtsbildes zeigen könnte, was allerdings im Rahmen eines Aufsatzes nicht zu leisten ist. Zumindest ein Beispiel sei kurz in den Blick genommen, das sicher zum Bewußtseinshorizont Botticellis gehörte, auch wenn es innerhalb einer ähnlichen Aussagerichtung einen anderen deutlich Akzent setzt: Es handelt sich um das rund vierzig Jahre früher entstandene Gemälde von Fra Filippo Lippi, dem mutmaßlichen Lehrer Botticellis, heute in der Berliner Gemäldegalerie (Abb. 7).⁸² Filippo hatte dieses Bild als Altargemälde für die berühmte Hauskapelle des Palazzo Medici geschaffen.

Wir sehen eine intime Waldszene. Innerhalb einer felsigen Waldlandschaft liegt das Christuskind, wie bei Botticelli mit dem verbreiteten Motiv des Fingers am Mund, am Boden — hier unmittelbar auf dem blumenbewachsenen Rasenstück.⁸³ Und auch hier kniet Maria anbetend vor dem Kind. Der gesamte übrige Geburtskontext ist ausgeblendet. Der göttliche Ursprung der Inkarnation und damit der himmlische Gnadenakt wird durch die Gestalt Gottvaters und der Heiliggeisttaube am Himmel verdeutlicht. Von diesen fallen goldene Lichtstrahlen auf das Jesuskind herab. Dieses ist umgeben von flammenartigen kleinen Lichtern, die zurück in die Höhe aufsteigen — vermutlich eine Anspielung auf die von der Hl. Birgitta genannte Lichtau-reole des Kindes.

Links im Bild steht auf einem Felsvorsprung in Knabengestalt Johannes der Täufer mit Kreuzesstab und Spruchband, auf dem wir wiederum, wie schon in Botticellis Gemälde, *ECCE AGNVS DEI QV[1]* ... lesen. Doch trotz der Aufforderung, das Lamm anzusehen, blickt Johannes selbst aus dem Bild hinaus, und zugleich führt er mit der rechten Hand einen Gestus aus, der das reumütige Bekenntnis von Sünden kennzeichnet: das Schlagen auf die Brust, die "tunsio pectoris", die beim Schuldbekenntnis in der Messe, dem "mea culpa", gefordert ist.⁸⁴

Hinter dem Johannesknaben kniet hinter einem Felsen ein Mönch mit gesenktem Haupt in der Haltung, in der die Gläubigen beim "Agnus Dei" in der Messe knien. Der vor ihm abgelegte abgestorbene Ast steht vermutlich für die abgelegte Schuld. Im Hintergrund ist ein Storch mit einer Schlange im Schnabel zu erkennen, wohl Symbol für Christus im Kampf mit der Macht des Bösen. Auch hier wird also auf originelle Weise Christus als das Opferlamm der Eucharistie gedeutet. Doch liegt der Akzent weniger auf dem Triumph der Gnade, als auf der Notwendigkeit zum Schuldbekenntnis.

Außergewöhnlich ist das Motiv unterhalb des Johannesknaben unten links. Hier ragt der gefällte Stamm eines Baums in das Bild, und gleich daneben ist eine Axt in den Baumstumpf gerammt. Der Bezug zur Bußpredigt Johannes des Täufers liegt nah, wo es heißt, die Axt sei den Bäumen schon an die Wurzel gelegt; welcher Baum nicht gute Frucht bringe, der werde abgehauen und in das Feuer geworfen.⁸⁵ Die Axt verdeutlicht also noch einmal drastisch die Notwendigkeit der Reue und Buße angesichts des Opferlammes.

Von besonderem Interesse ist, daß auf dem Griff der Axt der Maler des Bildes seine Signatur hinterlassen hat, so als wäre sie dort eingeschnitten: *FRATER PHILIPPVS P[INXIT]*. Es ist kaum anzunehmen, daß Filippo sich hier mit der Axt Gottes identifiziert. Vielmehr betont die Inschrift das für die Bildbedeutung signifikante Motiv, und zugleich kann der Maler so seinen Namen der Gottesmutter im Bild zuwenden.⁸⁶ So gibt er zu erkennen, daß er sich selbst der Gottesmutter empfiehlt und auf deren Fürsprache vertraut. Er bezieht sich also persönlich in die Bildaussage mit ein, wie er das auf verschiedene Weise auch in anderen Mariendarstellungen tut. Ob und inwieweit die originelle Prägung des Berliner Gemäldes von Filippo selbst ausging, oder ob hier Berater eine Rolle spielten, läßt sich leider nicht feststellen. Der Maler gibt sich mit seiner Signatur, wie weithin üblich, lediglich als der Ausführende zu erkennen.

Ganz anders verhält es sich mit der Beischrift auf dem Londoner Gemälde Botticellis (Abb. 1): Auf dem schmalen weißen Streifen am oberen Bildrand ist hier eine in ihrem Aussagegehalt weit ausführlichere und besonders vielschichtige Text-Inschrift angebracht. Schon der Ort im Gemälde ist für eine Künstlerinschrift ungewöhnlich. Am ehesten wäre hier, wie am Gemälde zur Hinrichtung Savonarolas zu sehen (Abb. 8), eine von Engeln getragene himmlischen Botschaft zu erwarten. Botticelli verzichtet weitgehend auf eine Integration des Schriftbandes in den Bildkontext. Der Charakter eines ergänzenden Schriftfeldes zur bildlichen Darstellung und die Nachträglichkeit seiner Anbringung ist offensichtlich: Der weiße Schriftstreifen ist über die Darstellung der Himmelsvision gemalt und schneidet deutlich das Motiv des Lichttunnels an.

Der in Griechisch verfaßte Text in griechischen Majuskeln ist, zentriert, in drei vorgeritzte Schriftzeilen eingetragen:

TAYTHN · ΓΡΑΦΗΝ · ΕΝ · ΤΩι · ΤΕΛΕΙ · ΤΟΥ · Χ · ΣΣΣΣΣ · ΕΤΟΥΣ · ΕΝ · ΤΑΙΣ ·
 ΤΑΡ[ΑΧ]ΑΙΣ · ΤΗΣ · ΙΤΑΛΙΑΣ · ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ · ΕΓΩ · ΕΝ · ΤΩι · ΜΕΤΑ · ΧΡΟΝΟΝ
 · ΗΜΙΧΡΟΝΩι · ΕΓΡΑΦΟΝ · ΠΑΡΑ · ΤΟ · ΕΝΔΕΚ/ΑΤΟΝ · ΤΟΥ · ΑΓΙΟΥ · ΙΩΑΝΝΟΥ
 · ΕΝ · ΤΩι · ΑΠΟΚΑΛΥΨΕΩΣ · Β^{ΩΙ}ΟΥΑΙ · ΕΝ · ΤΗι · ΛΥΣΕΙ · ΤΩΝ · Γ · ΚΑΙ · ΗΜΙΣΥ
 · ΕΤΩΝ · ΤΟΥ · ΔΙΑΒΟΛΟΥ · ΕΠΕΙΤΑ · ΔΕΣΜΟΘΗΣΕΤΑΙ · ΕΝ · ΤΩι · ΙΒ^{ΩΙ} · ΚΑΙ · /
 ΒΛΕΨΟΜΕΝ [...] ΝΟΝ · ΟΜΟΙΟΝ · ΤΗι · ΓΡΑΘΗι · ΤΑΥΤΗι

Üblicherweise wird dies folgendermaßen übersetzt: "Diese Bild malte am Ende des Jahres 1500, in den Wirren Italiens, Alessandro, ich, in der halben Zeit nach der Zeit während der Erfüllung des Elften des Johannes, im zweiten Wehe der Apokalypse, während der Teufel für drei und ein halbes Jahr losgelassen war. Danach wird er gefesselt werden entsprechend dem Zwölften, und wir werden ihn [...] sehen wie in diesem Bild."⁸⁷

Während in Filippos Gemälde die Nennung des Malernamens in der dritten Person erfolgt, nennt die Inschrift der Londoner Geburt den Namen des Malers in der Ich-Form (ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ · ΕΓΩ). Die weiteren Angaben zu den Entstehungsumständen sind zugleich Hinweise auf eine weiterreichende Deutung des Gemäldes, die aufgrund der einleitenden Ich-Form als persönliche Aussage des Malers selbst erscheinen. Mit dem Teufel wird dabei eines der besonders ungewöhnlichen Bildmotive direkt angesprochen.

Dabei bedient sich die Inschrift einer rätselhaften, prophetisch anmutenden Sprechweise. Schon die Benutzung des Griechischen verweist auf die Sprache der Johannesapokalypse. Es ist nicht allzu wahrscheinlich, daß Botticelli diesen Text selbständig verfaßt hat. Allerdings steht er damit unter den Künstlern des 15. Jahrhunderts nicht alleine da. Schon Jan van Eyck und Andrea Mantegna hatten griechische Buchstaben oder Texte verwendet.⁸⁸ Sicher war dies Ausdruck einer künstlerischen Autorität, die sich auf griechische Künstler der Antike berief. Schließlich wurde Botticelli, wie wir wissen, bereits zu Lebzeiten mit dem Hofmaler Alexanders des Großen, Apelles, verglichen.⁸⁹ Allerdings orientierte sich Botticelli, ganz anders als Mantegna, nicht an Inschriften der Antike, sondern an der zeitgenössischen Schrifttype des Buchdruckers Lorenzo de Alopa (tätig 1478-1493), die der Publikation der Texte des aus Konstantinopel stammenden Humanisten Giano Lascaris († 1534) dienten.⁹⁰ Vielleicht war es einer der griechischen Gelehrten im Umkreis von Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, der zur Übersetzung beitrug. In jedem Fall bekundet das Erscheinungsbild des Textes eher einen Bezug zum zeitgenössisch-humanistischen Gebrauch des Griechischen, denn zur klassischen Antike.

Ob die ganz und gar ungewöhnliche Art, die Zahl 1500 darzustellen (Χ · ΣΣΣΣΣ), auf mangelnde Griechischkenntnisse zurückzuführen ist oder bewußt zur Verrätselung beitragen soll, bleibt unklar. Die Zeitangabe wird mit den Worten "in der halben Zeit nach der Zeit" vermutlich noch einmal umschrieben. Damit bezieht sich der Text auf die Sprechweise der Johannes-Apokalypse, auf die er mehrfach anspielt:⁹¹ Zeit steht dabei wohl für 1000, halbe Zeit für 500. Das Jahr, in dem das Bild geschaffen wurde, wird so in einen visionär-prophetischen und heilsgeschichtlichen Zusammenhang gestellt. Das heißt, es geht um die Deutung der eigenen Gegenwart, die als Zeit der "Wirren Italiens" charakterisiert wird. Dabei werden die Betrachter auf das 11. und 12. Buch der Apokalypse verwiesen.

Das Kalenderjahr reichte nach Florentiner Brauch bis zum 24. März. Botticelli wird das Gemälde also in den ersten Monaten des Jahres 1501 fertiggestellt haben. Rechnet man von hier aus die in der Beischrift genannten dreieinhalb Jahre zurück, so ergibt sich ein Spielraum, der am 25. Oktober 1497 beginnt. Versucht man den Hinweis Botticellis auf das 11. Buch der Apokalypse bis zum Ende des zweiten *Wehe* (Apc 11, 1-13) auf die historische Situation jener Tage zu übertragen, so liegt tatsächlich der Bezug zu den Ereignissen um Savonarola nahe.

Am 23. Mai 1498 war dieser gemeinsam mit Domenico da Pescia und Silvestro Maruffi auf der Piazza Signoria in Florenz gehenkt und verbrannt worden — ein Ereignis, von dem nicht nur zahl-

reiche Textzeugnisse detailliert berichten, sondern das auch, wie schon erwähnt, in einem durchaus ungewöhnlichen zeitgenössischen Tafelbild geschildert wird, das später vielfach kopiert wurde (Abb. 9).⁹² Gemeinsam mit seinen zwei Mitbrüdern wurde Savonarola aus dem Palazzo della Signoria auf die eigens errichtete Holztribüne gebracht, wo ihre Degradierung stattfand. Das Gemälde, vielleicht von der Hand Francesco Rossellis, zeigt, daß die Delinquenten anschließend von schwarz verhüllten Männern begleitet wurden, die diesen eine Bildtafel vor Augen hielten. Darauf ist, zumindest in einem Fall, die Kreuzigung Christi zu erkennen.⁹³ Nach dem öffentlichen Urteilspruch der Acht wurden die drei Verurteilten erhängt und schließlich dem Feuer preisgegeben.

Das Gemälde der Hinrichtung in San Marco ist so häufig als Bilddokument herangezogen worden, daß seine Außergewöhnlichkeit selten bemerkt wurde. Es ist durchaus fraglich, zu welchem Zweck ein zeitgenössisches Ereignis in der vorliegenden Form festgehalten wurde. Denn Darstellungen von Erhängten sind vor allem von Schandgemälden im Medium der Wandmalerei bekannt. Diese liefern jedoch keine ausführliche Schilderung des gesamten Hinrichtungsablaufs inklusive einer prägnanten Stadtdarstellung.⁹⁴ Eine der späteren Repliken des Gemäldes belegt, daß das Bild — zumindest auch — genau gegenteilig, nämlich als bildliche Erinnerung an eine Ungerechtigkeit fungieren konnte. Dort, wo im Gemälde aus San Marco das von Engeln gehaltene Schriftband am oberen Bildrand leer ist, steht hier mit Savonarolas eigenen Worten geschrieben: ECCE QVOMODO MORITVR IVSTVS / ET VIRI SANCTI DE TERRA TOLLVNTVR.⁹⁵ Die Darstellung der Hinrichtung im Sinne einer Schanddarstellung schlägt also um in die Darstellung der gerechten Märtyrer und Heiligen.



7 Fra Filippo Lippi, Anbetung des Kindes, Pappelholz, 129,5 x 118,5 cm, Ende 1450er Jahre. Berlin, Gemäldegalerie.

Was hat all das nun mit dem 11. Buch der Apokalypse zu tun, auf die Botticelli mit seiner Bildbeischrift verweist? — Dort wird von zwei Zeugen oder Propheten berichtet, die besiegt und getötet werden, deren Leichnam auf dem Marktplatz der großen Stadt liegen bleiben und denen das Begräbnis verweigert wird. Nun waren es in Florenz zwar drei Getötete, und als Prophet verehrt wurde primär Savonarola. Übereinstimmt jedoch in jedem Fall, daß ihnen das Begräbnis verweigert wurde, um zu verhindern, daß es einen Grabbau oder gar Reliquien geben könnte.⁹⁶

Luca Landucci bezeugt dies sehr ausdrücklich:

e in poche ore furono arsi, in modo che cascava loro le gambe e braccia a poco a poco: e restato parte de busti appiccato alle catene, fu gittato loro molti sassi per fargli cadere, in modo che gli ebbono paura che non fussino tolti dal popolo; e 'l manigoldo, e chi lo aveva a fare, feciono cadere lo stile e ardere in terra, facendo arrecare legne assai: e attizzando sopra detti corpi, feciono consumare ogni cosa e ogni reliquia.⁹⁷

Die Beischrift der Londoner *Anbetung des Kindes* wertet in seiner Beischrift den Tod der Mönche, die die Geschicke der Stadt für mehrere Jahre geprägt hatten, offenbar als Teil der "Wirren Italiens". Das heißt keineswegs, daß Botticelli ein Anhänger Savonarolas gewesen sein muß, für den, auch über seinen Tod hinaus *Prophet* damals beinahe ein Synonym war. Das posthume Bildnis Savonarolas, das man bisher zumeist Fra Bartolomeo zuschreibt, trägt sogar in der monumentalen Beischrift den Titel "gottgesandter Prophet" — HIERONYMI FERRARIENSIS A DEO MISSI PROPHETAE EFFIGIES.⁹⁸

Während hier durchaus ein wörtliches, allerdings anonym bleibendes Bekenntnis zu Savonarola als zu einem Propheten formuliert ist, verfäht das Londoner Bild ganz anders. Sollte hier mit den Textangaben wirklich auf den Tod Savonarolas angespielt werden, so heißt das zunächst lediglich, daß diesem Ereignis ein besonderer Zeichenwert in Bezug auf die heilsgeschichtliche Dimension der eigenen Gegenwart zugeschrieben wird. Das Regime Savonarolas in Florenz und dessen Untergang kann auch aus der historischen Distanz mit gutem Recht als Bestandteil der "Wirren Italiens" gelten. Mit einer solchen Einschätzung stünde Botticelli keineswegs allein da. Besonders deutlich hat der Florentiner Historiker Francesco Guicciardini wenig später in seiner "Storia d'Italia" dargelegt, daß Italien sich auf dem Höhepunkt seines militärischen, kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Glücks um 1490 durch rücksichtslose und blinde Machtpolitik in den Abgrund gestürzt und seine politische Unabhängigkeit leichtfertig verspielt habe. Von den zahlreichen Entwicklungen, die auf die bevorstehenden Endzeit hin gedeutet werden konnten, war bereits die Rede.⁹⁹

Auf diese Wirren antwortet das Gemälde Botticellis. Denn was wir hier sehen, ist nicht der entfesselte Teufel, sondern, wie die Beischrift festhält, dessen Überwindung, die mit dem 12. Buch der Apokalypse in Verbindung gebracht wird. Dort geht es um die Apokalyptische Frau und die Geburt ihres Kindes, die damals üblicherweise auf das Weihnachtsergebnis bezogen wurden und damit auf das zentrale Bildmotiv des Londoner Gemäldes. Der Sohn der Apokalyptischen Frau weidet die Völker mit einer eisernen Rute ("virga ferrea": Apc 12, 5). In Botticellis Gemälde richtet sich diese offensichtlich gegen die Teufel. Die teuflischen Anfeindungen der Menschheit, die den Frieden der Gerechten bedrohen, werden also durch die Geburt des Kindes verdrängt und vernichtet.

Indem Maria so als Friedensbringerin präsentiert ist, bestätigt das Gemälde, was noch im Vorjahr als gutes Vorzeichen für die Florentiner Aufsehen erregt hatte. Als im August 1499 das berühmte Gnadenbild der Madonna von Impruneta eingeholt worden war, um die Florentiner im Krieg gegen die Pisaner zum Sieg zu führen, soll sich ein Olivenzweig am Mantel Mariens festgeheftet haben.¹⁰⁰ Daraus wurde das offenbar sprichwörtliche: "ella porta l'ulivo a Firenze" — das Zeichen des Friedens.¹⁰¹

Die Textinschrift verleiht dem Londoner Gemälde somit eine weitere Dimension. Das Bild der historischen Geburt Christi selbst ist, wie wir gesehen haben, zugleich das Bild von Christi Gegenwärtigkeit und Wirken in der Kirche und besonders im Sakrament der Eucharistie. Auf einer dritten Ebene verweist das Gemälde mit dem Text des Schriftbandes auch auf die visionäre Geburt der Apokalypse und damit auf eine Zeit, in der der jetzt noch entfesselte Teufel niedergestreckt sein wird, so "wie in diesem Bild". Und dieses Bild ist nicht mehr und nicht weniger als das Bekenntnis und die damit verknüpfte Aufforderung zur Verehrung der Gottesmutter in ihrer Gnadenfülle und damit auch der Kirche mit ihren Sakramenten. Sie werden als die zentrale Hoffnung und der rechte Weg vor Augen gestellt, die Wirren Italiens mit dem entfesselten Teufel zu überwinden. Damit reagiert das Gemälde auf eine heikle historische Situation. Das Besondere ist, daß dies im Zusammenhang eines Bildes geschieht, denn in der zeitgenössischen Textproduktion waren theologische Stellungnahmen und Bekenntnisse durch Laien weit etablierter. So haben sich etwa Girolamo Benivieni, Bernadino dei Fanciulli, Giovanni Neri und Francesco da Meleto zu Fragen der Eschatologie geäußert.¹⁰²



8 Francesco Rosselli (?), Hinrichtung von Girolamo Savonarola, Domenico Buonvicini und Salvestro Maruffi auf der Piazza della Signoria, Tempera auf Holz, 101 x 117 cm, ca. 1498. Florenz, Museo di S. Marco.

Die Londoner "Anbetung des Kindes" füllt mit ihrer theologisch-visionären Stellungnahme eine gravierende Lücke, die der Tod Savonarolas bei den Florentinern hinterlassen hatte. Denn diese sahen, laut Luca Landucci — und damit sprach er vermutlich für eine größere Bevölkerungszahl —, ihre Hoffnung auf die Glorie Gottes, den Anfang des tugendhaften Lebens und die Erneuerung der Kirche dahinschwinden.¹⁰³ Nur mehrfach verschlüsselt hält der Text der Inschrift daran fest, die Ereignisse der eigenen Gegenwart als Zeichen zu deuten, die auf einen bevorstehenden heilsgeschichtlichen Umbruch verweisen. Offensichtlich sollen nur bestimmte Betrachter an solchen Überlegungen teilhaben. Auf allen Ebenen aber führt das Bild die Zukunftshoffnung auf die zentralen christlichen Glaubensinhalte zurück — ganz im Gegensatz zu Savonarola deutlich jenseits politischer Konkretisierungen oder häresieverdächtiger Spekulationen. Auf diesem Weg wird die Hoffnung auf das formuliert, was sicher der größte Wunsch der Florentiner jener Tage war: Frieden.

Im Londoner Gemälde der *Anbetung des Kindes* geht es weder um die von Savonarola geforderte Diktatur Gottes mit ihren konkreten innenpolitischen Konsequenzen, noch um die Fortsetzung der außenpolitischen Position des Mönches. Ebenso wenig sind Hinweise auf die asketische Ideologie oder gar die dämagogisch-denunziatorische Praxis zu erkennen. So wie viele seiner Zeitgenossen, gleich welchen politischen Lagers, hat Botticelli womöglich mit dem Jahr 1500 eine apokalyptische Endzeiterwartung verbunden, die von Savonarola ausgiebig geschürt und für seine politischen Ziele genutzt worden war.¹⁰⁴ Was die Textinschrift in diesem Zusammenhang aufgreift, ist die apokalyptisch-prophetenhafte Rhetorik und der damit verknüpfte visionäre Anspruch. Dementsprechend deutet die Inschrift die zeitgenössischen Ereignisse teilweise als Vorzeichen eines unmittelbar bevorstehenden Umbruchs.¹⁰⁵ Dazu bedient sie sich allerdings einer ängstlichen Sprechweise, die allenfalls Eingeweihten verständlich ist. Ob dies auch eine Vorsichtsmaßnahme aus Angst vor politischer Verfolgung gewesen ist, läßt sich kaum entscheiden.

Bei aller Komplexität der reinen Bildaussage bleibt diese ihrem Inhalt nach letztlich doch schlicht: Sie stellt die Geburt Christi in ihrer historischen und ekklesiologischen Heilsdimension vor Augen. Erst die Textaussage, mit der auch die zukünftige Heilsdimension ins Spiel kommt, beansprucht eine Deutungs-Autorität, die diejenige des Laien deutlich übersteigt. Während Vasaris Vorwurf der intellektuellen Anmaßung angesichts der Auseinandersetzung Botticellis mit der Dichtung Dantes verfehlt ist¹⁰⁶, gerät die in der Bildbeischrift anklingende Rolle des Visionärs in die Nähe zu jener des Propheten und hat somit Züge, die man angesichts des damaligen Rollenverständnisses vom Maler als durchaus anmaßend auffassen kann. Letztlich bleibt jedoch auch mit der Textbeischrift die Gesamtaussage des Bildes im Rahmen eines im Mantel der zeitgenössischen Marienverehrung präsentierten Bekenntnisses zur christlichen Kirche. Vermutlich ist die Textaussage ihrer Intention nach genauso wenig anmaßend, wie es die ebenfalls im Jahr 1500 erfolgte Selbstdarstellung Dürers in einem Bildformular Christi ist.¹⁰⁷ In beiden Bildern geht es — auf ganz unterschiedliche Art und Weise — um ein Bekenntnis zur Nachfolge Christi.

Eine Affinität zu den Botschaften Savonarolas läßt sich allenfalls im Grundverständnis der christlichen Heilsgeschichte erkennen und in der Emphase, mit der die Botschaft vorgetragen wird. Den Dokumenten zufolge stand Botticelli den Lehren Savonarolas wahrscheinlich weit skeptischer gegenüber als es etwa von Michelangelo bezeugt ist, dem sein Biograph Ascanio Condivi eine große Neigung zu Savonarola bescheinigt.¹⁰⁸ Dennoch wird Michelangelo, anders als Botticelli, nicht von aller Welt als "glühender Anhänger" apostrophiert. Dabei soll er die Schriften Savonarolas eifrig studiert haben, und Condivi betont besonders die Präsenz der lebhaften Rede des Mönchs im Gedächtnis Michelangelos. Ganz spurlos ist Savonarola dementsprechend sicher an keinem der Florentiner Zeitgenossen vorüber gegangen, und laut Bildinschrift der Londoner "Anbetung des Kindes" markiert der Tod des Mönchs, wenn man der oben genannten Interpretation des Textes folgen will, immerhin einen Wendepunkt in der Geschichte.

Daß Botticelli im Londoner Gemälde mit perspektivischen und proportionalen Brüchen arbeitete und jenes Pinselgold einsetzte, das später von Vasari in anderen Zusammenhängen gelegentlich so abfällig beurteilt wurde, ist mit Blick auf sein Gesamt-Ceuvre kein Rückschritt, denn nichts anders hat er selbst in seinen mythologischen Bildern getan, wie etwa in der schon erwähnten "Geburt der Venus".

Wenn sich in den späten Arbeiten Botticellis eine Tendenz weg von der kühleren Eleganz der 1480er Jahre hin zu einer stärker emotionalen Aufladung erkennen läßt, hat das weder mit einem politisch-religiösen Fanatismus zu tun, noch mit einem Verrat an den Idealen der Renaissance. Vielmehr machte Botticelli gerade mit dieser, wenn auch in der unmittelbar folgenden Künstlergeneration kaum weiterverfolgten Richtung einen wesentlichen Schritt auf dem Weg zum modernen Künstler: indem er in seiner Kunst offenbar emphatisch das formulierte, was seiner Überzeugung, seinem Gewissen und seiner Hoffnung entsprach. Die Beurteilung der ästhetischen Formulierung wird unter weniger vorurteilsbelasteten Bedingungen weiter zu diskutieren sein.

Die Ergänzung des visionären Bildes durch einen vermächtnishaften Text bleibt ein bedeutendes Zeugnis der Künstlersozio-logie an der Schwelle zur frühen Neuzeit und wäre im größeren Kontext zu untersuchen.

ANMERKUNGEN

- ¹ *Herbert P. Horne*, Botticelli. Painter of Florence, Princeton 1908 (Ndr. 1980); *Ronald W. Lightbown*, Sandro Botticelli, London 1978; *Alessandro Cecchi*, Botticelli, Mailand 2005. Knappe, nicht mehr ganz auf dem aktuellen Stand befindliche Zusammenfassung zu Leben und Werk bieten: *N. Massi*, Botticelli, in: AKL, XIII, 1996, S. 261-264; *Ronald W. Lightbown*, Art. Filipepi, Alessandro, in: Diz. Biogr. Ital., XLVII, 1997, S. 661-671.
- ² "Dove per essere persona sofisticata comentò una parte di Dante, e figurò lo Inferno e lo mise in stampa, dietro al quale consumò dimolto tempo; per il che non lavorando, fu cagione di infiniti disordini alla vita sua. Mise in stampa ancora molte cose sue di disegni che egli aveva fatti, ma in cattiva maniera, perché l'intaglio era mal fatto, onde il meglio che si vegga di sua mano è il Trionfo della Fede di fra' Girolamo Savonarola da Ferrara; della setta del quale fu in guisa partigiano, che ciò fu causa che egli, abandonando il dipignere e non avendo entrate da vivere, precipitò in disordine grandissimo. Perciò che, essendo ostinato a quella parte e facendo (come si chiamavano allora) il piagnone, si diviò dal lavorare: onde in ultimo si trovò vecchio e povero di sorte, che se Lorenzo de' Medici mentre che visse — per lo quale oltre a molte altre cose aveva assai lavorato allo Spedaletto in quel di Volterra — non l'avesse sovvenuto, e poi gl'amici e molti uomini dabene stati affezionati alla sua virtù, si sarebbe quasi morto di fame": *Vasari-Barocchi*, Testo, III, 1971, S. 511-521, hier S. 517; vgl. auch: *Giorgio Vasari*, Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567, aus dem Italienischen [...] von *Ernst Förster*, Stuttgart/Tübingen 1832-1849, Ndr. Darmstadt 1983, hier II,2 (1839), S. 235-250.
- ³ Vgl. *Richard Stapleford*, Vasari and Botticelli, in: *Flor. Mitt.*, XXXIX, 1995, S. 397-408.
- ⁴ Vgl. *Cecchi* (Anm. 1); *Frank Zöllner*, Botticelli, München u. a. 2005; *Hans Körner*, Botticelli, Köln 2006.
- ⁵ Vgl. *Cecchi* (Anm. 1), S. 12, 370 f.
- ⁶ Selbst *Lightbown* bezeichnet ihn als "obstinate but prudent piagnone": *Lightbown*, 1978 (Anm. 1), I, S. 138.
- ⁷ Zu diesem vgl. vor allem den Beitrag von *Carol Plazzotta* in: Sandro Botticelli. Pittore della Divina Commedia, hrsg. von *Giovanni Morello/Anna Maria Petrioli Tofani*, Rom/Mailand 2000, I, S. 164-167, Kat. Nr. 4.17.
- ⁸ Das hat schon *Bode* ausdrücklich so benannt: "Einer dekadenten Kunstrichtung, wie es auch die der englischen Präraffaeliten war, mußte dagegen dieses Bild wie eine Offenbarung erscheinen": *Wilhelm von Bode*, Sandro Botticelli, Berlin 1921, S. 174.
- ⁹ Das Gemälde taucht erstmals beim Verkauf aus dem Besitz von *William Young Ottley* in einer Kunstauktion des Jahres 1811 auf (25 May, Christie's, lot 32). Dort ist vermerkt, das Gemälde stamme aus der Villa Aldobrandini (Rom).
- ¹⁰ *Alexis-François Rio*, De la poésie chrétienne (1836); vgl. *derselbe*, De l'art chrétienne, Paris 1841-1855.
- ¹¹ Vgl. *Vasari-Barocchi*, Testo, IV, S. 299-203.
- ¹² Vgl. *John Hale*, England and the Italian Renaissance. The growth of interest in its history and art, London 1954 (hier benützt: London 1996); *Robyn Cooper*, The popularization of Renaissance art in Victorian England. The Arundel Society, in: *Art history*, I, 1978, S. 263-292; *Robyn Cooper*, The relationship between the Pre-Raphaelite Brotherhood and painters before Raphael in English criticism of the late 1840s and 1850s, in: *Victorian studies*, XXIV, 1981, S. 405-438; *Gail S. Weinberg*, Ruskin, Pater and the rediscovery of Botticelli, in: *Burl. Mag.*, CXXIX, 1987, S. 25-27; *Hilary Fraser*, The Victorians and Renaissance Italy, Oxford 1992; *J. B. Bullen*, The myth of the Renaissance in nineteenth-century writing, Oxford 1994; *Barbara J. Watts*, The Pre-Raphaelites and the international competition for Sandro Botticelli's Dante Drawings Manuscript, in: *Pre-Raphaelite art in its European context*, hrsg. von *Susan Casteras/Alicia Craig Faxon*, London 1995, S. 81-99; *Alicia Craig Faxon*, Rossetti's images of Botticelli, in: *Visual resources*, 12, 1996, S. 53-62; *Wolfgang Lottes*, Appropriating Botticelli. English approaches 1860-1890, in: *Icons, texts, iconotexts. Essays on ekphrasis and intermediality*, hrsg. von *Peter Wagner*, Berlin/New York 1996, S. 236-261; *Vanessa Müller*, "How Botticellian!" Ästhetische Priorität und der Widerruf Pygmalions. Studien zur Botticelli-Rezeption im englischen Ästhetizismus, Münster 2000 (Diss. phil. Bochum 2000); *Gail S. Weinberg*, Dante Gabriel Rossetti's ownership of Botticelli's 'Smeralda Brandini', in: *Burl. Mag.*, CXLVI, 2004, S. 20-26; *Adrian S. Hoch*, The art of Alessandro Botticelli through the eyes of Victorian aesthetes, in: *Victorian and Edwardian responses to the Italian Renaissance*, ed. *John E. Law*, Aldershot 2005, S. 55-85.
- ¹³ *Walter Pater*, The Renaissance. Studies in art and poetry, London 1910 (Erstausgabe 1873), S. 50-62.
- ¹⁴ *J.-K. Huysmans*, Trois primitifs, Paris 1905, S. 78; Zusammenfassung nach *Dominique Thiébaud*, Botticelli (aus dem Französischen von *Stefan Barmann*, Dokumentation und Bildbeschreibungen: *Véronique Damian/Philippe Costamagna*), Köln 1992, S. 26.

- ¹⁵ Die erste im eigentlichen Sinn kunsthistorische Monographie stammt von *Hermann Ulmann*: Sandro Botticelli, München 1893 — eine nach wie vor lesenswerte Studie. Im selben Jahr erschien Aby Warburgs Straßburger Dissertation über die großen mythologischen Gemälde Botticellis: *Aby Warburg*, Botticelli's "Geburt der Venus" und "Frühling", Hamburg 1893. — Die wichtigste, zum Teil bis heute grundlegende Arbeit folgte 1908: *Horne* (Anm. 1).
- ¹⁶ Vgl. zum Beispiel *Bode* (Anm. 8), S. 172-176.
- ¹⁷ "Feierlich, überirdisch ist die Stimmung, überirdisch sind auch die Gestalten: überschlank, die Menschen wie die Engel, fast ohne jeden Anflug von Individualität, Könige und Hirten wie die Märtyrer und Engel fast die gleichen jugendlichen Gestalten, auch durch die Tracht nur wenig voneinander verschieden. Nur die heilige Familie, doppelt so groß als alle andern Gestalten, der Knabe sogar von ungewöhnlich schlichter Kindlichkeit. Die Absage von allem Weltlichen, der Übergang zu einer schöneren Welt, der selbst im Körperlichen schon angestrebt ist, ist vielleicht nie so stark und doch so zart zum Ausdruck gebracht; aber das Unnatürliche, Krankhafte dieses Strebens konnte der Künstler doch nicht überwinden, die dekadente Richtung der Zeit vermochte das nicht mehr zu versinnbildlichen, was Fra Angelico zwei Menschenalter früher in seinen Glorien von Engeln und Heiligen, in seinen Paradiesesdarstellungen so köstlich und naiv zur Anschauung gebracht hatte": *ibidem*, S. 174. — Zum Problem der adäquaten Form vgl. auch *Marcia B. Hall*, Savonarola's preaching and the patronage of art, in: *Christianity and the Renaissance. Image and religious imagination in the Quattrocento*, ed. by *Timothy Verdon/John Henderson*, Syracuse 1990, S. 493-522, hier S. 503; *Horst Bredekamp*, Botticelli. Primavera. Florenz als Garten der Venus, 5. Aufl. Berlin 2002.
- ¹⁸ *Bode* (Anm. 8), S. 174.
- ¹⁹ Vgl. auch *Körner* (Anm. 4), hier besonders S. 374-375.
- ²⁰ Zu diesem vgl. *Joseph Schnitzer*, Savonarola. Ein Kulturbild aus der Zeit der Renaissance, München 1924; *Ronald Martin Steinberg*, Fra Girolamo Savonarola, Florentine art, and Renaissance historiography, Athens (Ohio) 1977; *Ernst Piper*, Savonarola. Prophet der Diktatur Gottes. Biographie, Berlin 1979, hier zitiert: Zürich/München 1989; *Franco Cordero*, Savonarola, il profeta delle meraviglie, 1494-1495, Bari 1987; *Hall* (Anm. 17). — Im Dictionary of Art werden als unmittelbar von Savonarola beeinflusste Künstler Botticelli, Lorenzo di Credi, Fra Bartolommeo, Andrea della Robbia, Giovanni della Robbia, Baccio da Montelupo, il Cronaca benannt: Art. Savonarola, Girolamo, in: *Dictionary of Art*, New York 1996, XXVII, S. 894.
- ²¹ Leben des Benvenuto Cellini von ihm selbst geschrieben, übersetzt von Goethe, hrsg. von *Emil Schaeffer*, Frankfurt a. M. 1924, S. 468; vgl. auch *Horst Bredekamp*, Renaissancekultur als "Hölle". Savonarolas Verbrennungen der Eitelkeiten, in: *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, hrsg. von *Martin Warnke*, München 1973, S. 41-64, 150-159.
- ²² *Geburt der Venus*, 172,5 x 278,5 cm, Florenz, Uffizien; *Lightbown*, 1978 (Anm. 1), II, S. 64 f., Kat. Nr. B 46.
- ²³ *Primavera*, 203 x 314 cm, Florenz, Uffizien; *Lightbown*, 1978 (Anm. 1), II, S. 51-53, Kat. Nr. B 39.
- ²⁴ Zusammengefaßt sind zahlreiche der diesbezüglichen Vor- und Fehlurteile bei *Ralf Berhorst*, Der Zorn Gottes, in: *Geo Epoche. Das Magazin für Geschichte*, 19, 2005 (Die Renaissance in Italien 1300-1560), S. 116-137.
- ²⁵ Vgl. zum Beispiel *Lightbown*, 1978 (Anm. 1), I, S. 130.
- ²⁶ Zur Biographie von Simone Filipepi: Raffaella Zaccaria, in: *Diz. Biogr. Ital.*, XLVII, 1997, S. 672 f.
- ²⁷ Archivio Segreto Vaticano, Politicorum. XLVII, fol. 338 ff. — "Fra Girolamo Savonarola da Ferrara cominciò a predicare in Fiorenza l'anno 1489, come profeta et mandato da Dio, annunciando il flagello a tutta la Italia, et esortando ciascuno a penitenza": Estratto della cronaca di Simone Filipepi nuovamente scoperto nell'Archivio Vaticano, hrsg. von *P. Villari/E. Casanova*, Scelta di prediche e scritti di Fra Girolamo Savonarola. Con nuovi documenti intorno alla sua vita, Florenz 1898, S. 453.
- ²⁸ "Simone di Mariano Filipepi": ebenda, S. 513-518, hier S. 515.
- ²⁹ "Copierò quí appresso un ricordo che io feci fino alli 2 di novembre 1499. Alessandro di' Mariano Filipepi, mio fratello, uno de' buon pittori, che habbia avuto a questi tempi la nostra città, alla presenza mia, sendo in casa al fuoco, circa tre hore di notte, narrò come quel giorno, nella sua bottega in casa di Sandro, era stato a ragionamento con Doffo Spini sopra i casi di f. Girolamo. Et in effetto, interrogandolo Sandro, perché sapeva che detto Doffo era stato uno de' principali, che sempre s'erano trovati ad esaminarlo, che li dicesse la pura verità, che peccati trovassero in fra Girolamo, onde meritasse fargli far così vituperosa morte; dove che all' hora gli rispose Doffo: — Sandro, hotti io a dire il vero? Non gli trovammo mai, non che peccato mortale, ma né anco veniale se gli trovò. — All' hora Sandro gli disse: — Perché lo faceste voi morire così vituperosamente? — Rispose: — E' non fu' io; ma ne fu causa Benozzo Federighi. Et se non si faceva morire questo profeta e gli suoi compagni, et gli avesse rimandati a San Marco, il popolo ci harebbe messo a sacco noi et tagliati tutti a pezzi. La cosa era ita tanto avanti, che cosé determinammo per nostro scampo, che morissero. — Poi accaddero tra loro dell' altre parole, che non bisogna replicarle": ebenda, S. 507 f. — Vgl. *Lightbown*, 1978 (Anm. 1), I, S. 169 f.
- ³⁰ Vgl. *Piper* (Anm. 20), S. 106.
- ³¹ "... lui [Doffo Spini] usava molto in bottega di un dipintore che si chiamava Sandro di Botticello huomo molto noto nella città per essere allora de primi eccellenti Pittori che ci fussino, et in bottega sua era sempre

- un'accademia di scioperati, come uno ne era il prefato Doffo e quiui piu uolte ragionando in su la morte del frate Doffo disse che non fu mai intentione loro mettere il frate di S. francesco nel fuoco, e che lo assicurorno di questo, ma bastaua loro che gli facessi giuoco tanto che col dilungare la cosa loro uenissimo a loro intento di spgnier queste cose de frate, e leuarlo di qua, Donde che parlandone cosi Doffo piu uolte in detta bottega di Sandro, e sendoui ancora presente Simone fratello di detto pittore, ne fece memoria nella sua cronica cioe a un suo libro doue il prefato Simone descriue tutte le cose notabili di quelli tempi, e parendoli che questo detto di Doffo fussi danotarlo per scoprir la uerità che era occulta di questa materia lo scrisse a questo suo libro detto libro, e letto": ASF, Codici dei Conventi Soppressi, San Marco, J, 10, 32, Le Giornate di Ser Lorenzo Violi, fol. 41v. — Vgl. *Lightbown*, 1978 (Anm. 1), I, S. 169.
- ³² Vgl. *Cecchi* (Anm. 1), S. 64.
- ³³ Vgl. dazu das Interview mit Pierluigi De Vecchi: *Ada Masoero Parigi*, Botticelli piagnone? Se mai uno scioperato, in: *Il giornale dell'arte*, 21, 2003 (Nr. 225), S. 16.
- ³⁴ Während für Botticelli selbst die Anzeigen 1490 und 1502 offenbar folgenlos blieben, wurde sein wahrscheinlich frühester Werkstattmitarbeiter Benedetto di Domenico d'Andrea zu 20 *fiorini larghi d'oro* verurteilt: *Cecchi* (Anm. 1), S. 64 f.
- ³⁵ ASF, Archivio dei Contratti, Rogiti di Ser Giovanni di Ser Marco di Tommaso da Romena, Protocollo dal 25 gen. 1491-92, al 24 nov. 1496, Segnato G. 433, fol. 97r. — Vgl. *Lightbown*, 1978 (Anm. 1), I, S. 165 f.
- ³⁶ ASF, Archivio dei Contratti, Rogiti di Ser Giovanni di Ser Antonio di Giovanni Carsidoni dall'8 marzo 1491-92, al 24 aprile 1500, fol. 215v. — Vgl. *Lightbown*, 1978 (Anm. 1), I, S. 168.
- ³⁷ Erwähnt zum Beispiel im Brief eines Mailänder Kunstagenten, der in den frühen 1490er Jahren in Florenz nach einem geeigneten Maler Ausschau hielt, vermutlich für einen größeren Auftrag des Herzogs von Mailand, Lodovico il Moro — vielleicht für die Certosa di Pavia: Mailand, AS, Sezione Storia, Autografi, Pittori: Sec. XV e varietà; vgl. *Lightbown*, 1978 (Anm. 1), I, S. 183. — Vgl. auch *F. W. Kent*, *Lorenzo de' Medici and the art of magnificence*, Baltimore/London 2004, S. 126-131.
- ³⁸ Vgl. *Nicoletta Baldini*, In the shadow of Lorenzo the Magnificent. The role of Lorenzo and Giovanni di Pierfrancesco de' Medici, in: *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece* (Ausst.kat. Athen), Mailand 2003, I, S. 277-282.
- ³⁹ ASF, Mediceo avanti il Principato, filza 68, c. 312. — Vgl. *Lightbown*, 1978 (Anm. 1), I, S. 178.
- ⁴⁰ Die Auftraggeberschaft von Lorenzo di Pierfrancesco für das *Dante-Projekt* bezeugt der sog. Anonimo Magliabechiano: Anonimo Magliabechiano, hrsg. von *Annamaria Ficarra*, Neapel 1968, S. 112-115, hier S. 114; vgl. *Baldini* (Anm. 38), S. 279; zu Castello vgl. *Cecchi* (Anm. 1), S. 308.
- ⁴¹ *Lightbown*, 1978 (Anm. 1), I, S. 129 f. und 179.
- ⁴² Das Programm galt dem Leben des hl. Dionysius Areopagita. Enthalten sein sollte die Bekehrung des Dionysius, seine Taufe und sein Martyrium durch Enthauptung. Zwei Szenen zur Bekehrung werden näher spezifiziert: Zu sehen sein sollte der Disput des Dionysius mit dem Apostel Paulus über den unbekanntem Gott; außerdem, wie Paulus Dionysius im Namen Jesu Christi einen Blinden heilen läßt. Auch die weiteren Lebensstationen dürften mehrere Szenen umfaßt haben. Die Nähe des Auftraggebers zu Savonarola mag vermuten lassen, daß das Bildprogramm mit dem Hauptheiligen der französischen Monarchie ein pro-französisches Bekenntnis darstellen sollte. So weit das Testament die Szenen spezifiziert, scheint ein wesentlicher Aspekt jedoch die Herkunft des Dionysius aus Athen und die Verbindung zum Apostel gewesen zu sein. Die Szene des Disputs über den unbekanntem Gott konnte auch als humanistisches Bekenntnis zur Kontinuität zwischen der heidnischen Antike und dem Christentum verstanden werden.
- ⁴³ *Lightbown*, 1978 (Anm. 1), I, S. 170.
- ⁴⁴ Ebenda, S. 139.
- ⁴⁵ Neben Botticelli tagten am 25. Januar 1504 unter anderem Il Cronaca, Antonio und Giuliano da Sangallo, Andrea Sansovino, Andrea della Robbia, Perugino, Filippino Lippi, Leonardo da Vinci, Lorenzo di Credi, Piero di Cosimo, Francesco Granacci, Davide Ghirlandaio, Cosimo Rosselli und Michelangelo selbst: *Charles Seymour*, *Michelangelo's David. A search for identity*, Pittsburgh 1967, S. 141-143.
- ⁴⁶ Tempera auf Holz, 62 x 91 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, zumeist in die 1490er Jahre datiert: *Zöllner* (Anm. 4), S. 250-253, Kat. Nr. 67.
- ⁴⁷ Mantua, Archivio Gonzaga, F. II. 9. Copialettere della Marchesa Isabella Gonzaga, dal 29 luglio 1502, al 30 gennaio 1503. *Sub die*. *Lightbown*, 1978 (Anm. 1), I, S. 179 f.
- ⁴⁸ Vgl. *Sylvia Ferino-Pagden*, "La prima donna del mondo". Isabella d'Este. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance, Ausst.kat., Wien 1994, S. 221-229.
- ⁴⁹ *Baldini* (Anm. 38), S. 279.
- ⁵⁰ 49 x 35 cm, von Holz auf Leinwand übertragen, Barcelona, Colección Helena Cambó de Guardans: *Zöllner* (Anm. 4), S. 243.
- ⁵¹ *Bredenkamp* (Anm. 21), S. 41-64.

- ⁵² Vgl. *Bodo Guthmüller*, Formen des Mythenverständnisses um 1500, in: Die Allegorese des antiken Mythos in Literatur, Wissenschaft und Kunst Europas, hrsg. von *Hans-Jürgen Horn/Hermann Walter*, Wiesbaden 1997, S. 37-61, hier S. 40.
- ⁵³ Vgl. *Marjorie Reeves*, The influence of prophecy in the Later Middle Ages. A study in Joachimism, Oxford 1969; *Eugen Weber*, Apocalypses. Prophecies, cults and millennial beliefs through the ages, Cambridge, Massachusetts 1999; *Walter Sporn*, Apokalyptik, in: Enzyklopädie der Neuzeit, I, Stuttgart/Weimar 2005, S. 491-497.
- ⁵⁴ Vgl. Christianity and the Renaissance. Image and religious imagination in the Quattrocento, hrsg. von *Timothy Verdon/John Henderson*, Syracuse 1990.
- ⁵⁵ *Landucci-Del Badia*, S. 179.
- ⁵⁶ Ebenda, S. 179 f.
- ⁵⁷ Vgl. *Hall* (Anm. 17), S. 507.
- ⁵⁸ *Michael Levey*, Florence. A portrait, Cambridge (Massachusetts) 1996, S. 236-282 (Chapter Nine: The Troubles of Italy).
- ⁵⁹ Vgl. *Lightbown*, 1978 (Anm. 1), II, S. 94, Kat. Nr. B 81; *Zöllner* (Anm. 4), S. 263 f., Kat. Nr. 82; Farbabb. bei *Cecchi* (Anm. 1), Abb. S. 336. — Vgl. auch *Steinberg* (Anm. 20), S. 69-77; *Samuel Y. Edgerton Jr.*, Pictures and punishment. Art and criminal prosecution during the Florentine Renaissance, Ithaca/London 1985, S. 43-45.
- ⁶⁰ Prato, Museo dell'Opera del Duomo: *Cecchi* (Anm. 1), Abb. S. 337; Kress Collection, aufbewahrt in Portland (Oregon), Art Museum: vgl. *Lightbown*, 1978 (Anm. 1), II, S. 94 f.
- ⁶¹ Canto I, 32, 45, 49: *Dante Alighieri*, *La Divina Commedia*, Commento a cura di *Giuseppe Villaroel*, Revisione del commento di *Guido Davico Bonino/Carla Poma*, Saggio introduttivo di *Eugenio Montale*, Mailand 1991, S. 5 f.
- ⁶² BAVR, Cod. Reg. Lat. 1896, fol. 101v. — Vgl. Sandro Botticelli, Der Bilderzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie. Mit einer repräsentativen Auswahl von Zeichnungen Botticellis und illuminierten Commedia-Handschriften der Renaissance, Ostfildern-Ruit 2000, S. 40 f.; vgl. auch Dantes Divina Commedia mit den Illustrationen von Sandro Botticelli. Faksimile-Ausgabe des Cod. Reg. Lat. 1896 in der Biblioteca Apostolica Vaticana und des Codex Hamilton 201 (Cim. 33) im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Faksimileband und Kommentar von *Peter Dreyer*, Zürich 1986.
- ⁶³ Vgl. *Jacopo Nardi*, *Istorie della città di Firenze*, ed. *Lelio Arbib*, Florenz 1838-1841, I, S. 41; *Lightbown*, 1978 (Anm. 1), I, S. 128 und 132; *Baldini* (Anm. 38), S. 278 (mit weiteren Nachweisen).
- ⁶⁴ Vgl. *Bode* (Anm. 8), 1921, S. 174. — Wesentliche Interpretationen zum Gemälde über die schon zitierten Monographien hinaus: *Roberta J. M. Olsen*, Studies in the later works of Sandro Botticelli (Ph.D. Princeton University 1975), Ann Arbor 1983, S. 335-339; *Rab Hatfield*, Botticelli's Mystic Nativity, Savonarola and the Millennium, in: *Warburg Journal*, LVIII, 1995, S. 89-114. — Vgl. auch *Steinberg* (Anm. 20), S. 77-81 sowie *Körner* (Anm. 4), S. 370-376.
- ⁶⁵ *Lightbown*, 1978 (Anm. 1), II, S. 87-92, Kat. Nr. B 79; *Cecchi* (Anm. 1), S. 302; *Zöllner* (Anm. 4), S. 250-253, Kat. Nr. 67. — Stanley Meltzoff vermutet auch für die *Verleumdung des Apelles* den Einfluß Savonarolas: *Stanley Meltzoff*, Botticelli, Signorelli and Savonarola. *Theologia Poetica* and painting from Boccaccio to Poliziano, Florenz 1987, S. 99-283.
- ⁶⁶ Vgl. *Plazzotta* (Anm. 7); außerdem: *Dario A. Covi*, The inscription in fifteenth century Florentine painting, New York 1986 (Diss. Phil. New York University 1958), hier vor allem S. 194 f. und 691 f.
- ⁶⁷ Am ausführlichsten hat sich in den letzten Jahren *Rab Hatfield* mit dieser Frage auseinandergesetzt und dabei tatsächlich auf zahlreiche bemerkenswerte Parallelen aufmerksam gemacht: *Hatfield* (Anm. 64).
- ⁶⁸ Leider sind die umfassenderen Arbeiten zu diesem Thema nicht publiziert: *Till Leberecht Lahusen*, Die Schriften der Hl. Birgitta von Schweden und deren Einfluß auf die Darstellung der Geburt Christi bis um 1430, Diss. München 1983; *Henrike Wenschkewitz*, Das Weihnachtbild des 14. und 15. Jahrhunderts nach der Vision der Hl. Birgitta von Schweden, Magister-Arbeit, Köln 1996; *Anette Creutzburg*, *Ut etiam ab aquilone aliquid boni esset*. Die hl. Birgitta von Schweden im Spiegel theologischer Kontroversen und ihrer frühesten Darstellung in der italienischen Buch- und Tafelmalerei des späten Trecento, Phil. Diss. Universität Kiel 2007 (Veröffentlichung in Vorbereitung).
Beispiele aus der Werkstatt von Botticelli: *Anbetung des Kindes*, ca. 1494-99, Leinwand, 122 x 80,5 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland; *Zöllner* (Anm. 4), S. 256-259. Kat. Nr. 72; *Anbetung des Kindes mit Hl. Johannes d. T.*, ca. 1480/82, Holz, 96 cm, Piacenza, Musei Civici di Palazzo Farnese: Il tondo di Botticelli a Piacenza, hrsg. von *Davide Gasparotto/Antonella Gigli*, Mailand 2006.
- ⁶⁹ Vgl. *Ingeborg Bähr*, Zum ursprünglichen Standort und zur Ikonographie des Dominikaner-Retabels von Giovanni di Paolo in den Uffizien, in: *Flor. Mitt.*, XLVI, 2002, S. 74-120, hier S. 97-101.
- ⁷⁰ Vgl. die Lippo Memmi zugeschriebene Tafel, um 1340, 78,2 x 36 cm, München, Alte Pinakothek; *Rolf Kultzen*, Italienische Malerei (Alte Pinakothek, Katalog V), München 1975, S. 102-104; *Cornelia Syre*, Alte Pinakothek, Italienische Malerei, Ostfildern 2007, S. 166-169.

- ⁷¹ Vgl. dazu *Hatfield* (Anm. 64), S. 95.
- ⁷² Vgl. dagegen *Bode* (Anm. 8), S. 174.
- ⁷³ Vgl. *Cecchi* (Anm. 1), S. 350. — Dies würde der damals insbesondere von den Bettelorden praktizierten Mnemotik entsprechen: vgl. *Ulrich Rehm*, *Bebilderte Vaterunser-Erklärungen des Mittelalters*, Baden-Baden 1994, S. 165-173 (hier Weiß, Blau, Rot für die theologischen Tugenden).
- ⁷⁴ Ps 84 (85), 11 f.
- ⁷⁵ London, The Lambeth Palace Library, Ms. 3, fol. 198r: *Carl M. Kauffmann*, *Romanesque manuscripts 1066-1199* (A survey of manuscripts illuminated in the British Isles, 3), London 1975, S. 99 f., Nr. 70, Abb. 195. — Vgl. auch *Wolfgang Augustyn*, *Friede und Gerechtigkeit – Wandlungen eines Bildmotivs*, in: *Pax. Beiträge zu Idee und Darstellung des Friedens*, hrsg. von *Wolfgang Augustyn*, München 2003, S. 243-300, hier vor allem S. 249 f.
- ⁷⁶ "Veritas de terra orta est, et iustitia de caelo prospexit. Veritas de terra orta est: Christus de femina natus est. Veritas de terra orta est: Filius Dei de carne processit. Quid est ueritas? Filius Dei. Quid est terra? Caro. Interroga unde natus est Christus, et uides quia ueritas de terra orta est. Sed haec ueritas quae orta est de terra, erat ante terram, et per ipsam factum est caelum et terra; sed ut iustitia de caelo prospiceret, id est, ut iustificarentur homines diuina gratia, ueritas nata est de Maria uirgine; ut posset pro illis iustificandis offerre sacrificium, sacrificium passionis, sacrificium crucis": *Augustinus, Ennaratio in Ps. 84*, 13 (*Corpus Christianorum, Series Latina*, 29: *Aurelii Augustini Opera*, Pars X, 2), Turnhout 1956, S. 1173. — Vgl. demgegenüber *Hatfield* (Anm. 64), S. 89-91.
- ⁷⁷ Miniatur auf Pergament, 34,6 x 23,4 cm, J. H. Wade Fund, Inv. Nr. 1933.445.a: The Cleveland Museum of Art. *Meisterwerke von 300 bis 1550* (Ausst.kat. München 2007), hrsg. von *Renate Eikelmann*, München 2007, S. 124 f., Kat. Nr. 40 (mit Abb.).
- ⁷⁸ *Guillelmus Durantus, Rationale diuinarum officiorum*, ed. A. Davril/T.M. Thibodeau/B. G. Guyot, lib. VII, cap. 24, 4 (*Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis*, 140B), Turnhout 2000, S. 72; vgl. auch *Georg Söll*, *Maria in der Geschichte von Theologie und Frömmigkeit*, in: *Handbuch der Marienkunde*, hrsg. von *Wolfgang Beinert/Heinrich Petri*, Regensburg 1984, S. 93-231, hier S. 159 f.
- ⁷⁹ Die zwölf *privilegia* der Jungfrau heißen bei Savonarola: "Sposa di Dio Padre vera", "Sposa di Dio Padre admiranda", "Madre di Dio", "Madre del suo padre", "Sacratio dello Spirito Santo singulare", "Sacratio ineffabile", "Vergine della vergine", "Vergine fecunda", "Regina sola del mondo", "Regina sopra tutte le creature honoranda", "Dolcezza di cuore delli giusti", "Speranza delli peccatori et delle persone miserabili": *Compendium revelationum*, Florenz 1495, hier zitiert: *Compendio di rivelazioni*, hrsg. von A. Crucitti, Rom 1974, S. 75-92; hier sind die "privilegia" Teil einer allegorischen Krone, die der Gottesmutter von den Florentinern überreicht wird. — Vgl. *Hatfield* (Anm. 64), S. 94, Abb. 38.
- ⁸⁰ "Non enim est reconciliatio, nisi quam tu casta concepisti; non est justificatio, nisi quam tu integra in utero fovisti. Ergo, o domina, mater es justificationis et justificatorum, genetrix es reconciliationis et reconciliatorum, parens es salutis et saluatorum": *Anselm von Canterbury, Oratio LII (Ad Sanctam Virginem Mariam)*, PL, CLVIII, Sp. 952-959, hier Sp. 956; vgl. *Handbuch der Marienkunde* (Anm. 78), S. 160 f.
- ⁸¹ Das Farnese-Stundenbuch. Mit Miniaturen von Giulio Clovio Croata. Vollständige Faksimile-Ausgabe der Handschrift MS M.69 der Pierpont Morgan Library New York. Kommentar *William M. Voelkle/Ivan Golub*, Graz 2001, hier S. 21-25.
- ⁸² *Jeffrey Ruda*, *Fra Filippo Lippi, life and work with a complete catalogue*, London 1993, S. 224-230, 447 f., Kat. Nr. 51; *Megan Holmes*, *Fra Filippo Lippi. The Carmelite painter*, New Haven/London 1999, S. 172-182.
- ⁸³ Der Finger am Mund bezieht sich auf das Motiv, das das Jesuskind eine Traube in den Mund führend zeigt — als Hinweis auf die Passion und auf die Eucharistie (vgl. z. B. Masaccio, *Madonna mit dem Jesuskind*, 1426, London, National Gallery).
- ⁸⁴ Nachweise: *Ulrich Rehm*, *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*, München/Berlin 2002, S. 229 f.
- ⁸⁵ "Iam enim securis ad radicem arborum posita est omnis ergo arbor quae non facit fructum bonum exciditur et in ignem mittitur" (Mt 3, 10; vgl. auch Lc 3,9). Bei Matthäus ist dies Teil der Bußpredigt Johannes des Täufers, die mit den Worten beginnt: "paenitentiam agite adpropinquavit enim regnum caelorum" (Mt 3, 2). Und direkt anschließend an das Gleichnis der Axt: "Ich taufe euch mit Wasser zur Buße, der aber nach mir kommt, ist stärker als ich, und ich bin nicht wert, ihm die Schuhe zu tragen; der wird euch mit dem heiligen Geist und mit Feuer taufen. Er hat seine Wortschaufel in der Hand; er wird seine Tenne fegen und seine Weizen in die Scheune sammeln; aber die Spreu wird er verbrennen mit unauslöschlichem Feuer" (Mt 3, 11-12).
- ⁸⁶ Darin ist die Art der Inschrift anderen Marienbildern vergleichbar, wie etwa jenem von Domenico di Bartolo, Siena, Pinacoteca Nazionale: *Keith Christiansen/Lawrence B. Kanter/Carl Brandon Strehlke*, *Painting in Renaissance Siena 1420-1500* (Kat. der Ausst. 1988-1989), New York 1988, S. 13, Abb. 10.
- ⁸⁷ Transkription des Originaltexts bei *Lightbown*, 1978 (Anm. 1), II, S. 99 f.; *Nigel G. Wilson*, *Greek inscriptions*

on Renaissance paintings, in: *Italia medioevale e umanistica*, XXXV, 1992, S. 215-252, hier S. 232-241; *Hatfield* (Anm. 64), S. 98; *Plazzotta* (Anm. 7); *Zöllner* (Anm. 4), S. 266 f. Kat. Nr. 85. — Die Transkriptionen beruhen letztlich immer noch auf *Sidney Colvin*, *The date and superscription of Mr. Fuller's Mailand's Botticelli*, in: *The Academy*, 2, 1870-1871, S. 130-132.

⁸⁸ Vgl. *Wilson* (Anm. 87).

⁸⁹ Vgl. *Lightbown*, 1978 (Anm. 1), I, S. 182.

⁹⁰ *Wilson* (Anm. 87), S. 232-241.

⁹¹ In Apc 12,14 heißt es: "Da wurden der Frau die zwei Flügel des großen Adlers gegeben, damit sie in die Wüste flöge an ihre Stätte, wo sie eine Zeit und Zeiten und eine halbe Zeit erhalten wird vor der Schlange". Anders als *Lightbown*, 1978 (Anm. 1), I, S. 137, hat *Hatfield* (Anm. 64), S. 110 vermutet, daß Botticelli "Zeit" mit 1000 Jahren und dementsprechend "halbe Zeit" mit 500 Jahren gleichsetzt.

⁹² Vgl. *Ludovica Sebreghondi*, *Iconografia di Girolamo Savonarola 1495-1998*, Florenz 2004.

⁹³ Diese Art des Geleits war in Italien noch im frühen 20. Jahrhundert gebräuchlich und wurde von eigenen Bruderschaften versehen; vgl. *Samuel Y. Edgerton Jr.*, *Pictures and punishment: art and criminal prosecution during the Florentine Renaissance*, Ithaca/London 1985, Abb. 47.

⁹⁴ Zur Gattung der Schandbilder vgl. *Martin Wackernagel*, *Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*, Leipzig 1938, S. 196 f.; *Gherardo Ortalli*, *Pingatur in palatio. La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Rom 1979; *Edgerton* (Anm. 93).

⁹⁵ Ebenda, S. 136-139; Botticelli. *From Lorenzo the Magnificent to Savonarola* (Katalog der Ausstellung Paris, 2003-2004/Florenz 2004), Mailand 2003, S. 220; *Sebreghondi* (Anm. 92), S. 28 und S. 386, Abb. 12 (Perugia, Galleria Nazionale, hier ins 17. Jahrhundert datiert).

⁹⁶ Vgl. *Piper* (Anm. 20), S. 126 f.

⁹⁷ *Landucci-Del Badia*, S. 178.

⁹⁸ Öl auf Holz, 53 x 47 cm, ca. 1498, Florenz, Museo di San Marco.

⁹⁹ Vgl. Anm. 57, 58.

¹⁰⁰ Die *Madonna dell'Impruneta*, ein Gemälde, das der Evangelist Lukas persönlich nach dem Angesicht der Muttergottes geschaffen haben soll, soll von Bauern genau an der Stelle aufgefunden worden sein, an der dann die 1060 geweihte Kirche von Impruneta errichtet wurde. Der Name des Bildes, wie der der Ortschaft selbst, leitet sich von den *impruni* ab, den Brombeersträuchern dieser Gegend. Das Gnadenbild der Madonna ist eng mit dem Namen der Familie Buondelmonti verknüpft, denn diese übte das Patronat über das Heiligtum aus. Noch heute befindet sich im linken Seitenschiff der Kapelle das Bild der Gottesmutter in einem Marmortabernakel des 15. Jahrhunderts. Wahrscheinlich handelt es sich um die originale mittelalterliche Tafel. Sicher ist das allerdings nicht, denn 1758 wurde das Bild von Ignazio Hugford vollkommen übermalt. Von Impruneta aus wurde die Madonna immer wieder auf Verordnung der Signoria von Florenz in feierlichen Prozessionen den knapp neun Kilometer langen Weg in die Stadt getragen. In Dürrezeiten oder bei Dauerregen, bei bevorstehenden Schlachten, heiklen politischen Entscheidungen oder zu feiernden Triumphen — immer wieder wurde die Madonna eingeholt und mit reichen Geschenken bedacht. — Vgl. *Timothy Verdon*, *Maria nell'arte fiorentina*, Florenz 2002, Abb. S. 22; *Rosanna Caterina Proto Pisani*, *La Madonna dell'Impruneta, Colloqui davanti alla madre in Toscana tra arte, storia e devozione*, hrsg. von *Antonio Paolucci*, Florenz 2004, S. 156-165.

¹⁰¹ *Landucci-Del Badia*, S. 199.

¹⁰² Vgl. *Hatfield* (Anm. 64), S. 111.

¹⁰³ *Landucci-Del Badia*, S. 241.

¹⁰⁴ Vgl. auch *Dieter Wuttke*, *Dürer und Celtis. Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus, 'Jahrhundertfeier als symbolische Form'*, in: *The journal of Medieval and Renaissance studies*, X, 1980, S. 73-129.

¹⁰⁵ *Landucci-Del Badia*; *Estratto della cronaca di Simone Filipepi*, ed. *Villari/Casanova* (Anm. 27).

¹⁰⁶ *Vasari-Barocchi*, *Testo*, III, S. 516 f. — Vgl. auch: Botticelli e Dante, hrsg. von *Corrado Gizzi* (Ausst.kat. Torre de' Passeri), Mailand 1990.

¹⁰⁷ Albrecht Dürer, *Selbstbildnis*, 1500, München, Alte Pinakothek.

¹⁰⁸ *Ascanio Condivi*, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, a cura di *Giovanni Nencioni* con saggi di *Michael Hirst/Caroline Elam*, Florenz 1998, S. 62.

RIASSUNTO

Sui tardi anni di Sandro Botticelli, morto nel 1510, vanno corrette diffuse convinzioni rispetto al quadro che ne traccia Vasari e a ipotesi che vi fanno ricorso. Fino al 1504 almeno, ovvero fino a sessant'anni circa, Botticelli era notoriamente a capo di una bottega rispettata e di successo. Mentre suo fratello Simone era un seguace dichiarato di Savonarola, egli mantenne nei suoi confronti una certa distanza e curò contatti con avversari politici del frate domenicano. Di un discepolato, per non dire di una rinuncia alla professione di pittore, di un rifiuto improvvisamente sopraggiunto di temi e motivi mitologici o addirittura di una partecipazione ai *bruciamenti delle vanità* non si può certo parlare. Solo poco prima della morte Botticelli entrò — presumibilmente per motivi di salute — in una crisi personale le cui conseguenze economiche indussero i congiunti a rifiutarne l'eredità.

Con il mutare del mercato dell'arte a Firenze verso il 1500 Botticelli si rivolse in misura maggiore a soggetti religiosi e si servì di forme espressive più cariche di pathos. *L'Adorazione dei Magi* di Londra pone l'avvenimento della nascita del Bambino Gesù in un complesso contesto ecclesiologico di storia della salvezza. Riferimenti immediati a specifici contenuti dottrinali delle prediche savonaroliane non vi sono riconoscibili. Se leggiamo l'iscrizione del dipinto, formulata in prima persona, come asserzione del pittore stesso, si tratta allora di un benché cifrato precoce esempio del fatto che un artista, nell'ambito del medium a lui proprio, prende posizione su avvenimenti contemporanei e indica con cenni sulla interpretazione del dipinto una prospettiva di speranza da un presente sentito come un momento di crisi.

Bildnachweis:

Cecchi (Anm. 1), S. 348, 336, 302, 259, 287, 341: Abb. 1-5 und 8. — Farnese-Stundenbuch (Anm. 81): Abb. 6. — Gemäldegalerie, Berlin: Abb. 7.