

Abgründe der Herrschaft Amors in Gemälden Sandro Botticellis

ULRICH REHM

Der bildliche Liebesdiskurs im Quattrocento

Was könnte willkommeneren Anlass bieten, das Verhältnis der Geschlechter in Bildern zu verhandeln, als die Vermählung und die damit verbundene Einrichtung einer gemeinsamen Wohnstätte der Eheleute? Im Florenz des 15. Jahrhunderts war es weithin üblich, dass die Damen in das Familienhaus des Bräutigams zogen, wo – das gilt allerdings nur in besonders privilegierten Fällen – ein eigenes Zimmer für sie eingerichtet wurde. Die Einrichtung solcher Brautzimmer scheint so manchen Bildauftrag mit sich gebracht zu haben, und einige Malerateliers waren regelrecht spezialisiert auf entsprechende Arbeiten. Aber auch die angesehensten Werkstätten, die für ihr breites Betätigungsfeld in der Tafel- und Wandmalerei bekannt waren, wurden offenbar in diesem Bereich aktiv. Das Atelier Sandro Botticellis (1444/45–1510) in der damaligen Via Nuova, unweit von Ognissanti, scheint, spätestens nach der Rückkehr des Meisters aus Rom im Frühjahr 1482, zu den gefragtesten Auftragnehmern für solche Gemälde zur Brautzimmerausstattung gehört zu haben.¹

Zu den frühesten zusammenhängenden Äußerungen über diese Bildgattung zählen wenige Sätze Giorgio Vasaris (1511–1574) in der *Vita* des Dello Delli (ca. 1403–ca. 1470).² Vasari berichtet von zahlreichen Ausstattungsgegenständen in

1 Die wichtigsten Standardwerke zu den Gemälden Botticellis sind nach wie vor Herbert P. Horne: *Botticelli. Painter of Florence*. London 1908 (Nachdruck, Introduction by John Pope-Hennessy. Princeton, New Jersey 1980; Bd. 2: Alessandro Filipepi: *Commonly called Sandro Botticelli, Painter of Florence*. Florenz 1986) und Ronald Lightbown: *Sandro Botticelli*. London 1978, Bd. 1–2. Hier finden sich auch die grundlegenden Interpretationen zu den im Folgenden diskutierten Gemälden, auf die ich nicht noch einmal im Einzelnen verweise. Zum Liebesdiskurs im Œuvre Botticellis hat sich in größerem Zusammenhang zuletzt geäußert: Hans Körner: *Botticelli*. Köln 2006.

2 „La qual cosa gli venne molto a proposito, perché usandosi in que' tempi per le camera de' cittadini cassoni grandi di legname a uso di spolture e con alter varie fogge ne' copercî, niuno era che I detti cassoni non facesse dipingere; [...] E le storie, che nel corpo dinanzi si facevano, erano per lo più di favole tolte da Ovidio e da altri poeti, ovvero storie raccontate dagli istorici greci o latini, e similimente cacce, giostre, novelle d'amore et altre cose somiglianti, secondo che meglio amava ciascuno. [...] e che è più, si dipignevano in cotal maniera non solamente I cassoni, ma i lettucci, le spalliere, le cornice che ricignevano intorno, e altri così fatti ornamenti da camera che in que' tempi mangifamicamente si usavano, come infiniti per tutta la città se ne

den vornehmen Häusern der Stadt, von hölzernen Truhen, den sogenannten *cassoni*, die – so Vasari – zumeist mit Fabeln nach Ovid oder anderen Autoren, mit Historien der griechischen oder lateinischen Dichter oder mit Jagd-, Turnier- oder Liebesszenen („*novelle d’amore*“) ausgestattet waren. In gleicher Weise seien, so Vasari, auch die Sitz- und Liegemöbel („*lettucci*“) und die Wandvertäfelungen, die sogenannten *spalliere*, gestaltet worden. Die besten Maler jener Zeit hätten sich nicht geziert, derartige Arbeiten auszuführen. Während in dieser letzten Formulierung deutlich wird, dass Vasari selbst – und womöglich mit ihm sein Zeitalter – diese Aufgabe als weniger ruhmreich betrachtete, bot sie den Künstlern des Quattrocento offensichtlich ein reiches Experimentierfeld mit profanen Bildthemen, insbesondere auf der Basis antiker Literatur.

Die meisten Bilder aus der Tradition der *cassone*- und *spalliera*-Malerei haben, wenn überhaupt, herausgerissen aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen überdauert.³ Das heißt, sie befinden sich nicht nur jenseits der ursprünglich für sie vorgesehenen Räume, sondern in der Regel auch losgelöst vom engeren Truhen- oder Vertäfelungszusammenhang. Nur wenige Beispiele, wie die sog. Morelli-Truhe aus den frühen 1470er Jahren, heute in der Galerie des Courtauld Institute in London, vermitteln eine Vorstellung davon, wie eine Brautzimmertruhe seinerzeit ausgesehen haben mag (Abb. 1); und entsprechende Rahmen- und Ornamentformen, wie sie hier, vor allem an der erhöhten Rückwand, zu sehen sind, wird man auch für Vertäfelungen annehmen dürfen. Wie sich die jeweils erhaltenen Bilder in ein eventuelles ursprüngliches Bildprogramm innerhalb der jeweiligen

possono vedere. E per molti anni fu di sorte questa cosa in uso, che eziandio I più eccellenti pittori in così fatti lavori si esercitavano, senza vergognarsi, come oggi molti farebbono, die dipignere e mettere d’oro simili cose. E che ciò sia vero, si è veduto insino a’ giorni nostri, oltre molti altri, alcuni cassoni, spalliere e cornice nelle camera del magnifico Lorenzo Vecchio de’ Medici, nei quali era dipinto di mano di pittori non mica plebei, ma eccellenti maestri, tutte le giostre, torneamenti, cacce, feste et altri spettacoli fatti ne’ tempi suoi, con giudizio, con invenzione e con arte maravigliosa“: Giorgio Vasari: *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori*, nelle redazioni del 1550 e 1568. Hg. von Rosanna Bettarini. *Commento secolare a cura di Paola Barocchi*. Bd. 3. Testo. Florenz 1971, S. 37f.

- 3 Zur *cassoni*- und *spalliera*-Malerei vgl. Paul Schubring: *Cassoni, Truhen- und Spalliera-Bilder der italienischen Renaissance*. Leipzig 1915 (Ergänzungsband 1923); Wilhelm von Bode: *Die Hausmöbel der italienischen Renaissance*. Leipzig 1921; Frida Schottmüller: *Die italienischen Möbel und dekorativen Bildwerke im Kaiser-Friedrich-Wilhelm-Museum*. Stuttgart 1922; Martin Wackernagel: *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*. Leipzig 1938, S. 172f.; Frederick Antal: *Die florentinische Malerei und ihr sozialer Hintergrund*. Berlin 1958 (Engl. Erstausg. 1948); Terisio Pignatti: *Mobili italiani del Rinascimento*. Mailand 1961; Peter Thornton: *The Italian Renaissance Interior 1400–1600*. London 1991; Anne B. Barriault: *Spalliera Paintings of Renaissance Tuscany*. Pennsylvania State University, University Park 1994; Graham Hughes: *Renaissance Cassoni*. London 1997; Patricia Lee Rubin, Allison Wright: *Renaissance Florence – The Art of the 1470s*. London 1999; Hannelore Nützmann: *Alltag und Feste. Florentinische Cassone- und Spallieramalerei aus der Zeit Botticellis (Bilder im Blickpunkt)*. Berlin 2000.

cassoni oder *spalliere* oder gar innerhalb des größeren Ausstattungszusammenhangs fügten, lässt sich nur in den seltensten Fällen rekonstruieren.

Was im ersten Überblick über die jeweiligen Bildthemen auffällt, ist, dass der hier verhandelte Liebesdiskurs sich keineswegs darauf beschränkt, lediglich die friedvollen und einträchtigen Seiten der Geschlechterbeziehung zu feiern. Vielmehr scheint die Beschäftigung gerade auch mit den Gefahren und Abgründen ein fester Bestandteil der bildlichen Auseinandersetzung mit der Liebesthematik gewesen zu sein.

Eine besondere Spannbreite weisen in diesem Zusammenhang die Beiträge der Botticelli-Werkstatt auf, zudem eine Komplexität, die – so meine These – bis hin zu programmatischen Bildformulierungen reichen, in denen Prinzipien des Liebes- und Schönheitsdiskurses auf die bildenden Künste übertragen werden. Deshalb möchte ich mich im Folgenden auf eine Auswahl der entsprechenden Arbeiten Botticellis konzentrieren, und zwar unter demjenigen Gesichtspunkt, der in diesem Zusammenhang m. E. bisher unzureichend beleuchtet wurde: dem des Abgründigen. Das Sujet der Liebe im weiteren und der Herrschaft Amors im engeren Sinn erlaubt es mir, Bilder zu Themen unterschiedlicher Herkunft und in ganz unterschiedlicher Art der Schilderung im Zusammenhang zu diskutieren. Gleich vorab sei festgehalten, dass die Frage, für welchen ursprünglichen Kontext die betreffenden Gemälde produziert wurden oder welchen konkreten historischen Ensembles sie entstammen, in keinem Fall letztgültig geklärt ist.

Chloris und Zephyr, Flora und Zephyr

Vergleichsweise genau geklärt scheinen Anlass und Ursprungsort der großformatigen Frühlingsallegorie, die heute unter dem Titel *La Primavera* bekannt ist, zu sein (Abb. 2).⁴ Seit 1975 das kurz vor der Wende zum 16. Jahrhundert erstellte Inventar des Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (1463–1503) publiziert wurde,⁵ wird *La Primavera* von den meisten Autoren mit einem Gemälde identifiziert, das im damaligen Stadtpalast der Familie an der Via Larga, unweit des heutigen Palazzo Medici-Ricardi, in einem Erdgeschosszimmer als Teil der Rückwandvertäfelung eines Sitz- und Liegemöbels (*lettuccio*) benannt wird.⁶ Dieser Nebenraum zu Lorenzo di Pierfrancescos Schlafgemach gilt als

4 Zu diesem sowie den anschließend diskutierten allegorischen Gemälden mit Gestalten der antiken Mythologie vgl. jüngst zusammenfassend: Cristina Acidini: Für ein blühendes Florenz. Botticellis mythologische Allegorien, in: Andreas Schumacher (Hg.), Botticelli. Bildnis, Mythos, Andacht. Ausst.-Kat. Städel Museum, Frankfurt/Main, 13. Nov. 2009 – 28. Febr. 2010. Ostfildern 2009, S. 73–96.

5 John Shearman: The collections of the younger branch of the Medici, in: Burlington Magazine 117, 1975, S. 12–27; Webster Smith: On the original location of the *Primavera*, in: Art Bulletin 57, 1975, S. 31–40.

6 Ein gewisses Spektrum an Interpretationen zu *La Primavera* nach 1975: Mirella Levi D'Ancona: Botticelli's *Primavera*: A botanical interpretation including astrology, alchemy and the Medici. Florenz 1983; Umberto Baldini u. a.: *La Primavera* del Botticelli: Storia di un

das Zimmer seiner Gemahlin Semiramide d'Appiano (geb. 1463). Und dementsprechend wird als Auftragszusammenhang die Vermählung der beiden im Jahr 1482 vermutet.⁷

Während in diesem Gemälde Gleichklang und Harmonie die Komposition prägen, ja – auch im Sinne einer musikalischen *concinnitas* – vielleicht als Grundkonzept die Bilderfindung maßgeblich bestimmen,⁸ sind im Detail durchaus spannungsreiche Momente präsent, die in der Gesamtwirkung der Darstellung aufgehoben erscheinen. Wenn das Gemälde im Folgenden mit den weithin üblichen Figurenbenennungen nach Ovids *Fasti* erläutert wird,⁹ so ist festzuhalten, dass diese in der Literatur nicht durchweg akzeptiert sind.¹⁰ Für die Einschätzung des Bildbeitrags zum Liebesdiskurs spielen diese Benennungen allerdings nur partiell eine gewichtigere Rolle.

Da unter dem Thema der Abgründe der Herrschaft Amors vor allem die rechte Bildhälfte von Interesse ist, erlaube ich mir, mich im Folgenden auf diese zu konzentrieren (Abb. 3). Hier überwältigt der Windgott Zephyr, aus der Höhe heranschwebend, die hilflos die Flucht suchende Nymphe Chloris.¹¹ Bei Ovid heißt es über die römische Göttin der Blüte und des Frühlings: Ihr ursprünglicher Name sei Chloris gewesen, und diesen gebe man im Lateinischen mit Flora wieder. Sie sei eine Nymphe in den Gefilden der Seligen gewesen, wo im Frühling

quadro e di un restauro. Mailand 1984; Liana Cheney: Quattrocento Neoplatonism and Medici Humanism in Botticelli's Mythological Paintings. New York, London 1985; Alessandro Parronchi: Botticelli fra Dante e Petrarca. Florenz 1985; Horst Bredekamp: Sandro Botticelli. *La Primavera*. Florenz als Garten der Venus. Frankfurt/Main 1988; Lightbown: Sandro Botticelli, Bd. 1–2; Mirella Levi D'Ancona: Due quadri del Botticelli eseguiti per nascite in Casa Medici. Nuova interpretazione della *Primavera* e della *Nascita di Venere*. Florenz 1992; Charles Dempsey: The Portrayal of Love. Botticelli's *Primavera* and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent. Princeton, New Jersey 1992; Joanne Snow-Smith: The *Primavera* of Sandro Botticelli: A Neoplatonic Interpretation. New York 1993 (New Connections. Studies in Interdisciplinarity, 5); Michael Rohlmann: Botticellis *Primavera*. Zu Anlaß, Adressat und Funktion von mythologischen Gemälden im Florentiner Quattrocento, in: *artibus et historiae* 33, XVII, 1996, S. 97–132; Frank Zöllner: Zu den Quellen und zur Ikonographie von Sandro Botticellis *Primavera*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 50, 1997, S. 131–158; Ulrich Rehm: *Instaurare iubet tunc hymenaea Venus*. Botticellis *Primavera*, in: Bodo Guthmüller, Wilhelm Kühlmann (Hgg.), *Renaissancekultur und antike Mythologie*. Tübingen 1999 (Frühe Neuzeit, Bd. 50), S. 253–281; Körner, Botticelli.

7 All diese Zusammenhänge bestreitet jüngst Rab Hatfield: Some Misidentifications in and of Works by Botticelli, in: ders. (Hg.), *Sandro Botticelli and Herbert Horne*. New Research. Florenz 2009 (The Villa Rossa Series, 5), S. 7–61.

8 Vgl. Rehm, *Instaurare*.

9 Die wichtigste Interpretation in diesem Zusammenhang ist: Edgar Wind: *Pagan mysteries in the Renaissance*. New Haven 1958 (Dt.: *Heidnische Mysterien in der Renaissance*. Übers. von Christa Münstermann. Mit einem Nachwort von Bernhard Buschendorf. Frankfurt/Main 1981).

10 Vgl. Hatfield, *Misidentifications*.

11 Ovid: *Fasti*, Buch 5 (Monat Mai). Hg. von Franz Bömer. Bd. 1. Heidelberg 1957, Verse 183–378, S. 230–240.

Zephyr sie gesehen, verfolgt und überwältigt habe. Anschließend habe er sie zur Frau genommen und ihr als Morgengabe Land geschenkt. In dessen Mitte liege ein fruchtbarer Garten mit einer Wasserquelle, den Zephyr mit edlen Blumen gefüllt und über den er sie als Regentin eingesetzt habe.¹²

Botticelli allerdings modifiziert die von Ovid geschilderte Vergewaltigung, indem er die Szene mit Anleihen an den Apoll-und-Daphne-Mythos gestaltet: Noch bevor Zephyr so recht zugreifen kann, sprießen der Nymphe schon Blumen aus den Körperöffnungen, was vielleicht die sexuelle Überwältigung verhindert.¹³ Während bei Ovid der Windgott nach seiner ersten Triebabfuhr die Nymphe – gewissermaßen zum Ausgleich – in den Status einer Herrin über einen Garten und über dessen Blumen einsetzt, steht in Botticellis Gemälde die zur Blumengöttin Flora Gewandelte unmittelbar neben dem Ereignis. Wenn wir, mit Ovid, eine zeitliche Entwicklung unterstellen wollen, so bliebe unklar, ob und was in der Zwischenzeit geschehen sein mag. Aber wir sehen, dass die stolz auftretende Herrin über die Blumen einen deutlichen Kontrast zum Verhalten der scheuen Nymphe darstellt, und dass sie sich als Dienerin der Venus präsentiert. Denn sie tut, was ihre Aufgabe im Dienst der Venus ist: Sie schmückt die Erde bzw. das Brautlager mit farbigen Blüten. Genau in dieser Funktion erscheint Flora in den *Büchern von der Hochzeit der Philologia mit Merkur* des spätantiken Autors Martianus Capella – ein Text, der im Florenz des 15. Jahrhunderts, besonders im Medici-Umfeld, außerordentlich präsent war.¹⁴ Vor dem Horizont des neunten Buches über die Musik – *De Harmonia* – erscheint die Personen- und Handlungskonstellation von *La Primavera* sehr konkret als bildlicher Analogentwurf zu jener Harmonie-Vorstellung, die Martianus Capella mit dem Prinzip des antiken Ehegottes Hymen verknüpft, dessen Aufgabe darin besteht, Gegensätze miteinander in Einklang zu bringen. Den Auftakt des neunten Buches des Martianus Capella bildet der Auftritt der Venus mit ihrem Gefolge, nämlich Amor, Flora und den drei Grazien, die die hochzeitlichen Lieder und Tänze der Hochzeitsfeierlichkeiten Merkurs auf den abschließenden Höhepunkt zuführen, bevor das Brautpaar sich in das Ehelager zurückzieht. Und eben dieses wird das Brautpaar von Flora geschmückt vorfinden.¹⁵

12 Giovanni Boccaccio: *De mulieribus claris*, cap. LXIV, in: Giovanni Boccaccio: *Tutte le opere*. Hg. von Vittore Branca. Bd. 10. Mailand 1970, S. 256–261 hatte dieser Geschichte in seinem Buch über berühmte Frauen (*De claris mulieribus*) zu größerer Popularität verholfen.

13 Darauf wies bereits Aby Warburg hin: Aby Warburg: Botticelli's „Geburt der Venus“ und „Frühling“. Hamburg 1893.

14 Martianus Capella: *De nuptiis Philologiae et Mercurii* lib. IX. *De Harmonia*. Hg. von James Willis. Leipzig 1983, S. 337. Zur Präsenz des Textes im Florenz des Quattrocento: Rehm, *Instaurare*, S. 261f.

15 „Iam facibus lasso spectans marcentibus ignes / instaurare iubet tunc hymeneae Venus / quis modus inquit erit quonam sollertia fine / imedient thalamos ludere gymnasia / deriguit comis blandisque assueta Voluptas / et noster pallens contrahi ora puer / ipsa etiam fulcris redimicula nectere sueta / Flora decens trina anxia cum Charitate est.“ Martianus Capella, *De nuptiis*, S. 337.

Dem Gemälde Botticellis kommt gerade in diesem Zusammenhang im mutmaßlich ursprünglichen Raumkontext eine inspiratorische Aufgabe zu: Da es, wie schon erwähnt, offenbar oberhalb eines Sitz- und Liegemöbels angebracht war (vermutlich in etwas größerer Höhe), musste der Auftritt Floras wie ein Übergriff auf den konkreten Raum wirken: Sie tritt so nahe an den vorderen Bildrand heran, dass der Eindruck entstehen musste, sie streue ihre Blüten nicht allein auf die dargestellte Wiese, sondern auch über den Bildrand hinaus, um das dort befindliche Sitz- und Liegemöbel zu schmücken, das somit eine Anspielung auf das Ehelager böte.

Zudem steht die im Bild repräsentierte Schönheit vermutlich im Dienst der seinerzeit verbreiteten Auffassung, dass sich Frauen während der Schwangerschaft mit Schöner konfrontieren und Hässliches meiden sollen, um auch möglichst schönen Nachwuchs zu bekommen. Eine entsprechende Empfehlung lässt sich etwa in Leon Battista Albertis (1404–1472) Traktat über die Familie lesen.¹⁶

Wie auch immer: Deutlich bleibt im Bild die Rollenverteilung zwischen den Geschlechtern: Der Mann bzw. dessen Sexualtrieb wird zu einer – wenn auch milden – Naturgewalt stilisiert, die Frau zu einer eher schwächlichen Verteidigerin ihrer Keuschheit. Allerdings steht ihr, wenn man Ovid folgen will, in Aussicht, mithilfe des männlichen Einflusses eine Rangerhöhung zu erzielen und die Herrschaft über ein fest definiertes Reich zugesprochen zu bekommen.

Innerhalb des Gesamtbildes, in dem die mythologischen Gestalten als Naturpersonifikationen und zugleich als Repräsentanten eines bestimmten Konzepts von Schönheit¹⁷ und Liebe¹⁸ auftreten, sind also die Aspekte von Gewalt und gesellschaftlichem Rang präsent, ja offenbar als notwendiger Bestandteil des Ganzen integriert – ein Aspekt, auf den ich an späterer Stelle zurückkommen werde.

Keuschheitswächterin und Kentaur

Die soeben benannte Rollenverteilung unter den Geschlechtern steht allerdings nicht allein im ursprünglichen Zusammenhang, wenn wir den betreffenden Raum so rekonstruieren, wie es überwiegend getan wird. Noch weitere Bilder gehörten demnach zu den Ausstattungsobjekten des Zimmers der Semiramide d'Appiano, darunter auch das hochformatige Leinwandgemälde einer bewaffneten Dame mit einem Kentaur (Abb. 4). Dieses diente, dem Inventar von Lorenzo di Pierfrancescos Kunstbesitz zufolge, als Supraporte über einer der Türen des Raumes.¹⁹

Die meisten Autoren gingen bisher davon aus, dass dieses Gemälde somit ebenfalls zur Erstaussstattung des Brautzimmers gehörte und anlässlich der

16 Leon Battista Alberti: *Über das Hauswesen [Della Famiglia]*. Übersetzt von Walther Kraus, eingeleitet von Fritz Schalk. Zürich, Stuttgart 1962, S. 148.

17 Vgl. vor allem: Rehm, *Instaurare*.

18 Vgl. vor allem: Wind, *mysteries*; Dempsey, *Portrayal*.

19 Vgl. oben Anm. 5.

Vermählung von Lorenzo und Semiramide geschaffen wurde. Daran allerdings sind in jüngster Zeit Zweifel geäußert worden. So datieren etwa Hans Körner und Andreas Schumacher das Gemälde aus stilistischen Gründen in die späteren 1480er Jahre.²⁰

Nimmt man diesen Vorschlag ernst, so fragt sich, ob das Bild tatsächlich lediglich – wie zumeist angenommen – eine Art Ergänzung zu *La Primavera* darstellt, oder ob es womöglich eine Antwort auf einen von der Frühlingsallegorie initiierten Liebesdiskurs ist – vielleicht sogar im Sinne einer Gegenposition.

Auch hier spielt die in der Literatur viel diskutierte Benennung der Dame meines Erachtens keine primäre Rolle. Denn die Assoziation mit der Vergilschen Heroine Camilla,²¹ die mit dem Inventareintrag von 1498 ins Spiel gebracht wurde,²² taugt, ebenso wie jene mit Minerva, wie sie im Inventar von 1516 vermerkt ist, nicht zu einer eindeutigen Identifizierung der Dargestellten mit der einen oder anderen Gestalt der Antike. Vielmehr bedient sich Botticelli verschiedener Attribute beider Gestalten, um hier entweder die Personifikation der Keuschheit oder die Idealfigur der keuschen Geliebten vor Augen zu führen, wie sie am deutlichsten den Konzepten damaliger öffentlicher Stilisierungen von Liebe entspricht. Das Schillern zwischen diesen Möglichkeiten ist vermutlich kaum Zufall.

Schon 1475 hatte Botticelli eine vergleichbare Idealfigur gestaltet, die mit größter Öffentlichkeitswirkung zum Einsatz gekommen war: Für die Turnierfahne Giulianos de' Medici (1453–1478) zur Feier des Defensivbündnisses mit Venedig und Mailand hatte er als Idealfigur der in Liebe verehrten Dame eine Gestalt ähnlich der Pallas Athene oder Minerva entworfen, mit der sie schon damals verwechselt wurde – eine elegante Figur in einem weißen, mit Gold schattierten Gewand unter einer Tunika, die bis zu den Knien reichte.²³ Verbunden mit dem Motto *la sans par – die ohne gleichen* steht diese Figur letztlich für die poetisch überhöhte Geliebte selbst, die – wie schon Francesco Petrarca (1304–1374) Laura in dessen *Triumph der Keuschheit* – gegen die Listen und Pfeile Amors gewappnet ist und den Aufwartungen des Verehrers widersteht. Im Falle Giulianos konnte, das gehörte zum Spiel hinzu, die Auserwählte, Simonetta Cattaneo (1453–1476), schon deshalb als unerreichbar gelten, weil sie bereits mit Marco Vespucci vermählt war.²⁴

20 Körner, Botticelli, S. 282–290; Andreas Schumacher, in: ders. (Hg.): Botticelli. Bildnis, Mythos, Andacht. Ausst.-Kat. Städel Museum, Frankfurt/Main, 13. Nov. 2009 – 28. Febr. 2010. Ostfildern 2009, S. 214–217.

21 Zu dieser Figur: Giampiera Arrigoni: Camilla. Amazzone e Sacerdotessa di Diana (Testi e Documenti per lo Studio dell'Antichità, 69). Mailand 1982.

22 Barbara Deimling: Who tames the Centaur? The Identification of Botticelli's Heroine, in: Rab Hatfield (Hg.), Sandro Botticelli and Herbert Horne. New Research. Florenz 2009 (The Villa Rossa Series, 5), S. 63–103.

23 Vgl. zum Beispiel: Dempsey, Portrayal, S. 136; das literarische Gegenstück zum Turnier: Angelo Poliziano: Der Triumph Cupidos. Stanze. Übertragen von Emil Staiger. Zürich, München 1974.

24 Vgl. auch den Beitrag von Hans Körner in diesem Band.

Vergleicht man die geschlechtliche Rollenverteilung zwischen Zephyr und Flora in *La Primavera* und dem Gemälde der Dame mit Kentaur, so fällt eine deutliche Umkehrung auf: Wo im Frühlingsbild der laue West mit ebenso lauer Hand die Waldnymphe ergreift, setzt die wehrhafte Dame im Bild, gerüstet mit dem Wächterattribut der Hellebarde, mit einem lockeren, aber offenbar wirk-samen Griff das legendäre Ungestüm des Kentauren außer Kraft. Damit be-zwingt sie ein Wesen, das seinerzeit als der Inbegriff ungezügelter Männlichkeit galt und lässt dieses in Melancholie verharren. Dass sie dabei selbst wenig tri-umphierend oder jubelnd erscheint, erlaubt unterschiedliche Interpretationen. Ich neige dazu, ihren Ausdruck weniger für trauernd²⁵ als eher für ungerührt zu halten. Dies würde in jedem Fall die typische Haltung treffen, an der – wie so-eben am Beispiel Giulianos de' Medici geschildert – ein begehrendes männliches Wesen im zeitgenössischen Liebesdiskurs zu leiden hätte. Damit wäre die darge-stellte Dame, selbst wenn es sich um eine eher abstrakte Repräsentantin der Keuschheit handelte, als Objekt des männlichen Begehrens unmittelbar in die Paarkonstellation mit dem Kentauren verwickelt und nicht bloß neutrale Wäch-terin der Keuschheit einer Dritten. Wäre sie letzteres, so in jedem Fall im Dienst der Medici, deren Imprese – ineinander verschlungene Diamantringe – sie viel-fach auf ihrem Gewand trägt.

Sollte die Dame jedoch die Gemahlin von Lorenzo di Pierfrancesco in ideali-sierter Gestalt repräsentieren, wie aufgrund des Impresenmotivs des Öfteren vermutet, an wen richtete sich dann eigentlich die Bildaussage? Es wären in die-sem Fall vermutlich Adressaten außerhalb der Familie, denen Semiramide als stolze Verteidigerin ihrer eigenen Keuschheit vor Augen geführt würde.

Aufgrund der jüngeren Datierungsvorschläge muss allerdings auch überlegt werden, ob nicht womöglich Semiramide selbst mit dem Gemälde der Keusch-heitswächterin auf die Nymphe in *La Primavera* antwortet. Eine Datierung in die späteren 1480er Jahre jedenfalls lässt durchaus die Möglichkeit zu, dass in die-sem Fall nicht ein männliches Familienmitglied, sondern die Gemahlin selbst als Auftraggeberin fungierte. Somit ließe sich eine regelrechte und durchaus span-nungsreich geführte Konversation über die Geschlechterbeziehungen unter-stellen, die in diesem Fall tatsächlich über Gemälde ausgetragen würde.

Venus und Mars

Eine ganz andere Stimmungslage wird mit der querformatigen Mars-und-Venus-Tafel der National Gallery in London eröffnet (Abb. 5). Wahrscheinlich wurde auch sie für ein Brautzimmer geschaffen, jedoch ist nichts Näheres über die frühe Provenienz bekannt. Aspekte des Bedrohlichen oder gar Abgründigen sind auf den ersten Blick kaum zu erkennen – im Gegenteil. Und das gehört sicher zur kalkulierten Wirkungsabsicht. Vordergründig handelt es sich hier um einen mit

25 Vgl. Körner, Botticelli.

erotischen Anspielungen gespickten, humoristisch geprägten Umgang mit dem Thema der geschlechtlichen Liebe.

Das mythische Liebespaar liegt auf einer Wiese zwischen Myrten – Venus bekleidet, jedoch durch zahlreiche Motive erotisch aufgeladen, mit nachsinnendem Blick, Mars nackt und vor Erschöpfung in tiefen Schlaf gesunken. Während die Bienen oder Wespen um seinen Kopf schwirren und ihr einschläferndes Summen erklingen lassen, haben sich vier kleine Satyrkinder über seine Rüstung hergemacht und treiben ihren Schabernack damit.

Das Gemälde ist nichts weniger als der höchst bemerkenswerte Versuch, die humoristisch-komischen Elemente der antiken Kultur zu erneuern. Bezeichnenderweise sind es in der Kunst der Antike, die das Motiv des Lachens kaum kennt, gerade die Satyrfiguren, die als Lächelnde dargestellt wurden.²⁶ Eine ganze Reihe römischer Kopien nach hellenistischen Skulpturen haben sich erhalten, von denen Botticelli gewusst haben mag. Zudem ist gerade der Mythos von Mars und Venus der klassische Fall des homerischen Gelächters. In der Odyssee ertappt der betrogene Ehemann, Hephaistos, die beiden Ehebrecher auf frischer Tat und fixiert sie in ihrer kompromittierenden Situation mit einem feinst gearbeiteten Metallnetz. So werden Aphrodite und Ares, oder mit ihren römischen Namen, Venus und Mars den Göttern vor Augen geführt, die prompt in ein unauslöschliches Gelächter verfallen.²⁷

In Botticellis Gemälde hingegen besteht die Komik der Situation in der eher komplizierten Konfrontation der Betrachter mit der recht eindeutigen Situation. Wieder einmal variiert Botticelli auch mit diesem Motiv eine Bildidee aus der Antike. Nach Lukian spielten in Aëtions Gemälde der *Hochzeit Alexanders des Großen mit Roxane* kleine Cupidi mit der Rüstung Alexanders.²⁸ Die auffälligste Bilderfindung Botticellis aber besteht darin, dass er eines der Satyrkinder mit weit aufgeblähten Wangen zeigt, das im Begriff ist, direkt am Ohr des Mars in eine riesige Tritonsmuschel zu blasen. Schon in der nächsten Sekunde wird man den jetzt noch entspannt Schlummernden aus dem Schlaf aufschrecken sehen. Botticelli setzt hier zum einen im wahrsten Sinne des Wortes eine Satire in Szene, ein Begriff, der sich von den für ihr freches Spiel bekannten Satyrn herleitet. Und es ist wohl kein Zufall, dass er das tut, indem er eine literarische Erfindung Lukians variiert, der als einer der wichtigsten antiken Vertreter des satirischen Genres gilt.

26 Rolf Michael Schneider: Dionysischer Rausch und gesellschaftliche Wirklichkeit. Großplastische Satyrbilder hellenistischer Zeit. Habilitationsschrift (unpubliziert), Heidelberg 1991; vgl. ders.: Lust und Loyalität: Satyrstatuen in hellenistischer Zeit, in: Tonio Hölscher (Hg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Rom in der Antike*. Leipzig, München 2000, S. 351–389; ders.: Plädoyer für eine Geschichte des Lachens, in: Jacques Le Goff: *Das Lachen im Mittelalter*. Stuttgart 2004, S. 77–128.

27 Homer: *Ilias* I, 599; *Odyssee* VIII, 326.

28 Vgl. dazu ausführlich Ronald W. Lightbown: *Sandro Botticelli. Leben und Werk*. München 1989, S. 168f.

Zugleich setzt Botticelli den Begriff Panik ins Bild: Dieses Wort bezieht sich auf die Entdeckung der Tritonsmuschel durch den Gott Pan, der das schreckliche Geräusch der Muschel erfolgreich im Kampf gegen die Titanen eingesetzt haben soll, eine Legende, die im Quattrocento vor allem über Kommentare zu den *Phainomena* des Aratos bekannt war.²⁹ Kann es für einen Kriegshelden einen schärferen Wechsel der Emotionen geben, als mitten im entspannten Schlummer nach dem Beischlaf vom lauten Warnsignal erschreckt zu werden?

Es ist bemerkenswert, wie Botticelli hier im Medium des Bildes eine ganze Bandbreite an Akustischem evoziert: vom leisen Surren der Insekten bis hin zum lautesten Warnsignal, das eine Reihe weiterer Geräusche, wie das metallene Klirren von Rüstungsteilen, nach sich ziehen muss. Er beschreitet also gewissermaßen den umgekehrten Weg gegenüber Lukian: Wo dieser auf akustischem Weg, mit dem Mittel der Sprache, Visuelles evoziert, vermittelt Botticelli mit Mitteln des Bildes, was das Gehör anspricht. Und gerade mit diesen vermeintlich hörbaren Hinweisen stößt er die Betrachter nachhaltig auf die Fragilität des Friedens, der auf die körperliche Liebe folgt.

Eine Dame aus dem Hause Traversari und Nastagio degli Onesti

Extreme Abgründe der Herrschaft Amors zeigt eine Folge von vier Gemälden, die der Werkstatt Botticellis – wahrscheinlich auf Bestellung von Antonio Pucci um 1482/83 zustande gekommen – zugeschrieben werden (Abb. 6–9). Anlass war in diesem Fall wohl die Vermählung von dessen Sohn Gianozzo mit Lucrezia Bini. Drei der Tafeln, ursprünglich vermutlich *spalliera*-Gemälde, befinden sich heute im Prado in Madrid, eines (das letzte) in einer italienischen Privat-sammlung. Die Aufgabe bestand offenbar darin, eine recht bekannte literarische Vorlage in eine kontinuierliche Bildhandlung umzusetzen. Diese Vorlage stammt aus Giovanni Boccaccios (1313–1375) *Decamerone*: Es handelt sich um die Novelle des Nastagio degli Onesti aus Ravenna.³⁰ Einer zu Reichtum gelangten Familie entstammend, verliebt sich dieser in eine Tochter aus dem Haus der Traversari, das sehr viel vornehmer war als sein eigenes. Dieser Aspekt des gesellschaftlichen Gefälles hatte vermutlich im Fall des Ehebündnisses zwischen den Bini und den Pucci keine Rolle gespielt und ist auch in den Gemälden nicht weiter erkennbar.

Die Kunstgeschichte hat sich über lange Zeit mit diesen Bildern schwer getan. An Stelle einer Auseinandersetzung mit den spezifischen Bildaussagen ist nicht selten die Autorschaftsfrage in den Vordergrund gerückt worden. Darüber dass die Tafeln dennoch ein Produkt des Botticelli-Ateliers sind, herrscht eine

29 Lukian: Herodotus sive Aëtion, 4–6: Lucian. Translated by K. Kilburn. Bd. 6 (The Loeb Library, 430). Cambridge/Mass. 1959.

30 Giovanni Boccaccio: Decameron. Hg. von Vittore Branca. Bd. 2. Turin 1992, S. 670–680.

gewisse, wenn auch des Öfteren unausgesprochene Einigkeit.³¹ Dabei wird für die Ausführung des Öfteren ein Subunternehmer angenommen, den manche mit Jacopo di Domenico (aktiv zwischen ca. 1475 und ca. 1505) identifizieren.³² Die Radikalität der Bildaussage aber ist erst seit den späten 1990er Jahren präziser herausgestellt worden; so von Georges Didi-Huberman und Bettina Uppenkamp.³³

Was bei den Interpretationen bisher zu wenig berücksichtigt wurde, ist der literarische Kontext der zugrundgelegten Novelle und die entsprechende Forschungsliteratur von Seiten der Romanistik – vor allem der Beitrag Bodo Guthmüllers von 2003.³⁴ Gerade der literarische Kontext, innerhalb dessen die Novelle ihren Sinn entfalten konnte, macht m. E. besonders deutlich, dass es hier nicht um die bloße Wiedergabe einer Geschichte geht, sondern um ein Exemplum für die möglichen Konsequenzen einer Herrschaft Amors.

Auch hier – und damit *La Primavera* vergleichbar – erscheint im Wald eine nymphenhafte Gestalt. Doch es geht um abgründigere Seiten der Liebe. Der junge Nastagio ist, laut Boccaccio, verliebt in ein Mädchen, das ihn trotz aller Liebesbeweise, verschmäht. Auf den Rat der Verwandten und Freunde hin verlässt Nastagio Ravenna und schlägt sein Lager in Chiassi auf.

Hier beginnt Botticellis Bildgeschichte (Abb. 6): Gedankenversunken auf einem Waldspaziergang sieht Nastagio, wie eine junge nackte Frau von einem Ritter auf dem Pferd gejagt, brutal getötet und vom Jagdhund bestialisch gerissen wird. Kurz drauf steht die Frau auf, und die Jagd beginnt von Neuem (Abb. 7): Es handelt sich, wie Nastagio vom Ritter selbst erfährt, um zwei Wiedergänger, die dazu verdammt sind, die grausame Verfolgungsjagd wieder und wieder zu erleben – so viele Jahre, wie die Dame dereinst den Ritter an Monaten verschmäht hatte, der ihretwegen Selbstmord begangen hatte.

Daraufhin beschließt Nastagio, ein großes Festmahl zu geben, genau an der Stelle, an der sich täglich die Grausamkeit wiederholt (Abb. 8). Die von ihm geliebte Dame erhält den Sitzplatz mit dem besten Blick auf die entscheidende Stelle. Tatsächlich ereignet sich erneut die brutale Jagd. Die junge Dame, von den Worten des Ritters zutiefst erschüttert, erklärt sich noch am selben Tag

31 Vgl. Jonathan K. Nelson: „Botticell“ or „Filippino“? How to define Authorship in a Renaissance Workshop, in: Rab Hatfield (Hg.), Sandro Botticelli and Herbert Home. New Research. Florenz 2009 (The Villa Rossa Series, 5), S. 137–167.

32 Vgl. zum Beispiel Alessandro Cecchi: Botticelli. Mailand 2005, S. 202–218.

33 Georges Didi-Huberman: Ouvrir Venus. Nudité, Rêve, Cruauté (L'Image ouvrante, 1). Paris 1999; Bettina Uppenkamp: Ein Alptraum von Liebe : Botticellis Bildtafeln zur Geschichte des Nastagio degli Onesti, in: Nicole Hegener, Claudia Lichte, Bettina Marten (Hgg.), Curiosa Poliphili. Festgabe für Horst Bredekamp zum 60. Geburtstag. Leipzig 2007, S. 230–238.

34 Bodo Guthmüller: Christliches Inferno und Amor-Mythologie in der Novelle von Nastagio degli Onesti (Dec. V, 8), in: Studi sul canone letterario del Trecento per Michelangelo Picone. Hg. von Johannes Bartuschat, Luciano Rossi. Ravenna 2003, S. 161–173.

bereit, in die Hochzeit mit Nastagio einzuwilligen. Und so kann auch Botticellis Bilderfolge mit einem großen Hochzeitsmahl enden (Abb. 9).

Auf den ersten Blick erscheint es nicht gerade feinsinnig, ein Brautzimmer ausgerechnet mit einer offensichtlich krude frauenfeindlichen und vor Gewalttätigkeit strotzenden Erzählung zu schmücken. Dabei wird allerdings leicht übersehen, worin das Interesse der Zeitgenossen an der Geschichte selbst bestanden haben muss. Gerade das beinahe anarchische Potential der Nastagio-Novelle ist aus der historischen Distanz nur noch schwer greifbar.

Innerhalb des *Decamerone* ist diese Erzählung die einzige, in der das Übernatürliche und damit Unglaubliche nicht innerhalb der Novelle selbst entlarvt wird. Damit und mit zahlreichen Anspielungen auf Dantes *Commedia* verlässt, wie Guthmüller gezeigt hat, Boccaccio von vornherein die Ebene der realen Welt und betritt die der literarischen Fiktion. Während in Dantes Höllenkreis allerdings die Selbstmörder wegen ihrer irdischen Vergehen auf ewig gejagt werden, ist es bei Boccaccio genau umgekehrt: Der Selbstmörder ist der Jäger; die nach christlichen Maßstäben arglose Geliebte ist die Gejagte. Denn – und das ist die der Geschichte zugrunde liegende Logik – sie hat sich gegen das natürliche Gesetz der Liebe vergangen.

Damit erhebt Boccaccio den Liebesgott Amor gewissermaßen zur obersten Instanz der Weltgeschichte – eine Tatsache, die von vornherein dem Reich der Mythologie vorbehalten bleiben muss, da sie das herrschende christliche Weltbild auf den Kopf stellt. Das hintergründig Scherzhaft-Parodistische bleibt jedoch nicht auf dieser Ebene stehen. Auch das vermeintlich affirmativ Frauenfeindliche gerät in der Erzählung selbst durchaus ins Wanken. Denn wenn die Novelle mit der Bemerkung endet, die Frauen von Ravenna wären den Wünschen und Bedürfnissen der Männer seit jenem Ereignis weit mehr zugeneigt, so ist das letztlich nichts anderes als die ironische Entlarvung männlichen Wunschdenkens und der Trughaftigkeit menschlicher Zuneigung.

Die Bilder Botticellis lassen allerdings von Satire und Ironie nichts spüren. Im Gegenteil: Weit schonungsloser als die Novelle zeigen sie die beunruhigenden, ja alptraumhaft-bedrohlichen Seiten der Herrschaft Amors, die im Extremfall dazu führt, dass die Weltordnung aus den Angeln gehoben wird. Ganz entgegen der häufigen Behauptung, Botticelli und die Maler der Frührenaissance überhaupt würden das extreme Pathos meiden oder auf sekundäre Merkmale wie die Bewegung der Gewänder oder Haare verlagern,³⁵ zeigt Botticelli hier gnadenlos die um ihr – längst verlorenes – Leben ringende Frau in ihrer unermesslichen Verzweiflung (Abb. 6–8). Und gerade dazu eignet sich das Medium der Malerei besonders: Die Wiederkehr des immer gleichen Schreckens ist auf Dauer ins Bild gebannt.

35 Warburg, Botticelli's „Geburt der Venus“.

Das Hochzeitsbankett im letzten Gemälde (Abb. 9), das einzige heute noch in Florentiner Privatbesitz befindliche Gemälde aus der Serie, vermag die von den vorausgegangenen Bildern aufgewühlte Beunruhigung allenfalls zu überlagern, nicht aber auszuräumen. Wenn es so etwas wie ein glückliches Ende geben sollte, so besteht es lediglich darin, dass man sich aus Angst vor der existenziellen Bedrohung durch den Liebesgott in eine gesellschaftlich vorgefertigte Bändigungsform zu flüchten vermag. Dementsprechend wirkt die Zeremonie alles andere als fröhlich. Vielmehr bringt besonders der Mann vorne rechts im Bild ganz deutlich seine Furcht und seinen Zweifel daran zum Ausdruck, dass tatsächlich ein wirksamer seelischer Friede einzukehren vermag.

Wie sehr auch die umrankten Familienwappen und die blühenden Bäumchen die vielversprechende Verbindung preisen, der Blick in die Ferne bleibt verstellt. Ausgerechnet in diesem Bild bedient sich Botticelli – man möchte sagen: beinahe im Übermaß, in jedem Fall jedoch sehr plakativ – der Zentralperspektive. Und er tut dies auffälliger Weise gerade nicht, um den Blick in die räumliche Tiefe zu eröffnen, sondern – im Gegenteil – um deren Blockade zu inszenieren: Der mittlere Pfeiler des Festgebäudes, vor dem als zentrales Bildmotiv das Prunkgeschirr aufgebaut ist, versperrt die Sicht durch den zentralen Durchgang des dahinterliegenden Triumphtores.

Unübersehbar ist in der Bilderfolge der Wirkungsraum Amors die Natur in Gestalt des Waldes (Abb. 6 und 7). Dieser wird schon im dritten Bild zur Veranstaltung des Festmahls erheblich beschnitten (Abb. 8). Und im letzten Gemälde schließlich hat die festliche Architektur zum Vermählungsakt die Natur weitestgehend verdrängt (Abb. 9). Es geht also um die Bändigung, Überlagerung und Verdrängung der Natur (und mithin Amors) zugunsten von Bauwerken und kulturellen Handlungsmustern. Eine tatsächliche Bewältigung der Herrschaft Amors zeigen die Gemälde also nicht. Und so bleibt die Bedrohung durch die Macht Amors die zentrale Aussage der Bilderfolge.

Fazit

Botticellis Beitrag zum Liebesdiskurs ist außerordentlich vielfältig. Die hier diskutierte Auswahl an Gemälden bietet nicht allein ein breites Spektrum an ganz unterschiedlichen thematischen Positionen zum Abgründigen der Liebe, noch auffälliger ist, dass Botticelli dazu auch ganz unterschiedliche Genres zur Anwendung bringt oder eigens entwickelt: von der humoristisch-satirischen Episode mit Venus und Mars (Abb. 5) über die alptraumhaft-dramatische Szenerie der Nastagio-Folge (Abb. 6–9) bis hin zur hochkomplexen Allegorie in *La Primavera* (Abb. 2 und 3), auf deren Beitrag zum Liebesdiskurs womöglich mit einem weiteren Gemälde, der Dame mit Kentaur, bildlich geantwortet wurde (Abb. 4). Das Abgründige ist dabei offensichtlich kein Randphänomen, sondern ein notwendig zum Liebesdiskurs hinzugehöriger Aspekt. Dieser konnte – relativ geschlossen – für sich verhandelt werden, wobei noch einmal daran zu erinnern ist, dass wir nicht wissen, in welchem größeren Kontext die Bilder ursprünglich

verankert waren. Die Einbindung des Abgründigen konnte jedoch auch als Antwort der bildenden Kunst auf das Prinzip der Eheschließung im Sinne des antiken Ehegottes Hymen formuliert werden: das Vereinen von Gegensätzen zu einem harmonischen Ganzen. *La Primavera* (Abb. 2) ist meines Erachtens in diesem Zusammenhang als programmatisches Gemälde zu verstehen, in dem nicht allein damals aktuelle Konzepte von Schönheit und Liebe exemplarisch visualisiert wurden, sondern in dem die Prinzipien dieser Konzepte auf die bildende Kunst übertragen wurden. Dabei geht Botticelli in gewisser Weise über die von Leon Battista Alberti an der Baukunst entwickelten Schönheitsdefinitionen hinaus, indem er die einzelnen Konzepte bildlich ausdifferenziert und miteinander in Beziehung setzt.³⁶ Mit Venus im Zentrum ist das Prinzip der *venustas* (auch *pulchritudo*) als Verkörperung und Synthese der Prinzipien des Schönen schlechthin visualisiert. Ihr zur Seite gestellt sind Darstellungen der zwei wesentlichen Prinzipien, in denen sie sich entfaltet: Mit den drei Grazien ist die Anmut (*gratia*) veranschaulicht, und zwar im Sinne eines in sich geschlossenen, selbstgenügsamen, aber dynamischen Kreislaufs; Flora hingegen verdeutlicht das Prinzip der Zier (*decus, decor, ornamentum*), indem sie ihre Umgebung durch Entäußerung unmittelbar an der Schönheit teilhaben lässt.

Zur Gestaltung von Harmonie im Bild gehört jedoch offenbar mehr als die Repräsentation dieser Prinzipien. Sie wird als solche überhaupt erst durch Spannungen vollends erfahrbar. Dementsprechend steht das Abgründige der Liebe zwar nicht im Zentrum des Interesses, es ist jedoch konstitutiv für die Bildharmonie, deren Spannungsreichtum und Komplexität durch das Einbeziehen der Leidenschaften entsteht – ein Aspekt, den Alberti in seinem Malereitratat durchaus berücksichtigt hatte, indem er die Bedeutung der Affekte für das Gelingen der Bildnarration hervorhob.³⁷ Allerdings setzte Alberti, anders als Botticelli mit *La Primavera*, diese Überlegungen nicht in Bezug zu seinem, an der Architektur entwickelten Schönheitsbegriff. Botticellis bildtheoretische Botschaft in *La Primavera* lautet dementsprechend: Ohne die – positiven wie negativen – menschlichen Leidenschaften bliebe die künstlerische Repräsentation von Schönheit im Bild allenfalls gefällig. Gefällig aber war Botticelli – trotz anderslautender Vorurteile in der Literatur – in seinen wichtigsten Arbeiten nie.

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

37 Leon Battista Alberti: *Della Pittura, On painting and On Sculpture. The Latin Texts of „De picture“ and „De statua“*. Hg. und ins Engl. übers. von Cecil Grayson. London 1972, hier vor allem II, 41., S. 81.

Literaturverzeichnis

- Acidini, Cristina: Für ein blühendes Florenz. Botticellis mythologische Allegorien, in: Anderas Schumacher (Hg.), Botticelli. Bildnis, Mythos, Andacht. Ausst.-Kat. Städel Museum, Frankfurt/Main, 13. Nov. 2009 – 28. Febr. 2010. Ostfildern 2009.
- Alberti, Leon Battista: Della Pittura, On painting and On Sculpture. The Latin Texts of „De pictura“ and „De statua“. Hg. und ins Engl. übers. von Cecil Grayson. London 1972.
- Alberti, Leon Battista: L'Architettura [De re aedificatoria]. Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi. Introduzione e note di Paolo Portoghesi. Mailand 1966.
- Alberti, Leon Battista: Über das Hauswesen [Della Famiglia]. Übersetzt von Walther Kraus, eingeleitet von Fritz Schalk. Zürich, Stuttgart 1962.
- Alberti, Leon Battista: Zehn Bücher über die Baukunst. Ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer. Darmstadt 1975.
- Antal, Frederick: Die florentinische Malerei und ihr sozialer Hintergrund. Berlin 1958 (Engl. Erstaussg. 1948).
- Arrigoni, Giampiera: Camilla. Amazzone e Sacerdotessa di Diana (Testi e Documenti per lo Studio dell'Antichità, 69). Mailand 1982.
- Baldini, Umberto u. a.: *La Primavera* del Botticelli: Storia di un quadro e di un restauro. Mailand 1984.
- Barriault, Anne B.: Spalliera Paintings of Renaissance Tuscany. Pennsylvania State University, University Park 1994.
- Boccaccio, Giovanni: Decameron. Hg. von Vittore Branca. Bd. 2. Turin 1992.
- Boccaccio, Giovanni: Tutte le opere. Hg. von Vittore Branca. Bd. 10. Mailand 1970.
- Bode, Wilhelm von: Die Hausmöbel der italienischen Renaissance. Leipzig 1921.
- Bredenkamp, Horst: Sandro Botticelli. *La Primavera*. Florenz als Garten der Venus. Frankfurt/Main 1988.
- Capella, Martianus: De nuptiis Philologiae et Mercurii lib. IX. De Harmonia. Hg. von James Willis. Leipzig 1983.
- Cecchi, Alessandro: Botticelli. Mailand 2005.
- Cheney, Liana: Quattrocento Neoplatonism and Medici Humanism in Botticelli's Mythological Paintings. New York, London 1985.
- Deimling, Barbara: Who tames the Centaur? The Identification of Botticelli's Heroine, in: Rab Hatfield (Hg.), Sandro Botticelli and Herbert Horne. New Research. Florenz 2009 (The Villa Rossa Series, 5), S. 63–103.
- Dempsey, Charles: The Portrayal of Love. Botticelli's *Primavera* and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent. Princeton, New Jersey 1992.
- Didi-Huberman, Georges: Ouvrir Venus. Nudité, Rêve, Cruauté (L'Image ouvrante, 1). Paris 1999.
- Guthmüller, Bodo: Christliches Inferno und Amor-Mythologie in der Novelle von Nastagio degli Onesti (Dec. V, 8), in: Studi sul canone letterario del Trecento per Michelangelo Picone. Hg. von Johannes Bartuschat, Luciano Rossi. Ravenna 2003, S. 161–173.
- Hatfield, Rab: Some Misidentifications in and of Works by Botticelli, in: ders. (Hg.), Sandro Botticelli and Herbert Horne. New Research. Florenz 2009 (The Villa Rossa Series, 5), S. 7–61.
- Horne, Herbert P.: Botticelli. Painter of Florence. London 1908 (Nachdruck, Introduction by John Pope-Hennessy. Princeton, New Jersey 1980; Bd. 2: Alessandro Filipepi: Commonly called Sandro Botticelli, Painter of Florence. Florenz 1986).

- Hughes, Graham: Renaissance Cassoni. London 1997.
- Körner, Hans: Botticelli. Köln 2006.
- Levi D'Ancona, Mirella: Botticelli's *Primavera*: A botanical interpretation including astrology, alchemy and the Medici. Florenz 1983.
- Levi D'Ancona, Mirella: Due quadri del Botticelli eseguiti per nascite in Casa Medici. Nuova interpretazione della *Primavera* e della *Nascita di Venere*. Florenz 1992.
- Lightbown, Ronald W.: Sandro Botticelli. Leben und Werk. München 1989.
- Lightbown, Ronald W.: Sandro Botticelli. London 1978.
- Lukian: Herodotus sive Aëtion. Translated by K. Kilburn. Bd. 6 (The Loeb Library, 430). Cambridge/Mass. 1959.
- Musacchio, Jaqueline Marie: Art, Marriage and Family in the Florentine Renaissance Palace. Yale 2008.
- Nelson, Jonathan K.: „Botticelli“ or „Filippino“? How to define Authorship in a Renaissance Workshop, in: Rab Hatfield (Hg.), Sandro Botticelli and Herbert Horne. New Research. Florenz 2009 (The Villa Rossa Series, 5), S. 137–167.
- Nützmann, Hannelore: Alltag und Feste. Florentinische Cassone- und Spallieramalerei aus der Zeit Botticellis (Bilder im Blickpunkt). Berlin 2000.
- Ovid: Fasti, Buch 5 (Monat Mai). Hg. von Franz Bömer. Bd. 1. Heidelberg 1957
- Parronchi, Alessandro: Botticelli fra Dante e Petrarca. Florenz 1985.
- Pignatti, Terisio: Mobili italiani del Rinascimento. Mailand 1961.
- Poliziano, Angelo: Der Triumph Cupidos. Stanze. Übertragen von Emil Staiger. Zürich, München 1974.
- Rehm, Ulrich: Instaurare iubet tunc hymenaea Venus. Botticellis *Primavera*, in: Bodo Guthmüller, Wilhelm Kühlmann (Hgg.), Renaissancekultur und antike Mythologie. Tübingen 1999 (Frühe Neuzeit, Bd. 50), S. 253–281.
- Rohlmann, Michael: Botticellis *Primavera*. Zu Anlaß, Adressat und Funktion von mythologischen Gemälden im Florentiner Quattrocento, in: *artibus et historiae* 33, XVII, 1996, S. 97–132.
- Rubin, Patricia Lee, Allison Wright: Renaissance Florence – The Art of the 1470s. London 1999.
- Schneider, Rolf Michael: Dionysischer Rausch und gesellschaftliche Wirklichkeit. Großplastische Satyrbilder hellenistischer Zeit. Habilitationsschrift (unpubliziert), Heidelberg 1991.
- Schneider, Rolf Michael: Lust und Loyalität: Satyrstatuen in hellenistischer Zeit, in: Tonio Hölscher (Hg.), Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Rom in der Antike. Leipzig, München 2000, S. 351–389.
- Schneider, Rolf Michael: Plädoyer für eine Geschichte des Lachens, in: Jacques Le Goff: Das Lachen im Mittelalter. Stuttgart 2004, S. 77–128.
- Schottmüller, Frida: Die italienischen Möbel und dekorativen Bildwerke im Kaiser-Friedrich-Wilhelm-Museum. Stuttgart 1922.
- Schubring, Paul: Cassoni, Truhen- und Spallierbilder der italienischen Renaissance. Leipzig 1915 (Ergänzungsband 1923).
- Schumacher, Andreas (Hg.): Botticelli. Bildnis, Mythos, Andacht. Ausst.-Kat. Städel Museum, Frankfurt/Main, 13. Nov. 2009 – 28. Febr. 2010. Ostfildern 2009.
- Shearman, John: The collections of the younger branch of the Medici, in: *Burlington Magazine* 117, 1975, S. 12–27.
- Smith, Webster: On the original location of the *Primavera*, in: *Art Bulletin* 57, 1975, S. 31–40.

- Snow-Smith, Joanne: *The Primavera of Sandro Botticelli: A Neoplatonic Interpretation*. New York 1993 (New Connections. Studies in Interdisciplinarity, 5).
- Thornton, Peter: *The Italian Renaissance Interior 1400–1600*. London 1991.
- Uppenkamp, Bettina: Ein Alptraum von Liebe: Botticellis Bildtafeln zur Geschichte des Nastagio degli Onesti, in: Nicole Hegener, Claudia Lichte, Bettina Marten (Hgg.), *Curiosa Poliphili*. Festgabe für Horst Bredekamp zum 60. Geburtstag. Leipzig 2007, S. 230–238.
- Vasari, Giorgio: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*. Hg. von Rosanna Bettarini. Commento secolare a cura di Paola Barocchi. Bd. 3. Testo, Florenz 1971.
- Wackernagel, Martin: *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*. Leipzig 1938.
- Warburg, Aby: *Botticelli's „Geburt der Venus“ und „Frühling“*. Hamburg 1893.
- Wind, Edgar: *Pagan mysteries in the Renaissance*. New Haven 1958 (Dt.: *Heidnische Mysterien in der Renaissance*. Übers. von Christa Münstermann. Mit einem Nachwort von Bernhard Buschendorf. Frankfurt/Main 1981).
- Zöllner, Frank: Zu den Quellen und zur Ikonographie von Sandro Botticellis *Primavera*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 50, 1997, S. 131–158.

Abbildungsverzeichnis:

- Abb. 1: Biagio di Antonio zugeschrieben: *Morelli Cassone*, ca. 1472, London, Courtauld Institute; aus: Jaqueline Marie Musacchio: *Art, Marriage and Family in the Florentine Renaissance Palace*. Yale 2008, S. 146, Abb. 137.
- Abb. 2: Sandro Botticelli: *La Primavera*, Holz, 203 x 314 cm, ca. 1480/82, Florenz, Galleria degli Uffizi; aus: Heinrich-Th. Schulze-Alt Cappenberg (Hg.), *Sandro Botticelli. Der Bilderzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie*. London 2000, Abb. 4.
- Abb. 3: wie Abb. 2 (Detail)
- Abb. 4: Sandro Botticelli: *Keusche Dame mit Kentaur*, Leinwand, 207 x 148 cm, ca. 1480/82, Florenz, Galleria degli Uffizi; aus: Ronald Lightbown: *Sandro Botticelli. Life and Work*. New York 1989, S. 149.
- Abb. 5: Sandro Botticelli: *Mars und Venus*, Holz, 70,6 x 176,8 cm, ca. 1487/88, London, National Gallery; aus: Alessandro Cecchi: *Botticelli*. Mailand 2005, S. 228.
- Abb. 6: Sandro Botticelli: *Die Geschichte des Nastagio degli Onesti (I)*, Holz, 83 x 138 cm, ca. 1482/83, Madrid, Museo del Prado; aus: Frank Zöllner: *Sandro Botticelli*. München, Berlin, London, New York 2005, S. 222, Abb. 47a.
- Abb. 7: Sandro Botticelli: *Die Geschichte des Nastagio degli Onesti (II)*, Holz, 83 x 138 cm, ca. 1482/83, Madrid, Museo del Prado; aus: Ebd., S. 222, Abb. 47b.
- Abb. 8: Sandro Botticelli: *Die Geschichte des Nastagio degli Onesti (III)*, Holz, 83 x 138 cm, ca. 1482/83, Madrid, Museo del Prado; aus: Ebd., S. 223, Abb. 47c.
- Abb. 9: Sandro Botticelli: *Die Geschichte des Nastagio degli Onesti (IV)*, Holz, 83 x 138 cm, ca. 1482/83, Florenz, Privatbesitz; aus: Ebd., S. 223, Abb. 47d.



Abb. 1: Biagio di Antonio zugeschrieben, *Morelli Cassone*, London, Courtauld Institute

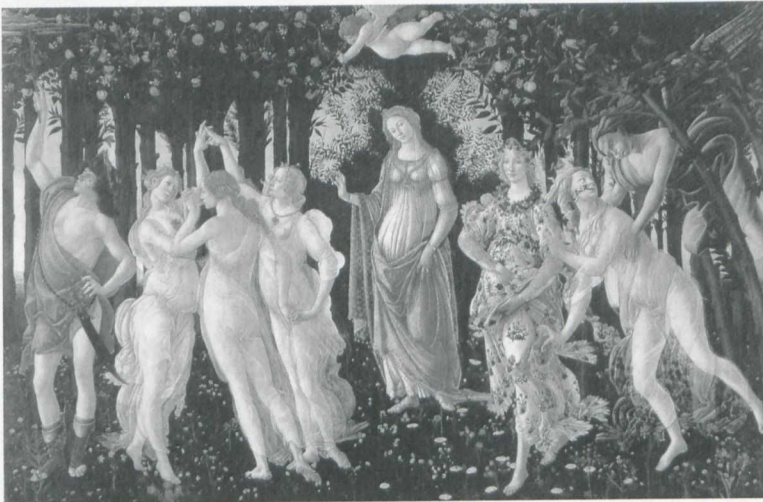


Abb. 2: Sandro Botticelli, *La Primavera*, Florenz, Galleria degli Uffizi



Abb. 3: Sandro Botticelli, *La Primavera*, Florenz, Galleria degli Uffizi (Detail)



Abb. 4: Sandro Botticelli, *Keusche Dame mit Kentaur*,
Florenz, Galleria degli Uffizi



Abb. 5: Sandro Botticelli, *Mars und Venus*, London, National Gallery

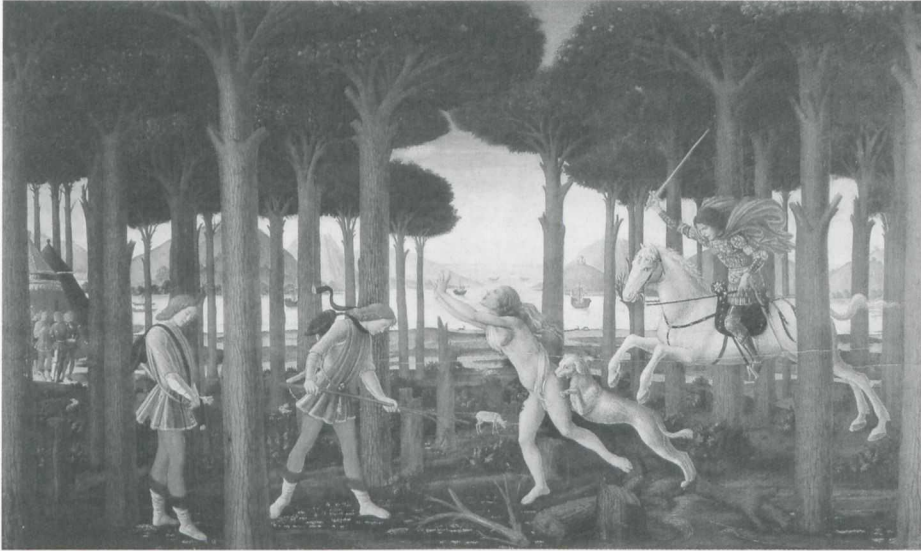


Abb. 6: Sandro Botticelli, *Die Geschichte des Nastagio degli Onesti (I)*, Madrid, Museo del Prado

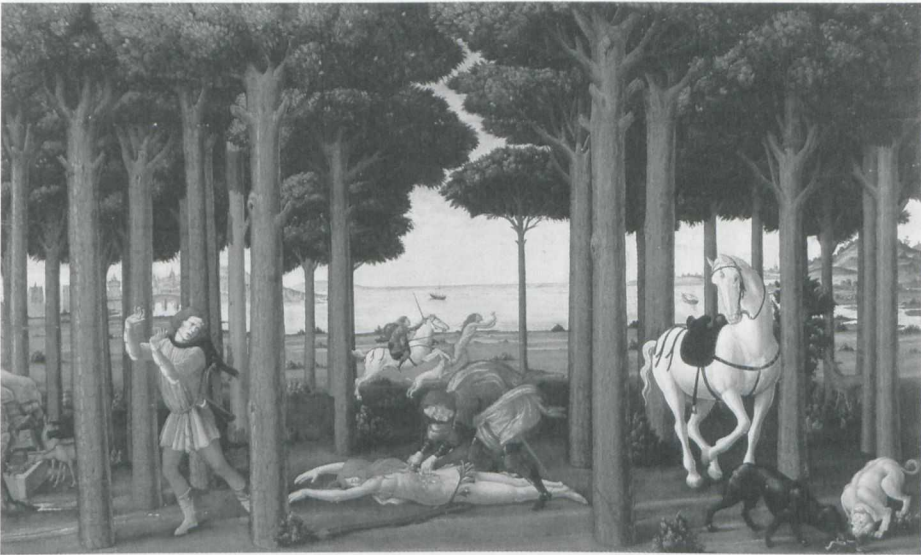


Abb. 7: Sandro Botticelli, *Die Geschichte des Nastagio degli Onesti (II)*, Madrid, Museo del Prado

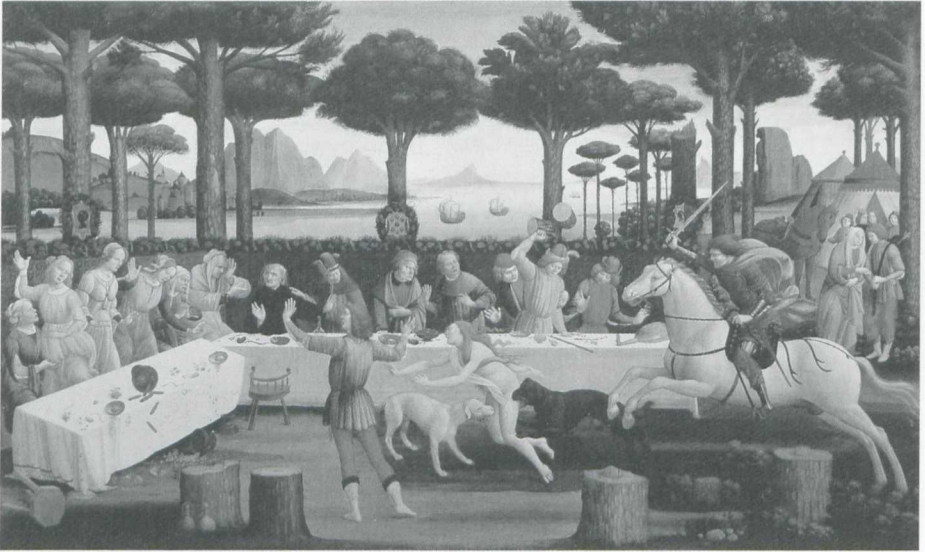


Abb. 8: Sandro Botticelli, *Die Geschichte des Nastagio degli Onesti (III)*,
Madrid, Museo del Prado

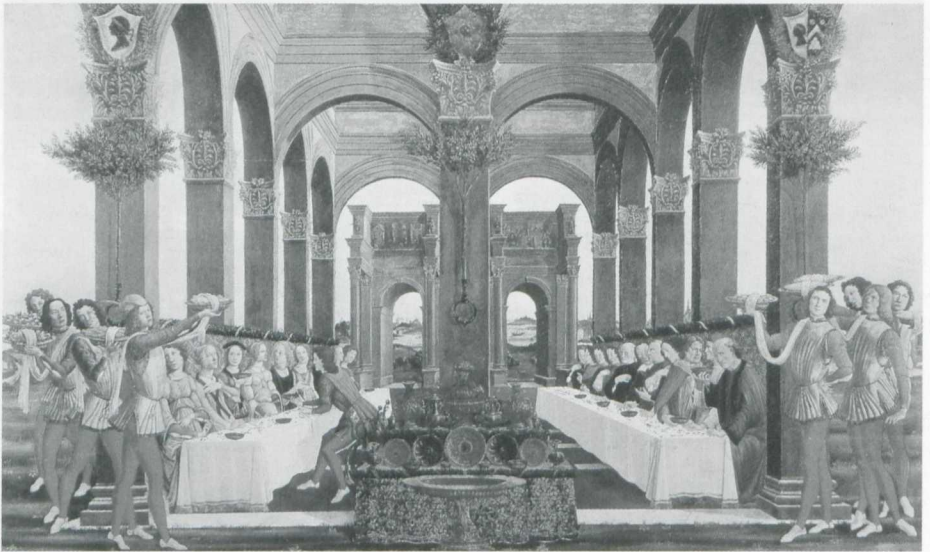


Abb. 9: Sandro Botticelli, *Die Geschichte des Nastagio degli Onesti (IV)*,
Florenz, Privatbesitz