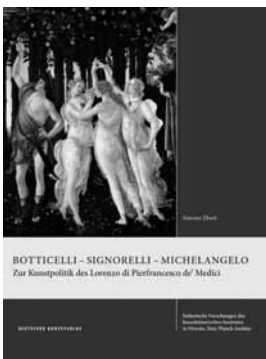


Kaisers führt, seine Repräsentationsbedürfnisse durch eine wohlüberlegte Kommunikation umzusetzen und in den Dienst der Absicherung seiner Herrschaft zu stellen. Aus diesen Bemühungen – und nicht aus einer wirklich realistischen Beurteilung seiner tatsächlichen Leistungen – resultiert, dass Traian als *optimus princeps* in Erinnerung geblieben ist. Es ist schade, dass die Aufsätze allenfalls vereinzelt auf diesen Aspekt zu sprechen kommen, obwohl ihnen mit den Ausführungen Hölschers Anregungen zur Auseinandersetzung mit diesem Gedanken vorangestellt sind und diese sich zur Vernetzung der Beiträge des Sammelbandes untereinander anbieten. Abgesehen davon ist vielerorts das Bemühen erkennbar, sich mit vorliegenden Forschungsergebnissen auseinanderzusetzen und somit einen Beitrag zur Aktualisierung des Forschungsstandes zu leisten: Das kommt nicht nur den Bemühungen um das Verständnis der Traianssäule, sondern auch der Auffassung vom traianischen Prinzipat als Ganzem zugute. Die Verbindungslinien zu ziehen bleibt dem Leser zu einem guten Teil selbst überlassen, sodass am Ende des Bandes der Eindruck der Forschungsvielfalt gegenüber einheitlichen Bemühungen, in den Deutungsansätzen der Diskrepanz zwischen Realität und Ideologie Rechnung zu tragen, überwiegen dürfte. Ungeachtet dessen scheinen dem Rezensenten die interessantesten und wichtigsten, weil über die thematisierten Einzelheiten Wege zu Gesamtdeutungenweisenden Aufsätze die Beiträge von Hölscher, Strobel, Beckmann und Seelentag zu sein. Zur Attraktivität des Sammelbandes trägt der Tafelanhang mit seinem qualitativ guten Abbildungsmaterial zur Veranschaulichung des Besprochenen nicht unerheblich bei. Insgesamt bietet das Buch daher vieles an aktuellen Materialien zur Traianssäule und ihrer Deutung auf neuestem Forschungsstand.

ULRICH LAMBRECHT

Universität Koblenz-Landau, Campus Koblenz



Simone Christiana Ebert; Botticelli – Signorelli – Michelangelo. Zur Kunstpolitik des Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut, Vierte Folge Bd. X); Berlin und München: Deutscher Kunstverlag 2016; 528 S., 88 farb. u. 21 s/w-Abb.; ISBN: 978-3-422-07326-5; € 98

In diesem aufwendig und opulent gestalteten Band rekonstruiert Simone Ebert die Ausgestaltung der sich im Besitz der Brüder Lorenzo (1463–1503) und Giovanni di Pierfrancesco de' Medici (1467–1498) befindlichen Landsitze und des Florentiner Stadtpalastes, um damit ihrer Auftraggeberschaft und Kunstpolitik nachzuspüren. Eberts Ziel ist es, ihr Leben und Wirken zu veranschaulichen, wobei Lorenzo di Pierfrancescos Bedeutung aufgrund der Quellenlage klar im Vordergrund steht. Dies zeigt bereits der Buchtitel an. Eberts Arbeit umfasst umfangreiche

historische Abrisse Florenz' und der Medicis seit der Zeit von Lorenzo und Giovanni di Pierfrancesco de' Medicis Vaters und Großvaters. In weiten Teilen von Eberts Werk geht es um politische und persönliche Ereignisse, insbesondere um die anhaltenden Streitigkeiten zwischen der Haupt- und Nebenlinie der Medicis.

Lorenzos Rolle als wichtiger Auftraggeber Sandro Botticellis (1444/45–1510) und früher Förderer Michelangelo Buonarottis (1475–1564) wurde in der Kunstgeschichte bereits gewürdigt. Jedoch fanden bisher „Details und Vermutungen zum Leben und zur Patronage Lorenzo di Pierfrancescos wie seines Bruders Giovanni [...] vornehmlich Eingang in Publikationen zur Familiengeschichte oder in Künstlermonographien und einzelnen Werkanalysen“ (273). Auf der Grundlage ihrer Recherchen in Archiven und der Literatur verfolgt Ebert das Ziel, „einen möglichst umfassenden Überblick über das politische und gesellschaftliche Leben der Brüder wie über ihre Erziehung und ihre literarischen Interessen [zu] liefern“ (9). Darauf folgend analysiert Ebert die diversen Haushaltsinventare der jüngeren Medici-Linie, welche sie dafür verwendet, die ursprünglichen Eigentümerschaften von Kunstwerken zu bestimmen sowie letztere „mit noch heute existierenden oder überlieferten“ zu identifizieren. Mittels dieser Recherche gelingt es ihr, den räumlich als auch programmatisch originären Entstehungshintergrund von heute so ikonischen Gemälden wie Botticellis *Primavera* (1482/84) und *Pallas und Kentaure* (1489/90) wie auch deren Auftraggeberschaft zu rekonstruieren sowie Zu- und Abschreibungen vorzunehmen. Immer wieder stellt sich dabei die Frage, inwiefern der Auftraggeber der Kunstwerke damit nicht zuletzt machtpolitische Strategien verfolgte.

Detailliert fasst Simone Ebert den aktuellen Stand der Forschung sowohl zum gesellschaftlichen, wirtschaftlichen als auch politischen Leben der Brüder und dem bisher bekannten Wissen über ihre in Auftrag gegebenen Kunstwerke zusammen. Von starken innerfamiliären Rivalitäten gegenüber der regierenden Hauptlinie der Medici geprägt, berücksichtigt Ebert die verschiedenen Einflussebenen der jüngeren Medici-Linie, die im Laufe der Zeit durch Il Magnifico ihres gesamten Vermögens beraubt wurde und es erst mühsam und auf gerichtlichem Wege restituiert bekam. Auch hinterfragt sie deren in der Forschung bisher kontrovers eingeschätzte Haltung zu Girolamo Savonarola (1452–1498).

Ein wichtiger Baustein ihres Forschungsvorhabens besteht in der genauen Analyse des Bildungsniveaus und des Wissens der Medici-Brüder. Dafür recherchierte sie auch die sich in ihrem Besitz befindlichen Bücher und Manuskripte. Ebert verweist auf ihre Leistung, sämtliche verfügbaren Daten zur Erziehung im familiären Bereich sowie dem Unterricht im Hause Lorenzo de' Medicis, genannt Il Magnifico, zusammengetragen und analysiert zu haben. Wie aufwendig und penibel diese Forschungsarbeit war, zeigt der Hinweis auf die Ex Libris und archivalischen Quellen, anhand derer sie ihre Recherche zu den Handschriften, die sich im Besitz der jüngeren Medici-Linie befanden, betrieb. Besondere Aufmerksamkeit kommt hierbei dem Dichter Michele Marullo (1453/54–1500) zu, dem Ebert ein eigenes Kapitel widmet. Spätestens seit 1489 lebte der ihnen gar Hymnen widmende Poet im Haus der Medici-Brüder. Untersucht werden des Weiteren vier (nicht im Original erhaltene) Briefe

Amerigo Vespucci (1451–1512) an seinen früheren Arbeitgeber. Es handelt sich um Briefe von seinen Reisen in die ‚Neue Welt‘.

Zum Stand der Forschung (Kapitel II) zu den Gebrüdern Lorenzo und Giovanni Pierfrancesco als Auftragsgeber bemerkt Ebert die bisher bestehende Lücke. Entweder handelt es sich bei den veröffentlichten Forschungen um allgemein gehaltene Untersuchungen zur Familiengeschichte oder andererseits um die Analyse konkreter Kunstwerke. Erst mit Eberts Werk liegt eine präzise Untersuchung und umfangreiche Quellensammlung vor, mit welcher die kunsthistorisch prägende Tätigkeit als Auftraggeber voll erfasst werden kann. Im Folgenden sollen nun die einzelnen Kapitel besprochen werden.

Im Kapitel zur Biographie wird zunächst die Herkunft der Brüder ausführlich dargelegt, wobei der politischen Laufbahn ihres Vaters Pierfrancesco unter Piero il Gottoso als auch dem Verhältnis zwischen ersterem und Il Magnifico besondere Aufmerksamkeit zukommt (17–25). Da ihr Vater noch in ihrer Kindheit starb, Lorenzo war erst dreizehn und Giovanni neun Jahre alt, wuchsen sie in der Folge bei ihrem Cousin und Vormund Lorenzo (Il Magnifico) auf. Von ihrer Mutter Laudomia Acciaioli ist dokumentarisch nichts weiter nachweisbar. Möglicherweise ist sie bereits nach der Geburt Giovannis gestorben. Ihre Großmutter Ginevra ist dagegen noch als Achtzigjährige belegt (31). Il Magnifico soll sich hervorragend um die Brüder Lorenzo und Giovanni gekümmert haben, so geht es aus Niccolò Valoris Biographie Il Magnificos hervor (die Il Magnifico selbst beauftragte). Er soll ihnen genau wie seinen eigenen Kindern eine humanistische Erziehung zukommen haben lassen, wobei dies allein für Lorenzo belegt ist. Es ist jedoch zu vermuten, dass es für beide gleichermaßen gilt (25f., 71).

Neben der Darlegung der Vermögensverhältnisse der Parteien setzt Ebert im Anschluss einen Fokus auf die von Il Magnifico eingefädelte Hochzeit von Lorenzo mit Semiramide d’Appiani aus dem wirtschaftlich bedeutenden Piombino (30–32). Schon früh begann die politische Karriere der Brüder und bald auch Lorenzos Handelstätigkeit. Unter anderem verdienten sie ihr Geld mit Bankgeschäften in Spanien. Mit Amerigo Vespucci konnten sie auf einen zuverlässigen und historisch bedeutsamen Angestellten zählen (32–37). Der spätere (Mit-)Entdecker und Namenspatron des Doppelkontinents Amerika diente der Familie Medici treu, wobei der enge Kontakt bereits spätestens bestand, seitdem er fünfundzwanzig Jahre alt war, wie aus einem Brief Vespuccis hervorgeht (36).

Im Folgenden erläutert Simone Ebert die Lage Florenz’ unter Piero lo Sfortunato. Bereits vor dem Tod Il Magnificos soll es zu persönlichen und finanziellen Streitigkeiten zwischen Lorenzo, Giovanni und Piero, Il Magnificos Sohn, gekommen sein, die bis hin zu einer Messerstecherei führten, bei der Piero nur deshalb glimpflich davon kam, weil er einen Brustpanzer getragen haben soll (38). 1494, zwei Jahre nach Il Magnificos Tod, nahm die Unzufriedenheit der Florentiner über die Regierungsweise seines Nachfolgers derart zu, dass Piero gestürzt wurde, woraufhin Lorenzo aus der Verbannung zurückkommen konnte und mit Freuden begrüßt wurde (39–48), so Ebert: „Die zeitgenössischen literarischen Quellen beschreiben die aus der

Verbannung in die Stadt wiederkehrenden Brüder als jung, wohlgekleidet, ausgesprochen vermögend und von großer Beliebtheit und allgemeiner Gunst im Volke. Besonders Lorenzo di Pierfrancesco wird als ruhiger, guter und vernünftiger Mensch mit angenehmem Äußeren und von gutem Verstand geschildert, während Giovanni eine unruhige Natur besessen haben soll.“ (48) Insgesamt entsteht für Lorenzo das Bild eines charismatischen und fähigen Führers, der seinen Willen zu einer starken Volksregierung bekundete – wenn auch später nicht umsetzte.

Unruhige und für Lorenzo und Giovanni di Pierfrancesco gefährliche Zeiten beschreibt die Autorin detailliert mit der Frage um die Restitution Piero de' Medicis, in die auch der französische König Karl VIII. verwickelt wurde. Zum Kapitel der Biographie gehören auch die Verhandlungen mit der französischen Krone 1494/95, die Verteidigung von Florenz gegen Giulianos Truppen 1494/95 sowie die Geschichte und der Fall Savonarolas, ein Rückkehrversuch Piero de' Medicis, das folgenreiche Antella-Komplott, das weitere Schicksal und der Tod Giovannis sowie die Personalien Caterina Sforza und Cesare Borgia – mit der sich wie ein roter Faden durchziehenden Frage um das Staatsoberhaupt von Florenz und den Streit zwischen Haupt- und Nebenlinie der Medici. Dieser sollte noch lange andauern. Ebert legt dar, wie sich die Brüder, anders als es die vorherrschende Forschungsmeinung bisher vermuten ließ, „auf brutalste Weise an der Vernichtung Girolamo Savonarolas, der ihnen öffentlich vorgeworfen hatte, mit mailändischer Hilfe die Vorherrschaft in Florenz übernehmen zu wollen“, beteiligten. Dies taten sie mit dem Ziel, so Ebert, eine „machtvollere Stellung im Staate“ zu erreichen, da sie die Volksregierung inzwischen ablehnten (273). Die Biographie, die historischen Abläufe und Zusammenhänge werden von Ebert sehr detailliert und unheimlich genau mit Quellen unterfüttert dargelegt.

Im nächsten Hauptkapitel widmet sich Ebert umfassend der Erziehung und Bildung. Hierbei untersucht sie die Handschriften, die sich im Besitz der Brüder befanden, darunter griechische und lateinische Manuskripte. Weiterhin analysiert sie eigene und den Brüdern gewidmete Schriften, die Patronage des Dichters Michele Marullo und die Briefe Amerigo Vespucci an Lorenzo. Diesem Kapitel sind spezifische Hinweise auf das Unterrichtswesen der italienischen Renaissance zu entnehmen. Schon allein dafür lohnt es sich, die Forschungsarbeit Eberts zu studieren.

Selbstverständlich galt der Erwerb der lateinischen Sprache und die Einführung in die lateinische Literatur als Bildungsfundament. Darauf aufbauend kam später Griechisch dazu. Die Schüler übten sich in der Übersetzung griechischer Texte ins Lateinische. Grundsätzlich hatte der Wissenserwerb die Charakterbildung zum Hauptziel. Zusammenfassend kann angemerkt werden, dass von den von Ebert nachgewiesenen achtunddreißig Codices vierzehn in Griechisch verfasst sind. Darunter finden sich Autoren wie Pythagoras, Platon und Xenophon, Aristoteles, Hierokles und Hephaestion. Einige Handschriften sind zwischenzeitlich verloren gegangen, denn „das Inventar von 1507 führte 24 griechische Handschriften in der Bibliothek von Lorenzo und Giovanni di Pierfrancesco auf. Im Vergleich zum Umfang der Bibliothek Lorenzo il Magnifico waren die griechischen Schriften im Besitz der Brüder von geringer Anzahl.“ (92f.) Weiterhin gelang es Ebert, vierundzwanzig Handschriften lateinischer



Abb. 1: Sandro Botticelli, *Madonna dei Candelabri*, um 1490, Holz, Durchmesser 192 cm, ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, seit 1945 verschollen (117)

Autoren nachzuweisen, darunter Werke des Komödiendichters Plautus, von Cicero, Catull, Ovid, Plinius d.J. und Juvenal. (93)

Im fünften Kapitel nimmt Simone Ebert die Ausstattung der Wohnhäuser in den Fokus. Besonders ausführlich behandelt sie die Florentiner *casa vecchia*, ihre Entstehung, Außenansicht und innere Aufteilung. Zunächst legt sie die Quellen dar und geht dann über zur Beschreibung der einzelnen Räume, Küche, Garten und Stall, sowie die *appartamenti* Lorenzos, Ginevras und Semiramides, die Familienkapelle und die Empfangsräume. Anschließend führt Ebert die Leser durch die Villen in Trebbio, Cafaggiolo und die Florenz nahe gelegenen Villen in Castello und Fiesole. Zu Lebzeiten bewohnten die Gebrüder neben dem Florentiner Stadtpalast vier Landvillen, deren „räumliche Ausstattung“ (105) von Simone Ebert präzise rekonstruiert wurde. „Um eine genaue Vorstellung der Wohnräume zu vermitteln, wurde mithilfe der Haushaltsinventare, doch besonders anhand der Dokumente zur Teilung der *casa vecchia* erstmals die Anordnung der Räume in allen Geschossen hypothetisch festgelegt.“ (105) Darauf aufbauend erstellte Ebert die Grundrisse. Sie präsentiert die Kunstwerke und das Mobiliar innerhalb der einzelnen Immobilien in der Reihenfolge der Räume, um eine nachvollziehbare Ordnung zu schaffen. Somit liefert Ebert einen möglichst genauen Entwurf der damaligen Einrichtung. Im Katalog liefert sie exakte Hinweise zu Thema, Material, Aussehen und Größe, daneben Provenienz, Quellen und Literatur zu den einzelnen Kunstwerken.

Durch die Prüfung der Inventare weist Ebert nach, dass Luca Signorellis *Madonna mit dem Kind* (1489/90), welche sich heute in der Galleria degli Uffizi befindet, damals in der *camera* Lorenzo di Pierfrancescos in der *casa vecchia* hing (und nicht wie Sherman 1975 vermutete und im Folgenden in der Literatur übernommen wurde,



Abb. 2: Boccardino il Vecchio, fol. 31 recto (Detail) aus dem Stundenbuch der Laudomia de' Medici, um 1502, The British Library, London, Codex Yates Thompson 30 (118)



Abb. 3: Stefano Lunetti zugeschr., fol. 37 recto (Detail) aus dem Stundenbuch der Laudomia de' Medici, um 1502, The British Library, London, Codex Yates Thompson 30 (118)



Abb. 4: Sandro Botticelli, Madonna dei Candelabri (Detail), um 1490, Holz, Durchmesser 192 cm, ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, seit 1945 verschollen (118)

in der *anticamera*). Wirklich bemerkenswert aber ist die Entdeckung einer Impresa Lorenzos in dem verschollenen Werk Botticellis, der *Madonna dei Candelabri* (um 1490; Abb. 1). Wahrscheinlich ist das Werk 1945 im Flakturm Friedrichshain zerstört worden. Damals gehörte es in die Sammlung des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums. Aufgrund eines von Lorenzo in Auftrag gegebenen Stundenbuches, heute in London, stellte Ebert den Zusammenhang her (Abb. 2–4). „Die Entdeckung dieser Impresa lässt die Identifizierung der *Madonna dei Candelabri* Botticellis mit dem in Lorenzos *anticamera* verzeichneten großformatigen Tondo zu. Seine Impresa zeichnet zudem ihn als persönlichen Auftraggeber aus.“ (119)

Weiterhin befand sich an der Südwand der *anticamera* Lorenzo di Pierfrancescos zum einen Botticellis *Primavera* (Abb. 5), die über einem großen und wertvollen Bett hing, und *Pallas und der Kentaur*, ebenfalls von Botticellis Hand (120f.). Überraschend ist, so Ebert, dass der Wert der verschollenen Madonna deutlich höher taxiert wurde (180 *lire di piccoli*) als die *Primavera* (100 *lire di piccoli*), obwohl diese größer ist und beide nahezu gleichviele Figuren enthalten, ein für den Preis ausschlaggebendes Kriterium. Ebert erklärt dies unter anderem mit der Verwendung wertvoller Farben wie Ultramarin aus pulverisiertem Lapislazuli und natürlich Gold. „Da der Eintrag

von 1498 vor dem Bildinhalt aber den goldenen Schmuck (»con adornamenti doro dintorno«) aufführt, ist zu vermuten, dass das Gemälde über einen sehr prächtigen vergoldeten skulptierten Rahmen verfügt haben muss.“ (120)

Die vier Landvillen, von denen Trebbio und Cafaggiolo von außen eher Festungen oder Burgen denn klassischen Landhäusern gleichen, boten den Familien zum einen Sicherheit durch die Landwirtschaft, zum anderen waren sie aufgrund gesundheitlicher Aspekte die Hauptaufenthaltsorte der Kinder und der ganzen Familie im Sommer. Und nicht zuletzt dienten sie als Refugien in Zeiten von Seuchen wie beispielsweise der Pest.

Ebert präsentiert die Gebäude umfassend, wobei sie die Raumaufteilung, Nutzung und ihre Geschichte erläutert. Kein Geringerer als Sandro Botticelli schuf für die Kapelle des Landhauses in Trebbio das Altarbild, wie Simone Ebert anhand eines Inventareintrages von 1507 nachweisen kann, in dem das Gemälde genau beschrieben wird: „Eine Tafel mit goldenem Rahmen, in der gemalt ist eine Muttergottes mit dem heiligen Johannes und dem heiligen Laurentius und anderen Heiligen“. (151) Ebert schlussfolgert: „Die Darstellung der Namenspatrone von Pierfrancesco, Lorenzo und Giovanni, wie der Medici-Heiligen Cosmas und Damian sowie die stilistische Datierung des Gemäldes in das letzte Jahrzehnt des Quattrocento lassen Lorenzo di Pierfrancesco oder aber den jüngeren Giovanni als Auftraggeber in Frage kommen.“ (151)

Im eigentlichen Hauptkapitel begegnet den Lesern eine kleine Überraschung, wo schon beim raschen Überfliegen des Inhaltsverzeichnisses deutlich wird, dass Eberts Untersuchung neben Sandro Botticelli, Luca Signorelli und Michelangelo Buonarroti auch noch diverse andere Künstler umfasst. Ohne, dass dies aus dem Buchtitel hervorgeht, räumt die Autorin den Porträtmedaillen Niccolò Fiorentinos sowie Arbeiten von Giovanni di Giuliano Boccardi, Attavante degli Attavanti, Mariano del Buono di Jacopo, Stefano Lunetti wie auch dem Majolika-Maler von Cafaggiolo Platz ein. Unterhaltsam und kurzweilig sind vor allem die Anekdoten zu Michelangelos Schaffen, angefangen von einem sich zum Guten gewandten Betrugsfall einer Amorfigur, die, um einen höheren Preis zu erzielen, als antik ausgegeben wurde, bis hin zu einem Schneemann von Michelangelos Hand im Innenhof des Palazzo Medici.

Michelangelo gehörte schon in jungen Jahren, mit fünfzehn, zu den von Il Magnifico und später von Piero geförderten Künstlern. Er lebte in ihrem Haus und erhielt ein Gehalt. Lorenzo wandte sich wie bereits nach Botticelli und Signorelli an einen Künstler, „der zuvor eng in den Diensten seines Cousins Il Magnifico gestanden hatte. Dies geschah zu einem Zeitpunkt, an dem sich die Hinweise darauf mehren, dass Lorenzos Macht in der Stadt zunahm und er interessiert schien, endlich als faktisches Oberhaupt die Geschicke von Florenz in die Hand zu nehmen“ (241). Lorenzo nahm also vermutlich auch aus Machtkalkül Kontakt zu Michelangelo auf. Eine von ihm in Auftrag gegebene Bronzestatue kam jedoch nie zur Umsetzung.

Im Mittelpunkt von Lorenzos Kunstpolitik stand ganz klar Botticelli. Zahlreiche Werke gehen auf seine Auftraggeberschaft zurück. Ein wichtiges Ergebnis von Eberts Forschung ist die Widerlegung der bisher vorrangig vertretenen These, die *Primavera* (Abb. 5) sei aufgrund der Hochzeit Semiramides mit Lorenzo in Auftrag gegeben



Abb. 5: Sandro Botticelli, *Primavera*, 1482/84, Pappelholz, 203 x 314 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 1890, Nr. 8360 (190)

worden. Kaum ein anderes Renaissance-Gemälde sei annähernd so viel und unterschiedlich interpretiert worden wie dieses. „Neben der nicht auf den ersten Blick zugänglichen Bildthematik wird dafür einflussgebend gewesen sein, dass es sich bei diesem Gemälde um das größte Tafelbild des Quattrocento mit mythologischen, fast lebensgroßen Figuren handelt.“ (192) Ebert vertritt die These, das Gemälde sei ohne spezifischen Anlass in Auftrag gegeben worden. Weiterhin konnte sie mithilfe der Inventare den Hängungsort der *Primavera* näher bestimmen. Das Gemälde hing in Lorenzos *anticamera* im Florentiner Stadtpalais, einem repräsentativen Empfangsraum für Besucher des Stadtpalastes, wie sich Ebert mithilfe der Inventare aus der Rekonstruktion der Möblierung und des Raumensembles erschließt: „Die *Primavera* Botticellis hing demnach als eines der frühesten Werke in einem Raum, der nach einer großen und kleinen sala als erster von zwei persönlicheren Empfangszimmern Lorenzo di Pierfrancescos begriffen werden muss, über einem Sitzmöbel, das selbst einen repräsentativen Charakter hatte.“ (195) Lange wurde in der Forschung vermutet, das Bild hätte ursprünglich in der Villa in Castello gehangen, während die sozialwissenschaftlich orientierte Kunstgeschichte die These vertrat, es sei für Semiramides Brautzimmer bestimmt gewesen. Des Weiteren konnte Ebert erstmals die Auftraggeberchaft Il Magnifico klar ausschließen. Das komplexe Bildprogramm des großen Tafelgemäldes wiederum sei wahrscheinlich besonders durch Giorgio Antonio Vespucci, Angelo Poliziano und Marsilio Ficino vermittelt worden. Ebert stellt in der ikonologischen Synthese des Meisterwerks dar, wie „sich im Bild motivische wie inhaltliche Anspielungen auf die Jahreszeit des Frühlings, die Fruchtbarkeit, die Stadt Florenz,

die Medici, doch insbesondere auf Lorenzo di Pierfrancesco als Auftraggeber selbst sowie seine Frau Semiramide finden“ (276). In der rechten Bildhälfte werde die günstige politische Entwicklung Florenz' verbildlicht, während die andere Seite „das geistige Aufblühen“ der Stadt zeigt, zu dem Lorenzo beigetragen habe, welcher „im Gewand des Merkur [...] jegliches Unheil von der Stadt“ abwehrt (276). Zahlreiche Details an der Figur des Merkur verweisen auf Lorenzo: Die Lorbeerblätter (laurus) und Lilien an seinem Schwert sind ein Hinweis auf den Vornamen des Auftraggebers und die Flämmchen auf seinem Gewand verweisen wie in seiner Impresa auf das Schicksal seines Namenspatrons, des hl. Laurentius. Die Flammen sind ein häufig wiederkehrendes Motiv im Besitzstand Lorenzos, darunter Botticellis Trebbio-Altar (um 1490), aber auch mehrere Truhen, sechs Maultierschabracken und Vorhänge.

Alles in allem zeuge „der Auftrag der Primavera [...] für einen so wichtigen Empfangsraum im Erdgeschoss des Stadtpalastes [...] von einem großen Selbstbewusstsein des Auftraggebers, der bei einem der anerkanntesten Maler der Stadt seine Vision eines blühenden Florenz darstellen lässt, für die seine neue familiäre Bindung mit den Appiani und sein politisches Handeln die Grundlage bilden“ (206).

Die im Appendix in originaler Schreibweise abgedruckten Inventare waren bis zu Eberts Arbeit nur auszugsweise bekannt. Damit ist der Autorin eine bedeutende Forschungsleistung gelungen. Nie zuvor waren diese Haushaltsinventare derart gründlich analysiert und ausgewertet worden wie in der hier nun vorliegenden Studie. Die ältesten Inventare stammen aus den Jahren 1476, 1498 und 1503 und wurden jeweils nach dem Ableben von Pierfrancesco di Lorenzo, Giovanni di Pierfrancesco und Lorenzo di Pierfrancesco erstellt. Fürderhin entdeckte Simone Ebert ein weiteres Inventar, welches vermutlich anlässlich des Todes von Laudomia, Lorenzo di Pierfrancescos Tochter, erstellt wurde und auf den 13. April 1507 datiert ist. Es handelt sich dabei nicht nur um ein Haushaltsinventar des Florentiner Stadthauses an der Via larga, sondern auch der Villen von Cafaggiolo, Trebbio, Fiesole und Castello. Fulton hatte es noch 2006 lediglich als Inventar der „*casa Medici and Caffaggiuolo*“ aufgeführt (434). Des Weiteren wertete die Autorin ein Inventar von 1515/16 aus. Der Anlass hierfür war die Aufteilung des Familienbesitzes zwischen Pierfrancesco di Lorenzo d.J. und Giovanni di Giovanni de' Medici. Zwei Inventare der Villa in Castello aus den Jahren 1598 und 1676 runden die Materialsammlung ab.

In ihrer Gesamtheit ermöglichen diese Inventare, die einzelnen Räume im Stadthaus und den vier Landvillen in ihrer genauen Lage und Ausstattung zu rekonstruieren. Neben der Identifikation herausragender Meisterwerke unter anderem von Botticelli konnte Ebert deren genaue Hängung beziehungsweise Aufstellung bei Skulpturen rekonstruieren.

Der Band ist äußerst sorgfältig und luxuriös mit Kapitalband, Leinen und Schutzumschlag sowie schwerem und hochwertigem Papier ausgestattet, sodass es ein wahres Schmuckstück ist. Der reine Textanhang nimmt über 240 Seiten ein und würde durchaus verlustlos auch mit etwas schlichterem Papier auskommen, doch dies nur am Rande. Die Kapitel zur Biographie und der Analyse der Immobilien hätten auch etwas kürzer und übersichtlicher ausfallen können. Der Bezug zum

eigentlichen Buchthema, Lorenzos Kunstpolitik und zum Werk von Botticelli, Signorelli und Michelangelo in Bezug auf Lorenzo gerät dabei teilweise aus dem Blick, wobei Michelangelo relativ wenig Raum einnimmt. Botticellis Bedeutung als Lorenzos ‚Hausmaler‘ steht in diesem Zusammenhang stets klar im Vordergrund.

Der große und unbestreitbare Nutzen dieses opulenten Bandes ist und bleibt sein erreichtes Ziel, den Einfluss des Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici tiefgründig und auf der Basis kritischen Quellenstudiums in ein neues Licht zu rücken. Ohne Lorenzo di Pierfrancesco de' Medicis ambitionierte Kunstpolitik wäre die Welt ärmer an unschätzbar wertvollen und die Zeiten überdauernden Kunstwerken. Simone Eberts überragende analytische Leistung rückt damit Lorenzos Bedeutung für die Kunst ins Bewusstsein ihrer Leserschaft und belegt gleichzeitig die Funktion der Kunst als Mittel zur Manifestation und Demonstration seines Machtanspruchs.

SARA TRÖSTER KLEMM
Leipzig



Wolfgang Huber (Hrsg.); Out of the dark. Kremser Schmidt. Das Strahlen des Sakralen (Ausst.-Kat. Diözesanmuseum St. Pölten, 5. Mai bis 31. Oktober 2018); St. Pölten: Diözesanmuseum St. Pölten 2018; 176 S.; ISBN 978-3-901863-56-1; € 15



Stella Rollig und Georg Lechner (Hrsg.); Der Kremser Schmidt. Zum 300. Geburtstag (Ausst.-Kat. Oberes Belvedere, 25. Oktober 2018 bis 3. Februar 2019); Wien: Österreichische Galerie Belvedere 2018; 151 S.; ISBN 978-3-903114-64-7; € 19

Anlässlich seines 300. Geburtsjubiläums ehrte man Martin Johann Schmidt, einen der bedeutendsten österreichischen Barockmaler, mit zwei Ausstellungen in der niederösterreichischen Landeshauptstadt Sankt Pölten und in Wien. Auch in zahlreichen Stiften und Klöstern, wo sich große Altarwerke vom ‚Kremser Schmidt‘ befinden, darunter etwa Göttweig oder Seitenstetten, gab es Sonderführungen zu den Werken dieses Künstlers. Darüber hinaus wurde im September 2018 an der Donau-Universität Krems ein Symposium zum Kremser Schmidt veranstaltet. Die umfangreichere der beiden Ausstellungen fand zwischen Mai und Oktober 2018 im Diözesanmuseum Sankt Pölten statt. Dort standen kleinere Gemälde, Zeichnungen und Radierungen mit religiöser Thematik im Fokus. Gewissermaßen im Anschluss daran war