

ris 1970. Paris 1976, 203-231.

Transformations of the Court Style. Ausst.-Kat., Providence 1977.

Verdier, Philippe: Women in the Marginalia of Gothic Manuscripts and Related Works. In: *The Role of Women in the Middle Ages*. Hrsg. R. T. Morewedge. Albany 1975, 121-287.

Vlaamse Kunst op perkament. Ausst.-Kat., Brügge 1981.

Winter, Patrick M. de: Une réalisation exceptionnelle d'enlumineurs français et anglais vers 1300: le Bréviaire de Renaud de Bar, évêque de Metz. In: *Actes du 103e Congrès national des sociétés savantes* 1978. Paris 1980, 27-62.

Zaluska, Yolanta: *Manuscrits enluminés de Dijon* (Corpus des manuscrits enluminés des collections publiques des départements, publié par l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes). Paris 1991.

Rezensionen

CHARLES DEMPSEY, *The Portrayal of Love. Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*. Princeton, New Jersey (University Press) 1992. 173 Seiten, 40 Bildseiten mit 45 Abbildungen, davon 16 in Farbe.

(mit einer Abbildung)

Vor einhundert Jahren erschienen zwei der bis heute für die Botticelli-Forschung wichtigsten Arbeiten: Aby Warburgs Untersuchung zu den Gemälden *Geburt der Venus* und *Primavera* (Hamburg) sowie Hermann Ulmanns *Sandro Botticelli* (München) – die erste Monographie zum Maler überhaupt. Die seither publizierte Literatur zur *Primavera* ist Legion. Kaum einem zweiten Werk der bildenden Kunst wurden so zahlreiche und ebenso unterschiedliche Interpretationen zuteil. Vor allem die (wiederum sehr verschiedenen) Deutungen im Kontext des Neuplatonismus durch Ernst H. Gombrich, Edgar Wind und Erwin Panofsky gelten weit über die Grenzen der Disziplin hinaus als Musterbeispiele kunsthistorischer Methodik. Botticelli steht seither (trotz mancher Einwände) weithin im Ruf des Künstler-Philosophen.

Gegen diese Auffassung war Charles Dempsey bereits 1968 im *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* ins Feld gezogen (ein zweiter Aufsatz folgte ebendort 1971). Zum 500. Todesjahr Lorenzo de' Medicis legt Dempsey jetzt ein Buch vor, mit dem an die Stelle des Philosophen endgültig der Maler-Poet Botticelli treten soll. Dempsey lehnt philosophische Deutungsversuche zwar nicht grundsätzlich ab. Die Annahme jedoch, Botticellis Bilderfindung sei einem abstrakten Neuplatonismus entsprungen, setze eine grundfalsche Vorstellung von der Florentiner Kultur des Quattrocento voraus. Neuplatonisch sei das Bild allenfalls in einer Weise, in der dies auch Lorenzo de' Medicis Dichtung sei.

Absicht des Buches ist es, „Botticelli's imaginative process“ (S. 27) vor dem Hintergrund der Florentiner Kultur zur Zeit Lorenzo de' Medicis nachzuzeich-

nen. Für Dempsey entspricht die *Primavera* ihrer Materie und Form nach Werken zeitgenössischer Dichter (wie Poliziano oder Lorenzo de' Medici). So legt er den Akzent seiner Untersuchung weniger darauf, die literarischen Quellen für Botticellis Bilderfindung zu bestimmen (hier stützt er sich weitgehend auf bereits Bekanntes); vielmehr beansprucht er, das Bild einer gleichsam philologischen Analyse zu unterziehen. Bereits die Fünffzahl der Kapitel deutet an, welchen Weg Dempsey einschlägt: Dem klassischen Modell literarischer Konzeption, dem der Rhetorik, folgend, legt er seiner Bildlektüre fünf Schritte zugrunde. Tatsächlich gilt das erste Kapitel auch der *inventio* – dem einzigen Schritt, der für Wortkünstler und Maler identisch ist, wie schon Alberti bemerkt hatte. Für die weiteren Kapitel des Buches sind allenfalls Analogien zu den weiteren Teilen der Rhetorik zu bemerken. Daß Dempsey dem Leser dabei Ballast erspart, ist dankenswert: anstelle einer Bibliographie findet sich in den Fußnoten eine Auswahl an Titeln, die wichtige Positionen in der Deutungsgeschichte der *Primavera* markieren. Mit Hilfe des Registers sind einzelne Informationen leicht zugänglich.

In der Fülle an Angeboten unterscheidet Dempsey drei Hauptrichtungen der *Primavera*-Deutung: Alle drei habe Aby Warburg angeregt, der das Bild jedoch überwiegend vor dem Hintergrund antiker Dichtungen und im Kontext der zeitgenössischen Poesie Polizianos und Lorenzo de' Medicis verstanden habe – ein Ansatz, dem Dempsey selbst folgt. Das Bild als Äußerung neuplatonischer Philosophie zu deuten, habe vor allem auf den Voraussetzungen beruht, daß Merkur nicht in die Reihe der Frühlingsgottheiten gehöre und daß für die gegebene Kombination von Göttern keine literarische Quelle auszumachen sei. Da seit Dempseys Aufsatz von 1968 geklärt sei, daß Merkur durchaus als „*veris deus*“ (Martianus Capella) verehrt wurde und die Kombination der Gottheiten zwar nicht aus einer einzigen Quelle abzuleiten sei, aber aus verschiedenen Texten ähnlichen Inhalts, dürfe dieser Ansatz als überholt gelten. Die dritte Richtung (Pierre Francastel) erkläre die *Primavera* aus dem Kontext der Festkultur der Stadt Florenz. Daran geknüpft sei meistens auch die Frage nach der Einbindung mutmaßlicher Portraits. Diese beiden Fragestellungen greift auch Dempsey auf, ordnet sie allerdings der Interpretation mit Hilfe der Dichtung unter, da in der Dichtung auf gleiche Weise wie in der Malerei die Florentiner Festkultur und die mythologisierende Wiedergabe von Zeitgenossen ihren Ausdruck finde.

Nahezu unberührt scheint Dempsey die im Jahr 1975 neu ins Rollen gekommene Diskussion um Datierung, Auftragsumstände und Deutung der *Primavera* zu lassen. Damals war durch John Shearman und Webster Smith bekannt geworden, daß das Bild nicht – wie bis dahin vermutet – für die Ausstattung des Medici-Landsitzes in Castello gemalt worden war, sondern zum Inventar der „*case vecchie*“ in der Via Larga in Florenz gehörte (heute Via Cavour). Der 1476 verstorbene Pierfrancesco de' Medici hatte die „*case*“ an seine beiden minderjährigen Söhne Lorenzo (1463-1503) und Giovanni (1467-1498) vererbt, die damals unter der Vormundschaft ihres Veters, Lorenzo il Magnifico, standen. Auf diese Nachricht hin gaben die meisten Autoren die zuvor weitgehend akzeptierte Datierung, 1477/1478, zugunsten einer Datierung in die achziger Jahre auf, wobei

auch stilistische und motivische Argumente angeführt wurden – so: Horst Bredekamp, *Botticellis Primavera. Florenz als Garten der Venus*, Frankfurt a. M. 1988 (von Dempsey nicht erwähnt) und Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli*, London 1989. Auftrag und Inhalt der *Primavera* wurden dann häufig mit der Hochzeit Lorenzo di Pierfrancescos im Jahr 1482 in Verbindung gebracht. Wenige Autoren blieben bei der früheren Datierung und vermuteten, daß Lorenzo il Magnifico Auftraggeber oder zumindest am Auftrag beteiligt war. Dempsey favorisiert (wie er sagt, auch aus stilistischen Gründen) den letztgenannten Standpunkt, ohne ihn näher zu begründen.

Im ersten Kapitel stellt Dempsey die „materia“ des Bildes ausführlich vor dem Hintergrund der weithin bekannten antiken Quellen dar, die den Stoff für die *inventio* Botticellis bieten: insbesondere Lucretius' *De natura rerum* und Ovids *Fasti*. Aber auch Senecas *De beneficiis* sei für die Darstellung der Grazien in Verbindung mit Merkur heranzuziehen (wie dies im selben Zusammenhang auch Alberti und Poliziano getan hätten). Die Art der Bilderfindung der *Primavera*, die darin bestehe, daß Botticelli sich verschiedener von der antiken Mythologie geprägter Vorstellungen der antiken Götter bedient habe, ohne einen einzelnen Text zu illustrieren, nennt Dempsey, zeitgenössischem Sprachgebrauch folgend, „fabula“. Die auf einer „fabula“ basierende Art des Gemäldes bezeichnet er unter Berufung auf Quellen des 16. Jahrhunderts als „poesia“. Die *Primavera* sei möglicherweise das erste neuzeitliche Bild dieser Art. Diejenigen Autoren der Antike, deren Schriften die „materia“ des Bildes bereit halten, faßt Dempsey – wie schon 1968 (S. 263f. Anm. 50) – unter dem Begriff „Scriptores rerum rusticarum“ zusammen (so der Titel einer 1472 erschienenen Ausgabe der Texte Columellas, Catos und Varros). Damit sei zugleich das Genre der *Primavera* bestimmt: Es handle sich um eine Art „carmen rusticum“, einen Hymnus auf den regenerativen Geist der Natur.

Im zweiten Kapitel geht es Dempsey darum, die Form zu bestimmen, in der die „materia“ dargeboten wird. Das Bild sei keiner der klassischen Formen des „carmen rusticum“ eindeutig zuzuweisen. Mit Venus sei das Thema der Liebe ins Zentrum gerückt. Ihr Grußgestus sei als Antwort auf eine Anrufung des Betrachters zu verstehen. Damit komme das Bild einer lyrischen Anrufung im Sinne der Horaz'schen Carmina nahe. Die formale Umsetzung geschehe im Bild jedoch nicht in einer direkt auf die Antike zurückgreifenden Weise, sondern in der Art zeitgenössischer volkssprachlicher Dichtung (Sonette, Canzone d'amore). Botticellis Bild sei ein „painted poem of lyric praise“ (S. 53). Einer der deutlichsten Belege dafür sei die Tatsache, daß Botticelli sich bei der Darstellung der Personen weder in der Physiognomie noch bei der Kleidung an antike Vorbilder gehalten, sondern allenfalls literarische Überlieferungen von Kostümen berücksichtigt habe, die er jedoch in Anlehnung an ihm geläufige Kleidungsstücke wiedergegeben habe. Besonders die Darstellung der Flora weise deutliche Parallelen zur „effictio“ oder „descriptio pulchritudinis“ der volkssprachlichen Dichtung auf, wie bereits Elizabeth Cropper nachgewiesen habe. Die etwas altertümlich wirkenden

Kostüme, vor allem das mit Zattelsäumen versehene Kleid der Flora, gleichen solchen, wie sie zur Florentiner Festkultur (Calendimaggio etc.) gehörten.

Der Leser erfährt – wie auch an vielen anderen Stellen – nicht, daß Dempsey mit seinen Feststellungen in krassem Widerspruch zu anderen Autoren steht, die er nur zum Teil oder gar nicht erwähnt – in diesem Fall zu jenen, die Botticellis mutmaßliches Studium antiker Skulptur in Rom für eine unerläßliche Voraussetzung der *Primavera* halten und die Entstehung des Bildes deshalb nach Botticellis Romreise, 1481/1482, ansetzen. Besonders Bildwerke, die sich damals in der Sammlung del Bufalo befanden, wurden immer wieder als Vorbilder für einzelne Figuren in Botticellis *Primavera* genannt (zu dieser Frage siehe vor allem: Henning Wrede, *Der Antikergarten der del Bufalo bei der Fontana Trevi*: 4. Trierer Winkelmannsprogramm 1982, S. 17f.; von Dempsey nicht erwähnt).

Das dritte Kapitel behandelt den kulturgeschichtlichen Hintergrund der *Primavera*. Es soll zeigen, wie im Florenz des Quattrocento private und öffentliche Ereignisse in mythologischer Gestalt öffentlich zum Ausdruck kamen – in Poesie und Malerei und in besonderer Weise in der Festkultur, mit welcher die beiden genannten Künste eng verbunden waren. Herausragende Beispiele sind die 1469 von Lorenzo de' Medici und 1475 von seinem Bruder Giuliano veranstalteten „giostre“, die in der Dichtung Luigi Pulci's (*La giostra di Lorenzo de' Medici*) und Polizianos (*Stanze per la giostra di Giuliano de' Medici*) ihren poetischen Niederschlag fanden. Die Feste feierten nicht allein politische Erfolge. Lorenzo widmete das Fest der poetischen Dame seiner Sonette: Lucrezia Donati, Gattin des Niccolò Ardinghelli. Lorenzo trug ein (nicht erhaltenes) von Verrocchio entworfenes Banner, das die Verehrte bei einem Lorbeerbaum (lauro – Lorenzo) unter der Sonne (luce – Lucrezia) zeigte. Zu lesen war darauf Lorenzos Motto „Le tems revient“ – wohl als Anspielung auf die von Vergil beschworene Wiederkehr des Goldenen Zeitalters (Rekonstruktion des Banners in: Ausst.kat. *Le tems revient ...*, Florenz, Palazzo Medici Ricardi, 1992, Cinisello Balsamo 1992, S. 183). Damit habe Lorenzo Lucrezia als Person und zugleich überhöht als Idee der Liebe selbst präsentiert. In ähnlicher Weise ehrte Giuliano de' Medici die schöne Simonetta Cattaneo, deren Bildnis er auf einem vielleicht von Botticelli entworfenen (verlorenen) Banner in die „giostra“ führte.

Laut Dempsey verlangten die Konventionen der volkssprachlichen Dichtung jener Zeit grundsätzlich nach einer wirklichen Geliebten, die dem Liebenden das Herz für die Idee der Liebe selbst öffne. Portrait der Geliebten und Darstellung der Liebe selbst gehe immer in eins.

Wie sich dies in Werken der bildenden Kunst niederschlagen konnte, zeigt Dempsey an einem (bereits von Warburg genannten) druckgraphischen Blatt, das Baccio Baldini zugeschrieben wurde, heute allerdings für ein Werk der Maso-Finiguerra-Werkstatt gehalten wird. Ein junger Mann – Diamantring und drei Federn auf dem Umhang weisen auf Lorenzo de' Medici hin – hält ein Spruchband mit den Worten „Amor vuol fede, e dove fe nonne Amor non puo“ (Liebe will Glauben, und wo Glaube nicht ist, hat Liebe keine Macht). Die dem Jüngling von einer jungen Frau gereichte Sphäre sei Hinweis auf das Motto Lucrezia Do-

natis, „Spero“, die Sonne (luce) im Zentrum Hinweis auf ihren Namen. Damit gebe das Bild, ausgehend von einer konkreten Liebe, eine poetische Interpretation der Trias der theologischen Tugenden und insbesondere ein Ideal der Liebe als höchster dieser drei.

Den Konsequenzen dieser Feststellungen gilt das vierte Kapitel: In der abstrakten Liebesthematik der *Primavera* müsse ein Hinweis auf die konkrete Geliebte enthalten sein. Darauf deute bereits hin, daß einige Personen in Festkostümen erscheinen. Einen deutlichen Hinweis hatte bereits Aby Warburg entdeckt: die verblüffende Ähnlichkeit zwischen der literarischen Beschreibung Simonetta Cattaneos durch Poliziano und der Gestalt der Flora in Botticellis Bild. Ausgelöst durch den frühen Tod der schönen Simonetta am 26. April 1476, habe diese in der (lateinischen und volkssprachlichen) Florentiner Dichtung der späten siebziger Jahre eine zentrale Rolle gespielt – Dempseys Konsequenz: „Simonetta, or someone very much like her, must appear in the Primavera“ (S. 123). In der Dichtung Lorenzos spiele Simonetta allerdings eine untergeordnete Rolle. Sie trete in die Fußstapfen Lucrezias – der eigentlichen Muse der humanistischen Kultur des Quattrocento-Florenz. Während deren aktuelle Präsenz in Lorenzos Dichtung immer mehr einer literarisch ideellen gewichen sei, nehme Simonetta als jung verstorbene Schönheit die Rolle der (einstmals) jugendlichen Geliebten ein und vertrete damit zugleich das Ende des jugendlichen Liebes-Ideals Lorenzos. Wenn aber Botticellis Flora Simonetta wiedergebe, dann müsse in der Rolle der Venus Lucrezia erscheinen, weniger im Sinne eines aktuellen Portraits als vielmehr im Sinne eines idealisierenden Rückblicks. Da von Lucrezia und Simonetta kein gesichertes Portrait bekannt ist und schriftliche Hinweise fehlen, muß ein eindeutiger Beleg ausbleiben. Allerdings trägt Dempsey Indizien zusammen – eines zum Beispiel für ein mutmaßliches Bildnis Lucrezias in der Gestalt der Venus: der Frauenkopf in einem Banner-Entwurf Verrocchios und eine diesem nahestehende detailliertere Kopfstudie einer Frau gleichen in Physiognomie, Haartracht und Kopfhaltung der Venus Botticellis. Zwar bleibt es ein Zirkelschluß, in den Zeichnungen ein Abbild Lucrezias oder zumindest einen Reflex auf ein solches zu sehen. Immerhin scheint sich aber zu bestätigen, daß die Venus Botticellis keine reine Fiktion ist.

Auf die Ergebnisse der vorangehenden Kapitel aufbauend, versucht Dempsey im fünften Kapitel eine Gesamtlektüre des Gemäldes. Liebe und Schönheit, durch die Gestalt der Venus in den Mittelpunkt des Bildes gerückt, seien hier als Prinzip des Lebens repräsentiert. Denn dargestellt sei nicht eine im Laufe der mittelalterlichen Überlieferung reduzierte Vorstellung von Venus, sondern die an zahlreiche frühe Vorstellungen alludierende Venus Physica, die Göttin Natur selbst. Gemeinsam mit den anderen Frühlingsgottheiten repräsentiere sie den ersten Frühling der Welt und damit den Archetyp jedes weiteren Frühlings als Verkörperung der „renovatio mundi“. Dabei erscheine Venus nicht als klassisch antike Person, sondern vollständig in der lebendigen toskanischen Tradition aufgegangen. Die so verkörperte Idee der Liebe erscheine in dieser Ausprägung erstmals in Lorenzos Dichtung in der Zeit um 1465. Diese Idee sei über die dichter-

sche Fiktion einer privaten Leidenschaft zu Lucrezia hinaus von Anfang mit der „brigata“ geteilt und schließlich auf Festen öffentlich formuliert worden. Den höchsten öffentlichen Ausdruck habe die Idee der Liebe in den „giostre“ Lorenzos und Giulianos gefunden. Dempsey stellt die *Primavera* auf eine Stufe mit Polizianos *Stanze per la giostra* und Lorenzos *Comento sopra alcuni de' suoi sonetti*: Alle drei, so Dempsey, markieren einen neuen Höhepunkt der Poesie. Alle drei haben den Tod Simonettas als Ausgangspunkt. In allen dreien sei das Aufscheinen der Idee der Liebe selbst Konsequenz des Todes der schönen Geliebten. Alle drei lokalisieren ihr Thema in der Festkultur der Stadt Florenz.

Indem in der *Primavera* die antike Schönheit in den Formen erneuerten volkssprachlichen Ausdrucks wiederbelebt sei, reflektiere das Werk (als Ausdruck von Lorenzos „Le temps revient“) zugleich sich selbst.

Auch Dempseys Buch wird die von Panofsky geäußerte Befürchtung nicht ausräumen können, daß man über die *Primavera* schreiben werde, so lange es Kunsthistoriker gebe. Die deutliche und konsequent eingehaltene Abgrenzung der Untersuchung provoziert weiterzufragen.

Der Vorschlag, die Veranlassung des Bildes im Tod Simonetta Cattaneos und Giuliano de' Medicis, die im Abstand von zwei Jahren zum selben Datum (zwei Tage vor Beginn der antiken Floralia) starben, zu sehen, ist lediglich Konsequenz der Interpretation Dempseys, jedoch bisher durch nichts bewiesen. Daran hängt auch die beiläufig vorgeschlagene Datierung in das Jahr 1478. Ob sich diese mit Botticellis Werkchronologie in Einklang bringen läßt, werden weitere Untersuchungen ergeben müssen. Eng mit diesen Fragen verknüpft ist auch die Frage, inwieweit die Flora und die Venus Botticellis tatsächlich als Bildnisse zu verstehen sind: Lebt in ihnen nicht doch lediglich ein mehr oder weniger an konkrete Personen geknüpfter Schönheitstopos fort?

Umgekehrt hängt der Kontext, den Dempsey zur Interpretation des Bildes berücksichtigt, letztlich an der von ihm kunsthistorisch nicht begründeten Frühdatierung der *Primavera* sowie an der eher zweifelhaften Auftraggeberschaft Lorenzo de' Medicis. Warum eigentlich hätte dieser ein ideelles Portrait seiner Geliebten ausgerechnet für seinen – dazu von ihm offenbar nicht allzu geliebten – Vetter, Lorenzo di Pierfrancesco, in Auftrag geben sollen, über dessen „lettuccio“ das Bild angebracht war?

Ob sich die von Dempsey anfangs proklamierte Offenheit seiner Interpretation für weitere Deutungen in der Praxis bestätigt, scheint fraglich. Allein die häufig vertretene Auffassung der *Primavera* als Hochzeitsallegorie gründet auf anderen Voraussetzungen – ganz zu schweigen von der Deutung des Bildes als subtile politische Äußerung des jüngeren Zweigs der Medici, wie sie Bredekamp 1988 formulierte.

Aber auch in der Frage der Bildkonzeption bleibt manches offen. Fraglich ist, ob die Eingrenzung des von Dempsey berücksichtigten Kontextes auf die poetische Kultur der Stadt Florenz im Quattrocento und die Beschränkung auf die „Scriptores rerum rusticarum“ als Quellen für die *inventio* des Bildes nicht zu kurz greifen. Wie steht es mit anderen Texten, wie solchen, die im Mittelalter ih-

ren festen Platz im Curriculum der Schulerziehung besaßen und die auch im Quattrocento, wenn auch vielleicht unter geänderten Vorzeichen, viel gelesen wurden?

Zu Recht weist Dempsey beispielsweise auf den enormen Bekanntheitsgrad von Martianus Capellas *De nuptiis Philologiae et Mercurii libri* und des diese oft begleitenden Kommentars des Remigius von Auxerre hin (zu den zahlreichen allein in Florenz aufbewahrten Handschriften – darunter solche aus Medici-Besitz – siehe: Claudio Leonardi, I codici di Marziano Capella, in: *Aevum* 34, 1960, S. 36-53). Allerdings zieht Dempsey diese Texte ausschließlich dort heran, wo ihm seine bevorzugten Quellen nicht ausreichend erscheinen (ähnlich verfahren andere Botticelli-Forscher, die Martianus' Text lediglich als Beleg für die Deutung der Venus als Ehegöttin benutzten; so: Lightbown 1989, S. 127). Auf diese Weise ist – so weit ich sehe – die in Hinblick auf die *Primavera* wichtigste Stelle bisher übersehen worden: der Anfang des neunten Buches. Dort findet sich beinahe das gesamte Personal Botticellis vereint: Cupido, Flora und die drei Grazien, die von Venus dazu aufgerufen werden, das einzuschlafen drohende Fest – die Hochzeit Merkurs (von der Braut ist hier nicht die Rede) – neu zu beleben („instaurare“). Die Gruppe wäre nur noch um Zephyr und Chloris zu ergänzen, deren Auftreten in der *Primavera* ohnehin, so auch von Dempsey, meist als eine Art Bildglosse nach Ovids *Fasti* bewertet wird (zumindest Chloris, vielleicht auch Zephyr, sind übrigens tatsächlich später als die anderen Figuren gemalt: Lightbown S. 145). Der erwähnte Remigius-Kommentar weist zu dieser Stelle auf die in der Antike zu Ehren der Flora, „dea florum“ und „ministra Veneris“, im April veranstalteten Floralia hin. Garten-, Frühlings- und Festzusammenhang sind damit gegeben. Die von Venus geforderte *Instauratio* könnte geradezu Programm der *Primavera* – durchaus im Sinne Dempseys – sein: die Wiederbelebung des Festes als Paradigma dafür, wie man aus dem Geist der Antike ein Liebes- und Schönheitsideal neu formuliert und zu feiern beginnt. Der oft als befremdlich empfundene melancholische Ausdruck der Venus und die traurigen Gesichter der drei Grazien wären notwendig, um zu zeigen, daß diese, dem Text Martianus' gemäß, noch „anxia“ – Remigius erläuterte: „tristis“ – sind und diesen Zustand jetzt durch die *Instauratio* des Festes zu überwinden suchen. Die Handgebärde der Venus wäre dann als Aufforderung zur Erneuerung zu verstehen und gälte neben den Grazien (und wohl auch Cupido und Flora) zugleich dem Betrachter, dem Venus ihren Blick zuwendet. Nicht zu vergessen ist auch, daß die zitierte Textstelle oft mit „De Harmonia“ überschrieben ist, dem griechischen Begriff für die von Alberti unter Berufung auf Rhetoriker der Antike vom Kunstwerk geforderte „concinntas“, die Dempsey in der *Primavera* in besonderer Weise artikuliert und vollendet sieht (S. 165f.). *Harmonia*, die bei Martianus die Musik als eine der *Artes liberales* repräsentiert, ist auch im Bild offensichtlich musikalisch bestimmt, wie die oft bemerkten Tanzschritte der Figuren bestätigen.

Von Merkur berichtet der Martianus-Text wenige Zeilen später, dieser sei so sehr durch die Sorge seiner entflammten Begierde erschüttert, daß er fahren las-

sen wolle, was er nach hochzeitlichem Brauch vorbereitet hatte. Dies mag die abgewandte Haltung Merkurs in der *Primavera* erklären. Remigius hatte Merkurs „*flammatæ cupiditatis cura*“ mit „*voluptuosa in amorem Veneris*“ kommentiert. Dies könnte vom Bildkonzeptor durchaus so interpretiert worden sein, wie es Dempsey mit Blick auf die zeitgenössische Poesie unerlässlich erscheint: Merkurs „*amor Veneris*“ scheint im Bild umgedeutet in die Liebe zu Venus als Idee der Liebe selbst, welcher Merkur sich – in die Höheweisend – zuwendet. Die *Cupiditas* oder *Voluptas* hingegen wird im Bild durch Zephyr vorgestellt. Merkur könnte zugleich darauf hinweisen, nach welcher Art der Musik sich die Göttinnen bewegen: Laut Martianus umfaßt *Harmonia* nämlich die einstimmige, für das menschliche Ohr nicht hörbare, himmlische Musik ebenso wie die mehrstimmige, hörbare, irdische Musik – *ut pictura musica?*

Aus dem Hochzeitszusammenhang des Martianus-Textes die *Primavera* als Hochzeitsbild zu deuten, ist nicht zwingend, liegt jedoch nahe. Immerhin ist es bei Martianus *Harmonia*, die die Neuvermählten schließlich ins hochzeitliche Schlafgemach führt. Merkur könnte demnach durchaus den liebenden Bräutigam oder Ehemann Lorenzo di Pierfrancesco vertreten.

Wie dem auch sei – es scheint ohne weiteres möglich, daß die Materie für die *Primavera* aus dem kurzen Textabschnitt des weithin bekannten Martianus Capella-Textes bezogen und um eine Passage aus Ovids *Fasti* ergänzt wurde (sofern diese im benutzten Kommentar nicht sogar enthalten war, was gemäß der Praxis, Glossen ständig zu erweitern, keineswegs ungewöhnlich wäre). Aus diesem Grundgerüst wurde ein Bild formuliert, das letztlich ein Ideal der *Instauratio* der Renaissance in Florenz und einen mit diesem angestrebten, an der Antike orientierten Begriff der *Harmonia* zum Ausdruck bringt. Dieser Erklärungsvorschlag hätte ein von Dempsey für seine eigene Interpretation in Anspruch genommenes Argument für sich: er ist einfacher als andere.

Die Trias Venus, Merkur und Flora als Götter des Frühlings ist in der bildenden Kunst des 15. Jahrhunderts zwar selten, jedoch ist die *Primavera* darin nicht – wie immer wieder behauptet – einzigartig. Dies belegt eine im frühen 15. Jahrhundert entstandene Buchillustration, die dem Abschnitt einer anonymen lateinischen Dichtung über das Wirken antiker Gottheiten im Monat Mai beigegeben ist (Cambridge, Trinity Hall, Ms. 12, fol. 101v; *Abb. 7b*).

Dargestellt ist am Himmel, unter dem Sternzeichen der Zwillinge, Venus, die Feuer aus einer Fackel auf ein Liebespaar wirft, das auf einer Wiese zwischen Hügeln (laut Text Herrschaftsbereich der Diana) liegt. Begleitet wird Venus zu ihrer Rechten laut Text von Merkur („*satrapa Stilbon*“), der auf einen Planeten weist, zu ihrer Linken von Flora, die mit beiden Händen Blumen auf die Erde streut.

Bemerkenswert ist, daß neben Anklängen an Lucretius auch hier solche an Martianus Capella zu erkennen sind. So gemahnt die Aussage über Venus „*et vocat illos ad sua connubia*“ in Verbindung mit der Blumen streuenden Flora an deren Gewohnheit, das Hochzeitslager mit Blumen zu schmücken (vgl. IX, V. 4).

Die Art und Weise, in der Concetti aus der antiken Mythologie inhaltlich be-

setzt waren, war wohl komplexer, als Dempseys Untersuchung nahelegt. Die an Dichtern wie Lucretius orientierte Neubelebung der Poesie war ebenso wenig allein entscheidend wie die neuplatonische Philosophie jener Zeit. Es mag zwar dem geläufigen Bild von der Renaissance widersprechen, jedoch spielte die mittelalterliche Bildungstradition, in der der mutmaßliche Auftraggeber, Lorenzo di Pierfrancesco, wohl ähnlich bewandert war wie sein Lehrer Poliziano, eine fundamentale Rolle – man denke, um auf Botticelli zurückzukommen, allein an dessen Darstellung Lorenzo Tornabuonis mit Personifikationen der *Artes liberales* (Paris, Louvre).

Charles Dempsey hat eine anregende Geschichte der Dichtung im Umkreis Lorenzo de' Medicis geschrieben, ohne die *Primavera* dabei aus den Augen zu verlieren. Ob der Untertitel nicht dementsprechend „Poetry at the Time of Lorenzo the Magnificent and Botticelli's *Primavera*“ heißen müßte, sei dahingestellt. Der in „The Portrayal of Love“ vorausgesetzte Begriff von *ut pictura poesis* im Quattrocento trifft die kulturellen Gegebenheiten in Florenz insofern nicht ganz, als Dempsey Dichter fordert, die der mittelalterlichen Bildungstradition in einer Art und Weise hätten enthoben sein müssen, wie es Poliziano und Lorenzo de' Medici sicher nicht waren.

Ulrich Rehm

Varia

GEPLANTE VERANSTALTUNGEN

ÄSTHETIK UND NATURERFAHRUNG — TAGUNG IN HANNOVER

Vor dem Hintergrund der Ausstellung *Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum* im Sprengel Museum (27.2.-8.5.1994) veranstalten die Deutsche Gesellschaft für Ästhetik zusammen mit dem Studium Generale der Fachhochschule Hannover und dem Sprengel Museum vom 10. bis 13. März 1994 ein interdisziplinäres Symposium *Ästhetik und Naturerfahrung* im Sprengel Museum Hannover. Im Zentrum steht das Verhältnis von Kunst und Natur, wobei vor allem die Perspektiven von Philosophie, Kunstgeschichte, Musik- und Literaturwissenschaft einander ergänzen sollen. Das Spektrum der ca. 50 Beiträge reicht von Themen wie der Blume Moly im Kirkeabenteuer des Odysseus über die unterirdische Natur des Barockphilosophen Athanasius Kircher bis zur explizit ästhetischen Debatte in den letzten drei Jahrhunderten und Sichtweisen von Dichtern, Komponisten und bildenden Künstlern.

Weitere Informationen erteilt das *Büro des Studium Generale der Fachhochschule Hannover*, z. Hd. *Frau Uta Saenger, Ricklinger Stadtweg 118, 30459 Hannover, Tel. 0511/420 76 31, Fax 0511/420 76 10.*