

## Der sinfonische Flügelaltar: Spannweiten der Liebe

Was entsteht, wenn ein kunstbegeisterter Komponist Gemälde, die der Künstler selbst als Einzelwerke verstand, in seiner Vorstellung zu einem mehrflügeligen Ganzen zusammenfügt und in dieser Form musikalisch deutet? Als der italienische Komponist Ottorino Respighi 1927 ein neues Orchesterwerk plante, gruppierte er vor seinem inneren Auge drei Bildwerke seines berühmten Florentiner Landsmannes aus der Zeit der Medici, Sandro Botticelli zu einem dreiflügeligen Ganzen. *Trittico botticelliano* bietet also eine Interpretation auf mehreren ungewöhnlichen Ebenen; eine davon ist die von einem Betrachter gestiftete Beziehung der ‘Triptychon-Tafeln’ zueinander.

Respighi unterscheidet sich hiermit von Komponisten, die auf Werke reagieren, die der Maler selbst zyklisch konzipierte. So liegt Bohuslav Martinůs sinfonischem Werk *Die Fresken des Piero della Francesca* die Wandausmalung einer Kapelle zugrunde, Frank Martins *Polyptyche* ein Zyklus von Kreuzwegstationen Christi, Jacob Gilboas und John MacCabes Kompositionen die Serie der chagallschen Glasfenster in einer Synagoge und Arthur Honeggers Oratorium zum Baseler Totentanz die Holzschnittserie Holbeins. Auch sind diese Werke von christlichen Themen inspiriert, was in Respighis Triptychon nur für das zentrale Bild zutrifft. Die beiden äußeren Flügel seines imaginären Altars beziehen sich auf Darstellungen zu Themen aus der Mythologie. Mit dieser Themenwahl steht der italienische Komponist in einer anderen, ebenso reichen Tradition, wie vor allem die vielen musikalischen Interpretationen der Bilder Arnold Böcklins bezeugen. Dieser, ein Zeitgenosse der Symbolisten, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts Faune, Nymphen und Bacchantinnen zu neuem Leben erweckten, gehört zu den Lieblingsmalern kunstinteressierter Komponisten.

Respighi war weithin bekannt als ein Komponist der üppigen Orchesterfarben, der insbesondere die ewige Stadt Rom in mehreren hochromantisch schwelgenden Werken besungen hatte (*Die Brunnen Roms, Die Pinien Roms, Römische Feste*). In den 1920er Jahren kombinierte er dann erstmals seine Kenntnis der Renaissance-Musik und Kunst sowie seine Liebe zum gregorianischen Gesang mit seinem anhaltenden Interesse an programmatischer Darstellung. Das Ergebnis, *Vetrata di chiesa* (Kirchenfenster, 1925), befriedigte

ihn so, dass er beschloss, noch einen Schritt weiter zu gehen. Hatte er dort *imaginäre*, d.h. aus typischen Darstellungen im Geiste selbst gezeugte Abbildungen religiöser Eindrücke zugrunde gelegt, so machte er sich in seinem *Trittico botticelliano* daran, tatsächlich existierende und all seinen Hörern vertraute Kunstwerke in musikalischer Sprache zu reflektieren.

Auch inhaltlich ging Respighi hier einen Schritt weiter, da er eine biblische Szene, eines der zahlreichen Bilder Botticellis zum Thema der "Anbetung der Weisen", mythologisch umrahmte. Die Flügel seines Triptychons zeigen Figuren des antiken Pantheon, denen der Renaissancekünstler, dem Geist seiner Zeit entsprechend, allegorische Rollen zuwies. Durch seine eigenwillige Anordnung der Bilder lädt der Komponist des 20. Jahrhunderts das Publikum ohne Worte ein, über etwas nachzudenken, was heutige Kenner der Kunst des 15. Jahrhunderts als ein charakteristisches Merkmal des florentinischen Quattrocento betrachten: die harmonische Verbindung antikegriechischen und jüdisch-christlichen Gedankengutes.

Während zwei der Botticelli-Gemälde, für die Respighi sich entschied, insofern zueinander in Beziehung stehen, als sie für denselben Raum geschaffen wurden, trifft ähnliches für das in gänzlich anderem Zusammenhang entstandene zentrale Bild nicht zu. Die viel bewunderte *Adorazione dei magi* war das Werk, mit dem der Maler ursprünglich die Aufmerksamkeit und Förderung der mächtigen Medici-Familie auf sich gezogen hatte. Beeindruckt von diesem Meisterwerk bestellten die illustren Mäzene in der Folge viele Kunstwerke für ihre Paläste bei ihm. Unter dem Einfluss der humanistischen Weltanschauung, deren prominentester Vertreter der Neuplatoniker Marsilio Ficino war, wünschten sie sich für ihre Wände allerdings keine Darstellungen biblischer Themen, sondern mythologische Szenen, die als Allegorien der höheren Bestimmung des Menschen gedeutet werden konnten. In diesem Kontext entstanden die beiden Gemälde, die seither in keiner Anthologie der Renaissance-Malerei fehlen: *La primavera* (Der Frühling) und *La nascita di Venere* (Die Geburt der Venus).

Wie die meisten Künstler seiner Zeit verließ sich Botticelli bei der Wahl des Inhalts seiner Bilder auf einen begrenzten und allgemein bekannten Motivkatalog. Neben gelegentlichen Porträts florentinischer Adliger malte er Szenen nach alttestamentlichen Geschichten, nach Glaubensartikeln des Christentums (besonders Geburt und Passion), nach christlichen Legenden, sowie Allegorien, die mit den vertrauten Figuren der griechisch-römischen Mythen bevölkert waren. Es wäre für Respighi ein Leichtes gewesen, sein beabsichtigtes Triptychon aus drei biblischen oder drei mythologischen Szenen zusammenzustellen. Kunsthistoriker spekulieren gerade in Bezug auf

Botticelli gern über solche imaginären Bildserien. So stellt sich Arnolfo Ferruolo eine Zusammenstellung aus *La primavera*, *La nascita di Venere* und dem ebenfalls sehr bekannten Gemälde *Mars und Venus* vor und deutet diese dann als "einen Kreislauf aus Liebe und Licht", während Umberto Baldini eine dreiteilige Sequenz aus *Frühling*, *Pallas und der Zentaur* und *Die Geburt der Venus* zu sehen meint. Umgekehrt hätte Respighi die *Anbetung der Weisen* mit zweien der vielen anderen neutestamentlichen Darstellungen Botticellis (*Verkündigung*, *Madonna und Kind*, *Pietà* etc.) kombinieren können oder, vielleicht noch passender, mit zweien der Legendenbilder um Maria (z.B. *Die Krönung der Jungfrau* und *Die Madonna mit Johannes dem Täufer*). Doch der Komponist traf eine andere Wahl.

Es lohnt sich also zu fragen, was es wohl gewesen sein mag, das ihm eine Gegenüberstellung der beiden großflächigen Venus-Gemälde mit der vom Format her viel kleineren *Anbetung* wünschenswert erscheinen ließ, und um welchen Interpretationsblickwinkel diese unerwartete Gruppierung die Bedeutung der Einzelgemälde erweitert. Diese beiden Fragen liegen den folgenden Betrachtungen zugrunde; ihnen spürt auch die Analyse der mit den Bildern korrespondierenden Sätze Respighis nach.

### **Botticellis *Primavera***

In einer Untersuchung, die sich der musikalischen Wiedergabe bildlicher Darstellungen widmet, ist es besonders faszinierend, wenn man entdeckt, dass ein solches Bild seinerseits durch ein Gedicht inspiriert wurde. So geht die Gestaltung von Botticellis *Primavera* auf die *Stanze per la Giostra di Giuliano* (Strophen für das große Turnier, das Giuliano de' Medici glorreich gewann) zurück, ein langes Gedicht von Angelo Poliziano aus der Zeit um 1475-1478. Poliziano, der Hofdichter Lorenzo de' Medicis, war einer der führenden Köpfe des Florentiner Humanismus, die es sich zum Ziel gemacht hatten, antike Geschichten neu zu beleben und zu Werken zu verarbeiten, die der neuplatonischen Anschauung gerecht wurden. Poliziano hatte dieses Gedicht ursprünglich zu Ehren des jüngeren Bruders von Lorenzo dem Prächtigen geschrieben. Giuliano, dessen romantische Liebesgeschichte mit der schönen Simonetta Vespucci durch ihren tragischen Tod im Alter von 23 Jahren ein plötzliches Ende fand, wurde später selbst von Verschwörern ermordet und folgte so seiner Liebsten in den verfrühten Tod. Poliziano verwandelte diese tragische Geschichte in eine allegorische Dichtung, die in knapper Prosawiedergabe etwa so lauten könnte:

Unter Orangenbäumen, die mit goldenen Früchten schwer behangen sind, und umgeben von einem Kranz üppiger Myrtenzweige hält die Königin der Liebe Hof. Groß und majestätisch, gekleidet in Weiß und Gold, mit einem roten Umhang über dem Arm, tritt sie vor, um die Ankunft des Frühlings zu begrüßen. Der Frühling erscheint in der Gestalt einer lieblichen Jungfrau, die leichtfüßig über das Gras schreitet. Der Schoß ihres Kleides ist voller Rosen, die sie vor sich verstreut. In ihr helles Haar ist ein Kranz aus Kornblumen und Margeriten gewoben, ihr weißes Gewand ist mit allerlei Blumen gemustert und von Girlanden aus frischem Efeu und wilden Rosen überzogen. Ihr auf den Fersen folgt eine lachende Nymphe, der Rosenknospen und Anemonen von den Lippen springen, als sie der heißen Umarmung Zephyrs entflieht. Der blau gekleidete Gott versucht, sie in die Arme zu nehmen, wie es Lorenzo in einem Abschnitt seines "Selve d'Amore" beschreibt, das er offenbar dem lateinischen Dichter Lukretius entlehnt hat. Auf der Linken sieht man die drei Grazien in durchscheinenden weißen Schleiergewändern, wie sie mit verschränkten Armen auf der taubenetzten Wiese tanzen. Merkur, ein kräftiger Jüngling mit einem geflügelten Helm auf den dichten schwarzen Locken und einem roten Tuch um seine starken Glieder, ist dabei, mit dem Stab die Wolken des Winters zu teilen, ohne dabei den goldenen Pfeil zu bemerken, mit dem der in der Luft schwebende kleine Cupido auf sein Herz zielt.

Botticelli behandelte diese sehr detaillierte Passage, als wäre sie Teil der Bestellung seiner Auftraggeber. Sein Bildhintergrund ist ein Hain von Orangenbäumen; verschränkte Zweige voller Früchte füllen die obere Hälfte des Bildes, eine Blumenwiese die untere Hälfte. Zwischen den Baumstämmen sieht man schmale Ausschnitte hellblauen Himmels, als erlaube uns der Maler einen Ausblick auf Raum, Zeit und Ewigkeit. Fast genau in der Mitte, einige Schritte entfernt vom vorderen Bildrand und daher leicht erhoben, steht eine sanft blickende junge Frau, über der ein kleiner Cupido schwebt. Auf der horizontalen Ebene sind ihr drei Figuren auf der einen und vier auf der anderen Seite zugeordnet. Dadurch, dass die junge Frau nicht ganz vorn steht, sondern etwas entfernt vom unteren Bildrand mitten in der Blumenwiese, erscheint sie von allen leicht abgesetzt. Die Gruppen rechts und links erscheinen ausgewogen, ohne einfach symmetrisch analog zu sein. Den drei jungen Frauen, die sich im Kreis an den Händen halten, entsprechen auf der anderen Seite nur zwei. Diese jedoch nehmen mehr Raum ein und haben aufgrund der betonten Körperlichkeit der einen und durch das blumenübersäte Kleid der anderen mehr Gewichtung. Den Abschluss rechts und links

ABBILDUNG 9: Sandro Botticelli, *La primavera* (Der Frühling),  
Uffizien, Florenz



außen bilden zwei männliche Figuren, beide in ähnlicher Weise in seidene Tücher gehüllt, ansonsten jedoch in jeder Hinsicht verschieden.

Die mythologische Identität der Gestalten in *La primavera* steht außer Zweifel; sie sind, von links nach rechts gelesen, Merkur, die drei Grazien, Venus (über ihr Cupido mit Pfeil, Bogen und verbundenen Augen), Flora (Göttin der Blumen und des Frühlings), die Erdnymphe Chloris und der Westwind Zephyr. Venus und Merkur waren in ihrer allegorischen Bedeutung durch neuplatonische Interpretationen festgelegt. Erst 1478, wenige Jahre bevor das Gemälde entstand, hatte Marsilio Ficino verkündet, Venus repräsentiere die Menschlichkeit, ihre Seele die Liebe und ihr Geist das Mitgefühl. Ungefähr gleichzeitig begann man, den Götterboten Merkur als Schutzheiligen all derer zu betrachten, die die Geheimnisse der Antike zu verstehen suchten – insbesondere die hermetischen Philosophen, die ihren Namen von Hermes, dem griechischen Gegenstück des Merkur, ableiten.

Über diesen Grundkonsens hinaus ist jedoch die Anzahl der unterschiedlichen Interpretationen dieses Gemäldes und der Grad ihrer Abweichung voneinander recht erstaunlich. Hier seien nur wenige der zahlreichen allegorischen Deutungen aus der Literatur zu Botticelli angeführt:

- (1) Aby Warburg las Botticellis *Primavera* 1893 als eine bildnerische Interpretation von Polizianos Gedicht und insofern als eine Allegorie der Liebe. Zephyr verfolgt Chloris, umarmt sie und heiratet sie dann, wobei er ihr die Macht verleiht, alles, was sie berührt, in Blumen zu verwandeln. In dieser Transformation wird sie zur Hore Flora, die neben ihr abgebildet ist. Die Gruppe Zephyr-Chloris-Flora stellt die Liebe in ihrer direkten, körperlichen und unkomplizierten Form dar, während Venus (als Simonetta Vespucci) und Merkur (als Giuliano de' Medici) die nur indirekt gelebte, sublimierte und tragisch getrennte Liebe verkörpern.
- (2) Mit Bezug auf Warburg interpretierte dessen Zeitgenosse Emil Jacobsen Zephyr als Todesengel, der Simonetta in die Unterwelt bringt, die blumengeschmückte Flora als Proserpina, die Göttin des Elysiums, und Merkur als den Psychopomp, der die Seelen der Toten ins Jenseits geleitet, während Edgar Wind, der ein halbes Jahrhundert später an beide anknüpfte, erklärte, Venus sei die Seele, der über ihr schwebende Cupido ihre Seelenenergie, die Gruppe rechts repräsentiere die Leidenschaft (Zephyr), die die fliehende Keuschheit (Chloris) in Schönheit (Flora) verwandelt, und die drei Grazien – Keuschheit, Schönheit und Willenskraft – stellten sowohl eine Inkarnation der ficinoschen Dreifaltigkeit als auch eine fast symmetrische Entsprechung der gegenüberliegenden Gruppe dar. Merkur schließlich leite die Grazien, sei aber zugleich Psychopomp, der Führer der Seele (Venus). Merkur und Zephyr an den Außenrändern des Bildes galten Wind somit als komplementäre Kräfte: Mit Merkur verlassen wir die Welt, um der Ewigkeit ansichtig zu werden; mit Zephyr kehren wir in sie zurück. Dies, schreibt Wind, seien die beiden Kräfte der Liebe, deren Wächterin Venus und deren Werkzeug Cupido ist. Was als Hauch der Leidenschaft in die Welt kommt, kehrt als Geist zum Himmel zurück.
- (3) Erwin Panofsky lenkte 1969 die Aufmerksamkeit darauf, dass der Gott Merkur nicht nur den drei Grazien in seiner Nähe, sondern auch allen anderen Figuren des Bildes den Rücken kehrt und damit seine Verachtung ausdrückt für alles, was sie zu bieten haben, insbesondere Schönheit, Liebe und Frühling. Panofsky sieht Merkur als Verkörperung der Vernunft. Wie er seinen Stab hebt, um die Wolken zu zerstreuen, die das Licht des Himmels abhalten, so verjagt die Vernunft die Nebel, die die niederen Regionen der Seele verdüstern.
- (4) Schon 1945 hatte Ernst Gombrich eine eher philosophische Interpretation vorgeschlagen. Seiner Meinung nach steht die Venus im Zentrum von Botticellis *Primavera* für *humanitas*, das humanistische Ideal, dem die Denker am Hofe der Medici huldigten. Die drei Grazien sollten als Verkörperung von Freiheit, Großmut und Herrlichkeit verstanden werden. Im Verein mit Merkur (Vernunft) vertreten sie die geistige Sphäre, während die drei Figuren auf der anderen Seite der Venus das Reich des Instinkts verkörpern.

- (5) Umberto Baldini argumentierte 1984, sowohl die aus der Renaissance überkommenen Schriften als auch moderne Forschungen legen es nahe, *Primavera* als eine Art Synthese der neuplatonischen Doktrin zu lesen. Dieser zufolge ergreift Zephyr, der die menschliche Liebe sowie die lebenspendenden Kräfte der Natur personifiziert, Chloris, die in Flora verwandelt wird. Venus schürt diese körperliche Liebe einerseits mit Hilfe des Eros/Cupido, führt sie aber zugleich durch einen Prozess intellektueller Sublimierung (die Grazien) zum Ziel der Kontemplation (Merkur). Oder, anders ausgedrückt, die Liebe, von der Leidenschaft auf die Erde gedrängt, wird in Schönheit verwandelt. Im Tanz der Grazien wird sie auf eine höhere Ebene erhoben (Keuschheit, zwischen Schönheit und Lust, dreht den irdischen Dingen den Rücken zu). Geführt von Merkur erreicht die Liebe schließlich die höchste Sphäre der Ideale.

Der Reichtum an allegorischen Interpretationen, von denen die erwähnten nur eine kleine Auswahl darstellen, ist bestechend. Ignoriert man für einen Moment die allzu feinen Unterscheidungen, so kann man drei grundsätzliche Deutungsansätze ausmachen: eine Allegorie der Liebe, eine Allegorie des menschlichen Weges durch das Leben ins Totenreich (und womöglich wieder ins Leben), und eine Allegorie der menschlichen Entwicklung vom Bereich des Instinkts und der Körperlichkeit zu dem des Geistes.

Ich möchte hier noch eine weitere Facette hinzufügen; diese ist angeregt durch Respighis Kontextualisierung des Gemäldes, die den Kunsthistorikern verständlicherweise fern lag. Das sinfonisch zusammengestellte Triptychon lädt den Betrachter ein, Venus, die zentrale Figur der beiden äußeren 'Altarflügel', mit der Madonnenfigur zu vergleichen, die in *L'adorazione dei magi* einen entsprechenden Platz einnimmt. Dabei mag auffallen, dass sich der sonst dichte Orangerhain direkt hinter Venus zu einer Lichtung öffnet. Anstelle der Baumstämme, die allen anderen Figuren als Kulisse dienen, steht sie vor einem Hintergrund dunkelgrünen Laubwerkes, das die Umriss ihres Kopfes und Oberkörpers nachzeichnet. Mit Blick auf das "Anbetungs"-Bild erinnert dieses Detail an die Hintergrundgestaltung mancher Madonnengemälde aus dem 13. Jahrhundert, in denen ein runder Heiligenschein sich in einem größeren Schatten fortsetzt, der die Figur umschließt und durch Nachzeichnung ihrer Silhouette ihre Erhabenheit unterstreicht. Die Tatsache, dass der Heiligenschein hier sozusagen natürlich entsteht und nicht als sichtbare Manifestation übernatürlichen Ursprungs präsentiert wird, verbindet sich sehr stimmig mit der Bedeutung der Venus in diesem Bild. Als Verkörperung der Liebe und der idealisierten *humanitas* wird Venus von der Natur selbst geheiligt.

### Die Bildelemente im musikalischen Gemälde vom Frühling

Der erste Satz in Respighis *Trittico botticelliano*, überschrieben mit *Allegro vivace*, steht in E-Dur. Zwölf Takte lang hört man nichts weiter als einen E-Dur-Dreiklang in sehr hoher Lage. Trillerketten und ornamentale Figurationen um Quinte und Terz werden ab Takt 9 ergänzt durch ebensolche Verzierungen des Grundtones. Den Trillern gesellt sich sodann ein dreifacher, fanfarenartig aufsteigender Ruf in Horn und Klavier hinzu. Konzertkritiker der Uraufführung ebenso wie Jahrzehnte später kommentierende Musikwissenschaftler haben diesen Beginn übereinstimmend mit sinnlichen Eindrücken eines Frühlingsmorgens assoziiert. In den Trillerketten wollen sie einen von Zephyren belebten Wald wahrnehmen, und die jambischen Fanfaren des Horns klingen ihnen wie Jagdsignale.

Bedeutsamer als diese Naturklangimitationen ist sicher die Tatsache, dass die Triller und Figurationen um das hohe *h / gis* an eine andere, bekannte Komposition mit dem Titel "Der Frühling" erinnern: das erste der vier Violinkonzerte von Antonio Vivaldi, die unter dem Namen *Le quattro stagioni* (Die vier Jahreszeiten) berühmt wurden. Im Kopfsatz von Vivaldis *La primavera* folgt dem eröffnenden Ritornello der erste Einsatz des Solo-

#### BEISPIEL 4: Respighi, *Trittico botticelliano*, Anspielung auf Vivaldi

vgl. Respighi, *Trittico botticelliano*, 1. Satz "La primavera" (*Allegro vivace*), T. 1-4  
mit Vivaldi, *Le quattro stagioni*, Konzert I: *La primavera*, 1. Satz *Allegro*, T. 13-15

instruments mit einer Trillerkette auf demselben hohen *h*, das auch Respighi wählte, begleitet von einer kurzzeitig ebenfalls solistisch spielenden zweiten Violine mit Figurationen auf und um *gis* (vgl. Bsp. 4).

Triller spielen überhaupt eine wichtige Rolle in Vivaldis *Primavera*, und insofern ihr Klang die lauen Lüfte und Haine voller fröhlich trällernder Vögel nachahmen soll, die die Wiederkunft der hoffnungsvollen Jahreszeit begrüßen, handelt es sich dabei lediglich um ein wenig originelles Mittel der Programm-Musik.

Doch hat der Komponist des frühen 20. Jahrhunderts diesen Kunstgriff sowie die allgemeine Stimmung, die sein über 200 Jahre vor ihm lebender Landsmann schuf, ja nicht nur andeutungsweise zitiert, sondern sogar dessen Tonart, Harmonie und Register genau übernommen. Für das Publikum ergibt sich ein Paradigmenwechsel: hörte es in Vivaldis Werk die musikalische Abbildung des Frühlings selbst, so wird der zunächst ähnlich direkte Verweis in Respighis Satz zugleich reflektiert durch das musikalische Zitat einer früheren, demselben Naturereignis geltenden Komposition. Indem der Komponist auf das jedem Liebhaber klassischer Musik vertraute Werk anspielt, fügt er dem lautmalerischen Hinweis auf die Klänge der erwachenden Natur den Verweis auf den Titel und die außermusikalische Inspiration des evozierten Werkes hinzu.

Bevor ich die weiteren Zitate und Anspielungen in Respighis Satz identifiziere, möchte ich zur Orientierung einen kurzen Überblick über den Aufbau und die thematischen Komponenten geben.

- Der E-Dur-Abschnitt mit Trillerkette und Fanfaren (S. 1-2 in der Ricordi-Taschenpartitur) endet vor Ziffer 1 mit einem umgekehrten Gis-Dur-Akkord, einer – trügerischen, wie sich bald herausstellt – Ankündigung einer Wendung zur Paralleltonart cis-moll.
- Nach einer Zäsur folgt, viel leiser aber immer noch begleitet von überschwenglichen Trillern und Tremoli auf den Tönen des E-Dur-Dreiklangs, eine Fagottmelodie, die anschließend in Engführung von Oboe und Horn imitiert wird. Ein aufsteigender Lauf in den Violinen leitet dann in einen neuen Abschnitt über.

**BEISPIEL 5:** *Trittico botticelliano*, die Fagottmelodie in “La primavera”



- In derselben Tonart aber nun im Sechachteltakt stellen Flöten, Klarinetten und Violinen eine zweitaktige Komponente auf, die im *unisono* der übrigen Bläser eine ebenfalls zweitaktige Antwort erhält. Dieses heitere Zwiegespräch wird wiederholt und durch eine viertaktige Ergänzung abgerundet. Die Begleitung besteht aus Dreiklängen mit Prallerverzierung. Erst ganz allmählich befreit sich die Musik von ihrer Verankerung in E-Dur.

**BEISPIEL 6:** Das heitere Zwiegespräch in “La primavera”

Fl/Klar/Vl.                      Ob/Fg/Hrn/Trp

- Rhythmisch verwandt und unterstützt durch dasselbe Begleitmuster in neuer Besetzung bilden Flöten, Klarinetten, Cello und Klavier eine Überleitung zu einer mit vielerlei Vorschlägen verzierten Komponente.

**BEISPIEL 7:** Das mit Vorschlägen verzierte Motiv in “La primavera”

- Zum Abschluss des Abschnitts erklingt im tiefen Register ein prägnantes Motiv. Violoncelli und Kontrabässe *unisono* mit dem Bass des Klaviers bereiten eine neue Tonart vor. Nach einem wiederholten langen *e* in betontem *ff* steigen die tiefen Stimmen durch drei Oktaven aufwärts in synkopierten, immer schnelleren Wiederholungen der Tongruppe *e-f-b*, bis sie den Ton *b* als neues Tonzentrum etabliert haben.

**BEISPIEL 8:** Das aufwärts stürmende Bass-Motiv in “La primavera”

- Der Beginn des nächsten Abschnitts (Ziffer 4) ist durch einen plötzlichen Einbruch der Tonstärke auf **pp** bzw. **p** markiert. Die Oboe, farblich schattiert von Glocken und Harfen, greift das Vorschlag-Motiv auf und entwickelt es über einem langen Basstriller auf dem neuen Grundton *b*. Alle Instrumente spinnen dann ihr Material frei weiter, wobei sie sich zum *crescendo* vereinen. Der Abschnitt endet mit dem Vorschlag-Motiv in Oboe und Trompete, zunächst zweimal im ursprünglichen Tempo und in *fortissimo*, dann zweimal in Vergrößerung bei einem allmählichen *diminuendo* bis hin zum *piano*. Das Motiv ist von Violintrillern und anschließenden Figurationen begleitet, die, obwohl sie jetzt in F-Dur stehen, eindeutig als transponiertes Zitat des Satzanfangs erkennbar sind. (Respighi schreibt die Stimmen sogar im 2/4-Takt des Satzanfangs, also polymetrisch gegen das 6/8-Material des Vorschlagmotivs, als wollte er die Herkunft der Figuren auch fürs Auge deutlich machen.)
- Kaum ist F-Dur als neue Tonart verankert (Ziffer 5), so folgt ein markanter Kontrast in Tempo, Takt und Klangfarbe: Das *Allegro vivace* macht einem Wechsel von *Allegretto*- und *Vivo*-Segmenten Platz. Anstatt der vorausgegangenen polymetrischen Gegenüberstellung von 2/4 : 6/8 erklingt nun einerseits (in den *Allegretto*-Segmenten) ein 6/4-Takt im Wechsel mit seinem hemiolischen *alter ego*, dem 3/2-Takt, andererseits (in den *Vivo*-Segmenten) ein einfacher 2/2-Takt. Auch klangfarblich gibt es einen Kontrast: An die Stelle des Orchesters, das sich schon vorher langsam zurückgezogen hat, tritt hier ein Holzbläsertrio aus Oboe, Klarinette und Fagott. Die beiden alternierenden Segmente erklingen zwar übereinstimmend in einem modal gefärbten F-Dur, doch setzt sich der in Tempo und Metrum angelegte Stimmungswechsel auch in der Phrasenstruktur fort. Das *Allegretto* besteht aus zwei dreitaktigen Phrasen, die jede in einer Fermate enden, beide streng homophon sind und sich nur dadurch unterscheiden, dass die zweite auf einem d-moll-Dreiklang schließt; das *Vivo*-Segment dagegen umfasst drei mit Fermaten gekrönte Phrasen (Bsp. 9 zeigt nur die erste).

BEISPIEL 9: Das Wechselspiel des Holzbläsertrios in "La primavera"

The musical notation for Example 9 is presented in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (F major/D minor). It is divided into two sections: *Allegretto* and *Vivo*. The *Allegretto* section begins in 6/8 time and changes to 3/2 time. The *Vivo* section begins in 2/2 time. The music consists of chords and melodic lines for the woodwind trio.

Die alternierenden Segmente werden nun entwickelt: die erste Wiederkehr des *Allegretto* (bei Ziffer 6) ist eine Variation mit vertauschten Stimmen; die vorher einfach besetzten Holzbläser sind nun durch Streicher sowie eine Orgelpunktstimme verstärkt und die Phrasenschlüsse mit aufwärts eilenden Celesta-Läufen und Violintrillern verziert. (Die Trillernoten sind dieselben, die im transponierten Zitat unmittelbar vor diesem Kontrastteil erklingen waren, stellen also eine wieder neue Beziehung zur 'Frühlings'-Farbe und Vivaldi-Anspielung vom Satzanfang her.) Die Wiederaufnahme des *Vivo*-Segments ist farblich sogar noch stärker variiert; es klingt, als sei das ursprüngliche Holzbläsertrio zersprengt worden: Flöte und Oboe spielen eine Oktave höher als Oboe und Klarinette vorher, Celli und Kontrabässe eine Oktave tiefer als das Fagott. Der entstandene Zwischenraum ist angefüllt mit Arpeggien in Klavier und Harfe sowie Farbtupfern in der Celesta. In der zweiten Variation des *Allegro* schließlich sind die Fermaten aller Phrasen durch üppige ornamentierte Erweiterungen ersetzt.

Damit endet die Einführung neuen Materials. Der Rest des Satzes besteht aus einer Rückleitung mit Frühlingstrillern und Holzbläser-*Allegretto*-Material (Ziffer 7), einer Gegenüberstellung aus Frühlingstrillern und Fagottmotiv (Ziffer 8), einer Variation des Holzbläser-Wechselspiels durch das volle Orchester (beginnend 8 Takte vor Ziffer 9 und endend in machtvollem *ritardando*), einer freien Erinnerung an das "heitere Zwiegespräch" (Ziffer 10-11), einer polymetrischen Gegenüberstellung der Frühlingstriller mit den Holzbläsertrio-Phrasen (Ziffer 12) und einem Abschluss-Segment, das noch einmal die ersten acht Takte des Satzes aufgreift und ausspinnt (Ziffer 13).

Harmonisch fällt auf, dass der Satz etliche modale Kadenzen enthält. Besonders auf die letzte möchte ich hinweisen: unter einem Orgelpunkt im hohen Register auf dem Dominantton *h* nähert sich Respighi der Tonika von einem Durakkord auf der erniedrigten 7. Stufe (D-Dur), schließt also seinen im Hauptmaterial nach E-*Dur* klingenden Satz in mixolydischem E.

### Die Deutung der musikalischen 'Gestalten' und 'Farben'

Will man herausfinden, welche Botschaft die einzelnen Motive enthalten, so bieten sich verschiedene Vorgehensweisen an. Eine Möglichkeit, die zwar plausibel, aber vielleicht zu platt und daher nicht ganz befriedigend ist, ordnet die 'Figuren' in Respighis Komposition den verschiedenen Figuren in Botticellis Gemälde zu. Wollte man den oben zitierten Botticelli-Kennern

folgen und sich vor allem auf die Identifikation und allegorische Bedeutung der in *La primavera* abgebildeten Gestalten konzentrieren, so läge es nahe, die sieben Komponenten des Musiksatzes als direkte Entsprechungen zu den Komponenten des Bildes zu interpretieren. Der musik-‘farbliche Hintergrund’, die Trillerketten und Figurationen, die den Satz einrahmen und auch wiederholt zwischen den sechs anderen Motiven hindurchschimmern, entsprächen dann dem Orangenhain, den Büschen und Blumen, die den sechs Figuren bzw. Figurengruppen (Zephyr, Chloris, Flora, Venus, die Grazien und Merkur) als Hintergrund dienen. Man könnte die beiden Motive im tiefen Register mit den beiden männlichen Gestalten assoziieren – vielleicht das Fagottmotiv mit Zephyr und den imposanten Bass-Aufstieg mit Merkur – und würde sicher Wege finden, die vier weiteren musikalischen Komponenten weiblichen Bezugspersonen zuzuordnen. Botticellis Bildanlage mit ihrer fast symmetrischen Bogenstruktur (in der Zephyr/Chloris/Flora ein Gegengewicht, wenn auch keine genaue Entsprechung zu den drei Grazien und Merkur bilden) könnte dann als Grundlage betrachtet werden für die bogenförmige Anlage und angedeutete Symmetrie, die Respighi auch musikalisch schafft.

Ohne den Wert einer solchen Paarung musikalischer und bildlicher Elemente von der Hand weisen zu wollen, möchte ich hier doch eine subtilere Deutung vorschlagen, die ich vor allem deshalb interessant finde, weil sie dem Thema der Transposition von Aufbau *und* Inhalt besser gerecht wird. Die Frage, wie eine musikalische Komposition ihren Bezug auf ein Werk der bildenden Kunst über die Titelgebung hinaus, also in der Sprache der Töne, zum Ausdruck bringen kann, unterliegt ja allen Kapiteln dieses Buches. Sie ist besonders relevant im Falle einer Bezeichnung wie “Der Frühling”, der die Aufmerksamkeit des Publikums zunächst auf die Jahreszeit selbst mit ihren typischen natürlichen Erkennungszeichen lenkt und damit weg von den allegorischen Aspekten des Gemäldes, an das der Komponist dachte. Wie also kann ein Komponist in musikalischer Sprache Weise vermitteln, dass sein Musikstück auf ein Gemälde verweist, dessen Figuren zwar in eine bukolische Atmosphäre gestellt sind, jedoch unter dieser Oberfläche einem tieferen philosophischen Gehalt dienen?

Wer einer Aufführung oder Aufnahme von Respighis *Trittico botticelliano* lauscht, dem fällt unweigerlich auf, in welchem Ausmaß der Komponist sich um ‘Farbe’ bemüht. Dabei sind die Natur imitierenden Details wie die Jagdrufe des Horns letztlich weniger bedeutsam als das durchgehende musikalische Funkeln und Leuchten sowie die ‘Helligkeit’ des Satzes. Triller, Praller, Vorschläge, Tremoli und Arpeggios bilden praktisch eine

Schicht für sich. Abwechselnd oder in verschiedenen Kombinationen durchziehen diese Glitzer-Elemente den ganzen Satz; einzig das kontrastierende *Allegretto/Vivo*-Material ist bei seinem allerersten Auftreten von keinerlei klangfarblichen Glanzlichtern gekrönt.

Eine weitere Art musikalischer 'Farbnuaance' entsteht mit Hilfe besonderer Instrumente. Auch hier ist Respighi äußerst konsequent, so dass es lohnt, die besonderen Nuancen einmal aufzulisten:

- vor Ziffer 1: Klaviertremoli
  - ab Ziffer 1: Glocken, Harfe und Klaviertremoli
  - ab Ziffer 2: Celesta, Harfe und Klavier
  - ab Ziffer 3: Celesta, Harfe und Klavier, z.T. + Violinflageolets
  - ab Ziffer 4: melodisch eingesetzte Glocken und Harfen
- 
- ab Ziffer 6: Celesta, Harfe und Klavier zur Schattierung des melodischen Materials
- 
- ab Ziffer 8: Celesta und Klavier (als unabhängige Schicht im polyphonen Satz)
  - ab Ziffer 9: Celesta, Harfe und Klavier zur Schattierung des melodischen Materials
  - ab Ziffer 10: Klavier, zwischendurch immer wieder schattiert mit Celesta und Harfe
  - ab Ziffer 11: Celesta, Harfe und Klavier (jedes eine andere Komponente farblich stützend)
  - ab Ziffer 12: Klaviertremoli und Harfe zur Schattierung melodischer Komponenten

Einzig der Anfang, der Schluss und die Rückleitung in Ziffer 7 sind frei von Klangfarbenmalerei; doch sind dies gerade die Abschnitte, die besonders üppig mit Trillerketten und Figurationen verziert sind.

Man könnte also mit gutem Recht behaupten, dass diese Musik den Aspekt der 'Farbgebung' betont – dass sie also selbst 'malt' oder etwas Gemaltem nachspürt. Das aber führt zur Frage nach Inhalt und Stil des Gemalten, auf das der Hörer verwiesen werden soll. Der Jagdruf des Horns und mehr noch vielleicht das Fagottmotiv liefern dem aufmerksamen Hörer Hinweise auf die dargestellte Atmosphäre. Das Fagottmotiv ist dabei interessant sowohl an sich als auch in Bezug auf seine musikalische Umgebung. Mit einer einfachen Phrasenstruktur, einem prägnanten Rhythmus und einer zum Mitsummen auffordernden Melodielinie hört es sich an wie ein Volkslied; der

Respighi-Forscher Attilio Piovano gibt zu, es sei ihm unmöglich gewesen festzustellen, ob das Motiv wirklich vom Komponisten erfunden oder aus volkstümlichem Bestand aufgegriffen ist. Dieses robuste Motiv, das an Schäferszenen denken lässt, erklingt vor einem Hintergrund aus leisen Trillerketten in den Geigen, Glockenschlägen und hohen Tremoli in Harfe und Klavier; Piovano beschreibt es als "in Märchen-Unschuld getaucht." Diese Charakteristika aber liefern den nächsten Baustein zur Antwort auf unsere Frage nach der Transposition des Botticelli-Bildes: Die volkstümliche Weise, der bukolische Charakter und die 'Märchen'-Stimmung eignen sich hervorragend, um fantasievollen Hörern zu vermitteln, dass das hier 'Gemalte' eine ländliche Szenerie zeigt mit Gestalten, die wie die der Märchen allen bekannt, jedoch dem täglichen Leben mythisch entrückt sind.

Die nächste Anspielung, die Respighi in seine Komposition einbaut, ist sehr raffiniert und wichtig für das Verständnis des Satzes, setzt allerdings mehr Kenntnis voraus, als Konzertbesucher unserer Zeit im Allgemeinen mitbringen. Das Motiv, das ich als "heiteres Zwiegespräch" beschrieben habe und das dadurch hervorgehoben wird, dass es einen Taktwechsel auslöst, ist eines der berühmtesten Troubadour-Lieder. Sein Text, beginnend mit den Worten "A l'entree del tens clar", besingt die Ankunft des schönen Wetters und die Lieblichkeit der April-Königin. Dieses Zitat bereichert unser musikalisches Gemälde um zwei neue Facetten. Indem es den Frühling besingt, bestätigt es die thematische Bestimmung, für die das Vivaldi-Zitat den Grund gelegt hat. Dass dieses Singen hymnischen Charakter hat, erweist sich besonders in der Antistrophe. Diese wird im Troubadourlied zu den Worten "Eya, eya" gesungen, dient also nicht der Vermittlung von Text und Inhalt, sondern dem Ausdruck der reinen Freude, die alle fühlen, die die Ankunft der lauen Jahreszeit begrüßen.

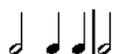
Die Farbgebung des Komponisten ist hier auffallend; sie lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die 'Stimmung', und damit weg von der Suche nach weiteren 'Botschaften'. Während die zweitaktige Anrufung im einfachen *unisono* der Flöten, Klarinetten und Violinen erklingt, wird die Antwort durch zahlreiche Farbnuancen schattiert: die *fortissimo* Oktavparallele von Oboe und Fagott wird unterstrichen durch den Klang von gestopftem Horn und gestopfter Trompete sowie von Streichern, unter denen die tieferen regulär *legato* spielen, während die Violinen *pizzicato*-Akkorde dagegen setzen. Zudem hat Respighi dieses Motiv in ein harmonisches Feld sich parallel auf- und wieder abwärts verschiebender Dreiklänge gestellt. Damit suggeriert er einen archaisierenden Kontext, ohne deshalb die tonale Verankerung seiner Musik aufgeben zu müssen.

Für diejenigen unter den Hörern, die nicht nur die zur Melodie gehörigen Worte kennen, sondern auch die Gattung identifizieren, eröffnet der Hinweis auf die Welt der Troubadours über das Thema ('Frühling') und die Haltung ('hymnisch') hinaus eine zusätzliche Perspektive: die der idealisierten Liebe. Damit aber wird ein Interpretationshorizont angesprochen, den viele der oben erwähnten Kunsthistoriker im Auge haben, wenn sie in dem Botticelli-Gemälde verschieden gedeutete Aspekte einer Evolution zu den höheren Regionen der Liebe entdecken. In der Musik drückt sich die Verwandlung in Richtung auf eine höhere Ebene auch wieder durch klangliche Effekte aus: der Refrain des Troubadour-Liedes ist als einzige Passage in diesem Satz mit Flageolets in beiden Violinstimmen getönt. Es ist, als habe der Komponist durch die Obertöne noch ein zusätzliches, gleichsam wörtliches Zeichen für die 'überhöhte' Natur der Liebe geben wollen, auf die die Allegorie anspielt.

Ein letzter Hinweis auf die Analogie zwischen Respighis sinfonischem Satz und Botticellis Gemälde verbirgt sich in dem so auffällig kontrastierenden zentralen *Allegretto* / *Vivo*-Material mit seinen Takt- und Tempowechseln, seiner altertümlich wirkenden dreitaktigen Phrasenstruktur und seiner quasi-modalen Harmonik. Beide Segmente erinnern an typische Tanzsätze aus der Renaissance; Piovano glaubt sogar, dass Respighi hier echte, nur bis heute nicht identifizierte Renaissance-Kompositionen transkribiert. Das thematische Material in beiden Segmenten zeichnet sich durch alle Eigenschaften aus, die charakteristisch sind für die Musik, die zu Botticellis Lebzeiten an norditalienischen Fürstenhöfen wie dem der Medici in Florenz gespielt wurde. Die Durchsichtigkeit des Satzes und die besondere Klangfarbe des Holzbläsertrios entsprechen der Schlichtheit damals üblicher Instrumentierung. Weitere Kennzeichen liefern die komplexen Querbeziehungen im Metrum (wenn z.B. sechs Viertelschläge immer wieder nach dem Muster | 1 2 3 4 5 6 | 1 2 3 4 5 6 | hemiolisch umdefiniert werden) und im Tempo (Respighi schreibt für das *Allegretto* punktierte Halbe = 96, für das *Vivo* Halbe = 144 vor, verbindet die beiden Segmente also in der für die Musik der Renaissance typischen verdeckten Entsprechung Halbe = Halbe). Tatsächlich gab es im 15. Jahrhundert unter den Formen säkularer Musik eine *frottola*, die durch einen geringen Tonumfang, häufige Tonwiederholung und hauptsächlich akkordischen Satz ausgezeichnet war. Unter den fünf häufigsten Rhythmen, die Kenner für die *frottola* nennen, finden sind die beiden, die Respighi im Kontrastteil von "La primavera" verwendet:



dieser Rhythmus, ein Wechsel von 6/4- und 3/4-Takt, entspricht dem Beginn von Respighis *Allegretto*;



dieses einfache 2/2-Metrum  
erklingt am Beginn des *Vivo*.

Die schlichte Homophonie der Segmente, die unsere Zeit zunächst einfach als stiltypisch für die Renaissance hinnehmen möchte, enthält unter Umständen noch einen weiteren Hinweis auf den ethisch-ästhetischen Hintergrund des Gemäldes, über das hier musikalisch reflektiert wird. Die Humanisten am Hofe Lorenzo de' Medici, insbesondere Poliziano, durch dessen Gedicht Botticelli angeregt worden war, und andere Neuplatoniker wie Marsilio Ficino, waren sehr an Musik interessiert. Auf der Basis von Aussagen in Platons *Staat* und Aristoteles' *Poetik* glaubten diese Philosophen des 15. Jahrhunderts an die Macht der Musik über die Gefühle und das moralische Verhalten der Menschen. Diese Macht, so betonten sie, sei umso positiver, je "natürlicher" die Musik sei – was vor allem hieß: Je mehr sie frei blieb von der "unordentlichen" Polyphonie, die die Musik der flämischen und französischen Renaissancehöfe kennzeichnete.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die Komponenten des musikalischen Materials in Respighis "Primavera" auf die Darstellung mittels *Farbe* verweisen, auf die *Renaissance* als Tanzstil und Denkhintergrund, auf eine *ländliche Idylle*, auf den *Frühling* – der nicht nur "ist" (in den Lauten der Natur und dem Zitat aus einem Werk dieses Titels), sondern auch besungen wird (in der Hymne an das schöne Wetter) – und auf die *idealisierte Liebe* (durch die Gattung des Troubadourliedes). Wenn wir zudem Piovano darin zustimmen wollen, dass viele Elemente der Begleitstimmen eine Märchen- oder Mythenatmosphäre vermitteln, so rundet sich das Bild vollends: Respighis sinfonische Bildbetrachtung reflektiert ein Gemälde im Stil der Renaissance, auf dem graziös getanzt und bukolisch gescherzt wird, das aber hinter dieser heiteren Oberfläche einer Darstellung der idealisierten Liebe mit Hilfe mythischer Gestalten dient.

### **Botticellis *Adorazione dei magi***

Um die Mitteltafel in Respighis imaginärem "Triptychon" wirklich würdigen zu können, ist es hilfreich, die Version der botticellischen *Anbetung der Weisen*, die heute in den Uffizien ausgestellt ist, kurz mit einigen der anderen Darstellungen desselben Themas zu vergleichen, die der Künstler im Laufe seines Lebens malte. Zu den bekanntesten gehören eine Tafel und ein Rundbild in der Londoner National Gallery, die vermutlich kurz nach 1470 und ca. 1474 entstanden, sowie die Langtafel, jetzt in der National Gallery

in Washington, die aus der Zeit um 1481-82 stammt. In diesen stellt Botticelli die biblischen Personen manchmal in eine Felsenwüste, ein anderes Mal in einen Pinienwald; die Umgebung kann römische Bauwerke oder aber weite Landschaften mit Bergzügen und Meeresufer enthalten. Die Szene kann dem Künstler als Vorwand dienen, Savonarola und dessen Traum von der Errichtung eines Neuen Jerusalem zu feiern, oder aber sie als mystische Vision in die himmlischen Gefilde zu versetzen, wo lichte Seraphim auf Wolken singen und tanzen. Einzig in dem Altarbild aus den Uffizien, das vermutlich um 1476-77 entstand, stellt sich die Legende der drei Weisen aus dem Morgenland als eine Apotheose des Hauses Medici dar.

Respighi wählte die Version, für die Botticelli berühmt wurde. Sie war als Auftragswerk eines Florentiner Kaufmanns entstanden, schmückte ursprünglich einen Kapellenaltar in der Kirche Santa Maria Novella und wurde erst später in das Botticelli-Zimmer des berühmten Museums überführt. Den Herrschenden in Florenz war gleich aufgefallen, dass, während der angesehenen Künstler Fra Filippino Lippi, Botticellis Lehrer, bei der Darstellung der "Anbetung" ihren demokratischen Charakter als volkstümliches Freudenfest betont hatte, Sandro eine feierliche Szene zeigt, in der nur Adlige dem neugeborenen König ihre Reverenz erweisen. Das Kind mit seinen Eltern erscheint leicht erhoben gegenüber denen, die seinetwegen zusammengekommen sind. Die Madonna ist die für die Epoche charakteristische schlanke Kindfrau; sie hält ein Baby, das, ebenfalls typisch für den Stil der Zeit, unverhältnismäßig klein ist. Joseph, ein gutmütig wirkender *pater familias*, hat seinen Kopf auf die vom Stab gestützte Hand gelehnt. Die Kulisse dafür ist eine schäbige Hütte, die von einem hölzernen Dach nur notdürftig bedeckt ist. Sie lehnt auf der rechten Bildseite gegen die Überreste einer antiken Mauer und im Hintergrund gegen einen Felsen. Auf beiden Seiten dieser baufälligen Unterkunft hat man einen freien Blick auf die umgebende Landschaft. Links sieht man die Ruinen einer einstmals großartigen Bogenkonstruktion.

Die versammelten Adligen sind sehr elegant. Drei jüngere Männer auf der Linken fallen durch höfische Kleidung auf; die anderen scheinen in Reisetracht. Die meisten Männer stehen in zwei Trauben beiderseits der Treppenstufen, die zur heiligen Familie hinauf führen. Die Mitte des Vordergrundes ist den drei Weisen vorbehalten, deren ältester sich dem Kind mit Geschenken nähert. In dieser vornehmen Gesellschaft ist, wie es scheint, kein Platz für Ochs und Esel, die üblichen Requisiten der bethlehemitischen Szene. An ihrer Stelle sieht man einen stolzen Pfau, der seinen prachtvollen Schweif über das raue Mauerwerk oben rechts ausbreitet.

ABBILDUNG 10: Sandro Botticelli, *L'adorazione dei magi*



Interpretationen des Bildes konzentrieren sich meist darauf, die bildnerischen Details einzeln zu betrachten und als Ausdruck von Botticellis Glauben oder Weltanschauung zu deuten. Wie schon Vasari, der berühmte Kunstkritiker des 15. Jahrhunderts, feststellte, zelebriert das Kunstwerk nicht so sehr ein religiös einzigartiges Ereignis als vielmehr die Schönheit und den Adel der Menschen, ihre beeindruckende Individualität, ihre distinguierten Erscheinungen. Lorenzo de' Medici – der selbst dichtete und literaturkundig war – stimmte den Philosophen, Historikern und Gelehrten des Humanismus zu, die es als Aufgabe der Kunst erklärten, das Wunder der menschlichen Individualität zu feiern. Die Tatsache, dass Botticelli mit dieser *Adorazione dei magi* als Eintrittskarte in den inneren Kreis um den gebildeten und idealistischen Florentiner Herrscher willkommen geheißen wurde, zeigt, dass seine Darstellung der *humanitas* in diesem Altarbild der am Hofe geltenden Auffassung von aufgeklärtem Humanismus entsprochen haben muss.

Der Erfolg, den das Gemälde in der Florentiner Gesellschaft erzielte, legte den Grundstein für fast alles, was Botticelli in den folgenden Jahren schaffen sollte. Im Kreis um den "Prächtigen" erfuhr der Künstler spezifisch, welche Art Entwicklung man bei Hofe für wünschenswert hielt. Ficino wie auch der neuplatonische Philosoph Pico della Mirandola betonten, die Würde des Menschen sei das höchste Gut und das Streben aller Maler und Dichter müsse darauf gerichtet sein, diese zu verherrlichen. Die Mythen, die Lorenzos Hofdichter Angelo Poliziano aus dem Griechischen und Lateinischen ins Italienische übersetzte, boten den Künstlern der Zeit einen Schatz an Figuren, die nur darauf warteten, ihre Rollen einzunehmen in Allegorien, die der neuen Weltanschauung entsprachen.

Auf dem Hintergrund dieser Überlegungen glauben manche Kunsthistoriker, Botticellis Darstellung des traditionellen Themas beabsichtige weit mehr als nur eine weitere Nachbildung der christlichen Szene; vielmehr handle es sich wie bei den Venus-Bildern um eine Allegorie, die im Kontext des Humanismus am Hofe der Medici und dessen bevorzugter neuplatonischer Bildsprache zu lesen sei. In der Zeit des von den Medici geförderten Florentiner Humanismus wurde Epiphania als ein Ereignis angesehen, das über die doktrinaire Bedeutung der Anbetung des Jesuskindes hinaus wichtige politische Obertöne hatte. Die drei Weisen wurden wahrgenommen als emblematische Repräsentanten der Medici; nicht umsonst hatte das Herrscherhaus die anonymen Erleuchteten um 1440 zu Schutzheiligen ihrer Familie ernannt. Die Medici nahmen regelmäßig an den sogenannten Festa de' Magi teil, einem historischen Aufzug, den die Florentiner unter Leitung ihrer Adelsfamilien veranstalteten. Zugleich erinnerte das Bild die zeitgenössischen Betrachter daran, dass die "von fern angereisten Weisen", die gekommen waren, um das neugeborene Kind als Heiland anzuerkennen – also die ersten, die an die frohe Botschaft von der Erlösung der Menschheit glaubten – Heiden waren. Sie waren die führenden Jünger des christlichen Glaubens und damit die Verkörperung der Christusverehrung schlechthin. Auch spielte die feierliche Übergabe von Geschenken auf eine alte Sitte an, der zufolge die wohlhabenderen Mitglieder einer Gemeinde an diesem Tag Spenden darbrachten, die den Tribut an Gott mit Hilfe für die Armen und einer Unterstützung der Kirche verbanden. Zuletzt ist da noch ein auffälliges Detail: der älteste der Weisen hält die Füße des Christuskindes mit dem Ende seines über die Schulter gelegten Schleierschals. Diese Geste erinnert an die Segnung des Abendmahl-Sakraments, wenn der Priester ebenfalls seine Hände bedeckt, bevor er den Fuß der Monstranz ergreift und sie den Gläubigen zur Anbetung darbietet.

Heutigen Besuchern muss die Förmlichkeit in Botticellis *Adorazione* erstaunlich vorkommen. Alle drei Weisen in der Mitte des Bildes knien – selbst die beiden jüngeren, die von dem Kind noch relativ weit entfernt sind. Die Körperhaltung stellt eine Verbindung zur liturgischen Feier her, spiegelt also als gleichsam unterschwelliges Text eine Szene, in der eine adelige Gesellschaft dem Empfang der heiligen Kommunion entgegenseht. In diesem Licht lässt sich auch Botticellis für die Renaissancemalerei ungewöhnliche Entscheidung verstehen, die Madonna-und-Kind-Gruppe in der Bildmitte auf eine erhöhte Plattform zu stellen anstatt bescheiden auf Bodenhöhe an eine Seite des Bildes, wie es andere Darstellungen der Zeit zeigen. Dies legt eine implizite Symbolik nahe, der zufolge das Christuskind transzendierend mit der Eucharistie eins wird und die Plattform zum Altar, auf dem die Liturgie ihren Lauf nimmt.

Viele Einzelheiten der Darstellung unterstreichen diese allegorische Interpretation. Die verwitterte Mauer, gegen die die Hütte gelehnt ist, symbolisiert vermutlich den Zustand der alttestamentlichen Religion, auf deren Fundament der neue Glaube ruht. Eine solche Symbolik im Zusammenhang mit der Anbetung des neugeborenen Kindes ist keinesfalls weit hergeholt. Das 2. Kapitel des Lukasevangeliums – die Quelle für alle Episoden der Kindheitsgeschichte Jesu – erwähnt ausdrücklich den Gegensatz von “Verfall” (oder “Fall”) und “Auferstehen”. Zudem enthält Botticellis Darstellung viele weitere Hinweise auf dieses Gegensatzpaar und seinen Bezug zu Christus. In der Bildmitte sind die Zeichen des Verfalls vorherrschend; rechts entdeckt man mehrere Anzeichen der Erneuerung. Mindestens drei davon haben eine ikonologische Tradition: der frische Zweig, der aus dem Stamm sprießt, gegen den die Hütte lehnt, spielt auf das neue Leben an, das wunderbarerweise aus totem Holz wächst; der Lorbeerschößling in der verwitterten Mauer auf das Kind, das als König gekrönt werden wird, und der Pfau ganz rechts auf die Auferstehung nach dem Tod. Am linken Bildrand fügen die verfallenden Bogen, die als Überbleibsel eines antiken Tempels wirken, dem Aspekt der Wiederbelebung eine weitere Dimension hinzu. Das klassische Bauwerk vermittelt trotz seines bedauerlichen Zerfallszustands einen Eindruck formeller Würde. Die Bedeutung wird noch klarer im Zusammenhang mit den Weisen als “Heiden”. Obwohl das Wort im Kontext der neutestamentlichen Geschichte normalerweise einfach “Nichtjuden” kennzeichnet, kann es doch auch im weiteren Sinne verstanden werden und bezeichnet dann die um die Zeitenwende gesellschaftlich wie intellektuell überlegenen Völker. Die Tempelruinen stehen also möglicherweise für die antike griechische Kultur, die zwar zu Botticellis Zeiten lange zerfallen war, aber

unter dem von den Medici angeführten wohlhabenden Florentiner Adel zu neuem Leben erstand. Als Mahnmale des Ruhms einer vergangenen Zivilisation, der Kultur der alten Griechen, stellen die verwüsteten Bogen unmittelbar neben der Szene, in der die drei Weisen = die Heiden = die Medici die Geburt des Christentums anbeten, eine Verbindung her zu all denen, die in ihrem Neuplatonismus die Wiedergeburt der griechischen Kultur zelebrieren.

### Zeit, Ort und Identität in Respighis “Adorazione dei magi”

Der Mittelsatz in Respighis *Trittico botticelliano* steht in cis-moll. Er teilt mit dem vorangehenden Satz sowohl gewisse strukturelle Eigenschaften als auch, und vor allen Dingen, die inhaltliche Bestimmung durch musikalische Anspielungen. Der Satzanfang ist höchst ungewöhnlich. In einem Tempo, das als *Andante lento* bezeichnet ist und in dem ein wiegender 12/8-Takt den Eindruck einer eigentümlichen Unbewegtheit erzeugt, spielt ein unbegleitetes Fagott eine wehmütig-pastorale Kantilene:

#### BEISPIEL 10: Die Fagottkantilene (T. 1-4) in “L’adorazione dei magi”



Die Antwort der Oboe, zu der das Fagott als Kontrapunkt weiterspielt, wird von einem einzelnen langen Orgelpunkt-*cis* im Horn begleitet. Die Atmosphäre ist melancholisch, erfüllt von einem unbestimmbaren orientalischen Ambiente. Dieser Eindruck bestimmt auch noch das dritte Segment des Abschnitts, das aus drei Flötenarabesken über leeren Quinten (Horn/Oboe = *cis-gis*) und leisen *pizzicati* der Streicher besteht. Rezensenten der Aufführungen des *Trittico* geben regelmäßig an, dass sie in diesem dreiteiligen, orientalisch gefärbten Eröffnungsabschnitt die musikalische Darstellung der drei Weisen zu hören glauben. Piovano, der ebenfalls die Anspielung auf orientalische Melodiebildung und Gesangsweise betont, interpretiert die Verbindung des *Siziliano*-Rhythmus mit der klagenden Stimmung, die ein langsam und gebunden spielendes Fagott erzeugt, mit dem Topos der Elegie. Es ist möglich, dass Respighi in dieser Melodik die Gesänge der östlichen Liturgie nachzuempfinden suchte, die er gründlich studiert hatte. (Wie seine Biografen bestätigen, verbrachte er 1915-1916 viel

Zeit in der Bibliothek des griechisch-orthodoxen Klosters von Grottaferrata, um sich mit deren reichhaltigem Bestand an alten Codices vertraut zu machen, suchte sich auch in der Biblioteca Gogol der russischen Botschaft in Rom einen Einblick in die liturgischen Gesänge der orthodoxen Kirche zu verschaffen und nahm schließlich an Gottesdiensten in der Klosterkirche von Grottaferrata teil.)

BEISPIEL 11: Das "Veni veni Emmanuel" in "L'adorazione dei magi"

The musical score is divided into two systems. The first system includes staves for Flöte, Fagott, Klarinette, Violine/Viola, and Violoncello/Kontrabass. The second system includes staves for Oboe, Flöte, Klarinette, and Fagott. The score is in 3/8 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first system starts with a dynamic marking of *p*. The Flöte part features a melodic line with a slur and a fermata. The Fagott part has a similar melodic line. The Klarinette part has a melodic line with triplets. The Violine/Viola part has a melodic line with a slur and a fermata. The Violoncello/Kontrabass part has a melodic line with a slur and a fermata. The second system features the Oboe, Flöte, Klarinette, and Fagott parts, all with melodic lines and slurs.

Das etwas bewegtere Tempo, das die Flöten in ihren drei Arabesken eingeführt haben, und dieselben leeren Quinten (jetzt in den tiefen Streichern) unterliegen der Vorbereitung auf eines der wichtigen Themen des Satzes. Flöte und Fagott präsentieren im *unisono* mit zwei Oktaven Abstand (und damit einer an die Orgel erinnernden Klangfarbe) ein Zitat aus dem gregorianischen Choral "Veni veni Emmanuel" (s. Bsp. 11, oben).

Zwischen den beiden Verszeilen des Chorals spielt die Klarinette eine Erinnerung an die Flötenarabeske, und im Anschluss an die zweite Zeile erklingt der homophone, rhythmisch deutlich jambische Einschub eines Holzbläserquartetts. Häufige Taktwechsel vermitteln den Eindruck freier Rhythmik, wie sie für das liturgische Psalmodieren charakteristisch ist. Die 19 folgenden Takte entwickeln die Chormelodie und ihre beiden Einschübe in verschiedensten Kombinationen weiter.

Ein gänzlich anderer Abschnitt beginnt bei Ziffer 17 mit einem Wechsel des Tempos (von *Andante più mosso* zu *Moderato*), der Tonart (von einer Kadenz in Fis-Dur zu einem Neubeginn in gis-moll) und des Metrums (vom wiegend-schlichten 12/8-Takt zu einem komplexen 5/4-Takt). Eine dreioktavige Parallele aus in dunklem Register spielenden Violinen, Violoncelli und Kontrabässen präsentiert eine verzierte Bogenfigur, die von *gis* aufsteigt und dahin zurückfällt. Dieser Zweitakter wird achtmal mit allerlei Variationen in Artikulation und Lautstärke wiederholt; er hält den gesamten Abschnitt als eine Art *Passacaglia*-ostinato zusammen. Unter den Komponenten, die dieser ostinato-Figur nacheinander gegenübergestellt werden, ist ein Orgelpunkt (auf *dis*), ein Spiel in Celesta, Harfe und Klavier um leere Quinten, die mit vielfachen Vorschlagsnoten und Triangelornamenten sehr farbenprächtig klingen, ein *unisono* in Flöte und Fagott, das klanglich an gregorianische Choräle erinnert, eine rhythmisch freie Oboen-Kantilene sowie Flöten-Arabesken, die noch üppiger ausfallen als die Arabesken gegen Anfang des Satzes. Dieser Abschnitt ist einer der exotischsten des Satzes und vermittelt deutlich ein arabisches Flair. Hinsichtlich der bewußt orientalisierenden Farbgebung fühlt man sich an Respighis frühen Lehrer Rimski-Korsakow, besonders an dessen Komposition *Shéhérazade*, erinnert.

Im nächsten Abschnitt wird der Grundton *gis* (für Hörer unbemerkt) enharmonisch zu *as* umdefiniert und bestimmt dann als Orgelpunkt 21 der 23 Takte des nächsten Abschnitts. Über dieser quasi statischen Harmonie spielt eine Solovioline eine *p dolce espressivo* überschriebene, reich verzierte Arabeske; erst bei genauem Hinsehen entdeckt man, dass es sich hierbei um nichts anderes handelt als einen ornamentierten Abstieg durch die Grundtöne der Tonika und Dominante (*as-es-as-es*). Diese Arabeske, die später von

einer Flöte imitiert wird, bevor sie zur Violine zurückkehrt, spinnt also im Grunde die farbenprächtig verbrämten leeren Quinten, die man zuvor in Celesta, Harfe und Klavier gehört hatte, fort. Dasselbe tun die begleitende Klarinette, Celesta und Harfe, und nur das ab und zu eingeflochtene *c* macht deutlich, dass die Musik inzwischen in Dur steht. Bevor die Flöte mit der Imitation der Solovioline beginnt, schalten sich Oboe und Horn noch mit kontrapunktischen Figuren dazwischen, die wieder andere orientalisierende Schnörkel um *as* und *es* darbieten. Unter vielfachen langen Trillern spinnt sodann die Violine noch zweimal ihr Thema; erst dann endet auch dieser Abschnitt, und die Musik kehrt zum Tempo des *Andante lento* zurück und greift auch einige seiner thematischen Fragmente wieder auf.

Die angedeutete Reprise wird in den Violoncelli mit Erinnerungen an die rhythmischen Figurationen der den Satz eröffnenden Fagott-Elegie eingeleitet; sehr bald darauf meldet sich auch das Fagott selbst wieder zu Wort. Doch nimmt es nicht, wie das Publikum erwarten mag, seine ursprüngliche Melodie wieder auf, sondern präsentiert ein ganz anderes thematisches Element. Dieses, durch die geschickte Vorbereitung psychologisch hervorgehoben, entpuppt sich als eine der Versionen des sehr populären italienischen Weihnachtsliedes "Tu scendi dalle stelle":

**BEISPIEL 12:** "Tu scendi dalle stelle" in "L'adorazione dei magi"



Tu scendi dalle stelle, o Re del cielo,	[Du steigst von den Sternen herab, o
E vieni in una grotta al freddo e al gelo.	Himmelskönig, / und kommst in eine Höhle
O bambino mio divino,	zu Kälte und Eis. / O mein göttliches
Io ti vedo qui tremar, o Dio beato.	Kind, / ich sehe dich hier zittern, o
Ma quanto te costò, l'avermi amato.	gesegneter Gott. / Doch was hat es dich
	gekostet, mich geliebt zu haben. //
A te che sei del mondo il creatore,	Dir, der du der Schöpfer der Welt bist,
Mancano panni e fuoco, o mio signore.	/fehlen Kleidung und Wärme, o mein Herr.
Caro eletto pargoletto,	/ Lieber erwählter kleiner Bub, / um wie-
Quanto questa povertà più m'innamora:	viel mehr flößt mir diese Armut Liebe ein:
Giacché ti fece amore povero ancora.	/ da die Liebe dich noch ärmer machte.]

Die Melodie ist sehr alten Ursprungs; sie stammt vermutlich aus den Abruzzen. Im 17. Jahrhundert wurde sie häufig in Instrumentalstücken

pastoralen Charakters zitiert (viele Klavierspieler kennen sie aus Scarlattis *Pastorale* [Ls3 in den Cembalosonaten]), auch ist sie noch heute allen Schichten des Volkes bekannt; der italienische Philosoph und Historiker Benedetto Croce behauptet, mit dem oben gegebenen Text sei sie “das italienische Weihnachtssymbol schlechthin”. Indem Respighi diese vertraute Melodie integriert, liefert er für die Entschlüsselung dessen, worauf dieser sinfonische Satz inhaltlich Bezug nimmt, einen Hinweis, der ebenso unmissverständlich ist wie das Vivaldi-Zitat im ersten Satz und sogar noch weniger ‘Bildung’ voraussetzt – zumindest für seine Landsleute. Allerdings nimmt er kleine Modifikationen vor, vermeidet z.B. die allzu simplen melodischen Abschlussformeln und verschmilzt so die aus dem Volksgut stammende Komponente sehr stimmig mit seiner eigenen Kompositionsweise. Sobald das Weihnachtslied von der Oboe aufgegriffen wird, stellt ihm das Fagott einen Kontrapunkt entgegen, der an den klagenden Gesang am Satzanfang erinnert. Dem entspricht dann wieder die Oboe, indem sie dem Weihnachtslied eine Erinnerung an ihre eigene ‘orientalische’ Aussage vom Satzanfang sowie eine Transposition der Flötenarabesken folgen lässt. Respighi beendet seine “Adorazione dei magi” mit einer notengetreuen Reprise der Eröffnungsmelodie des Fagotts und einer kurzen verklingenden Coda.

Auf der Ebene der formalen Anlage ist der Satz also mit dem vorausgegangenen “La primavera” verwandt. Der erste und letzte der fünf Abschnitte benutzen dasselbe Material und erzielen damit einen Eindruck von Symmetrie, wie es auch in “La primavera” der Fall ist. Dieser Entsprechung der Rahmenabschnitte stehen jedoch in der dazwischenliegenden Entwicklung etliche asymmetrische Aspekte entgegen, darunter die Einführung entscheidend neuen Materials im letzten Abschnitt und die zweifache Wiederaufnahme der (nur einfach vorgestellten) Eröffnungsphrase. In ganz ähnlicher Weise deutet ja auch Botticellis Gemälde *L'adorazione dei magi* auf den ersten Blick eine Symmetrie an, die dann in vielen Einzelaspekten subtil unterlaufen wird.

Nimmt man Respighis Komposition ausdrücklich mit Blick auf das Bild wahr, auf das es sich bezieht, so entdeckt man, dass die Beziehung zwischen visueller und klanglicher Darstellung durch eine faszinierende Kombination bedeutungstragender Komponenten hergestellt wird.

- Die *Passacaglia*-Anspielung in der Satzmitte erinnert daran, dass es sich bei der Darstellung der “Anbetung der Weisen” wie bei vielen anderen biblischen Bildern um etwas handelt, was die Jahrhunderte als ‘stets variierte Wiederholung’ durchzieht, was zudem symbolisch auf

die alljährlich gleiche, doch immer unterschiedliche Feier des Weihnachtsfestes verweist. Die außerordentliche Üppigkeit der Dekoration in diesem Abschnitt bestärkt eine solche Interpretation.

- Die beiderseits an den Mittelteil angrenzenden Abschnitte wenden sich von der Feier selbst dem Kind im Zentrum des Ereignisses zu. Die Worte des gregorianischen Chorals im zweiten Abschnitt, „Komm komm Emmanuel“, sprechen von der Erwartung und Hoffnung, mit der die Menschheit das Kommen des Erlösers ersehnt, während die süß ausdrucksvolle Violinmelodie im vierten Abschnitt das Kind zu beschreiben oder zu besingen scheint.
- Die orientalisierenden und archaisierenden Elemente in allen Abschnitten verschieben den Akzent von der (zeitgenössischen und daher von Lokalgebräuchen gefärbten) Feier auf das ursprüngliche Geschehen und seine zeitliche und räumliche Ferne. Die klanglichen Anspielungen auf Rimski-Korsakows *Shéhérazade* bestimmen den Ort als im arabischen Raum gelegen.
- Der Einschub mit dem homophonen Holzbläserquartett – einer der Komponenten, die dem gregorianischen Choral einen Kontrast entgegensetzen – dient als Bindeglied zum gleichermaßen homophonen Holzbläsertrio im ersten Satz und verweist damit, über die Brücke des dort sehr realistisch erklingenden Renaissance-Tanzes, auf Stil und Epoche der Gemälde, über die die Musik reflektiert.
- Gleichgültig, ob man die drei Komponenten des Anfangs und der Reprise als direkte musikalische Embleme der drei Weisen deutet, das liturgische Ambiente des Materials legt zweifellos eine sakral-feierliche Stimmung nahe, die der im Gemälde angedeuteten tieferen Beziehung zwischen Epiphanie und Eucharistie entspricht.

Wie in seinem Satz über Botticellis „Frühling“ bietet Respighi seinen Hörern auch hier eine Fülle musikalischer Bezüge zu Stil, Thema, Figuren und symbolischer Bedeutung des Gemäldes. Vor allem erscheint mir die auf die Rückkehr zur Tonika im letzten Abschnitt fallende Verschmelzung der melancholischen Fagottkantilene, die so deutliche Anklänge an die östliche Liturgie enthält, mit dem einfachen italienischen Weihnachtslied als eine geniale musikalische Entsprechung zu Botticellis *Anbetung*, in der eindeutig florentinische Gestalten den Platz der antiken Weisen aus dem Morgenland einnehmen und ehrfürchtig vor dem Jesuskind knien.

### Botticellis *Nascita di Venere*

Das dritte Gemälde, das Respighi in seinen sinfonischen Flügelaltar integriert, lässt ebenfalls mehrere Lesarten zu. *La nascita di Venere* ist zunächst nahe verwandt mit *La primavera*. Wieder sehen wir eine junge Frau nahe der Bildmitte, diesmal durch den Titel des Gemäldes sogar eindeutig als Venus identifiziert. Sie ist dargestellt vor einem Hintergrund, in dem sich das Meer und der Himmel berühren; ihre Füße stehen in einer Muschel, die sie über das Wasser zu tragen scheint. In der leichten Neigung ihres Kopfes und der Haltung ihres Körpers und linken Armes ähnelt sie der im „Frühling“ porträtierten Venus, doch fließt ihr Haar hier ungehindert, und ihr Körper ist nackt, von einer Hand und einer langen Haarsträhne nur andeutungsweise bedeckt. Auch diese Hauptperson wird von mehreren Figuren flankiert. Auf der linken Seite scheinen zwei eng umschlungene Gestalten, deren Tuch an Zephyrs Schal aus *La primavera* erinnert und die von schwebenden Blumen umgeben sind, dank mächtiger Flügel zu schweben; auf der Rechten erinnert eine einzelne junge Frau im blumenbesetzten Kleid an Flora, und selbst die Bäume hinter ihr, wenn auch hier ohne Früchte, stellen eine Beziehung zum Orangerain im anderen Bild her.

Die älteste Version der Legende von der Geburt der Venus oder Aphrodite geht auf Homers zweite *Hymne an Aphrodite* zurück. Beginnend mit Vers 3 hören wir, dass der gewaltige Wind Zephyr die Göttin zwischen den Schaumkronen und über die Wellen einer stürmischen See zur Insel Zypern getragen habe, wo sie von den Horen, den Töchtern des Zeus, willkommen geheißen und mit unsterblichen Kleidern umhüllt worden sei. Hesiod in seiner *Theogonie* [Geburt der Götter] gibt einen ausführlicheren Bericht. In Vers 187-210 erzählt er unter der Überschrift „Aphrodite“, wie Chronos (Zeit) das Genital seines Vaters Uranos (Himmel) abschnitt und ins Meer warf. Dort schwamm es mehrere Tage und bildete einen Kranz weißen Schaums um sich. Aus diesem erwuchs die junge Göttin, die daraufhin Aphrodite getauft wurde – die aus *afrós*, dem Schaum des Meeres, Geborene. Römische Dichter erfanden die Muschel, auf der Aphrodite bzw. ihr Pendant Venus an Land getragen wurde, und viele spätere Sänger fügten der Geschichte, die die schönste Frau, die je ein Auge gesehen hatte, in irdische Gefilde brachte, weitere Ausschmückungen hinzu.

Wie im Falle von Botticellis *Primavera* findet man einen konkreten Anlass für diese Darstellung der *Nascita di Venere* in einer poetischen Passage Polizianos. Im ersten Buch der schon früher erwähnten *Stanze per la Giostra di Giuliano* spricht der Hofdichter Lorenzo de' Medici vom

ABBILDUNG 11: Sandro Botticelli, *La Nascita di Venere*

traurigen Schicksal des Uranus, des Gottes, der von seinem eigenen Sohn kastriert wurde, und beschreibt dann, wie Venus vom Wind ans Ufer getrieben wird, mit der rechten Hand ihr Haar haltend und mit der Linken ihre Brust bedeckend. (Botticelli vertauschte die Hände, oder stellte sie so dar, wie sie dem Betrachter als “rechts” und “links” erscheinen würden.) Anstelle der drei Horen Homers gibt es bei Poliziano nur noch eine; diese ist in einen mit Sternen und Margeriten geschmückten Mantel gekleidet. Auch in Hinblick auf die Anwesenheit eines zweiten Windes muss Poliziano als Informant Botticellis angesehen werden: dem Zephyr, der schon in *Primavera* eine Rolle spielte, ist hier eine geflügelte Gespielin zur Seite gestellt. Das ist Aura, wie Zephyr ein Frühlingswind. Poliziano betont, dass Aura der Venus genügend ähnelt, um als ihre Schwester angesehen zu werden; auch hierin folgte Botticelli dem Dichter, indem er den weiblichen Wind als eine um einiges weniger berücksichtigte Verwandte der Venus porträtierte.

Am rätselhaftesten ist die Frau am Ufer. Wie viele Kunsthistoriker schreiben, ist sie deutlich schwanger. Eine moderne Botticelli-Spezialistin, Mirella Levi d’Ancona, schließt hieraus, dass das Bild eine Allegorie auf die

drei Stadien der Fruchtbarkeit darstellt: die Vereinigung zweier gegengeschlechtlicher Figuren (der Winde Zephyr und Aura, die Venus an Land blasen), die Mutterschaft (verkörpert in der Hore, die Venus am Ufer willkommen heißt), und schließlich die Ankunft der Göttin der Fruchtbarkeit selbst, also ihre Geburt, in der Bildmitte. Neuplatonisch inspirierte Interpreten dagegen deuten das Gemälde mit Bezug auf Hesiods Erzählung vom kastrierten Uranos als eine Allegorie, der zufolge die ideale Liebe und Schönheit – die seit Ficino immer auch für *humanitas* steht – aus der Verbindung von Geist (Wind) und Materie (dem schaubildenden Samen des Uranos) entsteht und am Ufer empfangen und erwartet wird.

### Kultur und Volksgut in Respighis Geburt der Venus

Der dritte Satz des *Trittico* schlägt verschiedene Brücken zurück zum ersten. Während die Wiederaufnahme zur Tonart E-Dur ein so übliches Mittel musikalischer Rundung ist, dass man ihm keine auf Botticelli hinweisende Bedeutung zuschreiben sollte, verdient die Tatsache, dass die durchgehende Begleitfigur in Respighis “Nascita di Venere” ein neues Zitat aus Vivaldis *Primavera* enthält, einige Aufmerksamkeit. Das Zitat stammt diesmal aus den Anfangstakten des 2. Satzes des Violinkonzertes, die hier mit ihrem Rhythmus und harmonischen Profil aufgegriffen werden. Man könnte also vermuten, dass Respighi sein Publikum auf die innere Beziehung der beiden Venus-Bilder hinweisen wollte – insbesondere auf ihren verwandten mythologischen und allegorischen Hintergrund.

#### BEISPIEL 13: Die Erinnerung an den Frühling in “La nascita di Venere”

VI. I + VI. II		Respighi, “La nascita di Venere”, T. 1
VI. I + VI. II		Vivaldi, <i>La primavera</i> , 2. Satz, T. 1

Das vorherrschende melodische Material des Satzes enthält dagegen eine ganze andere Art von Anspielung. Nach der großen motivischen Vielfalt der beiden vorangegangenen Sätze überrascht “La nascita di Venere” mit seiner

Schlichtheit: hier überspannt eine einzige, ununterbrochene Melodielinie den ganzen Satz. Es gibt Wechsel in der Instrumentation, die mit leichten Veränderungen des Tempos einhergehen und insofern eine formale Gliederung andeuten; doch Kontraste sind dank der Homogenität des thematischen Materials und der einheitlichen Metrik auf ein kaum noch spürbares Minimum reduziert.

Die melodische Kantilene selbst zeichnet sich durch ein hervorstechendes Merkmal aus: sie verwirklicht die sechs Schläge jedes Taktes abwechselnd als 3 + 3 und 2 + 2 + 2. Diese hemiolische Zweideutigkeit lässt sich zudem nicht nur im horizontalen Verlauf ausmachen, d.h. im Wechsel von einem Takt zum anderen innerhalb derselben Instrumentalgruppe, sondern auch vertikal, meist indem ein Segment der Melodielinie, das auf die eine Weise metrisch definiert ist, einem gegensätzlich organisierten Segment aus der Vivaldi-Begleitfigur gegenübergestellt wird (s. Bsp. 14).

Die häufige hemiolische Umdefinition innerhalb der sechsschlägigen Takte ist ein Stilmittel, das aus der Renaissancemusik bekannt ist; wie schon früher erwähnt, verwendet Respighi es bereits im *Allegretto*-Segment des Renaissance-Tanzes im 1. Satz. Hier wie dort beträgt die Phrasenlänge drei Takte – eine Gruppierung, die in späteren Epochen der Musikgeschichte zugunsten von 4- und 8-taktigen Einheiten in den Hintergrund geriet. Metrische Eigenheit und Phrasenstruktur verbinden also die beiden auf die mythologischen Botticelli-Bilder bezogenen Sätze und verweisen jeweils auf die Renaissance als entscheidende Epoche.

Zusätzlich zu der auf Vivaldi zurückgehenden Begleitfigur und der ununterbrochenen Melodielinie, die beide vor allem in Streichern, Harfe und Celesta erklingen, gibt es noch eine dritte Schicht thematischer Aktivität, für die sich vor allem die Holzbläser einsetzen. Diese erlaubt, 3 Komponenten zu unterscheiden:

- Die erste Komponente ist eine dreitaktige Flötenarabeske mit dekorativen Figurationen; sie ist im Verlauf des Satzes viermal zu hören und fügt der oben beschriebenen metrischen Zweideutigkeit eine weitere Variante hinzu: eine halbtaktig verschobene 3/2-Hemiolen, die den Schwerpunkt, der den regelmäßigen 6/4- und 3/2-Figuren gemeinsam ist, schwächt.
- Die zweite Komponente ist eine Klarinetten-Arabeske, die als konkaver Bogen angelegt ist (nach einem verzögerten Taktschwerpunkt gleitet die Linie chromatisch abwärts, dann wieder aufwärts) und zu einer variierten Sequenz führt. Die erwünschte Intensität ist mit *ppp* und “*come un soffio*” [wie ein Hauch] umschrieben.

## BEISPIEL 14: Die melodische Kantilene in "La nascita di Venere"

(n = neutral: lange Noten oder Pausen)

V'cello + Cel./Harfe



Metrum, Melodie n n 3/2 n n 3/2 6/4 n n n  
Metrum, Begleitg. 6/4 6/4 3/2 6/4 6/4 3/2 6/4 6/4 6/4 6/4

V'cello + Cel./Harfe



Metrum, Melodie n n 3/2 6/4 n n n 3/2 3/2 n n n n  
Metrum, Begleitg. 6/4 6/4 3/2 6/4 6/4 6/4 6/4 3/2 6/4 6/4 6/4 6/4 3/2

Horn + Cel./Harfe



Metrum, Melodie n 3/2 n 3/2  
Metrum, Begleitg. 6/4 3/2 6/4 3/2

Fagott



Metrum, Melodie n 3/2 3/2 n 6/4 3/2 n n n  
Metrum, Begleitg. 6/4 3/2 6/4 6/4 3/2 6/4 6/4 6/4 6/4

Viol., Viola + Cello



Metrum, Melodie n n 3/2 n n 3/2 n n 3/2 6/4 n n  
Metrum, Begleitg. 6/4 6/4 3/2 6/4 6/4 3/2 6/4 6/4 3/2 6/4 6/4 6/4

Flöte/Viol. Viola/Cello



Metrum, Melodie n n 3/2 6/4 n n n 3/2 6/4 n  
Metrum, Begleitg. 6/4 6/4 3/2 3/2 3/2 6/4 6/4 3/2 6/4 6/4

Horn/Viol. Viola/Cello



Metrum, Melodie n 3/2 n 3/2  
Metrum, Begleitg. 6/4 3/2 6/4 3/2

alle Holzbl. + Streicher



Metrum, Melodie 6/4 6/4 6/4 6/4 6/4 6/4 3/2 6/4 3/2 6/4 n n  
Metrum, Begleitg. n n n n n n n n n n n

Cello



(5x)  
(e)

- Die dritte Komponente besteht aus Motiv und variiertes Sequenz; hier wird die hemiolische Ambivalenz in vieroktavigem *unisono* verwirklicht, indem das Motiv einen 6/4-Takt mit einem 3/2-Takt verbindet. Die Phrasenlänge beträgt anfangs je zwei Takte, wird aber später auf die Renaissance-typischen je drei Takte erweitert.

Während die dritte Komponente erneut die Epoche bestätigt, für deren Musik hemiolische Abwechslungen und dreitaktige Ausdehnungen typisch sind, scheint die erste Komponente diese Grundeigenschaft auf eine noch höhere Wirklichkeitsebene anzuheben. Da die zweite Komponente zudem auf den Hauch anspielt, mit dem Zephyr, der ja beide Venus-Bilder beeinflusst, die soeben geborene Göttin ihrem Schicksal entgegenbläst, ist es verlockend, darüber zu spekulieren, welche der anderen Komponenten sich auf Botticellis in der Muschel an Land getragene Venus bezieht und welche auf die Hore mit dem blumenbestreuten Mantel, die sie am Ufer erwartet.

Während die metrische Spielerei und die drei wiederkehrenden Komponenten die Aufmerksamkeit des Publikums leicht auf sich ziehen, liegt die eigentliche Überraschung des Satzes in zwei gänzlich anderen Schichten verborgen: dem harmonischen Bau des Satzes und den vom Komponisten sehr detailliert bezeichneten Ausdrucksnuancen. Die Tonart E-Dur, mit der sich der Satz – vor allem durch seinen Beginn und Schluss – auf Respighis (und Botticellis) „Primavera“ zurückzubeziehen vorgibt, erweist sich als außergewöhnlich unbeständig. Sie herrscht am Satzanfang für genau 3 Takte, bevor sie einem zwanzigtaktigen, orgelpunktunterstrichenen cis-moll Platz macht. Eine Überleitung mit Akkorden aus dem Umfeld von E-Dur lenkt mit einer plötzlichen Rückung zur mixolydischen Skala auf *es*. Diese Skala und ihr Charakter, die in der Schlusskadenz von „La primavera“ schon ganz kurz vorbereitet wurden, ist mehr als nur ein weiterer archaisierender Einfall eines Komponisten mit einer besonderen Vorliebe für den gregorianischen Gesang. Wie Respighi zweifellos wusste, kennzeichneten die Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts (so Nicola Vicentino 1555 in *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* und Scipione Cerreto 1601 in *Della prattica musica vocale et instrumentale*) das Mixolydische – das wie eine Durtonleiter beginnt, aber auf die leittönige siebte Stufe verzichtet – als „stolz und freudig“. Die Vermutung liegt nahe, dass Respighi beabsichtigte, seiner musikalischen Reflexion über das Gemälde von der Geburt der Venus durch die Verbindung mit diesen beiden affektiven Eigenschaften eine weitere Facette hinzuzufügen.

Sowohl der Übergang vom anfänglichen E-Dur/cis-moll zur mixolydischen Leiter auf *es* als auch der in der Folge resultierende Effekt sind bemerkenswert. Das *cis*, mit dem ein Segment der ununterbrochenen melodischen

Linie endet, wird am Beginn des nächsten Segments als *des* wieder aufgegriffen (vgl. den Beginn des Fagotts in der vierten Zeile im obigen Musikbeispiel). Dieses *des*, die kleine Sept über *es*, bleibt nun acht Takte lang Zentrum der melodischen Linie, bis die Streicher, indem sie das Thema wieder übernehmen, der Anziehungskraft der modalen Tonika *es* nachgeben. Einem zwölftaktigen Bassorgelpunkt auf *es* folgt ein zehntaktiger Abschnitt, während dessen sich die Harmonik plötzlich in einem C-Dur-Septakkord festsetzt, z.T. in der ersten Umkehrung mit *e* im Bass. Von hier kehrt Respighi unmittelbar und ohne Vorbereitung oder Übergang zum ursprünglichen E-Dur zurück, indem er einfach das Bass-*e* als Grundton umdefiniert. Dieser ‘Heimkehr’ ist ebenso wenig Dauer beschieden; schon nach 2 Takten wendet sich die Musik, in einer beschleunigten Wiederholung dessen, was am Satz-anfang geschah, erneut nach *cis-moll*, wo sie diesmal 14 Takte lang verweilt. Die Quasi-Reprise, die durch die Wiederaufnahme des anfangs gehörten Materials in der anfangs gegebenen Tonart angedeutet wird, verlässt E-Dur später sogar noch ein drittes Mal in diesem Stück, ebenfalls schon nach 3 Takten, und kehrt erst für die Abschlusstakte zur angeblichen Tonika zurück.

Während die Rückungen von *e* nach *es* und zurück verständlicherweise überraschend klingen, sind die zunächst durchaus zu erwartenden Wendungen von der Tonika zur parallelen Molltonart nicht weniger ungewöhnlich, insofern keine unter ihnen von einer vollständigen Kadenz-Schrittfolge gestützt wird. Die Verbindung der ungewöhnlich abrupten oder unvollständig vollzogenen Rückungen mit der außerordentlichen Gleichförmigkeit des melodischen Materials in diesem Satz unterstreicht den Eindruck, der Komponist lege es darauf an, verschiedene Aspekte der Wirklichkeit ‘unverbunden’ nebeneinander zu stellen.

In seinen Ausdrucksnuancen begleitet Respighi die Rückung zum Modus auf dem Halbton unter der Tonika mit einer Beschleunigung von *Allegro moderato* zu *Un poco animato*. Acht Takte später gibt es erneut eine harmonische Anpassung: Die Spannung zwischen dem melodisch vorherrschenden *des* und der Begleitung wird aufgehoben, indem die Kantilene dem Druck ihrer Umgebung Richtung *es* nachgibt. Dieser Augenblick wird durch eine weitere Beschleunigung markiert (*Più mosso*). Der nun folgende Abschnitt wird zusammengehalten durch ein ausgedehntes, 38 Takte überspannendes *crescendo*, das sich in einer Explosion zu entladen droht. Dabei nimmt das Tempo weiterhin zu, bis die Spannung unvermittelt mit einer den Taktfluss zerschneidenden Zäsur dramatisch abbricht. Während des mächtigen Anschwellens vereinfacht Respighi die Textur zur Zweistimmigkeit: Eine Variation der Vivaldi zitierenden Figur in Celesta, Harfe und Klavier klingt

gegen ein fünfkotaviges *unisono* aller Bläser und Streicher. Indem der Komponist auf alles, was die essentielle Botschaft dekorativer, sanfter oder komplexer erscheinen lassen könnte, verzichtet und eine beinahe vollständige Stasis der harmonischen Bewegung während dieses Abschnitts erzielt, verleiht er dem Spannungsanstieg den Effekt einer drohenden Naturkatastrophe. Die Coda erst bringt den Hörer unvermittelt zum anfänglichen *pp*, der Vivaldi-Figur und dem wieder im Cello erklingenden Kopfmotiv der Kantilene zurück. Der Satz schließt mit einer erneuten Erinnerung an das "Renaissance"-Motiv, gefolgt von leiser werdenden Arpeggios und einem gedehnten Echo der Vivaldi-Figur.

In seiner dritten Botticelli-Reflexion vermittelt Ottorino Respighi also etliche einander ergänzender Aussagen. Wiederum 'malt' die Musik und spielt damit implizit auf ein Gemälde an. Dieses Gemälde ist, so scheint die Musik thematisch auszusagen, verwandt mit "La primavera" und seinem Thema: Venus und der idealisierten Liebe. Es ist im Stil der Renaissance gehalten. Eine seiner Figuren wird als ein sanfter Wind wahrgenommen, der in die Handlung hineinbläst; eine andere ist ausgesprochen dekorativ. Jenseits dieser Facetten des Bildinhalts werden Hörer durch die harmonische Formung und den Einsatz der Ausdrucksnuancen auf eine 'Rückung' von einem Aspekt der Wirklichkeit zu einem anderen hingewiesen – die Geburt einer Göttin aus dem Schaum des Meeres? – die der Komponist in seiner Musik nachzeichnet. Die Musik zeigt diese Rückung als einen dramatischen Ausbruch von großer Naturgewalt, der jedoch nicht zu Zerstörung führt, sondern die Schönheit und Liebe selbst gebiert.

### **Zusätzliche Deutungstiftung im imaginären Triptychon**

Welcher Art ist nun die Interpretation – der Gemälde oder des durch sie vermittelten philosophischen Inhalts – die Respighi seinem Publikum dadurch vermittelt, dass er die drei Botticelli-Bilder als Triptychon anordnet? Was verbindet diese Bilder sehr verschiedener Größe und Thematik über die Tatsache hinaus, dass sie von heute zu den Schätzen der Uffizien Pilgernden in einem einzigen Raum erlebt werden können?

Es gibt eine überraschende Vielzahl an Details, die eine auf den ersten Blick kaum wahrnehmbare Beziehung zwischen der bethlehemitischen Szene im Zentrum von Respighis Komposition und den beiden sie umrahmenden griechisch-allegorischen Darstellungen untermauern. Eines ist durch die Umstände gegeben und scheint unabhängig vom jeweiligen Bildinhalt: Wie

mehrere Botticelli-Forscher nachgewiesen haben, sind die meisten der Figuren als Porträts führender Adliger der Zeit zu identifizieren. Insbesondere die drei Zweige der Familie Medici, die die Kunstwerke ihrer Zeit in so außergewöhnlichem Umfang förderten und in Auftrag gaben, sind prominent abgebildet.

Die zweite Beziehung, verwandt mit der ersten, ist ihrer Natur nach zugleich philosophisch und panegyrisch, d.h. verherrlichend. Die drei Weisen, die als erste die frohe Botschaft vom neugeborenen Heiland vernahmen, gelten schon lange als Inbegriff erleuchteter Fürsten, die Weitsicht mit Großzügigkeit und Toleranz gegenüber anderen Menschen mit Demut gegenüber dem Erwählten zu verbinden verstanden. Insofern stellen sie Verkörperung *par excellence* dar von Idealen, die insbesondere viele Florentiner der Zeit im Hause Medici verwirklicht sahen; Botticelli bildete in den drei Männern den Großvater Lorenzos des Prächtigen, Cosimo de' Medici, und seine beiden Söhne Piero and Giovanni nach. Die Anspielung auf eine Entsprechung zwischen den Weisen um die Krippe und den 'Weisen' von Florenz muss für zeitgenössische Betrachter unmittelbar einleuchtend gewesen sein. Das Thema des Mittelsatzes im musikalischen Triptychon bot somit ein ideales Vehikel, sich vor den Mäzenen zu verneigen, ohne dabei allzu unterwürfig zu erscheinen. Die allegorischen Bilder erlaubten eine ähnliche Art der Schmeichelei, boten aber darüber hinaus die Möglichkeit erfinderischer Darstellung, da die Art, wie verschiedene Tugenden symbolisch zum Ausdruck gebracht werden konnten, weniger festgelegt war als in biblischen Szenen.

Faszinierend ist vor allem die dritte Dimension der Beziehung, die der Komponist durch sein Arrangement der Gemälde herstellt. Sie wird durch zwei Fragen erschlossen: erhält eine der Tafeln – oder erhalten gar alle drei – durch ihre Verbindung im Triptychon eine zusätzliche Bedeutungsschicht, die für den Betrachter jedes einzelnen Gemäldes entweder nicht vorhanden oder doch so wenig profiliert ist, dass sie sich einer bewußten Wahrnehmung entzieht? Und wird durch die Form des Flügelaltars bzw. dessen historische Implikation eine Verstärkung oder Neukontextualisierung einzelner Dimensionen in einem oder mehreren der Bilder erzielt?

In seiner Studie *Das Triptychon als Pathosformel* verfolgt Klaus Lankheit den Entwicklungsverlauf der bildnerischen Form und Gattung von ihrem ursprünglich ausnahmslos sakralen Kontext zu Kunstwerken unserer Tage. Wie er anhand vieler Beispiele aus der Zeit zwischen ca. 1400 und 1950 zeigt, verlor das dreiteilige Bild, in dem ein klar betontes Zentrum von stets symmetrisch auf einander bezogenen Flügeln umgeben war, im Zuge der Säkularisierung der Kunst seine archetypische Bestimmung. Doch anstatt

allmählich in den Hintergrund zu treten und schließlich ganz auszusterben, stellte sich der nun seines traditionell vorgeschriebenen Inhalts entleerte Rahmen für das zur Verfügung, was Lankheit "die Sakralisierung des Profanen" nennt. Klee und Kandinsky in ihren Arbeiten am Bauhaus machten ähnliche Beobachtungen und deuteten dies als eine Bewegung der Bildformate in den Bildvordergrund, eine gegenüber dem Inhalt größere Betonung des Aufbaus, wie Klee es in *Das bildnerische Denken: Schriften zur Form- und Gestaltungslehre* ausdrückte. Im Gegensatz zu anderen typischen Bildformaten wie dem emotional spannungsgeladenen vertikalen Rechteck und dem sehr harmonischen Oval strahlt die horizontal aufgefaltete Form eines größeren Ganzen nach Ansicht dieser Künstler eine besondere Würde aus. Traditionell zog dabei die Mitteltafel oft schon durch ihre Größe die Aufmerksamkeit auf sich, war sie doch oft doppelt so breit wie die Flügel, die sich ursprünglich ja über ihr schließen sollten. Doch Lankheit bemerkte, dass selbst dann, wenn der faktische Größenunterschied nicht gegeben war, die symmetrische Anordnung eine vom Mittelbild ausgehende 'unterordnende Kraft' auf die Flügel ausübte. Vor allem im Zuge der Wiederentdeckung des Triptychons in der Kunst des 19. Jahrhunderts beanspruchte die Mitteltafel zunehmend nicht nur die Vorrangstellung, die ihr aufgrund des Bildaufbaus zukam, sondern darüber hinaus auch die symbolische Präeminenz, die der zentralen Komponente des christlichen Altarbildes zukam. Der bedeutende Kunst- und Kulturhistoriker Aby Warburg war einer der ersten, der dieses Phänomen als "Pathosformel" bezeichnete.

Es erscheint in unserem Kontext bedeutsam, dass zu den frühesten Beispielen nicht-sakraler Triptychen eine Gruppe von Werken aus der italienischen Renaissance gehört, die humanistische Werte wie Justitia, Fortuna, Natura etc. glorifizieren. So malte Jacopo del Fiore 1421 im Auftrag des Magistrato del Propio von Venedig ein riesiges dreiflügeliges Bildwerk, dessen Mitteltafel, eingerahmt von den Erzengeln Michael und Gabriel (also Repräsentanten des biblischen Bereichs) die gekrönte Göttin der Gerechtigkeit zeigt, mit Schwert und Waage ausgestattet und zu ihren Füßen von zwei Löwen in ihrer Kraft bestätigt. Die allegorische Verkörperung einer der neuplatonischen Tugenden scheint hier den Platz einzunehmen, der traditionsgemäß Christus oder der Madonna vorbehalten war. Interessanterweise vollzieht sich die Neudefinition der konventionellen Form im wahrsten Sinne unter dem Schutz (und also mit Unterstützung?) der Erzengel. Wäre Justitia nur eine Tugend, die der Menschheit schlechthin dient, dann bliebe die Transformation, so desakralisierend sie auch ist, im Bereich des Erhabenen. Doch galt, wie Lankheit seine Leser erinnert, diese Göttin im Venedig der

frühen Renaissance unmissverständlich als Symbol weltlicher Macht, wie nicht zuletzt die beiden emblematischen Löwen beweisen. Im sakralen Rahmen des Triptychons posierte die oft bösertige Herrscherclique also in der Maske der allegorischen 'Tugend'. Ähnlich schuf wenig später Lucas Cranach verschiedene Exemplare der "Prinzenvariante" des Triptychons. Dabei porträtierte er die Fürsten von Sachsen in einem Stil, der in früheren Zeiten den Heiligen vorbehalten war. In all diesen Fällen dient die Bildanordnung, die so stark an Flügelaltäre erinnert, dazu, heilige Kraft und Pathos auf die weltliche Autorität zu übertragen.

Respighi war ein Kenner sowohl der italienischen Kunst als auch, wie wir von seiner beeindruckenden Bibliothek wissen, der Religionsgeschichte. Als er drei Botticelli-Gemälde vor seinem inneren Auge in der Form eines Flügelaltars anordnete und das Resultat "Triptychon" nannte, tat er wesentlich mehr, als nur verwandte Themen für die drei Sätze einer sinfonischen Komposition auszuwählen. Als ideales bildliches Arrangement der Renaissance und als liturgisch bestimmte Form, die ausdrücklich ihr zentrales Bild betont, schafft der Aufbau Deutungsnuancen, die über die der drei Einzelbilder hinausgehen. Dabei kehrt Respighis Gruppierung jene, die Lankheit im Triptychon des Jacopo del Fiore für Venedig beschrieb, um: auf seinen Wunsch ordnen sich hier die humanistischen Allegorien der christlichen Szene unter.

Das Verhältnis der Venus-Allegorien zur symbolistischen *Adorazione dei magi* hat ihr gedankliches Gegenstück in der synkretistischen Theologie der Neoplatoniker. Die "Heiden" des griechischen Altertums, behauptete Ficino, konnten ja Christus nicht kennen; dennoch entwickelten sie eine bewundernswerte Naturphilosophie sowie eine Religion, die viele derselben Wahrheiten vermittelte – wenn auch in anderem Gewande. Der Flügelaltar aus drei Botticelli-Gemälden kann daher als eine humanistische Allegorie des Christentums angesehen werden, in der der Neugeborene die Kirche und die ideale Liebe verkörpert. Ficino sah in den drei Anbetern nicht die farbenprächtigen Könige spätmittelalterlicher Deutungen, sondern Philosophenmagier mit einem tiefen Verständnis für die Naturgesetze. Die Medici, die gewöhnt waren, im alljährlichen Schauspiel die Rollen dieser Philosophen-Könige zu spielen, und daher allen als angemessene Modelle für Botticellis Figuren gelten mussten, spiegelten sich in diesen "weisen Heiden". Was flüchtigen Betrachtern als eine unzweideutig christliche Szene erscheint, dient also zugleich der Bestätigung dessen, was Ficino über Cosimo de' Medici gesagt hatte: dass er die platonischen Tugendideale auf bewundernswerte Weise verwirklichte.

Will man sich die Botticelli-Bilder, wie man sie heute in den Uffizien mit einer einfachen Drehung des Kopfes vergleichen kann, als Triptychon arrangiert vorstellen, so erhält man einen merkwürdig proportionierten Flügelaltar. In seinen faktischen Maßen ist die *Adorazione dei magi* mit ca. 110 x 133 cm wesentlich kleiner als die imponierenden mythologischen Bilder von *La primavera* (ca. 2,00 m x 3,10) und *La nascita di Venere* (ca. 1,73 x 2,75). Abbildung 12 zeigt die drei Bilder in ihrem tatsächlichen Größenverhältnis, Abbildung 13 im Verhältnis ihrer implizierten Wichtigkeit. Dabei fällt auf, dass die gegenseitige Verstärkung der Bilder über die bereits früher beobachtete Korrespondenz der zentralen Frauengestalten (Venus in *La primavera* und *La nascita di Venere*, Maria in *L'adorazione dei magi*) hinausgeht.

Wenn Kunsthistoriker *La primavera* deuten, setzen sie stets voraus, dass die Augen eines Betrachters von Zephyr am rechten Bildrand bogenförmig zu Venus aufsteigen und von dort über die drei Grazien wieder leicht abfallend bis zu Merkur am linken Bildrand schweifen. In symmetrischer Entsprechung wird die Erzählsequenz in *La nascita di Venere* meist links beginnend gedeutet, wo Zephyr und Aura zur Mitte hin blasen. Sie erhebt sich dann zur leicht erhöht scheinenden Venus und senkt sich wieder zur rechten Bildseite hin, wo die Göttin neben der sie erwartenden Hore ans Ufer treten wird. Im Gegensatz dazu konzentriert sich *L'adorazione dei magi* ganz auf die Bildmitte. Der Aufbau beruht auf einem Dreieck, in dessen Spitze die Madonna sitzt; der linke Schenkel führt durch den Körper des alten Weisen und die Arme zweier Schaulustiger auf den jungen Adligen mit dem Schwert, der rechte deutet auf die herbeieilende Gestalt hinter dem jüngsten der drei Weisen. Die leicht angehobene dritte Seite des Dreiecks läuft horizontal durch die Reihen der Zuschauer, die dem Betrachter am nächsten sind, wobei die Lücke zwischen den beiden Gruppen durch den zweiten der anbetenden Weisen erfolgreich überbrückt wird. Eine letztes Detail, das sich dem inneren Auge beim Betrachten des imaginären Triptychons (in seiner der Wichtigkeit der Einzelbilder entsprechend angepassten Proportion) darbietet, entspringt all denen, die die Geburtsszene als Zuschauer "anbeten": ihre Köpfe bilden einen konkaven Bogen, der das oben beschriebene strukturelle Dreieck in zwei Hälften teilt, Maria jedoch wieder genau in die Mitte platziert.

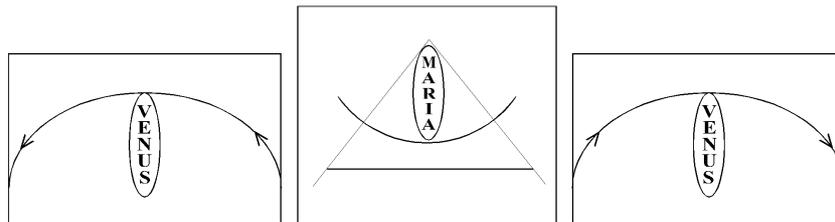
Verbindet man diese Kurve mit den beiden konvexen der rahmenden Tafeln, so wird in ihr die Madonna gegenüber ihrer Schwester Venus subtil erhöht. "*Venus humanitas* ist eine liebliche Nymphe, von himmlischer Geburt und von Gott vor allen anderen geliebt", hatte Ficino einmal gesagt

und damit wohl versucht, eine Brücke zu schlagen zwischen der Welt des griechisch-römischen Pantheons und einem optimistisch interpretierten Christentum.

**ABBILDUNG 12:** Botticellis drei Gemälde im tatsächlichen Größenverhältnis



**ABBILDUNG 13:** Aufbaukräfte im imaginär größenangepassten Triptychon



Die drei Gemälde, die Ottorino Respighi zum "Triptychon" vereinte, hatten für ihn möglicherweise innerlich verwandte Aussagen. Die unmittelbarste ist die, der zufolge die Medici als Weise angesehen werden, d.h. als Boten einer Erneuerung des Glaubens und einer Neubelebung antiker Weisheit. Die philosophisch-religiöse Bildwelt vermittelt eine Botschaft, die im besten Sinne der Renaissance platonische und christliche Elemente vereinte. Erlösung durch göttliche Gnade koexistiert mit bewußt angestrebter innerer Wandlung und damit der Hoffnung auf Selbst-Erlösung. Schließlich geht es in allen drei Bildern, wenn auch in unterschiedlicher Weise, um die idealisierte Liebe und die Geburt einer solchen Liebe in diese Welt hinein; und in allen dreien setzt diese Liebe eine geistige Verheißung voraus.

Musik spielt sich natürlich in der Zeit ab; sie erlaubt nicht, einen Mittelsatz zuerst und noch einmal zuletzt wahrzunehmen, noch viel weniger, Bewegungen zu verfolgen, die von diesem Zentrum beidseitig zur Peripherie verlaufen. Respighis Komposition stellt kein Vehikel dar, in dem der ange-

deutete Interpretationsvorgang einfach durchlaufen werden kann, sondern bietet sich als Mittler für eine neue Wahrnehmung der Botticelli-Gemälde an. In ihren Einzelsätzen bezieht sie sich auf die individuellen Szenen und 'erzählt' von ihrem Gehalt; in ihrem übergeordneten Aufbau als Triptychon erhöht sie diese Szenen und ihre allegorische Bedeutung zu einer neuen Dimension.

