

[1912 / 1922]
A. WARBURG

ITALIENISCHE KUNST UND INTERNAZIONALE ASTROLOGIE IM PALAZZO SCHIFANOJA ZU FERRARA." ¹

Die römische Formenwelt der italienischen Hochrenaissance verkündet uns Kunsthistorikern den endlich geglückten Befreiungsversuch des künstlerischen Genies von mittelalterlicher illustrativer Dienstbarkeit; daher bedarf es eigentlich einer Rechtfertigung, wenn ich jetzt hier in Rom an dieser Stelle und vor diesem kunstverständigen Publikum von Astrologie, der gefährlichen Feindin freien Kunstschaffens und von ihrer Bedeutung für die Stilentwicklung der italienischen Malerei zu sprechen unternehme.

Ich hoffe, dass eine solche Rechtfertigung im Laufe des Vortrages von dem Probleme selbst übernommen werden wird, das mich durch seine eigentümlich komplizierte Natur - zunächst durchaus gegen meine, anfänglich auf schönere Dinge gerichtete Neigung - in die halbdunkeln Regionen des Gestirnaberglaubens abkommandierte.

Dieses Problem heisst: Was bedeutet der Einfluss der Antike für die künstlerische Kultur der Frührenaissance?

Vor etwa 24 Jahren war es mir in Florenz aufgegangen, dass der Einfluss der Antike auf die weltliche Malerei des Quattrocento - besonders bei Botticelli und Filippino Lippi - heraustrat in einer Umstilisierung der Menschenerscheinung durch gesteigerte Beweglichkeit des Körpers und der Gewandung nach Vorbildern der antiken bildenden Kunst und der Poesie. Später sah ich, dass echt antike Superlative der Gebärdensprache ebenso Pollaiuolos Muskelrhetorik stilisierten, und vor allem, dass selbst die heidnische Fabelwelt des jungen Dürer (vom "Tod des Orpheus" bis zur "grossen Eifersucht") die dramatische Wucht ihres Ausdrucks solchen nachlebenden, im Grunde echt griechischen "Pathosformeln" verdankt, die ihm Ober-Italien vermittelte. ²

Das Eindringen dieses italienischen antikisierenden Bewegungsstiles in die nördliche Kunst war nun nicht etwa die Folge ihrer mangelnden eigenen Erfahrungen auf heidnisch-antikem Stoffgebiet; im Gegenteil: es wurde mir durch Inventarstudien über die weltliche Kunst um die Mitte des 15. Jahrhunderts klar, dass z. B. auf flandrischen Teppichen und Tuchbildern Figuren im zeitgenössischen Trachtenrealismus "alle franzese" selbst in den italienischen Palästen die Gestalten des heidnischen Altertums verkörpern durften. Bei genauerem Studium des paganen Bilderkreises im Gebiete der nordischen Buchkunst liess sich weiterhin durch Vergleich von Text und Bild erkennen, dass die uns so irritierende unklassische äussere Erscheinung den Blick der Zeitgenossen nicht von der Hauptsache ablenken konnte: dem ernstesten, nur allzu stofflich getreuen Willen zu echter Veranschaulichung des Altertums.

So tief wurzelte im nordischen Mittelalter dieses eigentümliche Interesse für klassische Bildung, dass wir schon im frühesten Mittelalter eine Art illustrierter Handbücher der Mythologie für jene beiden Gruppen des Publikums, die ihrer am meisten bedurften, vorfinden: für Maler und für Astrologen.

Im Norden entstanden ist z. B. jener lateinische Haupt-Traktat für Göttermaler, der 'de deorum imaginibus libellus', der einem englischen Mönche, Albericus³, welcher schon im 12. Jahrhundert gelebt haben muss, zugeschrieben wird. Seine illustrierte Mythologie mit Bildbeschreibungen von 23 berühmten Heidengöttern hat auf die spätere mythographische Literatur einen bisher gänzlich übersehenen Einfluss ausgeübt, besonders in Frankreich, wo

¹ Der folgende Vortrag gibt nur die vorläufige Skizze einer ausführlichen Abhandlung wieder, die demnächst erscheinen und eine ikonologische Quellenuntersuchung des Freskenzyklus im Palazzo Schifanoja enthalten soll.

² Cfr. Botticellis Geburt der Venus und Frühling (1893) und Dürer und die italienische Antike in Verhandl. der 48. Versammlung deutscher Philol. in Hamburg 1905; vgl. auch Jahrbuch der preuss. Kunstsln. 1902, p. 247 ff.

³ Cfr. jetzt R. RASCHKE, *De Alberico Mythologo* Breslau 1913.

poetische französische Ovid-Bearbeitungen und lateinische moralisierende Kommentare zu Ovid schon um die Wende des 13. und 14. Jahrh. den heidnischen Emigranten eine Freistätte gewährten.

In Süddeutschland taucht sogar schon im 12. Jahrhundert eine Olympier-Versammlung im Stile des Albericus auf,⁴ dessen Mythenlehre - wie ich 1909 vor dem Kamin in Landshut zeigte - noch 1541 die illustrative Auffassung von sieben Heidengöttern bestimmte.

Es sind natürlich die sieben Planeten, die in Landshut überleben, d. h. jene Griechengötter, die unter orientalischem Einfluss später die Regentschaft der nach ihnen genannten Wandelsterne übernehmen. Diese sieben besaßen deswegen die grösste Vitalität unter den Olympiern, weil sie ihre Auslese keiner Gelehrtenenerinnerung, sondern ihrer eigenen, noch ungestört fortdauernden, astral-religiösen Anziehungskraft verdankten.

Man glaubte ja, dass die sieben Planeten zu allen Zeitabschnitten des Sonnenjahres Monate, Tage, Stunden des Menschenschicksals nach pseudomathematischen Gesetzen beherrschten. Die handlichste dieser Doktrinen, die Lehre von der Monatsregentschaft, eröffnete nun den Göttern im Exil eine sichere Zufluchtsstätte in der mittelalterlichen Buchkunst der Kalendarien, die im Anfang des 15. Jahrhunderts von süddeutschen Künstlern ausgemalt worden sind.

Sie bringen, der hellenistisch-arabischen Auffassung folgend, typisch sieben Planetenbilder, die, obwohl sie die Lebensgeschichte der heidnischen Götterwelt wie eine harmlose Zusammenstellung zeitgenössischer Genreszenen präsentieren, dennoch auf den astrologisch Gläubigen wie Schicksalshieroglyphen eines Orakelbuches wirkten.

Es ist klar, dass von dieser Art der Götterüberlieferung, in der die griechischen Sagenfiguren zugleich die unheimliche Macht astraler Dämonen gewonnen hatten, ein Hauptstrom ausgehen musste, mit dem die nordisch kostümierten Heiden sich im XV. Jahrhundert umso leichter international verbreiteten, als ihnen die neuen beweglicheren Bilderfahrzeuge der im Norden entdeckten Druckkunst zur Verfügung standen. Daher bringen gleich die allerfrühesten Erzeugnisse des Bilddruckes, die Blockbücher, in Wort und Bild die sieben Planeten und ihre Kinder, die durch ihre überlieferungsgetreue Stofflichkeit auf ihre Weise zur italienischen Renaissance der Antike beitrugen.

Schon seit längerer Zeit war es mir klar, dass eine eingehende ikonologische Analyse der Fresken im Palazzo Schifanoja die zweifache mittelalterliche Ueberlieferung der antiken Götterbilderwelt aufdecken müsste.

Hier können wir sowohl die Einwirkung der systematischen olympischen Götterlehre, wie sie jene gelehrten mittelalterlichen Mythographen von Westeuropa überlieferten, als auch den Einfluss astraler Götterlehre, wie sie sich in Wort und Bild der astrologischen Praktik ungestört erhielt, bis ins einzelne quellenmässig klarlegen. Die Wandbilderreihe im Palazzo Schifanoja zu Ferrara stellte die zwölf Monatsbilder dar, von denen uns seit ihrer Wiederaufdeckung unter der Tünche (1840) sieben zurückgewonnen sind. Jedes Monatsbild besteht aus drei parallel übereinander angeordneten Bildflächen mit selbstständigem Bildraum und etwa halblebensgrossen Figuren. Auf der obersten Fläche ziehen die olympischen Götter auf Triumphwagen einher, unten wird das irdische Treiben am Hofe des Herzogs Borso erzählt; man erblickt ihn, wie er sich in Staatsgeschäften betätigt oder zu fröhlicher Jagd auszieht; der mittlere Streifen gehört der astralen Götterwelt; darauf deutet schon das Tierkreiszeichen, das von je drei rätselhaften Gestalten umgeben, in der Mitte der Fläche erscheint. Die komplizierte und phantastische Symbolik dieser Figuren hat bisher jedem Erklärungsversuch widerstanden; ich werde sie durch Erweiterung des Beobachtungsfeldes nach dem Orient als Bestandteile nachlebender astraler Vorstellungen der griechischen Götterwelt nachweisen. Sie sind tatsächlich nichts anderes als Fixsternsymbole, die allerdings die Klarheit ihres griechischen Umrisses auf jahrhundertelanger Wanderung von Griechenland durch Kleinasien, Aegypten, Mesopotamien; Arabien und Spanien gründlich eingebüsst haben.

Da es unmöglich ist, in dem mir hier zugemessenen Zeitraum die ganze Freskenreihe durchzuinterpretieren, werde ich mich auf drei Monatsbilder beschränken und auch hier im Wesentlichen nur die beiden oberen Götterregionen ikonologisch analysieren.

⁴ Cfr. p. 188.

Ich will mit dem ersten Monatsbilde, dem März (der den Jahreszyklus nach altitalienischer Chronologie eröffnet) den von den Göttern die Pallas, und von den Tierkreiszeichen der Widder beherrscht, beginnen, mich darauf dem zweiten Monatsbilde, dem des April, zuwenden, der von der Venus und dem Stier regiert wird, und schliesslich die Darstellung des Julimonats herausgreifen, weil dort eine weniger widerstandsfähige Künstlerpersönlichkeit das gelehrte Programm am greifbarsten durchscheinen lässt. Danach soll versucht werden, durch einen Ausblick auf Botticelli die antike Götterwelt in Ferrara stilgeschichtlich als Uebergangstypus vom internationalen Mittelalter zur italienischen Renaissance zu begreifen. Aber ehe ich zur Analyse des Erinnerungsvermögens an die heidnische Götterwelt im Palazzo Schifanoja schreite, muss ich noch versuchen, im groben Umriss Instrumentarium und Technik der antiken Astrologie zu skizzieren.

Das Hauptwerkzeug der Sterndeuterei sind die Sternbildernamen, die sich auf die beiden durch ihre scheinbare Bewegung verschiedenen Gruppen von Sternen beziehen: auf die Wandelsterne mit ihrem ungleichmässigen Lauf und die zueinander stets gleich gelagert erscheinenden Fixsterne, deren Bilder je nach dem Sonnenstande beim Aufgang oder Untergang sichtbar werden.

Von diesen Sichtbarkeitsverhältnissen und von der Stellung der Gestirne zueinander machte die wirklich beobachtende Astrologie den Einfluss der Sternenwelt auf das Menschenleben abhängig. Im späteren Mittelalter wich die reale Beobachtung jedoch zurück zu Gunsten eines primitiven Sternnamenkultes.

Astrologie ist im Grunde eben nichts anderes als auf die Zukunft projizierter Namensfetischismus: Wen z.B. bei seiner Geburt im April Venus beschied, der werde, den Venusqualitäten der Göttermythe entsprechend, der Liebe und den leichten Freuden des Daseins leben; und wer etwa unter dem Zodiakalzeichen des Widders zur Welt kam, dem stände bevor - das sagenberühmte wollige Fell des Widders verbürge es - ein Weber zu werden. Dieser Monat wäre denn auch besonders günstig zum Abschluss von Wollgeschäften.

Durch solche pseudomathematische Trugschlüssigkeit wurden die Menschen jahrhundertlang im Banne gehalten bis auf den heutigen Tag.

Mit der fortschreitenden Mechanisierung der zukunftsforschenden Astrologie entwickelte sich nun - den praktischen Bedürfnissen entsprechend - ein illustriertes Handbuch der Astrologie für jeden Tag. Die Planeten, die für 360 Tage - so rechnete man das Jahr - nicht genügend Abwechslung boten, traten dabei schliesslich ganz zurück zu Gunsten einer erweiterten Fixsternastrologie.

Arats (342-305) Fixsternhimmel ist auch heute noch das primäre Hilfsmittel der Astronomie, nachdem es strenger griechischer Naturwissenschaft gelungen ist, die aufgeregten Geschöpfe religiöser Phantasie zu dienstuenden mathematischen Punkten zu vergeistigen. Der hellenistischen Astrologie freilich bot dieses uns schon überreich erscheinende Gewimmel von Menschen, Tieren und Fabelwesen nicht genug Vorrat an Schicksalshieroglyphen für ihre Tagesweissagungen; dadurch entstand eine rückläufige Tendenz zu eigentlich polytheistischen Neubildungen, die schon in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung zu einer wahrscheinlich in Kleinasien von einem gewissen Teukros verfassten 'Sphaera barbarica' führte; sie ist nichts anderes als eine durch ägyptische, babylonische und kleinasiatische Gestirnnamen bereicherte Fixsternhimmelbeschreibung, die den Gestirnkatalog des Arat fast um das Dreifache übertrifft. Franz Boll hat sie in seiner Sphaera (1903) mit genialem Scharfsinn rekonstruiert, und - was für die moderne Kunstwissenschaft von grösster Bedeutung ist - die Hauptetappen ihrer märchenhaft anmutenden Wanderung nach dem Orient und zurück nach Europa nachgewiesen, z.B. bis in ein kleines mit Holzschnitten illustriertes Buch hinein, das uns tatsächlich noch einen solchen kleinasiatischen astrologischen Tageskalender bewahrt hat: das von dem deutschen Gelehrten Engel herausgegebene und zuerst von Ratdolt in Augsburg 1488 gedruckte Astrolabium Magnum;⁵ der Verfasser aber ist ein weltbekannter Italiener, Pietro d'Abano, der paduanische Faust des Trecento, der Zeitgenosse Dantes und Giotto's.

⁵ Andere Ausgaben 1494 und 1502 (Venedig).

Die Sphaera barbarica des Teukros lebte noch in einer anderen, dem erhaltenen griechischen Text entsprechenden, Einteilung nach Dekanen fort, d. h. nach Monatsdritteln, die je 10 Grade des Tierkreiszeichens umfassen und dieser Typus wurde dem abendländischen Mittelalter durch die Sternkataloge und Steinbücher der Araber überliefert. So enthält die "grosse Einleitung" des Abû Ma'schar (gest. 886), der die Hauptautorität der mittelalterlichen Astrologie war, eine dreifache Synopsis von anscheinend ganz eigenartigen, verschiedenen Nationalitäten angehörigen Fixsternhimmelsbildern, die aber genauerer wissenschaftlicher Betrachtung verraten, dass sie sich nur aus dem Bestande jener barbarisch erweiterten griechischen Sphaera des Teukros zusammensetzen und ihre Reiseabenteuer lassen sich gerade bei diesem Werke des Abû Ma'schar wiederum bis zu Pietro d'Abano verfolgen: von Kleinasien über Aegypten nach Indien gelangt, geriet die Sphaera, wahrscheinlich über Persien, in jenes Introductorium majus des Abû Ma'schar, das dann in Spanien ein spanischer Jude Aben Esra (gest. 1167) ins Hebräische übersetzte. Diese hebräische Uebersetzung wurde dann 1272 von dem jüdischen Gelehrten Hagins in Mecheln für den Engländer Hugo Bates ins Französische übersetzt, und diese französische Uebersetzung lag endlich einer 1293 angefertigten lateinischen Version unseres Pietro d'Abano zugrunde; sie ist mehrfach, z.B. 1507 in Venedig gedruckt.

Auch die Steinbücher die den magischen Einfluss der Dekangestirngruppen auf bestimmte Steinsorten lehren, sind auf derselben Wanderstrasse: Indien-Arabien nach Spanien gekommen.

Am Hofe des Königs Alfonso el Sabio zu Toledo erlebte ja um 1260 die hellenistische Naturphilosophie eine eigenartige Wiedergeburt: in spanischen Bilderhandschriften erstanden aus arabischer Uebersetzung die griechischen Autoren wieder, die die hermetisch-heilende oder orakelnde Astrologie Alexandriens zum fatalen Gemeingut Europas machen sollten.

Pietro d'Abanos Astrolabium ist allerdings in seiner monumentalsten Ausgabe noch nicht von Boll in den Kreis seiner Studien einbezogen worden. Die Wände des Salone in Padua sind gleichsam Grossfolioseiten aus einem astrologischen Wahrsagekalender für jeden Tag, von Abano im Geiste der Sphaera barbarica inspiriert.

Die kunstwissenschaftliche Erklärung dieses einzigartigen Monumentes⁶ einer späteren Abhandlung vorbehaltend, will ich hier nur auf eine Seite aus dem Astrolabium hinweisen, die uns endlich zu den Fresken von Ferrara selbst führt (Abb. 1).

Man erblickt auf der unteren Hälfte unten zwei kleine Figuren eingepasst in ein horoskopisches Schema: ein Mann mit einer Sichel und einer Armbrust; er soll erscheinen beim ersten Grade des Widders; es ist niemand anders als der tatsächlich zugleich mit dem Widder aufgehende Perseus, dessen Harpe sich in die Sichel verwandelt hat. Darüber steht lateinisch zu lesen: 'Im ersten Grade des Widders steigt ein Mann auf, der in der rechten Hand eine Sichel hält und in der linken eine Armbrust.' Und darunter als Weissagung für den unter diesem Zeichen Geborenen: 'Er arbeitet manchmal und manchmal zieht er in dem Krieg.' Also nichts als platter auf die Zukunft bezogener Namensfetischismus! Darüber stehen drei Figuren, die in der Astrologensprache 'Dekane'⁷ heissen; sie verteilen sich zu je drei, im Ganzen also 36, auf die Tierkreiszeichen. Diese Einteilung ist dem System nach urägyptisch, wenn auch die äussere Form der Dekansymbole deutlich verrät, dass hinter dem Mann mit der Mütze und dem Krummschwert eben wieder der Perseus steckt, der hier als prima facies nicht nur den ersten Grad, sondern die ganzen ersten zehn Grade des Widders beherrscht.

Ein Blick auf den echt antiken Perseus in der Germanicus-Handschrift in Leyden (Abb. 2) beweist ohne weiters, dass Krummschwert und Turban des ersten Dekans die Harpe und die phrygische Mütze des Perseus getreulich konserviert haben⁸. Auf einer astrologischen Marmortafel der römischen Kaiserzeit, dem bekannten Planisphärium Bianchini, das 1705 auf

⁶ Bei dem vorbildlich regen Eifer der italienischen Photographie ist es unverständlich dem erst nur ganz wenige Wandbilder des Salone photographiert sind; ein unüberwindliches Hindernis für das bisher verabsäumte vergleichende Studium!

⁷ Cfr. ausser Boll l. c. das grundlegende Buch von Bouché-Leclercq, *L'Astrologie grecque* (1899).

⁸ Dieselben Nachweise werde ich für die anderen Dekane erbringen: so z. B. ist die sitzende lautenspielende Frau die Kassiopeia vgl. Abb. bei Thiele, *Antike Himmelsbilder* (1898) S. 104.

dem Aventin in Rom gefunden und der französischen Akademie von Francesco Bianchini (1669-1729) geschenkt wurde (heute im Louvre. 58 cm im Geviert, genau zwei röm. Fuss) treten aber die ägyptischen Dekane noch in echt ägyptischer Stilisierung auf: der erste Dekan trägt ein Doppelbeil (Abb. 3).

Mittelalterliche Loyalität hat uns sogar diese Version des Dekans mit dem Doppelbeil getreulich bewahrt; das Steinbuch für Alfonso el Sabio von Castilien zeigt als erstes Dekansymbol des Widders einen dunkelfarbigen Mann im gegürteten Opferschurz, der wirklich ein Doppelbeil trägt.⁹

Aber erst eine dritte Version der Dekanreihen und zwar die jenes Arabers Abû Ma'schar führt uns endlich unmittelbar zu den rätselhaften Figuren der mittleren Reihe im Palazzo Schifanoja.

Abû Ma'schar gibt in dem für uns in Betracht kommenden Kapitel seiner "Grossen Einleitung" eine Synopsis von drei verschiedenen Fixsternsystemen: dem landläufigen arabischen, dem ptolomäischen und schliesslich dem indischen.

In dieser Reihe der indischen Dekane glaubt man sich zunächst von Ausgeburten echtster orientalischer Phantasie umgeben (wie denn überhaupt die Entschälung des griechischen Urbildes bei dieser kritischen Ikonologie ein fortwährendes Wegräumen unberechenbarer Schichten nicht verständlicher Zutaten verlangt). So ergibt eine Nachprüfung der "indischen" Dekane das nicht mehr überraschende Resultat, dass wirklich indisches Beiwerk ursprünglich echt griechische Gestirnsymbole überwuchert hat. Denn der Inder Varahamihira (7. Jahrh.), Abû Ma'schar's ungenannter Gewährsmann, verzeichnet in seinem Brhadjâtaka als ersten Dekan des Widders ganz richtig einen Mann, der ein Doppelbeil trägt. Er sagt: "Zum ersten Dekan des Widders erscheint ein um die Lenden mit einem weissen Tucho gegürteter, schwarzer gleichsam zum Beschützen fähiger furchtbarer rotäugiger Mann, er hält ein Beil aufrecht. Dies ist ein Mann-Dreskâna (Dekan) bewaffnet und von Mars (Bhauma) abhängig."¹⁰

Und bei Abû Ma'schar heisst es: "Die Inder sagen, dass in diesem Dekan ein Mann aufsteigt mit roten Augen, von grosser Statur, starkem Mute und grosser Gesinnung; er trägt ein grosses weisses Kleid, das er in der Mitte mit einem Strick zusammengebunden hat; er ist zornig, steht aufrecht da und bewacht und beobachtet." Die Figuren stimmen also überein mit der Ueberlieferung bis auf eine Nuance: beim Araber hat der Dekan sein Beil verloren und nur das mit einem Strick gegürtete Gewand behalten,

Als ich vor vier Jahren den arabischen Text des Abû Ma'schar in der deutschen Uebersetzung las, die Dyroff dem Buche von Boll in überaus dankenswerter Weise beigegeben hat,¹¹ fielen mir plötzlich die so oft und seit vielen Jahren vergeblich befragten Rätselfiguren von Ferrara ein, und siehe da: eine nach der anderen¹² enthüllte sich als *indischer Dekan* des Abû Ma'schar. Die erste Figur der mittleren Region auf dem Märzfresko musste sich demaskieren: hier steht der schwarze zornige beobachtende aufrechte Mann in seinem gegürteten Gewand, dessen Strickgürtel er demonstrativ erfasst hat (Abb. 4 u. 5).

Damit lässt sich nun das ganze astrale System des mittleren Streifens eindeutig analysieren: Ueber die unterste Schicht des griechischen Fixsternhimmels hatte sich zunächst das ägyptisierende Schema des Dekankultes gelagert. Auf dieses setzte sich die Schicht indischer mythologischer Umformung ab, die sodann - wahrscheinlich durch persische Vermittlung - das arabische Milieu zu passieren hatte. Nachdem weiter durch die hebräische Uebersetzung eine abermalige trübende Ablagerung stattgefunden hatte, mündete, durch französische Vermittlung in Pietro d'Abanos lateinische Uebersetzung des Abû Ma'schar, der griechische Fixsternhimmel schliesslich in die

⁹ Cfr. die Abb. im *Lapidario del Rey Alfonso X* (1881) und bei Boll p. 433.

¹⁰ Ich kam durch Thibaut, *Grundriss der Indo-Arischen Philologie* III, 9, S. 66 auf die engl. Uebersetzung des Chidambaram Jyer (1884), die sich dann im Nachlass Opperts an die Hamburger Stadtbibliothek fand; die deutsche Uebersetzung verdanke ich Dr. Wilhelm Primi.

¹¹ p. 482-539. Eine vollständige Textausgabe der Werke Abû Ma'schars mit Uebersetzung gehört zu den dringlichsten Erfordernissen der Kulturgeschichte.

¹² Darüber eingehenderes in der späteren Abhandlung.

monumentale Kosmologie der italienischen Frührenaissance ein, in der Gestalt eben jener 36 rätselhaften Figuren des mittleren Streifens aus den Fresken von Ferrara. Wenden wir uns jetzt der oberen Region zu, wo die Götterprozession stattfindet.

Mehrere und sehr ungleichmässige Künstler haben an der ganzen Freskenfolge mitgearbeitet. Fritz Harck¹³ und Adolfo Venturi¹⁴ haben die schwierige stilkritische Pionierarbeit geleistet, und Venturi verdanken wir auch die einzige Urkunde, die Francesco Cossa als Schöpfer der ersten drei Monatsbilder (März, April, Mai) festlegt, nämlich einen eigenhändigen inhaltsreichen und fesselnden Brief Francesco Cossas vom 25. März 1470. Oben (Abb. 4) erblicken wir auf einem von Einhörnern gezogenen Festwagen, dessen Behang im Winde flattert - zwar zerstört, aber deutlich erkennbar - Pallas mit der Gorgo auf der Brust und der Lanze in der Hand,

Links sieht man die Gruppe der Jünger der Athene, Aerzte, Dichter, Juristen (die eindringendere Forschung vielleicht einmal mit Personen der damaligen Universität zu Ferrara identifizieren könnte), rechts dagegen sehen wir in ein ferraresisches Handarbeitskränzchen hinein: im Vordergrund drei stickende Frauen, dahinter drei Weberinnen am Webstuhl, von einer Schaar eleganter Zuschauerinnen umgeben. Diese anscheinend so harmlos dasitzende Damengesellschaft gab den astrologisch Gläubigen die antike Weissagung für die Widder-Kinder: Wer im März unter dem Zeichen des Widders geboren ist, der wird eben ein besonderes Geschick für kunstreiche Hantierung mit Wolle entwickeln.

So besingt Manilius in seinem astrologischen Lehrgedicht - dem einzigen gross durchdachten Denkmal astrognostischer Poesie, das die lateinische Dichtkunst des kaiserlichen Rom hervorbrachte - den psychischen und beruflichen Charakter der unter dem Widder Geborenen folgendermassen:

« et mille per artes
uelleru diuersos ex se parientia quaestus:
nunc glomerare rudis, nunc rursus soluere lanas,
nunc tenuare leui filo, nunc ducere telas,
nunc emere et uanas in quaestum uendere uestes. »¹⁵

Die Uebereinstimmung mit der Dichtung des Manilius ist, was der bisherigen Forschung völlig entgangen, keine zufällige: Manilius' Sterngedicht gehörte seit 1416 zu den von gelehrten italienischen Humanisten neu entdeckten und mit liebevollem Enthusiasmus wiedererweckten Klassikern¹⁶; er führt ja an einer berühmtem Stelle die Schutzgötter der Monate in folgender Weise auf:

« lanigerum Pallas, taurum C herea tuetur,
formosos Phoebus geminos ; Cyllenie, cancrum,
Iupiter et cum matre deum regis ipse leonem,
spicifera est uirgo Cereris, fabricataque libra
Vulcani pugnax Mauorti scorpis haeret;
uenantem Diana uirum, sed partis equinae,
atque angusta fouet capricomi sidera Uesta,
et louis aduerso lunonis aquarius astrum est,
agnoscitque was Neptunus in aequore pisces. »¹⁷

¹³ *Jahrbuch der Preuss. Kstsmlg.* V (1884) 99 ff.

¹⁴ *Atti e Mem. Stor. Patr. d. Romagna* (1885) p. 381 ff.

¹⁵ Ed. Breiter (1908) IV, 128-136.

¹⁶ SABBADINI, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV* (1905) p. 80 u. R. SOLDATI, *La poesia astrologica nel Quattrocento* (1906).

¹⁷ *L. c.* II, 439-447.

Absolut wörtlich entsprechen nun die sieben vorhandenen Göttertrionfi - wie wir noch an einem andern Beispiel genauer sehen werden - dieser Reihenfolge, die ja sonst auch durch keinen andern Schriftsteller bezeugt ist. Pallas beschützt März, den Widdermonat, Venus den Stier und April, Apollo die Zwillinge und den Mai, Mercur den Krebs und seinen Junimonat; Jupiter und Kybele zusammen - eine ganz charakteristische und sonst nicht nachweisbare Allianz - das Zeichen des Löwen und den Monat Juli, Ceres die Jungfrau und den Monat August und der Vulcan die Wage, die zum September gehört. Es kann also nicht mehr fraglich sein, welche literarischen Quellen für den gedanklichen Grundriss des ganzen Bilderzyklus in Betracht kommen. Unten im halbdunkeln Zwischenreich herrschen in internationaler mittelalterlicher Verkleidung hellenistische Sterndämonen; oben hilft der lateinische Dichter den Heidengöttern bei dem Versuche, die angestammte höhere Atmosphäre des griechischen Olympos wieder zu gewinnen.

Wenden wir uns jetzt dem April zu, den der Stier und die Venus regieren (Abb. 6). Frau Venus, die in ihrem von Schwänen gezogenen Fahrzeug, dessen Behang so lustig im Winde flattert, durch den Strom gleitet, verrät äusserlich keinen griechischen Stil. Sie scheint sich zunächst nur durch ihr Kostüm, die offenen Haare und den Rosenkranz von der Bevölkerung der beiden Liebesgärten zu unterscheiden, die recht weltlich rechts und links ihr Wesen treibt.

Ja wenn man die Gruppe von Mars und Venus auf ihrem Wagen allein betrachtet, so erweckt der von Schwänen gezogene kettenumschnürte Troubadour, der so schmachtend vor seiner Herrin kniet, eine nordische Lohengrinstimmung, wie sie etwa aus der niederländischen Miniatur spricht, die die sagenhafte Geschichte des Hauses Cleve illustriert (vgl. den Chevalier au Cygne in der Hs. Gall. 19 der Hof- und Staatsbibl. zu München). bei dem ausgesprochenen Interesse des ferraresischen Hofes für französisierende ritterliche Kultur wäre ein Verständnis für solche aus dem Norden importierte Seelenmode durchaus vorauszusetzen.

Trotzdem hat Francesco Cossa die Venus nach dem strengen Programm gelehrter lateinischer Mythographie dargestellt:

Der vorhin genannte Albericus schreibt in seinem Göttermalerbuch folgende Gestaltung der Venus vor, die ich Ihnen als aus einer illustrierten italienischen Handschrift, zeigen kann.¹⁸ Der lateinische Text lautet in der Uebersetzung etwa so: "Die Venus hat unter den Planeten den 5. Platz. Darum wurde sie an fünfter Stelle dargestellt. Die Venus wurde gemalt als allerschönste Jungfrau, nackt und im Meere schwimmend, mit einem Kranz aus weissen und roten Rosen war ihr Kopf geschmückt und von Tauben, die sie umflatterten, war sie begleitet. Vulcan, der Feuergott, roh und scheusslich, war ihr angetraut und stand zu ihrer Rechten. Vor ihr aber standen drei kleine nackte Jungfräulein, die die drei Grazien genannt wurden, und von denen zwei ihr Gesicht uns zugewandt hatten, die dritte aber sich vom Rücken zeigte; auch ihr Sohn Cupido, geflügelt und blind, stand dabei, der mit Pfeil und Bogen auf Apollo schoss, worauf er sich in den Schoss der Mutter flüchtete, die ihm ihre Linke hinreichte." (Abb. 7).

Sehen wir uns nun wieder Cossas Aphrodite an: Der Kranz von roten und weissen Rosen, die Tauben, welche die auf dem Wasser fahrende Göttin umflattern, Amor, der auf dem Gürtel seiner Mutter dargestellt ist, wie er mit Pfeil und Bogen ein Liebespaar bedroht, und vor allem die drei Grazien, die sogar sicher nach antikem künstlerischem Vorbild geschaffen sind, beweisen, dass hier der Wille zu echt antiker Rekonstruktion bestand.

Es gehört nur etwas Abstraktionsfähigkeit dazu, um in dieser französischen Miniatur vom Ende des 14. Jahrh. (Abb. 8) die Anadyomene des Albericus auf ihrer Reise durch das mittelalterliche Frankreich wiederzuerkennen. So steigt sie in dem "Ovide moralisé" aus dem Meere auf.¹⁹ Die Situation und die Attribute sind klar; Amor hat sich zwar zu einem geflügelten thronenden König entwickelt und die Schaumgeborene scheint in ihrem Teiche eine Ente statt der Muschel erfasst zu haben; aber sonst sind ganz eindeutige mythische Rudimente auffällig: weisse und rote Rosen

¹⁸ Rom Vat. Reg. lat. 1290, in Oberitalien um 1400 geschrieben.

¹⁹ Das Gedicht wurde von einem unbekanntem französischen Geistlichen (vor 1307) verfasst; cf. GASTON PARIS, *La littérature française au moyen-âge*. 4 Aufl. (1909) p. 84. Die Abb. entstammt der Hs. 6986 der Bibl. Nat. zu Paris.

schwimmen im Wasser, drei Tauben flattern, und eine von den drei Grazien versucht sogar die vorschriftsmässige Stellung von rückwärts einzunehmen.

Bis in die französische Buchillustration des 15. und 16. Jahrh. hält sich dieser Albericus-Olymp und ebenso in dem sog. Mantegna-Tarockkarten Spiel das um 1465 in Oberitalien in Kupfer gestochen wurde.

Wenden wir uns jetzt zu den Olympiern als Astral-Dämonen, wie sie in jenen Planetenkalendarien fort dauern. Man betrachte z. B. das Schicksalsblatt der "Venuskinder" auf einer burgundischen (aber wohl auf deutsche Vorbilder zurückgehenden) Blockbuchseite von ca. 1460.²⁰ Sehr unheimlich dämonisch geht es hier nicht zu; die schaumgeborene Herrin von Cypern ist zur Besitzerin einer vergnügten Gartenwirtschaft umgewertet: Liebespärenchen baden oder scherzen bei Musik auf blumiger Au; schwebte nicht eine nackte Frauengestalt auf Wolken, einen Spiegel in der Rechten und Blumen in der Linken, zwischen ihren Tierkreiszeichen oben in der Luft, man würde die unten auf der Erde nicht für das halten, was sie sind: astrologisch brauchbare Bilderscholien zu den mythischen Eigenschaften der kosmischen Venus, die in Natur und Menschen alljährlich die Lebensfreude wiedererweckt.

Die Planetenastrologie tritt in Ferrara, da die Zwölfgötter des Manilius die Wandelsternregion einnehmen, zugunsten der Dekan-Astrologie zurück. Trotzdem wird man sich der Einsicht nicht verschliessen können, dass der Liebesgarten und die Musizierenden auf dem Fresko Cossas angeregt sind von den traditionellen "Venuskindern". Freilich Cossas packender Wirklichkeitssinn (von dem die Galleria Vaticana ein so unvergleichliches Zeugnis bewahrt in der Predella mit Szenen aus dem Leben des hl. Hyazinth) überwindet das unkünstlerische Element des literarischen Einschlags, der hingegen um so klarer bei den Monatsbildern im Palazzo Schifanoja hervortritt, wo die schwächere künstlerische Persönlichkeit das trockene Programm nicht durch Belebung zu überwinden vermag.

Eine solche Persönlichkeit ist der Maler des Juli-Freskos (Abb. 9). Nach Manilius gehört der Monat dem Götterpaar Jupiter-Kybele. Nach der spätantiken Planetentheorie dagegen wäre Sol-Apollo der Regent des Juli und des Tierkreiszeichens des Löwen.

Nun sieht man auf dem Fresko (Abb. 9) oben in der Ecke rechts betende Mönche, die in einer Kapelle vor einem Altar bilde knien; diese Vorstellung ist aus dem Planetenkinder-Zyklus des Sol-Apollo in die hier sonst massgebende Zwölfgötterreihe des Manilius hineingeraten. Schon seit 1445 sind in Süddeutschland diese frommen Beter als typischer Bestandteil der "Sonnenkinder" nachgewiesen.²¹ Der deutsche Vers aus einem Planetenblockbuch lautet dazu: "Vor myttem tag sie dynen gotte vil, dornoch sie leben wy man wil. "

Abgesehen von diesem Einsprengsel aus dem Sol-Planetenkreise regieren aber nach Manilius das Götterpaar Jupiter und Kybele mit der Mauerkrone den Löwenmonat Juli; sie teilen sich friedlich in den Thron sitz auf ihrem Triumphwagen.

Wie ernst es mit der getreuen Wiederbelebung der antiken Sage gemeint ist, zeigen die Gruppen rechts: im Hintergrunde liegt, der barbarischen Sage entsprechend, Attis. Und dass die in christliche Priestergewandung gehüllten, mit Becken, Cymbeln und Trommeln beschäftigten Geistlichen tatsächlich als "Galli" gedacht sind, und ferner die gewappneten Jünglinge im Hintergrunde als schwertschwingende Korybanten, das beweisen, in diesem Zusammenhang, die drei leeren Stühle, die wir im Vordergrunde sehen: ein leerer Armstuhl steht links, zwei dreibeinige Hocker rechts. Es kann kein Zweifel sein, dass diese Sitzgelegenheiten im zeitgenössischen Stil als echt urantike kultische Geheimsymbole so auffällig in den Vordergrund placiert sind: es sollen die leeren Götterthrone der Kybele sein, die ja noch Augustinus unter ausdrücklicher Berufung auf Varro erwähnt.²²

Die Kybele-Sage, wenn auch ohne diese hypergelehrte gemalte Anmerkung über Götterthrone, findet sich mit all ihren barbarischen Einzelheiten nicht allein bei Albericus; sie wird uns bereits auf jenem vereinzelt Blatt aus einer Regensburger Handschrift des 12. Jahrh. zusammen mit

²⁰ Cf. LIPPMANN *Die sieben Planeten* (1895) Taf. C. V.

²¹ KAUTZSCH, *Planetendarstellungen aus dem Jahre 1445* im Repertorium für Kunstwissenschaft 1897 p. 32.

²² *De Cjv. Dei VII, 24* "quod sedes finguntur circa eam cum omnis moveantur, ipsam non movere."

sehr merkwürdigen anderen paganen Figuren vorgestellt. Hinter der Kybele auf ihrem Wagen, der von Löwen gezogen wird, bemerkt man zwei Korybanten mit gezückten Schwertern.²³ Dem sogenannten Mittelalter fehlte es hier wahrlich nicht an dem Willen zu stofflich getreuer Archäologie.

Der Maler des Julifreskos, dessen Gestaltungskraft nicht wie Cossas lebensvolle Figurenwelt den illustrativen Hintergrund vergessen lässt, ist ein Ausläufer mittelalterlicher Kunstanschauung, die zum Absterben reif ist. Die Hochzeitsszene links soll die Heirat der Bianca d'Este, einer Schwester Borsos, mit Giangaleazzo della Mirandola vorstellen. Ein Bruder dieses Giangaleazzo war Pico della Mirandola, der tapfere Vorkämpfer gegen astrologischen Aberglauben, der sich überdies in einem besonderen Kapitel gegen die unsinnige arabische Doktrin von den Dekanen ereiferte. Man begreift, dass ein Renaissance-Mensch, in dessen engsten Kreis hinein diese astrologischen Dämone spukten - auch der astrologiefeindliche Savonarola war in Ferrara geboren - sich gegen solche barbarische Schicksalsgötzen zur Wehr setzte. Wie stark musste aber die antike Götterwelt am Hofe der Este noch mit spätantik-mittelalterlichen Vorstellungen und Praktiken verflochten sein, dass noch 1470 von einer durchgreifenden künstlerischen Restitution des Olympos sich nur die ersten Symptome finden, die wir eben in dem Ersatz der Planetengötter durch die Zwölfgötterreihe des Manilius erblicken.

Wer könnte nun der gelehrte Inspirator gewesen sein? Am Hofe der Este spielte die Astrologie eine grosse Rolle: von Leonello d'Este wird z. B. berichtet, dass er, wie die alten sabischen Magier, an den sieben Wochentagen Gewänder in den betreffenden Planetenfarben trug.²⁴ Pietro Bono Avogaro, einer der Hofastrologen, schrieb *Prognostica* für jedes Jahr und ein gewisser Carlo da Sangiorgio befragte sogar durch Punktierkunst, der letzten entarteten Ausläuferin antik-astrologischer Divination, die Zukunft.²⁵ Nicht jener Avogaro, wohl aber der andere Professor der Astronomie an der Universität Ferrara ist der übergelehrte Inspirator der Monatsbilder im Palazzo Schifanoja gewesen: Pellegrino Priseiani, der Bibliothekar und zugleich Hofhistoriograph der Este war. Wir können dies durch einen quellenkritischen Indizienbeweis feststellen. Gewiss, auch Avogaro zitiert wiederholt in seinen *Prognostiken* Abû Ma'schar, Jener Pellegrino Priseiani²⁶ aber, (dessen Porträt uns das Titelblatt seiner *Orthopasca* in der Bibliothek zu Modena bewahrt), zitiert in einer astrologischen Auskunft gerade denjenigen eigentümlichen Gelehrtenbund als seine Autoritäten, die wir eben als die Haupt-Vorstellungsquellen unserer Fresken nachwiesen: Manilius, Abû Ma'schar und Pietro d'Abano. Ich verdanke die Abschrift dieses bisher unbekanntes, für mich so bedeutsamen, Dokuments der Güte des Archivars von Modena, Herrn Dallari.²⁷

Leanora von Aragon, die Gemahlin des Herzogs Ercole, hatte ihn, den astrologischen Vertrauensmann der Familie, um Angabe der besten Stern-Konstellation gebeten, bei der unbedingt in Erfüllung gehe, was man sich wünsche. Er stellt mit Freude fest, dass diese Konstellation gerade jetzt vorhanden sei Jupiter mit dem Drachenkopf in Konjunktion bei günstigem Stand des Mondes unter dem Zeichen des Steinbocks, und er beruft sich bei seinem gelehrten Gutachten, das ich im Anhang publiziere, auf Abû Ma'schar's Aphorismen und auf den Konziliator des Pietro d'Abano. Den autoritativen Schlussakkord aber lässt er Manilius singen: (IV. 570-571) "quod si quem sanctumque vehs castumque probumque hic sibi nascetur, cum primus aquarius exit". Dieser Indizienbeweis darf, wie mir scheint, durch ein zweites urkundliches Zeugnis als endgültig abgeschlossen gelten; der vorhin erwähnte Brief des

²³ SWARZENSKI, *Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts* (1901) p. 172 beschrieb das höchst interessante Blatt der Hs. Mon. Lat. 14271 worauf mich Dr. Fritz Saxl hinwies; ich denke das Blatt in der Abhandlung abzubilden und zu besprechen.

²⁴ GARDNER, *Dukes and Poets in Ferrara* (1904) p. 46 verweist auf Decembrio, *Politiaie Litteraria* (1540) fol. 1: "Nam in veste non decorem et opulentiam solum, qua caeteri principes honestari so-lent, sed suis cum dixeris pro ratione planetarium et dierum ordine, colorum quoque coaptationem excogitavit."

²⁵ Cf. seinen Bericht vom Jahre 1469 bei A. CAPPELLI, *La congiura contro il duca Borso d'Este* in "Atti e Memorie d. R. Dep. Stor. Patr. P. I. provincie Modenesi e Parmensi", 2 (1864) p. 377 ff.

²⁶ Ueber ihn BERTONI, *La Biblioteca Estense* (1903) und MASSÉRA, *Archivio Muratoriano*, 1911.

²⁷ R. Archivio di Stato in Modena - Cancelleria Ducale - Archivi per materie: Letterati - Prisciani Pellegrino.

Francesco Cossa²⁸ ist eine Beschwerde über schlechte Behandlung abseits des herzoglichen Kunstintendanten, über dessen Kopf weg er seine Klage über schlechte Behandlung und Bezahlung an den Herzog Borso persönlich richtet. Der Kunstinspektor im Palazzo Schifanoja war aber unser Pellegrino Prisciani. Francesco sagt zwar nur, dass er sich an den Fürsten selbst wende, weil er Pellegrino Prisciani nicht belästigen wolle: "... non vogho esser quello il quak et a pellegrino de prisciano et a altri venga a fastidio," doch geht aus dem Zusammenhange deutlich hervor, dass er den gelehrten Mann vermied, weil dieser ihn auf dieselbe Stufe der Bezahlung stellen wollte, wie die andern Monatsbildermaler, die Francesco Cossa - wir begreifen heute seine berechtigte vergebliche Empörung - als "i piu tristi garzoni di Ferrara" bezeichnet.

Ich glaube dem Andenken des Pellegrino nicht zu nahe zu treten mit der Annahme, dass er die andern Maler schon deshalb mindestens so hoch schätzte wie Francesco Cossa, weil jene die Finessen des Gelehrtenprogramms so schön deutlich verkörperten.

Wir dürfen jedoch nicht vergessen, dass das Programm des Prisciani - mochte es immerhin in der malerischen Ausführung durch Überladung mit Einzelheiten zu unkünstlerischer Zersplitterung führen - in der Grundanlage einen Gedankenarchitekten verrät, der mit den tiefsinnig harmonischen Elementen griechischer Kosmologie taktvoll umzugehen weiss. Sehen wir uns daraufhin vermittelt einer flüchtigen Skizze die Rückübersetzung des ganzen Bilderzyklus von Ferrara ins Sphärische an, so springt es in die Augen, dass der dreifache Bilderstreifen im Palazzo Schifanoja eigentlich ein auf die Ebene übertragenes Sphärensystem ist, in dessen Anlage sich der Sphärentypus des Manilius mit dem der Bianchinitafel vermischt (Abb. 10).

Den innersten Keim der Erdsphäre symbolisiert der illustrierte Hof- und Staatskalender des Duca Borso; in der obersten Reihe schweben dann - dem Glauben des Manilius entsprechend - die zwölf olympischen Götter als Beschützer der Monate; von ihnen sind in Ferrara noch vorhanden: Pallas, Venus, Apollo, Mercur, Jupiter-Kybele, Ceres und Vulcan.

Manilius hat die 12 Götter an Stelle der Planeten zu Regenten der 12 Monate eingesetzt und verehrt. In Ferrara ist diese kosmologische Theorie in der Grundidee beibehalten; es liessen sich nur an einzelnen Stellen versprengte Stücke aus der älteren mittelalterlichen Planeten-Astrologie aufzeigen, während die gelehrt beschreibende Mythographie - vor allem Albericus - überreichlich zu kleinlicher Ausmalung des Hintergrundes beisteuerte.

Die Tierkreissphäre ist dem Manilius, dem Planisphärium Bianchini und dem Monatszyklus im Palazzo Schifanoja gemeinsam. Durch die Ausgestaltung des Dekansystems aber, das auf der Bianchinitafel sich als besondere Region zwischen Fixsterne und Planeten einschleibt, ist die Sphäre des Prisciani dem Kosmos auf der Bianchinitafel blutsverwandt; denn die indischen Dekane des Abû Ma'schar, die die mittlere Region im Palazzo Schifanoja beherrschen, verrieten - allerdings erst bei exakter Auskultation - dass unter dem siebenfachen Reisemantel der vielgeprüften Wanderer durch Zeiten, Völker und Menschen ein griechisches Herz schlägt.

Turas Gemälde in der Bibliothek des Pico della Mirandola sind uns leider nur noch in Beschreibungen erhalten; sie würden uns vielleicht schon in der gleichzeitigen ferraresischen Malerei selbst zeigen, wie sich das stilistische Hauptereignis, das die Wende der Frührenaissance zur Hochrenaissance symbolisiert, anbahnt: die Restitution eines höheren antikisierenden Idealstils für die grossen Gestalten der alten Sage und Geschichte.

Zu diesem antikisierenden Idealstil höherer Humanität scheint allerdings vom Palazzo Schifanoja keine Brücke zu führen. Wir sahen, dass 1470 die Kybelesage in der Prosa eines Strassenaufzuges die Pflicht mittelalterlich-illustrativer Dienstbarkeit erfüllt - denn noch hatte Mantegna nicht gelehrt, wie man die Göttermutter im Triumphschritt des römischen Triumphbogens festlich einherträgt - und auch die Venus Cossas schickt sich noch nicht an, aus der niederen Region des Trachtenrealismus "alle franzese" zum lichten Aether der "Venere aviatica" in der Villa Famesina aufzufahren.

²⁸ VENTURI, I. c., p. 384-385.

Trotzdem besteht eine Uebergangssphäre zwischen Cossa und Raffael: Botticelli. Denn auch Alessandro Botticelli hat seine Schönheitsgöttin erst befreien müssen aus mittelalterlichem Realismus banaler Genrekunst "alla franzese", illustrativer Hörigkeit und astrologischer Praktik. Ich habe vor Jahren²⁹ schon den Nachweis zu führen versucht, dass die Kupferstiche des sogenannten Baldini-Kalenders ein Jugendwerk Botticellis sind und jedenfalls charakterisieren sie seine Vorstellungswelt von der Antike. Der Kalender hat in unserem Zusammenhang ein doppeltes Interesse: durch seinen Text und durch die Darstellung. Der Text ist eine direkte Gebrauchsanweisung für Planetengläubige; eine eingehendere Betrachtung wird ihn als ein richtiges Kompendium hellenistischer angewandter Kosmologie - und zwar ebenfalls durch Abû Ma'schar vermittelt - nachweisen.

An die Darstellung knüpft sich nun durch den scheinbar nebensächlichen Umstand, dass wir auch eine spätere Auflage desselben Kalenders besitzen, eine stilgeschichtlich wertvolle Einsicht; wir können durch eine Nüance der äusseren Gestaltung das neue Stilprinzip antikisch idealisierender Beweglichkeit in statu nascendi beobachten. Die erste, etwa 1465 anzusetzende Auflage (Abb. 11) dieses Kalenders, schliesst sich im Typus genau an jene nordischen Planetenblätter an. In der Mitte der Venusgesellschaft steht ein steifes weibliches Tanzfigürchen: eine Frau in burgundischer Tracht, die den unverkennbaren französischen Hennin mit der Guimpe auf dem Kopfe trägt; sie beweist dadurch schon äusserlich, dass Baldini-Botticelli sich an eine burgundische Version des nordischen Vorbilds gehalten haben muss. Tendenz und Wesen der Stilumformung der florentinischen Frührenaissance enthüllt nun die zweite, wenige Jahre später anzusetzende, Auflage dieses Stiches (Abb. 12).

Aus der engumspunnenen burgundischen Raupe entpuppt sich der florentinische Schmetterling, die "Nynfa" mit dem Flügelkopfputz und der flatternden Gewandung der griechischen Mänade oder römischen Victoria.

In unserem Zusammenhange wird es jetzt deutlich, dass Botticellis Venusbilder, "Die Geburt der Venus" und der sogenannte "Frühling" der vom Mittelalter zweifach, mythographisch und astrologisch, gefesselten Göttin die olympische Freiheit wiedererringen wollen. Rosenumflattert erscheint Venus, eine entschälte Anadyomene, auf dem Wasser in der Muschel; ihre Begleiterinnen, die drei Grazien, verbleiben in ihrem Gefolge auf dem andern Venusbilde, das ich vor Jahren das "Reich der Venus" nannte. Heute möchte ich wohl eine etwas andere Nüance derselben Erklärung vorschlagen, die das Wesen der Schönheitsgöttin und der Herrin der wiedererwachenden Natur zugleich dem astrologisch gebildeten Beschauer des Quattrocento ohne Weiteres erschloss: "Venere Pianeta", die Planetengöttin Venus in dem von ihr regierten Aprilmonat erscheinend.

Simonetta Vespucci, zu deren Erinnerungskult beide Bilder m. E. gehören, starb ja auch am 26. April 1476.

Botticelli empfing also von der bisherigen Ueberlieferung die stofflichen Elemente, aber zu eigenster idealischer Menschenschöpfung, deren neuen Stil ihm die wiedererweckte griechische und lateinische Antike, der homerische Hymnus, Lucrez und Ovid (den ihm Polizian, kein moralisierender Mönch, deutete) prägen half, und, vor allem, weil die antike Plastik selbst ihn schauen liess, wie die griechische Götterwelt nach Platons Weise in höheren Sphären ihren Reigen tanzt.

Kommilitonen! Die Auflösung eines Bilderrätsels - noch dazu wenn man nicht einmal ruhig beleuchten, sondern nur kinematographisch scheinwerfen kann - war selbstverständlich nicht Selbstzweck meines Vortrages.

Mit diesem hier gewagten vorläufigen Einzelversuch wollte ich mir ein Plaidoyer erlauben zu Gunsten einer methodischen Grenzerweiterung unserer Kunstwissenschaft in stofflicher und räumlicher Beziehung. Die Kunstgeschichte wird durch unzulängliche allgemeine Entwicklungs-Kategorien bisher daran gehindert, ihr Material der allerdings noch ungeschriebenen "historischen

²⁹ Delle imprese amorose nelle più antiche incisioni fiorentine in *Rivista d'Arte* 1905 Luglio.

Psychologie des menschlichen Ausdrucks" zur Verfügung zu stellen. Unsere junge Disziplin versperrt sich durch allzu materialistische oder allzu mystische Grundstimmung den weltgeschichtlichen Rundblick. Tastend sucht sie zwischen den Schematismen der politischen Geschichte und den Doktrinen vom Genie ihre eigene Entwicklungslehre zu finden. Ich hoffe, durch die Methode meines Erklärungsversuches der Fresken im Palazzo Schifanoia zu Ferrara gezeigt zu haben, dass eine ikonologische Analyse, die sich durch grenzpolizeiliche Befangenheit weder davon abschrecken lässt, Antike, Mittelalter und Neuzeit als zusammenhängende Epoche anzusehen, noch davon, die Werke freier und angewandtester Kunst als gleichberechtigte Dokumente des Ausdrucks zu befragen, dass diese Methode, indem sie sorgfältig sich um die Aufhellung einer einzelnen Dunkelheit bemüht, die grossen allgemeinen Entwicklungsvorgänge in ihrem Zusammenhange beleuchtet. Mir war es weniger zu tun um die glatte Lösung, als um die Heraushebung eines neuen Problems, das ich so formulieren möchte: "In wieweit ist der Eintritt des stilistischen Umschwunges in der Darstellung menschlicher Erscheinung in der italienischen Kunst als international bedingter Auseinandersetzungs-Prozess mit den nachlebenden bildlichen Vorstellungen der heidnischen Kultur der östlichen Mittelmeervölker anzusehen?" Das enthusiastische Staunen vor dem unbegreiflichen Ereignis künstlerischer Genialität kann nur an Gefühlsstärke zunehmen, wenn wir erkennen, dass das Genie Gnade ist und zugleich bewusste Auseinandersetzungsenergie. Der neue grosse Stil, den uns das künstlerische Genie Italiens beschert hat, wurzelte in dem sozialen Willen zur Entschälung griechischer Humanität aus mittelalterlicher, orientalisches-lateinischer "Praktik". Mit diesem Willen zur Restitution der Antike begann "der gute Europäer" seinen Kampf um Aufklärung in jenem Zeitalter internationaler Bilderwanderung, das wir - etwas allzu mystisch - die Epoche der Renaissance nennen.