

## Regent unter dem Himmel

### Die Sala dei Mesi des Palazzo Schifanoia in Ferrara als Modell eines astrologischen Weltbildes\*

PETER BELL

Ein astrologisches Weltbild kann sich anschaulicher als jede abstrakte Theologie als himmlische Ordnung ausgeben. Sterne werden zum interpretierbaren Sternbild verbunden. Als berechenbare, reale Bildpunkte bilden sie einen Anker für das Netz an Konstruktionen, das über ihnen aufgespannt wird. Für den Astrologiegläubigen erscheint der Sternenhimmel selbst als *Weltbild* im Sinne einer Reflektion:<sup>1</sup> Das Sternzeichen Widder teilt mit dem irdischen Widder den Charakter. Der Widder wird in den Himmel projiziert und spiegelt nun von dort sein Wesen in bestimmten Positionen auf die Erde zurück, so dass der Astrologe vom Einfluss des Widders auf Ereignisse und Menschen spricht. Ob dieses direkt am Himmel montierte Weltbild für seine Anhänger nur metaphorische Analogie, zwischengeschaltete Emanation oder Gottheit selbst ist, kann hier selbst für den konkreten Zusammenhang nicht gezeigt werden. Das Weltbild der d'Este lässt sich ebenso wenig aus der Sala dei Mesi ableiten. Das Freskenprogramm der *sala grande* des Palazzo Schifanoia soll hingegen im Folgenden als modellhafte Repräsentation des zugrundeliegenden astrologischen Weltbildes untersucht werden. Dieses Programm können wir ohne tautologisch zu werden als ein Weltbildbild bezeichnen und damit als ein Modell.

Neben der Frage nach der Funktion dieses Modells ist zu prüfen, ob die Visualisierung des Weltbildes in den Raum hinein überhaupt als gelungen betrachtet werden kann. Auch wenn uns einige Gelehrte oder Quellen, die das Konzept bildeten, identifizierbar scheinen und dessen beschädigtes Modell auf uns gekommen ist, bleibt das Weltbild selbst eine schwer rekonstruierbare Leerstelle. Dabei mag die Suche danach trotzdem ein probater Zugriff auf ein derart komplexes Programm sein, da so weniger die Gefahr besteht, sich in Detailuntersuchungen

\* Für Anregung und Rat danke ich besonders Marcus Kiefer, Ingo Herklotz, Lutz Heusinger, Wolfgang Hübner.

1 Eine solche Repräsentation trifft nach Heidegger nicht den Wortsinn von Weltbild: »Weltbild wesentlich verstanden, meint daher nicht ein Bild von der Welt, sondern die Welt als Bild begriffen.« MARTIN HEIDEGGER, *Holzwege*, Frankfurt a. M. 1963, S. 82.

zu verlieren und der von Warburg in seinem Vortrag über den Palazzo Schifanoia geforderte »Rundumblick« angestrebt werden kann.

## 1 Enigma Schifanoia. Wiedereintritt bei Aby Warburg

1466 beauftragte Borso d'Este, Fürst von Ferrara und Herzog von Modena und Reggio, seinen Hofbaumeister Pietro Benvenuti dagli Ordine, den 1385 errichteten Palazzo Schifanoia aufzustocken. Innerhalb des neuen Geschosses entstand eine *sala grande*, die von einer Gruppe Ferrareser Künstler<sup>2</sup> im Rahmen der Renovierungsarbeiten vollständig ausgemalt wurde (Abb. 1). Die Umbauten scheinen Ende 1469 abgeschlossen worden zu sein,<sup>3</sup> so dass dem zwei Jahre später verstorbenen Herzog nur noch kurze Zeit zur Nutzung des Palazzo blieben und damit uns nur wenig über dessen Funktion während dessen Regentschaft bekannt ist. Danach sank der Bau wieder in den Status eines Gästehauses. Im 18. Jahrhundert wurde er zur Tabakfabrik umfunktioniert, die Fresken übertüncht und erst im 19. Jahrhundert aus historistischen Motiven – man benötigte Kostümvorlagen für den Karneval – wieder freigelegt.

Mit einer Fläche von 24 × 11 m und der Höhe von 7,5 m bietet der Saal Raum für die zwölf Felder mit den Tierkreiszeichen sowie für auf Illusionismus angelegte Stadtansichten (Abb. 2) und ritterliche Szenen (Abb. 3), die mit den klar strukturierten Zodiakusfeldern keinerlei kompositorischen oder thematischen Bezug erkennen lassen. Von den zwölf Zodiakusfeldern sind lediglich sieben erhalten

- 2 Die Zuschreibung zu einzelnen Händen konnte bis heute nicht vollständig geklärt werden. Hierzu FRITZ HARCK, *Die Fresken im Palazzo Schifanoia in Ferrara*, in: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 5 (1884), S. 99–127; ROBERTO LONGHI, *Officina ferrarese*, Rom 1934; KRISTEN LIPPINCOTT, *Gli affreschi del Salone dei Mesi e il problema dell'attribuzione*, in: Ranieri Varese (Hg.), *Atlante di Schifanoia*, Modena 1989 als wichtige Etappen der langen Diskussion, in der Cosmé Tura von Ercole Roberti verdrängt wurde. Siehe auch CESARE GNUDI, *Il Salone dei Mesi del Palazzo di Schifanoia*, in: Eugenio Riccòmini (Hg.), *Affreschi Ferraresi, Restauri e acquisizioni per la Pinacoteca Nazionale di Ferrara*, Bologna 1973; SALVATORE SETTIS, WALTER CUPPERI (Hg.), *Il Palazzo Schifanoia a Ferrara. The Palazzo Schifanoia in Ferrara*, Modena 2007.
- 3 Die Entstehungszeit des Freskos ist nach dem Beginn der Aufstockung des Palazzos 1466, dem Einzug Borsos am 17.10.1469 und einem Brief Cossas vom 25.03.1470 als terminus ad quem recht exakt zu datieren. CHARLES M. ROSENBERG, *Art in Ferrara during the reign of Borso d'Estes. 1450–1471. A study in court patronage*, Michigan 1981, S. 174 geht davon aus, dass der Fürst nicht unter laufenden Arbeiten einziehen würde. Zum Brief Cossas, der als eine Inkunabel künstlerischer Emanzipation verstanden wird, siehe u.a. CHARLES M. ROSENBERG, *Francesco Del Cossa's Letter Reconsidered*, in: *Musei Ferraresi* 5 (1975), S. 11–15.



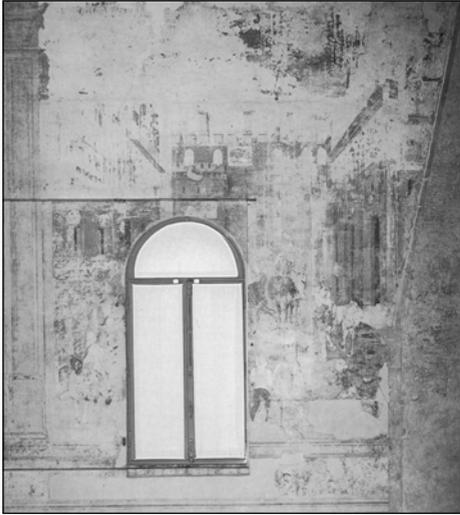


Abb. 2: Südwand (Detail) Stadtansicht



Abb. 3: Nordwand (Detail) Turnierszene

(Abb. 4 und 5),<sup>4</sup> von denen sich jedes in drei Register teilt: Im obersten thront ein olympischer Gott auf einem Triumphwagen. Im mittleren Register erscheint je ein Tierkreiszeichen mit den ihm zugehörigen Dekanen<sup>5</sup> und der untere, meist stark beschädigte Bereich, ist von höfischen und ländlichen Szenen geprägt, deren Mittelpunkt die Erscheinung und Handlungen des Herzogs bilden. Im Gegensatz zur Übersichtlichkeit der beiden anderen Register erscheint hier eine verwirrende Fülle an Akteuren, Handlungen und eigenwilligen Raumbrüchen.

Schon Jakob Burckhardt charakterisierte die Sala dei Mesi kurz im Cicerone: »Das Ganze ist wieder eine von jenen astrologisch-sinnbildlichen Encyclopädien [...], in deren Geheimnisse zu sein das Glück der damaligen Gebildeten war.«<sup>6</sup>

Aby Warburg konnte sich hingegen nicht mit einer derart allgemeinen Einordnung abfinden und investierte mehrere Jahre in seine ikonologische Analyse des Freskenprogramms, deren Ergebnisse er 1912 auf dem internationalen Kunsthis-

4 Die fünf anderen Felder sind noch *in situ* erahnbar und auch im Katalog MAURO NATALE (Hg.), Cosme Tura e Francesco del Cossa, L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este, Ferrara 2007 und im Atlante (wie Anm. 2) abgebildet.

5 Dekane gliedern jedes Sternzeichen in drei Teile, wodurch jeder der 36 Dekane 10° des Zodiakus beansprucht. Siehe WILHELM GUNDEL, Dekane und Dekansternebilder. Ein Beitrag zur Geschichte der Sternbilder der Kulturvölker, Hamburg/Glückstadt 1936.

6 JACOB BURCKHARDT, Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, 3. Aufl., Ea. 1860, Leipzig 1874, S. 891.



Abb. 4: Ostwand (von rechts nach links) Athene, Venus, Apoll

torikertag in Rom vorstellte.<sup>7</sup> Sein Vortrag skizzierte zum einen eine Entwicklungs- und Ausbreitungsgeschichte der Astrologie seit der Antike<sup>8</sup> am konkreten Beispiel der Dekane, die er in der Mittelzone des Zyklus erkannte. Zum anderen konnte Warburg auch die obere Zone mit den olympischen Göttern durch die ungewöhnliche Verwendung des astrologischen Lehrgedichts des Marcus Manilius – den »Astronomica« – erklären. Denn nur diese Quelle stellt nicht die Planetengötter über den Tierkreis, sondern lässt die zwölf römischen Hauptgötter über die Sternzeichen herrschen.

- 7 ABY WARBURG, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Reprint der von Gertrud Bing editierten Ausgabe von 1932, hg. von Horst Bredekamp und Michael Diers, Berlin 1998. Die Genese des Textes erfolgte in drei Schritten: der Vortrag 1912, in dem Warburg erstmals seine Methode als »ikonologisch« bezeichnet, der Aufsatz 1922 und die Edition von Bing 1932 mit den umfangreichen Anmerkungen von Jaffé; zur weiteren Verbreitung und Übersetzung siehe die Warburgbibliographie von DIETER WUTTKE, *Aby M. Warburg-Bibliographie 1866 bis 1995. Werk und Wirkung*, mit Annotationen, Baden Baden 1998 und die zahlreichen Arbeiten von MARCO BERTOZZI v. a. *La tirannia degli astri, gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Livorno 1999.
- 8 Warburg konnte dabei besonders auf die Arbeiten von Franz Boll zurückgreifen, der die Astrologieforschung um die Jahrhundertwende belebte und stand zu ihm in persönlichem Kontakt, »um ein üppiges astrologisches ›Kohlfeld‹ zu bebauen«; zitiert nach DOROTHEA McEWAN, *Ausreiten der Ecken. Die Aby Warburg – Fritz Saxl Korrespondenz 1910 bis 1919*, hg. von Nicolas Mann und Martin Warnke, Hamburg 1998, S. 19; FRANZ BOLL, *Sphaera. Neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder*, Leipzig 1903.

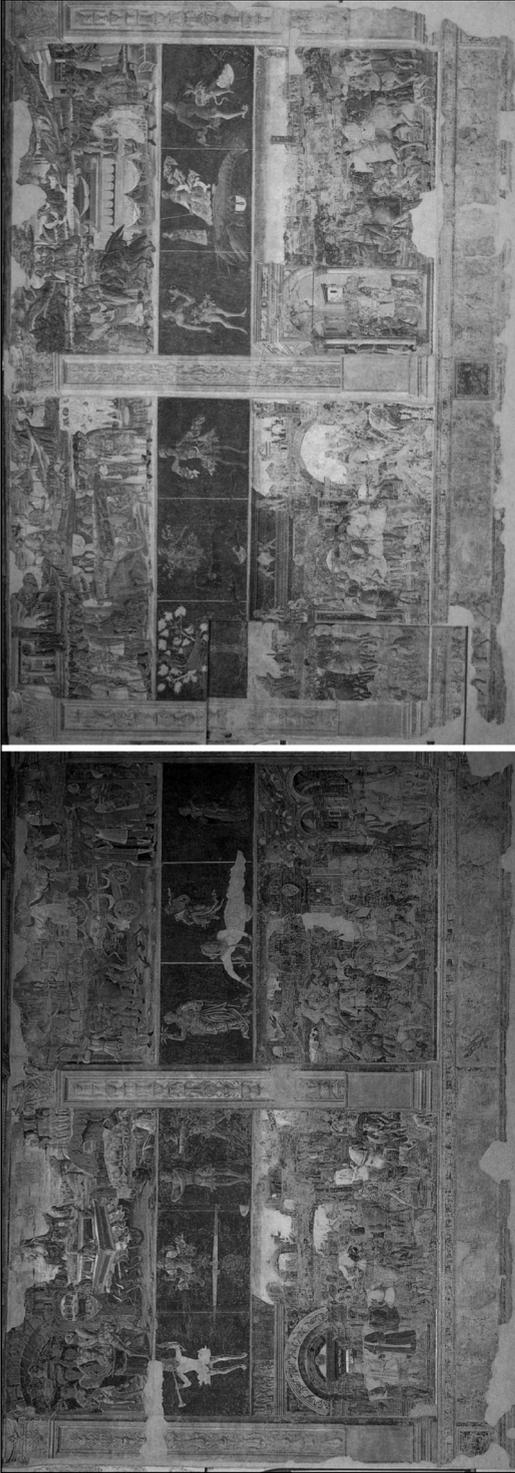


Abb. 5: Nordwand (von rechts nach links) Merkur, Jupiter-Kybele, Ceres, Vulkan

Gleichzeitig begründete er damit ein Interesse für astrologische Weltbilder, welches seine Kollegen Fritz Saxl, Erwin Panofsky und Edgar Wind<sup>9</sup> teilten und das noch heute in den Publikationen des Warburg Institute nachwirkt. Trotz aller berechtigter Kritik an der Ikonologie weist sie sich in Warburgs Vortrag als ein gutes Werkzeug zur wechselseitigen Annäherung an ein Weltbild zwischen Quelle und Bildmedium aus.

Umfangreiche Arbeiten zur Regierungszeit und Patronage Borso d'Estes ergeben einen deutlich verbesserten Ausgangspunkt, als er von Warburg vorgefunden wurde. Zum Programm selbst ist die zu Unrecht wenig beachtete Dissertation von Lippincott, die genaue Aufnahme des Raumes im *Atlante di Schifanoia* und schließlich Dieter Blumes Beitrag über Planetendarstellungen des Mittelalters zu nennen.<sup>10</sup>

Trotzdem beschreiben neuere Einzeluntersuchungen die *Sala dei Mesi* immer noch als rätselhaft.<sup>11</sup> Diese Unsicherheit ist aufgrund der großen Verluste innerhalb der Fresken und der wenigen Quellen, die über das Umbauprojekt und die Nutzung des Palazzo vorliegen, verständlich. Hinzu kommen jedoch auch Zweifel an Warburgs Entdeckung, die auch im Zusammenhang mit der allgemeinen Ikonologiekritik stehen mögen, und schließlich Schwierigkeiten, das hier repräsentierte Weltbild nachzuvollziehen. Symptomatisch dafür scheint der immer wieder auftretende Versuch, die von Warburg klar zugeordneten Figuren zusätzlich oder neu als Allegorien zu interpretieren. Das unsichere Terrain eines fremden Welt-

9 »Scholars such as Saxl, Panofsky, Sez nec, Wittkower and Wind all owe an enormous debt to Warburg, but what it was – exactly – about Warburg or his work that led these men into a particular line of academic inquiry is hard to uncover.« KRISTEN LIPPINCOTT, *Urania redux. A View of Aby Warburg's Writings on Astrology and Art*, in: Richard Woodfield (Hg.), *Art history as cultural history. Warburg's projects*, Amsterdam 2001, S. 151. Siehe auch ROLAND KANY, *Die religionsgeschichtliche Forschung an der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, Bamberg 1989, S. 36.

10 WERNER L. GUNDERSHEIMER, Ferrara. The style of a renaissance despotism, Princeton 1973; ROSENBERG, Ferrara (wie Anm. 3); KRISTEN LIPPINCOTT, *The Frescoes of the Salone dei Mesi in the Palazzo Schifanoia in Ferrara. Style, Iconography and Cultural Context*, (Ph.D. diss., University of Chicago) 1987; RANIERI VARESE (Hg.), *Atlante di Schifanoia*, Modena 1989; DIETER BLUME, *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2000; obwohl Blume die *Sala dei Mesi* durch den Fokus seiner Arbeit auf die Planetenikonographie ausspart, ergeben sich daraus aufschlussreiche Vergleiche.

11 Von »l'enigma di Schifanoia« sprach man in Italien spätestens seit Righinis gleichnamiger Warburgrezension; GIULIO RIGHINI, *L'enigma di Schifanoia*, in: *Atti e Memorie della sezione di Ferrara della Dep. di Storia Patria per l'Emilia e la Romagna*, II (1944), S. 67–82; jener benutzte den Begriff jedoch schon während er »einen aufreibenden Kampf führ[t]e zu ihrer Enträtselung.« CARL GEORG HEISE, *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, hg. von Björn Biester, Hans-Michael Schäfer, Wiesbaden 2005. Dagegen LIPPINCOTT, *Frescoes* (wie Anm. 10), S. 57.

bildes wird durch eine solche konventionelle kunsthistorische Deutung bewusst umgangen.

Zu diesen gegenwärtigen Schwierigkeiten bei der Dechiffrierung der Bilder tritt auch eine weitere bewusste oder unbewusste Erschwerung der Lesbarkeit innerhalb der Umsetzung vom Programm in den Raum. Schon Warburg erkannte den selbstbewussten Künstler als mögliche Störgröße<sup>12</sup> zwischen Programm und Ausführung, wohingegen Burckhardt die Vorstellung einer bewussten Chiffrierung suggeriert: Die Idee einer intellektuelle Elite, die sich mit Hilfe des Geheimnisses zusammenschließt. Diese Auffassung kann schon an dieser Stelle ausgeschlossen werden. Die Fresken verhehlen zwar nicht ihre hohe Komplexität, präsentieren jedoch das Wissen unterhaltsam und in beinahe didaktischer Klarheit.<sup>13</sup> Das Programm empfiehlt sich geradezu, – dem Namen ›Schifa-noia‹ folgend – die Langleweile zu vertreiben und zur Konversation und Ekphrasis anzuregen.

Um nicht schon an dieser Stelle dem »Enigma Schifanoia« zu erliegen, sollen drei Annahmen aufgestellt werden: Die Sala dei Mesi soll erstens als Modell eines astrologischen Systems mit universalem Anspruch, aber lokaler Ausrichtung untersucht werden, als ein auf Ferrara zentriertes Weltbild. Wir gehen zweitens davon aus, dass dieses astrologische System aus den von Warburg ermittelten Quellen konzipiert wurde. Hinter dem Fresko ein astrologisches Weltbild zu vermuten und es nicht nur als ›Collage‹<sup>14</sup> zum Selbstzweck, bzw. ausschließlich als Teil höfischer Panegyrik<sup>15</sup> zu begreifen, ermöglicht es, einige kaum beachtete Details nicht als Zufall, sondern als Element der dem System inhärenten Logik zu sehen. Schließlich wollen wir drittens den rätselhaften Charakter nicht mystifizieren, sondern nur konstatieren, dass diverse Irritationen die Lesbarkeit des Programmes behindern. Damit kann der Vergleich des aus den Quellen rekonstruierten astrologischen Systems mit den erhaltenen Teilen des Modells Hinweise auf bei der Visualisierung entstandene Schwierigkeiten geben.

12 Warburg bildet hierfür den Begriff der Auseinandersetzungsenergie – »a term he could use in contrast to the concept of genius« zitiert nach ERNST H. GOMBRICH, Aby Warburg. His Aims and Methods. An Anniversary Lecture, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* LXII (1999), S. 268–282; hier S. 276.

13 Zum Verhältnis von Schifanoia und der Didaktik Guarino da Veronas siehe KRISTEN LIPPINCOTT, *The Iconography of the Salone dei Mesi and the Study of Latin Grammar in Fifteenth-century Ferrara*, in: Marianne Pade, Lene Waage Petersen, Daniela Quarta (Hg.), *La corte di Ferrara e il Suo Mecenatismo. 1441–1598*, Kopenhagen 1990 und KATJA CONRADI, *Malerei am Hofe der Este. Cosmè Tura. Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti*, Hildesheim 1997, S. 111ff.

14 Als Collage oder Palimpsest verstanden von WERNER HOFFMANN, *Die Menschenrechte des Auges*, in: Ders., Georg Syamken, Martin Warnke (Hg.): *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt a. M. 1980, S. 92f.

15 EBERHARD RUHMER, *Francesco del Cossa*, München 1959, S. 75.

## 2 Dekane. Eine Szene für zehn Tage

Schauen wir jedoch zuerst, wie das Weltbild konstruiert ist. Statt des Raumes – wie in topographischen Darstellungen – ist in der Sala dei Mesi die Zeit die strukturierende Größe; genauer ist es der Jahreslauf, der auch in den aufwendigen Stundenbüchern oder den preisgünstigeren gedruckten Hausbüchern dieser Zeit illustriert wird.<sup>16</sup> Dazu gehören die Monatsarbeiten, die im Palazzo Schifanoia in der unteren Zone neben den Darstellungen des höfischen Lebens erscheinen. Am Ferrareser Dom waren sie noch einzig Sinnbild göttlicher Ordnung, im Palazzo Schifanoia unterstreichen sie zusätzlich den *buon governo* des Fürsten. Dabei werden nicht nur die kanonischen Monatsarbeiten gezeigt, sondern offenbar auch die für Ferrara so wichtigen Arbeiten an Kanal- und Dammsystemen<sup>17</sup> des Po (Abb. 6). Im oberen Feld ist die Planetenkinderikonographie auf die Manilius-Götter umgeformt. Nicht nur durch die Veränderung des Bildformats vom Hoch zum Querformat, sondern auch als Reflexion des höfischen Festwesens fahren die Wagen hier auf der Erde bzw. im Venusfeld auf dem Wasser.

Neben den ›trionfi‹ und Monatsarbeiten weist der Mittelstreifen durch das Band des Zodiakus auf die zyklische Struktur des Jahres hin. Deutlicher als es im Medium Buch möglich wäre, bildet der Raum das kosmische Phänomen des Jahreslaufes als geschlossenen Kreis ab.<sup>18</sup>

Im Palazzo Schifanoia strukturieren nicht die geläufigen Kalendermonate das Programm. Es gliedert sich durch die zeitlich davon versetzten Tierkreiszeichen. Wer diese mit den Monaten, in denen sie aufsteigen, gleichsetzt,<sup>19</sup> verliert die zeitliche Positionierung der ihnen untergeordneten Dekane aus den Augen, denn sie teilen im mittleren Streifen das Jahr in 36 Abschnitte. Diese feinere Gliederung wäre überflüssig, wenn sie nicht in einer der beiden anderen Zonen ihren Niederschlag fände. In der oberen Zone der Götter ist dies unwahrscheinlich, da sie hierarchisch höher ist. Dem Gott untersteht das Tierkreiszeichen, diesem die drei Dekane.<sup>20</sup> So kann sich die zeitliche Differenzierung eher in der unteren Zone spiegeln. Tatsäch-

16 Siehe BLUME, Regenten (wie Anm. 10).

17 Die omnipräsenten *para-duro*- und Einhornimpresen, deren symbolische Bedeutung Treue und Reinheit ist, zeigen zudem als versinnbildlichtes Versprechen die fürstlichen Bemühungen um Wasserwirtschaft und -schutz.

18 Siehe CONRADI, Malerei (wie Anm. 13), S. 138: »Auf den Wänden sind gleichzeitige Beziehungen zwischen den olympischen Göttern, den Sternzeichen mit den Dekanen und den irdischen Hofszenen in verschiedene Richtung zu konstruieren, die die schriftliche Kompilation in dieser Komplexität nicht aufbauen könnte. Das zugrundeliegende Thema des Programmes ist gerade diese Vielschichtigkeit der Kosmosvorstellung, nach der Götterglaube und Sternenwissen mit der Ferrareser Wirklichkeit zusammenfließen.«

19 Diese Fehlbezeichnung der Felder durchzieht einen Großteil der Literatur, so dass sie ebenfalls zu einer der Störungen bei der Lesbarkeit des Programms gezählt werden muss.

20 Diese kompositorische und astrologische Hierarchie wird konterkariert durch die Nähe der trionfi zu realen Umzügen der Zeit und Borsos Regentschaft. Der Fürst, der sich ei-

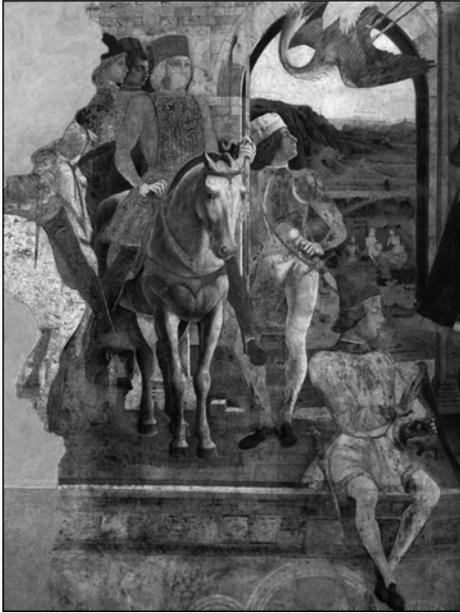


Abb. 6: Venusbildfeld (Detail)  
Monatsbild April

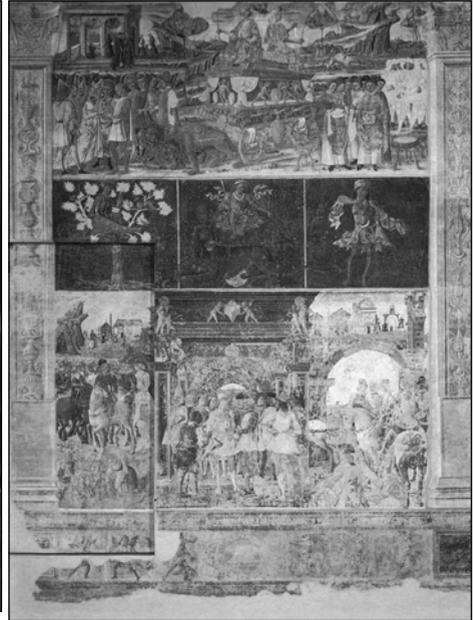


Abb. 7: Jupiter-Kybelbildfeld, Nordwand

lich fällt auf, dass in jedem Bild Landschaft und eine offene Loggienarchitektur, die etwa ein Bilddrittel einnimmt, erscheinen. Bei Jupiter und Kybele (Abb. 7) teilt ein zentral gesetztes Gebäude das Bildfeld genau in drei Teile, die etwa den durch senkrechte Linien geteilte Partien in den Dekanzonen entsprechen. In jedem Drittel erscheint der Fürst einmal.

Bereits Kirsten Lippincott beschrieb das jeweils dreimalige Auftauchen Borsos in der unteren Zone, ohne es zu begründen.<sup>21</sup> Diese Beobachtung kann durch den schlechten Zustand der unteren Zone nicht für jedes Bildfeld nachgewiesen werden. Sie kann jedoch durch eine Abrechnung von 1473 mit dem Bildnismaler Baldassare d'Este gestützt werden, die auf »36 teste de Schivenoio del duca Borso et parte de busti et altre teste, de commissione del Duca Borso [...] Ducati 36« lautet.<sup>22</sup>

nerseits unter den Einfluss der Sternengötter stellt, ist andererseits auch Auftraggeber eines gemalten Triumphzuges und somit Kopf einer genau umgekehrten Hierarchie. Siehe auch PHILINE HELAS, *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1997.

21 LIPPINCOTT, *Frescoes* (wie Anm. 10), S. 206.

22 Zitiert nach ADRIANO FRANCESCHINI (Hg.), *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche Parte II, Tomo I. dal 1472 al 1493*, Ferrara/Rom

Offenbar scheint es der heterogenen Malerwerkstatt nicht gelungen zu sein, den Fürsten einheitlich darzustellen, so dass der Bildnismaler zur nachträglichen Verbesserung oder schon im Vorfeld vorgesehenen Standardisierung herbeigerufen wurde. Die Zahlung von 36 Dukaten für 36 Köpfe stimmt mit den 36 unteren Bildfelddritteln auffällig überein. Der Rechnungssteller berechnete anscheinend nur die Borsoporträts, während er die Büsten und anderen Köpfe vernachlässigte, oder er kalkulierte einen Fixpreis von einer Dukate für jedes der auszubessernden 36 Felder unabhängig davon, ob darin neben dem Kopf des Fürsten noch andere Elemente überarbeitet wurden.

Um die Wiedererkennbarkeit des Fürsten an jeder Stelle zu gewährleisten ist Borso immer gleich gekleidet: ein stark ornamentierter Brokatrock, weiße Handschuhe und Stiefel, roter Hut und rote Strümpfe. Zum Reiten nutzt er stets einen Schimmel mit goldenem Zaumzeug. Durch diese Standardisierung, die sich ebenfalls in anderen Aufträgen des Fürsten zeigt, lässt sich der Herzog auch in kleinem Maßstab wiedererkennen. Sein mehrfaches Auftreten ist nie wirklich gewürdigt worden. Teilweise sah man darin lediglich ein Beispiel für Borsos Narzissmus.<sup>23</sup> Die oft winzigen Darstellungen sind allerdings kaum schmeichelhaft. Durch die variierende Größe, aber auch besonders durch die großen Verluste, gerade an den in secco ausgeführten Borsoporträts von Baldassare d'Este, blieb die Kohärenz zwischen Dekanen und Fürstenbild lange verborgen.

Wenn jedem Dekan ein Bildnis Borsos zugerechnet werden kann, bedeutet dies zunächst, dass sich die zeitlichen Etappen des Mittelbandes in der unteren Zone fortsetzen. Damit entsteht auch ein stärkerer astrologischer Bezug zwischen den Dekanen und dem Fürsten: Von Assistenzfiguren der Tierkreiszeichen werden sie selbst zur bestimmenden Größe mit eigenem Wirkungsbereich. Das Programm wird zum astronomischen Gerüst, in dem das Jahr, der Zodiakus und die Dekanabschnitte ein logisches Ordnungssystem generieren. Auch ohne astrologische Ausdeutung und rein durch die Jahreszeiten, Tierkreis und Dekanabschnitte, kann dieser Kalender eine große Menge an Informationen übersichtlich gliedern. Eine astrologische Ausdeutung ist problematisch, da bis heute keine Klarheit herrscht, welche Quellen für die Dekandarstellung kombiniert wurden, und die Sternendämonen je nach Überlieferung nicht nur in Aussehen, sondern auch in ihrer Wirkung variieren. Dieser zweite Teil der Dekanbeschreibungen wurde auf der Suche nach ihrer richtigen Identifikation gänzlich vernachlässigt. In der Wirkungsmächtigkeit ihres Charakters liegt jedoch ihre eigentliche astrologische Bedeutung. Da die unteren Bildfelder meist zu zwei Dritteln aus Jagdszenen und einem Drittel aus Epi-

1995, S. 34, Nr. 28. Mehrere Posten dieser Abrechnung beziehen sich explizit auf Aufträge in Borsos Lebzeit, so dass auch hier eine Ausführung um 1470 vermutet werden kann – vergleichbar mit dem auf 1469–1471 datierten Porträt des Fürsten (Mailand, Civica Pinacoteca del Castello Sforzesco, inv. P. 546). Siehe auch RUHMER, Cossa (wie Anm. 15), S. 74; STEFFI ROETTGEN, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Band I Anfänge und Entfaltung, 1400–1470, München 1996, S. 411.

23 Unter anderen ROSENBERG, Ferrara (wie Anm. 3), S. 27.

soden im höfischen Kontext bestehen, kann schon diese wechselnde Anordnung im Bild als Empfehlung für die entsprechenden Zeitabschnitte gedeutet werden.<sup>24</sup> Leider gibt nur der *palio* ein festes Datum innerhalb des gesamten Programmes. Die einzige Szene, die man als sicheres Ereignis erkannt haben wollte, die Hochzeit von Galeotto Pico de Mirandola und Bianca Maria d'Este, befindet sich interessanterweise in der oberen Zone. Keines der großen Ereignisse in Borsos Regierungszeit oder der Geschichte der d'Este scheint dargestellt zu sein. Weder die häufigen Kaiser- und Papstbesuche noch die Verleihung der Herzogswürde werden illustriert. Die Sala dei Mesi ist demnach keine Chronik höfischer Ereignisse, sondern beschreibt den immer wiederkehrenden jährlichen Zyklus.

### 3 Planeten. Leerstellen im Zyklus für das Azyklische

Die unübersichtliche Vielfalt des Freskos durchzieht also bis in die unteren Register eine innere Ordnung. Ebenso wie sich im oberen Register fast alle Elemente und Personen mythologisch ausdeuten lassen, verlieren auch die unteren Szenen ihre Beliebigkeit vor dem Hintergrund, Dekanetappen zu sein und die verschiedensten Jagdformen und Staatsgeschäfte zu repräsentieren. Ordnung, Signifikanz und Fülle zeichnen das bis ins Detail durchdachte Weltbildmodell aus. Der Saal wird dabei zur reinen Projektionsfläche, in dem sich der Kosmos abbildet. Um diese Illusion zu verstärken, wurden beidseitig bemalte Fensterläden auf vertiefte Wandflächen installiert (Abb. 8). Wenn die Läden die Fenster von innen verschlossen, gab es keine äußere Ablenkung vom dreizonigen Kosmosmodell. Doch auch wenn wir uns diese Geschlossenheit vorstellen, bleiben Unstimmigkeiten. Von den Irritationen im Saal in Form der Nebenszenen, des Kamins und der daraus resultierenden Asymmetrien handeln die folgenden Abschnitte. Eine viel enger mit den Bildfeldern verbundene Auffälligkeit sind die gemalten Tafeln, die vor den illusionistischen Pfeilern montiert sind und mit der Säulenordnung variieren. Für ein reines Schmuckmotiv wirken sie zu schematisch, eher bieten sie sich durch ihre Größe, Form und Anbringung in gut lesbarer Höhe als Inschriftentafeln an. Es gibt jedoch keinerlei Spuren einer *fresco* Beschriftung. Als große Leerstellen stehen die Tafeln im Kontrast zur Informationsfülle der Bildfelder. Sie werfen selbst die Frage auf: Was fehlt?

24 Eine Kohärenz zwischen textlicher und bildlicher Dekanwirkung soll hier als Anfangspunkt einer genaueren Untersuchung gegeben werden: Unter dem dritten Dekan des Widlers diskutieren Rechtsgelehrte mit Borso unter seinem Tondo mit der Inschrift »JUSTITIA«, das »Picatrix«. Das Ziel des Weisen von Pseudo-Mağīṭī, übersetzt von Helmut Ritter, Martin Plessner, London 1962, S. 141, empfiehlt in diesem Dekan, Talismane herzustellen: zum Verkehr mit Richtern und Rechtsgelehrten und um Eintracht und Einigkeit unter ihnen herzustellen, wenn sie uneins sind.

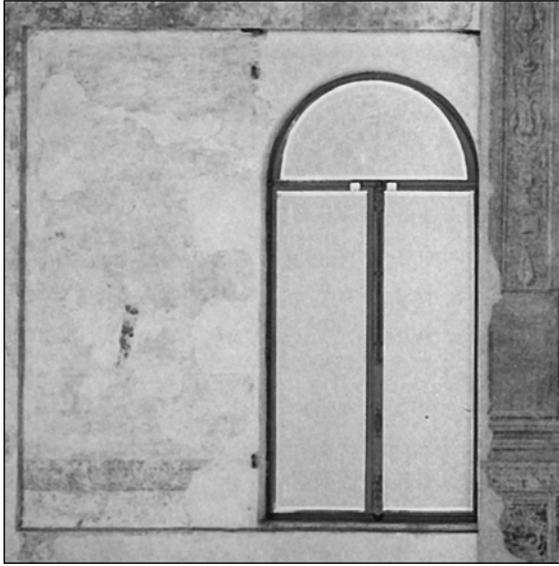


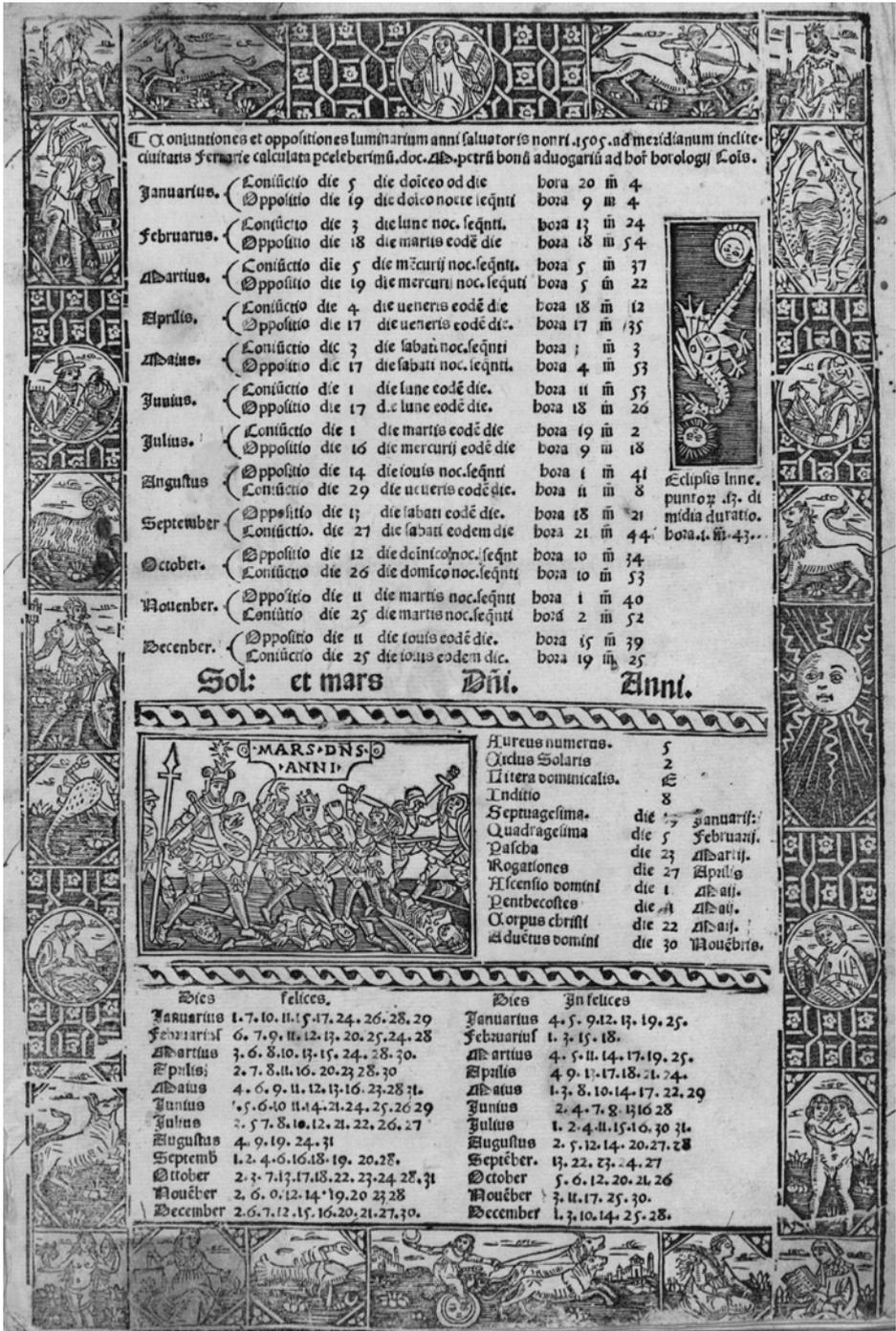
Abb. 8: Nordwandfenster mit Eintiefung und Scharnier für Fensterladen

Richten wir diese Frage an ein universelles astrologisches Weltbild, fällt schnell auf, dass die Planeten im Zyklus keinerlei Rolle spielen. Obgleich gerade die Dynamik der Planetenbewegungen den Jahresvorhersagen, die zum Ende des 15. Jahrhunderts eine beständig wachsende Popularität und Verbreitung fanden, ihren theatralischen Reiz verschaffte. Da sich jedoch durch die verschiedenen Umlaufzeiten der Planeten in jedem Jahr andere Konstellationen ergeben, lassen sie sich im »Einjahreskalender« Schifanoia nicht bildlich integrieren. Dazu bedarf es jährlicher astronomischer Berechnungen, wie sie von Pietro Bono Avogaro, der als Professor für Astrologie an der ferraresischen Universität wirkte, in seinen jährlichen Prognostika für die d'Este erstellt und später auch im Druck herausgegeben wurden (Abb. 9).<sup>25</sup> Die astronomischen Ereignisse und ihre Konsequenzen sind dort für jeden Monat aufgeschlüsselt.

Verärgert berichtet uns Papst Pius II., dass Borso sich auf derartige Auskünfte tatsächlich berief. Wohl eher aus politischem Kalkül als aus Aberglaube sagte er dem Papst seine Teilnahme an der Kreuzzugskonferenz in Mantua ab, da eine Vorhersage aus dem März – also zum Jahresanfang – vor Reisen im August eindrucklich warnte:

*Promiserat, ut rettulimus, Borsius Mutinensium dux, qui pro Romana Ecclesia Ferrariam gubernabat, iturum se Mantuam cum Pius vocaret.*

25 STEFANO CAROTI, *L'astrologia in Italia. Profezie, oroscopi e segreti celesti, dagli zodiaci romani alla tradizione islamica, dalle corti rinascimentali alle scuole moderne. Storia, documenti, personaggi*, Rom 1983, S. 234.



**Coniunctiones et oppositiones luminarium anni saluatoris nonni .1505. ad meridianaum inclite ciuitatis Ferrarie calculata pcelebrimū.doc. Ad petra bonū aduogariū ad hor borology Loio.**

Januarus.	Coniunctio die 5 die doicoe od die	hora 20 m 4
	Opposito die 19 die doico nocte sequit	hora 9 m 4
Februarius.	Coniunctio die 3 die lune noc. sequit.	hora 13 m 24
	Opposito die 18 die maris eodē die	hora 18 m 54
Martius.	Coniunctio die 5 die mēcurij noc. sequit.	hora 5 m 37
	Opposito die 19 die mercurij noc. sequit	hora 5 m 37
Aprilis.	Coniunctio die 4 die ueneris eodē die	hora 18 m 12
	Opposito die 17 die ueneris eodē die.	hora 17 m 35
Maius.	Coniunctio die 3 die sabati noc. sequit	hora ; m 3
	Opposito die 17 die sabati noc. sequit.	hora 4 m 33
Junius.	Coniunctio die 1 die lune eodē die.	hora 11 m 53
	Opposito die 17 die lune eodē die.	hora 18 m 26
Julius.	Coniunctio die 1 die maris eodē die	hora 19 m 2
	Opposito die 16 die mercurij eodē die	hora 9 m 18
Augustus	Opposito die 14 die iouis noc. sequit	hora 1 m 41
	Coniunctio die 29 die ueneris eodē die.	hora 11 m 8
September	Opposito die 17 die sabati eodē die.	hora 18 m 21
	Coniunctio die 27 die sabati eodem die	hora 21 m 44
October.	Opposito die 12 die deitoc noc. sequit	hora 10 m 34
	Coniunctio die 26 die domico noc. sequit	hora 10 m 53
November.	Opposito die 11 die maris noc. sequit	hora 1 m 40
	Coniunctio die 25 die maris noc. sequit	hora 2 m 52
December.	Opposito die 11 die iouis eodē die.	hora 15 m 39
	Coniunctio die 25 die iouis eodem die.	hora 19 m 25

**Sol: et mars Dñi. Anni.**



MARS DÑS ANNI

Aureus numerus.	5
Orbus Solaris	2
Littera dominicalis.	6
Inditio	8
Septuagesima.	die 7
Quadragesima	die 5
Pascha	die 23
Rogationes	die 27
Ascensio domini	die 1
Pentecostes	die 8
Corpus christi	die 22
eductus domini	die 30

Dies felices.	Dies Infelices
Januarus 1. 7. 10. 11. 15. 17. 24. 26. 28. 29	Januarus 4. 5. 9. 12. 13. 19. 25.
Februarius 6. 7. 9. 11. 12. 13. 20. 25. 24. 28	Februarius 1. 3. 15. 18.
Martius 3. 6. 8. 10. 13. 15. 24. 28. 30.	Martius 4. 5. 11. 14. 17. 19. 25.
Aprilis 2. 7. 8. 11. 16. 20. 23. 28. 30	Aprilis 4. 9. 17. 18. 21. 24.
Maius 4. 6. 9. 11. 12. 13. 16. 23. 28. 31.	Maius 1. 3. 8. 10. 14. 17. 22. 29
Junius 5. 6. 10 11. 14. 21. 24. 25. 26. 29	Junius 2. 4. 7. 8. 16. 28
Julius 2. 5. 7. 8. 10. 12. 21. 22. 26. 27	Julius 1. 2. 4. 11. 15. 16. 30. 31.
Augustus 4. 9. 19. 24. 31	Augustus 2. 5. 12. 14. 20. 27. 28
September 1. 2. 4. 6. 16. 18. 19. 20. 28.	September 13. 22. 23. 4. 27
October 2. 3. 7. 13. 17. 18. 22. 23. 24. 28. 31	October 5. 6. 12. 20. 21. 26
November 2. 6. 0. 12. 14. 19. 20 23. 28	November 3. 11. 17. 25. 30.
December 2. 6. 7. 12. 15. 16. 20. 21. 27. 30.	December 1. 3. 10. 14. 25. 28.

Abb. 9: Prognostika von Pietro Bono Avogaro für 1505

*Vocatus, rescripsit paucos intra dies venturum. Iterum vocatus, mutato consilio, renuit, astronomorum iudicia causatus, qui sibi mortem portendere astra confirmarent, Mantuam petituro.*

*Increpavit eum Pontifex, qui Gentilium sequeretur ineptias et per astrorum inspectionem futuri se conscium diceret; excogitata haec ne Conventum accederet; vereri inter bonos viros apparere; malle cum bestiis quam cum hominibus vivere; ingratum Deo atque indignum qui tot bonis afflueret, quando in causa fidei nolet unius diei navigatione fatigari; nec religiosum nec christianum esse qui Conventum pro tuendo Christi nomine indictum effugeret; astrologorum iudicia, mense martio edita, prius sibi nota fuisse quam Pontifici promississet adventum; nihil principem minus decere quam promissa rescindere. [...]*

*Verum, egressus Ferraria, per Aemiliam profectus, medios inter aestus venaticas sequebatur aves, non sine irrisione omnium qui eam fabulam noverre. [...]*

*Ceterum Borsius, crebris nunciis ac litteris ex venatione ad Conventum accersitus, confusus tandem, venturum se Augusto exacto rescripsit, quod is esset fatalis mensis, non minus quam antea mentitus.<sup>26</sup>*

An dieser Stelle geraten die leeren Inschriftentafeln in den Blick. Hier hätten, im durch die Pfeiler vorgegebenen Raster des Tierkreises, die Planetenkonstellationen und andere kosmische Ereignisse für das entsprechende Jahr monatlich notiert werden können. Die Größe der Tafeln erlaubt einen ausführlichen Text zu Konjunktionen und Empfehlungen. Der Astrologe könnte also durch Secco-Neuanstrich der Tafeln oder durch einfaches Anbringen von Texten die Ereignisse des neuen Jahres in zwölf Etappen beschreiben. Dieses jährliche »Update« gäbe dem Fresko immer neue Aktualität. Auch wenn die Hypothese auf den ersten Blick anachronistisch modern wirkt, muss bedacht werden, dass wir uns in einer Zeit befinden, wo sich Uhren mit Tierkreis und astronomische Apparate großer Beliebtheit erfreuten. Avogaros Prognostika, die später durch den Druck eine große Verbreitung finden sollten, mögen in der Sala dei Mesi schon eine höfische Bühne erhalten haben.

Durch die wie auch immer gearteten Zusatzinformationen auf den Inschriftentafeln und die starke Ausrichtung auf die Dekane ist die untere Zone vielmehr normativ als deskriptiv zu verstehen. Die drei Szenen geben also grob an, welche Tätigkeiten sich für Fürst und Bevölkerung alljährlich empfehlen und würden durch den Text genauer spezifiziert. Der Raum würde unterhalten und zugleich über aktuelle und zukünftige Ereignisse informieren.

26 Enea Silvio Piccolomini (Papa Pio II), *I Commentarii*, hg. von Luigi Totaro, Mailand 1984, 21. De Borsii instabilitate insulsa atque mendaci, S. 510–514, Bd. 1.

## 4 Aspekte. Das alternative Modell

Wenden wir uns nun der zweiten Annahme, der Gültigkeit der von Warburg ermittelten Quellen, zu. Durch die beschriebene Struktur lässt sich auch eine Hierarchie der herangezogenen Texte erkennen. Marcus Manilius stellt das universale Konzept, indem er sowohl den Tierkreiszeichen die Götter zuordnet als auch die Dekane in seinem System vorsieht. Darüber hinaus sind seine *Astronomica* als Weltgedicht die Orientierung für das ebenfalls als umfassend gedachte Fresko. Die anderen Quellen werden hingegen weniger konzeptionell als illustrativ umgesetzt. So wurde bei den Dekanen Manilius umgangen, da seine Monatsdrittel lediglich wieder Tierkreiszeichen sind und nicht die pittoresken Gestalten, welche durch die arabische Überlieferung auf uns gekommen sind. Schließlich wurde das astronomische Gerüst mit Attributen und Szenen aus Mythographien und Mythologien enzyklopädisch angereichert und mit so viel Personal versehen, dass der strenge Aufbau des Systems überzeichnet wird. Diese Vielfalt lockert das Programm auf und hebt seinen künstlerischen Wert, in Bezug auf die Lesbarkeit stellt sie hingegen eine weitere Störung dar.

Wenn wir das astrologische Weltbild als logisch durchdacht und besonders Manilius als verbindliche Quelle ansehen, irritiert jedoch, dass im Palazzo Schifanoia die in der Kunst prominenteste Einteilung des Jahres in die vier Jahreszeiten kaum eine Bedeutung zu haben scheint.<sup>27</sup> Während wir für die Binnenstruktur eine klare Gliederung ausmachen konnten, gruppieren sich die Felder selbst ungeordnet im Raum und variieren zudem in ihrer Breite. Hinzu kommen die architektonischen und höfischen Nebenszenen, die weder kontextuell noch kompositionell an das Programm anschließen. Dabei sprechen die wechselnden Schmuckformen der Scheinarchitektur an den unterschiedlichen Wänden durchaus für eine inhaltliche Differenz, zumal die durch reichen Vasenschmuck kostbarste Pilasterordnung den Sommermonaten auf der Nordwand vorbehalten ist, während die Stirnwände mit kannelierten Pilastern gegliedert werden.<sup>28</sup>

Das führt zur dritten Annahme: den Irritationen bei der Umsetzung des Weltbildes in den Raum. Astrologie ist der Versuch, aus Geometrie Sinn zu deduzieren.

27 Manilius teilt die Jahreszeiten mit lakonischer Kürze:

*Quattuor aequali caelum discrimine signant,  
in quibus articulos anni deus ipse creavit,  
ver Aries, Cererem Cancer Bacchumque ministrans,  
Libra caper brumam genitusque ad frigora piscis.*

Marcus Manilius, *Astronomicon*. Libri V. Die Astrologie des M. Manilius in 5 Büchern, Stuttgart 1990.

28 Neben den Sommermonaten findet sich auch das herbstliche Vulkanfeld auf der Nordwand. Durch die Verluste der Südwand ist nicht klar zu erkennen, welche Schmuckform vorlag. Heute wirken die Pilaster schlichter als die der anderen Wände, doch auch eine Wiederholung der Binnenstruktur der Nordwandpilaster erscheint möglich.

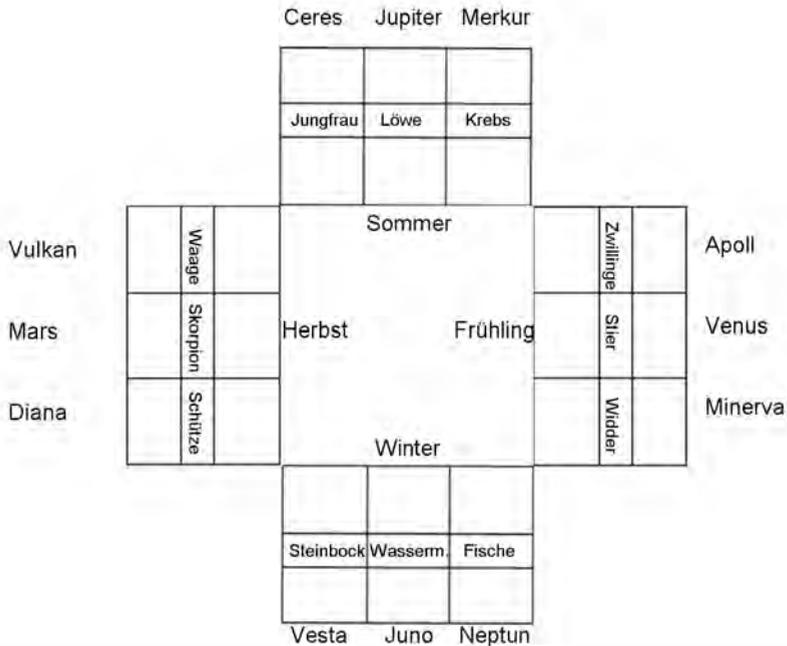


Abb. 10: Idealraum zur Visualisierung der Astronomica des Manilius

Manilius beschreibt ausführlich die vielen Gegenüberstellungen und Symmetrien, die den Tierkreis in räumliche und im zweiten Schritt emotionale Verhältnisse bringen. Zeichnet man diese Linien in den Grundriss des Saales ein, entsteht nicht die kosmische Harmonie, durch deren Faszination die Astrologie so lange in ihren Bann zu ziehen verstand. Sie hätte sich jedoch eingestellt, wenn auf jeder Wand drei Bildfelder untergebracht worden wären. Dadurch hätte jede Jahreszeit eine Seite für sich erhalten, die Tierkreiszeichen hätten die richtige Konjunktion und die Götterpaare würden einander anblicken. Die durch den astrologischen Systemzwang bedingten geometrischen Aspekte, die gemeinhin im als Kreis gedachten Zodiakus durch Verbindungslinien konstruiert werden und die von Manilius in Verse gefasst wurden, lassen sich folglich ebenso anschaulich in einem nur marginal anders arrangierten Raum visualisieren (Abb. 10).

Sollte die Anordnung der Fresken im Saal jedoch ganz umgestellt worden sein, könnte es auch weitere Fehler bei der Neuorganisation gegeben haben. Damit ist auch die Reihenfolge der Bildfelder fraglich. Untersuchen wir dazu, wie der Betrachter des Freskos die gegenwärtige Anordnung rezipiert. Beginnt er mit dem ersten Tierkreiszeichen, dem Widder (Abb. 11), sieht er zuerst auf Warburgs ›vir niger‹, den ersten Dekan des Widders, um dann von rechts nach links über die

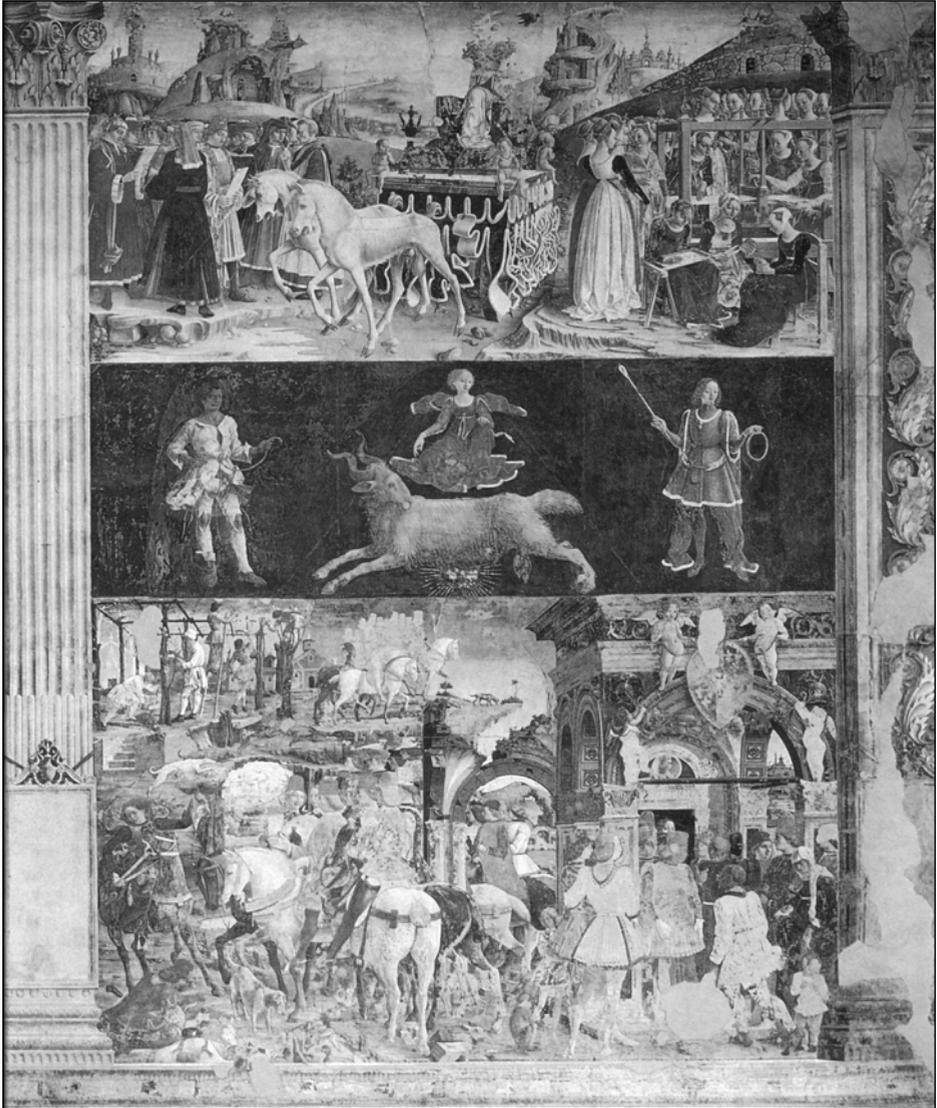


Abb. 11: Athenebildfeld

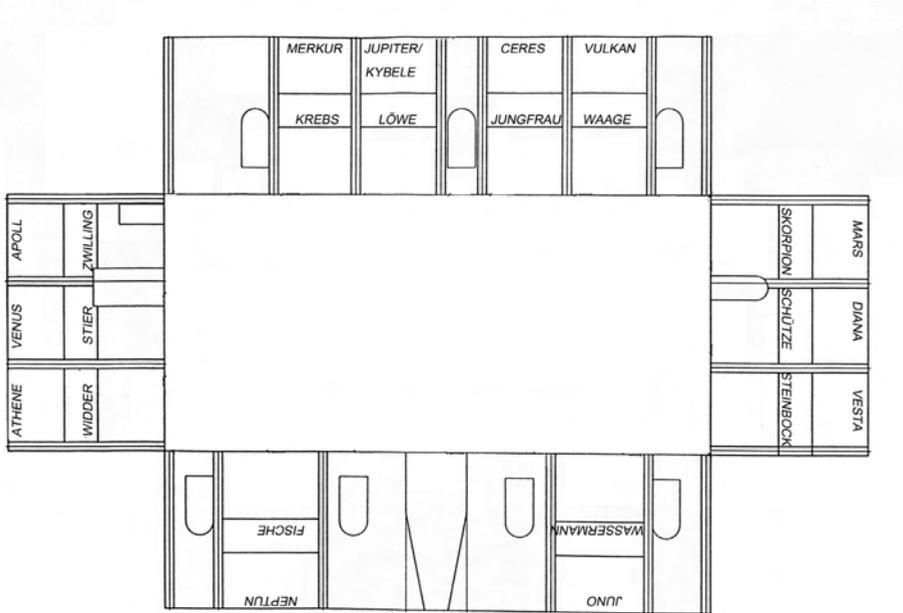


Abb. 12: alternatives Schema der Anbringung der Bildfelder

beiden folgenden zu streifen. Parallel dazu erblickt er im unteren Feld zuerst die Monatsarbeit und Entenjagd, dann den zweiten Borso, weit im Hintergrund jagend, und schließlich den Fürsten unter dem Justitia-Tondo. Der Blick folgt also der gewohnten Leserichtung. Am Ende des Feldes darf der Betrachter jedoch nicht in diese Richtung weiterschauen, sonst landet er beim ersten Dekan der Fische, springt also fast zwei Monate in die Vergangenheit. Er muss der Richtung folgen, in welche die Sternzeichen laufen und die Wagen fahren: zwar innerhalb des Bildes von rechts nach links, von Bildfeld zu Bildfeld jedoch in die Gegenrichtung. Die Blickführung gleicht aneinander gereihten Schleifen (vgl. Abb. 1).

Ogleich es bei der Darstellung des Zodiakus sowohl Anordnungen mit dem und gegen den Uhrzeigersinn gibt, scheint hier durch die Logik der Binnenstruktur eine umgekehrte Reihenfolge der Felder sinnvoll. Der Betrachter auf der Erde erlebt den Aufgang der Gestirne von Osten nach Westen. Dies entspricht im Saal einer Richtung von links nach rechts. Das Fresko könnte also links an der Westwand beginnen und dann über Sommer im Norden und Herbst im Osten mit den Fischen rechts an der Südwand enden (Abb. 12). Dafür sprechen der dann gerade verlaufende Zeitstrahl, auf dem die Dekane in langer Reihe angeordnet wären und die Tierkreiszeichen sich durch die Pfeiler nacheinander reihen würden. So wie der Blick dadurch über die kalendarische Ordnung der Mittelzone gleiten könnte, ergäbe sich auch für den Triumphzug eine natürlichere Abfolge. Der Betrachter sähe nun die Wagen entgegenkommen und vorbeiziehen. Interessanterweise hat

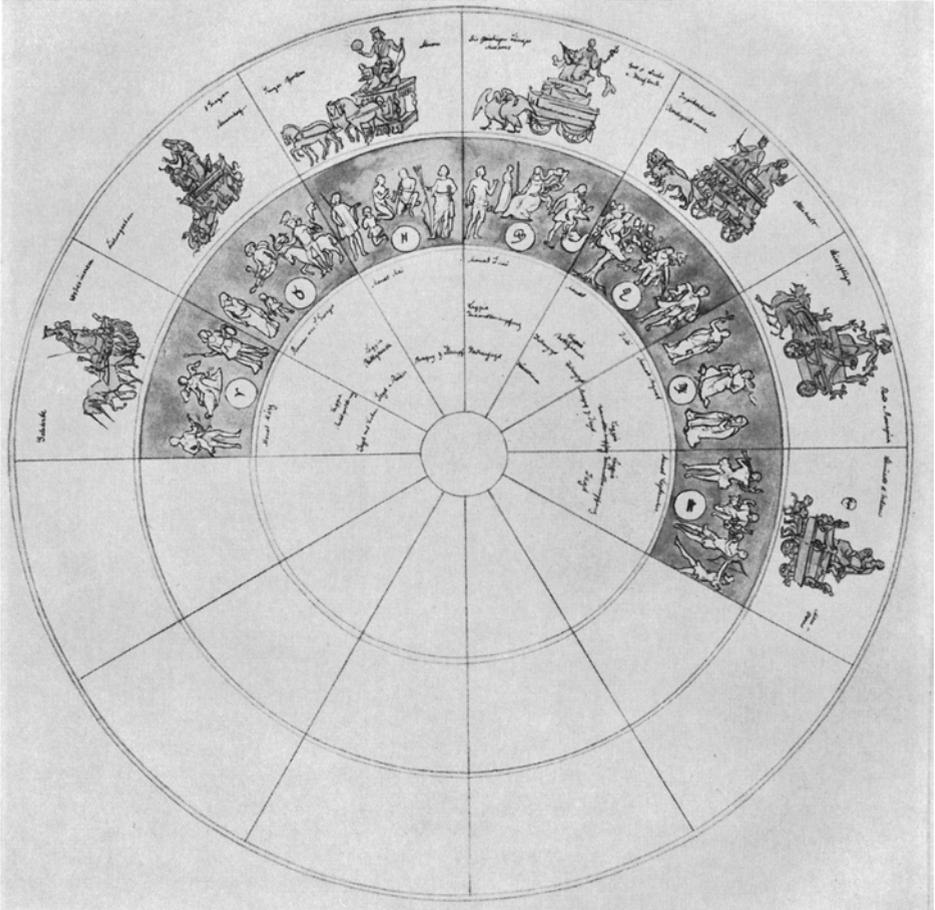


Abb. 13: »Schema der Freskenanordnung im Palazzo Schifanoja zu Ferrara« (nach Warburg)

Warburg diese Reihenfolge ohne ersichtlichen Grund in seiner systematischen Zeichnung abgebildet (Abb. 13).

Schließlich finden sich Hinweise im Bild, die für eine solche Anordnung sprechen. So neigt der Widder im Palazzo Schifanoia seinen Blick zurück ins alte Jahr zu den Fischen, während es bei Manilius heißt:

*Aurato princeps Aries in vellere fulgens  
respicit admirans aversum surgere Taurum.*<sup>29</sup>

29 Manilius, *Astronomicum* V (wie Anm. 27), S. 263–264.



Abb. 14: Ceresbildfeld (Detail) Triumph der Ceres mit Raub der Proserpina

Der in Schrift und Bild überlieferte Typ des zum Stier zurückblickenden Widders hat sich hier offenbar ikonographisch richtig überliefert, während der Kopf lediglich durch die Anordnung der Felder in die falsche Richtung schaut. Auch auf der mythologischen Ebene erweist sich die neue Anordnung als stringenter: In der oberen rechten Ecke des Ceresfeldes fahren Proserpina und Pluto auf einem von Drachen gezogenen Leiterwagen aus dem Bild (Abb. 14). Durch die ganz routiniert scheinende Entführung wird der alljährliche Wechsel der Jahreszeiten angedeutet und nur in der neuen Richtung würde das Gefährt wirklich zum Herbst hinausfahren. Genauso schließt das Bildfeld des Mars in dieser Reihenfolge direkt an seinen Ehebruch mit Venus im Vulkanfeld an. Die Tat aber kann dadurch direkt vom gegenüber fahrenden Sol Apoll aufgedeckt werden.

Dieser angenommene Idealraum ist kein Beleg dafür, dass die Anordnung in dieser Ausrichtung und mit Jahreszeiten in den Entwürfen ursprünglich intendiert war. Es wird daran jedoch deutlich, wie wenig im heutigen Aufbau von Manilius' Weltgedicht bleibt. Es ist schwer verständlich, warum ein Astrologe gerade auf das Wichtigste, nämlich die kosmische Ordnung mit ihren wechselseitigen Bezügen, verzichten sollte. Allerdings kann nicht jedes System innerhalb der gegebenen Bedingungen visualisiert werden.

## 5 Bauplan contra Weltbild

Die heutige räumliche Situation im Palazzo Schifanoia steht dem idealen Modell entgegen. In einem Stadium, wo der Aufbau der Felder schon durchgeplant war, möglicherweise bereits als Karton vorlag, scheint die logische Reihenfolge und Anordnung verstellt worden zu sein. Am Grundriss der Sala dei Mesi liegt es nicht. Auch wenn der oben beschriebene ideale Raum quadratisch oder gar kreisförmig gedacht werden mag, um die geometrische Harmonie voll zu entfalten, würde das Modell durchaus im rechteckigen Saal mit einer Durchfensterung wie auf der Südseite der Sala dei Mesi funktionieren (Abb. 15).

Auf der Nordwand sind hingegen nur drei Fenster vorhanden. Zwischen ihnen drängen sich jedoch vier Bildfelder. Die gesamte Front erscheint als eine Notlösung, wenn man die Breitenausdehnung der Bildfelder mit den Maßen der anderen vergleicht. Der Grund für den Missstand könnte sich im gegenüberliegenden mittig angeordneten Kamin (Abb. 16) finden. Er verhindert ein mittleres Bildfeld und bedingt ein Ausweichen desselben auf die Nordwand. Um das dort zugeschlagene Feld überhaupt unterbringen zu können, musste auf eines der vier Fenster verzichtet werden. Das Missverhältnis lässt sich leicht aus den Breiten der Bildfelder der sich gegenüberliegenden Wände ablesen. Gerade in der unteren Zone, in der Borso dreimal mit Gefolge gezeigt werden muss, scheint die Verkürzung auch kompositorisch durch die abrupten räumlichen Brüche erkennbar zu werden. Da sich diese jedoch auch in den Feldern Francesco del Cossas auf den Stirnseiten ergeben und gemeinhin als Ausdruck des eigenwilligen ferraresischen Malstils gelten, stellen sie nur einen schwachen Beleg dar. Die schwankenden Maße bei Strecken, die als ekliptische Länge per Definition einheitlich sein müssten, weisen jedoch deutlich auf eine Umstellung des Konzepts, wie es nicht im Sinne des mathematisch arbeitenden Astronom<sup>30</sup> sein kann, hin.

Ein durch den Kamin bedingter architektonischer Neuentwurf ergäbe ein Problem für die Malerwerkstatt, da sie ihre Bildfelder nun nicht mehr unterbringen könnte, was rückkoppelnd nur durch eine weitere Änderung des Grundrisses – eine abweichende Fensterfront – gelöst werden könnte. Beim Bau scheint also eine simultane Planung bestanden zu haben, die durch die starke Interdependenz der Gewerke ständig miteinander abgestimmt werden musste. Wenn der Kamin erst während des Umbaus in die Planung einbezogen wurde, weist dies auf ein verändertes Verständnis des Palastes hin. Dass Borso Schifanoia viel Bedeutung zumaß, zeigt sich auch darin, dass er den Platz davor anlegen ließ und andere adlige Familie in die Nachbarschaft zogen.<sup>31</sup> Er wird damit auch für große Anlässe

30 Die Teilung von Astronomie und Astrologie vollzog sich erst in der Folge, so dass der Entwickler des Freskenprogramms beide in Personalunion praktizierte.

31 CHARLES M. ROSENBERG, *The Este Monuments and Urban Development in Renaissance Ferrara*, Cambridge 1997, S. 86.

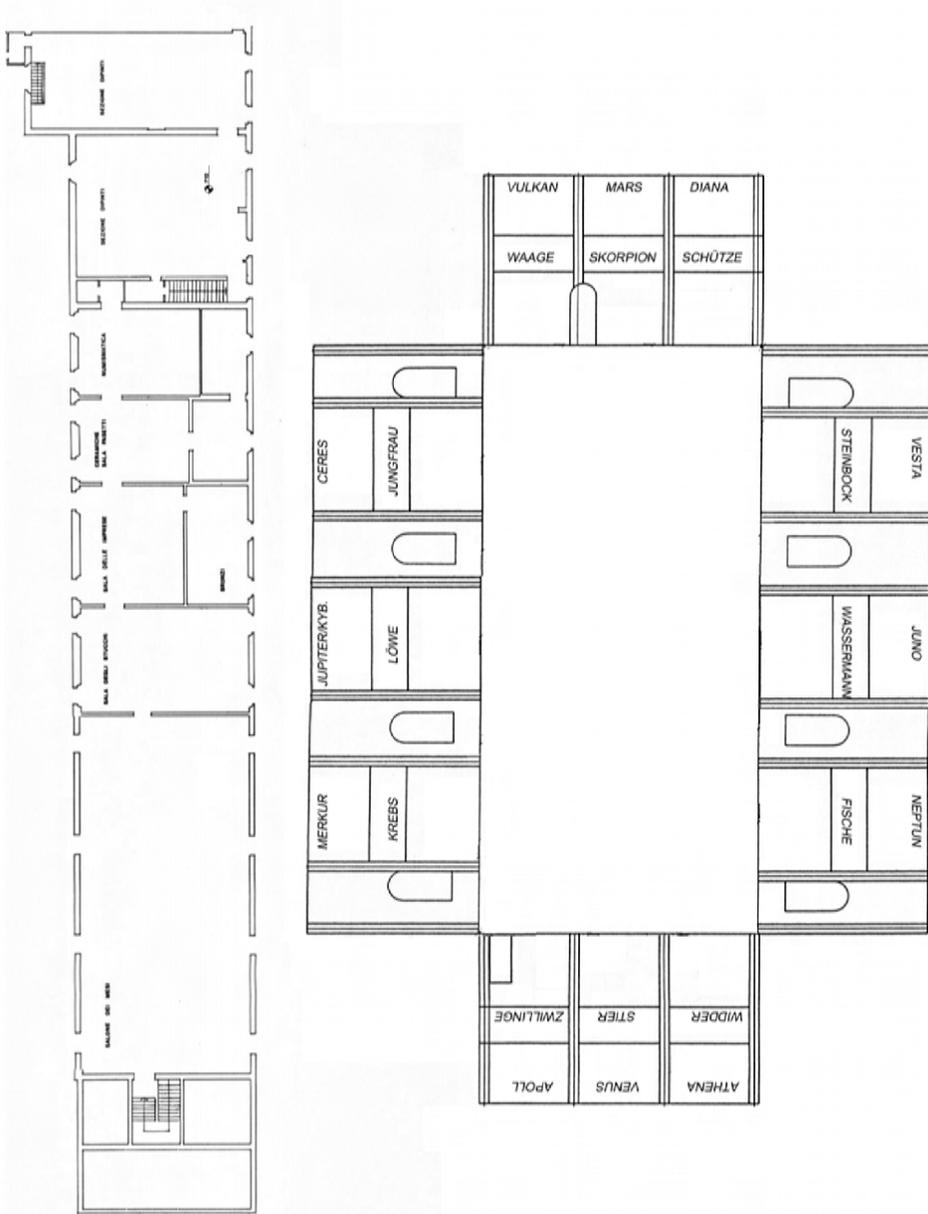


Abb. 15: Rekonstruktion des Autors vom Obergeschoss des Palazzo Schifanoia und Rekonstruktion der Sala dei Mesi



Abb. 16: Südwand (Detail), Spuren des Kamins

ganzjährig nutzbar und somit eine echte Alternative zur alten Stadtresidenz. Das Fresko, in welchem Borso sowohl bei der Regierung als auch beim Jagen gezeigt wird, scheint die Ambivalenz des ganzen Gebäudes als Lust- und Regierungsort zu reflektieren.

Das Kräfteparallelogramm zwischen Auftraggeber, gelehrtem Programmsteller, Künstler und Rezipienten scheint sich in diesem Fall klar zu Gunsten der Wohn- und Repräsentationsbedürfnisse Borsos geneigt zu haben, so dass ästhetische und inhaltliche Defizite in Kauf genommen wurden. Die vorgeschlagene Rekonstruktion (wiederum Abb. 15) zeigt hingegen einen Raum, der vollständig dem astrologischen Weltbild gewidmet ist und es in nahezu idealer Weise repräsentiert. Erst in diesem Saal ohne die beschriebenen Irritationen würden die bemalten Fensterläden sinnvoll, um die reale Außenwelt aus dem illusionistischen Kosmosmodell auszuschließen und damit die Stringenz und die räumlichen Bezüge des Systems ganz auf den »Betrachter im Bild« wirken zu lassen.

## 6 Das astrologische Weltbild als eine Legitimationsstrategie

Innerhalb der Rekonstruktion steht das Fresko nun noch deutlicher in Analogie zu den ›Astronomica‹ des Manilius, die als astrologisches Lehrgedicht konzipiert wurden und gleichzeitig Panegyrik auf Augustus waren. Für Borsos Image war einerseits die Charakterisierung als gerechter Herrscher, andererseits die Identifikation mit Kaiser Augustus wichtig.<sup>32</sup> Denn nach Leonello, der Julius Caesar vor allen Römern favorisierte,<sup>33</sup> ergab sich für Borso als erstem Herzog der erste Kaiser als gutes Vorbild. Augustus und Borso teilten das politische Ziel eines äußeren und inneren Friedens, nachdem sie die Macht geschickt an sich gezogen hatten. Der Kaiser nutzte die Astrologiebegeisterung seiner Zeit als Teil seiner politischen Propaganda, indem er sein Horoskop veröffentlichen ließ. Eine Praktik, die im *Quattrocento* wieder aufgenommen wurde. Darüberhinaus ließ Augustus den Ziegenfisch des Steinbocks als Zeichen seiner Empfängnis auf Münzen prägen<sup>34</sup> und provozierte vielleicht mit dieser Haltung zur Sternkunde Manilius, sein Lehrgedicht für den Kaiser zu verfassen.

Borso, der schon in Tito Strozzi seinen Vergil gefunden hatte, ist nicht mit astrologischer Panegyrik nach der Art des Manilius, wie sie beispielsweise Basini für Sigismondo Malatesta schrieb, geehrt worden. In Ferrara liegt das Lehrgedicht in bildlicher Form als Sala dei Mesi vor. Es ist Bekenntnis zur Astrologie und Verherrlichung durch sie in einem. Die Astrologen präsentieren ihre Lehren durch nachvollziehbare bildliche Didaktik. Sie lassen sich einen Teil ihres Wissens entlocken, um sich damit gleichzeitig für weitere Aufgaben zu empfehlen. Eine davon könnte die oben vorgestellte jährliche Anbringung der Prognostika sein, die am ehesten von Pietro Bono Avogaro ausgeführt worden sein mag. Er bietet sich durch die neugewonnen Erkenntnisse und durch seine Reputation eher als Entwickler des Gesamtprogramms an als der von Warburg präferierte Prisciani.

32 ROSENBERG, Ferrara (wie Anm. 3), S. 160.

33 So macht sich Pisanello mit einem Porträt des Feldherrn bei Leonello beliebt (1435); MARTIN WARNEKE, Hofkünstler. Eine Sozialgeschichte des modernen Künstlers, 2. Aufl., Köln 1996, S. 125. Dagegen ist fraglich, ob Niccolò III. im berühmten Wettstreit das ›caesarenhafte‹ Porträt vorzog, um die Legitimation seines Sohnes zu stützen, wie ANDREAS BEYER, Das Porträt in der Malerei, München 2002, S. 77 behauptet. RONALD LIGHTBOWN, Mantegna. With a complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints, Oxford 1986, S. 142 sieht die Anziehungskraft von Cäsar für Leonello besonders in der Kombination von kriegerischer und literarischer Größe.

34 Siehe SIMONETTA TERIO, der Steinbock als Herrschaftszeichen des Augustus, Münster 2006; HANS GEORG GUNDEL, Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum. Kosmische Bezüge und Jenseitsvorstellung im antiken Alltagsleben, Mainz 1992, S. 155 und vgl. auch mit der repräsentativen Darstellung auf der ›Gemma Augustea‹; sowie KOCKU VON STUCKRAD, Geschichte der Astrologie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 2003, S. 101.

Avogaro war jedoch 1468 mit erheblichen persönlichen Problemen<sup>35</sup> konfrontiert, so dass dadurch die Aufsicht an Pellegrino Prisciani übergegangen sein kann, der erst im September 1469 entscheidende Bücher aus der fürstlichen Sammlung entleiht und den Francesco del Cossa in seiner Beschwerde erwähnt. Möglicherweise waren auch beide Mitglieder einer Gruppe von Gelehrten, die das aufwändige Vorhaben betreuten.<sup>36</sup> Dies kann hier nur als Hinweis dienen, wie wenig über die Konstellationen im Inneren des ferraresischen Gelehrtenmilieu bisher bekannt ist.

Der Palazzo Schifanoia soll hier aber lediglich als Beispiel dienen, wie ein Weltbild schon durch seine Umsetzung in ein Modell, als auch durch den heutigen Befund und dessen Interpretationen nachhaltig verstellt werden kann. Doch auch das Modell *in situ* konnte sowohl die zyklische Wiederkehr des immer Gleichen wie auch die aktuellen und zukünftigen Ereignisse – möglicherweise auch durch die Inschriftentafeln – abbilden. Dem Besucher des Palazzo Schifanoia wurde so auf eindrucksvolle Weise gezeigt, wie harmonisch der Fürst im Einklang mit den Sternen stand. Neben seinem funktionalen Charakter als astrologisch und mythographisch, mnemotisches System schafft das Programm für Borsos *buon governo* eine himmlische Ordnung und Berechtigung, welche der Fürst aufgrund seiner dynastisch vagen Legitimation<sup>37</sup> durchaus bedurfte.

Die Einordnung in philosophische Systeme fällt schwer: Das Modell mit seiner Stufenleiter himmlischer Einwirkung über Götter, Tierkreiszeichen und Dekanen erinnert, wie von Lippincott<sup>38</sup> vorgeschlagen, an eine pythagoreische Kos-

35 LYNN THORNDIKE, *A History of Magic and experimental Science. Fourteenth and Fifteenth Centuries*, 2. Aufl. (Band IV), New York 1953, S. 464: Avogaro verlor seinen Vater und einen Sohn durch die Pest. Es gelang ihm nicht mit der Universität nach Rovigo auszuweichen. Seine Geldnot lässt ihn eine Bittschrift an den Fürsten verfassen.

36 Rotondò, der eine kurze Biographie Priscianis verfasst, sieht ihn im Gegensatz zu Warburg ebenfalls nur als Teil eines Expertenteams. ANTONIO ROTONDÒ, Pellegrino Prisciani (ca. 1435–1518), in: *Rinascimento* XI,1 (1960), S. 70; CAROTI, *L'astrologia* (wie Anm. 25) betont, dass er nie Professor für Astrologie war (im Gegensatz zu Avogaro).

37 Borso umging nach dem Tod seines Halbbruders Leonello d'Este die rechtmäßigen Nachfolger, Brüder und Neffen. Dazu muss erwähnt werden, dass seine Initiative nicht mit einem Staatsstreich vergleichbar ist. Da er zum Markgraf gewählt worden war und sich auch das Vikariat vom Papst bestätigen ließ, brach er nur mit der dynastischen Tradition (ROSENBERG, Ferrara [wie Anm. 3], S. 14). Die neuere Forschung erkannte trotzdem darin die Triebfeder für viele Entscheidungen des Fürsten. Er zog neue Familien an den Hof, um dankbare Verbündete zu finden und belehnte seine eigenen Verwandten mit Ländereien (RICHARD MICHAEL TRISTANO, *Ferrara in the Fifteenth Century. Borso d'Este and the Development of a new Nobility*, Ann Arbor 1983). Was oft als Verschwendungssucht gedeutet wurde, war geschickte Geschenkpolitik. Auch sein Bemühen, neue Titel zu erlangen und das Volk für sich einzunehmen, kann dadurch erklärt werden. Neben dem Palazzo Schifanoia konstruiert auch die Borsiate Tito Strozzi eine direkte Legitimation durch die olympischen Götter.

38 LIPPINCOTT, *Frescoes* (wie Anm. 10), S. 216.

mosvostellung. Es kann jedoch genauso von einem neuplatonischen Weltbild<sup>39</sup> inspiriert sein oder Anregung durch den Determinismus Gemmisto Plethons<sup>40</sup> empfangen haben, der während des Konzils 1438/1439 in Ferrara weilte. Eine Zuschreibung zu einem einzigen philosophischen System wird erschwert durch den bereits eklektischen Charakter der zugrundeliegenden Quellen und dem ebenso unreflektierten Zusammenziehen durch den das Programm erstellenden Gelehrten. Um hier Klarheit zu schaffen bedarf es grundlegenderer Arbeiten zur Renaissanceastrologie in Italien und Untersuchungen zu den geistigen Strömungen in Ferrara während Borsos Regentschaft.

So universell das astrologische Weltbild in der Sala dei Mesi wirkt, im folgenden Raum – der Sala degli Stucchi – wird seine Regierung mit den Tugendallegorien bereits wieder durch ein anderes System repräsentiert. Gänzlich konträr dazu inszeniert sich Borso in den Miniaturen seiner berühmten Bibel und in der bescheidenen Zelle, die er sich in seiner Karthäuserstiftung einrichten lässt. Die Repräsentationen von heidnischen, christlichen oder humanistischen Weltbildern scheinen den Fürsten auf kein Bekenntnis zu verpflichten. Die eigentlich irrationale Koexistenz der Weltbilder ermöglicht ihm ein facettenreiches Repertoire an seine Regierung und Person idealisierenden Repräsentationsformen.

39 Siehe dazu ERNST CASSIRER, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, in: Birgit Recki (Hg.), *Gesammelte Werke*, Hamburger Ausgabe, (Bd. 14) Hamburg 2002, S. 10: »Die Welt scheidet sich in eine niedere und höhere, eine sinnliche und intelligible Welt, [...] Von dem einen Pol zum anderen, von dem Über-Sein und Über-Einen, von dem Reich der absoluten Form bis hinab zur Materie als dem absolut Formlosen, führt ein stetiger Weg der Vermittlung.« Die Vermittlung erfolgt hier über die Sternbilder der mittleren Zone.

40 Das Problem dieses Vergleichs liegt schon grundsätzlich darin, dass beide Werke stark fragmentarisch sind. Im Palazzo Schifanoia fehlen z.B. gerade die Felder von Poseidon und Hera, die eine wichtige Bedeutung in der Philosophie Plethons haben, während die Hauptschrift – *Nomoi* – des Helenen bis auf wenige Kapitel verloren ist. Der Einfluss muss jedoch nicht direkt sein. Als Mittelsmann böte sich zum Beispiel Theodoros von Gaza an, der zwischen 1446 und 1450 in Ferrara als Professor lehrte und sich um 1470 ausführlich mit kalendarischen Problemen beschäftigte, bei denen er oft auf die Ideen seines Landsmanns zurückgriff, obwohl er sich im Streit zwischen Platonikern und Aristotelikern gegen Plethon positionierte. Siehe MILTON V. ANASTOS, *Pletho's Calendar and Liturgy*, in: *Dumbarton Oaks Papers IV* (1948), S. 190; zu Gazas Aristotelesrezeption JOHN MONFASANI, *L'insegnamento di Teodoro Gaza a Ferrara*, in: Marco Bertozzi (Hg.), *Alla corte degli estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*, Ferrara 1994, S. 5.