

GIORGIONE UND DER MYTHOS DER AKADEMIEEN

VON

G. F. HARTLAUB

Mit 4 Abbildungen

I. Geistige Unterströmungen als Quellen der Renaissancekunst

Mein Versuch der Giorgionedeutung, sei er im einzelnen richtig oder falsch, stellt sich in gewissem Sinne an die Seite derer, die auf eine Umwertung und Vertiefung des Renaissancebegriffs in bezug auf die „heidnischen“, „freichristlichen“, außerkirchlichen Unterströmungen hinzielen¹⁾. An der „Renaissance“ und dem Humanismus des 15. und 16. Jahrhunderts, geistigen Bewegungen, in denen die Antike und vor allem gerade die Spätantike auf eine neue Art fruchtbar wurde, hatte man bis jetzt meistens nur die „apollinisch“ heitere Erscheinung wahrgenommen, ähnlich wie es vor Burckhardt und Nietzsche mit der Antike selbst geschehen war. Man war geneigt, die Bemühungen der Renaissancekünstler als wesentlich formal gerichtet aufzufassen: Reinigung und Klärung der Darstellungsmittel durch ein neues, aus innerer seelischer Bereitschaft stammendes Verständnis der antik-römischen Kunst. Und den Humanismus, diese mit der künstlerischen Erneuerung unlösbar verknüpfte gelehrte Bewegung, faßte man gern als ein wesentlich philologisches, durch die Entdeckung der alten Schriftsteller und ihre Neuherausgabe gekennzeichnetes Phänomen. Diese Auffassung von der großen Kulturumwälzung des 15. und 16. Jahrhunderts wird ebenso gewiß eine Korrektur erfahren müssen, wie die Fabel von der „apollinischen“ Antike sie erfahren hat. Renaissance und Humanismus sind nicht nur durch das philologische und das formale, durch das artistische Interesse bestimmt, es sind im tiefsten Grunde religiöse Bewegungen. Damit ist aber keineswegs nur auf die kirchliche Reformation gedeutet und auf die bloß negative Zersetzung des mittelalterlichen Kirchenchristentums. Vielmehr handelt es sich um eine Erneuerung des religiösen Heidentums, des Heidentums der Spätantike, und zwar steht „Heidentum“ hier nicht nur in dem gebräuchlichsten Sinne einer Befreiung der Per-

¹⁾ Hartlaub, Giorgiones Geheimnis, ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance; München 1925. Saxl und Panofsky, Dürers Melencolia I. Leipzig 1924. K. Giehlow, Dürers Melencolia I und der maximilianische Humanistenkreis (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien 1904). Ders. Die Hieroglyphenmystik der Renaissance in der Allegorie der Renaissance; Jahrb. ksthist. Slgen. des a. h. Kaiserhauses, Bd. 22, Heft I; L. Volkmann, Bilderschriften der Renaissance, Leipzig 1923. Es erübrigt sich wohl, bei dieser Gelegenheit auf die großartige Zielsetzung und Arbeitsorganisation der Bibliothek Warburg und ihre sämtlichen als „Schriften der Bibliothek Warburg“ bekannten Veröffentlichungen hinzuweisen.

sönlichkeit, einer Erhellung des Bewußtseins und des Gewissens, auch nicht für bestimmte Priester- und Götterlehren oder philosophische Systeme, sondern vielmehr als das, was man in der Romantik als die „Nacht-Ansicht“ heidnischen Weltgefühls bezeichnet haben würde. Das abergläubische, dämonisch-magische Element und die umfassende religiöse Kosmologie des Späaltertums, niedergehalten oder doch ganz einseitig fixiert durch die Dogmatik des Mittelalters, bricht in der Renaissance freier und selbständiger wieder durch und erfüllt die Seelen der Menschen viel stärker und früher als jene „Aufklärung“ im naturwissenschaftlichen Sinne, deren Anfang wir auch schon in das 15. und 16. Jahrhundert versetzen möchten. Was im christlichen Mittelalter eine mehr oder weniger verborgene Unterströmung gewesen war, konnte jetzt die religiöse Wißbegier und das faustisch suchende Bewußtsein der neuen Generation erfüllen. Neuplatonismus, Hermetik, ägyptische Hieroglyphenmystik, Kabbala, Theosophie und Magie: alle Elemente des archaischen, in der Spätantike erneuerten von den Arabern bewahrten Welt- und Naturbegriffs mit ihrer symbolischen Bildersprache — sie bildeten eine ungeheure „pansophische“ Vorstellungsmasse, aus der sich die Humanisten, die neuen Heiden des Nordens und Südens, ein unkirchliches, besser überkirchliches, allen Weltreligionen gemeinsames Mysterienwissen aufzubauen trachteten, einen synkretistisch-gnostischen Idealmythos, in dem sich das Asketisch-Spirituelle oft in recht absonderlicher Weise mit einem freien pantheistischen Naturkultus gemischt zu haben scheint und dessen beglückender Besitz wohl der tiefste Grund für das eigentümlich laue Verhalten der Humanisten gegenüber den konfessionellen Reformbewegungen gebildet hat.

Bei unsern Kunstforschern tritt das Interesse für das Gegenständliche in Malerei und Bildhauerkunst des 15. Jahrhunderts stark zurück. Soweit es sich nicht um die altbekannten christlichen Stoffe handelt oder um allegorische Verherrlichung des Bestellers, nimmt man die Vorwürfe der Maler durchweg als Frucht der humanistischen Philologie. Die Lektüre der klassischen Dichter — so meint man — hat den Künstlern und ihren Anregern und Auftraggebern einen neuen Stoffkreis vermittelt, dessen bunte und sinnliche Welt die Phantasie mit Begierde aufgriff. So wären also die neuen Sujets der Renaissancemalerei fast durchgängig als Illustrationen bestimmter Stellen aus der wiederentdeckten Literatur des Altertums zu deuten oder doch als ein freies Spiel mit Gestalten und Vorstellungen antiker Mythologie. Daß etwa eine berühmte Darstellung wie der „Pan“ von Signorelli im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum mehr bedeuten könnte als ein ästhetisch-phantastisches Spiel mit antiken Vorstellungen, vielleicht auch ein Hohn auf die kirchliche Idee, daß sie so etwas wie der Ausdruck eines eigenen religiös-heidnischen Bekenntnisses sein sollte, werden auch heute nur wenige Forscher zugeben wollen.

Erst ganz neuerdings beginnt sich die Erkenntnis Bahn zu brechen, daß sich in der bildenden Kunst der Renaissance neben den genannten allgemein bekannten Stoffen tatsächlich auch jene verborgene neuheidnische „Pansophie“ (um einen Ausdruck des Comenius zu gebrauchen) ihre eigenen Symbole und Mythen geschaffen hat, genauer, daß sie erst jetzt es wagen durfte, etwas von dieser archaisch-kryptischen Bildersprache in die offenkundige Darstellung einfließen zu lassen. Am be-

kanntesten ist seit Giehlow's Forschungen die auf Grund einer verbreiteten mystischen Hieroglyphenauslegung nach spätantiken Quellen (Horapollo) beliebte Bilderschriftsprache („Rebus“), von deren geheimen Andeutungen nicht nur die höfische Graphik Mantegnas und Dürers, sondern überhaupt die Graphik und Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts mehr enthält als die meisten Forscher ahnen und auf die wir in einem besonderen Kapitel eingehen. Sodann kommt natürlich die Astrologie in Betracht, deren mannigfaltige Bildmotive uns in den Illustrationen der Kalender des späten Mittelalters begegnen. Aber der Reichtum kalendarischer Bildmotive — die Tierkreis- und Planetenfiguren nicht nur, sondern auch die Monatsbeschäftigungsbilder, die genrehaften Planetenkinderdarstellungen, die Wahrsagebilder u. a. m. — ist erst von wenigen ganz gewürdigt und auch richtig verstanden worden, geschweige daß man sich bewußt gemacht hätte, wie diese Bildmotive unter dem Aufblühen der Astrologie in der Renaissance den engen Rahmen des Kalenders sprengten und auf verschiedenen Wegen befruchtend in die Kunst der Malerei und Graphik übergingen. Daß die Landschaftskunst, daß die Genremalerei und die Berufsdarstellung in der späteren Tafelmalerei aus der Keimzelle des astrologischen Kalenders hervorgegangen sind, ist freilich nicht so leicht zu durchschauen. Aber ohne weiteres erhält die gewaltige Bedeutung des astrologischen Stoffkreises für die Renaissancekunst aus der Tatsache, daß man schon im 14. und 15. Jahrhundert monumentale Werke astrologischer Kunst ausgeführt hat: den großen, neuerdings von Barzon ausführlich behandelten Bilderkreis des Salone in Padua und den berühmten, von Warburg endgültig aufgeklärten Freskozyklus im Palazzo Schifanoja von Ferrara: jener durchaus kryptisch und starr symbolisch, eine monumentale Bilderschrift im Sinne mittelalterlicher Geheimdoktrin, dieser mehr auslegend und verbindend, novellistisch illustrierend, — da das Thema inzwischen halb offenkundiger Bildungsbesitz gesellschaftlich gelehrter Oberschichten geworden war. Auf der vor allem durch Franz Boll geschaffenen Wissensgrundlage vermochte auch die kunstgeschichtliche Forschung (Giehlow, Warburg, Saxl-Panofsky) die astrologischen Gegenstände außer in der Monumental-Malerei auch in der Graphik schärfer zu bestimmen und als einen besonderen Stoffkreis von größter Folgewichtigkeit für die Renaissancekunst zu erkennen. Was Giehlow und seine heutigen Fortsetzer Saxl und Panofsky über die Beziehung des von Dürer geschilderten melancholischen Temperaments zum Planeten Saturn beibrachten, war freilich so neu und fremdartig, daß die Dürerforschung bis auf den heutigen Tag nur mit einigen Verlegenheitswendungen darauf eingegangen ist, obgleich sich erst jetzt der Sinn des Dürerschen Sticks und ihrer vielen sinnbildlichen Attribute zu erklären begann (vgl. Abschnitt VI). Der entscheidende Weg ist indessen beschritten worden und es scheint nur eine Frage der Zeit, daß man ihn allgemein einschlagen wird.

Nicht nur ägyptisierende (hieroglyphische) Theosophie und astrologische Mystik haben der Kunst gewisse Gegenstände und Aufgaben zugeführt. So wie die populäre Verknüpfung des Saturn mit dem melancholischen Temperament in der Renaissance eine geheime tiefere Deutung erfahren hat, als deren Frucht Dürers Blatt und eine Reihe verwandter Bilder und Stiche vor uns liegt, so — scheint es — hat auch

die Alchemie (Schwesterwissenschaft der Sterndeutung) mit ihrem geheimen Vorstellungs- und Sinnbilderkreis ihren Ausdruck in Malerei und Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts gefunden. Unter Alchemie ist hier allerdings nicht die äußerliche Praxis des Goldmachens verstanden, sondern die geheime Lehre von der religiös-magischen (stufenhaften) Vorbereitung des Adepten, von dem Parallelismus seiner moralischen Selbstentwicklung und des äußeren Naturverwandlungsprozesses. Auch die „hermetische“ (alchemistische) Philosophie, der Glaube, daß es dem innerlich verwandelten und geläuterten Menschengeste auch gelingen müsse, die Natur zu wandeln und zu läutern, wurde im Abendland erst mit dem Abklingen der mittelalterlichen Gebundenheit ganz frei. Alchemistisch im engeren Sinne sind die symbolischen Bilderreihen, wie wir sie in zahlreichen Handschriften und Drucken seit Ende des Mittelalters finden, — ein kunstgeschichtlich noch völlig unerschlossenes Gebiet, das nur vom Standpunkt des Chemie-Historikers kürzlich eine Teilveröffentlichung gefunden hat¹⁾. Die alchemistische, sog. hermetische, von dem mythischen Ordenshaupt, dem ägyptischen Hermes, abgeleitete Philosophie, die in der Renaissance sich mit orphischen, neuplatonischen, vor allem auch mit jüdisch-kabbalistischen Elementen verband, scheint in einem gewissen Zusammenhang mit der sog. Rosenkreuzerliteratur²⁾ der Spätrenaissance zu stehen und ist — deutlicher als Hieroglyphik und astrologische Mystik — mit dem geschlossenen Gesellschaftswesen der Renaissance verknüpft.

II. Die Akademien als Mittler.

Akademien und weltliche Sodalitäten, als geschlossene Gesellschaften mit „hermetischem“ mysterienbündischem Einschlag, bilden das von der Kunstgeschichte völlig unbeachtete soziologische Bindeglied zwischen Renaissancegenosis und bildender Kunst. Sie waren Hüter und Pfleger der Lehrbilder, Zeichen und symbolischen Vorstellungen. Sie unterhielten mannigfachste Beziehungen zu Kunst und Künstlern und treten im 15. und 16. Jahrhundert neben der Kirche erkennbar als Besteller und Anreger der Graphik und Malerei hervor.

Geheimgesellschaften hat es in irgendeiner Form seit den Philosophenbünden, den Mysterienvereinen und gnostischen Gemeinden des Altertums bis auf den heutigen Tag fast immer gegeben. Sie bilden und erhalten sich mit einer merkwürdigen Selbstverständlichkeit, die die Religionssoziologie noch nicht genügend durchschaut hat. Ihr Kennzeichen ist, daß sie bestimmte Riten und Sinnbilder, wohl auch eine gewisse mythische Überlieferung hüten, deren Ausübung und meditative Betrachtung wenigstens ursprünglich die sittlich-religiöse, vielleicht auch suggestiv-magische Selbstentwicklung des Mitgliedes zum Ziele hatte, eine Läuterung, die sich zahlensymbolisch in bestimmten Graden und Stufen ausdrückt.

¹⁾ G. Carbonelli, *Sulle fonti storiche della chimia e dell'alchemia in Italia*. Roma 1925.

²⁾ Höhler, *Hermetische Philosophie*. O. u. J. — Georg Schuster, *Die geheimen Gesellschaften, Verbindungen und Orden*, Leipzig 1906. — Horneffer, *Die Symbolik der Mysterienbünde*, Jena. Silberer, *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*, Wien 1919, sowie die übrige in meiner Giordioneschrift zitierte Literatur; insbesondere die verstreuten Schriften v. L. Keller.

Keineswegs braucht allerdings der geheime Sinnbilderschatz, das Ritual und die mythische Überlieferung dauernd den Hauptzweck der betr. Vereinigung auszumachen, sondern häufig bildet dieser Gehalt nur noch den beiläufigen, in seinem magischen Sinn nur noch halb verstandenen, ja nicht selten auch parodierten „Comment“ bei ganz anders gerichteten äußeren Aufgaben, etwa fachwissenschaftlicher, politischer, humanitärer oder schließlich auch rein gesellschaftlicher Art. Die ältesten, ursprünglichsten unter ihnen freilich empfanden wohl ihr Weistum und ihre Aufgabe als eine nicht von der offiziellen Religion, von Kirche oder Staat vermittelte Sonderoffenbarung, eine archaische Geheimüberlieferung (Gnosis), die nicht jedem zugänglich gemacht werden durfte. Die späteren abgeleiteten Gemeinschaftsformen bedienen sich jenes archaischen Symbol- und Ritenvorrats, der gleichsam traditionell in der Luft lag und der ihren „Arbeiten“ eine höhere Weihe zu geben schien, nur noch rein äußerlich und ohne eigentliches Verständnis. Gegenwärtige und wohl letzte Form eines Mysterienbundes im ernsteren Sinne bildet nach Horneffers Angaben die Freimaurerei, deren „Loge“ sich auch sprachlich von der italienischen „Loggia“ ableitet. Sie ist an sich auch nur eine eklektisch rationalistische Gründung des 18. Jahrhunderts mit humanitären, aufklärenden und sittlichen Tendenzen. Sie bewahrt aber einen beträchtlichen Teil älterer Sinnbilder und Rituale, hat wohl auch in gewissen Systemen den typischen Geheimbund-Mythos: alles aus dem psychologisch noch nicht genügend durchschauten Grunde, weil gewisse Bilder in dem von Natur imaginativ veranlagten Unterbewußtsein des Menschen stationär und gewissermaßen zeitlos zu sein scheinen und darum zur Annahme einer tatsächlich historischen Kontinuität des Geheimbundwesens seit Urzeiten verführen. In Wirklichkeit hat es natürlich nicht immer eine Freimaurerei gegeben, so wenig wie ein Illuminaten- oder ein Rosenkreuzertum, sondern Gesellschaften mit untereinander ganz abweichenden praätischen Zwecken und Voraussetzungen lösten sich ab und bestanden nebeneinander, etwa die Mysterienbünde der Früh- und Spätantike, die Orden der Templer, die Bauhütten des Mittelalters, die alchemistischen Arbeitsverbände, dann aber vor allem die Akademieen und Sodalitäten der Renaissance- und Barockzeit.

Es ist auffallend, daß man für die Renaissance die mysterienbundartigen Züge in den humanistisch-aristokratischen Gesellschaften gegenüber den eigentlich volkstümlichen Sekten der vorreformatorischen und reformatorischen Zeit völlig übersehen hat. An sich ist in der Frührenaissance, diesem Zeitalter einer ersten abendländischen Aufklärung und zugleich einer großen Krisis des Kirchenchristentums, die Entstehung und Wiederbelebung von Gesellschaften mit neuheidnischem oder freichristlich pansophischem Einschlag gerade auch unter den Männern der neuen Wissenschaft und Kunst a priori wahrscheinlich, und der Neuplatonismus, der ekstatische Platonkultus (man denke an die ewige Lampe bei der Platonbüste), der Pythagoreismus innerhalb der Humanistenkreise scheint einer Wiedergeburt antiken Mysterienwesens ebenso sehr zu entsprechen, wie das Interesse für das altheilig-ägyptische Hieroglyphen- und Emblemwesen, für astrologische und kabbalistische Geheimwissenschaften des Ostens, die gerade gegen Ende des Mittelalters nachweislich zur modischen Leidenschaft wurden.

Auch deuten ja mancherlei dem Bauwesen entlehnte Ausdrücke im Briefwechsel der Humanisten („großer Baumeister der Welt“ u. v. a.) ein Nachklingen von mittelalterlich-zünftigen, bzw. bauhüttenhaften Brauchtümern an. Der Vergleich gewisser Akademien und Sodalitäten mit den maurerischen Logen und Loggien der Aufklärung des 18. Jahrhunderts wurde schon von Gregorovius gezogen und Molmenti nennt die venezianische Akademie des Pellegrini geradezu „una specie die massoneria“. Trotzdem fließen allerdings für die Zeit um 1500 direkte Quellen über ein eigentlich mysterienbundartiges Ritual- und Gradwesen innerhalb der Akademien nur spärlich, während wir von ihren Arbeiten wissenschaftlicher und archäologischer Natur Genaueres, von ihren Festlichkeiten mindestens Allgemeines genug vernehmen. Den zwar nur vermutungsweise dafür anzugebenden Grund, daß Schweigegebote in bezug auf gewisse Formalien und Überlieferungen herrschten, wird nur derjenige belächeln, der mit der besonderen typischen Geistesverfassung derartiger Verbände und Lehrinhalte nicht vertraut ist und außerdem das kirchliche Mißtrauen gegen sie unterschätzt. Was in Erweiterung der spürsinnigen Forschungen Ludwig Kellers über den Logencharakter der frühen platonischen Akademien und Sodalitäten, über die Lehrbilder alchemistischer Geheimbünde vorläufig festzustellen ist, habe ich in der Giorgioneschrift auf knappstem Raum zusammengetragen. Für die Kunstgeschichte am unmittelbarsten zu verwerten ist wohl der Nachweis, wonach laut Vasaris ausführlicher, gar nicht zu mißdeutender Angabe in der *Vita des Rustici* selbst gewisse gesellige Künstlervereine der Renaissance in ihrem Comment ein durchaus noch logenmäßiges Zeremoniell bewahrten und z. T. in ähnlicher Weise parodierten (also als ursprünglich ernst gemeint voraussetzten), wie es etwa die rheinischen Künstler-Fastnachtsgesellschaften zu Beginn des 19. Jahrhunderts gegenüber dem okkulten Logenwesen vor der französischen Revolution getan haben (z. B. die sog. „Dülkener Akademie“), oder wie heute noch die Studentenverbindungen etwa beim Reiben eines Salamanders ahnungslos alchemistisch-magische Praktiken parodieren. Es handelt sich bei Vasari insbesondere um die Gesellschaft „zur Kelle“, eine Bezeichnung, die bauhüttenhafte Erinnerungen nachklingen läßt.

Daß das Gesellschaftswesen der Renaissance logenartige Züge ausgebildet hat, läßt sich auch auf andere Weise indirekt in kaum widerlegbarer Folgerung erschließen. Wie wäre das mystische Ordenswesen, welches Valentin Andreaä kaum 100 Jahre später schon in ungeheurerlicher Ausbreitung und Ausartung vorfand und das er zu seinem berühmten Rosenkreuzerroman der „*Fama fraternitatis*“ (1612) verarbeitete, denkbar gewesen ohne historische Vorstufen, die in keinem anderen Zeitabschnitt als eben in der Renaissance, im Zeitalter des historischen Faust, angesetzt werden können. Ich habe nun auf Grund bestimmter Bildmotive, die der nächste Abschnitt aufzählt, die Vermutung aufgestellt, daß Giorgione einer „Corona“ („Kränzchen“ ist ein spätestes Diminutiv!) mit Mysterienbund-Charakter, mit anderen Worten wohl einer Akademie nahegestanden, daß er im Auftrag einzelner Akademiker gemalt und, wenn nicht dies, daß er wenigstens gewisse Motive aus dem Vorstellungskreis ihres Rituals und überlieferten Ideal-Mythos sowie aus ihrer Zeichensprache wohl zum erstenmal verarbeitet hat. Diese Motive sind dann von den Giorgionesken, insbe-

sondere von G. Campagnola, Lorenzo Lotto u. a., aufgegriffen worden. Sie wurden für eine kurze Zeit geradezu zur künstlerischen Mode. Gleichviel ob die Akademie des Aldus selbst in Betracht kommt — die ältere Akademie des Ermolao Barbaro, der Astrolog und Alchemist war, war um 1500 bereits geschlossen, — auf alle Fälle handelte es sich um eine Corona mit ebenso starkem Einschlag des künstlerischen und humanistischen, wie des aristokratisch-dilettantischen Elements. Eine Erscheinung wie G. Campagnola, nach allem was wir von Persönlichkeit und Leben wissen, ist hier äußerst bezeichnend. Die geistige Färbung dieser Gemeinschaft war im Hinblick auf das religiöse Ideal der „Brüder“ in charakteristischer Weise vermischt mit dem verbreiteten Neuplatonismus, mit jenen okkultistischen Modeströmungen, von denen Campagnolas Stiche sowie gewisse Motive bei Giorgione selbst unzweideutig Zeugnis ablegen. Nicht zuletzt hat wie überall in den Kreisen der Renaissance-Akademien gerade im Alduskreise jene ägyptisierende Hieroglyphenmystik und symbolische Bildersprache eine große Rolle gespielt, von der noch besonders die Rede sein wird. Zusammenfassend nennen wir diesen romantisch-gnostischen Ideenkomplex den „Mythos der Akademieen“; — man könnte in noch weiterem Sinne auch mit einigem Recht von dem „Mythos der Renaissance“ überhaupt reden. Die eigentliche Arbeit der Akademiker, ihre philologisch-humanistischen Forschungen erhielten durch diesen Mythos und durch das geheime Heidentum der gelehrten Bruderschaft ihre besondere Weihe.

Man kann fragen, ob die Heranziehung der Akademien, insbesondere ihre Deutung als Mysterienbünde und logenhafte Zirkel, zur Klärung der giorgionesken Bildmotive wirklich nötig sei. Zwar ist es an sich sehr begreiflich, daß Giorgione, der arm und unbekannt aus Treviso nach Venedig gelangte und für den die Kirche als Auftraggeberin zunächst nicht in Betracht kam, da sie zu den längst ansässigen Meistern im festen Bestellerverhältnis stand, sich einen anderen Bestellerkreis suchte (Schubring). Die auch von Vasari betonte Tatsache, daß Giorgione trotz seiner anscheinend geringen Herkunft an „Feierlichkeiten und Versammlungen vornehmer Personen“ als Gesellschafter und Musiker teilnahm (das Auffallende dieser raschen Rezeption hat vielleicht die Sage von seiner unehelichen Geburt aus Adelsgeschlecht erzeugt), spricht gewiß nicht gegen eine solche besondere Einstellung. Etwas Esoterisches, Exklusives atmet ja auch die Kunst des „großen Giorgio“ — rein stimmungsmäßig betrachtet — überhaupt und darum sollte eine Vermutung, die dieser erahnten Romantik geschichtliche Unterlagen schafft, indem sie dem Künstler einen Bestellerkreis mit entsprechenden Vorstellungen zuweist, a priori etwas für sich haben. Freilich weiß Vasari von solchem Geheimnis nichts. Aber jeder Feinfühlende findet ja vor dem suggestiven Ernst des Giorgioneschen Selbstbildnisses Vasaris banale Auffassung von dem allzu lebenslustigen Weiberhelden widerlegt — so wenig jener Kopf erotische Wirkungen im feineren Sinne ausschließt. Auch unsere jüngere impressionistisch eingestellte Giorgionekritik, einschließlich Ludwig Justis vorläufig abschließender großer Arbeit, vernachlässigt wohl aus übertriebener Angst vor lyrischem Journalismus einen Wesenszug Giorgionescher Motive, auf den jeder unvoreingenommene Beschauer sicher reagiert und für die ältere Betrachter, etwa ein Adolf Bayersdorfer, wundervollsten Ausdruck gefunden haben.

Endlich hat ja auch ein Giehlow geglaubt in einem ähnlich gelagerten Fall: für die *Melancholia I* Dürers, einen geschlossenen, gewissermaßen „eingeweihten“ Humanistenkreis um Kaiser Maximilian annehmen zu müssen, an den sich Dürer mit seinem Kupferstich zunächst gewandt habe, der jedenfalls allein für gewisse symbolische Feinheiten Verständnis haben konnte. Nichts anderes möchte ich auch für Motive und Zeichen auf Bildern und Stichen Giorgiones und seines Kreises behaupten. Porträts, wie etwa der Broccardo mit seinen rätselhaften Signaturen, mögen im Auftrag eines „Logenmitgliedes“ und zunächst für dessen Privaträumlichkeiten bestimmt gewesen sein. Auch von den „drei Philosophen“ habe ich vermutet, daß es sich ursprünglich um ein „Logenbild“ gehandelt hat — solche Bezeichnungen immer „cum grano salis“ verstanden — und dem widerspricht keineswegs, daß dieses Bild 20 Jahre später, unter vielleicht ganz veränderten Verhältnissen, auch mit anderen Gemälden zu Sammlungen vereinigt, fremden Besuchern gezeigt wurde, wie etwa dem Michiel, der das Bild genau so wie die „Familie“ ganz äußerlich beschreibt, ohne es — abgesehen von der richtigen Bezeichnung „Philosophen“ — irgendwie ausdeuten zu können. Alle derartigen Bilder und Stiche wurden gefertigt, vielleicht im Auftrag, jedenfalls aber im Geiste einer Akademie mit orphisch-hermetischem Bundesideal; sie wurden aber auch darüber hinaus denjenigen zugänglich gemacht, die die hermetische Bedeutung nicht oder nur unzulänglich verstehen konnten. Wer sich wundert, wieso solche Zeichen, Symbole, Gesten, Stellungen und Gruppen überhaupt dem Uneingeweihten vorgeführt werden durften und wer darum die ganze Hypothese für ungangbar hält, der übersieht, daß die bisher verborgene geistige Unterströmung, um die es sich handelt, durch die Renaissancebewegung und innerhalb des Renaissancebewußtseins allem Anschein nach an die Oberfläche kam, daß mithin mit den geheimen Vorstellungen — vor allem in den humanistisch-aristokratischen Dilettantenkreisen, die die Auftraggeber der Künstler waren — ein beinahe kokettes Spiel getrieben wurde. Die halb mystische, halb ironische Art, mit der ein Pico in seinen Briefen astrologische Fragen, etwa den Saturnkomplex, behandelt, ist bester Beweis dafür. Andernfalls wäre ja überhaupt eine bildliche Darstellung in gewissen Beziehungen unterblieben. In „Bildern“ zu reden — auch zu Uneingeweihten — war um so bedenkenloser, als man einerseits für Anspielungen und Gelegenheit zum Rebusraten schwärmte und als andererseits Sinnbilder immer mehrfach gelesen und gedeutet, also auch gänzlich harmlos ausgelegt werden können. Die romantische, mysterienhafte Strömung in der Kunst der Renaissance war Geheimnis und Verrat zugleich. Bestimmte soziologisch-psychologische Voraussetzungen dafür in der Beschaffenheit der geschlossenen Zirkel (auch Frauen gehörten vielleicht zu den äußeren Graden oder sie wurden zu Festlichkeiten zugelassen) lassen sich jedenfalls ohne Widerspruch zu den bekannten Tatsachen konstruieren.

III. Hermetische Bildmotive im Giorgionekreis.

Mit dem romantisch-pansophischen Ideenkreis der Akademiker habe ich im einzelnen für Giorgione eine Anzahl von Bildmotiven in Verbindung gebracht, die hier nur kurz rekapituliert werden können.

In den berühmten „drei Philosophen“ der Wiener Staatsgalerie, in einer Reihe von Dreifigurenbildern, endlich in gewissen Stichen des G. Campagnola, findet sich die Vorstellung der drei Grade der Läuterung mit der besonderen esoterischen Beziehung auf Saturn, als den großen Herrn der Läuterung und des Aufstiegs aus faustischer Melancholie, verarbeitet. Saturnische Bedeutung hat auf dem großen Wiener Bild das Erdinnere, die unverkennbar angedeutete Höhle der linken Bildhälfte; sie spielt in den Mysterien auch sonst eine große Rolle und beansprucht speziell in der Hermetik noch eine besondere Geheimbedeutung.

Unverkennbar astrologische Motive klingen in der großen Dresdener Kopie eines verlorenen Giorgionebildes (der Astrolog), in Stichen G. Campagnolas an, der aber zugleich auch alchemistische Symbole in märchenhafter Weise verarbeitet. Nach wie vor halte ich daran fest, daß die sog. „Familie des Giorgione“ (gelegentlich auch der „Sturm“ betitelt), sowie die offensichtlich eng im Thema damit verbundene, meines Erachtens fälschlich so genannte „Auffindung des Pariskindes“ im Sinne jener verbreiteten gnostischen Mysteriensymbolik zu deuten ist, die sich auf den Neophyten („Sohn der Witwe“), den Neugeborenen als Gleichnis des neu in die Gemeinschaft der Eingeweihten aufgenommenen Mitgliedes bezieht. Nachgetragen sei hier, daß das Motiv der drei Lebensstufen, welches als ein Leitgedanke in der Thematik der Giorgionesken begegnet, auch auf der sog. Parisfindung angedeutet ist, was man bis jetzt übersehen hat: Jüngling, Mann und Flöte spielender Greis sind im Vordergrund um den Neugeborenen gruppiert, während die halb bekleidete Frau (Mutter, Amme) auffallend isoliert und in den Hintergrund gedrängt erscheint. Auch der fälschlich sogenannte „Traum des Raphael“, ein Kupferstich Marc Antons, von dem ich in meiner Schrift ausführlicher handle, gehört fraglos in den gleichen Ideenzusammenhang. Wie die Abbildung zeigt, ist der eine weibliche Rückenakt des Marc Anton-Stiches wesentlich übereinstimmend mit einem Stich des G. Campagnola. Wickhoffs vermutungsweise ausgesprochene, bisher niemals in der Literatur berücksichtigte Zuschreibung erhält somit ihre Bestätigung. Auch die vielen bis jetzt unerklärten formelhaften Sinnbilder auf Bildern und Stichen des Giorgionekreises erhalten nunmehr zwanglos ihre Deutung und Einordnung in eine mythisch-symbolische Vorstellungsguppe, wie sie die Akademien hüteten. Man denke an Winkelmaß und Zirkel beim jüngsten Philosophen des Wiener Bildes, an die drei Zeichen auf dem Bildnis des Broccardo, auf Porträts von Lotto, vor allem auch an die ängstlichen Motive (σημεία ἱερογλυφικά im Sinne Reuchlins) auf der schon erwähnten „Familie des Giorgione“, so das zerbrochene Säulenpaar, der königliche Bogen („Royal arch“ in der späteren Zeichensprache der Maurerei), die ebenfalls ruinenhafte Loggia usw.; auch die zweifellos hieroglyphisch zu verstehende Zeichensprache auf den Fresken des Fondaco gehört hierher, mit deren Deutung Vasari sich quält. Endlich dürfte auch die Sinngebung einer Anzahl von „Unterweisungsbildern“ — man könnte in logenhafter Ausdrucksweise auch von Einweihungsmotiven sprechen — in diesem Zusammenhang gelungen sein. Man denke vor allem an die sog. „drei Lebensalter“ im Pitti, ein Bild, das von einem bestimmten auch sonst nachweisbaren Anonymus unter der Einwirkung giorgionesker Vorstellungen und aus demselben gesellschaft-

lichen Zirkel heraus entstanden sein muß. Über das berühmte „Konzert“ im Pitti und seine musikalische Einweihungssymbolik vergleiche man die Ausführungen in meiner Schrift; interessant ist in diesem Zusammenhang das Bildnis eines Musikers in der Londoner Nat.-Gal. (No. 2511, dem G. Campi zugeschrieben), der in der linken Hand den Zirkel zeigt, während im Hintergrund das Spinett auf dem Tisch

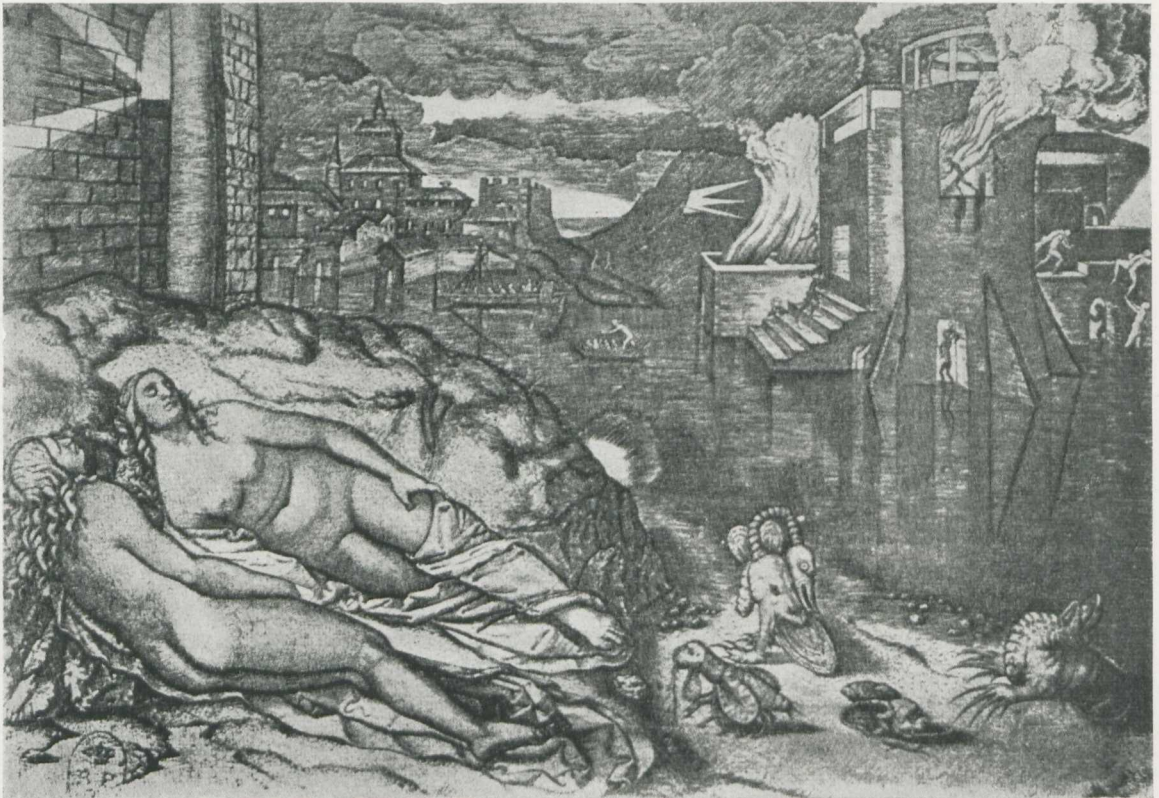


Abb. 1. Allegorische Darstellung. Marc Anton Raimondi nach Giorgione.

steht. — Ein typisches Unterweisungsbild haben wir in der hochinteressanten Halbfigurengruppe, angeblich Giovanni Borgherini mit seinem Lehrer darstellend, ein Bild, welches Herbert Cook neuerdings für seine Sammlung erwarb und das von dem gleichen Anonymus gemalt zu sein scheint¹⁾. Ich habe dies für meine ikonographische These besonders wichtige Stück in meiner Giorgioneschrift noch nicht erwähnen können. Der Lehrer ist hier mit ausgeprägt jüdischen Zügen ausgestattet, was bezeichnenderweise auf den Gelehrten der Kabbala, auch auf den Arzt bezogen werden kann. In der Hand hält er eine Armillarsphäre, die andere weist auf ein Spruchband hin, das unterhalb der Sphäre angebracht ist. Der Schüler zur

¹⁾ Herbert Cook, The Giorgione Problem. Burl. Mag. Bd. 48, Nr. 274, Jan. 26.

Linken hält in der Hand vier praktisch gar nicht zu verbindende, also ohne Frage allegorisch zu lesende Attribute, Pinsel und Federkiel, Zirkel und Flöte: „Bilder“ für bildende Kunst, Musik, Schrifttum und Geometrie im Sinne Platos, zu denen in der Hand des Lehrers, alle zusammenfassend und gleichsam überwölbend, die Sphäre als Zeichen für Himmelskenntnis, Astrologie, kosmisches Wissen hinzukommt. Der Satz auf dem Band: „non valet ingenium nisi facta valebunt“, ein echtes Renaissancewort und zugleich ein Leitspruch für den in höheres Wissen einzuweihenden Schüler, ist natürlich in diesem Zusammenhang nicht so sehr modern empiristisch zu fassen, als vielmehr in dem tieferen magischen Sinn, wie er einem morgenländischen Kabbalisten als Lehrer entspricht: Die Tatsachen des Geistes sind von den Tatsachen des Himmels abhängig. Darauf verweist der Lehrer, indem er die Sphäre betrachtet und mit dem Finger auf den Spruch zeigt, seinen Schüler, dessen „Ingenium“ wohl im Besitze einzelner Künste ist, dem aber noch die große synthetische Wissenschaft von

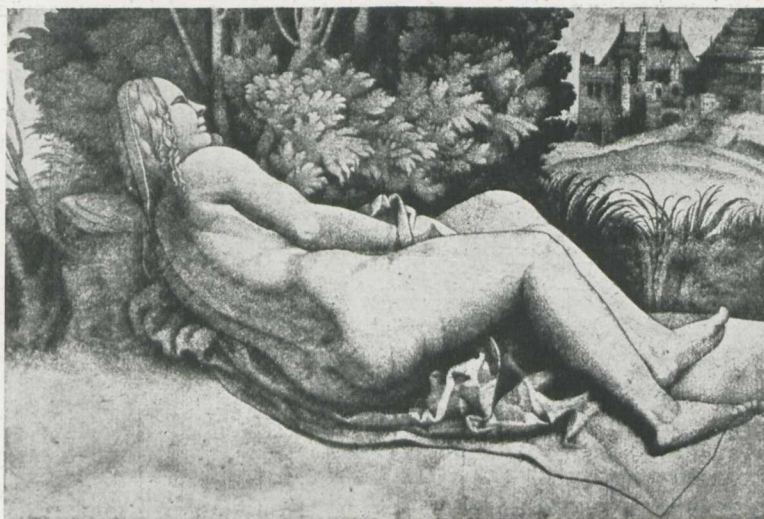


Abb. 2. G. Campagnola, Sogen. Venus, Galichon 13 (Ausschnitt).

den alles bestimmenden kosmischen „Facta“ fehlt. Merkwürdigerweise ist auch dieses Bild, das alle Elemente enthält, die wir für Giorgiones humanistische Mystik als bestimmend nachzuweisen suchen, anscheinend nicht von Giorgione selbst gemalt, obwohl Vasari ein Bild Borgherinis mit seinem Lehrer erwähnt. Dasselbe gilt ja auch von dem nahverwandten Bild im Pitti, sowie von dem Vierfigurenbild in Hamptoncourt, das eine Frau und einen Jüngling von zwei jüdisch aussehenden bärtigen Gelehrten begleitet um die Lektüre eines Schriftstückes versammelt zeigt. Wichtig ist auch das Unterweisungsbild der Wiener Staatsgalerie, Tizian nahestehend, heute auffallenderweise in zwei Bilder zerschnitten, ursprünglich (nach Crowe u. Cavalcaselle) Ranuccio Farnese und den Humanisten G. F. Leoni („Tizian“, *Klassiker der Kunst* Abb. S. 182) darstellend.

Allegorisch-gnostische Strömungen sind gerade der venezianischen Kunst um

die Jahrhundertwende auch außerhalb des engeren Giorgione-Kreises keineswegs fremd geblieben. Man denke etwa an die beiden merkwürdigen Spätwerke Bellinis, die Folge der Allegorien in Venedig und vor allem die religiöse Allegorie des Paradiesgartens mit den für die Seele im Fegefeuer betenden Heiligen — eine Darstellung, über deren literarische Quellen G. Ludwig eine grundgelehrte Arbeit¹⁾ veröffentlichte. Gegen Ende seines Lebens malte auch Carpaccio die seltsame sog. „Meditation über den Tod Christi“ und die ebenso sonderbare „Meditation über die Passion“ im New Yorker Museum: Werke von düsterer asketischer Prägung, dazu strotzend von besonderen sinnbildlichen Anspielungen. Zweifellos entsprechen diese religiösen Allegorien mit ihren vielen, von allem kirchlich ikonographischen Herkommen abweichenden Anspielungen einer gerade gegen Ende des 15. Jahrhunderts verbreiteten Strömung, einer Sehnsucht nach christlich religiösen Sonderoffenbarungen, womöglich in einem gnostisch gefärbten Sinn. Bei Giorgione setzt sich diese Grundhaltung fort, aber sie reagiert zugleich scharf auf die gotisierende, christlich-asketische Haltung der älteren Generation, sie nimmt mehr weltbejahende, pantheistische, zugleich ausgeprägt magisch geheimwissenschaftliche, man möchte sagen „paracelsische“ Züge an. Sie stellt der spezifisch christlichen Mystik der ausgehenden Frührenaissance die Sinnbilder einer mehr heidnisch-antiken, ganz außerkirchlichen Sonderoffenbarung, wenn auch wieder theosophisch-gnostischer Art, gegenüber.

Nicht lange freilich konnte die Zeitströmung einer Geheimbundsymbolik, wie sie um 1500 beliebt war, günstig bleiben. Es hängt das mit der beginnenden Gegenreformation ebenso wie mit dem Fortschritt der eigentlich exakten, naturwissenschaftlichen und philologischen Forschung im Kreise der Akademiker zusammen. Auch die Akademie des Aldus wurde schon 1517 aufgelöst. —

IV. Idealer Naturmythos.

Alle die aufgezählten Motive und Motivreihen sind, wie wir heute sagen würden, „okkultistisch“ — im weitesten Sinne des Wortes. Überschaun wir nun aber die giorgionesken Bildmotive in ihrer Gesamtheit, so führen uns gerade die berühmtesten — etwa die Venus in Dresden, das Idyll im Louvre, die Thronszene in London, die ländlichen Konzerte auf G. Campagnolas Stichen und bei Cariani — in eine scheinbar ganz andere Welt voll erotischer Farben und musikalischer Harmonien. Der Gegensatz dieser Welt zur magisch-gnostischen ist jedoch nur ein scheinbarer. In Wirklichkeit stellt sich vielmehr eine andere Seite des „Mythos der Akademien“ und ihres Gemeinschaftslebens dar. Diese mehr heitere Ansicht der akademischen Träumereien scheint gerade für die Romantik der Renaissance sehr bezeichnend. Weltliche Lebensbejahung (bis zur Ausschweifung) war bekanntlich ja auch im Norden den berühmten Humanisten und Hermetikern eigen, wofür man nur an den Lebenswandel eines Celtes, Reuchlin und Agrippa u. a. zu er-

¹⁾ G. Ludwig: G. Bellinis sog. Madonna am See, eine religiöse Allegorie (Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1902).

innern braucht. Die Zusammengehörigkeit ist im übrigen für den Kenner der Psychologie und Soziologie des logenhaften Verbandwesens und seiner Ideale geradezu ein typischer Zug. Verbindung von Hermetik, Naturidyllik, Erotik und Musikpflege bildet ein zwangsläufig ausgebildetes Merkmal noch im späteren Logenwesen des 17. und 18. Jahrhunderts. —

Zu den pansophischen Arcana hat auch in den Akademien der Renaissance, gleichsam als Correlat, ein geheimes Gesellschaftsideal, eine Naturutopie von ausgesprochen erotisch idyllischer Färbung, eine arkadische, man kann auch sagen orphische Liebesgartenstimmung gehört, wobei die Pflege der Musik, insbesondere der damals neuen harmonischen Tonerlebnisse, eine stimmunggebende Rolle gespielt zu haben scheint. Man bedenke in diesem Zusammenhang, daß die ganze Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts (die Petrarca-Mode, Sannazaros „Arcadia“) von dem Traum des goldenen Zeitalters in Verbindung mit platonisch erotischen Philosophemen durch und durch gefärbt ist und daß viele Briefstellen über die Gartenfeste der Florentiner und Venezianer Akademiker von einer gleichsam praktischen Ausführung solcher Mythen andeutend zeugen. Es ist nicht schwer sich vorzustellen, welche Rolle die neue Musik in den Loggien und Gärten einer Gemeinschaft von Künstlern, Gelehrten und aristokratischen Dilettanten spielen mußte; ist doch der Name der „Akademien“ noch heute mit gesellschaftlicher Musikpflege verknüpft.

Bildmotive vom „Idyll“ (Konzert) des Louvre und den entsprechenden Darstellungen bei Cariani und im Kupferstichwerk G. Campagnolas bis zur Venus in Dresden erscheinen von dem mythischen Naturideal der Akademien gefärbt. Giorgione war es, der zuerst diese in ihrer Art neuen Bildmotive aus den sinnlich naturhaften Schwärmereien und Festlichkeiten der geschlossenen Zirkel schöpfte und als ein höchst anregendes Stoffgebiet in die Malerei und Graphik einführte. Hergebrachte Bildgedanken, wie der weltliche Liebesgarten und der geistliche Rosenhag, sind unter dem Einfluß des neuen mehr heidnischen Gesellschaftsideals völlig verwandelt. Auch die nächste ikonographische Parallele, die Szenen der Venuskinder mit ihren Darstellungen von Musik und Liebe in den Kalender- und Planetenfolgen des 14. und 15. Jahrhunderts, ist wohl nur als Vorstufe aufzufassen und ändert nichts an der Originalität der giorgionischen Bilderfindung.

Von hier aus gelingt schließlich auch die Deutung der großen sog. „Thronszene“ in der Londoner Nationalgalerie. Ganz offenkundig handelt es sich bei diesem ikonographisch sehr interessanten Bilde um ein Nachleben von Vorstellungen aus dem orphisch dionysischen Mysterienkreise, wie sie Eisler in seinem inhaltsreichen Werk bei gewissen Darstellungen der christlichen Antike nachgewiesen hat. Der zu Füßen des Throns friedlich weidende Panther gehört zu dem „Mythos der gezähmten Wildtiere“, der, wie Eisler zeigt, in allen möglichen sinnbildlichen Abwandlungen zur orphischen Überlieferung gehört. Ein besonders scharfes Licht fällt in dieser Nachbarschaft auf den musizierenden Jüngling. Musik in dionysisch-orphisch anmutendem Zusammenhang mit zahmen Wildtieren gewinnt unabweisbar kathartischen, sittlich reinigenden Sinn. Der Gedanke liegt nicht mehr fern, daß sämtliche musikalischen Motive auf Bildern des Giorgionekreises erst ganz verstanden werden, wenn man auch die all-

gemeine Musikschwärmerei mit einer Renaissance spätantiker Mysteriengedanken verknüpft denkt: als einen Nachklang von Vorstellungen, die sich auf die läuternde Kraft der Tonkunst gegenüber menschlichen Leidenschaften beziehen, wie sie gelegentlich in Tiergestalt symbolisiert wurden. Wie dem aber auch sei: das Londoner Bild eines gekrönten Mannes, der auf dreistufigem mit Büchern belegten Thron sitzt, umgeben von Musizierenden und Anbetenden, inmitten einer zauberhaft gebändigten Natur ist eine Mysterienszene — mag nun Plato, Orpheus, Salomo, der Saturn der Endzeit oder sonst ein Ordenshaupt gemeint sein. Wir rühren hier offenbar an den intimsten Mythos in der geheiligten Überlieferung des Kreises, dem Giorgione und die Seinen Anregungen und Motive verdanken, und der orphisch dionysische Charakter der Darstellung in London bestätigt geradezu unsere Annahme, daß man im Kreise der Akademiker, wenigstens was die geselligen Formen anbetrifft, etwas schaffen wollte, wie eine Erneuerung antiker Mysterienbünde. Hier die eigentliche „Romantik der Renaissance“, aus der sich Gegenstand und Stimmungsgehalt Giorgiones und der Giorgionesken zwanglos ableiten.

Immerhin ist es nicht nur der engste Giorgionekreis gewesen, mit dem die geschilderte Vorstellungswelt in die Kunst eindrang und wieder verschwand. Hat sie zwar bei Giorgione und den Giorgionesken ihre vornehmste und intimste Gesinnung und Gestaltung gefunden, so ist doch auch die Welt eines Tizian, trotz unzweifelhafter Vergrößerung, nicht ohne die esoterische Mythenbildung im Giorgionekreise denkbar. Bilder wie die „drei Lebensalter“ (Bridgwater Galerie), die sog. „himmlische und irdische Liebe“, welche keineswegs eine einfache mythologische Illustration darstellt, Venus mit dem Orgelspieler, in gewissem Sinne auch noch die Szenen bacchischen Charakters gehören in den Kreis der Disputationen, der erotisch-mythischen Philosopheme, Musikschwärmereien und freien Lebensfeste in den verschwiegenen Gärten der Akademiker.

V. Hieroglyphenmystik.

In einer kurzen Besprechung hat L. Volkmann den Zusammenhang des ganzen von mir angedeuteten „hermetischen“ Ideenkomplexes bei Giorgione mit der viel besser bekannten Hieroglyphik und Emblematik der Renaissance betont. In der Tat hätte dieses von Giehlow und Volkmann behandelte Gebiet grundsätzlich einbezogen und sein Verhältnis zu dem aufgezeigten Symbolkreis festgestellt werden müssen. Berührungspunkte sind greifbar vorhanden und geeignet, das ganze Problem historisch faßbarer zu machen. So ist Dürer, dessen Melancholia-Stich, wie wir noch sehen werden, in kaum lösbarer Beziehung zu den giorgionesken Saturn- und Melancholiebildern G. Campagnolas steht, vielleicht sogar auch zu den „drei Philosophen“ Giorgiones, auch mit dem Hieroglyphenwesen des Humanismus vertraut gewesen, wofür vor allem seine z. T. verlorenen Zeichnungen zu Pirckheimers Horapollo-Übersetzung zeugen, ebenso wie die ausgedehnte Allegorik seiner Ehrenpforte, des Triumphs und des Gebetbuches. Auch bei G. Campagnola, diesem als universalen Humanisten und Gesellschaftsmenschen gepriesenen Dilettanten aus dem Giorgionekreis finden sich dicht neben den typisch giorgionesken Blättern des „Saturn“, der „Melancholie“

und des „Idylls“ eine ganze Reihe von hieroglyphischen Motiven; dasselbe gilt von dem durch Kristeller in den Veröffentlichungen der graphischen Gesellschaft bekannt gewordenen Meister von 1515, dessen so aufschlußreichen Melancholia-Stich wir weiter unten noch behandeln; sein Kupferstichwerk ist, wie auch Volkmann betont, geradezu eine Fundgrube derartiger Erfindungen.

Ferner könnten gewisse Zeichen, die ich in meiner Schrift bei Giorgione, G. Campagnola, Lotto und dem Anonymus der sog. „Drei Lebensalter“ im Pitti aufgezeigt habe, etwa Wage, Winkelmaß, Zirkel, Kranz, Hut, Dreikopf, V, Y, Adler, Basilisk, Säule, Loggia usw. einzeln für sich betrachtet überhaupt direkt als „Hieroglyphen“ im Sinne des Horapollo und seiner Ausleger in der Renaissance gelesen werden. In wichtigen Fällen stimmt eine solche Lesung sogar mit unserer aus anderen Traditionen gewonnenen Deutung unmittelbar überein. So erinnerten wir uns bei Hut und Kranz auf dem Broccardo-Bildnis an die in der freimaurerischen Überlieferung bewahrte, wohl aus dem Bauhüttenwesen stammende Deutung als Zeichen der „aufgefreiten Meister“ und deren Corona. Genau so wird gerade Hut und Kranz, z. B. von Symeoni, als „Freiheit und Vornehmheit des Menschen“, bei anderen als Zeichen der „geschenkten Freiheit“ bezeichnet. Und in beiden Fällen berufen sich die Verfasser sehr im Gegensatz zu ihrer meist willkürlichen Ausdeutung anderer Bilder auf bestimmte antike Quellen. Auch bei Zirkel und Winkelmaß, Wage, Säule und Tempel besteht zwischen der hermetischen, später rosenkreuzerischen und freimaurerischen Sinngebung und der mehr wörtlichen Lesung humanistischer Hieroglyphik und Emblematik nur ein Unterschied der Färbung. Beziehung drängt sich ja auch durch die Identität der Persönlichkeiten und der örtlichen Verhältnisse auf. Gerade diejenigen Autoren, die man bei der Deutung des Melancholia- und Saturnkomplexes mit Glück herangezogen hat, Ficino und Pirckheimer, sind als Liebhaber und Bearbeiter der Weisheit des Horapollo bekannt. Konrad Celtes, der Gründer vieler Sodalitäten, schreibt über das gleiche Thema, wie auch Reuchlin, der große Okkultist, zu den Gewährsmännern späterer zusammenfassender Hieroglyphik, z. B. des Piero Valeriano, gehörte. Und wenn wir etwa bei Ficinus von den Hieroglyphen lesen, daß sie die uralteste Offenbarungsweisheit, wie die ägyptischen Priester sie hüteten, in einer geheimen Bildersprache bis auf die Gegenwart brächten, wenn Andere sie auch auf die Kabbalah, auf Orpheus, Pythagoras und die übrigen „Grands Initiés“ zurückzuführen, so befinden wir uns durchaus in der Welt typisch orphisch-hermetischer Legenden- und Traditionsbildungen, derselben die auch für Giorgiones „Drei Philosophen“, sogen. „Familie“, sogen. Paris-Geburt, Konzert u. a. vorausgesetzt werden müssen. Wir fühlen, daß schon hier um 1500 die ägyptische Hieroglyphenromantik mit dem „Logen“- und Einweihungswesen jene persönliche und örtliche Verbindung gehabt haben muß, für welche über 250 Jahre später Mozarts „Zauberflöte“ ein klassisches Beispiel bietet. (Haben wir nicht in Giorgiones sog. „Familie“ schon Vorklänge solcher Zauberflötenstimmung?) Zum Überfluß wird gerade Venedig, wo wir die Kultusgesellschaften (Akademien) voraussetzen müssen, die mit ihrem orphisch-neuplatonisch-hermetischen Bundes-Mythos und Gesellschaftsideal einem Giorgione, Cariani, Lotto, Campagnola, dem Anonymus, dem jungen Tizian Anregung zu ihren Bildmotiven gaben, um 1500 südlich

der Alpen auch Mittelpunkt der Hieroglyphenmystik, während Florenz in dieser Zeit darin zurücktritt. Venedig ist Erscheinungsort des berühmten Modebuchs der ägyptischen Änigmatik, der „Hypnerotomachia“ des Polifilo, und ihr Verleger Aldus ist Mittelpunkt jener humanistisch aristokratischen Zirkel, in denen wir auch Giorgione vermuten müssen; er ist Haupt der neuen Akademie, die wie alle Akademien geradezu als „Hüter der Hieroglyphen“ angesprochen werden muß. Änigmatisches und Hieroglyphisches auch in venezianischer Malerei ist auch vor Giorgione bekannt. Jene bereits erwähnten Darstellungen, Bellinis religiöse Allegorie und Carpaccios seltsames Meditationsbild in Berlin ebenso wie die allegorische Folge des alten Bellini, der ja in gewissem Sinne als Giorgiones Lehrer gelten muß, hat auch Giehlow „hieroglyphisch“ lesen wollen. Die Vorliebe für hieroglyphische Symbolik bleibt zunächst noch von einer gewissen pansophischen Schwärmerei getragen, während sie später in einfaches Rebusraten und in die erklügelte Bildersprache der Embleme und Devisen verfällt. Giehlow ging soweit, daß er sogar Kaninchen und Lamm in Tizians sog. himmlischer und irdischer Liebe als Bildsymbole (für Unkeuschheit und Tugend) deuten zu müssen glaubte. Dies mag denjenigen zu denken geben, die hier keine humanistische Allegorie aus dem Kreise platonisch akademischer Erörterung erkennen wollen, kein Motiv aus dem idealen Gesellschaftsmythos, sondern einen bestimmten mythologischen Stoff. Hieroglyphik ist also bei dem Lehrer wie bei dem Schüler Giorgiones unzweifelhaft; Hieroglyphik oder Hermetik auch bei seinen Mitstreibern, z. B. bei Lotto, bei G. Campagnola und dem Anonymus. Liegt es da nicht nahe, auch bei Giorgione selbst angesichts der Zeichen auf dem Broccardo-Porträt, den zwei zerbrochenen Säulen und Tempelbögen auf der „Familie“, Winkelmaß und Zirkel bei den „drei Weisen“ und den Sinnbildern der Kaufhausfresken Hieroglyphisches zu vermuten?! — wodurch schon allein eine Beziehung zu den Akademien als Hütern der Hieroglyphik gewährleistet wäre. Eine Komplizierung erleidet der Fall nur dadurch, daß die hieroglyphische Lesart im engeren Sinn, so wie sie uns etwas später das Compendium des Piero Valeriano auf Grund des Horapollo zusammenfaßt und wie sie dann immer willkürlicher im Sinne der Impresen und Devisen ausgebaut wurde, bei den in Frage kommenden Sinnbildern nicht immer zureicht. Giehlow hat seinen Versuch, mit den Horapollo-Hieroglyphen die Sinnbilder der Dürer-Melancholie durchgängig zu entziffern, wieder aufgegeben. Mit den ägyptischen Hieroglyphen vermischen sich hier zweifellos Lehrbilder aus anderen Symbolkomplexen: vor allem aus dem Kreise saturnischer Melancholielehre, meines Erachtens aber auch aus eigentlicher Bauhüttensymbolik, endlich aus dem Bereich alchemistischer Merkzeichen. Ähnlich hilft auch bei Giorgione und den Giorgionesken die bald ganz äußerlich werdende „Rebusbildersprache“ der Hieroglyphen nur in den genannten Fällen zur Not weiter. In anderen Fällen und vor allem im Zusammenhang mit den übrigen nicht eigentlich bilderschriftartigen Symbolen — die Vertreter der drei Grade, die Höhle, der Fluß, gewisse rituelle Gebärden, Kostüme, das V und Y-Zeichen usw. — versagt sie so ziemlich und es wird völlig klar, daß hier neben den literarisch humanistischen Quellen, z. B. des Horapollo und der auf ihm gebauten Systeme, noch andere Quellen für Bilderschrift und allgemeine Symbolik gegeben waren. Diese Quellen

waren nicht philologischer, sondern mehr unmittelbar traditioneller, volkstümlich lebendiger Natur und sie wurden von den Lehrüberlieferungen der Alchemie, Astrologie, Kabbala, vielleicht auch von gewissen volkstümlichen Geheimlehren innerhalb der Bauhütte, dargeboten. Daß alle Quellen sich solcher Gestalt vermengen konnten, wird umso verständlicher, als wir gesehen haben, daß — wie in dem klassischen Fall des Hutsymbols — Bilderschriftzeichen aus verschiedenen Zusammenhängen fast ganz zur Deckung gebracht werden konnten. Im letzten Ursprung gehen eben die verschiedenen Symbolreihen auf die gleiche archaische, man kann auch sagen atavistische Bildersprache zurück, wie sie im Unterbewußtsein des Menschen (insbesondere des sogen. schizothymen Typus) mit unheimlicher Zähigkeit verwurzelt ist.

VI. Zur Saturn-Melancholia-Thematik (Giorgione und Dürer)

Die Deutung von Dürers „Melencolia I“ ist noch nicht als vollständig gelöst zu betrachten. Über die Auslegung und Herkunft der Attribute um die Hauptfigur des Dürerstichs sind auch nach Giehlow's, Panofskys und Saxls Arbeiten noch Schwankungen des Urteils möglich¹⁾. Das Entscheidende aber dürfte feststehen: daß es sich nämlich um eine astrologische Temperamentsdarstellung handelt, — die Melancholie als Wirkung des Saturn, — daß ferner bei Dürer eine geheime tiefere Auffassung über das Wesen und die Berufung saturnischer Melancholie zum Ausdruck kommt. Die antike Lehre, die von Ficinus erneuert und dem Dürer durch Pirkheimer übermittelt

¹⁾ Kurz möchte ich hier noch zu den von verschiedenen Seiten lautgewordenen Einwänden gegen meine Giorgionedeutung Stellung nehmen.

a) A. Kronfeld setzt meiner „Deutung der Familie“ des Giorgione seine eigene Auslegung entgegen: Novellenszene mit dem altbekannten Motiv heimlicher unehelicher Geburt. Die Vorlage in der Renaissanceliteratur weiß er bis jetzt noch nicht anzugeben, verweist jedoch auf eine Stelle in Wielands Oberon und die dazugehörige Rambergsche Illustration, sowie auch auf eine zeitgenössische Zeichnung von Altdorfer in der Albertina. Die letztgenannte Zeichnung finde ich nur bedingt vergleichbar. Der an sich plausible Novellenvorschlag scheidet für mich an der Tatsache der sehr aufdringlichen, ganz im Geist der Zeit gehaltenen Änigmatik von Säulenpaar und Loggia, mehr noch daran, daß schon Michiel gar nichts von solcher Novellendeutung weiß, die sich doch in ihrer Einprägsamkeit unbedingt überliefert haben müßte.

b) Kronfeld setzt meiner Deutung des Mannes mit der goldenen Klaue (Bildnis von Lorenzo Lotto in Wien, kunsthistorisches Museum) die weit einfachere entgegen, daß es sich hier um ein Mitglied der Familie Branca handelt. Die goldene Pranke wäre danach nicht hermetisch-hieroglyphisch zu entziffern, im Sinne des bekannten alchemistischen Basilisken und Drachensymbols, sondern in der Art jener Bilderschrift- und Rebusmode, wie sie sich im Anschluß an die ursprünglich romantisch-mystisch gemeinte Hieroglyphendeutung im engeren Sinne verbreitet hatte. Diese Auslegung wird den meisten einleuchtend erscheinen. Lotto hat indessen noch einmal symbolische Zeichen auf Bildnissen gebracht, ich denke an das Porträt des kranken Herrn (Rom, Palazzo Doria, Abb. bei Hartlaub, Giorgione), der auf seinen Körper zeigt und wo sich im Hintergrund die merkwürdige Allegorie eines geflügelten Knäbleins findet, das mit den Füßen in zwei Wagschalen steht, deren Wagebalken es selbst mit gefalteten Händen hält. Natürlich kann es sich auch hier um ein ziemlich harmloses Bilderrätsel handeln, obgleich gerade diese Hieroglyphe bei Horapollo und den Hieroglyphikern der Renaissance nicht vorzukommen scheint. Die rätselhafte Geste des Mannes, der krankhaft gequälte Ausdruck des Gesichtes lassen doch eher vermuten, daß hier andere Symbolkomplexe anklingen. Wage und geflügeltes Knäblein finden sich dicht benachbart auf Dürers Melancholie, deren Zeichen, wie wir gesehen haben, im einzelnen auf keinen Fall einfach hieroglyphisch aus dem Horapollo zu deuten sind. Auch der Andrea Odoni in der Hamptoncourt-Galerie gehört in diesen Zusammenhang; man beachte die ägyptische (!) Statuette in seiner Hand.

scheint, bildete offenbar eines der wesentlichsten Stücke in dem „Mythos“ der Akademien und Sodalitäten überhaupt. —

c) Meiner Deutung der Drei Philosophen wird entgegengehalten, daß diese dort, wo sie Michiel im Hause Contarinis sah, Gegenstück zu einem Gemälde gebildet habe, das nach Michiels direkten Angaben eine Virgilstelle darstellte (Äneas in der Unterwelt); — weswegen anzunehmen sei, daß die drei Philosophen gleichfalls, wie Wickhoff meinte, aus diesem Stoffkreis gedeutet werden müßten. Ich kann hier nur auf die Ausführungen Gronaus (Kritische Studien zu Giorgione, Repertorium für Kunstwissenschaft 1908, Bd. 31) verweisen, die sich mit der Wickhoff'schen Deutung vortrefflich auseinandersetzen, ohne ihr freilich etwas befriedigend Neues gegenüberstellen zu können. Von einem Hinweis darauf, daß die beiden Bilder Pendants gebildet hätten, ja daß sie überhaupt in einem Raum hingen, ist, wie Gronau aufzeigt, bei Michiel überhaupt nicht die Rede, und was Wickhoff darüber vermutet, war ein kleines „Fechterkunststück“ (Gronau). Mithin entfallen auch die Schlüsse von einem Bild auf das andere. Im Gegenteil muß man annehmen, daß Michiel im Hause Contarinis genau unterrichtet wurde, ob und wo ein mythologisches oder novellistisches Sujets vorlag; sonst hätte er die Höllenfahrt des Äneas nicht korrekt bezeichnet, während er bei den Drei Philosophen und der Familie nur eine einfache Beschreibung zu geben vermag. So ist auch gewiß anzunehmen, daß bei Contarini ein Bild mit der Geburt des Paris war, es fragt sich nur, ob dieses Bild mit dem verlorenen Gemälde der Galerie des Erzherzogs Wilhelm identisch ist (s. o. Abschnitt III).

Bei den nachweislich mythologischen Bildern Giorgiones, so bei der verlorenen „tela grande“ mit der Höllenfahrt des Äneas (dargestellt war wohl Äneas im Elysium, wo er die Schatten des Vaters zu umarmen sucht), bei den Truhebildern usw. ist übrigens zu bedenken, daß das mythologische Thema im Kreise Giorgiones recht häufig nicht rein erzählend, sondern mit mystisch-allegorischem Nebensinn behandelt zu sein scheint. Die Wahl der mythologischen Gegenstände bei Giorgione gibt in dieser Hinsicht zu denken.

d) Daß Giorgione Bilder wie die Venus (Dresden), das Idyll (Louvre) und ähnliche weltlich galante Gegenstände behandelt hat, wird gelegentlich als Widerspruch zu meiner mysteriösen Auslegung anderer Bildmotive des Meisters empfunden, ähnlich wie die Berichte über Giorgiones ausgesprochene Galanterie und Musikleidenschaft. Nach den Ausführungen in Abschnitt IV ist wohl ohne weiteres klar, daß die Mystik der humanistischen Männerbünde in der Renaissance nicht ausgesprochen asketisch sondern vielmehr heidnisch künstlerisch, auch wohl pantheistisch gefärbt war und daß sie ein Natur- und Urzustandsideal mit besonderem Eroskultus als wesentliches Element mit umfaßte. Die Venus in Dresden ist gewiß keine Allegorie, kaum aber ohne das erotisch platonische Reinheitsideal der Bünde denkbar.

e) Wie ist es möglich, daß sich Künstler fanden, zumal von so sinnenfroher Art in einem so sinnenfrohen Zeitalter, die zur Darstellung von allerhand fernliegenden mystisch-allegorischen Beziehungen, zum Hineingeheimnissen hieroglyphischer Lesarten und hermetischer Andeutungen bereit waren? Sind nicht diese Bilder der großen Venezianer, auch Giorgiones, alles andere als mystisch, abstrakt und allegorisch?

Derartige oft gemachte Einwände sind typisch impressionistisch und aus dem Gesichtspunkt des „l'art pour l'art“-Prinzips gedacht. Für die alte Kunst gab es kein Inhaltsproblem, keine Scheu vor dem „Literarischen“, weil alles Literarische, selbst das Abstrakte unmittelbar naiv und anschaulich erlebt wurde. Was uns abstrakt und fernliegend bedünkt, war einst lebendigste Bildersprache, die man gleichsam sinnlich und bewegt erlebte (so wie es heute höchstens noch die Kinder vermögen oder, seltsamer Weise, auch gewisse Typen von Geisteskranken). Damit und zugleich mit der romantischen Koketterie der Zeit mag zusammenhängen, daß Künstler häufig nachweisbar rein allegorisch gedachte Gestalten in höchst sinnfälligem genre- und märchenhaftem Eigenleben darstellten, eben weil sie das symbolische Bild nicht als etwas Abstraktes erlebten. Die Kinder auf Cranachs Melancholie sind raufende Buben geworden. Eine ganz trockene Allegorie der Tugend wird, wie Fraenger nachweist, von Hans Weiditz zu einer kosmischen Märchenfigur, einer Wetter- und Waldhexe umgeschaffen. Die an sich wörtliche Illustration einer Hiobstelle ergibt bei demselben Meister eine Drei-Figuren-Gruppe, die auch den Verfasser dieses Aufsatzes ebenso wie Justi und Venturi zu ganz irriger Auslegung im Sinne moderner Stimmung verführt hatte.

Ganz allgemein ist folgendes festzustellen: daß von einem Gemälde nicht auch erzählende dramatisch gegenständliche Wirkungen ausgehen sollen, daß solche Dinge unkünstlerisch sind, ist erst aus der dualistischen, Inhalt und Form auseinanderreißenen Ästhetik unserer Spätzeit zu erklären.

Diese neue Melencolia-Auslegung ist gleichwohl noch wenig in die Dürerliteratur eingedrungen. Die Gründe liegen nahe; sie sind zu suchen in der Unzugänglichkeit der astrologischen Pansophie, in die auch Dürer verstrickt war. Vielleicht macht der folgende Hinweis die neue Sinnggebung plausibler. Es handelt sich um eine Melancholiedarstellung, die Saxl und Panofsky nicht erwähnen und die doch aus verschiedenen Gründen fast lehrreicher ist, als alle bei ihnen abgebildeten Darstellungen. Erstens ist sie, wenn nicht vor dem Dürerschen Blatt so doch unabhängig von ihm entstanden, ist also ganz anders zu beurteilen als die bekannten nachdürerischen Darstellungen Behams und anderer. Zweitens wirkt sie nicht nur als Vorstufe, sondern zugleich wie ein Kommentar zu dem Blatt Dürers. Es handelt sich um einen Stich des sogenannten „Meisters von 1515“, jenes merkwürdigen anonymen Stecherdilettanten, dessen Werk Kristeller in einer Veröffentlichung der „graphischen Gesellschaft“ publiziert hat. Seine deutsch-italienische Mischkunst verarbeitet verschiedenartigste Eindrücke. Wichtig ist, daß sie auch in anderen Darstellungen jene in gewissen Humanistenkreisen der Renaissance beliebte von den Akademien „gehütete“ Symbolik und Hieroglyphik aufweist, in deren Zusammenhang natürlich auch das hier abgebildete Blatt gehört.

Der Stich (B. 19) stellt eine geflügelte nackte Frauengestalt dar, die mit den Armen über einen großen Himmelsglobus gestützt am Boden liegt und einen Zirkel in der Linken trägt. Ein bärtiger Mann in Phantasietracht und mit seltsamer Kopfbedeckung, die ihn wohl als Magier kennzeichnen soll, steht neben der Liegenden und berührt anscheinend mit der linken Hand, die gleichzeitig einen Wedel trägt, ihr Haupt, während die Rechte die aufblickende Frau mit energischer Gebärde auf einen Stern hinweist.

Für die alten Künstler war das Kunstwerk Mitteilung im totalsten Sinn: der dichterische, allegorische, ja philosophische Bestand seiner Bildwerke gehörte ihm ganz selbstverständlich zur Ganzheit seiner Ausdrucksmittel, wenn er sich auch gern in solchen Dingen beraten ließ. So ist bekanntlich mittelalterliche Kunst voll scholastischer Spitzfindigkeit, ohne im mindesten an Sinnfälligkeit einzubüßen: sie kann ohne diese Bezüge, auch rein formal, gar nicht vollständig gewürdigt werden. Bellini und Giorgione, diese offenbar universell auch als Musiker veranlagten Genies, scheinen auf die eigene Erfindung des Gegenständlichen besonderes Gewicht gelegt zu haben, indem sie sich oft von mythologischen und novellistischen Vorlagen und Bestellerwünschen frei machten. Bellini betonte bekanntlich das Recht, ein Bild „nach eigener Wahl“ zu erfinden. Aber es ist ein grober Anachronismus und ein beträchtlicher Mangel kulturpsychologischer Einsicht, wollte man annehmen, daß Giorgione seine Figuren und Landschaften bedeutungslos, rein formal-optisch gefügt habe, so wie es bis zu einem gewissen Grade etwa Hans von Marees oder Edouard Manet getan haben. Das „Idyll“ im Louvre ist kein „Dejeuner sur l'herbe“!

Was die gegenständlichen Bildinhalte bei Giorgione einschließlich seiner hermetisch-hieroglyphischen Bilderschrift angeht, so waren gerade diese in ihren Einzelheiten anschaulich genug, um kompositionell und bildgemäß verarbeitet werden zu können. Hinzu kommt nicht zuletzt, daß die Stimmung der Männerbünde — das Naturideal, der Eroskult und die Musikschwärmereien, die astrologische Romantik und der große hermetische Gedanke der „Wandlung“ — bei einem so außerordentlichen Dichtermaler und Maler-Philosophen wie Giorgione eine im hohen Sinne anregende Kraft zu besonderen Visionen gebildet haben müssen; sie sind rein stimmungsmäßig betrachtet der Urquell des „Geheimnisses“ in der Malerei des großen Venezianers. Welch ein typisch moderner Fehlschluß, zu meinen, den alten Meistern in ihrer naiven Unfähigkeit, Leibliches und Geistiges, Sinnliches und Seelisches zu trennen, diesen Menschen, denen einfach alles Bild ward, hätte das Literarische und Gedankliche zur Gefahr werden können! Erst seit ungefähr 100 Jahren ist die „Literatur“ der Fluch der bildenden Kunst geworden. Jedoch gehört die Untersuchung der Gründe dieses geistesgeschichtlichen Schicksals nicht hierher.

Bei Bartsch und Kristeller wird das Blatt als „Die Astrologie“ bezeichnet, also gleichsam als eine der bekannten allegorischen Darstellungen einer Wissenschaft aufgefaßt. Derartige Personifikationen sind indessen im Mittelalter nur für die sieben freien oder unfreien Künste bekannt und auch zu Beginn des 16. Jahrhunderts ist man kaum über diese feststehenden Vorstellungen hinausgegangen. Bei einer einfachen Verkörperung der „Astrologie“ würden auch die vielen beziehungsreichen Züge der Darstellung unverständlich bleiben. Warum vor allem das müde Daliegen der Gestalt,

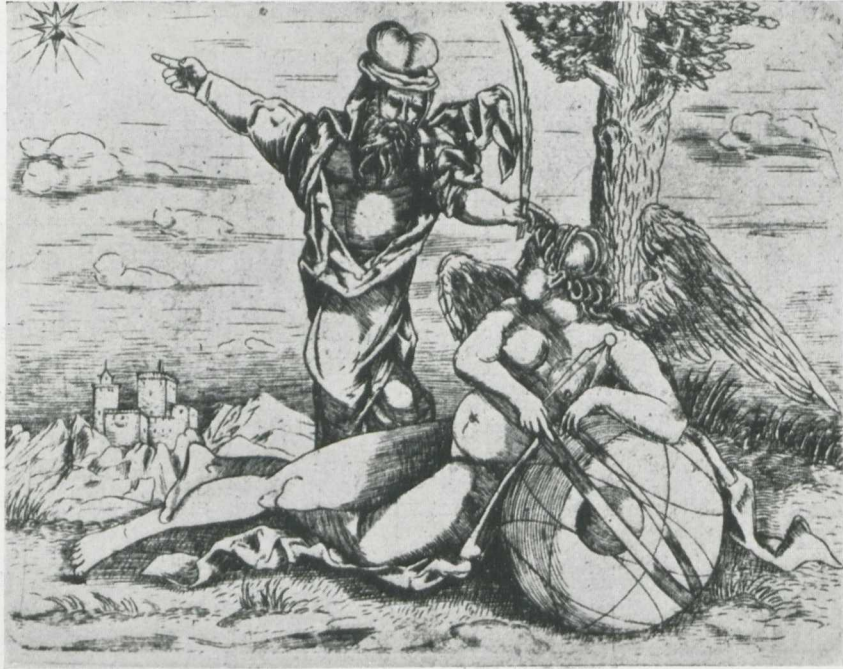


Abb. 3. Meister von 1515. Die Melancholie B 19.

deren Hand den Zirkel in einem Zustand der Willenlosigkeit zu halten scheint und deren Blick nur matt der energischen Bewegung des Mannes zu folgen vermag?

Die richtige Deutung ergibt sich aus dem Vergleich mit Dürers „Melancholie“ und den durch Saxl und Panofsky beigebrachten zugehörigen Darstellungen. Die geflügelte am Boden hockende Frauengestalt mit dem Zirkel in der Hand und mit den deutlichen Zügen von Mattigkeit und Resignation ist von Dürer zur klassischen Verkörperung des melancholischen Gemützustandes erhoben worden. Auf dem Blatt des „Meisters von 1515“ finden wir diese entscheidenden Kennzeichen wieder; nur ist an Stelle der vielen bauhandwerklichen, mathematischen, alchemistischen und wohl auch astrologischen Symbole, mit denen Dürer das faustische Streben des Melancholikers und seine besondere Aufgabe auf Grund geheimen Wissens versinnlicht, allein der einzige Zirkel in der Hand und der astronomische Globus zu sehen. Statt dessen hat uns der Künstler mit mehr italienisch anmutender naiver Anschaulichkeit einen Zug ein-

gefügt, der bei Dürer mythisch verhüllt und nur auf Grund umfassender Forschungen herauszulesen war, der aber doch den Schlüssel zu der ganzen, zu Grunde liegenden Melancholie-Symbolik bietet: die Beziehung des melancholischen Temperaments zum Saturn, unter dessen Influenz alte Kalenderbücher von jeher den Melancholiker als das „Saturnkind“ gestellt hatten und der jetzt auch der gelehrten Personifikation der Melancholie zugeordnet wird. Den Vermittler zwischen Stern und Genius der Melancholie macht hier jene wunderbare Gestalt, die wir wegen der ganzen Haltung und Kraft als Sterndeuter, als „Weisen“ bezeichnen können — oder ist Saturnus selber personifiziert? Wahrscheinlicher ist es doch der Stern-Weise, der uns hier die Beziehungen zwischen Gestirn und Temperament gleichsam demonstriert. Kein Zweifel, daß das künstlerisch geringfügige Blatt, wohl eine Jugendarbeit des Stechers, in einem vielleicht unreifen und indiskreten Sinn Zusammenhänge enthüllt, die dem Dürerstich seine tieferen Hintergründe verleihen.

Gewiß ist das Blatt des Meisters von 1515 keine erstmalige Auslegung des Melancholiethemas im Sinne der Renaissance, auch wenn die Arbeit vor Dürer entstanden ist — was wir für wahrscheinlich halten. Aus Campori wissen wir von der verschollenen „Melancholie“ des Mantegna, mit ihren spielenden (antimelancholischen?) Knäblein, die dann auf die Melancholiebilder Cranachs eingewirkt zu haben scheinen. Ob aber die etwas vorwitzige Aufdeckung der Saturnbeziehung auch bei Mantegna gegeben war, oder ob sie eine besondere Erfindung unseres Stechers darstellt, ist nicht zu entscheiden.

Auf jeden Fall ist der abgebildete Kupferstich die beste Erläuterung zu Dürers berühmtem Blatt und zugleich eine Bestätigung der neuerdings mit guten Gründen behaupteten Saturnmystik in der berühmten Allegorie des deutschen Meisters. Andere nicht weniger merkwürdige Beiträge zur Melancholiefrage hat uns Giulio Campagnola geliefert, in dessen Kupferstichwerk hieroglyphisch-akademische Elemente ebenso charakteristisch erscheinen wie bei dem Meister von 1515. In dem Giorgionebuch des Verfassers wird der Nachweis versucht, daß Giorgione und sein Kreis, insbesondere der vollständig von Giorgione abhängige Giulio Campagnola das Melancholiethema in merkwürdigen Abhandlungen mehrfach anklingen lassen und zwar wiederum zum Teil unabhängig von Dürer und nachweisbar vor ihm. Am interessantesten und aufschlußreichsten ist für uns der frühe Kupferstich, den wir abbilden, ein liegender Greis, der seinen Kopf aufstützt, im Hintergrund Meer und Schiff, sowie ein dem Dürer (B. 93 u. 80) entlehntes Landschaftsmotiv. Dies Blatt trägt nun, alle weiteren Auslegungsversuche überflüssig machend, die Inschrift: „Saturnus“ und überdies noch die Jahreszahl 1507. (B. 4.)

In der Ikonographie des Saturn, zu der uns zuletzt Saxl und Panofsky einen grundlegenden Beitrag geliefert haben, steht diese von Saxl und P. nicht erwähnte Darstellung völlig vereinzelt da. Sie ist darum um so aufschlußreicher und zwar in mannigfaltiger Hinsicht. Zunächst wirkt sie wie ein schlagendes Beweisstück für die bei Giehlow und Saxl-Panofsky behauptete Wandlung und Veredlung des Saturnbegriffs in der Renaissance, — jene Veredlung, die erst Dürers Melancholie-Auffassung möglich machte. In allen Planetenkinderbildern des 15. Jahrhunderts und zwar im Norden

so gut wie im Süden erscheint Saturnus nach der hergebrachten volkstümlichen Auffassung der Kalenderpraktik, die den Saturn zumeist mit bestimmten Eigenschaften der „Saturnkinder“ ausstattet: als Greis, als Hinkender, Grabender, Rechnender, schließlich als Gefangener und Gehenkter, oft umgeben von bestimmten Attributen, die diese bekannten Qualitäten symbolisieren. In den italienischen Stichen wird er dann wieder zum eigentlichen Stern Gott erhoben, der als ein König mit Sichel und Fahne auf seinem Triumphwagen am Himmel fährt. Nirgends trägt die Personi-



Abb. 4. Giulio Campagnola, Saturn, Kupferstich B 4.

fikation des Sternes aber jene veredelten Züge, welche durch die neue Saturnlehre Ficinos verbreitet wurden: die der Meditation und der inneren Selbstentwicklung. Wohl finden sich gelegentlich auch Eremiten und Sinnende unter den Saturnkindern — es sind auch für uns noch die recht eigentlichen „Melancholiker“ — aber der Gott selbst nimmt diese Züge nicht an. Eine Ausnahme macht der berühmte Zyklus von Wandmalereien des Salone in Padua, wo unter vielen Eremiten und Meditierenden als Saturnkindern auch Saturnus selber einmal eine Meditationsgebärde zeigt. Er erscheint als eine stehende königliche Gestalt, die die Hand (wie Osiris) zum Schweigen auf den Mund legt.

Bei Campagnola nun ist der Stern Gott vom Himmel herabgestiegen und hat die meditierenden Züge des edlen Saturnkindes angenommen. Andererseits ist er aber

doch Gott, übermenschliche Personifikation geblieben, wie die ideologische Nacktheit des Oberkörpers und die frei antikisierende Darstellung des Gewandes anzeigen. Der Gott Saturnus als eine „Kronos“-artige, bärtige greise Gestalt, liegt an der Erde, die ja das eigentliche Element des Fluren- und Saatengottes ist, an einem Abhang, der ihn fast wie eine Höhle schützend umfängt. Er hat den halb verhüllten Kopf sinnend traurig aufgestützt. In der Hand trägt er wieder einen Wedel, der vielleicht auch auf die Trauer Bezug hat, bei der man auch an den Zweig des Magiers in der Melancholiedarstellung des „Meisters von 1515“ denken mag. Rechts im Hintergrund sieht man drei Bäume; sie könnten hermetisch-symbolisch aufzufassen sein, denn der erste ist astlos, der zweite hat zwei, der dritte mehrere Äste. Gewiß aber ist, daß das Meer mit dem Schiff im mittleren Hintergrund nicht zufällig gewählt ist, denn wir kennen Saturnus als Herrn der langen Meerreisen, und aus keinem anderen Grunde hat Dürer, wie längst nachgewiesen ist, ebenfalls den Meereshintergrund gewählt. Vielleicht hängt auch die seltsame flußgottartige Charakteristik des Greises bei Campagnola damit zusammen.

So wird dieses Blatt zum Beweis dafür, daß die höhere Auffassung saturnischer Melancholie schon vor Dürer, nämlich spätestens 1507 in der Kunst ihren Ausdruck gefunden hat — wenn wir von der nicht näher bekannten Darstellung Mantegnas absehen wollen. Es ist ferner höchst bedeutsam, daß der Stich von einem venezianischen Künstler (gebürtig aus Padua) stammt, und zwar von einem aus dem unmittelbaren Umkreis des Giorgione! Er beweist, daß die neue Saturnspekulation im Kreis Giorgiones bekannt war — Campagnola selbst wird uns bei den Zeitgenossen als ein vielseitiger hochgebildeter Dilettant geschildert; übrigens war er selber ein Schüler Mantegnas, dessen humanistische philosophische Neigungen bekannt sind. Der saturnische Sinn anderer Stiche Campagnolas erscheint damit auch so gut wie sichergestellt. So stellt ein Kupferstich des fälschlich sog. „Astrologen“ (B. 8) den melancholisch saturnischen Philosophen dar, die runde Scheibe, die er mit dem Zirkel abmißt, trägt hermetisch-astrologische Symbole (Wage, Sol und Luna); der Drache, von jeher als Saturntier überliefert, der Totenkopf mit den gekreuzten Knochen sind entweder das bekannte hermetische Symbol oder nur einfaches Attribut des „Saturniers“ selbst oder endlich Andeutung magischer Beschwörertätigkeit des Adepten, immer vergleichbar dem walpurgishaften Hexenschwarm, mit dem Cranach jedesmal seine Melancholiedarstellung ausstattet, damit im Gegensatz zu Dürer eine Auslegung niederer Melancholie andeutend. Ganz ähnlich wie hier ist später auf Gerungs Melancholiebild der Melancholikus abgebildet (Abb. bei Saxl-Panofsky). Der junge „Philosoph mit dem Totenkopf“ (Galichon 10), bei Kristeller auch „Die Melancholie“ genannt, offenbar auf eine herrliche Komposition des Giorgione zurückgehend, ist im Gegensatz dazu der höhere, wahrhaft philosophische Melancholiker; von hier führt eine direkte Linie zu den späteren italienischen Melancholiedarstellungen bei Feti, Castiglione u. a. So haben wir also bei Giulio Campagnola drei mit Sicherheit dem saturnisch-melancholischen Komplex zuzurechnende Darstellungen. Dies ist zunächst für das Problem der giorgionischen Bildstoffe von Wichtigkeit und wir haben versucht, nachzuweisen, daß von den sog. „Drei Philosophen“ in Wien mit Gewißheit der Jüngste,

mit Winkelmaß und Zirkel vor der Höhle Operierende, ein eigentlicher „Saturnier“ des neuen Typus ist. Aber auch die beiden anderen, der reiche morgenländische Mann mit dem Beutel und der kronosartige Greis mit der hermetischen Tafel tragen saturnische Zeichen, und wir waren daher versucht, alle drei Männer, die als die „drei Grade“ eines orphisch-hermetischen Geheimbundes aufzufassen sind, zugleich als höhere Saturnkinder in Anspruch zu nehmen und die Höhle als „Saturnhöhle“ aufzufassen (vgl. dazu die „Vitriol“-Formel der *tabula smaragdina*, Haupturkunde aller Alchemisten, Hermetiker und Rosenkreuzer: „*Visita interiora terrae rectificando invenies occultum lapidem*“). — Ebenso wichtig werden aber die drei Stiche Campagnolas zusammen mit dem des „Meisters von 1515“ für das Problem des Dürerschen Kupferstichs. Zwei von den Blättern sind ja datiert — der sogenannte „Astrolog“ trägt das Jahr 1509 — und auch das dritte und reifste Werk, der junge Philosoph mit dem Totenkopf, ist wahrscheinlich vor 1514 entstanden, denn erstens starb Giorgione, der hier doch wohl das direkte Vorbild abgab, schon 1510 und zweitens ist Campagnola selbst 1514 nicht mehr nachweisbar. Die Blätter können also Dürer bekannt gewesen sein, der 1505—07 zum zweitenmal in Venedig weilte. Alles weist auf eine nicht nur künstlerische sondern auch persönliche Fühlungnahme zwischen Dürer einerseits, Giorgione und Campagnola andererseits hin. Campagnola hat mehrfach Dürerstücke verwertet, so auch auf dem „Saturnus“ von 1507, der während Dürers Anwesenheit in Venedig entstanden ist, aber einen älteren Stich dieses Meisters im Hintergrund verwertet. Dürer malte für denselben Fondaco dei Tedeschi, für den auch Giorgione in seinen berühmten Fresken tätig war. Auf dem Bilde der „Ehebrecherin“ in Glasgow, dessen nahe Beziehung zu Giorgione doch wohl unzweifelhaft ist, ist eine Kopfstudie Dürers aus der großen Passion verwertet und auf Domenico Campagnolas Fresken in Padua erscheint ein Dürerbildnis.

Nun kommen auch Saxl und Panofsky zu dem Ergebnis, daß Dürers Melancholie mit den populären nordischen Saturnkinderbildern formal wie inhaltlich nichts zu tun hat. Diejenigen Berufe — sagen S.-P. —, die von Dürers Darstellung symbolisiert werden, sind in Italien und zwar zuerst in den Salonefresken von Padua vertreten. Die sechs Darstellungen, die in den Saturnfresken des Salone das Nachdenken illustrieren, sind hier gleichsam zu der einen Hauptfigur geworden; Hobel und andere Werkzeuge bei Dürer entsprechen dem Tischler, der Beutel dem Schatzsucher, Block und Schleifstein entsprechen beide dem Steinmetzen, der sie hervorbringt und der letztere deutet wahrscheinlich außerdem noch auf den Schleifer, der ihn im Salone benutzt. Die Auswahl aber, die Dürer getroffen hat, wird, wie wir sahen, bestimmt durch die neue Auffassung des Saturn und der Melancholie, die im Florentiner Neuplatonismus wurzelt und durch die Zuspitzung des ganzen Programms auf die geometrischen Tätigkeiten. Auch die grundsätzliche Neuerung gegenüber den Salonefresken — daß nämlich die Melancholie zur personifizierten Gestalt geworden ist, als eine Art von Genius dargestellt wird — verdankte Dürer nach Saxls Ansicht vielleicht Italien, in dessen antiker Vergangenheit die personifizierende Darstellungsweise beheimatet ist und wo Dürer überdies die allegorischen Frauengestalten Bellinis und die „Melancholie“ Mantegnas sehen konnte.

Diese letzte mehr formale Beziehung ist auch uns gewiß. Aber hat Dürer auch seine neue esoterische Auffassung der saturnischen Melancholie in Italien vorgefunden? Wir wissen nicht, ob sie schon in Mantegnas Bild steckte, und ganz gewiß geht Dürer weit über die scholastischen Andeutungen des Salone in Padua hinaus. Nun meint Giehlow, daß Dürer die neue Saturnlehre des Florentiner Humanistenkreises durch Pirckheimers Vermittlung kennengelernt habe, und vieles weist in der Tat auf eine Kenntnis der berühmten Schrift des Ficinus über das „dreifache Leben“ hin. Aber die unmittelbare Anregung zur Verbildlichung der Melancholie im neuen Verstande hat Dürer gewiß nicht durch Theorie und Bücher, ebensowenig durch Bilder längst verstorbener Meister oder gar durch mittelalterliche Wandmalereien gewonnen, sondern durch den Umgang mit Künstlern selbst, denen das saturnische Thema im modernen Sinne geläufig war und die es bildlich gern behandelten. Diesen Umgang fand er in Venedig im Kreise der akademischen Romantiker: bei Campagnola und Giorgione, den Künstlern des meditierenden „Saturnus“, des melancholischen Jünglings mit dem Totenkopf und der „drei Philosophen“, wo wahrscheinlich auch das Saturnthema eine Rolle spielt. Mit dem „Meister von 1515“ oder seinen größeren Anregern — wenn dies nicht wiederum die Venezianer selber waren — muß auch irgendeine direkte oder indirekte Beziehung angenommen werden. Dürer hat nun keine der in Italien empfangenen Anregungen direkt in seine Sprache übersetzt. Schon in den Attributen, mit denen er den geflügelten Genius umgibt, zeigt sich der Unterschied. Mit ihnen hat Dürer in der italienischen Renaissancekunst überhaupt kein Vorbild. Alles was wir hier an vordürerischen Melancholie- und Saturnbildern finden, ist in den symbolischen Beigaben sehr sparsam, viel einfacher und anschaulicher, betont meist nur eine Richtung der Melancholie und deutet, abgesehen vielleicht von den spielenden und musizierenden Putten auf Mantegnas Bild, antimelancholische Mittel, im Sinne von Dürers „Mensula Jovis“ und des sogenannten Teucrium-Kranzes, nicht an. Die Fülle der saturnischen Symbole, welche hart im Raume sich stoßend die Flügelgestalt umgeben, ist gotisch-nordisch, nicht nur formal betrachtet, sondern auch geistig verstanden: nur ein Deutscher konnte so viel unsinnliche Abstraktionen zu einem solchen Bilderrätsel häufen. Nur ein Deutscher war freilich dieser schmerzlich bohrenden, wahrhaft faustischen Auffassung der Melancholiegestalt fähig.