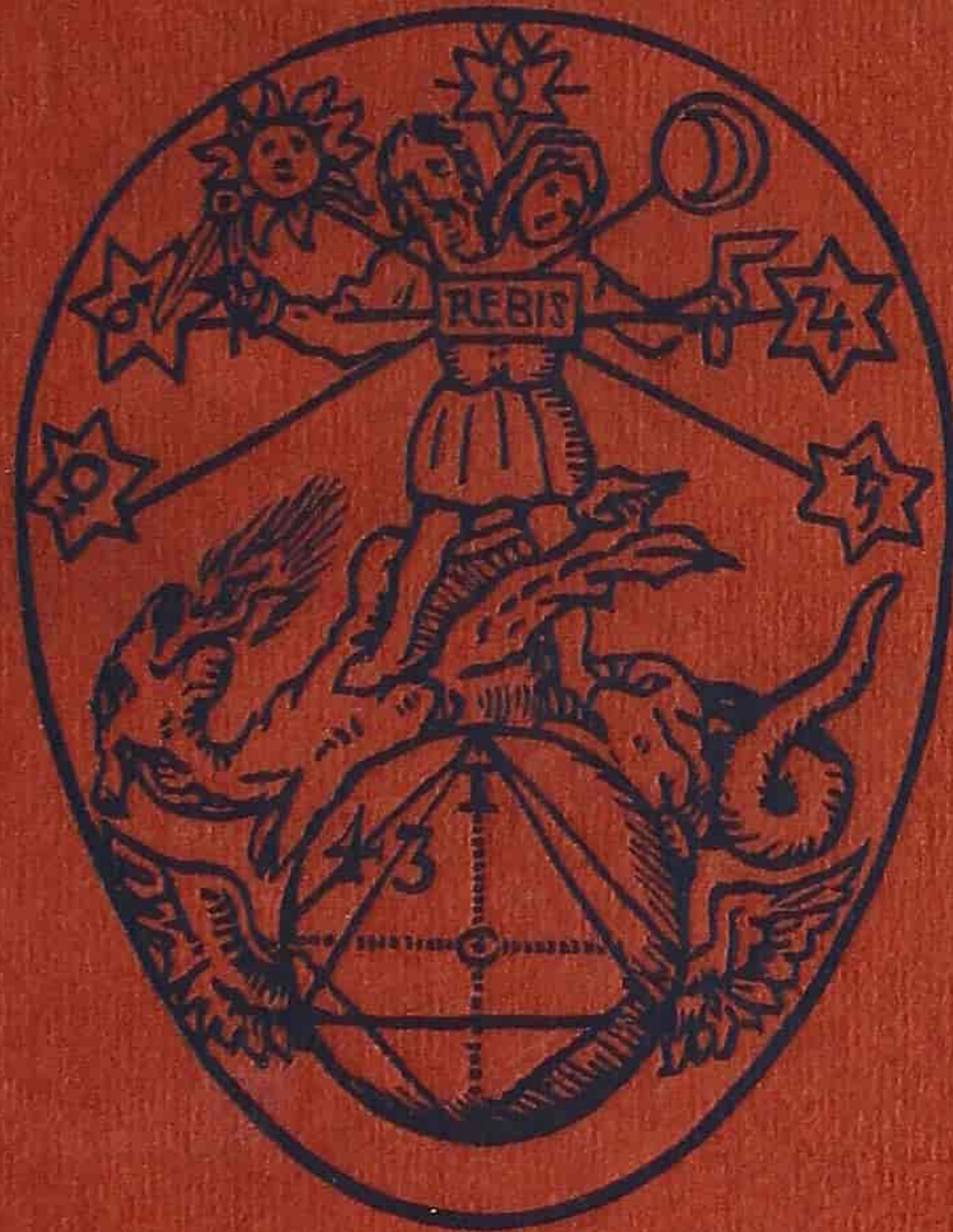


1619





1797

211-

Dimitrije Mitrinović



Ex Libris











G. F. Hartlaub, Giorgiones Geheimnis











PARTE TERZA





10 19  
G. F. Hartlaub

# Giorgiones Geheimnis

Ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance

Mit 9 Abbildungen im Text

und 44 auf Tafeln

*„Similia similibus“*



---

Allgemeine Verlagsanstalt  
München



46478

G. F. Franz

Georgios G. G. G.

Verlag der Allgemeinen Verlagsanstalt München A.-G.

München

1925



Copyright 1925 by Allgemeine Verlagsanstalt München A.-G.

Druck des Textes: G. Franz'sche Buchdruckerei (G. Emil Mayer), München.

Druck der Tafeln: Buchwerkstätten der Allgemeinen Verlagsanstalt München A.-G.



I.

„Seine Bilder sind wie Träume von einem anderen Dasein, voll hoher Ahnung, als Gegenstand nur halb verständlich. Sie klingen wie alte Weisungen, die man nicht mehr versteht, wie Musik von einem andern Stern, als wären in ihnen die verblichenen Erinnerungen des Menschengeschlechtes zusammenhanglos zum Bewußtsein erwacht und riefen nach Erklärung. Sie erwecken Ahnungen in der Brust des Einzelnen, die der Gesamtheit gehören.“

Mit diesen hellsichtigen Worten hat wahrlich Adolf Bayersdorfer<sup>1)</sup> an das Geheimnis Giorgiones gerührt. Alles was wir in den folgenden Blättern ausführen werden, handelt von demselben Geheimnis, wird in gewissem Sinne eine Bestätigung für das sein, was Bayersdorfer ahnte. Nur daß wir es nicht so sehr „poetisch“ meinen, als vielmehr „eigentlich“ und „wörtlich“.

Die Stimmungswerte in Giorgiones Malerei – wie sie uns meisterhaft auch ein d’Annunzio, ein Walter Pater geschildert hat – bedürfen keiner neuen Deutung durch das Wort und selbst der Dichter darf hier schweigen, wo das Kunstwerk aus eigener Kraft fast wie ein Gedicht, ja wie ein Gebilde musikalischer Wohlklänge all unserm Fühlen und Sinnen entgegenkommt. Hier soll vielmehr von einem Geheimnis in recht eigentlichem Sinn die Rede sein, einer verborgenen Tatsache, die dem Leben und Wirken des Giorgione einen besonderen Sinn, die seinem Künstlertum zum wenigsten eine eigentümliche Färbung gegeben hat. Ist dieses Geheimnis freilich einmal durchschaut, so wird auch auf jenes Stimmungshaft-Romantische ein klärendes Licht fallen, das unklar Geahnte wird in einem überraschenden Sinne gedeutet und bestätigt erscheinen.

Daß etwas in der berühmten „Poesie“ Giorgionescher Landschaften und Bildnisse nach besonderer Auslegung verlangte, daß ein bestimmter Anlaß gewesen sein muß, der die italienische Kunst durch diesen großen Anreger<sup>2)</sup> ganz neue fremdartig schöne Bildgedanken finden ließ – Vorstellungen, die seither noch ganze Generationen von Schülern und Nachahmern bezaubert



zu haben scheinen –, daß auch um die Person Giorgiones, dieses frühvollendeten, kaum 32jährig von der Pest dahingerafften Jünglings, dem Liebe und Schwärmerei noch heute nachzutruern scheint, so etwas wie ein Geheimnis gewesen sein muß: dies alles hat die Kunstforschung und Künstlergeschichte wohl von jeher geahnt, aber eine zusammenhängende Lösung ist nie angeboten worden. Woher dies auffallende Schweigen der alten Andachtsbildgedanken bei Giorgione, der selbst in seiner berühmten Madonna von Castelfranco das Franziskanische mit dem Ritterlichen auf eine so unkirchliche Art verbunden hat!? Woher dies Schwelgen in Daseinsbildern, deren fast heidnisch freies Menschentum doch so feierlich und so bedeutungsschwer berührt? Sind es Wirklichkeiten, diese Urbilder einer menschlichen Gemeinschaft in Weisheit und Liebe, Musik und Natur, sind es idyllische Träumereien oder Andeutungen einer neuen Erkenntnis vom Menschen? Spricht hier nur Sein oder auch Sinn, Erscheinung oder auch Idee?

Man war in der letzten Generation der Kunstforscher Deutungsversuchen philosophischer Art oder im Sinne moderner Stimmungslirik wenig hold. Man war eher geneigt, Kunst und Persönlichkeit Giorgiones gleichsam als eine „Sphinx ohne Rätsel“ zu betrachten. Als ein zwar genialer Maler erschien er mit viel Instinkt für das Sinnliche und Lyrische, ein verfeinerter und spröderer Palma, dessen Sprödigkeit aber mehr Befangenheit war als Absicht, weil eben noch das Altertümliche der Frührenaissance und das Herkommen des Andachtsbildes alten Stils ihn zu fesseln schien. Konnten die Impressionisten, die fachmännischen Bekenner des L'art-pour-l'art-Grundsatzes, die Verächter des „Literarischen“ in der Kunst den Lehrer Tizians anders verstehen? Man begeisterte sich wohl für seine malerischen Mittel, kostete seine archaische Einfalt, studierte seine Komposition, seine Farbe, reihte sie geschichtlich ein in die formale Entwicklung venezianischer Kunst. Man untersuchte das ihm zugeschriebene Oeuvre so peinlich auf Qualität und Echtheit, rief eine solche Unmenge kennerischer Streitfragen hervor, daß schließlich der gesicherte Umfang des Giorgioneschen Lebenswerks auf ein Minimum reduziert wurde, daß die Umrisse der Gestalt des Meisters selber bedenklich zu verschwimmen drohten. Was



aber das Inhaltliche anging, so waren die Einen geneigt, Giorgione zwar eine neue Selbständigkeit auch in der Erfindung zuzugestehen, aber sie sahen nur ein freies Traumspiel in seinen Motiven, kaum die Entfaltung einer eigenen besonderen Gedanklichkeit – die sie auch als durchaus entbehrlich empfunden haben würden, ja als der Wesensart des Künstlers widersprechend. Die Andern schrieben alles „Literarische“ auf das Konto gelehrter, aber einigermaßen kunstfremder humanistischer Berater, Kenner der antiken Sage und Dichtung, Ersinner abstrakter Allegorien, deren Angaben der Künstler jedoch – wohl zum Glück seiner Kunst – meist nur halb verstanden oder bis zur Unkenntlichkeit ins Freiphantastische abgewandelt habe.

Ein bezeichnendes Beispiel für solche modernen Auslegungen bietet das berühmte große Gemälde der Wiener Staatsgalerie, das wir durch die Abbildung unsern Lesern ins Gedächtnis zurückrufen. Es ist eines der ganz wenigen völlig gesicherten und anerkannten Werke des Meisters und auch darum ein trefflicher Ausgangspunkt unserer Untersuchung. Das Bild wird gewöhnlich „Die drei Philosophen“ genannt. Dieser Titel begegnet uns schon bei dem Kunstfreunde Marc Antonio Michiel<sup>3)</sup>, der es 16 Jahre nach Giorgiones Tode bei Taddeo Contarini in Venedig sah. Später empfand man den reichlich unbestimmten Titel als irreführend. Von „drei Astronomen“, „drei Feldmessern“ gar sprach ein rationalistisches Geschlecht, auch bei den altvertrauten „Drei Weisen aus dem Morgenlande“ beruhigten sich manche, während anderseits die auffallende Typisierung der Altersstufen bei den drei Gestalten zu sinnbildlicher Deutung lockte. Die „drei Lebensalter“ wurde das Bild nicht ohne inneren Grund genannt, Hubert Janitschek<sup>4)</sup> ahnte hier sogar eine Personifikation der drei Weltalter, vertreten durch den antiken Weisen, den mittelalterlichen, arabischen Philosophen und den freien Forscher der Renaissance: Greis, Jüngling und Mann. Kamen solche Deutungen in ihrer oft freilich mehr dem modernen Bildungshorizont entsprechenden Allegorik doch wieder dem frühesten Titel des Michiel näher, so war es einem Vertreter der modernen philologisch-historischen Methode, Franz Wickhoff<sup>5)</sup>, vorbehalten, Michiel,



einen Zeitgenossen des Meisters, zu „dementieren“ und in einer antiken Literaturstelle die Quelle Giorgiones erkennen zu wollen. Danach handelte es sich überhaupt nicht um „drei Philosophen“, sondern um Äneas, Evander, und Pallas an dem Orte des künftigen Kapitols – nach dem Bericht Virgils in seiner Äneide. Daß Giorgione auch sonst Virgilstellen illustriert hatte, schien festzustehen, spricht doch derselbe Michiel in der Galerie Contarini von einem „Äneas in der Hölle“. Daß andererseits, wie auch Wickhoff zuzugab, zwischen der Virgilstelle und dem tatsächlichen Befund des Bildes nur eine recht unsichere Beziehung konstruierbar war, erklärte uns Wickhoff in der angedeuteten Weise: Giorgione sei das Thema nur von gelehrter Seite gestellt worden, ohne daß er den Virgil selbst zur Hand genommen hätte. Das Motiv sei ihm also nur „Literatur“ gewesen, äußerer Auftrag und Bildanlaß, aus dem er dann als Maler etwas „ganz Anderes“ gemacht habe. Mit dieser Aufstellung von autoritativer Seite hat sich die Reihe der eigentlichen Deutungsversuche im Wesentlichen erschöpft. Schaeffers Gegenvorschlag – Marc Aurels Erziehung durch zwei Philosophen – kam neben Wickhoffs gewichtiger Aussage kaum recht zu Gehör.<sup>6)</sup> Zweifel an der falschen Exaktheit aller solcher philologisch-historischer Bestimmungen wurden zwar bald wieder laut<sup>7)</sup> und mancher hielt im Geheimen an älteren „phantastischen“ Deutungen fest, aber es wurde nichts wesentlich Neues vorgeschlagen und die moderne Giorgione-Literatur schob die gesamten literarischen Auslegungsfragen als letztthin ziemlich uninteressant gern beiseite.

Vielleicht, ja wahrscheinlich, sind auch wir nur Söhne unserer Zeit, getragen von einem neuesten, wieder mehr universellen und zugleich psychologischen Kunstbegriff, wenn uns heute die Frage nach dem Gegenstande nicht nur aus Gründen wissenschaftlicher Vollständigkeit wichtig ist. Sie erscheint uns auch als ein Hilfsmittel zur Erkenntnis der Bildungswelt, als ein kennzeichnendes Symbol für die Richtung der Einbildungskraft, ja der allgemeinen unterbewußten Disposition eines Künstlers überhaupt.<sup>8)</sup> Wir beginnen zu erkennen, daß der Hauptebene des formalen, sinnlich-optischen Vorstellens beim Künstler eine andere, wenn auch schwächere, des mehr gegenständlich-begrifflichen Denkens entsprechen muß und daß man



auch von dieser auf jene gewisse lehrreiche Schlüsse ziehen kann! Daß gelehrter Humanismus in der Renaissance dem Künstler nicht selten seine mythologischen und allegorischen Aufgaben stellen wollte, ist freilich gewiß und auch damals mag das Verhältnis des Gelehrten zu solchen Aufgaben ein anderes gewesen sein als das des Künstlers. Aber wir dürfen auch nicht unser eigenes Spezialistentum an die Verhältnisse jener Zeit herantragen und müssen bedenken, daß der Übergang vom Weltbild des wissenschaftlichen Forschers zu dem des Dichters und wieder zu dem des Malers und Musikers ein fließenderer war im Zeitalter einer im Grunde noch „vorwissenschaftlichen“, romantisch-neuplatonisch gefärbten Allgemeinbildung. Von Bellini, dem Lehrer Giorgiones wissen wir zufällig, daß er sich gelegentlich gegen eine Bevormundung durch allzu gelehrte Mythographen gewehrt<sup>9)</sup> und sich das Recht auf Phantasie nach eigenem Geschmack vorbehalten hat. Auch sein Schüler Giorgione, dessen dichterisches, musikalisches und psychologisches Feingefühl ohne weiteres ersichtlich ist, dessen Verkehr im Kreise höfisch-gelehrter Weltbildung bezeugt wird, hat gewiß nicht selten von einem solchen Rechte Gebrauch gemacht. Aber man irrt darin, daß man solche „Phantasien“ als schöne traumhafte Sinnlosigkeiten betrachtet; das wäre moderner, abstrakter Stimmungsimpressionismus. Sie bedeuten nichts anderes als eigene ernste Erfindungen und Gedanken. Wo Giorgione aber doch überlieferte mythische Stoffe wählte, da kann er gewiß nicht einen Virgil – die zweite Bibel des Mittelalters und der Renaissance –, da kann er auch nicht die Stoffe aus Ovid, aus Apuleius, Valerius Flaccus, Cicero und Statius, die ihm Wickhoff zuweist, unbesehen und ungelesen, nur von Hörensagen übernommen haben. Wohl möglich, daß er Dinge aus ihnen gemacht hat, die einer persönlichen Auslegung zuzugestehen sind, niemals aber solche, die schlechterdings kaum etwas mit jenen Quellen zu tun haben. Ludwig Justi, einer der neueren Biographen Giorgiones, hat über „Giorgiones Freiheit“ ein ausgezeichnetes Kapitel geschrieben.<sup>10)</sup> Er erkennt nicht nur die auffallende Unabhängigkeit des Malers vom kirchlichen Auftraggeber, sondern fühlt auch seine Selbständigkeit dem weltlichen Besteller gegenüber, der sonst gern mit allzu detaillierten Aufträgen die Er-



findungskraft des Künstlers bannte. Giorgione hat nach Justi häufig „auf Vorrat“, also ganz nach eigenem Geschmack gemalt, bis dann ein Liebhaber das Vorhandene für sein Studiolo erwarb. Im Falle der „drei Philosophen“ und der sogenannten „Familie des Giorgione“ scheint aber auch Justi – im Gegensatz zu Gronaus höchst berechtigten Einwänden – einen gelehrten Auftraggeber anzunehmen, da er sich hier Wickhoffs Deutung mit weit hergeholtten Stellen aus antiken Autoren anschließt. Wie reimt sich das mit Justis intuitiv richtiger Auffassung von „Giorgiones Freiheit“ zusammen? Soll die Freiheit in der souveränen Verachtung, ja dem Mißverstehen des Auftrages bestanden haben? Würde Giorgione wirklich seinen Auftraggeber zufriedengestellt, würde er auch nur annähernd dem glühenden Interesse genügt haben, mit dem man damals die heidnischen Autoren zu verstehen trachtete, wenn er seine „drei Philosophen“ tatsächlich als die gewünschte Illustration zu jener Stelle in der Äneis hätte ausgeben wollen?! Auch Wickhoff gibt zu, daß die Übereinstimmung mit dem 13. Gesang der Äneide mehr als allgemein ist,<sup>11)</sup> ja er wäre wohl kaum auf Virgil überhaupt gekommen, wenn nicht Michiel in der Nachbarschaft jene heute verlorene „Höllenfahrt des Aeneas“ erwähnte. Nicht viel anders ist es mit der, wenn auch weit ungezwungeneren, Auslegung Schaeffers, welcher Wickhoff sehr beweiskräftig widerlegt, dann aber doch selber Michiels Stimme überhört, wenn er aus den „Drei Philosophen“ den Schüler Marc Aurel und zwei seiner Weisheitslehrer machen möchte. Warum hat denn Giorgione die Unterweisung nicht einmal angedeutet und den Jüngling durchaus nicht als Römer und als Prinzen gekennzeichnet? Vielleicht lag eine aktiv bewegte Gruppenbildung im Sinne der Hochrenaissance nicht in Giorgiones Art, obgleich er wahrscheinlich doch die so dramatische „Errettung Venedigs von der Springflut“ gemalt hat. Gewiß hat er auch in seinen anderen Kompositionen ein gewisses Fürsichsein jeder Gestalt nach Art des alten Andachtsbildes auf Kosten der dramatischen Verknüpfung bevorzugt. Aber ebenso gewiß hat er niemals Bewegung und Kennzeichnung der einzelnen Figuren geradezu im Gegensatz zu dem gewählt, was geschildert werden soll. Alle sicher erklärten Bilder des Giorgione-Kreises bestätigen diese ohnehin selbstverständliche Vor-



aussetzung. Noch einmal: Wer das Kostüm, die Altersstufen, Beschäftigung und Aufstellung, die Attribute in den Händen der Gestalten des Bildes, dazu die landschaftliche Situation unbefangen auf sich wirken läßt, der muß gerade in diesem Falle den Eindruck haben, als trete hier Giorgione aus der Zurückhaltung und der idyllischen Allgemeinheit mancher anderer Bilder mehr als gewöhnlich heraus. Suchen wir seine Winke zu verstehen, ohne schon ein festes Erklärungsschema heranzutragen! Freilich genau so, wie bei einem Heiligenbilde alle Heiligenattribute dem nichts sagen, der die Ikonographie der Heiligen nicht kennt, so können auch die Zeichen, die uns Giorgione auf diesem Bilde gibt, nur dem etwas geben, der über eine gewisse Zeichensprache unterrichtet ist. Dazu gehört auch, daß man sich von der dogmatischen Voraussetzung frei macht, es müsse, wenn in einem Profanbild der Renaissance nicht der Besteller selbst historisch oder allegorisch gefeiert wird, der Inhalt regelmäßig der Antike entnommen sein, sei es im Anschluß an alte und neue Autoren, sei es in freier Erfindung auf Grund antiker Vorstellungen. Dies mag die Regel sein. Bei Giorgione aber handelt es sich, wie wir nachweisen wollen, gelegentlich um das Eindringen eines ganz anderen Kreises von Sinnbildern und Handlungen, eines Stoffkreises, von dem freilich die offizielle Kunstforschung bis heute nicht viel weiß.

Unser Bild zerfällt in zwei fast gleichgroße Hälften, eine belebte, reich gegliederte und eine leere, unbewegte. Die linke unbelebte Hälfte stellt einen aufsteigenden bewachsenen Felsen dar, wir gewahren seine „Innenseite“, deren oberer noch schwach beleuchteter Teil nach vorn überhängt, während sich der Blick mehr nach unten zu in tiefe Schatten verliert, die so etwas wie eine Höhle („grotta“ sagt auch L. Venturi) im Innern des Felsens vermuten lassen. Von dieser düsteren Kulisse wird durch den hellen Ausblick auf die weite Landschaft und einen hohen Abendhimmel darüber die rechte Bildfläche geschieden, wo sich die Formen vielgestaltig in den Vordergrund drängen. Wir erblicken einen Hain, der durch wenige zum Teil unbelaubte Bäume mit etwas niedrigem Gebüsch charakterisiert ist. Drei Männer befinden sich hier wie auf einer Bühne unmittelbar vor uns. Der kahle unbewachsene Boden zu ihren Füßen senkt sich in drei Stufen



nach der Seite der Felshöhle herab. Auf der kleinsten und obersten Stufe nach der Mitte des Bildes zu sitzt ganz für sich der Jüngste, streng im Profil gesehen. In der linken Hand faßt er ein großes Winkelmaß, wie es Geometer und Handwerker gebrauchen, die rechte Hand umfaßt einen nach unten geöffneten Zirkel; sie stützt sich wohl auf einen Gegenstand, der hinter der das Winkelmaß haltenden Linken verborgen bleibt. Das bartlose Antlitz des lockenhaarigen Jünglings hebt sich scharf von dem kahlen Baumhintergrund ab, es ist nach links gewandt, und der Blick schaut mit einer unverkennbar prüfenden Aufmerksamkeit in die unbelebte Bildgegend hinüber, eine sehr starke seelische Verbindung mit der düsteren Felsenhöhle herstellend. Auf der zweiten Stufe weiter nach rechts und nach vorn befindet sich stehend in einer langsamen, fast statuenhaften Schrittstellung ein Mann in Vorderansicht. Er trägt orientalische Tracht mit Turban, auf der Brust ein sorgfältig gekennzeichnetes Schmuckstück. Die rechte Hand ist mit dem Daumen leicht über den Leib in den gewickelten Gurt eingehängt und im übrigen vom Daumen etwas abgespreizt und gebogen; unter ihr ist etwas sichtbar, was vielleicht als eine Art herabhängender Schleife, ebenso gut aber auch als ein Beutel gedeutet werden kann. Neben ihm, ganz rechts unmittelbar im Vordergrunde steht ein bärtiger Greis etwa in der Tracht des römischen Priesters. Es scheint, als wandle er, dreiviertel nach links gewandt, in Schrittstellung die dritte untere Stufe des Geländes herab, die sich wie ein Weg in die Höhlengegend links hinüberzieht. Zwischen der linken und rechten Hand hält er ein großes Blatt, das mit geheimnisvollen Zeichen und Zahlen bedeckt ist. Er scheint es soeben unter dem Gewande hervorzuziehen, es gleichsam zu enthüllen. Seine linke Hand am unteren Blattrande hält überdies noch einen Zirkel. Alle drei Männer haben geschlossene Lippen, aber ihr Schweigen wirkt bei jedem anders: der jüngste ist in suchendem Forschen verloren, der mittlere schweigt als ein Handelnder, der den Weg kennt, des Greises Schweigen aber ist wie die Wolke, aus der der erleuchtende, offenbarende Blitz brechen wird.

Am auffallendsten in dieser seltsamen Anordnung und Beschaffenheit ist wohl die offenbar sinnbildlich betonte Dreigliederung der Altersstufen



und Temperamente bei den drei Männern. Alle Deutungen, die diesen Umstand voll auswerteten, konnten nicht ganz fehl gehen, klingt doch überdies die symbolische Zusammenstellung solcher Altersstufen wie ein Leitmotiv auch durch die anderen Bilder Giorgiones und seiner Nachahmer. Aber eine Erklärung wie „die drei Lebensalter“ reicht nicht zu, da sie die in den Attributen, Kostümen und Beschäftigungen der Männer gegebenen Winke nicht mit zu würdigen versucht. Warum ist eine der drei Gestalten als Morgenländer gekennzeichnet, warum tragen Jugend und Alter Zirkel, Winkelmaß und Buch, warum die auffällige Beziehung zur Höhle? Hinsichtlich der „Drei Weltalter“ im Sinne von Janitscheks reichlich philosophischer Deutung ließe sich der mittlere Orientale zur Not für die Wissenschaft des Mittelalters,<sup>12)</sup> der greise Hierophant nicht übel für die alte Priesterweisheit des Altertums in Anspruch nehmen, dann aber müßte der Jüngling – angeblich als das junge empirische Zeitalter der Renaissance – folgerichtig auch in Renaissancetracht erscheinen! Lebensalter und geistige Weltalter – beide sinnbildliche Beziehungen mögen, was mit der Mehrdeutigkeit vieler Symbole<sup>13)</sup> im Unterbewußtsein begründet sein kann, hier mitklingen. Zureichend sind beide Erklärungen nicht, aber vielleicht lassen sie sich zum Teil in eine Deutung einbeziehen, die das Ganze der gegebenen Merkmale zu berücksichtigen versucht.

Als erstes auffallendstes Kennzeichen wollen beachtet sein die sehr deutlich und greifbar vom Künstler gegebenen Attribute in der Hand der zwei Männer. Zirkel und Winkelmaß bei dem jüngsten deuten natürlich nicht auf nüchternes Feldmessen hin, denn der Jüngling schaut nicht über ein meßbares Gelände, sondern er hat einen ausgehöhlten Felsen unmittelbar vor sich, wo mit Winkelmaß und Zirkel messend kaum etwas auszurichten ist. Vielmehr haben wir es hier offensichtlich mit symbolischen Attributen zu tun, wie sie für historische und allegorische Vertreter nicht nur der Mathematik und Astronomie sondern vor allem der Geheimwissenschaften (Astrologie, Alchemie, Magie etc.) verbreitet sind und wie sie uns nicht selten gerade in venezianischen Holzschnitten des 15. und 16. Jahrhunderts begegnen.<sup>14)</sup> Noch einmal erscheint der Zirkel in der Hand des

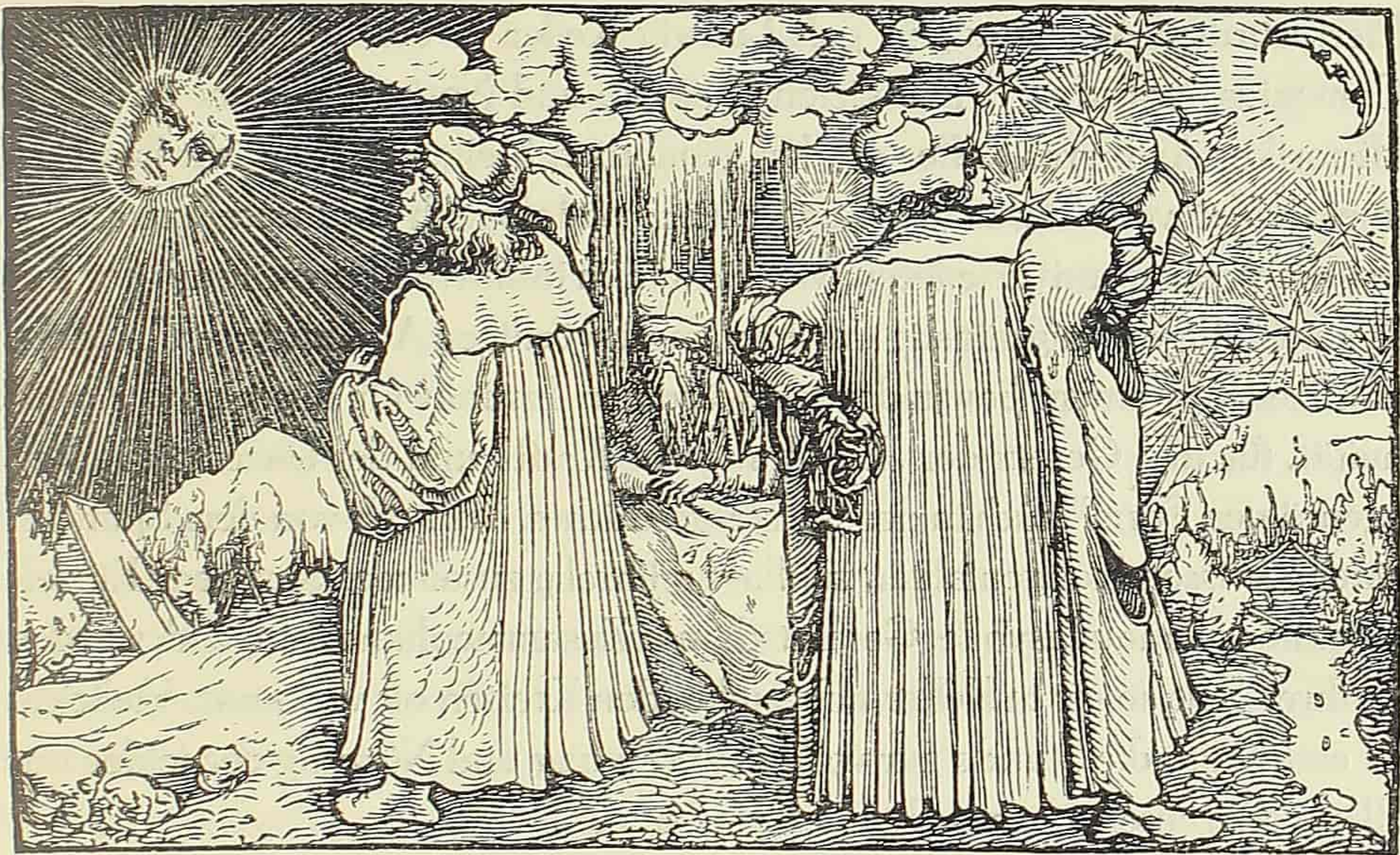


Greises, hier in unmittelbarer Verbindung mit dem enthüllten Blatt, welches allerlei Zahlen und Zeichen aufweist. „Kabbalistisch“ nannte schon L. Venturi diese Zeichen, und die genannten Attribute veranlaßten ihn, die drei Philosophen als „wahre und eigentliche Astrologen“ zu bezeichnen; gewiß ein Erkenntnisfortschritt, der allerdings doch irreführend blieb und aus dem Venturi noch keinerlei Schlüsse zu ziehen vermochte, – zumal er darüber die Symbolik der Lebensalter vernachlässigte. Wir müssen uns fragen, ob es nicht möglich ist, beide Haupttatsachen, die schon halb verstandene Besonderheit der symbolischen Attribute und die Andeutung der drei Altersstufen, gleichwertig zu verbinden. Da hilft eine Ideenassoziation weiter, die für die Beurteilung des ganzen Zusammenhangs entscheidend werden könnte. Winkelmaß, Zirkel und Buch, diese z. T. dem alten Bauhüttenwesen entlehnten Zeichen lebten direkt, Astrologisches (im rosenkreuzerischen Geheimsinn) lebt indirekt heute noch im symbolischen Lehrbilderkreis der Freimaurerbünde weiter. Die Freimaurerei kennt aber auch drei „Grade“, den Lehrlings-, Gesellen- und Meistergrad. Erlernen der maurischen Handwerkszeuge und Logentafeln ist Lehrlingspflicht, Übertragung der Lehre ins Leben und Handeln, auch freierer Weltgenuß ist Gesellensache, Offenbarung, Weisheit und Vollendung hat der Meister. Haben wir etwa in den drei Männern verschiedenen Alters mit ihren Zeichen, dem eifrig arbeitenden Jüngling, dem prächtig gekleideten Mann im Wanderschnitt, dem die Tafel enthüllenden Greise so etwas wie die sinnbildlichen Vertreter der drei typischen Einweihungsgrade eines Mysterienbundes vor uns von der Art, wie sie im Ritual derartiger Bünde heute noch nachklingen? Freilich fehlen auch manche heute üblichen Symbole oder sie sind anders als heute üblich verteilt, auch für die Tracht der drei Männer fehlt wohl das direkte Analogon, aber die Handhaltung des zweiten Mannes erinnert an gewisse noch lebendige Ritualzeichen, die verweilende Schrittstellung der zwei anderen Männer gemahnt ebenfalls an gewisse Formen, und gehört nicht auch die Höhle zu einem bis heute überlieferten Sinnbilderschatz?

Wie dem aber auch sei: solche den Eingeweihten vielleicht nachdenklich stimmenden Assoziationen können, wenn sie nicht ganz unhistorisch und un-



wissenschaftlich bleiben sollen, nur dann einen – wenn schon nur vorläufigen, heuristischen – Wert für unser Problem beanspruchen, wenn es gelingt, das Folgende nachzuweisen: Erstens, daß schon zu Zeiten Giorgiones, also um das Jahr 1500, in Italien, besonders auch in Venedig, „logenartige“ Gesellschaften bestanden haben, zu deren Wesen, Ritual und Lehrbilderkreis ein Gemälde wie die „Drei Philosophen“ innerlich gehören könnte. Zweitens, daß auch Künstler in derartigen Sozietäten vertreten waren. Und endlich, daß auch abgesehen von den „Drei Philosophen“ aus Giorgiones Kunst wahrscheinlich wird, er habe selber einer solchen Gemeinschaft angehört und ihr künstlerisch gedient.



Holzschnitt aus der Boetius-Ausgabe, Augsburg 1537



## II.

Jedes Zeitalter sucht in der Vergangenheit nur das mit besonderer Klarheit, wofür es selbst lebendige Vergleiche erlebt. Begreiflich, daß man heute für das kultische Sozietätswesen früherer Zeiten noch am meisten dort ein empfängliches Organ besitzt, wo derartiges – wenn schon nur in Ausläufern – weiterwirkt. So verdanken wir, da das populär-okkultistische Schrifttum unserer Tage fast ganz amerikanisiert ist und in oft schwindelhafter Weise Spreu und Weizen durcheinander mischt, eigentlich nur den wissenschaftlichen Forschungen weniger freimaurerisch gerichteter Historiker das Wenige, was wir wissen.

„Die Geschichte der italienischen Akademien,“ sagt Ludwig Geiger in einer Anmerkung zu Burckhardts Kultur der Renaissance, „ist noch zu schreiben. Merkwürdige Andeutungen gab Ludwig Keller in den Monatsheften der Comeniusgesellschaft.“ Die vielen Aufsätze und Notizen, die der bekannte Historiker Archivrat Keller an der genannten Stelle veröffentlicht hat, sind in einer Zeit verfaßt worden, da eine mehr philologisch gerichtete Tatsachenforschung einer universelleren, vielleicht auch intuitiven Betrachtung der Zusammenhänge wenig günstig war. Die „merkwürdigen Andeutungen“ Kellers, getragen von einem bewunderungswürdigen Instinkt für historische Kontinuität, für das Gesetz der „Erhaltung der Kraft“ und der Unzerstörbarkeit „geprägter Form“ auch in der Geistesgeschichte, beflügelt von dem Spürsinn einer gewissen Kongenialität, zahllose mühselig zusammengetragene Einzel-tatsachen in ahnungsvoller Gesamtschau in Zusammenhang bringend, wurden zu ihrer Zeit sogar in Keller nahestehenden Kreisen oft verkannt. Vielleicht ist erst heute die Stunde zur vollen Würdigung und Nützung der leider nur allzu verstreuten Untersuchungen gekommen.

Kellers Forschungen zur „Vorgeschichte der Freimaurerei,“<sup>15)</sup> wenn man so sagen darf, erstrecken sich auf das gesamte geheime Gesellschafts- und Sektenwesen in der abendländischen Geistesgeschichte. So auf die Akademien der Platoniker im Altertum, die frühchristlichen Kultvereine, die gnostischen Sekten mit ihrer Symbolik, die mittelalterlichen Bauhütten und ihre Zeichen und Sinnbilder, die Waldenser und böhmischen Brüder, die Kultgesellschaften



und die Akademien seit den Anfängen der Renaissance und des Humanismus, die sogenannten Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts, das Rosenkreuzertum und seine alchemistische Vorgeschichte, Comenius und gewisse Ordensgesellschaften der Barockzeit. Der Zusammenhang der offiziellen englischen Freimaurerei mit allen diesen und ähnlichen Erscheinungen eines meist außerkirchlichen oder doch inoffiziellen Gemeinschaftslebens, – das nach Kellers Meinung nicht selten seine eigentlichsten Zwecke hinter den verschiedensten Masken und Vorwänden verbarg, schließlich auch oft ganz vergaß, das aber seine innere Verbindung schon durch die auffällige Gleichförmigkeit derselben Sinnbilder und Riten verrät, – dieser Zusammenhang bildet eines der schwierigsten mit rein induktiven Methoden vielleicht gar nicht ganz zu lösenden Probleme. Uns interessieren hier nur die Fragen, ob wirklich gewisse Gesellschaften der italienischen Renaissance zwischen 1480 und 1510 etwa in den angedeuteten Umkreis gehören, und ob sie als solche Einfluß auf die Aufgaben und Inhalte der Kunst gewonnen haben.

Ohne irgend eine gültige Klassifikation aufstellen zu wollen, die angesichts des offenbaren Verfließens aller Grenzen grundverkehrt sein würde, sollen hier zur Übersicht drei Gruppen von Gemeinschaften unterschieden werden, die unter Umständen für unsere Untersuchung in Betracht kommen könnten.

Zunächst die sogen. „chymischen Gesellschaften“ (alchemistischen Geheimbünde). Im voraus muß mit Nachdruck betont werden, daß es sich hier nicht eigentlich nur um Verbände von praktischen „Goldmachern“ handelt, sondern um religiös-gnostische Orden, die in manchen Fällen vielleicht gar nicht organisiert waren, sondern nur für Gleichgesinnte als der lebendige Mythos einer unsichtbaren Gemeinschaft, eine „fama fraternitatis“, bestanden. Man weiß heute besser, daß die Alchemie erst in zweiter Linie eine Praktik, in erster eine moralisch-magische Naturansicht war.<sup>16)</sup> In seinen „Problemen der Mystik und ihrer Symbolik“ hat der Wiener psycho-analytische Forscher Herbert Silberer hier wohl am tiefsten gesehen. Chymische Gesellschaften und gnostisch-alchemistische Geheimlehren werden im allgemeinen erst mit dem Aufkommen des sogenannten Rosenkreuzertums, also seit Valentin Andreae und seiner „fama fraternitatis“, zu Beginn des 17. Jahrhunderts zur



offenkundigen Erscheinung. Hier finden wir ein umfängliches Spekulieren über die drei typischen Einweihungsstufen des *audire, perseverare, nosse et scire*,<sup>17)</sup> was dem alchemistischen Prozeß, der Dreiteiligkeit des Menschen als Leib, Seele und Geist (Sal, Sulphur, Mercurius in der Alchemie) und vielen anderen Dreistufenlehren entspricht. Hier finden wir auch einen umfangreichen Symbol- und Lehrzeichenapparat, der einerseits auf die astrologisch-alchemistischen Systeme des Mittelalters und der Renaissance, andererseits auf das Bauhüttenwesen zurückweist, hinter dem allerlei Sektierertum sich verborgen zu haben scheint. Beides, die Dreistufung und die Symbolik, hat sich ja bis heute in den Freimaurerlogen erhalten. Tatsächlich lassen sich aber auch schon für das spätere Mittelalter und die Renaissancezeit eigentliche Gesellschaften mit ähnlichem logenartigen Ritual und Symbolwesen nachweisen, die schon auf eine lange Überlieferung zurückblickten. Die Mitglieder solcher Gesellschaften nannten sich „Philosophen“, ihre Aufgabe war – in einem magischen Parallelismus innerer Versenkungsübungen und äußerer „chemischer“ Operationen – die Bereitung des „philosophischen Steins“, durch den die Veredelung der Elemente auf ihren ursprünglichen vollkommenen Zustand, auf die „prima materia“ bewirkt wird. ☉ (sol) das große Werk bedeutet das höchste Ziel: „Gold“. ☾ (luna) das kleine Werk gilt dem zweitedelsten Metall: „Silber“. Die Gesellschaften verehrten den heiligen Johannes als Schutzpatron, denselben, der uns auch in den Steinmetz- und Malergilden des 14. und 15. Jahrhunderts, in den Akademien und noch in den Freimaurerlogen begegnet. Von geheimen Versammlungen der Mitglieder bei Höhlen (Schmelzhütten, Bergwerken?) ist schon bei den Anhängern des Raimundus Lullus und später bei Robert Fludd die Rede. Ihre Dialoge, oft Dreigespräche, erscheinen schon bei Avicenna und später als eine typische Vorstellung des alchemistischen Mythos. Seit dem 13. Jahrhundert bildet sich die Vorstellung von der „turba philosophorum“ (disputierender Konvent) aus; auch der noch zu nennende Graf Bernhard von Treviso beruft sich auf das von dem Mitglied einer solchen „turba“ (Parmenides) Gesagte. Hauptautoritäten der alchemistischen „hermetischen“ Bünde waren der sagenhafte Hermes Trismegistos, dem die berühmte „Smaragdtafel“ zugeschrieben wurde,



dann die arabischen Philosophen, Avicenna und vor allem der vielgenannte Geber, endlich aus jüngerer Zeit Raimundus Lullus, der Erfinder der „Lullischen Kunst“, und seine zu lullischen Geheimgesellschaften verbundenen Schüler. Auch Nicolas Flamel kommt in Betracht, der im 14. Jahrhundert hieroglyphische Figuren sammelte, alchemistische Lehrzeichen, die man angeblich unter dem vierten Schwibbogen des Kirchhofes der unschuldigen Kinder zu Paris lesen konnte. Lacroix<sup>18)</sup> spricht von einer internationalen „association secrète“ am Ende des 15. Jahrhunderts, die den Titel „Voardhodumia“ hatte und alchemistische Zwecke verfolgte. Einem ähnlichen Geheimbund dieser Art trat im Jahre 1506 Agrippa von Nettesheim in Paris bei. Auch der Alchemist Dionysius Zacharius fand in Paris um 1510 eine Gesellschaft von 100 „Künstlern“, die gemeinsam an der Bereitung des „Steins“ arbeiteten. Die Verbreitung solcher Bünde über Italien, Deutschland, England und Spanien gilt als bezeugt. Agrippa hat mit seinen Bundesbrüdern an den verschiedensten Orten Europas abenteuerliche Zusammenkünfte gepflogen und oft hören wir in seinem Kreise die Mahnung, es „niemand, nur dem Weisen“ zu sagen, also wie es Trithemius ausdrückte, „Ochsen nur Heu, nicht Zucker wie für die Singvögel zu geben“. Gewisse Einblicke in die innere Beschaffenheit der Bünde erlaubt uns der von Keller mitgeteilte Brief des Arztes Landolfus an Agrippa aus Lyon. Eine Stelle daraus lautet: „Der, welcher Dir diesen meinen Brief überbringt, . . . . ist ein eifrig Suchender (rerum arcanarum curiosus indagator) geheimer Dinge und ein freier Mann (homo liber) – . . . Ich würde wünschen, daß du den Mann ernsthaft prüfst und daß er dir die Ziele seines Strebens mitteilt. Denn er ist nach meiner Ansicht nicht weit vom Ziel (a scopo) . . . . . Also eile von Norden nach Süden beflügelt von den Flügeln Merkurs, ergreife bitte das Szepter des obersten Gewalthabers (Jovis sceptrum) und nimm jenen in unsere Gesellschaft auf, falls er das Gelübde auf unsere Gesetze ablegen will (si in nostra velit jurare capitula, nostro sodalicio adscitum face). Unsere übrigen Kampfgenossen (ceteri commilitones nostri) erwarten deine Ankunft. Darum übergib deine Segel froh den Winden und eile zum Hafen (portum) unseres gemeinsamen Glückes.“



Die von uns auf lateinisch wiedergegebenen Ausdrücke sind für jeden Wissenden eindeutig und dieses Zitat überhebt uns fast der Mühe, noch anderen Spuren chymischer Gesellschaften und ihren geheimen Symbolen nachzugehen. Wichtig ist, daß Papst Paul II. wie die Astrologie, so auch die Alchemie und ihre Geheimbünde scharf bekämpfte. Seine nächsten Nachfolger waren in dieser Hinsicht liberaler, so daß Aurelio Augurelli sein alchemistisches Lehrgedicht dem Papst Leo X. widmen durfte, der ihm nach einer unverbürgten Anekdote dafür eine kostbare – aber natürlich leere – Börse verehrte. Jakob Burckhardts „Kultur der Renaissance“ unterschätzt wohl etwas die unlösbaren Beziehungen zwischen Astrologie und Alchemie<sup>19)</sup>, wenn er zu den astrologischen Leidenschaften Italiens im 15.–16. Jahrhundert viel Material beibringt, das alchemistische Adeptenwesen dagegen wesentlich in den Norden verlegt, während es in Italien damals nur eine geringe Bedeutung gehabt habe. Immerhin wird Marsilius Ficinus, der mit seiner astrologischen Temperamentenlehre solchen Einfluß auf Dürer gehabt zu haben scheint, auch ein alchemistisches Traktat „de arte chimica“ zugeschrieben. Neuerdings hat Olschki<sup>20)</sup> eingehend auf die leidenschaftliche Polemik verwiesen, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts Vanoccio Biringuccio (gest. 1538) gerade den Alchemisten gewidmet hat. Wichtig ist auch, aus späteren Jahrzehnten, vor allem die Stelle bei Benedetto Varchi über Alchemie. Calmo wendet sich in seinen Briefen und seinen Eklogen „gegen Alchemie und ähnlichen Wahn“; Pomponius Gauricus, der bekannte Dichter und Humanist, wird uns bei Paulus Jovius als Anhänger der „Kunst“ bezeugt, freilich hat auch er die betrügerische Seite der Alchemie bekämpft. Bemerkenswert ist für uns, daß eben jener Gauricus (nicht zu verwechseln mit dem Astrologen Lucas Gauricus) seine neapolitanischen Elegien bei dem Venezianer Drucker Aldus herausgab, der höchst wahrscheinlich mit Giorgione bekannt war. Auch wendet sich Gauricus in einer seiner „Silvae“ direkt an Girolamo Campagnola, der als Vater Giulios mit Giorgione bekannt gewesen sein dürfte.<sup>21)</sup>

Daß gerade in Venedig und im Venezianischen das alchemistische Wesen am Ende des 15. Jahrhunderts blühte, ist uns bezeugt. Eben jener Aurelio Augurelli war hier und in Treviso zu Hause (geb. 1441), um die Auffindung



des „vellus aureum“ zu lehren. In Treviso residierte gleichzeitig auch jener sagenberühmte Graf Bernhard von der Mark (Bernardus Trevisanus), dem nach seinen eigenen Angaben am Ende eines Lebens voller Wanderungen und mißglückter Versuche im Jahre 1482 die Bereitung des Steins, das Magisterium, gelang. Schon Max von Boehn vermutet, daß der junge Giorgione in Castelfranco von diesem geheimnisvollen „Philosophen“ in der Nachbarstadt Treviso einen starken Kindheitseindruck empfangen haben muß. Augurelli hat unsern Maler noch überlebt. Sechs Jahre später, 1488, war das alchemistische Treiben in Venedig so stark geworden, daß der hohe Rat ein strenges Verbot dagegen erließ. Die lebhaften Handelsbeziehungen Venedigs zum deutschen Norden einerseits und zur Türkei und dem Morgenland andererseits, auch die Glasbläserei und die Goldschmiedekunst, wie sie in Dürers venezianischen Briefen eine Rolle spielen, scheinen das Adeptenwesen gerade hier seßhaft gemacht zu haben. Mancherlei merkwürdige und lehrreiche Nachrichten darüber bringt die sog. Goldschmiedechronik.<sup>22)</sup> Danach haben um 1500 und später viele Goldschmiede und Glasmaler den Künsten der Alchemie obgelegen, „sonderlich im Welschland, denn durch Glühen und Brennen der Metalle wurden gar viele sonderbare und beständige Farben erzeugt und haben ihnen (den Glasmalern) die Alchemisten manchen guten Dienst getan.“ Besonders ist die Rede von einem Jörg Wannewetsch, der bei dem Schweizer Glasmaler Hans Wild in die Lehre gegangen sein soll, dann in die Türkei gelaufen, woselbst er ein Jude geworden. „Da er dorten im Hause eines sehr reichen Juden lange verblieben, auch von ihm fast als ein Sohn gehalten worden, hat er von den griechischen und jüdischen Philosophen und Alchemisten in vielen Künsten Unterweisung erfahren, hat auch in der griechischen, hebräischen und arabischen Sprache eine sonderbare Fertigkeit erlangt, also daß er ist für einen Gelehrten geachtet und vom Großtürken geehrt worden. . . . Also hat man von dem Wannewetsch eine lange Zeit nichts mehr gehört, er ist für tot gehalten worden. Es hat mir aber weiter der Wolf Reischacher, der es von ihm gewahr worden, zu wissen getan, daß nach einer langen Zeit der Wannewetsch aus der Türkei ist nach Italien gekommen mit venedigen Kaufleuten und war allda bei einem Prälaten. Der



hatte ein Haus, etliche Meilen von Venedig, da ließ er fleißig laborieren aus allerlei Partikular-Tinkturen auf Arzeneien und giftige scharfe Sachen. Und da der Wannewetsch bei den griechischen und türkischen Philosophen, bei denen er laboriert hat, in vielen Partikularibus die Wahrheit erfahren, auch feine Lektionen gehört und manches gute Stück erlernt hatte, ist er bei besagtem Prälaten hoch am Brett gestanden und desselbigen oberster Laborant, gewesen. Daneben war er auch fleißig bei den Philosophen und Astrologen, iudiciariam astrologiam zu erlernen, welche Kunst in jener Zeit bei den großen Herren in Welschland in hohen Ehren stand; seitdem ist sie aber auch bei uns sonderlich in Gebrauch gekommen. Der Wannewetsch hat aber schon bei den Türken solche Kunst geübt, wo sie von den griechischen und türkischen Philosophen und den Juden vor anderen gebraucht wird, wie denn die Heiden von Alters her solcher philosophischen Voraussagungen und Prognostica sich bedient haben.”

Die Schwesterkunst der Astrologie gedieh in der Tat gerade in Venedig auch öffentlich weiter. Jener genannte berühmte Drucker Aldus, der selbst Anhänger der Astrologie war, und andere venezianische Drucker gaben eine ganze Reihe von Werken astrologischer Art heraus. Die italienische Literatur der Zeit scheint ja überhaupt durchsetzt von einem romantischen Okkultismus. Die meisten Träger der berühmten Namen, die uns gleichzeitig noch in den Akademien begegnen werden, sind „theosophische“<sup>23)</sup> Astrologen, so Leon Battista Alberti, Polizian, Pontano, Pomponius Laetus, Marsilius Ficinus, Pietro Bembo und viele andere. Picos Bekämpfung der Astrologie bleibt bei seinem im übrigen durchaus „kabbalistischen“ Denken eigentlich unverständlich. Pomponius und vor allem Lucas Gauricus sind berühmte Sterndeuter. Während Ariost 1520 in der Komödie „Negromante“ besonders die Astrologie aufs Korn nahm, gibt uns der geniale Folengo im „Baldus“ einen parodistischen Spiegel aller magischen Künste und Geheimwissenschaften der Zeit. Daß auch auf seiten der bildenden Künstler den Fragen der Astrologie und Alchemie besonderes Interesse entgegengebracht wurde wissen wir nicht nur von deutschen Glasmalern und Goldschmieden, sondern auch von Leonardo da Vinci, Benvenuto Cellini und andern.<sup>24)</sup>



Beachtenswert ist, daß sich das Verbot Pauls II. auch auf Sozietäten bezog, bei denen alchemistische Bestrebungen nicht ohne weiteres erkennbar waren, auf jene gelehrt-archäologischen Gesellschaften, die sich seit Beginn des 15. Jahrhunderts an allen bedeutenden Kulturzentren Italiens unter dem Namen „Akademien“ gebildet hatten und wie sie dann in Deutschland vor allem durch Celt es, den Gründer vieler literarischer „Sodalitäten“, nachgeahmt wurden. Uns interessieren hier nur die älteren Akademien der Frührenaissance, deren älteste wohl die von Gemistos Pletho – nach dem Vorbild einer Akademie in der Gegend von Sparta – gegründete platonische Medicäer-Akademie von Florenz ist. Die im Anfang fast sektenhaft abgeschlossene Gemeinschaft des Pletho wurde von dem Mönche Gennadius als Vertreter der rechtgläubigen Kirche schon zu ihrer Entstehungszeit als „heidnisch“ angegriffen. Wir wissen ja auch, daß die platonischen Akademien der Frührenaissance die des Altertums nachgeahmt haben. L. Keller meint auch, daß über Byzanz, trotzdem Kaiser Justinian 529 die letzte Akademie geschlossen hatte, tatsächlich eine heimliche Vermittlung von der Antike bis ins 15. Jahrhundert in ununterbrochener Kontinuität gegeben ist. Wir wissen ferner, daß jene „heidnischen Akademien“ des Altertums, die Gesellschaften des Pythagoras, Thales und vor allem Platos und seiner Schüler den Charakter von Kultusgenossenschaften mit sakralen Einrichtungen und Graden gehabt haben, und höchst bezeichnend für die symbolische Zahlenmystik und Zeichengebung dieser Gemeinden ist die berühmte Inschrift des Plato: „Nur den Kennern der Geometrie ist der Eingang gewährt.“ –

Was nun von der Entwicklung der platonischen Akademie in Florenz bekannt ist, der bekanntlich Cosimo und Lorenzo Medici, Poliziano, Marsilio Ficino und Pico, L. B. Alberti u. v. a. beitraten, zu der aber auch der Kabbalist Reuchlin Beziehungen unterhielt, deutet äußerlich zunächst mehr auf jene berühmte Geselligkeit von Camaldoli und Poggio a Cajano, auf die gelehrten und ästhetischen Disputationen im Freien, wie sie uns Landino beschreibt und wie sie die Neakademie des Aldus ähnlich in den Gärten von Murano bei Venedig abhielt. Von einer strengen Hierarchie im Sinne der



antiken Orden war wohl wirklich nicht die Rede. Aber die fast göttliche Verehrung, die im Florentiner Kreise Plato genoß, das Vorbild, welches die Akademie Platos mindestens grundsätzlich abgab, muß doch bewirkt haben, daß sich die Mitglieder als eine durch höheres Wissen geeinte und gegen die Außenwelt abgeschlossene Gemeinde empfanden. Daß die Zusammenkünfte der „platonischen Familie“ vom Schleier einer esoterischen Mystik umschwebt waren, betont auch Joel<sup>25</sup>):

„Es ist, als ob man aus den Domen die Stimmung träumerischer Religiosität mit hinübergenommen hätte und als ob aus der Mitte der Vereinigung Weihrauchwölkchen aufstiegen zur Büste Platons, welche Lorenzo damals von Roscio von Pistoja erhalten hatte. Auch in dem Studierzimmer Ficins soll eine Platobüste gestanden und vor dieser eine ewige Lampe wie vor dem Bilde eines legitimen Heiligen gebrannt haben.

Den Humanisten war ein starker Zug zur Romantik und zu weltfremder Vertiefung des Innenlebens eigen. In ihren Reihen begegnet man ausgesprochenen Schwärmernaturen, Menschen von tiefer, grüblerischer Lebensstimmung, die so gar nicht zu dem landläufigen Bilde, das man sich vom Wesen dieser Generation zu entwerfen pflegt, stimmen will.“ –

Zweierlei Ideenkomplexe im mystisch-theosophischen Denken der Florentiner Platoniker sind besonders für ihr Gemeinschaftsgefühl bezeichnend – und bei dem engen Zusammenhang der verschiedenen Akademien der Frührenaissance dürfen wir sie auch in anderen Orten als herrschend voraussetzen. Der eine ist astrologischer Natur und bezieht sich auf die Herrschaft des Planeten Saturn über die Mitglieder<sup>36</sup>). In dem Werke des Marsilius Ficinus „de vita triplici“ (1494) ist die humanistische Lehre von dem psychischen Einfluß Saturns – im Gegensatz zu der populären Auffassung von den „Saturnkindern“ – zuerst ausführlich behandelt worden und es scheint, daß sie in der ganzen philosophischen Welt des Abendlandes mit ähnlichem Eifer diskutiert worden ist, wie heutzutage etwa die Freudsche Psychoanalyse die Geister beschäftigt. Saturn ist nicht immer nur der Unglücksbringer mit den obligaten Neigungen, wie sie die Kalenderbücher schildern: die Melancholie, welche er edleren Geistern bringt, ist viel-



mehr die beste „Komplexion“ für ein tiefes, in die Gründe eindringendes, meditierendes Studium und eben dieses Studium entwickelt auch den Menschen zu einer Bewußtseinsstufe, in der er die bekannten niederen Einflüsse des Gestirns vermeidet oder in edlere umwandelt. So wird Saturn, wie er in gewissem Sinne die Arbeit der Alchemisten beherrscht, auch zum Stern der platonischen Akademiker. Plato selbst wird als Saturnkind angesprochen. Alle „Priester der Musen“ (musarum sacerdotes), alle „viri litterati“ sind nach Ficins Meinung entweder von Natur Melancholiker (d. h. Saturnmenschen) oder sie werden es durch ihr Studium, d. h. durch ihr Studium geraten sie unter den Einfluß des Planeten. Ficinus fühlte sich auch mit Pico und anderen durch die gemeinsame Saturnkindschaft verbunden und so schloß sich, wie es bei Panofsky-Saxl heißt, „innerhalb der eigenen Gemeinschaft ein engerer Kreis von Saturniern zusammen, die sich nicht nur untereinander, sondern auch mit dem göttlichen Plato durch eine ganz besondere Beziehung verbunden fühlten“.

Ist die Berufung auf Plato als Saturnkind historisch ohne Grundlagen, so erweist sich der zweite Ideenkomplex, von dem wir das Gemeinschaftsleben der Akademiker beherrscht sehen, tatsächlich als platonischen, genauer gesagt freilich, als neuplatonischen Ursprungs. Es handelt sich um die Lehre von den drei Stufen der Läuterung in den Mysterienbünden, ein Thema, das mit dem „saturnischen“ nicht ganz unverknüpft scheint: ist doch Saturn derjenige Planet, der zu innerer Läuterung durch Studium und Betrachtung verpflichtet.

Pico della Mirandola (1463–1494), Ficins Gefährte und von diesem als Saturnier apostrophiert, hat uns mit so leidenschaftlichem Eifer von den antiken Mysterien und ihren verschiedenen Einweihungsstufen gehandelt, daß sich daraus ein Schluß auf seinen eigenen platonischen Gemeinschaftsbund und auf das Streben der Mitglieder innerhalb desselben kaum abweisen läßt. Eine Hauptrolle spielt dabei die Spekulation über die Dreizahl der Einweihungsstufen, dieselbe Dreizahl, die uns auch im inneren Aufstieg der alchemistischen Adepten sich ankündigte, die der Dreigliederung des Menschen als Leib, Seele und Geist entspricht und die in der Theologie



z. B. als virtutes intellectuales, morales und theologicales<sup>26</sup>) wiederkehrt. In seiner „Apologie“ spricht er so von den „drei Zeitstadien der Natur“ und von drei Stadien der Vollkommenheit. In seiner berühmten Schrift von der Würde des Menschen geht Pico davon aus, daß „der höchste Baumeister der Welt“, der „höchste Meister aller Künste“ (sic) den Menschen von allen Geschöpfen allein mit der Gabe der Wandlungs- und Entwicklungsfähigkeit (aber auch der Entartung) ausgestattet habe, was die Griechen in den Mysterien unter dem Sinnbild des Proteus dargestellt hätten. Es kommt darauf an, diese Gabe richtig zu gebrauchen, dann kann der Mensch, statt zum Tier hinabzusinken, sich zur dreifachen Engelwelt der Seraphim, Throne, Cherubim emporsteigern, so wie sie uns die Mysterien (Dionysius Areopagita) verkünden. Wie der Areopagit uns den Aufstieg zur Cherubimstufe schildert als Läuterung, Erleuchtung und Vollkommenheit, so sollen auch wir durch Moralphilosophie und Dialektik uns vorbereiten, dann unsere Seele mit dem Lichte der Naturphilosophie erleuchten und endlich die göttlichen Dinge erkennen. Gleichen Aufstieg versinnlicht uns auch Jakobs Engelsleiter, er führt empor zum vollkommenen Frieden, um den Hiob flehte. Dialektik und Moralphilosophie „beschwichtigt das leidenschaftliche Aufbegehren des Löwen, der in uns hockt,“ Naturphilosophie gibt inneren Ausgleich im Lebenskampf, jenen letzten Frieden verleiht nur die Theologie, letzte „Freundschaft“, wie sie auch die Pythagoräer als Ziel der Philosophie erkannten. Nur durch „Tod“, Vergessen des eigenen Ich, wird die Seele dieser höchsten Liebe teilhaftig. Dreifach sind die Stufen des Aufstieges auch von Moses eingesetzt: Der Levit ist nur Gehilfe im Tempel (Dialektik), später darf er sich das „buntpfarbige Gewand, das in der Farbe der oberen Gottessphäre leuchtet“, anlegen (Philosophie), erst durch Theologie wird er zum Allerheiligsten geführt. Doch nicht nur die mosaischen und christlichen Mysterien dienen diesem Zweck der Vorbereitung. Schon die Theologie der Alten weist allerorten den freien Künsten und Wissenschaften jene Kraft der Läuterung zu. Drei Stufen weist Pico in den Weihen der griechischen Mysterien nach. „Wer begehrte nicht schon auf Erden der Götter Gast zu werden und seine sterbliche Natur durch einen Trank vom Nektar der Unsterblichkeit



mit unzerstörbarer Dauer zu begaben?" fragt er mit fast alchemistisch anmutenden Worten. Die heiligen Namen Apollon, wie sie Ammonius deutete, künden Pico wieder den gleichen dreifachen Aufstieg: „Nichts zu sehr" (Tugend, Maß) „erkenne dich selbst" (d. h. die ganze in dir vereinigte Natur) und endlich „du bist" ( $\epsilon\iota$ ). Ähnlich werden auch die Ritualvorschriften des Pythagoras ausgelegt. Auch der „Chaldäer" Zoroaster lehrte seine Schüler, zuerst die Flügel mit dem Wasser des Lebens zu benetzen, das in den vier Paradiesströmen geschöpft wird, und das heißt nach Pico, daß sie „mit Moralphilosophie die Trübheit der Augen fortwaschen und durch Dialektik, also gleichsam mit borealischem Richtscheid (Winkelmaß, Kompaß!), ihre Sehkraft auf das Rechte einstellen." Doch das bleibt Vorstufe, „noch liegt das Licht der Wahrheit in Dämmerung gebettet", bis wir endlich durch Theologie „in das lodernde Licht der im Süden stehenden Sonne tauchen, gleich wie der Adler in den Luftraum emporsteigt." Endlich empfiehlt Pico, für die erste Stufe Rafael, den „Himmelsarzt", anzurufen, für die zweite den „Gabriel", für die dritte „Michael", „den höchsten Priester" (pontifex maximus). – An späterer Stelle seiner Rede nennt Pico auch seine wichtigsten Lehrer, die ihn auf den Stufen der Dialektik und Naturphilosophie unterwiesen haben: zuerst gewisse christliche Scholastiker, unter denen Albertus Magnus nicht fehlt, dann die Araber und die späten neuplatonischen Griechen, wobei Jamblichus besonders gelobt wird, der mit der „geheimeren Philosophie" und den Mysterien des Morgenlandes bekanntmacht. Alle diese Systeme sind im Grunde eines. Die Peripatetiker haben ihre Kenntnisse über die Natur nur durch die Vorarbeit der „Akademie Platons", deren Lehren einen „heiligen Besitzstand der Philosophie" bilden. Diese schöpfte wieder aus der Urquelle des Morgenlandes. Hier will Pico auch selbständig geforscht haben: die uralte Theologie des Hermes Trismegistos kennt er, die chaldäischen und pythagoräischen Lehren und vor allem die „dunklen Mysterien der Hebräer". Die Übereinstimmung Platons und Aristoteles' will er neu beweisen, die „Philosophie der Zahl", „uraltetes Erbgut der Weisheit", neu erschließen, auch die echte „weiße" Magie (Sympathie), die Lehre der jüdischen Kabbala in den Dienst des christlichen Glaubens stellen. Kabbala aber ist esoterisches Geheimnis, das nur



vom Oberpriester seinem Amtsnachfolger mitgeteilt wurde, so wie auch Pythagoras, die ägyptischen Priester, Plato und Aristoteles, ja Jesus selber (nach Origines' Angabe) das Wesentlichste nur den „Eingeweihten“ offenbart hätten. –

So weit unser Florentiner Philosoph und Alchemist, der – um es nochmals hervorzuheben, – maßgebendes Mitglied der Platonischen Akademie, „Bruder“ des Marsilius Ficinus, Reuchlin, Alberti und vieler anderer Denker und Künstler war, und dessen Vorstellungen von uns darum ausführlicher wiedergegeben sind, weil sie als typisch für die Gesinnung aller dieser Männer angesprochen werden dürfen. Erscheinen uns diese Renaissancemenschen mit ihren gelehrten Gesellschaften am Beginn der Neuzeit und der modernen naturwissenschaftlich-technischen Geistesentwicklung, diese Zeitgenossen der Florentiner Quattrocento-Kunst nicht als seltsame Mystiker? – besser würde man noch sagen als Gnostiker oder Theosophen, wenn nicht dieser Ausdruck heute mit irreführenden Assoziationen belastet wäre.

Anläßlich der Deutungen, die die Akademie des Lionardo da Vinci gelegentlich in einem fast mystisch ordensmäßigen Sinne erfahren hat, hat sich neuerdings Olschki<sup>20)</sup> energisch gegen alle Versuche gewendet, die hier etwas anderes als eine freie wissenschaftliche und gesellige Vereinigung sehen wollten. Was aber derselbe Forscher über die verworrene, neuplatonisch-gnostische Denkungsart selbst bei Lionardo kritisch feststellt, macht nicht recht verständlich, wieso solche Menschen bei ihren regelmäßigen Zusammenkünften das Bild der antiken platonischen Akademie nicht auch nach der religiös kultischen Seite hin nachgeahmt haben sollten. Daß viele Mitglieder der Akademien der astrologischen und auch der alchemistischen Naturmystik und Psychologie huldigten, haben wir bereits hervorgehoben; beide Disziplinen aber erziehen ihre Anhänger geradezu zu einer Berücksichtigung bestimmter Zahlenverhältnisse, zu einer Ordnung in bestimmten „Graden“ und Prozessen des inneren und äußeren Aufstiegs. Man bedenke auch, daß alles Kultisch-Geheime sofort die Aufmerksamkeit von Kirche und Behörden auf sich gelenkt haben würde, die gegen halböffentliche fachwissenschaftliche Disputationen nichts einzuwenden hatten. Ahnen können wir



dennoch jene eigentümliche Verbindung, in der alles Kultische und Ordensmäßige mit der scheinbar nüchternen wissenschaftlichen Belehrungstendenz bei den Akademikern der Frührenaissance stand.

Offenkundiger ist ein halbwegs gnostischer Sektcharakter bei der römischen Akademie des Pomponius Laetus. Paul II. nahm, ob mit, ob ohne Recht, eine Verbindung der „Philosophen“ mit den ketzerischen böhmischen Brüdern an, von denen wir wissen, daß sie sich „juxta gradus laborum“, in die drei Grade der Incipientes, Proficientes und Perfectigliederten. Er warf ihnen unerlaubte Beziehungen zu den Mohammedanern vor, deren Bedeutung auch in der alchemistischen Überlieferung wir erwähnten und erließ 1468 einen Verhaftungsbefehl gegen das Haupt der römischen Akademie Pomponius Laetus und etwa 20 Poeten und Philosophen. Auch Platina, Leon Battista Alberti und andere wurden als platonische Akademiker in Bann getan. Man ist im allgemeinen geneigt, diese Verfolgungen, wie sie dann Paul III. wieder energischer aufnahm, nur mit den humanistisch archäologischen Bestrebungen und einer skeptisch heidnischen Freigeisterei in Verbindung zu bringen, und man vernachlässigt jene schließlich auch von Olschki anerkannte Tatsache, daß die Akademien der Frührenaissance Pflegestätten einer nicht etwa skeptischen, sondern gnostisch-mystischen Religionsvermischung mit einem entsprechend symbolischen Kultus gewesen sind. A. v. Reumont<sup>27)</sup> spricht denn auch nachdrücklich von den oft verborgenen Tendenzen der italienischen Akademien, die er als Geheimbund bezeichnet und in dem Kollegium der Akademie des Pomponius Laetus vermutet er heidnische Riten. Gregorovius,<sup>28)</sup> dem sich L. Pastor<sup>29)</sup> anschließt, drückt es noch deutlicher in unserm Sinne aus, wenn er den Akademien die Form einer „klassischen Freimaurerloge“ zuspricht. Das alchemistisch-astrologische Element, wie es sich in der maurerischen Tradition so merkwürdig mit den Vorstellungen des Bauhüttenwesens und der Geometrie verbindet, spielte wie in der Naturphilosophie so auch in dem Sinnbilderschatz der Akademiker eine gewisse Rolle. Man beachte, wie sich Bezeichnungen aus der „maurerischen“ Bauhüttensymbolik, wie z. B. „großer Baumeister der Welt“ „Tempel“ und ähnliche geradezu häufen bei Männern wie Ficinus, Pico, Pletho,



Laetus, Marsus u. a. In der frühen Akademie von Venedig, die Kardinal Bessarion begründete, haben Kabbalisten wie Reuchlin, Astrologen wie Regiomontanus und Gauricus, gewiß in ähnlicher Richtung gewirkt. Die Beziehungen zu Deutschland einerseits, wo Paracelsus, Agrippa, Reuchlin, Trithemius und das ganze Adeptenwesen mit seinen Geheimbünden blühte, und zum Orient andererseits mußten gerade hier, wie sie die Pflege der „scientiae occultae“ allgemein förderten, so auch auf die geistige Haltung der Akademien ganz besonders einwirken, obschon jedenfalls die spätere, von Aldus begründete „Neakademie“, wie Keller nachweist, schon kirchlich protegiert und darum „ungefährlich“ gemacht worden war, und obschon uns über ein Ritual bei den Versammlungen in Murano u. a. O. nichts verraten wird.<sup>30)</sup> Immerhin deutet manches auf kultische Verhältnisse hin.

Im Statut der Aldus-Akademie wird ein Presbyter erwähnt (Ältester); *Ὁ εὐνήμετερος ἱερεὺς* begegnet uns hier und *ἱεροπρεπής* (Ehrwürdiger) erscheint als Titel und Anrede. Aufschlußreicher ist uns über die ältere Akademie des Pomponius Laetus in Rom bekannt. Wir wissen von geheimen Versammlungen mitternachts in einem von Laetus gegründeten „Museum“ oder Musentempel, der mit Kunstwerken und Altertümern geschmückt war. Daß solche Museen von Mitgliedern der Akademien – wir finden so viele Künstler unter ihnen – mit Gemälden ausgestattet worden sind, die zum Lehrinhalt und Ritual in Beziehungen standen, ist mindestens nicht unwahrscheinlich. Nicht selten scheinen die Versammlungen auch, unter äußerst beziehungsreichen romantischen Umständen, in den halbvergessenen altchristlichen Katakomben stattgefunden zu haben und Ludwig Keller bemerkt mit Recht, wie auffällig es ist, daß uns die Akademiker gerade über die Katakomben nichts Archäologisches hinterlassen haben, während man sonst jeder neu entdeckten Inschrift zujubelte. Die Versammlungen in den Katakomben hatten also wohl kryptischen Charakter und einen kultischen Einschlag, vielleicht fühlte man sich den verfolgten frühen Christengemeinden verwandt, wenn man sich ebenfalls in den geheimen Loggien und Latomien vor jedem Späherblicke sicher versammelte. De Rossi hat uns die merkwürdigen Inschriften römischer Akademiker der Frührenaissance, z. B. in der Katakomben von San Marcellino e Pietro,



aufgezeichnet. Es finden sich hier so verräterische Inschriften wie „Aemilius vatum princeps“, „Pomponius pontifex maximus, Panthagetes sacerdos academiae romanae“ u. a. Auch sonst ist die Anrede „ehrwürdigster und weisester Meister“ ebenso wie der Titel „Bruder“ in der römischen Akademie überliefert, und Petrus Marsus sagt in seiner Gedächtnisrede am Sarge des Laetus: „er ist es gewesen, der die alten Riten (veteres ritus), welche Klugheit und religiöser Sinn eingeführt hatten, die aber durch langdauernden Mangel an Pflege und durch eine Art von Gedankenlosigkeit abgenutzt und gleichsam übertüncht waren, (!) dieser unserer gemeinsamen Heimat durch seinen Fleiß wiedergegeben und nach Kräften vermehrt und verbessert hat mit dem Erfolge, daß des Romulus Nachkommen in unserm Zeitalter nichts Berühmteres besessen haben, als diese sehr ehrwürdige literarische Sodalität und dieses erhabenste Kollegium (ut gravissima litteratorum sodalitate collegioque augustissimo nihil celebrius hac aetate Romuli posteritas viderit).“ Auch von der Akademie des Pontanus in Neapel, wo die Mitglieder so abgeschlossen lebten „wie im Bauch des trojanischen Pferdes“, ist uns Ähnliches bekannt, was auf ein Kultwesen mit hierarchischer Gliederung unter Verwendung sakraler Titel und Würden für die einzelnen Grade deutet. Daß die Teilnehmer an geheimen Zusammenkünften entsprechend den Titeln auch äußerlich gekennzeichnet waren, daß sie gewisse Abzeichen, vielleicht auch ganze Kostüme trugen, ist um so mehr wahrscheinlich, als von Kostümierungen innerhalb der akademischen Feiern bei den Zeitgenossen viel die Rede ist. Freilich glaubten diese hier nur effektvolle Kostümfeste erkennen zu sollen. Unter den massenhaft auftretenden sogenannten „Akademien“ des späteren 16. Jahrhunderts mögen in der Tat neben vielen rein gelehrten, fachwissenschaftlichen auch sehr viele literarische „Kränzchen“ und gesellige, ja karnevalistische Vereine gewesen sein. Bestimmte Akademien scheinen aber die alte gnostische Erkenntnisweise besonders gepflegt zu haben. In Padua bestand eine „Accademia degli occulti“ und G. B. della Porta begründete eine „Accademia dei Segreti“ in seinem Hause, die, wie so manche Akademie seit ca. 1525, von der Gegenreformation verfolgt wurde. In Venedig haben die Akademien jedenfalls ihren intimen Charakter länger bewahrt als in Florenz, wo sie aus



höfischen und kulturpolitischen Rücksichten bald rein fachwissenschaftlichen Verbänden Platz machten. Auffallend ist, daß in Venedig z. B. die Accademia dei Pellegrini (gegr. 1550) ähnlich wie gewisse heutige Logen auch humanitäre Zwecke verfolgte.

„Es ist ein Grundirrtum, der noch heute meist bei der Beurteilung der älteren platonischen Akademien obwaltet, wenn man annimmt, daß dieselben lediglich aus literarisch tätigen Leuten bestanden hätten. Vielmehr wissen wir schon aus den Kämpfen, die Gemisthios Plethon mit seinem Gegner Gennadios führte, daß zu des ersteren nächstem Freundeskreise auch Männer gehörten, die letzterer geradezu als geringe Leute bezeichnete, und von jeher haben viele Beurteiler des Humanismus im gleichen Sinne mit einer Art von Vorwurf behauptet, daß seine Wortführer die Schranken der Stände niederzureißen keine Bedenken getragen hätten. In der Tat umfaßte die Brüderschaft Könige wie Alfonso von Neapel, Fürsten wie die Medici, vornehme Geschlechter wie die Pico und die Carpi und Patrizier wie Alberti, dabei aber auch einfache Gelehrte, Poeten, Baumeister, Bildhauer und Steinmetzen, ja Männer ohne Vermögen und uneheliche Söhne, wie Lionardo da Vinci und andere, die lediglich den Wert ihrer Persönlichkeit mitbrachten“ (Keller). Daß in den Akademien auch das künstlerische Element besonders stark vertreten war, ist für unsere Untersuchung wichtig. Nicht nur im Studium und Verehrung der wieder entdeckten Kunst der Alten, auch in dem heidnischen Ritual- und Symbolwesen mit seinem romantischen, Sinn und Geist berauschenden Zauber lag etwas, was den Sinn des Künstlers mit dem des damaligen Forschers und Gelehrten verbinden mußte. Keller versucht nachzuweisen, daß die italienischen Akademien sich ursprünglich aus den Sodalitäten des Bauhandwerks, aus den Bauhütten und Zunftverbänden entwickelt haben, die „Liebhaber des Handwerks“ eingebrüdet und so gewisse Sondergruppen innerhalb der Kompagnien herausgebildet hätten.<sup>32)</sup> Auf alle Fälle scheint uns gewiß, daß die Sodalitäten der Bauleute in Hütte und Zunft – infolge einer hier nicht weiter zu erörternden Eigenart ihres Berufsgegenstandes und ihrer Berufsorganisationen – gewisse, oft sehr alte, ketzerisch-gnostische Geheimlehren fortgeflanzt haben, die in den Steinmetzzeichen, in gewissen Zahlensymbolen



der Proportionslehre, ja auch in der Dekoration der Kirchen nachklingt, für deren Deutung daher die offizielle Theologie des Mittelalters nicht immer ausreicht. Höchst wahrscheinlich haben allerlei verfolgte Geheimlehren schon früh sich in die gesicherte scheinbar harmlose Organisation der Bauhütten geflüchtet. Anders ist das zähe Fortleben vieler bauhandwerklicher Symbole in den Lehrbildern und Riten nicht nur der italienischen Akademien des 15. bis 17. Jahrhunderts sondern vor allem auch in den chymischen Gesellschaften, dem Rosenkreuzertum, in den Sprachgesellschaften und schließlich in den eigentlichen Freimaurerlogen nicht zu erklären. In den früheren Akademien des Renaissancehumanismus, wo sich Maler, Bildhauer, Architekten und Musiker neben Literaten und Naturphilosophen fanden, scheinen die schönen Künste und die rein archäologischen Interessen ebenso wie die öffentlichen Disputationen und festlichen Versammlungen gelegentlich nur so etwas wie ein Aushängeschild gebildet zu haben, hinter denen sich jene kryptischen Tendenzen „heidnischer“ Art, von denen auch Reumont spricht, verbargen. Nicht nur die Baukunst mit ihrer kosmischen Tempelsymbolik, mit ihren geheimen Proportionen und Zahlen, ihren Meßwerkzeugen, nicht nur die allheilige Geometrie, sondern insbesondere auch die Musik – die „tönende Mathematik“ – mag als solche für den Eingeweihten einen Hintersinn gehabt haben und die ästhetisch-romantische Geselligkeit mit ihren Bräuchen und Kostümierungen, ja selbst eine gewisse erotische Freiheit in den „fêtes champêtres“ der Mitglieder ward durch die höhere Wollust der Musik veredelt. Von den italienischen Akademien des späteren 16. und 17. Jahrhunderts ist ihre Bedeutung für die Musikgeschichte bekannt. Vieles läßt darauf schließen, daß auch die mehr oder weniger geschlossenen und kultisch angehauchten Gesellschaften und Kränzchen der früheren Zeit Pflegestätten der Musik gewesen sind. Der Fanatismus, mit dem man in solchen Zirkeln alles Musikalische betrieb – auch Giorgiones Kunst und Leben bietet uns ein Beispiel für solche Leidenschaft<sup>34)</sup> – läßt aber darauf schließen, daß es der neue Stil in der Musik war, an dem man sich in den romantisch-ästhetischen Zirkeln berauschte. Man bedenke auch, daß gerade etwa Giorgiones Zeitalter und eben Venedig es war, wo man zuerst gegenüber der alten, nur



konsonanten Polyphonie des strengen niederländischen Kirchenstils das Wesen der Harmonie als Selbstzweck ahnungsvoll zu erleben begann. Der neue harmonische Stil, „da man von Akkorden nicht nur Konsonanz verlangte, sondern den Wechsel ihrer Zusammenstellung als eigenen musikalischen Farbwert empfand,“ tritt in Gegensatz zu der alten geistlich polyphonen Art, genau wie die neue Farbenharmonie,<sup>33)</sup> der neue Formeneinklang Tizians und der venezianischen Hochrenaissance von der verwickelten Umrißweise und der harten Buntheit des noch halb kirchlich strengen Quattrocento sich abhob. Die neue Harmonie in der weltlichen Musik (mit den doch halb mystischen Zahlenspekulationen, die man damit verbinden mochte) war die Musik der neuen mehr heidnisch-religiösen Geselligkeitszirkel. Madrigale, gesangloses Instrumentalspiel auf Handorgel, Spinett, Streich-, Schlag- und Blasinstrumenten gaben der neuen Empfindung Ausdruck. „Ihr wäret gut zu unsern Geigern hie,“ schreibt Dürer aus Venedig an Pirckheimer, „die machens so lieblich, daß sie selbst weinen.“ Selbst die alte niederländische Polyphonie wurde bei einem Josquin de Près und Willaert schon farbiger und weicher in dem bewußt genossenen Zusammenklang erlebt. Ein voll erblühter Natur- und Schönheitskultus trat hinzu und auch in den Akademien mischten sich Unterhaltungen über das Wesen der Liebe nach altplatonischem Muster, schwelgerische Philosopheme des Erotischen mit dem Kultus der harmonischen Musik. So mochte die neue Gesellschaftsmusik in einem durch ästhetisch-erotischen Kultus gebundenen Kreise gelegentlich wohl als das eigentliche Symbol einer neuen „heidnischen“ Natur- und Geistesauffassung gegenüber dem kirchlich gebundenen Denken empfunden werden.

Der Übergang von den sogenannten Akademien zu den freien Künstlergesellschaften und den karnevalistischen Vereinen, so wie sie uns etwa Macchiavelli beschreibt, ist ein fließender, fließender noch als der Übergang von jenen zu den schwer greifbaren geheimwissenschaftlichen Orden und „chymischen Gesellschaften.“ In manchem Künstlerklub mag von allem Rituellen nur der „Comment“ zurückgeblieben sein, über dessen eigentlichen Hintergrund keine Klarheit mehr bestand. In andern wieder mag das kultische Element sich mehr in jene erwähnten ero-



tisch-platonistisch angehauchten Naturschwärmereien verloren haben, so vielleicht auch in jenen Versammlungen der Gärten von Murano „wo von milden Lüften umweht Nymphen und Halbgötter weilten“ und von denen ein Cornelio Castaldi und ein Navagero in Dichtungen und Briefen mit so auffallender Sehnsucht schwärmen. Es ist recht schwer zu entscheiden, ob Vasari in seinem Bericht über die „Gesellschaft von der Kelle“ (Compagnia della Cazzuola) in der Lebensbeschreibung des Rustici als Außenseiter, der er war, über das wahre Wesen dieser Gemeinschaft getäuscht worden ist, oder ob es sich tatsächlich nur um eine phantastische Geselligkeitsform handelte, die das esoterische Ordenswesen höchstens noch parodierte. Ludwig Keller meinte das erstere. Auf jeden Fall aber verrät der Bericht Vasaris aufs deutlichste, daß in solchen Gesellschaften ein logenartiges Ritual, eine logenartige Symbolik, die Einweihungszeremonien wirklicher Geheimbünde nachklangen, daß solche also existiert haben, sei es nun mehr in der Form der chymischen (hermetischen) Gesellschaften oder der neuplatonisch gefärbten Akademien.

In der genannten Biographie erzählt uns Vasari von zwei geschlossenen Künstlersozietäten. Die eine war die „Gesellschaft vom Kochtopf“ genannt – Andrea del Sarto, Puligo und andere waren ihre Mitglieder. Die andere hatte jenen Beinamen „Zur Kelle“. Bei der ersten scheint es sich wirklich, wie Vasari meint, um eines der vielen lustigen Künstlerkränzchen gehandelt zu haben, das aber nur zwölf Mitglieder aufnahm, wie Artus' Tafelrunde, und das ein verwickeltes Tischritual bei den Mahlzeiten besaß. Merkwürdiger ist der Bericht über die zweite Vereinigung. Schon der Titel „Zur Kelle“ wird den mit der maurerischen Tradition Vertrauten aufhorchen lassen und die Anekdote, mit der uns Vasari die Entstehung dieses Taufnamens erklären will, klingt unglaubwürdig (man hatte ihm offenbar einen Bären aufgebunden). Die Gesellschaft nahm im ganzen zweimal zwölf Mitglieder auf, zwölf bildeten die Maggiori, zwölf die Minori, Ausdrücke, die – bezeichnenderweise – dem alten Zunftwesen von Florenz entnommen sind, in dem sich die sieben oberen Zünfte als die „Maggiori“ bezeichneten; außerdem hatten sie einen dritten vorbereitenden Grad der sogenannten „Adherenti“. Maggiori und Minori



führten das Wahrzeichen der Kelle, ihr Schutzpatron war derselbe heilige Andreas, welcher heute noch in den schottischen Hochgraden gewisser Systeme eine Rolle spielt; sein Namenstag ward feierlich begangen. Vasari berichtet nun für den, der, wie er sagt, „den Brauch dieser Gesellschaften, die heute fast gänzlich abgekommen sind, nicht kennt“, einiges über die Feste der Gesellschaft, wobei aber zu bedenken ist, daß ihm natürlich nur von den mehr in der Öffentlichkeit begangenen Feierlichkeiten berichtet worden sein mag. Von einem Feste wird gesagt, daß sich jedes der 24 Mitglieder besonders zu verkleiden hatte (bestraft wurde, wer dasselbe Maskenkleid trug) und daß man die schönsten, seltsamsten und phantastischsten Kostüme zu sehen bekam. Bei einem andern Mahle erschienen die Mitglieder alle in der Tracht von Maurern und Gesellen, die Maggiori mit Kelle und Hammer im Gurt, die Minori als Handlanger ohne den Hammer. Was Vasari im übrigen von den sonderbaren teilweise burlesken, teilweise schauerlichen Aufführungen und Phantasmagorien erzählt, mit der die Maurer ihre Mahlzeiten einkleideten, möge man selber nachlesen. Manches davon trägt den Charakter von Aufgaben und Prüfungen, in denen eine gewisse Unerblichkeit zu beweisen war, oder wobei gewisse Mahnungen erteilt wurden – bevor sich alles harmlos auflöste. Immer wird ein großer Apparat von verschiedenen vielfältig hergerichteten Kammern und Räumen benutzt, die die Mitglieder zu durchwandern haben. Bemerkenswert ist, daß eine ganze Reihe von Malereien mythologischen und allegorischen Inhalts erwähnt werden, die für derartige Gelegenheiten gefertigt wurden und die verschiedene Versammlungsräume verzierten. Das ganze mutet wie ein mehr ins Maskeradenhafte einer barocken Künstlerlaune entartetes Nachbild eines entwickelten Ordenswesens mit Mysteriencharakter an. Freie Künstlerphantasie hat die ursprünglich festen Sinnbilder und Einweihungsbräuche spielend aufgelockert und durch willkürliche Erfindungen ersetzt, auch den Bräuchen einen mehr heiteren Sinn verliehen – ohne doch den ursprünglichen Charakter ganz verwischen zu können.

Am Fondaco dei Tedeschi, wo bekanntlich Giorgione und Tizian große heute ganz verwitterte Außenwandmalereien geschaffen haben, sieht



man noch heute bei gutem Licht eine Reihe von überlebensgroßen Kostümfiguren. Sie befinden sich an der Seitenfront. Nach einer späteren Quelle handelt es sich hier um „Calzabrüder“, Mitglieder einer Gesellschaft, die den Strumpf als Abzeichen führte und die sich bei Maskeraden ausgezeichnet haben soll. Wahrscheinlich ist, daß der junge Tizian, Giorgiones Freund, für diese Malereien in Betracht kommt, unsicher bleibt dagegen, was es für eine wirkliche Bewandnis mit dieser Brüderschaft gehabt hat. Handelte es sich um eine einfache Karnevalsgesellschaft oder um eine Sodalität von der Art der Maurerkelle, in der Rituelles und Geheimes mindestens nachgeklungen hat? Haben wir es hier etwa mit der Gesellschaft zu tun, welcher Giorgione selber angehörte? Wir neigen dazu, für diesen Meister die Gemeinschaft an einem strengeren, ursprünglicheren Ordensbund vorauszusetzen, in dessen Arbeiten er gewiß einen höheren und ernsteren Grad erreicht hatte. Auch in Treviso, der Heimat berühmter Alchemisten jener Zeit, in Asolo am Hofe der Exkönigin von Cypern (dem alten Sitze des Johanniterordens) darf man geschlossene Zirkel voraussetzen, denen der Künstler aus Castelfranco angehört haben könnte. Was wir von Bembo wissen, mit seinen ausgesprochen neuplatonistischen, auch okkultistischen Neigungen, kann ohne Zwang in diesem Sinne ausgelegt werden. Der Ruf von Giorgiones Teilnahme an gewissen „ragunate e onoranze“ vornehmer Personen<sup>34</sup>) ist bis zu Vasari gedrungen, der sich im übrigen über Giorgiones Leben auffallend wenig unterrichtet zeigt. Er und Ridolfi rühmen nur, daß Giorgione den Galantuomo betonte und vor allem, daß er ein Meister des Gesanges, des Flöten- und Lautenspiels gewesen sei, und seine Annahme, daß sich Giorgione als eine Art lyrischer Troubadour „beständig den Dingen der Liebe gewidmet“ habe, lag schon auf Grund gewisser Bildmotive nicht fern. Wir betonten bereits, daß ein „platonisch“ gemeinter Dienst des Eros, vielleicht auch ein naturhaft idyllischer Minnedienst zu den Geheimnissen der „Eingeweihten“ mancher kultisch ästhetischen Bünde gehört haben mag. Haben auch gelehrt-galante Frauen zu den „Adherenti“ gezählt? Aus späteren Jahrzehnten des geschlossenen Gesellschaftswesens im 16. Jahrhundert wird uns manches über allerlei Ausartungen des Eroskultes gemeldet, dem ja



auch deutsche Humanisten wie Celtes und Pirkheimer sehr bewußt huldigten. Ob die „Akademien“ und Geheimbünde immer nur Männerbünde gewesen sind, steht dahin. Selbst bei starker Betonung des mystisch neuplatonischen Elements erscheint ein Einschlag des Erotischen keineswegs ausgeschlossen, wofür ja die Religionsgeschichte – man denke auch an die gnostischen Sekten der frühchristlichen Zeit – mehr oder weniger harmlose Beispiele bietet. Die Tatsache von Giorgiones Umgang in exklusiven Kreisen schien übrigens späteren Geschlechtern so auffällig, daß sich die Sage von seiner vornehmen illegitimen Geburt aus dem Hause der Barbarelli bildete. In Wahrheit war „Zorzon“, wie urkundlich feststeht, von einfachstem Herkommen. –



Holzchnitt aus Cecho d'Ascoli, Acerba, Venedig 1524



### III.

„Zorzon“ aber war der Maler jener „Drei Philosophen“, zu deren Geheimnis wir nun noch einmal, mit mehr Wissen ausgerüstet, zurückkehren. Noch was in heutigen Orden an alten Riten und Sinnbildern erhalten ist, schien uns wie ein Schlüssel zu den Rätselfragen dieses Kunstwerks. Nachdem wir etwas von dem historischen „Logenwesen“ zur Zeit des Giorgione erfahren haben, („Loge“ natürlich nur vergleichsweise und „cum grano“ gemeint) wollen wir das Kunstwerk noch einmal befragen.

Erinnern wir uns zunächst daran, daß die Renaissance und Barockzeit den Ausdruck „Philosoph“ mit Vorliebe auch für die Vertreter der alchemistisch-hermetischen Geheimwissenschaften anwandte (nicht freilich für die Astrologen, die als „Astrologi“ einen festen Begriff bildeten!). Noch im 17. Jahrhundert war die Bezeichnung so üblich, und die adjektivistische Anwendung als „philosophischer Stein“, „philosophischer Schwefel“ sehr beliebt bei Hermetikern und Rosenkreuzern. Wenn also Michiel, der den Giorgione noch gekannt haben muß, nicht sehr lange nach Giorgiones Tode angesichts der drei Männer mit ihren Zirkeln, Winkelmaßen und kabbalistischen Zeichen von drei „Philosophen“ sprach, so mag eine solche Bedeutung bei ihm bewußt oder unbewußt mitgeklungen haben. Daß nun solche drei Philosophen bei deutlich verschiedener Funktion und Altersstufe mit den drei Einweihungsstufen, den drei Stadien der Vollkommenheit zu tun haben, denen wir einen Pico in allen Mysterien nachspüren sahen und die in den Bünden der Renaissance selber eine Rolle spielen mochten, liegt jetzt gewiß nahe. Was die Kostüme angeht, die vor allem bei den zwei älteren Männern sehr ausgeprägt sind, so mögen die Eingeweihten in den geheimen Zusammenkünften der chymischen Gesellschaften, vielleicht aber auch die Presbyter, Oberpriester, Vates und ähnliche Würdenträger der Akademien, gleichsam als Träger von „Hochgraden“ gelegentlich in entsprechender Tracht erschienen sein. Vorliebe für Trachten, die den Außenstehenden wesentlich phantastisch anmuteten, kennzeichneten ja auch die mehr extern gehaltenen Veranstaltungen der verschiedenen Gesellschaften. Kein Wunder, daß neben dem antiken Priestergewand auch Kostüme des



östlichen Heidentums vorkamen. Gegenüber dem noch suchenden „Leviten“ als Vertreter der „Dialektik“ und dem vollendeten Priester der „Religion“ läßt ja auch Pico den mittleren Grad als „Philosophen“ in buntfarbigem Gewand erscheinen. Unter den Mohammedanern waren die Klassiker der mittelalterlichen philosophischen Geheimlehren zu suchen, und mit den Mohammedanern verbotene Beziehungen zu pflegen, warf man ja den Akademikern – gewiß auch vor allen Dingen in dem halb östlichen Venedig – besonders vor. Zirkel, Winkelmaß und Buch aber, diese sowohl astrologisch-geometrisch, als auch handwerklich-bauhüttenhaft anmutenden „Kunst“-Sinnbilder sind nicht einfach nur bequem kennzeichnende Attribute für gewisse allegorische und historische Vertreter der Geheimwissenschaften und der Geometrie, so wie wir sie bereits kennen lernten; sie haben auch frühzeitig ihre Bedeutung und Anwendung als geheime Lehrzeichen bestimmter weltanschaulicher Gemeinschaften, worüber uns Ludwig Keller eine besondere inhaltsreiche Schrift hinterlassen hat. Zirkel und Buch befinden sich auch in der Hand von Dürers Melancholie, hier umgeben von einer quälenden Masse anderer ethisch-philosophischer Symbole, welche ursprünglich der Bauhüttensymbolik, ferner der Geometrie und dem astrologischen Bereich, endlich der hermetischen Kunst entnommen sind.<sup>35)</sup> Heute wissen wir durch Giehlow, von Saxl und Panofsky größtenteils<sup>36)</sup> bestätigte Forschungen, daß es sich bei Dürers Melancholie zugleich um eine Darstellung derjenigen „Komplexion“ handelte, die dem Einfluß des Saturn untersteht und daß Dürer jene, wie wir sahen, durch Marsilius Ficinus erneuerte Auffassung des saturnisch-melancholischen Temperaments versinnlichen wollte, die vor allem von Agrippa von Nettesheim aufgenommen war und die Dürer durch Pirkheimers Vermittlung empfing. Dürer hat sich – worin wir Giehlow zustimmen – dabei wohl zunächst an einen von ihm vorausgesetzten Humanistenkreis gewandt, dem alle jene Lehrzeichen in ihrer neuen, saturnischen Anwendung vertraut gewesen sein müssen und es liegt nahe anzunehmen, daß dieser Kreis durch solche Kenntnis im Sinne einer „fraternitas“ verbunden war – ähnlich wie Agrippa einer großen chymischen Bruderschaft angehörte. „Das melancholische Temperament,“ belehrt uns Boll, „als das



erdige untersteht dem Saturn, dem alten Gott der Saaten und der Erdentiefe. Aber ihm gehört, als dem kalten und trockenen Planeten, auch der Verstand und die in der Erde vorhandene Konzentrations- und Schaffenskraft zwingt den erdengenaturierten Geist des Melancholikers, sich nach innen zu sammeln. Vorwärts senkend den Blick und den Grund mit dem Auge durchbohrend: so kennzeichnet Agrippa den saturnischen Melancholiker . . . Saturn gibt den Samen der Tiefe und stille Betrachtung, die verborgenen Schätze und alles, was durch lange Reisen – daher wohl das Meer auf Dürers Blatt – und viele Mühe erworben wird.“ Höchst auffallend wird nun eine gewisse Verwandtschaft in Haltung und Tun der Frauengestalt von Dürers „Melancholie“<sup>37)</sup> und des Jünglings in Giorgiones<sup>38)</sup> „Drei Philosophen“. „Vorwärts senkend den Blick und den Grund mit den Augen durchbohrend“: läßt sich der einsiedlerisch für sich abgesonderte, sitzende junge Philosoph eigentlich besser charakterisieren? Ist es Saturn, der ihm in der Höhle den Samen der Tiefe und verborgenen Schätze weist und alles, was durch viele Mühe erworben wird? Wahrscheinlich wollte Giorgione uns sagen, daß der dem Alter nach als Vertreter der jüngsten, ersten Stufe gekennzeichnete Philosoph dem Saturnus und seiner Komplexion zugeordnet sei, weil er die irdische Stufe repräsentiert (theologisch: die virtutes intellectuales), die Konzentration aufs Irdische, den Verstand und die „emsize Bewegung der Erfarnus“ (wie es in der deutschen Übersetzung des Ficinus heißt), Geo-Metrie und Geo-Logie. Die Werkzeuge in seiner Hand, vor allem der Zirkel, sind nicht nur bei Dürer, sondern ganz allgemein die zugehörigen Attribute des Melancholikers, wie uns Saxl schlagend an vielen Beispielen nachweist. Ganz besonders gehören aber auch die hermetischen „Philosophen“, die Alchemisten, dem Saturn und man sieht auch sie nicht selten mit Winkelmaß und Zirkel abgebildet.<sup>39)</sup> Endlich ist auch die Höhle oft dem Saturn zugeordnet: Schatzgräber und „Eremiten“, Meditierende in der „Saturnhöhle“ haben Panofsky-Saxl in dem von ihnen genauer untersuchten astrologischen Bilderzyklus des Salone zu Padua nachgewiesen, den Giorgione natürlich gekannt hat und der für die ganze astrologische Bildtradition besonders in Oberitalien wichtig werden mußte. Daß sich gerade



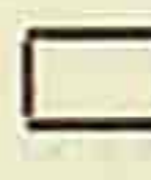
Giorgione zur Saturn-Psychologie im Sinne Ficins hingezogen fühlen mußte, hat vielleicht seinen Grund in seiner eigenen „Complexion“, die man auf Grund des Braunschweiger Selbstbildnisses allerdings als saturnisch-melancholisch beurteilen möchte – mag auch Venus freundlich dreingeblickt haben.<sup>39A)</sup>

Die beiden anderen Philosophen des Wiener Bildes zeigen nun, wie die niedere Melancholie, durch die feste Meditation und Konzentration des ersten Grades überwunden, im zweiten und dritten Grade höheren Bewußtseinsstufen Platz macht, in denen der Mensch – astro-psychologisch ausgedrückt – auch Einwirkungen anderer glücklicherer Planeten offen steht. Daß Giorgione auch diese Stufen noch als solche der saturnischen Melancholie zugeordnet wissen will, die hier gereinigt und durch andere Einflüsse kompensiert wäre, daß alle drei Weisen als Saturnier verstanden werden sollen – wir es also gleichsam mit einer Melancholia I, II, III zu tun hätten<sup>37)</sup> – kann nur vermutet werden. Literarische Belege für eine regelrechte Dreigliedrigkeit der saturnischen Entwicklung fehlen uns noch; aber es ist sehr wohl möglich, daß auch hier die astrologische Komplexionenlehre des Ficinus in die Dreistufen-Theorien Picos hineinspielt.

Nach heutigen Analogien ist es kaum auffallend, daß sich in den Händen des zweiten Mannes, des orientalischen Philosophen, kein Attribut befindet. Er erscheint, in hermetischer Redeweise ausgedrückt, nicht „auditiv“, sondern „perseverativ“, als der Tätigste, Aktivste, als der Weltzugewandte, darum in glänzender Tracht. Reichtum und Macht sind feststehende Eigenschaften des Saturn-Melancholikers! Theologisch würden dieser Stufe etwa die *virtutes morales* entsprechen, die den *virtutes intellectuales* folgen. Immerhin entbehrt der Philosoph wohl nicht ganz der symbolischen Kennzeichnung. Ob der Beutel unterhalb des Gürtels Bedeutung hat – „der Beutel bedeutet Reichtum“, vermerkte Dürer bei einer Vorstudie der Melancholie –, ob insbesondere jene Handhaltung in Wahrheit rituell zu verstehen ist, mag dahingestellt sein. Vorsicht ist bei solchen Deutungen angebracht; zu leicht führt die einmal gefundene Erklärung dazu, überall Winke und Hinweise auf dasselbe herauslesen zu wollen. Darum sei auch der Brustschmuck, welchen der Morgenländer trägt, nur mit Vorbehalt einer Aus-



legung unterworfen. In späteren Jahrhunderten hatten die Mitglieder der verschiedenen Ordensgesellschaften solche Abzeichen in sinnbildlichen Formen als Halsketten über der Brust; Bassermann-Jordan<sup>40)</sup> bildet eine Reihe freimaurerischer und rosenkreuzerischer Ordensschmuckzeichen ab, und er weist für die Renaissanceperiode zum wenigsten das Vorhandensein von Schmuckstücken mit astrologischen Motiven nach. Analysieren wir den Schmuck des Morgenländers, so kann eine Symbolik, wenn es sich nicht überhaupt um willkürliche Formen handelt, im Sinne jener alchemistischen „Kunst“ Sprache gefunden werden, die im späten Mittelalter Nikolaus Flamel aufgezeichnet haben soll. Oder ist eine freie Stilisierung des Senkblei-Symbols gemeint? –

Endlich der dritte, der *Greis*, Vertreter des „*nosse et scire*“, höchster Eingeweihter, entsprechend dem „Geiste“ (alchemistischer Mercurius) und den „*virtutes theologicales*“. Der Zirkel wäre wiederum ein „saturnisches“ Attribut und der Empfang höchsten Wissens kann nur dem Melancholiker gewährt sein. Sind doch, nach Ficinus, besonders die „*studiosi*“ und dann wieder die „*senes*“ dem Saturn untertan. Die Zeichen und Zahlen auf dem enthüllten „Pergament“ dieses „*Vates*“ oder „*Pontifex Maximus*“ mögen übermalt und ergänzt, vielleicht auch vom Künstler selber nur flüchtig angedeutet sein. (Man bedenke auch, daß Sebastiano del Piombo, nach Michiels Angaben, das Bild vollendet haben soll!) Immerhin haben sie einen – im 17. Jahrhundert würde man gesagt haben „rosenkreuzerischen“ – Sinn, waren aber im 15. Jahrhundert schon durch das sogenannte Figurenwerk des Nikolaus Flamel wohlbekannt. Am erkennbarsten ist der Mond (= Silber), das eine Hauptlicht der Alchemie; vielleicht ist der kleinere Kreis zur linken als Sol (= Gold), das andere Hauptlicht, anzusprechen. Das zackige, kreisförmige Schild, das unten noch zum Teil sichtbar ist, könnte als Teil einer Kompaßrose zu deuten sein – ein beliebtes Symbol –; wer darin den Teil einer Blume erkennen will, sei daran erinnert, daß die Margarete (*Margarita*) sowohl in der theologischen wie in der alchemistischen Symbolik der Zeit eine Rolle spielt. Auch das flüchtig angedeutete Andreaskreuz hat im Gegensatz zu dem länglichen Rechteck  (irdischer Tempel) die sinnbildliche Bedeutung des „himmlischen Tempels“. Das Ganze ist eine chymische



Formel und Geheimschrift, Andeutung dafür, daß erst der Greis als höchster Adept im Vollbesitz des Geheimnisses ist. Angesicht und Geste – ein Ent-hüllen, ein Offenbaren in prophetischer, zorniger Ekstase – sehr im Gegen-satz zu dem Suchen des Jünglings, sagen ja dasselbe. Entscheidender, weil unzweideutiger als diese immerhin unkontrollierbaren Hinweise, ist die An-wesenheit der drei Philosophen in einem H a i n und vor allen Dingen ihre Beziehungen zu einer H ö h l e. Diese Anordnung gehört zu den klassischen Beständen der vormaurerischen Lehrbildüberlieferung. Schade, daß uns Keller nur eine vage Andeutung gibt, wenn er sagt, daß schon auf symbolischen Bildern ältester Zeit das Grabhaus, das den Archäologen als Höhle des Lazarus bekannt ist, in Verbindung mit sieben Personen oder mit drei Män- nern wiederkehrt. Wir wollen uns mit der sinnbildlichen Auslegung dieser Anordnung, insbesondere auch mit der uralten Symbolik der Höhle, hier nicht aufhalten, die uns bereits bei Pico – im neuplatonischen Sinne – entgegen- tritt. Erwähnt wurden die Alchemistenversammlungen bei Höhlen mit daran anschließenden Disputationen, die symbolischen Konvente und Dialoge der Adepten (*turbae philosophorum*), vor allem auch die Hingezogenheit saturnischer Kontemplation zur Höhle, zum Erdinnern. Unmittelbar zu greifen ist, daß die von Keller ausführlich behandelten sogenannten „drei- ständigen Sinnbilder“, eine Lehrbildersammlung des Freiherrn von Knese- beck aus dem Jahre 1643, in der offenbar viel älteres Überlieferungsgut be- wahrt ist, auch das von uns abgebildete Sinn-Bild enthalten. Hier haben wir die entscheidenden Kennzeichen: den Berg (bei Giorgione als An- höhe mit Bäumen), die Höhle und die drei Männer.

Nach allem ist unsere Deutung des Wiener Gemäldes wohl selbst für den Skeptiker nicht mehr unwahrscheinlich. Drei Männer sind nach Alter, Tätigkeit, Temperament und Tracht als symbolische Vertre- ter der drei typischen Einweihungsgrade gekennzeichnet, wie sie in Mythos, Spekulation und Ritual sowohl der „her- metischen“ Adepten- wie der „akademischen“ Philosophen- bünde der Renaissance eine Rolle spielen. Sie sind dement- sprechend mit allerlei Lehrzeichen der hermetischen „Kunst“



ausgestattet und mindestens der Vertreter des ersten, jüngsten Grades, ist, wie es seiner Aufgabe gemäß ist, deutlich als typischer „Saturnier“ gekennzeichnet. Alle drei befinden sich in altüberlieferter symbolischer Anordnung unter Bäumen im Hain vor einer Höhle, die, nach der Stellung der untergehenden Sonne zu schließen, im Osten zu denken ist. Eine genauere Definition ist noch nicht erreichbar und es fragt sich, ob diese überhaupt dem Wesen der Renaissance-Mystik gerecht werden würde: auf der Stufe eines noch halb symbolisch-agnostischen Denkens und noch dazu im Geiste eines Künstlers werden die Bedeutungen nicht so streng logisch festgehalten und unterschieden wie heute! Das symbolische Bewußtsein gestattet ein Fluktuieren, eine Auswechselbarkeit, eine Multivalenz der Bedeutungen, in die wir uns heute nur schwer hineinfinden können. So fließt auch in Giorgiones Bild „Hermetisches“ mit „Akademischem“ (platonischem), beides wieder mit der aktuellen Saturn-Theorie zusammen. – Auch die Bestimmung des Kunstwerks läßt sich jetzt ahnen: Das Bild war von Giorgione im Hinblick, vielleicht auch im Auftrag einer Sodalität (von Saturn-Brüdern?) oder eines hervorragenden Mitgliedes derselben gemalt. Giorgione selbst gehörte einer solchen, sei es mehr hermetisch, sei es akademisch gefärbten Sodalität an. Sein Bild sollte wohl einen Versammlungsraum (ein „Museum“ im Sinne des Pomponius Laetus?) schmücken. Auf jeden Fall war sein Inhalt nur dem Eingeweihten ganz verständlich.–

Unsere Auslegung kann im einzelnen falsch sein, da wir über das innere Leben in den mehr oder weniger geheimen, mehr oder weniger kultisch gestimmten Gesellschaften um 1500 nur ungenügend unterrichtet sind. „Weit hergeholt“, „allzu kompliziert für einen Künstler“ erscheint die Auslegung nur uns Heutigen; aber um 1500 war Alchemistisches, waren die Ideen eines Pico und Ficin geradezu modische Gesprächsthemen; ihre religiöse Naturromantik, ihre Psychologie und – gerade ihre Unbestimmtheit mußten der Natur eines Giorgione, wie wir sie aus anderen Bildern kennen, auch stimmungsmäßig sehr entgegenkommen. Wir bestreiten indessen auch jetzt nicht die Möglichkeit, daß wir mit dem Versuch unserer Deutung und allem, was



sie für die Persönlichkeit Giorgiones in sich schließen würde, eine vollständig falsche Richtung eingeschlagen haben. Die Wahrscheinlichkeit aber eines solchen Grundirrtums mindert sich, wie auch der Zweifler zugeben wird, in dem Maße, als sich aus dem Befunde anderer Bilder Giorgiones und seiner Schüler eine ähnliche, verwandte Geisteshaltung nachweisen läßt.



Aus einer Folge berühmter Alchemisten. Stiche von de Vries



#### IV.

Von welchen Bildern hat freilich der Giorgione-Forscher auszugehen, welche können mit einiger Sicherheit, sei es als Originale oder alte Kopien verlorener Bilder, sei es als Schulwerke nach Skizzen des Meisters für die Beurteilung Giorgiones herangezogen werden? Ein Blick auf die stilkritischen Ergebnisse Gronaus, Wickhoffs, Schmids, Schaeffers, Justis, Cooks, L. Venturis u. v. a. zeigt, daß über diese Frage eine geradezu heillos erscheinende Uneinigkeit herrscht. Die einen wollen, daß von dem ganzen Oeuvre eines immerhin 32jährigen Künstlerlebens heute nur noch sechs bis acht Bilder erhalten sind, und auch über diese ist man sich nur hinsichtlich der direkt beglaubigten Bilder einig. Die andern bringen es auf eine stattliche Liste von 30 bis 40 Gemälden. Behauptung steht hier überall gegen Behauptung. Nicht nur in Stil-, sondern sogar in reinen Qualitätsfragen herrscht eine geradezu verblüffende Meinungsverschiedenheit. Völlig unbestritten als eigenhändige Originale sind überhaupt nur außer den „Drei Philosophen“ die berühmte Madonna von Castelfranco („das einzige völlig sichere religiöse Bild von G.“), die sogenannte „Familie Giorgiones“ und die schlafende Venus; beinahe unbestritten der kleine kreuztragende Christus in S. Rocco, die Judith in Petersburg und das Bildnis in Berlin; mindestens als direkte Kopien anerkannt sind heute das Fragment des Selbstporträts als David (in Braunschweig, eine glänzende Rekonstruktion Justis), die Jünglingsbüste mit Pfeil in Wien, das Fragment der beiden Hirten in Budapest, außerdem die Freskoreste am Fondaco dei Tedeschi. Das sind zumeist quellenmäßig beglaubigte Werke, sie sind zum Teil mit gewissen bei Vasari und Michiel unzweideutig beschriebenen Bildern zu identifizieren oder in Beziehung zu bringen. Sobald es von hier aus, ohne literarische Unterlagen, an eigentlich stilkritische Bestimmung geht, hört die Übereinstimmung der Kenner bald völlig auf. Da mithin die übliche von rein formalen Kriterien ausgehende Bestimmungsmethode im Falle Giorgiones offenkundig versagt, ist es vielleicht erlaubt, dem Problem einmal versuchsweise von einer ganz anderen, „psychologischen“ Seite her näherzukommen. Ergebnisloser als die „exakte“ Stilvergleichungsmethode kann dies unsichere Verfahren in diesem Falle gewiß nicht sein.



Wir behaupten: Wenn Giorgione ein so seltsames Thema, wie das der „Drei Philosophen“ in unserer Deutung, derart beschäftigt hat, daß er es – vielleicht zum erstenmal in der Geschichte der Malerei – als großes monumentales Tafelbild behandelte, so muß ein solches Thema in ein mächtig betontes Gedanken- und Gefühlszentrum des Künstlers gehört haben. Es muß geradezu einen – mit Freud zu reden – „Komplex“ in seinem Seelenleben bedeutet haben, so wie es offenkundig auch sein äußeres Leben, seinen Umgang mitbestimmt hat. In diesem Sinne ist auch die Erfindung des Themas der sog. „Drei Lebensalter“ zu verstehen, wie es klassisch in dem bald Giorgione, bald dem „Melancholiker“ Morto, bald Lorenzo Lotto zugeschriebenen Halbfigurenbild des Pal. Pitti behandelt ist. Es kann in der Erfindung nur auf den Meister selber zurückgehen, der hier sein Lieblingsthema der „drei Grade“ in mehr volkstümlicher Weise abgewandelt hat. Das Blatt in der Hand des Jünglings, die Unterweisung, die er empfängt: dies bildet das inhaltlich entscheidende Merkmal der Komposition, der Aufstieg des Alters ist zugleich eine Emporstufung des höheren „Wissens“. Die populäre, mittelalterlich-allegorisch anmutende Zusammenstellung gewann so für den Wissenden noch eine besondere Bedeutung. Neben diesen mehr genrehaften Abwandlungen des Einweihungsmotivs hat Giorgione aber das geheimwissenschaftliche Thema noch einmal in mehr monumentaler Form behandelt. Diesmal handelt es sich um das Schwesterthema des hermetischen Adeptentums, die Astrologie. Wir haben in der Dresdener Galerie das merkwürdige Bild aus der Sammlung Manfrin „Das Horoskop“, welches das sonst nur in Holzschnitten und Buchillustrationen behandelte Thema der Sterndeutung ebenfalls wohl zum erstenmal in der Form eines Tafelbildes behandelt. Sollten wir da nicht einem Morelli, Frizzoni, Justi recht geben, die in dem Dresdener Bild eine direkte Kopie nach Giorgione sehen (– von einem Original kann ja bei der geringen Qualität nicht die Rede sein –) statt irgend einen nur „giorgionesken“ Maler namhaft zu machen? Kein formales Kriterium widerspricht dem unbedingt. So deutlich in der schwachen Ausführung der Malerei der Kopist erkennbar ist, so unzerstörbar großartig ist doch die Komposition und so „giorgionesk“ im



engsten Sinne des Wortes sind gewisse Einzelzüge. – Ist nicht der Astrolog aus demselben Holz geschnitten wie die beiden älteren „Philosophen“, ist nicht die so charakteristische Intensität seines beobachtenden Hinausschauens aus derselben unnachahmlichen Auffassung geboren wie das aufmerksam konzentrierte Schauen des jüngsten Philosophen nach der „Höhle“ hinüber? Ist nicht (wie schon Boehn beobachtet hat) der Jüngling ein Ebenbild des David in Wien, ein Bruder aber auch des Knaben mit Pfeil (Wien) und des Schäfers mit Flöte in Hamptoncourt? Merkwürdiger noch ist die Beziehung zu dem Jüngling, der die Hand auf eine Kugel (!) legt, in der Sammlung Mason-Jackson. Die Forschung hat das Dresdener Bild sehr mit Unrecht so stiefmütterlich behandelt. Hätten wir das Original, so wäre uns darin vielleicht ein Gegenstück zu dem berühmten Wiener Philosophen-Bilde erhalten.

Eine junge Frau hat in der Abendstunde ihr Knäblein einem Astrologen gebracht, damit er ihm das Horoskop stelle. Auf der linken Bildseite sieht man sie am Boden sitzen, vor sich das nackte Kind zwischen ihren Füßen, das sie ernsthaft betrachtet und mit ausgestreckten Armen zu beruhigen sucht (das Schema der Anbetung des Kindes wirkt nach). Ein junger Mann in Rüstung – zu jung, um als Ehemann gelten zu können, eher ein begleitender Page – ist mit ihr der Behausung genaht, er hält sich mit abgenommenem Hute mehr im Hintergrund, seitlich neben dem großen Nischenpfeiler, der die Statue einer nackten Venus (Veritas?) zeigt. Hinter beiden sieht man auf eine schöne, ganz in Giorgiones Weise gesehene abendliche Landschaft mit Hirten hinaus. Rechts in der Ruine, einer Art von großer Bogennische, sitzt der bärtige, morgenländisch gekleidete „Philosoph“; mit gespannter Aufmerksamkeit, fast dramatischer Wendung, beobachtet er nach rechts, von den Besuchern abgewandt, durch ein hohes Fenster den Lauf der Gestirne. Auf dem großen Postament vor sich hat er einen Zirkel mit einer runden Scheibe.<sup>41)</sup> Sie ist offenbar zu verstehen als Rundtafel, auf der der Geburtsstand der Planeten und Tierkreiszeichen, die eigentliche „Nativität“ des Geborenen, eingezeichnet steht. Am Geburtstage pflegte man zu beobachten, welche Stellung die Sterne im Verhältnis zu ihrem Geburtsstande einnahmen, um daraus Weissagungen für das neue Lebensjahr zu gewinnen.



Nicht unbekannt ist, daß man den auffallend großen Adler, das Relief auf der Seite des Astrologen – trotz der schwachen Zeichnung des Kopisten ist wohl ein Adler und zwar ein junges Tier gemeint – auf das Wappen der Estes bezogen hat. Der Schluß auf Lukrezia Borgia, Gemahlin Alfonsos von Este, die ihm im Jahre 1508 den ersten Sohn gebar, war da nicht fernliegend. Danach wäre sie es, die sich hier bei dem Sterndeuter für das Söhnlein ein Jahreshoroskop stellen läßt; keine üble Kombination, wenn man der astrologischen Neigungen des Hofes von Ferrara, insbesondere auch Lukrezias, gedenkt, deren Interesse für Prophezeiungen und dergleichen auch in dem verliebten Briefwechsel mit Bembo hervortritt. Eben dieser Bembo könnte dann den Vermittler zwischen Lukrezia und dem Künstler abgegeben haben.<sup>42)</sup> Allerdings ließe sich noch eine andere Erklärung des seltsamen Vogels geben. Der emporsteigende Adler, wie er sich so auffallend groß an der Ruine des Astrologen findet, ist, ebenso wie der Pelikan und der Phönix, bekanntes alchemistisches Symbol, das uns vielfach in Büchern kabbalistisch-theosophischen Inhalts begegnet. Sollte also mit dem etwas ungeschickt angebrachten Vogel ein Hinweis auf die Wissenschaft des Magiers überhaupt gegeben sein, der das Astrologische mit der alchemistischen Praxis verband? Die Beziehung auf Lukrezia Borgia bleibt daneben noch immer sehr diskutabel; übrigens befand sich in ihrem Nachlaß ein – geheimwissenschaftliches? – Buch mit dem Titel: „Aquila volante”.<sup>43)</sup> Sollten also beide Hypothesen zu Recht bestehen und es sich um eine zweifache Anspielung bei dem Wappentier handeln? Doch über Vermutungen ist hier um so weniger hinaus zu kommen, als auch mit Mißverständnissen des schwachen Kopisten zu rechnen ist. – Auch am Fondaco, wo jene Bruderschaft von der Calza gemalt war, scheint übrigens Giorgione Andeutungen gewisser Symbole und Überlieferungen gegeben zu haben, die ihn nahe angingen und die er vielleicht, entsprechend dem Zwecke des Gebäudes, als mit dem alten deutschen Zunft- und Gildenwesen zusammenhängend empfand. Vasari hat sich – bezeichnenderweise – vergebens mit der Deutung der Gestalten beschäftigt, und man scheint die Unverständlichkeit auch sonst frühzeitig empfunden zu haben. „Denn in der Tat,” meint



Vasari, „es finden sich keine Darstellungen darauf, die Zusammenhang haben oder die Taten eines hervorragenden Mannes des Altertums oder der Neuzeit darstellen; ich für meinen Teil habe sie niemals begriffen, noch auf Fragen, was denn darauf sei, jemanden gefunden, der sie verstand: Denn hier sieht man eine Frau, dort einen Mann in mannigfachen Stellungen; einer hat einen Löwenkopf neben sich (!), eine andere Figur mit einem Engel wie ein Cupido; und man kann nicht fassen, was es sein soll. Allerdings ist über dem Hauptportal eine sitzende Frau mit dem abgeschlagenen Haupt eines Giganten zu Füßen, etwa so wie eine Judith. Sie erhebt das Haupt mit einem Schwert und spricht mit einem tiefer stehenden Deutschen, doch habe ich nicht auslegen können, zu was er sie gemacht hat, es sei denn, er habe sie als eine Germania beabsichtigt.“ Auch Zanettis im 18. Jahrhundert nach den Freskoresten gemachte Radierungen helfen nicht mehr viel weiter; auffallend ist eine weibliche Gestalt, die ihren rechten Fuß auf einen Stein ähnlich dem Mühlstein in Dürers Melancholia setzt und in der Hand eine große umgekehrte Hellebarde trägt. Aus Ridolfi erfahren wir dann aber auch noch, daß Giorgione auch „Geometer, die die Weltkugel messen,“ angebracht hatte. Höchst wahrscheinlich handelt es sich wieder um sinnbildliche Attribute für magische Tätigkeiten überhaupt, vielleicht hatte Giorgione die verschiedenen Geheimwissenschaften allegorisch dargestellt. Jene Weltkugel (palla) ist in Verbindung mit dem Zirkel ein weitverbreitetes Lehrbild – auch Adepten der alchemistischen Kunst werden mit ihr so dargestellt.<sup>39)</sup> Vielleicht war die „palla“ vielmehr eine Scheibe, ähnlich wie auf dem Dresdener Bild und wie auf einem merkwürdigen, meist der „Astrolog“ betitelten Kupferstich des Giulio Campagnola, dem wir uns nunmehr zuwenden,<sup>44)</sup> weil dieses Blatt uns wieder unmittelbar an den bei Giorgione so ausgeprägten Stoffkreis des Wiener und des Dresdener Bildes heranbringt.

Vor einem malerischen Stadthorizont im Stile Giorgionescher Stimmungslandschaft sieht man ganz vorn zur Linken unter einem Hügel den sitzenden sogenannten „Astrologen“, tief beschäftigt mit einer Horoskopscheibe, die außer Sonne und Mond das Tierkreiszeichen der Wage trägt. Rechts im



Vordergrund sieht man einen Totenkopf mit zwei gekreuzten Knochen, denen sich ein größeres drachenartiges Ungeheuer mit skelettartigem Schädel nähert. Die Gesamtdeutung dieser Komposition ist schwierig, daß aber eine willkürliche Phantasieleistung vorliegt, ist aus verschiedenen Gründen besonders unwahrscheinlich. Wir wissen zuviel von der universalen gelehrten Bildung Campagnolas, der als Wunderknabe am Hofe von Ferrara berühmt war und hier als Page bei Herzog Ercole ohne Zweifel auch mit der beliebten geheimwissenschaftlichen Materie vertraut wurde. Bembo widmete ihm ein Epigramm und der Astrolog Pomponius Gauricus besang seinen Vater Girolamo. Mit Giorgiones Person und seiner Kunst muß er nicht nur aus diesen Gründen in innigster Verbindung gestanden haben. Eine ganze Reihe seiner Stiche – wohl auch jene prachtvolle Gestalt eines Sinnenden (Melancholikers) mit dem Totenschädel, die wir noch erwähnen – verwendet Giorgiones Motive, auch unsern Stich hält Kristeller mit Recht für die stecherische Ausarbeitung einer Zeichnung des Meisters. Das Werk ist jedenfalls nicht nur der Form, sondern auch der Gedanklichkeit nach giorgionesk und darum zur Charakteristik unseres Malers mit Recht verwendbar. Warum das Symbol des Todes bei dem „Astrologen“? Gewiß ist diesmal kein Astrolog im engeren Sinne, sondern ein Magier gemeint und die Totenknochen bedeuten vielleicht ein Zeichen der Beschwörung. Man muß aber auch wissen, daß uns aus späterer Zeit der Totenkopf mit den gekreuzten Knochen als Lehrbild bekannt, und daß der Schädel (*caput mortuum*) außerdem ein Symbol bestimmter Abschnitte des alchemistischen Verwandlungsprozesses ist. Zirkel und Scheibe in der Hand des Philosophen kann auch so nicht als unmittelbares Gebrauchswerkzeug aufgefaßt werden. Ähnlich wie hier ist auf dem großen Bilde der „Melancholie“ von Matthias Gerung, das wir abbilden, der melancholische Philosoph dargestellt. Sollte also auch hier die neue Komplexionenlehre zur Charakteristik des Magiers herangezogen sein? Das herankriechende Untier ist als Drache (alchemistisches Geheimsymbol; vergl. unsere Abbildung „Rebis“ S. 71) oder auch als „Basilisk“ anzusprechen. Daß die spagirische Kunst (Alchemie) Menschlein (*Homunculi*) und Monstra erzeugt, wissen wir aus den son-



derbaren Angaben des Paracelsus, der uns von der Natur dieser Monstra als Basiliken ein langes zu erzählen weiß.<sup>45)</sup> Aber die Erscheinung von Ungeheuern scheint auch wieder mit der Gemütsart des Melancholikers verbunden, der sie beschwört, von ihnen versucht wird, oder zu dem sie als Sinnbild gehören. Sehr wichtig ist in diesem Zusammenhang ein Hinweis auf Lukas Cranachs Melancholiebilder, wo Schwärme von Hexen und Monstren die Gestalt der saturnischen Melancholie beunruhigen, die sich eine Wünschelrute zur Entdeckung der Erdschätze schnitzt. So wären also auf unserem Blatte Symbole der alchemistischen „Kunst“, die zugleich Merkmale des Saturnkindes sind und des Melancholikers, um die Person eines Adepten vereinigt, der draußen vor der Stadt, ähnlich wie die drei saturnischen Philosophen, im Schatten eines Hügels seinen geheimen Operationen obliegt. Giorgione selber wäre ein solches „Wissen“ zuzutrauen; er kannte neben der meditierenden auch die niedere, magisch-praktische Äußerung des Saturniers! Spätere Holzschnittkopien freilich lassen regelmäßig den Basiliken weg, weil er dem Uneingeweihten unverständlich bleiben mußte. Auch für uns, die wir die einst so lebendigen Ideenkomplexe nur mühsam wieder rekonstruieren können, verschmelzen Basilisk, Totenschädel und Sterndeuter zusammen mit der traumhaften Landschaft mehr als bloß Stimmungsklänge zur Symphonie eines faustischen Märchens. Leichter fassen wir die Charakteristik des Melancholikers, wie ihn Campagnola noch einmal – diesmal aber nicht magisch operierend, sondern meditierend, in der Höhle, vor einem Totenschädel – in einem tiefsinnigen Blatt gestochen hat.<sup>46)</sup> Wie eine Bestätigung für diese Deutungen Giorgionescher Motive bei G. Campagnola wirkt dessen frühes, unter Benützung früher Dürerstiche entstandenes Blatt mit der Aufschrift „Saturnus“: ein halbnackter, flußgottartig anmutender Greis, liegend mit aufgestütztem Kopf, rechts die drei (symbolischen?) Bäume und im Hintergrund das Meer mit Schiff. Von den vielen Gaben des Saturnus ist hier mit Sicherheit nur die Melancholie und jene Beziehung zum Wasser und zu Meeresreisen kenntlich gemacht, die auch Dürers späterer Melancholia-Stich enthält. Soll die dunkle Schraffur im Vordergrund die „Höhle“ andeuten?–



Wir blicken zurück. Einige Bilder und Stiche, deren Stoffgebiet im ganzen keinen Zweifel ließ, rückten nun enger an das Wiener Hauptwerk und damit an Giorgione selbst heran. Eine neue Welt geistiger Beziehungen und Überlieferungen, aus denen der Meister seiner Kunst und wohl auch seinem Leben Inhalt gab, schien sich aufzutun. Es liegt nun nahe genug zu fragen, ob sich von hier aus auch gewisse andere Rätsel lösen, die Giorgiones Schaffen von jeher den Kunstfreunden aufgegeben hat. Haben wir einen Zauberschlüssel zu all diesen Geheimnissen gefunden?

Die Antwort ist: ja und nein. Gewiß kommen wir manchem näher als bisher und wir glauben, mindestens die Richtung zu erkennen, wo die Lösung gesucht werden müßte. Bei anderem bleibt sogar die Richtung zweifelhaft. Spricht dies gegen die Fruchtbarkeit unserer Hypothese? Einen Universalschlüssel bieten wir nicht an und der mißversteht das Vielfältige, Widerspruchsvolle, die verschiedenen Ebenen in des Künstlers Wesen, welcher meint, all sein Trachten und Tun leichtlich auf eine Formel bringen zu können.

Wir haben schon darauf aufmerksam gemacht, daß in dem gesicherten Umkreis des Giorgioneschen Gestaltens das christliche Motiv und vor allem das eigentliche Kirchenbild, ja auch das neue Testament als Stoffkreis überhaupt zurücktritt. Bei der Madonna von Castelfranco hat die Heimat ihrem berühmten Sohne den Auftrag gegeben. Sonst aber hat sich die Kirche, sehr im Unterschied noch zu seinem Lehrer Bellini, anscheinend wenig um den Maler bemüht und er selbst auch dem eigentlichen Andachtsbilde geringe Teilnahme entgegengebracht. Weltlichkeit allein, eine gewisse religiöse Indifferenz braucht in romanisch katholischen Gegenden, noch dazu in der Renaissanceperiode nicht der Anlaß zu sein – man denke an Tizian, an Palma gar. Der Grund könnte tiefer gelegen haben. Wir haben ja verstehen gelernt, daß das „Heidentum“ gewisser Renaissancezirkel auch seine positiv-religiöse Seite entfaltete, und wir haben gewisse Hinweise auf Giorgiones Beteiligung an solchen „Mysterien“ mit all ihrem romantisch ästhetischen Reiz schon aufgespürt. Vielleicht liegt in dem Verhalten Giorgiones und der Kirche in Bezug auf das Andachtsbild nur eine Bestätigung für alles das. Daß er dagegen gewisse jüdisch alttestamentliche Vorstellungen geliebt zu haben



scheint – die Moseslegende, die Salomo-Erzählungen, David, Judith u. a.–, daß er sich selbst einmal als David porträtiert hat, entspricht nur dem Bilde, welches wir uns von Giorgiones religiöser Innenwelt machen: Alle irgendwie gnostisch, „johanneisch“ gefärbten Kultgemeinschaften haben von jeher zum vorchristlichen altjüdischen Mythos ihre besonderen Verbindungen gehabt. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts drang ja auch die jüdische Geheimwissenschaft der Kabbala auf verschiedensten Kanälen in das humanistisch naturphilosophische Denken ein. Juden selber – man denke an Leone Ebreos „Dialoghi d' Amore“ – hatten mit ihren mystisch schwülen Philosophemen einen großen Modeerfolg. Die höchst auffallende, ja wohl einzigartige Tatsache, daß sich der Künstler selber in Halbfigur als David<sup>47)</sup> dargestellt hat mit dem abgeschlagenen Haupte des Goliath vor sich auf der Brüstung, auch daß er Judith mit dem abgeschlagenen Haupt, daß er am Fondaco auch einen Mann mit abgeschlagenem Löwenkopf, sowie eine judithartige Gestalt schuf, das alles könnte auf einen Generalnenner gebracht werden: handelt es sich doch immer um Gestalten, die zu Sinnbildern der Überwindung roher Stoffnatur („den in uns hockenden Löwen“ sagt Pico) durch das höhere Ich werden konnten, Symbole eines inneren Aufstieges, wie er auch in den drei Graden dargestellt ist und wie er besonders dem „saturnischen“ Gemüte obliegt.

Viel unzweideutiger freilich als diese Gruppe von Bildern weist ein einzelnes alleinstehendes in unsere Richtung: das Gemälde der Londoner Nationalgalerie (Nr. II37 unknown subject), welches Justi trotz der miserablen Erhaltung zum Rang einer eigenhändigen Arbeit Giorgiones hat erhöhen wollen und das auch Gronau mindestens einem unmittelbaren Nachfolger zuschreiben möchte. Hier spricht wieder die Erfindung des Gegenständlichen: die Kühnheit in einem selbständigen Tafelbild ein solches – weder mythologisches, noch religiöses, noch im üblichen Sinne allegorisches – Thema zu behandeln, für den Meister selbst.

Wieder sind wir fern von der Stadt in traumhafter Natur mit weiten Ausblicken in die Landschaft des Veneto. Ein bewachsener Hügel erhebt sich



links im Vordergrund ähnlich wie auf dem Wiener Bild der „drei Philosophen“. Zur Rechten ist auf zwei mächtigen Marmorstufen ein Thron und ein Baldachin errichtet. Ein gekrönter Mann thront in Phantasietracht; vor ihm, eine Stufe tiefer, steht ein Knabe, er hält anscheinend ein Schild vor sich, dessen Wappen oder Zeichen, dem Gekrönten zugekehrt, für uns nicht sichtbar ist. Noch eine Stufe tiefer, auf der Erde, kniet ein Jüngling und reicht Blumen mit einer Schale wie zum Opfer. Zu dieser rituellen Handlung macht ein anderer Jüngling, der vorn zur Seite der Thronstufen Platz genommen hat, Musik auf der Laute. Man sieht drei Bücher: eines ruht auf der Erde angelehnt gegen die Stufen, ein zweites ruht auf der ersten, ein drittes auf der zweiten Stufe, zu Füßen des Gekrönten. So friedlich ist diese Welt der Anbetung, daß Leoparden auf Blumenwiesen weiden, einem Pfauen benachbart; andere zahme Tiere grasen mehr in der Ferne und ein Vogel singt über dem Baldachin in den Zweigen. Wieviel von den Einzelheiten des stark restaurierten Bildes dem Originalzustand entspricht, wieviel bezeichnende Attribute verloren gegangen sein mögen, bleibt freilich dahingestellt. Immerhin läßt uns dies „unknown subject“ auch jetzt noch etwas erhaschen von der idyllischen Romantik jener halb kultischen, halb festspielhaften Feiern von Murano, Asolo u. a. O., in denen man vielleicht, wie in der römischen Akademie, einem Pontifex maximus, einem Sacerdos huldigte, einen Dichter zum Meister machte und krönte.<sup>48)</sup> Natürlich handelt es sich, wie schon die Bestien beweisen, nicht um eine realistische Schilderung tatsächlicher Feiern, sondern um deren verklärtes Abbild, vielleicht auch um die Verherrlichung einer halb mythischen Gestalt, die man als Begründer, als ersten „Meister“ des eigenen Ordens verehrte. In diesem Falle liegt es nahe, an Orpheus zu denken, dem die Tiere lauschten. Orpheus ist in der Renaissancedichtung ähnlich wie Pythagoras gern als Haupt ältester Kultgesellschaften, als Initiierter, als Erfinder der Orphischen Mysterien gefeiert worden.

Von solcher musikalischen Weihezeremonie ist es nicht weit zu Bildern, wie vor allen jenem berühmten „Fête champêtre“ des Louvre. Tiefe Einigkeit von Natur, hüllenloser Frauenschönheit und einer Musik, die



von zwei Jünglingen gleichsam in einer tiefen Versunkenheit, in einem geheimnisvollen Vertrautsein angestimmt wird. Manche Kenner geben dies Bild heute dem jungen Tizian, manche dem Sebastiano. Dabei sind sich wohl alle darin einig, daß nur Giorgione und kein anderer dies neue Thema zuerst angeschlagen haben kann.<sup>49)</sup> Giulio Campagnola, Giorgiones treuester Schildknappe, hat es als erster popularisiert, der junge Tizian es weitergeführt, ohne ihm entscheidend Neues abzugewinnen. Sind solche sanft schwelgerischen Daseinsbilder Zeugnis jenes neuen harmonischen Instrumental- und Vokalstils, dessen süßen schweren Rausch man sich, wie wir sahen, zuerst wohl in den geschlossenen Zirkeln der Frührenaissance hingegeben hat? Gerade bei Giorgione und seinen Schülern, einem Pordenone, Sebastiano u. a., wird die Musikleidenschaft hervorgehoben. Sind ihre Bilder zugleich der verklärte Ausdruck jenes heimlichen mythisch-erotischen Naturkultus, mit dem eben diese „heidnischen“ Zirkel nicht selten Ärgernis erregten? Alles Erotische, ja alles Fleischliche hat bei Giorgione einen einzigartigen, man darf sagen kultischen, Zauber. Auch dies ist Giorgiones Geheimnis. Das Quattrocento war der Nacktheit gegenüber nur kokett, prüde, vielleicht auch neugierig gewesen, die Hochrenaissance Tizians und Palmas war unter klassischem Vorwand gern derbsinnlich und üppig, allein Giorgione besaß die erotische Weihe und das beinahe religiöse Geheimnis der Nacktheit. Manches in seiner Zeit – vielleicht die neue Mode des Petrarca-kultus, Stimmungen aus Sannazaros „Arcadia“, Träume von einer bukolischen Urzeit, einem goldenen Zeitalter, Rousseau- und Werthervorahnungen der Renaissance – kam unserm Meister da entgegen.

Nun rückt auch das berühmte „Konzert“ im Palazzo Pitti in ein neues Licht. Was dem voraussetzungslosen Beschauer des rätselhaften Bildes immer das Wesentliche in der Psychologie der drei Gestalten sein wird, erscheint nur bestätigt: das Wissen, der Besitz einer höheren Musik auf dem ekstatischen Angesicht des mittleren Mannes an dem Spinett mit seinen harmonischen Vielklängen gegenüber der träumenden Indifferenz des modischen Jünglings und der ein wenig befangenen Teilnahme des Augustinermönches zur Rechten, der die Laute nur ungespielt in der Hand trägt und der anschei-



nend innerlich bei der Verzückung des anderen „nicht recht mitkann“. Es liegt kein zwingender Grund zur Annahme vor, daß mit der mittleren Gestalt – so „melancholisch“ und asketisch sie auch anmuten mag – auch ein Augustinermönch gemeint sei. Asketische Anwandlungen treten uns auch bei Marsilius Ficinus und bei Pico, diesem Erotiker und Neuplatoniker, wiederholt entgegen. Alle Einzelheiten der Tracht können auf den Gelehrten gedeutet werden.<sup>50)</sup> Es soll und kann gewiß nur eine Hypothese sein, wenn wir in dem mittleren Mann und seinem halb mönchischen, halb gelehrtenhaften Habitus den Vertreter einer besonderen als geheim empfundenen Weltstimmung erkennen, demgegenüber die konfessionelle Kirchlichkeit des Mönchs ebenso sehr versagt wie das bloß ästhetische Stutzertum des Jünglings. Giorgione hat sich eben selbst als Teilhaber eines außerkirchlichen Geheimnisses gefühlt – und daß die neuentdeckten Mysterien des harmonischen Tonzusammenklangs auf dem neu erfundenen Instrument<sup>51)</sup> geradezu zum Sinnbild des neuen Wissens gegenüber Kirche und trivialer Außenwelt werden konnten, haben wir schon als möglich anerkannt. Zu berücksichtigen ist bei alledem, daß gerade dieses Bild, worin wohl die meisten Kenner heute übereinstimmen, von Giorgione gewiß nicht beendet worden ist. Nach Einigen war es Tizian, der – ob in völliger Kenntnis der geheimen Intentionen des Meisters? – den mittleren Mann und seine Ekstase in einer etwas indiskreten Theatralik und mit stärkeren Mitteln zu Ende führte. –<sup>52)</sup>

Daß alle kultischen Gesellschaften, auch die sogenannten Akademien, Anfeindungen, zeitweise auch Verfolgungen ausgesetzt waren, ist erwiesen, wenn diese auch in Venedig und gerade zu Giorgiones Zeit den humanistischen Kreisen gegenüber geringer gewesen sein mögen. Wer wird uns daher noch folgen wollen, wenn wir in dem Wiener Gemälde des sogenannten „Bravo“, wo ein Gepanzerter einen Laureatus (der dem Giorgione selber ähnlich sieht) mit dem Dolch bedroht, eine Anspielung auf solche Verhältnisse ahnen? Ridolfis gelehrte Erklärung aus Valerius Maximus ist spät und so wenig überzeugend wie die heutigen Erklärungen Wickhoffs, bereits Michiel kannte ja keinen Namen für das Bild. Gerade hier freilich ist die



Autorschaft Giorgiones umstritten, wenn auch das Thema in seiner Kühnheit und Eigenart wiederum zu allererst an Giorgione denken läßt.

Keineswegs ist damit gesagt, daß sich eine mythologische Deutung in den zweifelhaften Fällen überall verbietet. Die Cassonebildchen freilich, deren Giorgione für das Studiolo reicher Liebhaber viele hergestellt hat, bringen mehr die üblichen mythologischen Vorwürfe, sie setzen keine Aufgaben aus lateinischen Autoren voraus. Es scheint uns aber sehr einleuchtend, daß der hochgebildete Künstler jene Stelle aus Ciceros „de divinitate“ und bei Hyginus gelesen hat, die sich auf die Findung des Paris bezogen – hat ihn doch das Paristhema noch in anderen kleinen Gemäldefolgen beschäftigt. Der Stich, in dem uns die Komposition erhalten ist, zusammen mit dem Budapester Fragment, zeigt die Handlung völlig deutlich und straft diejenigen Lügen, welche es unserm Meister zutrauen, derartige Textstellen bis zur Unkenntlichkeit variiert zu haben. Die beiden wunderbaren Gestalten zur Linken, der Greis mit der Hirtenflöte und das nackte Mädchen sind ein merkwürdiger Beitrag für die fast mythenbildende Kraft des Meisters, der kaum von Personifikationen im Sinne des Altertums gewußt haben mag. Liegt hier doch eine besondere allegorisch-mystische Auslegung des Themas vor, die wir nicht verstehen? Jedenfalls haben die Zutaten den Sinn der Handlung nicht aufgehoben. So hat denn auch Michiel dieses Gemälde, welches er neben den „Drei Philosophen“ und der „Höllenfahrt des Äneas“ 1525 bei Contarini sah, völlig richtig bezeichnet. Wie er aber bei den „Drei Philosophen“ kein Wort von Äneas verlauten läßt, so hat er auch 1530 das kleine Gemälde bei Gabriel Vendramin, welches heute meist „der Sturm“ oder die „F a m i l i e des Giorgione“ genannt wird, keineswegs mit Adrastus und Hypsipyle in Verbindung gebracht, wie es heute Wickhoff auf Grund einer Stelle bei Statius versucht hat. Vielmehr spricht er nur von einer „tempesta cun la cingana et soldato“ (Zigeunerin und Soldat). Man hatte ihm also offenbar auf die naheliegende, ja eigentlich unvermeidliche Frage, wer denn der Soldat und die halbnackte Frau mit dem Kinde im Gewitter sei, keine mythologische Erklärung zu geben gewußt – obgleich sich die Deutung auf Adrast und Hypsipyle doch leicht dem Gedächtnis eingeprägt haben müßte. Was nun



den tatsächlichen Hergang der Geschichte bei Statius angeht, so steht er gewiß nicht in so grobem Widerspruch zum Gemälde, wie etwa die „Drei Philosophen“ zu der von Wickhoff angegebenen Virgilstelle. Die schwach bekleidete Frau mit Kind wäre zur Not als Hypsipyle, die sich als Amme verkleidet hat, zu deuten, aber ist der ruhig wachehaltende Jüngling wirklich ein König, wirklich Adrast, der die ersehnte vom Dursttod rettende Quelle durch Hypsipyle findet? Setzt man wirklich ein so freies Verhältnis zwischen literarischer Vorlage und künstlerischer Gestaltung voraus, so wäre es nicht schwer, wie Justi sagt, selbst in der chinesischen Literatur entsprechende Textstellen herauszuspüren. Schreys Deutung auf „Deukalion und Pyrrha“, die auch Ridolfi für eine Cassone-Serie erwähnt, hat darum mindestens so viel für sich, wie die immerhin schwer zu verwirklichende Auslegung Wickhoffs. Haben wir aber von der besonderen Einstellung her, die wir zu Giorgione gewannen, eine neue überzeugendere Lösung anzubieten? Was wir versuchen werden, ist ganz hypothetisch. Immerhin ist es nicht ausgeschlossen, daß eine spätere genauere Erkundung der inneren Gebrauchtümer und der legendarischen Überlieferungen gewisser Zirkel der Renaissance doch noch in unsere Richtung führen wird.

In einem allgemeinen Aufruhr aller Elemente hat ein junges Weib mit ihrem Säugling unter einem Busche Schutz gesucht; sie ist fast nackt. Vorn links auf der anderen Bildseite steht ein Jüngling mit langem Stabe und hält Wache. Auf jeden Fall ist es das standhafte ruhige Verweilen und Wachen des Jünglings und die Dürftigkeit, Hilfsbedürftigkeit des Weibes gegenüber dem Unwetter, was den unvoreingenommenen Beschauer als besonders charakteristisch an der Darstellung anspricht. Befinden sich sonst im Bilde keinerlei Zeichen und Anspielungen? Es fällt auf, daß in einer durchaus der venetianischen terra ferma entnommenen Naturszenerie – befestigte, mittelalterliche Landstadt am Fluß mit Brücke – weiter im Vordergrund zwei ganz vereinzelte antikische Baufragmente stehen: eine Art Loggia ganz links und zwei isolierte Säulenstümpfe auf einem scharf von einer Richtung her (Osten?) beleuchteten Postament. Vor diesem Postament mit seiner Schwelle steht der bekleidete, gleichfalls (östlich?) beleuchtete Jüngling wie ein Hüter.



Die Betontheit dieser Elemente im Rahmen des Ganzen ist so auffällig, daß hier wohl ein sinnbildlicher Hinweis gegeben sein könnte, so wie ihn Giorgione in den „Drei Philosophen,“ im „Astrologen“ und anderen Orts anzubringen beliebt hat. Es sei nun daran erinnert, daß zwei Säulen zu den ältesten Lehrbildern gehören, die auch in der Vorgeschichte des freimaurerischen Logenwesens eine hervorragende Rolle spielen, gehen sie doch zuletzt auf die berühmten Boas und Jachim des Salomonischen Tempels zurück. Haben die beiden Säulen hier tatsächlich einen symbolischen Sinn,<sup>53)</sup> so sehen wir mehrere Möglichkeiten einer Deutung. Die eine rein allegorisch: die zwei Säulen zusammen mit dem Portikusfragment weisen auf die Sodalität, die „Loge“ (die Ausdrücke Loggia, Stoa, Portikus spielten in den Akademien der Renaissance eine große Rolle). Sie hütet der Mann im Osten, bekleidet und gerüstet, während im Westen außerhalb des „Tempels“ die nackte, bedürftige Menschheit bleibt. Oder wäre die Frau mit dem Kinde an der Brust doch als Personifikation einer Weisheitsschule aufzufassen – derartige Personifikationen sind ja in der Renaissancekunst beliebt –, so wie wir heute noch von der „alma mater“ der Universität sprechen? Ihre dürftige Bekleidung, der desolate Zustand der Säulen und der Loggia wäre dann, zusammen mit dem Unwetter, Hinweis auf gewisse Bedrohungen und Verfolgungen der „Lehre“, der Jüngling im Vordergrund dagegen ihr Wächter. Im Zusammenhang damit könnte man auch gewisse Einweihungsriten innerhalb bestimmter Grade der Sozietäten voraussetzen, was wir freilich nur mit gefährlicher Kühnheit durch modernere Analogien erschließen. Man denke etwa an gewisse halbsymbolische „Prüfungen“ und „Reisen“, die der standhafte Schüler durchzumachen hat, an Tamino und Pamina in der Zauberflöte, wie sie durch Feuer, Wasser, Luft und Erde gehen müssen. Weiter als diese beiden Vorschläge, wenn auch wiederum in derselben Richtung, führt eine Stelle bei Josephus, auf die Höhlen in seinem so aufschlußreichen Buch über die hermetische (alchemistische) Philosophie aufmerksam macht. Die Nachkommen Adams, welche die Wissenschaft der himmlischen Dinge erlangt hatten und durch die Prophezeiung Adams wußten, daß der Welt ein zweifacher Untergang bevorstehe, durch Wasser und durch



Feuer(!), errichteten, damit die Wissenschaften nicht verloren gingen, zwei Säulen, eine von Ton und eine von Stein, damit, wenn eine vernichtet würde, die andere übrig bliebe. Es sind die sogen. „Säulen des Hermes“. Diese Legende klingt in manchen Teilen an die antike Sündflutsage von Deukalion und Pyrrha an, welche Schrey erwähnt, ohne freilich zu wissen, daß auch diese den alten Hermetikern nur ein Symbol der alchemistischen Praxis gewesen ist.

Feuer, Wasser, Luft und Erde, ähnlich wie in der Landschaft der „Familie des Giorgione,“ teilen sich auch in die Szenerie auf jenem sogenannten „Traum des Raffael“, den Mark Anton uns im Kupferstich hinterlassen hat. Daß es sich eher um einen *Giorgione* handelt, gestochen von Mark Anton während seines Aufenthaltes in Venedig 1508, hat Wickhoff mit glänzendem Scharfsinn wahrscheinlich gemacht und ist für uns auch darum annehmbar, weil wir noch andere tiefere Beziehungen zu dem Lehrinhalt des genannten Bildes ahnen. Wieder zeigt sich hier an gewissen Einzelheiten, daß Giorgione, dieser erotisch-kontemplative Idylliker, auch eine Sonderbegabung besaß für die Welt des Infernalischen. Nicht ohne Grund hat gerade er sich den visionären Stoff der Errettung Venedigs von der Springflut mit dem dämonenbesetzten Schiff erwählt oder die Höllenfahrt des Aeneas – Stoffe, die eines Bosch oder Grünewald, dieser großen Wachträumer, würdig gewesen wären. Ob diese Einstellung poetischen, gelehrten Ursprungs war oder ob auch Giorgione zu der Art jener halb pathologischen Träumer gehörte, denen sich gewisse unterbewußte Regungen bisweilen zu infernalischen Symbolgestalten verdichten, bleibe dahingestellt. Es ist indessen nicht ausgeschlossen, daß Schlaf- oder Wachträume Giorgiones, die er seinen Freunden erzählte und die sie nun allegorisch zu deuten versuchten, Anlaß zu gewissen Bildkompositionen gegeben haben. Die moderne psycho-analytische Schule hat jedenfalls den Parallelismus von Traum und Mythos, insbesondere auch die psycho-analytische Deutbarkeit gewisser alchemistisch-rosenkreuzerischer Visionen und Sinnbilder nachgewiesen; vielleicht könnte sie auch zu gewissen Träumen (Feuerträumen) Giorgiones Wissenswertes aussagen. Was sich im allgemeinen von der Bewußtseinsverfassung eines „saturnischen“

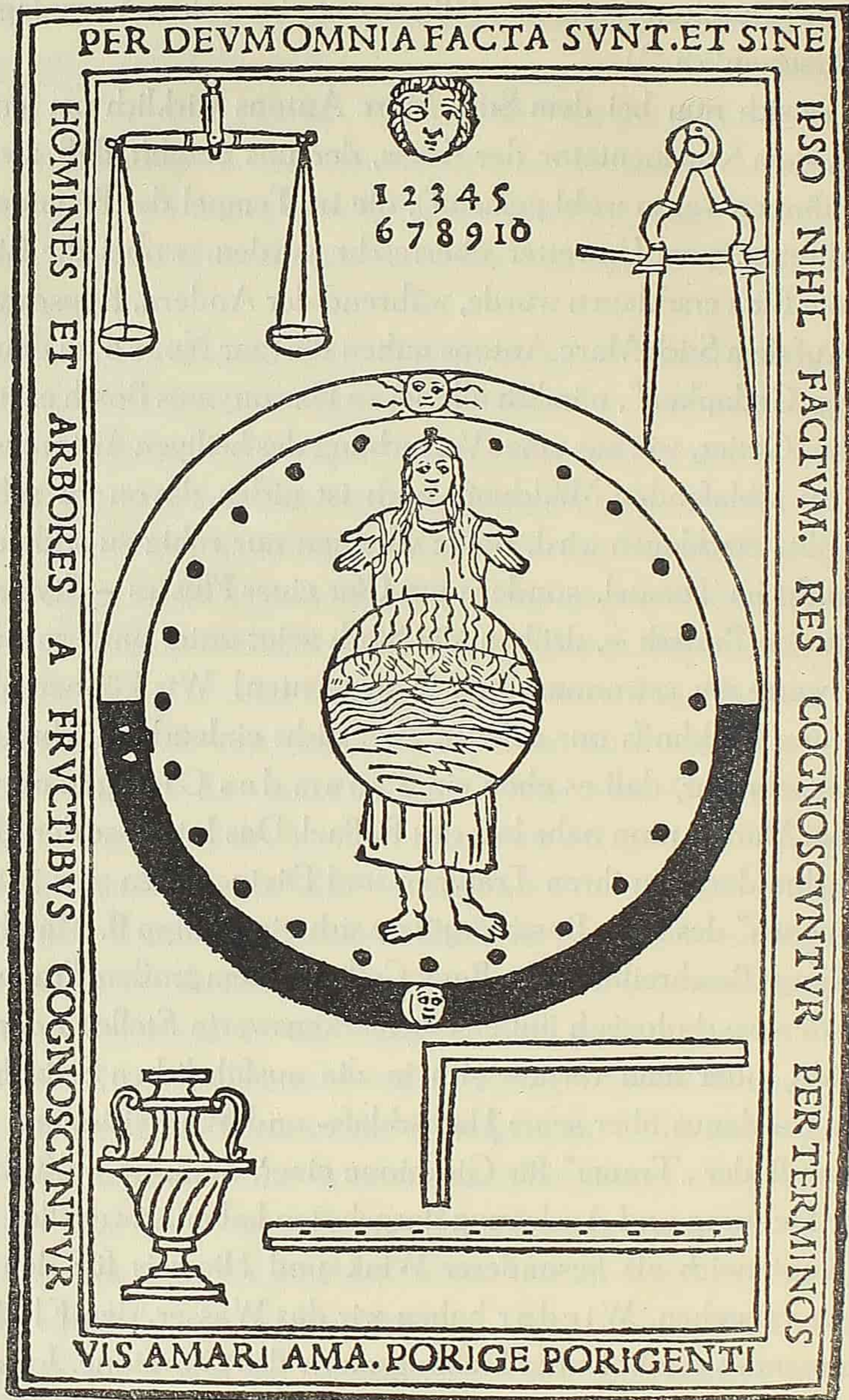


Künstlers wie Giorgione vermuten läßt, macht eine solche Veranlagung geradezu wahrscheinlich. <sup>54)</sup>

Handelt es sich nun bei dem Stich Marc Antons wirklich um jene Stelle bei Servius, dem Kommentator der Äneis, der uns erzählt, daß zwei Mädchen (Vestalinnen waren wohl gemeint), die im Tempel der Penaten zu Lavinium nächteten, vom Unwetter überrascht wurden, wobei die Eine, Unkeusche, vom Blitz erschlagen wurde, während der Andern, Keuschen, nichts geschah? Auf dem Stich Marc Antons nahen die (zur Not so zu deutenden) „unsauberen Gedanken“, nämlich allerlei an Hieronymus Bosch erinnerndes infernalisches Getier, wie aus einer Versuchung des heiligen Antonius, jedenfalls bei den schlafenden Mädchen; auch ist nichts davon zu sehen, daß eines vom Blitz erschlagen wird. Beide scheinen nur ruhig zu schlafen; auch liegen sie nicht im Tempel, sondern am Ufer eines Flusses – Styx sagt das Verzeichnis von Bartsch –, drüben die Stadt zeigt unter anderm den Turm einer Sternwarte mit astronomischen Instrumenten! Wir können also auch diese Deutung Wickhoffs nur gelehrt, aber nicht einleuchtend finden. Wir glauben vielmehr nur, daß es eben ein Traum des Giorgione war und nicht, wie bei Marc Anton nahe lag, des Raffael. Das Interesse der Menschen des 16. Jahrhunderts an ihren Träumen und Divinationen war ja so stark. An den „Suenos“ des Hier. Bosch ergötzte sich ein Philipp II. Man lese auch die kapitellange Beschreibung, die Benv. Cellini seinem großen Traum widmet (eine künstler-psychologisch äußerst bemerkenswerte Stelle) oder Dürers Traumgesicht, oder man vertiefe sich in die ausführlichen Selbstbeobachtungen des Cardanus über seine Halbschlafs- und Wachvisionen.

Freilich muß der „Traum“ für Giorgione einen Sinn, er muß ihm einen Anreiz zur Deutung und Auslegung dargeboten haben. Zweifellos ist vieles auf dem Kupferstich als besonderer Wink und Hinweis für den „Eingeweihten“ zu verstehen. Wieder haben wir das Wasser, den Fluß als das große Trennende; symbolisches Lieblingsmotiv des Giorgione. Jenseits sieht man den Blitz aus dem Berge brechen, in den Gebäuden tobt das Feuer, Menschen suchen sich zu retten. Hier also der Untergang. Diesseits des Flusses eine hohe Mauer, auffallend die hohe Säule am Eingang, auffällig





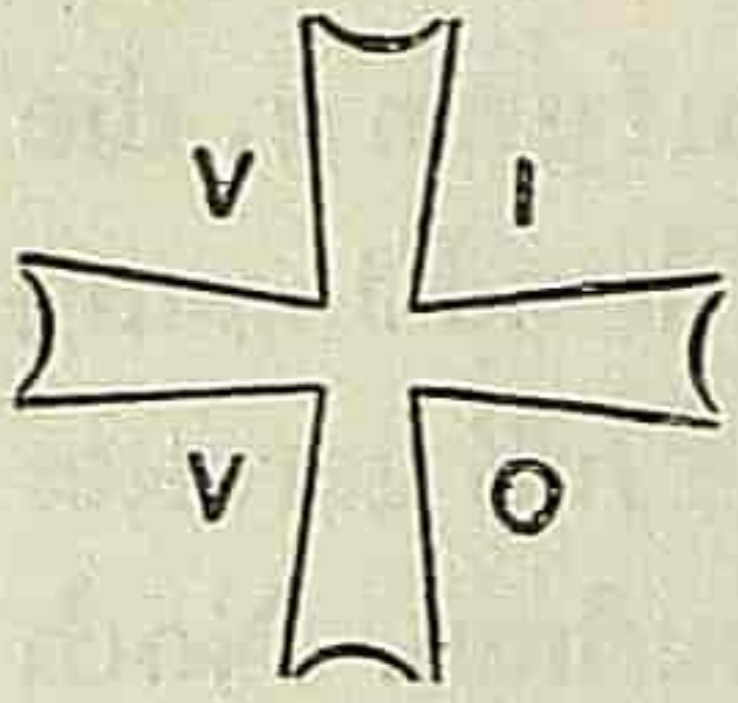
Titelholzschnitt zu Albertus Magnus, *Philosophia naturalis*, Venedig 1496.



auch das strahlende Licht, das aus dem Innern bricht, nicht als Feuer-  
schein, sondern als Glanz. Hier also im Innern vielleicht der Ausgang, die  
Rettung? Von den beiden Frauen, die fast nackt am Ufer vor dem Eingang  
liegen, könnte man meinen, daß sie sich schwimmend über den Fluß gerettet  
haben, den auch in der Ferne einige Kähne zu passieren suchen. Noch  
sind sie nicht im Innern des Tempels, aus dem das Licht kommt, noch wirft  
den Schlafenden die aufgeregte Flut allerlei schlimmes dämonisches Getier  
nach. Aber das „andere Ufer“ haben sie erreicht; vor dem noch geschlos-  
senen Tempel, im Schutze der Säule, können sie ruhen, und weder des  
Feuers noch des Wassers brauchen sie zu achten. —

Dies alles wäre verständlicher, wenn wir wüßten, wie Giorgione die beiden  
nackten Frauen gedeutet wissen wollte. Wären es Mann und Weib, das  
Menschenpaar, so läge die Deutung näher. Sollte Marc Anton, der Stecher,  
seine Vorlage hier falsch verstanden haben? Vielleicht ist ein anderer Aus-  
leger, unser Wegsuchen weiter verfolgend, glücklicher als wir. —





Wer war es, für den Giorgione seine Träume erzählte und malte und wo er „Deutung“ und Verständnis suchen durfte? Immer wieder führt uns die Absicht, in die Hintergründe von Giorgiones Innenwelt einzudringen, zugleich auch hinaus in seine psychische Umwelt: eine geschlossene, vielleicht bis zu einem gewissen Grade „geheime“ Geistesgemeinschaft Gleichgesinnter, Mittelstufe zwischen den sog. dymischen Gesellschaften und den wissenschaftlich-künstlerischen Akademien mit ihrem kultischen und geselligen Einschlag. An solche Gemeinschaft mag er sich ähnlich wie Dürer in seiner „Melancholie“ mit seinen dem Außenstehenden schwer verständlichen Offenbarungen zunächst gewandt haben, und es ist im Venedig der Hochrenaissance selbstverständlich, daß diese Gemeinschaft zugleich einen Bund wahrhaft kunstverständiger Menschen darstellte. Es liegt nahe, zu untersuchen, ob die berühmten Bildnisse, die Giorgione zugeschrieben werden, diese unsere grundlegende Vermutung unterstützen. Ein bloße psychologische Ausdeutung der einzelnen Persönlichkeiten würde da freilich in das Reich des Unbeweisbaren führen, aber es finden sich Merkmale viel greifbarer Art, die uns unmittelbar und höchst überraschend wieder in unsern Zusammenhang hineinführen. Dem Kenner des Giorgioneschen Gesamtwerkes ist bekannt, daß einige Porträts des engsten Giorgionekreises am untern Rande gewisse Zeichen tragen, die bisher niemals befriedigend gedeutet worden sind. Leider sind diese Zeichen in den meisten Fällen übermalt und im Sinne einer willkürlichen Auslegung ergänzt. So stehen wir auch hier auf unsicherem Boden und können bestenfalls nur wahrscheinlich machen, in welcher Richtung die Auflösung der ursprünglichen Zeichen gesucht werden müßte.

Im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum trägt das berühmte kleine Bildnis eines jungen Mannes an der (ob mit Absicht einmal gestuften?) Brüstung das Zeichen VV. Da dieses Porträt bis jetzt von allen Kennern – mit Ausnahme Wickhoffs – als Giorgione bezeichnet worden ist und da auch die genannte Signatur in ihrer Echtheit unbezweifelt blieb, bietet das Faktum für uns einen brauchbaren Ausgangspunkt. Auf dem Brustbild



eines bartlosen Mannes im Budapester Nationalmuseum befindet sich am unteren Bildrande unter anderen Zeichen links ein Hut, der das selbe V (mit zwei oder drei Punkten) trägt. Die übrigen Inschriften über dem Hute links (Antonio Broccardo) sind nach allgemeiner Überzeugung nicht ursprünglich. Dieses Bild wird von einigen Kennern (Venturi, W. Schmidt) nicht als Giorgione anerkannt, die Mehrzahl freilich hält an dieser alten Attribution fest. – Weiter kommt der sogenannte „Ariost“ der Londoner Nationalgalerie in Betracht. Auch er trug eine ähnliche Inschrift, die zugunsten der ebenso naheliegenden wie irreführenden Beziehung zu Tizian Vecellio als T.V. umgefälscht zu sein scheint. Über die Echtheit der Kapitelbuchstaben der Signatur Titianus herrscht Uneinigkeit, für echt erachtet Justi nur das danebenstehende V, das mit einem anderen Buchstaben T monogrammartig zusammengefügt zu sein scheint. Justi erwähnt nicht, daß sich auf der rechten Seite noch ein V (vielleicht auch wie Y lesbar) befindet; gerade dieses schaut nicht übermalt aus. Tit. und V (wieder eher als Y lesbar) steht ferner heute auf dem Bildnis der sog. Catarina Cornaro, einer Frau mittleren Alters, die – nach Holmes<sup>55</sup>) – ursprünglich ihre Hand auf einen Totenschädel auf der Brüstung legte (was gut in unseren Zusammenhang passen würde!) Das Bild befindet sich in der Sammlung Crespi in Mailand. Justi hält nur T. V. für echt, Cavenaghi die ganze Signatur. Endlich findet man noch das V auf der Kopie der Budapester „Bella“ in Modena (nicht auf dem Original). Zu untersuchen wäre, ob nicht auch das Herrenbildnis der Sammlung Kemp<sup>56</sup>) (früher Doetsch) in London das Y ausweist, wie in der Abbildung schwach angedeutet scheint. Alle hier zuletzt genannten Bilder werden aber nur noch von einem Teil der Kenner dem Giorgione zugeschrieben; Gronau gibt die zwei ersten dem jungen Tizian, das letzte dem Pordenone.

Soweit der heutige Befund. Für uns besteht kein Zweifel, daß die Zeichen V und Y, soweit sie echt und ursprünglich sind, geheimes Erkennungsmerkmal jener Sodalität darstellten, zu der auch Giorgione Beziehungen hatte. Es handelte sich um eines jener vielen „Abzeichen literarischer Orden, geschlossener Gesellschaften, geheimer Verbindungen, Sprachgesellschaften“



(Bassermann-Jordan), die aber nicht erst im 17. und 18. Jahrhundert auftauchen, sondern schon in der Renaissance. Der sogenannte Broccardo ist in dieser Hinsicht noch besonders verräterisch. Er weist drei Lehrzeichen auf: Hut, Kranz und Tafel. Zur Linken findet sich das erwähnte V in Verbindung mit zwei, ursprünglich wohl drei Punkten auf einem Hut. Der Hut als symbolisches Zeichen ist heute noch das Sinnbild des „aufgefreiten Meisters“, des „freien Mannes“ (homo liber). Das Zeichen beweist an dieser Stelle wieder den engen Zusammenhang, den die Renaissanceakademien und ähnliche Gesellschaften einerseits mit dem Bauhüttenwesen des späten Mittelalters, andererseits mit den späteren Freimaurerorden haben. Durch das V auf dem Hut ist also wohl auf den Grad hingewiesen, den der Betreffende in der betreffenden Gesellschaft einnahm. Über die Natur dieser Gemeinschaft soll aber auf dem Bilde noch mehr angedeutet werden und an dieser Stelle kommen wir vielleicht dem, was wir das „Geheimnis“ Giorgiones genannt haben, am allernächsten. Der Kranz in der Mitte – auch ein altbekanntes Bruderschaftssymbol (corona, Kette, Kranz, Kränzchen) – umschließt eine Gemme mit einem janusartigen, dreiköpfigen Gebilde: ein Gesicht in Frontansicht, eines im Profil nach rechts, eines nach links.<sup>57)</sup> Es handelt sich hier am wahrscheinlichsten um Hekate, die unterweltliche infernalische Gespenstergottheit, Gottheit aller Zauberei, Beschwörung und Magie. Sie hat nachweisbar in hermetisch-alchemistischer Philosophie ihren Platz. Durchaus in dieselbe Richtung führt nun die Untersuchung des Täfelchens zur Rechten, es ist die „tabella ansata“, wie wir sie auch unter den Lehrzeichen auf Dürers „Melancholie“ wiederfinden. Das Täfelchen trägt Zeichen, die Thausing<sup>58)</sup> bezeichnenderweise „kabbalistisch“ anmuteten! Auffallend ist nun im Zusammenhang mit all dem die in einem Bildnis völlig ungewöhnliche Haltung der rechten Hand des Mannes auf der Brust. Man kennt diese Bewegung noch heute in bestimmtem, hier nur anzudeutendem Zusammenhang. Die Annahme liegt jedenfalls nicht fern, daß es sich um eine rituale Geste handelt, die in der durch das Lehrzeichen angedeuteten Sodalität üblich war. Die Geste begegnet uns auf Bildnissen noch mehrfach, z. B. bei dem sehr merkwürdigen Herrenbildnis der Doria Galerie, das im Hintergrund einen



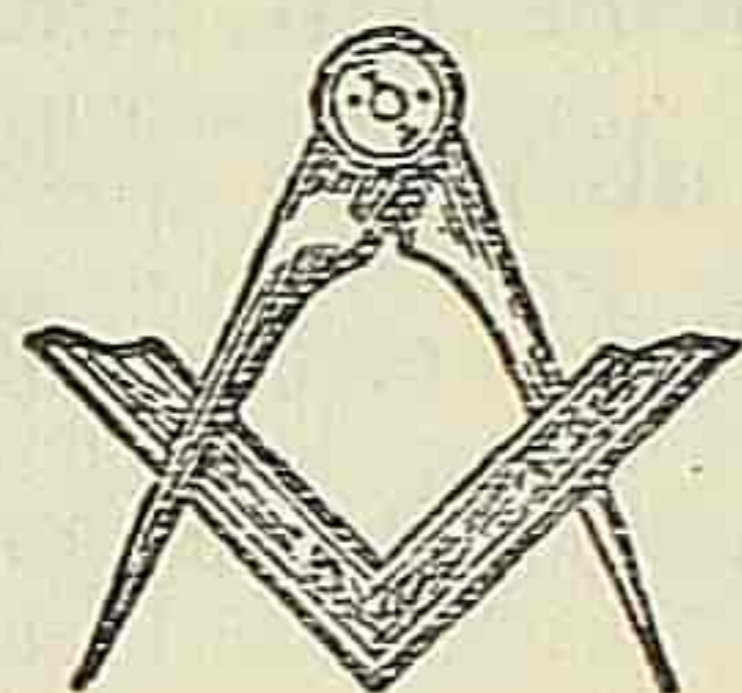
geflügelten Genius in einer Wage stehend (Melancholia-Attribute bei Dürer!) zeigt, und bei dem „Mann mit der goldenen Klaue“ in Wien: beides Bilder von Lorenzo Lotto, der in seinen jungen Jahren dem Giorgione geistig sehr nahe gewesen sein muß.<sup>59)</sup> Wir vermuten, daß auch die rätselhafte Klaue in der rechten Hand des Dargestellten Symbol einer Sozietät ist; vielleicht darf man daran denken, daß auch das Fabeltier, welches den Saturnier auf Campagnolas Stich heimsucht, solch eine Klaue besitzt. Das Bildnis der Sammlung Kemp zeigt übrigens ebenfalls eine Handgeste, die so wie sie hier gegeben ist, nicht konventionell sondern bedeutsam anmutet. Die Hand umschließt einen Beutel (?) und ist wie besiegelnd auf ein Buch gepreßt. —

Es ist ein recht wertvolles Ergebnis für uns, daß wir auf dem Budapester Bildnis das V in Verbindung mit einem Sinnbild für eine geheime Gesellschaft vor uns haben. Nach alledem, was wir bereits von Giorgiones Umgang wahrscheinlich gemacht haben, wird es noch wahrscheinlicher, daß nur Giorgione selber als ein Gesinnungsgenosse des Dargestellten dies Bildnis gemalt haben kann und damit kommen wir den Forschern zu Hilfe, die auch aus stilkritischen Gründen und aus einem feinen Gefühl für die tief giorgioneske Psychologie dieses Kopfes an diesem Meister festgehalten haben. Der Dargestellte gehörte zu Giorgiones Bekannten. Sonst hätte er ihn nicht gemalt. Er muß auch zu seinen Vertrauten und „Brüdern“ gezählt haben, denn anders hätte Giorgione die Lehrzeichen nicht gekannt und auch nicht anbringen dürfen. Ist es zu kühn, wenn wir schließen, daß dort, wo das V vorkommt, ein Hinweis auf dieselbe sekrete Sodalität des Giorgione gegeben sein soll? Jedenfalls bei dem sogenannten „Ariost“, der auch stilkritisch so dicht an Giorgione heranrückt, geben wir dem V diesen Sinn. Bei den anderen könnte die verlockende Beziehung zu Tizian zu entsprechenden Umfälschungen Anlaß gegeben haben, doch scheint der Fälschungscharakter nicht durchaus nachweisbar.

Was das V freilich bedeutet, ist nicht mit Sicherheit auszumachen. Gewiß ist nur nach Kellers Forschungen, daß eben dieses Zeichen eine auffallende Verbreitung nicht nur in frühchristlicher Zeit, sondern vor allem unter den



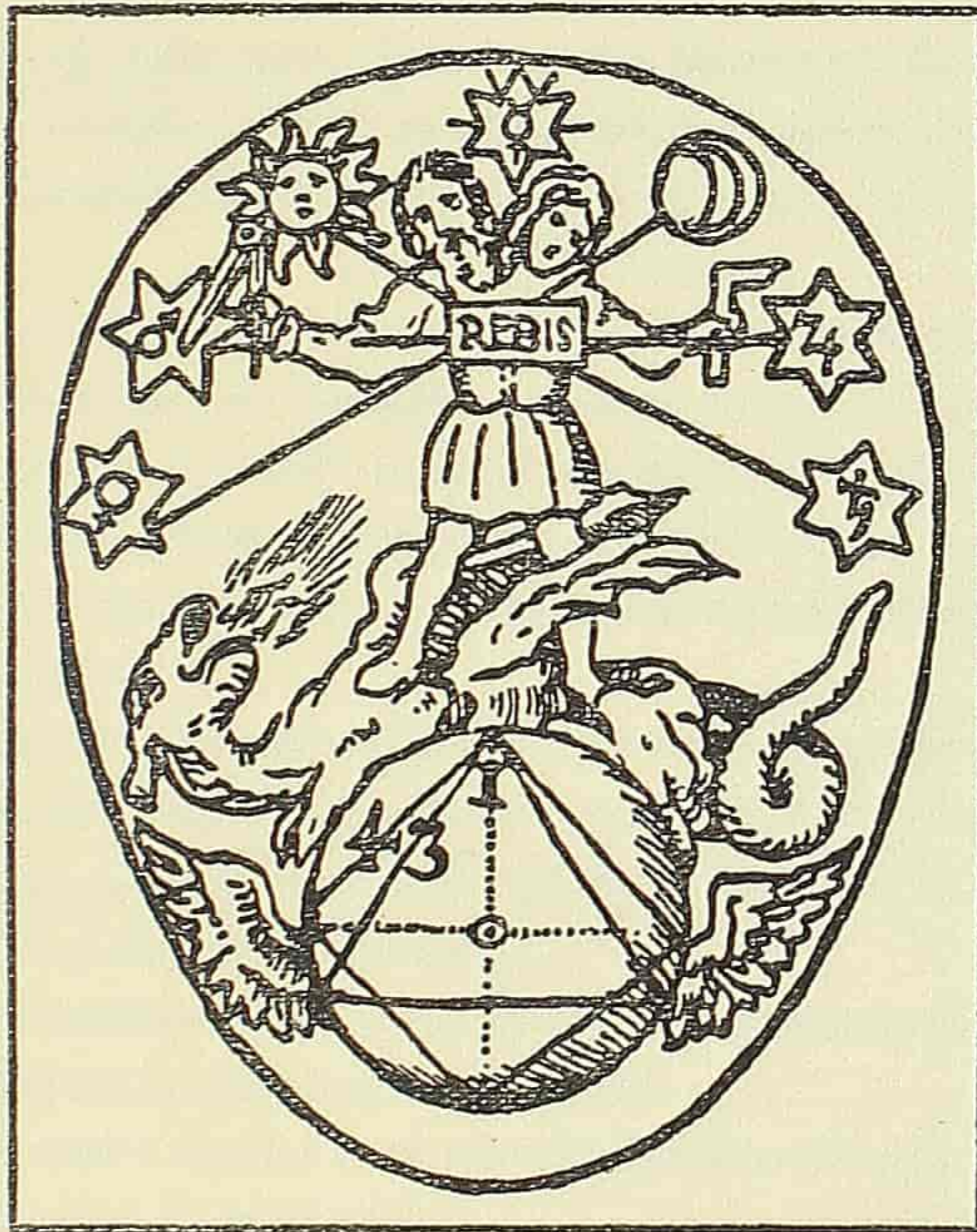
Lehrbildern der hermetischen „Kunst“ seit dem 15. Jahrhundert hat. Wahrscheinlich sind auch hier wieder verschiedene Deutungen und Ursprünge zusammengefloßen. Das V begegnet uns nicht selten als „Winkelhaken“ (drei Punkte durch zwei Grade verbunden), also als einfach dem Bauhüttenwesen entlehntes Zeichen, meist in monogrammatischer Verbindung mit anderen Zeichen, Zirkel, Kreisen usw.



Es ist in der Form Y als Gabelkreuz, – Einheit, die sich in Zweiheit spaltet – in der Alchimie eine Formel für „Rebis“ (res bina)<sup>60)</sup> Abkürzung für einen zweiköpfigen Mann. Mehr gabelkreuzartig erscheint es ja auch rechts auf dem sogenannten „Ariost“ der Nationalgalerie; dieses Zeichen begegnet uns in der alchemistischen Literatur für „ὕλη“, was gelegentlich an Stelle von Mercurius erscheint. V ist auch der Anfang des hermetischen Geheimwortes „Vitriol“ (visita interiora terrae rectificando invenies occultum lapidem). Es begegnet uns als Anfangsbuchstabe der erwähnten alchemistischen Humanistengesellschaft „Voarchodumia“. Als Initial mit drei Rosen statt der drei Punkte auf dem Budapester Bilde fand es Keller in der Gedächtnisrede des Petrus Marsus am Sarge des Pomponius Laetus, auch auf dessen Grabmal sowie auf Konrad Celtes', des Meisters so mancher Sodalität, Grab im Wiener Stephansdom soll es sichtbar sein. In späteren Ordensgesellschaften des 17. und 18. Jahrhunderts ist das Zeichen, wenn auch oft mit anderen verbunden, ganz besonders häufig. V wird hier gelegentlich als „vinculum“, öfters als „venerandus“, „venerabilis“ – die geheime Ordensanrede der Brüder gedeutet. Welche dieser Erklärungen bei der Gruppe von Bildnissen Giorgiones gilt, ist um so weniger zu entscheiden, als Übermalungen und Ergänzungen aus naheliegenden Gründen vielleicht schon bald nach Entstehung der Bilder angebracht sein könnten. –



Sapientia sat. Uns mag die Erkenntnis genügen, daß auch die rätselhaften Zeichen auf den Bildnissen des Meisters in dieselbe Richtung führen, die uns schon eine Untersuchung der „Drei Philosophen“ und ähnlicher Gruppenbilder gewiesen hatte. Ist es nicht Neugier und Vermessenheit, noch mehr von dem wissen zu wollen, was Giorgione und seine „Brüder“ so sorgfältig selbst den Zeitgenossen verbargen? Mit dem Erahnten geben wir uns um so lieber zufrieden, als es ja doch immer nur einen Teilbeitrag zur Kenntnis und Würdigung der Gesamtpersönlichkeit zu bieten vermag. Denn in erster Linie, das sei zum Schluß ausdrücklich bekannt, ist auch uns der Meister kein „Mystiker“ sondern ein Künstler, ein begnadeter Sinnesmensch, ein Maler, und er würde es auch bleiben, wenn nichts von jenen geheimen Beziehungen seines Tuns und Trachtens tatsächlich wäre, die wir aufzudecken versucht haben.



Figur „Rebis“, Holzschnitt aus Mylius „Basilica Philosophica“, Frankfurt 1618







## Anmerkungen.

1) Vergl. Ad. Bayersdorfer, Gesammelte Schriften, her. v. W. Weigand. Auch zitiert bei Max v. Boehn, Giorgione, Bielefeld u. Leipzig 1908. 1, 2

2) Typischer „Anreger“ scheint G. auch in dem Sinne, daß er eine ganze Reihe von Bildern nur angefangen und durch Schüler hat zu Ende führen lassen. Als Vollender kommt nach dem Zeugnis Michiels und Vasaris Sebastiano del Piombo und der junge Tizian vor allem in Betracht. Höchst wahrscheinlich sind aber auch viele Studienblätter und Entwürfe im Schülerkreise in den Ateliers herumgereicht worden; wie bei den Stichen des G. Campagnola muß auch bei vielen Bildern der Cariani, Morto da Feltre, Bern. Licinio, Pordenone, ja auch Lotto angenommen werden, daß Vorlagen (Anregungen) Giorgiones zugrunde liegen. Nicht nur die „eigenhändigen“ Bilder sind daher „von Giorgione“. Voraussetzung bei dem allen scheint, daß mit Giorgione in seinem Kreise ein gewisser Geniekultus getrieben worden ist, ähnlich wie das mit Lionardo bei seinen Schülern der Fall war.

3) „La tela a oglio delli 3 phylosophi dui ritti et uno sentado che contempla gli raggii solari cum quel sasso finto cusì mirabilmente, fu cominciata da Zorzo da Castelfranco et finito da Sebastiano Venetiano.“

Marc Antonio Michiel (1486–1552, also ein etwas jüngerer Zeitgenosse Giorgiones) der sogenannte Anonimo Morelliano. Näheres über diesen Kunstfreund und den Wert seiner Aufzeichnungen bei Frimmel, Quellenschriften, N. F. I. 1888, u. bei v. Schlosser, Die Kunstliteratur.

4) Janitschek im Text zu Carl v. Lützows Werk „Die k. k. Belvedere-Galerie in Wien“. Vergl. auch Engerth „Katalog der Gemäldesammlung d. A. H. Kaiserhauses“, Wien 1882.

5) F. Wickhoff, Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen XVI, 1885, S. 34 ff. Gazette des beaux arts IX, 1883, S. 8 ff. Kunstgeschichtlicher Anzeiger I, 1904, S. 114.

6) Emil Schaeffer, Giorgiones Landschaft mit den drei Philosophen. Monatshefte für Kunstwissenschaft III, 1910.

7) Zweifel an Wickhoffs Deutung z. B. bei Frimmel, Galeriestudien III. Folge, I. Band, Leipzig 1898. Schaeffer loc. cit., Gronau, Repertorium für Kunstwissenschaft XXXI, 1908, 403 f., 503 ff. L. Venturi, Giorgione ed il Giorgionismo, Mailand 1913; Riese, Kunstchronik N. F. XXI (1900). Schrey ebenda XXVI (1915).

8) Über das „Gegenstandsproblem“ in der bildenden Kunst vergl. des Verfassers „Kunst und Religion“ (Leipzig 1919), zweiter Exkurs, S. 109. 9. F. Ha  
Zaub.

9) In einem Briefe vom 1. Januar 1505 schreibt Bembo, der sich für Isabella d'Este um ein Bild G. Bellinis bemüht: La invenzione . . . . . bisognera che l'accomodi alle fantasia di lui del ha a fare, il quale ha piacere che molte signati termini non si diano al suo stile, uso, come dice, di sempre vagare a sua voglia nelle pitture, che quanto in lui possano soddisfare a chi le mira“.



<sup>10)</sup> L. Justi, *Giorgione* Berlin, 1908, 2 Bände. Trotz des durchaus impressionistischen Charakters und einer manchmal etwas reichlich „berlinischen“ Nüchternheit bewahrt dieses Buch einen intuitiven Gesamtblick für die Totalität des Lebenswerks Giorgiones, – was wir in der atomisierenden Stilkritik vieler Anderer, vor allem auch L. Venturis, vermissen. – Die gesamte übrige Literatur in Thieme-Beckers *Künstlerlexikon* Band XIV (Artikel von Gronau). Gerade gegenüber einer Natur wie der des Giorgione muß eine lediglich auf formalen Merkzeichen im Sinne der – im Grunde unpsychologischen, mechanisierenden – Morellischen Methode beruhende Stilkritik zuletzt versagen. Es ist schon auf Grund des Braunschweiger Selbstporträts anzunehmen, daß G. als Mensch wie als Künstler einem starken Wechsel der „Stimmungen“ und der schöpferischen Potenz unterworfen war, daß Hodispannungen der Eingebung und des „Könnens“ Ermattungen und Schwächen folgten, – Zustände, in denen ihm das Vollenden, das „Fertigmachen“ einer Arbeit zur Last wurde. Sogar ein willkürliches Wechseln der „Manier“ ist nicht ausgeschlossen. Was würde eine spätere Stilkritik etwa von dem Oeuvre eines Emil Nolde als eigenhändig übrig lassen, wenn der reine Qualitäts Gesichtspunkt die Auswahl bestimmte, was von den Arbeiten des vielgewandten Max Pechstein, wenn jeweils nur eine feststehende Formgebung und Malweise maßgebend sein soll. Oder man denke an fluktuierende, proteische Naturen wie Picasso, Archipenko mit ihrem formalen Experimentieren, ihrem Nebeneinander verschiedener Formweisen im selben Zeitabschnitt! Man wende nicht ein, es sei unstatthaft, „modernste“ Zeitgenossen mit Meistern der Hochrenaissance zu vergleichen. So sehr sich die Daseinsverhältnisse, die Stellung und Aufgabe des Künstlers gewandelt haben mögen, es gibt etwas Zeitlos-Konstitutionelles in der Wesensart des Künstlers überhaupt, was uns gewisse Schlüsse von Heute auf Ehemals erlaubt. Zeitlos scheinen auch gewisse gegensätzliche Typen von Künstlertum zu sein. Auch heute kennen wir Meister, deren Gesamtwerk bei kontinuierlicher logischer Entwicklung in der formalen und technischen Qualität fast durchweg dasselbe hohe Niveau zeigt (ein Leibl etwa). Andere zeigen bei beständigem Suchen und überraschenden Wandlungen ein sehr ungleiches Können und sie bringen nicht selten Dinge hervor, die ihrer fast „unwürdig“ erscheinen (Hodler). Sind die ersteren mehr „Meister“ im zünftigen Sinne, so verkörpern die anderen mehr den modernen (romantisch-sentimentalen) „Genie“typus. Zweifellos gehörte der „Saturnier“ Giorgione diesem letzteren an. Wieweit die von Kretschmar („Körperbau und Charakter“) aufgestellten Typengegensätze – etwa des pyknischen Cyclothymen und des asthenischen Schizothymen – unserer Gegenüberstellung entsprechen, bedürfte einer besonderen Untersuchung.

<sup>11)</sup> Was berichtet uns Virgil? Äneas ist auf des Stromgottes Tiber Geheiß zum ausgewanderten Arkadierkönig Evander geschifft und in Pallanteum gelandet, einem ärmlichen Städtchen, wo künftig Rom erbaut werden sollte. Im Hain vor der Stadt feierte gerade



Evander sein Jahrfest mit Opfern. Als sie das Schiff des Äneas landen sehen, eilt Pallas, Evanders Sohn, mit ergriffenem Schwerte zum Ufer, und da sich Äneas, den friedlichen Ölweig in der Hand, mit den Seinen als flüchtiges Troergeschlecht ausweist, führt er den Ölweigtragenden zum alten König, der sein Opfer nicht abgebrochen hat. Es folgt nun eine feierliche Ansprache des Äneas an Evander, in der er sein schutzflehendes Nahen mit langen genealogischen Ausführungen begründet. Der König sagt ihm Hilfe zu und sicheres Geleit und fordert ihn auf, am Opfer teilzunehmen. „Also sprach er und heißt den Priester und Diener, daß das Festmahl und enthobene Becher wieder erneuert werden“ (Voss). Nach Wickhoffs Deutung soll nun Äneas der orientalisch gekleidete Mann im Turban sein, der Greis im Priestergewand mit dem Zirkel und dem Pergament in der Hand soll den König Evander darstellen, der Jüngling mit Zirkel und Winkelmaß den Pallas. Weder trägt Äneas den Ölweig, der bei Virgil immer wieder erwähnt ist und der das Wesentliche dieser Zusammenkunft andeutet, noch sieht man irgend etwas vom Altar oder Opfer und Priesterschaft, noch ist der Pallas bewaffnet. Warum hat sich der angebliche Pallas mit seinen mathematischen Instrumenten, die weder kriegerisch noch opfergemäß sind, von den beiden Älteren abgetrennt, die ohne viel Beziehung jeder für sich nebeneinander stehen? Warum schaut er sitzend, während die Älteren abseits stehen, so eindringlich in der Richtung zum Felsenhügel? Alle solche Züge sind keineswegs vage und allgemein, sondern diese Attribute, Stellungen und Beschäftigungen weisen geradezu gebieterisch darauf hin, daß Bestimmtes gemeint und angedeutet ist. Nur daß alles dies, und gerade dies Besondere, Auffällige, nicht in der geringsten Beziehung zu dem steht, was uns Virgil von dem Tun der drei Männer im Opferhain berichtet, die überdies von Priestern umgeben sein sollen! Hat wirklich Giorgione die Stelle der Äneis nicht selber gelesen, so würde man ihm doch das Wesentlichste der Situation, Opfer des Evander, Lorbeerzweig des Äneas, Pallas, der den Hilfeflehenden bringt, Evander, der ihn begrüßt, verständlich gemacht haben und er wäre nicht gerade darauf verfallen, den Pallas abseits für sich auf den Boden zu setzen und mit Zirkel und Winkelmaß scheinbar „das Feld messen“ zu lassen, dem Evander statt des Opfermessers einen Zirkel sowie ein Blatt mit geheimnisvollen Zeichen und Zahlen in die Hand zugeben.

<sup>12)</sup> Auch Ptolomäus wird oft als Morgenländer mit Turban gekennzeichnet. Vergl. Titelblatt z. Sacrobosco, Sphaera mundi, Venedig 1488.

<sup>13)</sup> Über „Mehrdeutigkeit der Symbole“ siehe vor allem die grundlegende Arbeit von Herbert Silberer „Probleme der Mystik und ihre Symbolik“, Wien. Vergl. auch Th. W. Danzel „Prinzipien und Methoden d. Entwicklungspsychologie“, Berlin, Wien 1921.

<sup>14)</sup> Zahlreiche Beispiele bei Prince d'Essling, Livres a figures venitiennes. Vergl. insbesondere Titelholzschnitt zu Sacrobosco, Sphaera mundi, Venedig 1488, Eschwich „Summa astrologiae“, Venedig 1489, Cecho d'Ascoli, Acerba, Venedig 1524, Albertus Magnus, Philo-



sophia naturalis, Venedig 1496 (symbolische Lehrtafel; siehe unsere Abbildung S. 64) Fantis Trionfo della Fortuna. – Über Winkelmaß und Zirkel bei Dürers Melancholie siehe weiter unten im Text und Anm. 37.

<sup>15)</sup> L. Keller, Latomien und Loggien in alter Zeit, Monatshefte der Comeniusgesellschaft XIV 1905 S. 213. Derselbe, Zur Geschichte der Bauhütten u. d. Hüttengeheimnisse. Derselbe, Die böhmischen Brüder und ihre Vorläufer. Derselbe, Die Akademien der Platoniker im Altertum. Derselbe, Die römische Akademie und die altchristl. Katakomben im Zeitalter der Renaissance. Derselbe, Die Großloge Indissolubilis und andere deutsche Großlogen des 17. und 18. Jahrhunderts. Derselbe, Bibel, Winkelmaß und Zirkel, Studien zur Symbolik der Humanitätslehre. Derselbe, Latomien und Loggien in alter Zeit, Beiträge zur Geschichte der Katakomben. Sämtlich erschienen in den Vorträgen und Aufsätzen der Comeniusgesellschaft.

<sup>16)</sup> Vergl. W. Höhler, Hermetische Philosophie und Freimaurerei, Berlin, o. J.; Kiesewetter, Geschichte des neueren Occultismus, II. Auflage, Leipzig 1908; Silberer, op. cit., H. Kopp, Die Alchemie, Heidelberg 1886; Dr. W. Beni, Der Stein der Weisen, Leipzig (Voigtländers Quellenbücher Bd. 88); E. Darmstädter, Zur Geschichte des „aurum potable“, Chemiker-Zeitung 1924, Nr. 112; Derselbe, Die Alchemie des Geber, Berlin 1923; Vergl. auch Hans Kaisers Einleitung zur Paracelsus-Ausgabe des Insel-Verlags („Der Dom“) Leipzig 1921; Danzel loc. cit. pag. 95: „noch in der hermetischen Philosophie und ursprünglichen Alchemie kam in heute schwer verständlicher Sprache objektiv-subjektive Kongruenz, materiell-spirituelle Konformität zum Ausdruck. Mit dem chemischen Prozeß der Herstellung des „Steins der Weisen“ wurde ursprünglich die Vorbereitung zum Erlösungserlebnis der Unio mystica gemeint. Später, als die Konformität nicht mehr erlebt wurde, dienten dann die nicht mehr verstandenen Ausdrücke zu allegoristischer Verdunklung für allerlei abergläubische Manipulationen“. – Grundlegend die neue Paracelsus-Ausgabe von Sudhoff. (Verlag O. W. Barth, München.)

<sup>17)</sup> Khunrat, Amphitheatrum sapientiae aeternae, eine der Hauptschriften der Alchemie des 17. Jahrhunderts, wohl auf frühere Quellen zurückzuleiten. Vergl. das Zitat aus Pico im Text. Zusammenfassendes über das Dreistufen-System in den Weltreligionen neuerdings bei E. Rousselle, Das Mysterium der Wandlung (O. Rechl Verlag, Darmstadt 23).

<sup>18)</sup> Lacroix, Sciences et lettres du moyen age et de la renaissance, Paris 1877. M. Carriere, Die philosophische Weltanschauung der Reformation, 1847.

<sup>19)</sup> Vergl. den Abschnitt über Alchemie und Astrologie bei Burckhardt, Kultur der Renaissance. Über die Untrennbarkeit von Alchemie und Astrologie spricht sich wiederholt Paracelsus aus, z. B. Auswahl d. Inselverlages (Der Dom) pag. 347.

<sup>20)</sup> L. Olschki, Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur Bd. I und 2 Heidelberg, 1923.

<sup>21)</sup> P. Kristeller, Giulio Campagnola. (V. Veröffentlichung der graphischen Gesellschaft, Berlin 1907.)



<sup>22)</sup> Die Goldschmiede-Chronik. Die Erlebnisse des ehrbaren Goldschmiede-Ältesten Martin und Wolfgang, auch Mag. Peters Vinzentz. Neudruck, Verlag deutsche Bauhütte, Hannover o. J. Der von Curt Vinzentz unter Mithilfe von Fachgelehrten nach verschiedenen, zum Teil lateinischen Handschriften bearbeiteten Chronik fehlt jeder philologische Apparat und damit jede Angabe über die einzelnen benutzten Quellen, deren Aufbewahrungsort und die Art der Übersetzung und Kompilation. Trotzdem der wissenschaftliche Wert des Buches dadurch höchst problematisch erscheint, können doch gerade gewisse Stellen über Alchemie als Belegstelle herangezogen werden, da ihnen ganz offenbar bestimmtes unveröffentlichtes archivalisches Material zugrunde liegt.

<sup>23)</sup> Der Ausdruck „Theosophie“ für die Philosophie der Renaissance, z. B. bei Windelband, Allgemeine Geschichte der Philosophie, sowie bei Überweg-Heintze, Geschichte der Philosophie. Auch zeitgenössisch z. B. bei Paracelsus.

<sup>24)</sup> Über Alchemie bei Lionardo, Cellini u. a. vergl. Olschki, loc. cit.

<sup>25)</sup> K. Joel, Der Ursprung der Naturphilosophie aus dem Geiste der Mystik. Jena.

<sup>26)</sup> Gregor Reisch, Margaritha philosophica, vergl. Lippmanns Erklärung von Dürers Melancholie, Ritter, Tod und Teufel und Hieronymus. (Der Kupferstich, pag. 56.)

<sup>27)</sup> A. v. Reumont, Geschichte der Stadt Rom, III. I. S. 343.

<sup>28)</sup> Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter, 4. Auflage, Bd. 7, S. 578.

<sup>29)</sup> L. Pastor, Geschichte der Päpste, 2. Bd., S. 494.

<sup>30)</sup> Firmin Didot, Alde Manuce, Paris 1875. Pompeo Molmenti, La storia di Venezia nella vita privata. Turin 1885, Giovanni Pico della Mirandola, Ausgewählte Schriften, übers. v. A. Liebert, Jena 1905.

<sup>31)</sup> Gothein, Kulturentwicklung von Süditalien, 1886.

<sup>32)</sup> „Zu Florenz und zu Antwerpen sind im 14. bzw. im 15. Jahrhundert gewerkschaftliche Organisationen von Steinmetzen, Malern, Buchdruckern nachweisbar, die sich als St. Lukasgilde bezeichnen. Innerhalb dieser Gilden erscheint nun ein innerer Ring von Mitgliedern, der in Florenz als Akademien, in Antwerpen als Rederijkkamer zur Violiere (Rednergesellschaft zur Levkoje) bezeichnet wird. Die Beamten der Gilde waren zugleich die Beamten der Akademie bzw. der Kammer und jeder, der Mitglied des inneren Ringes werden wollte, mußte zuvor die Zunft gewinnen. Merkwürdig ist nun, daß diese innere Organisation ebenfalls einen Schutzpatron und zwar St. Johannes verehrte.“ (Keller.)

<sup>33)</sup> Wolff-Petersen, Das Schicksal der Musik (Leipzig 1923). Bemerkenswert Vasari in der Vita des Sebastiano del Piombo: Giorgione führte die „harmonischere Weise der modernen Malerei“ ein.

<sup>34)</sup> „Der Klang der Laute gefiel ihm in so wunderbarer Weise, daß er in seiner Zeit für sein göttliches Spiel und Singen bekannt war, so daß er oftmals bei verschiedenen Kon-



zerten, Feierlichkeiten und Versammlungen (!) vornehmer Personen mitwirkte (a diverse musiche e onoranze e ragunate di persone nobili. Vasari).

<sup>35)</sup> Man vergleiche dazu das Titelblatt zu Albertus Magnus „Philosophia naturalis“ Venedig 1496: eine kosmische Gestalt in Wasser, Feuer, Luft und Erde, umgeben von Lehrzeichen wie Wage, Urne, Winkelmaß, Maßstab und mit moralischen Sinnsprüchen am Rande.

<sup>36)</sup> Vergl. Giehlow, Dürers Melancholia I und der maximilianische Humanistenkreis. (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien 1904). Boll F., Stern-glaube und Sterndeutung, Leipzig 1918. Panofsky-Saxl, Dürers „Melencolia I“. (Studien der Bibl. Warburg, Berlin 1923).

<sup>37)</sup> Über Dürers „Melancholie“ liegen neuerdings die gründlichen und lichtgebenden Untersuchungen Panofsky-Saxls vor, die die ältere Arbeit Giehlow's fortführen und z. T. zu korrigieren suchen. Wir weichen nur in Einzelheiten von ihren Ergebnissen ab. Zunächst geht es nicht an, alle Attribute der Melancholia-Gestalt, abgesehen von Hund und Putto, auf die saturnische „Meßkunst“ schließlich zu reduzieren. Neben den Werkzeugen der Meßkunst und Geometrie ist ganz deutlich eine Gruppe von bauhandwerklichen Dingen und eine kleinere alchemistische Gruppe zu unterscheiden, wahrscheinlich soll die siebenstufige Leiter am Turm auf Astrologie deuten, mit der ja auch die Mensula Jovis zusammenhängt. Alle diese Dingkomplexe sind sämtlich dem Saturn zugeordnet, der ja nicht nur der Herr der Geometer, sondern auch der Alchemisten und vor allem der Baumeister, Steinmetzen und Holzarbeiter, mithin der in den Hütten und Zünften der Bauleute geübten Gewerke ist. In den Bauhütten mit ihren auch moralisch-religiösen Gemeinschaftstendenzen haben gewisse Meß- und Bauwerkzeuge neben ihrer praktischen auch eine symbolische Bedeutung als Abzeichen und als Lehrzeichen für die Mitglieder angenommen, eine ähnliche Tendenz zu moralischem, metaphysischem Nebensinn hatten naturgemäß auch die Hauptinstrumente der Alchemie und Astrologie. Gewisse Gegenstände, weil allen diesen Tätigkeiten gemeinsam und zur symbolischen Auslegung besonders geeignet, bekamen eine überragende Lehrbedeutung. So sind bei Dürer wohl Winkelmaß, Zirkel, Meßstab, der große unregelmäßige, noch zur Regelmäßigkeit zu behauende Block (vergl. den „rauen Stein“ der Freimaurerei als Lehrbild der moralischen Arbeitsaufgabe am eigenen Selbst), vielleicht auch die siebenstufige Leiter, das Stunden-glas, die Uhr, der Mühlstein, die Kugel u. a. wohl als Einzelsymbole zu lesen, während im übrigen nur ganze Gruppen von Gegenständen auf die moralische Sinnbildlichkeit gewisser Tätigkeiten und Berufe und auf ihre erzieherische Wirkung hinweisen. Der Schlüssel für diese Lehrzeichen-Symbolik ist gewiß nicht – hier stimmen wir Saxl gegenüber Giehlow zu – in dem gelehrten Humanistenwerk der Ägyptischen Hieroglyphen des Horapollo zu finden, die Dürer für die maximilianische Ehrenpforte benutzte. Er findet sich vielmehr




vor allem in der Bauhütten- und Zunfttradition, der sich die hermetischen und astrologischen Lehrbilder einordnen, und die noch heute lebendig ist. Nicht jeder wurde diese alten Lehrbilder zu lesen, und wohl nur Auserwählte verstanden die neuerkannte Beziehung aller dieser Zeichen zur saturnischen Melancholie und daß sie in ihrer moralischen Anwendung das Saturnkind zum Empfang der höheren Gaben des Planeten bereiten. Insoferne darf schon, wenn auch mit anderer Begründung als bei Giehlow, an einen eingeweihten Kreis, eine - sichtbare oder unsichtbare? - Gemeinschaft der Wissenden gedacht werden, an die sich Dürer mit seinem Kunstwerk wandte, ähnlich wie Giorgione mit seinen „Drei Philosophen“ eine solche Gemeinschaft voraussetzte. „Sodalitäten“ nach Art der Akademie des Laetus und des Ficinus hatte ja Konrad Celtes seit seiner feierlichen Dichterkrönung aller Orten, u. a. auch in der Umgebung des Kaiserhofes, ins Leben gerufen; und es ist eigentlich sehr wahrscheinlich, daß auch der Humanist Dürer einer solchen angehörte. —

Pirkheimers Rolle als Inspirator Dürers bleibt unangefochten. Sollte aber nicht Dürer in Venedig, wo er vielleicht die „Drei Philosophen“ entstehen sah und wo die neuen Lehren so sichtbarlich umgingen, noch direkte Anregungen erhalten haben?

Eine offene Frage, die auch Panofsky-Saxl nicht beantwortet, bleibt die Bezeichnung *Melancholia I*. Wer diese Bezeichnung unbefangen liest, muß den Gedanken, als habe D. eine Temperamentenfolge geplant, unbegründet finden. Erstens hätte Dürer dann *Melancholicus* statt *Melancholia* geschrieben, da solche Substantive für die anderen drei Komplexionen fehlen. Zweitens hätte es näher gelegen, dann das *I vor* das Wort *Melancholia* zu setzen. Sinngemäß muß man annehmen, daß noch ein Blatt, vielleicht noch ein drittes, als *Melancholia II* (und *III*) folgen sollte. Wie wir auch im Text ausführen, birgt der neue, vor allem von Ficinus vertretene Begriff der saturnischen Melancholie gewisse Entwicklungsmöglichkeiten in sich, die das Saturnkind in den Stand setzen, durch Meditation und Konzentration die niederen Wirkungen des Gestirns zu überwinden. Für den, dem dies gelingt, winkt hohe Weisheit und Urteil. Nur ein Saturnkind kann dies hohe Ziel erreichen – wenn es jene in vollem Sinne saturnischen inneren und äußeren Arbeiten verrichtet hat. So sagt auch Melanchthon: *Sola igitur atra bilis illa, quem diximus naturalem, ad iudicium nos et sapientiam conducit*. „Neque enim semper!“ – fügt er bedeutsam hinzu. Sollte also Dürer geplant haben – vielleicht in bedeutsamer Parallele zu der Stufenfolge der „Drei Philosophen“ Giorgiones, von denen der studiosus ein suchendes, der senex ein die Weisheit findendes Saturnkind ist – den inneren Aufstieg des Saturniers im Sinne der geheimen Weisheitslehre bestimmter Zirkel zu schildern? Die Komposition des Dürerschen Stiches betont gerade – und nicht nur im Ausdruck der Frauengestalt selber – das Unerlöste, Ungeordnete der hart sich im Raume stoßenden Sachen. Alles ruft hier nach Anwendung, Klärung und Gestaltung, alles ist Aufgabe, und noch in quälender Unregelmäßigkeit liegt



der vielkantige, unübersichtliche Polyeder des „rauhem Steins“ übergroß und ungefüge mitten im Raume. Aber der Frauengestalt entsinkt beinahe der Zirkel aus der Hand, die niedere Melancholie hält sie am Boden.

Hat nun Dürer es aufgegeben, den höheren Aufstieg zu schildern? Hier sei auf eine kurze Andeutung L. Kellers hingewiesen. Er versucht das Blatt Melancholie mit Ritter, Tod und Teufel und Hieronymus im Gehäus – also die drei Meisterstiche von 1513/14 – zusammenzustellen als Versinnbildlichung der drei Grade (so wie wir sie etwa in Picos Schriften und in Giorgiones Bild verherrlicht sehen). Ritter, Tod und Teufel wäre dann, gegenüber der Lehrlingsstufe der „Melancholia I“, der „Gesellengrad“: die aktiv praktische Einstellung zum Leben. Die beiden Gespenster erinnern dann an gewisse Aufnahmeprüfungen und Versuchungen, die in den Mysterien überliefert waren. Der Melancholiker scheint ihnen besonders zugänglich: diese Seite der Melancholie hat Cranach in seinen Gemälden der Melancholia geschildert, der ein ganzer Hexenritt naht, während sie sich einen gegabelten Stecken (doch wohl als Wunschelrute, ein echt saturnisches, der Aufspürung des Erdinneren dienendes Werkzeug!) zurechtschneidet. Hieronymus endlich – man beachte die wunderbare Ordnung und Ruhe der Komposition im Gegensatz zu dem ungeklärten Durcheinander der „Melancholia“ – wäre die Vollendung des Meistergrades. (Der „Stein“ – so könnte man zur Not erklären – befindet sich nunmehr als wohlbehauener Kubus  links im Vordergrund, auch die bisher nie ganz verständlich gemachte, merkwürdige „Versenkung“ ganz im Vordergrund ließe sich auslegen.)

Die Ansicht Kellers hat – gerade auch im Sinne unserer Giorgione-Interpretation – etwas Bestechendes. Aber warum hat Dürer dann auf den beiden anderen Blättern die Bezeichnung Melancholia II und III weggelassen? Nicht ausgeschlossen ist, daß ihm während der Arbeit die gelehrte Zuordnung der beiden höheren Stufen an innerer Wahrscheinlichkeit verlor. Sie widersprach doch zu sehr der volkstümlichen Auffassung vom „Saturnkind“ und wäre den allermeisten Betrachtern unverständlich geblieben. So ließ er die Bezeichnung weg und begnügte sich mit der Versinnbildlichung der „drei Grade“. Diese drei Grade entsprechen etwa den theologischen Stufen, auf die Lippmann aufmerksam macht, in Gregor Reisch' Margarita philosophica. Keineswegs aber sind diese theologischen Begriffe von Dürer gemeint, vielmehr hat seine Auffassung – jedenfalls im ersten und zweiten Blatte – etwas ausgesprochen unkirchliches, sie entspricht einer Geheimlehre, wie sie in Kreisen gleichgesinnter Eingeweihter gepflegt wurde.

Blätter, wie „Das große Glück“ (fortuna major; ein bekannter astrologischer Terminus), gewisse Zeichnungen weisen bei Dürer gleichfalls in astrologische Richtung; sie bedürfen noch der Deutung. Ob Beziehungen M. Grünewalds, vielleicht auch Baldungs, zu gewissen humanistisch-dhymischen Sodalitäten und ihrer Geheimlehre bestanden haben, wäre noch zu untersuchen. Alchemistisches spielt in den „sueños“ des Hieronymus



Bosch eine große Rolle; viele seiner Erfindungen scheinen einer psycho-analytischen Deutung zugänglich, wie sie Silberer mit Glück auf die alchemistischen Vorstellungen im allgemeinen angewandt hat.

<sup>38)</sup> Über mögliche Beziehungen Dürers und Giorgiones vergl. Justi, op. cit. pag. 159/60. Dürer hat 1505/07 für die Deutschen im Fondaco ein Altarbild gemalt. Giorgione hat eine Kopfstudie Dürers (zur grünen Passion) für die „Ehebrecherin“ (in Glasgow) benutzt. Auch der Landsknecht auf der Kopie des Bildes in Bergamo mutet durerisch an. Wichtig ferner der Nachweis eines Dürer-Bildnisses auf Campagnolas Fresken in Padua.

<sup>39)</sup> Vergl. Abd. S. 71. - Behams Melancholia mit dem Zirkel in der Hand weist noch deutlicher als Dürers Stich alchemistische Werkzeuge auf. Vergl. auch Jost Amman, ferner Tafel XIII, Abb. 23 bei Panofsky-Saxl. Die Alchemistenfolge des R. de Vries zeigt die auch für den Melancholiker geltenden Zirkel und Winkelmaße als Attribute. (Abb. S. 46.)

<sup>39A)</sup> Bei Giorgiones Nachahmern und Freunden weiß uns auch Vasari allerlei von ihrer Melancholie zu berichten. So bei Morto da Feltre, der mit am Fondaco arbeitete und von dem Vasari in eigentümlichster Anwendung der astrologischen Temperamentslehre bemerkt: „als ein melancholischer Mensch studierte er beständig an der Antike.“

<sup>40)</sup> Bassermann-Jordan, Der Schmuck, Leipzig 1909.

<sup>41)</sup> Eine ähnliche Scheibe z. Beispiel auf dem Stich G. Campagnolas „Der Astrolog“.

<sup>42)</sup> Woermann deutet das Bild auf eine Stelle aus Ariost: Roger, Ahne der Familie Este, wird als Kind dem Magier Atlas gezeigt von der Fee Logistilla.

<sup>43)</sup> Burckhardt, Kultur der Renaissance II, Exkurs CXII. - Vergl. den symbolischen Adler und Pelikan auf der Abbildung S. 46.

<sup>44)</sup> Kristeller op. cit. bildet sämtliche Zustände des „Astrologen“ ab.

<sup>45)</sup> Vergl. Silberer, loc. cit. pag. 90 ff., wo die Stelle über den Basilisken und andere Monstren zitiert ist.

<sup>46)</sup> Saxl-Panofsky, die eine sehr instruktive Reihe von Melancholie- und Melancholikerdarstellungen (so auch von Cranach und Gerung) besprechen oder abbilden, erwähnen Giorgione und Campagnola überhaupt nicht. Trotzdem auf dem Stich des meditierenden Melancholikers außer drei Kennzeichnungen (Höhle, Schädel, aufgestützter Kopf) keine der anderen Melancholie-Attribute vorkommen, ist zweifellos der saturnische Melancholiker gemeint; das Hauptmotiv der Schädel-Meditation klingt gerade in späteren italienischen Melancholiedarstellungen (Feti, Castiglione, vgl. auch Abb. 66 bei Saxl) weiter. - Bemerkenswert ist übrigens auch das von Panofsky-Saxl unerwähnte Blatt B19 des Meisters von 1515 (Publikation der graph. Gesellschaft, von P. Kristeller) ein Astrolog (?) macht eine liegende geflügelte Melancholia-Gestalt auf einen Stern (Saturnus?) aufmerksam.

<sup>47)</sup> Im Zeichen des David scheinen wiederholt auch Sekten und Bünde geschlossen worden zu sein. Noch im 19. Jahrhundert begegnen uns Schumanns „Davidsbündler“. -



Wahrscheinlich ist auch der „David“ in Wien als Bildnis aufzufassen; wir finden den Dargestellten noch öfters als Modell zu gewissen Köpfen des Giorgione (vergl. S. 49), der ihm nahegestanden haben mag.

<sup>48)</sup> Über die Dichterkrönung vergleiche Burckhardt, Kultur der Renaissance.

<sup>49)</sup> Konzert bei Lord Berwick. Vergleiche Cook im Burlington-Magazine XV, 1909, offenbar eine späte schlechte Kopie nach einer verlorenen Komposition des Giorgionekreises. Ferner Konzert bei Marquise Landsdowne (Cariani) sowie Schafhirt und Frau, Galerie Lodis, Bergamo. Vergleiche Berenson op. cit.

<sup>50)</sup> Die Tracht des Augustinermönchs zur Rechten ist durchaus unterschieden von der des Mannes am Spinett. Hier handelt es sich um ein radmantelartiges Gewandstück, das mit Pelz gefüttert ist, wie an dem Saum ersichtlich wird, der sich an der Handwurzel etwas umschlägt. Das Cape zeigt am Halse das ganz kurze Bündchen mit dem hervorstehenden weißen Halsstreifen, genau wie es auf zahlreichen Bildern der Zeit sowohl bei kurzen wie bei längeren Mänteln von Gelehrten und Hofleuten als modische Tracht wiederkehrt. Zahlreiche Beispiele bei Floerke: Die Moden der italienischen Renaissance, München 1917. - Das kurze Haar deutet im Gegensatz zu dem langen Haar des jugendlichen Stutzers auf den Gelehrten.

<sup>51)</sup> Schubring bezieht das Bild auf Johannes Spinetus, den Erfinder des Spinetts.

<sup>52)</sup> Zur stilkritischen Seite des Gesamtproblems vergleiche die überaus scharfsinnige Kritik Hetzers, „Die frühen Gemälde des Tizian“, Basel 1920.

<sup>53)</sup> Säulensymbolik (Neptun und Sirene stützen eine Säule, die einen Hut [!] trägt) auch bei Pordenone am Palazzo Tinghi zu Udine. Vergleiche Vasari in der Vita des Pordenone.

<sup>54)</sup> Vergleiche Kretzschmar: Körperbau und Charakter. Danzel op. cit.

<sup>55)</sup> Holmes in Burlington-Magazine 26, 15.

<sup>56)</sup> Berenson in „Italienische Kunst, Studien und Betrachtungen“, Leipzig 1902.

<sup>57)</sup> Die Deutung des Dreikopfs auf Tre-Viso, im Zusammenhang mit der Auslegung des V und des Hutes als Vittore Capello aus Treviso verdient wegen ihres witzigen Scharfsinns Erwähnung. Einleuchtend ist sie schon darum nicht, weil ein derartiges Bilderrätsel als Bezeichnung des Dargestellten in der italienischen Porträtkunst ganz allein stehen würde.

<sup>58)</sup> Thausing, Wiener Kunstbriefe.

<sup>59)</sup> Der nur zwei Jahre jüngere, in Venedig geborene Lorenzo Lotto muß in seiner Jugend von Giorgione, den er so lange überlebte, auch im Hinblick auf die Geheimlehren und Bünde entscheidende Impulse empfangen haben. Man vergleiche von seinen Bildnissen noch das Herrenbildnis der Galerie Borghese (die Hand auf dem Totenkopf!) und den sogen. „Architekten“ (Zirkel und Rolle in der Hand) in Berlin.

<sup>60)</sup> Über res bina (Rebis) vergleiche Silberer und Höhler op. cit.



Außer der bereits zitierten Literatur waren für den Verfasser dieser Arbeit noch folgende Bücher indirekt anregend:

Franz Boll, Sphaira. Vorträge der Bibliothek Warburg 1921/22 (insbesondere daraus: Saxl, Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel. Hellmut Ritter, Picatrix, ein arabisches Handbuch hellenistischer Magie).

Warburg, Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie, phil.-hist. Klasse, 1919).

Geheime Figuren der Rosenkreuzer aus dem 16. und 17. Jahrhundert, (Altona 1785). (Faksimileausgabe, Berlin 1919) vergl. besonders den Holzschnitt von 1684, pag. 5 „Mons Philosophorum“ mit Saturnhöhle, Löwe, Drache und anderen Symbolen.







# VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN:

	Tafel
Kupferstich nach dem verlorenen Selbstbildnis als David . . . . .	1
Kopie des Selbstbildnisses als David, Braunschweig . . . . .	2
Sogenannter „Bravo“, Wien . . . . .	3
Bildnis eines Jünglings als David, Wien . . . . .	4
Sogenanntes Bildnis des Broccardo, Budapest . . . . .	5
Hekate-Symbol auf dem sogen. Bildnis des Broccardo . . . . .	6
Bildnis eines Jünglings, Berlin . . . . .	7
Bildnis eines Edelmannes (sogen. Ariost), London . . . . .	8
Sogen. Catarina Cornaro, Mailand . . . . .	9
Bildnis eines Jünglings, London . . . . .	10
Bildnis eines Malteserritters, Florenz . . . . .	11
Lorenzo Lotto, Bildnis eines Melancholikers, Rom, Palazzo Doria . . . . .	12
Lorenzo Lotto, Bildnis eines Herrn, Wien . . . . .	13
Sogen. Drei Philosophen oder Feldmesser, Wien . . . . .	14
Detail aus den sogen. Drei Philosophen . . . . .	15
Detail aus den sogen. Drei Philosophen . . . . .	16
Detail aus den sogen. Drei Philosophen . . . . .	17
Kupferstich aus den „Dreiständigen Sinnbildern“ des Freiherrn von Knesebeck . . . . .	18
Federzeichnung, Florenz . . . . .	19
Lorenzo Lotto?, Sogen. „Drei Lebensalter“, Florenz . . . . .	20
Sogen. „Horoskop“, Dresden . . . . .	21
Sogen. „Thronszene“, London . . . . .	22
Saturnus, Kupferstich von Campagnola . . . . .	23
Sogen. „Philosoph unterm Hügel“, Kupferstich von Campagnola nach Giorgione . . . . .	24
Sogen. „Astrolog“, Kupferstich von Campagnola nach Giorgione . . . . .	25
L. Cranach, Die Melancholie, Kopenhagen . . . . .	26
A. Dürer, Die Melancholie . . . . .	26a
M. Gerung, Der Melancholiker, Detail aus der „Melancholie“ . . . . .	27
Detail der Wandbilder aus dem „Salone“ in Padua . . . . .	28
Detail der Wandbilder aus dem „Salone“ in Padua . . . . .	29
Sogen. „Familie des Giorgione“ oder „Sturm“, Venedig . . . . .	30
Sogen. Traum des Raffael von M. A. Raimondi . . . . .	31
Sogen. Konzert, Florenz . . . . .	32
Sogen. Konzert, Paris . . . . .	33
Musizierende Hirten, Kupferstich von Campagnola nach Giorgione . . . . .	34



	Tafel
Kopie nach Giorgione?, Drei Halbfiguren, Florenz . . . . .	35
Sogen. „Venus“, Dresden . . . . .	36
Judith, St. Petersburg . . . . .	37
Allegorische Gestalt vom Fondaco dei Tedeschi . . . . .	38
Madonna mit dem Heilig. Franziskus und Liberalis, oberer Teil, Castelfranco . . . . .	39
Detail der Madonna von Castelfranco . . . . .	40
Detail der Madonna mit Antonius und Rochus, Madrid . . . . .	40
Auffindung des Parisknaben, Kupferstich nach Giorgione . . . . .	42
Detail aus der Auffindung des Parisknaben . . . . .	43
Die Errettung Venedigs von der Sturmflut . . . . .	44











# Abbildungen



*Zu Tafel 1*

*David ist hier vielleicht als ein Sinnbild für die Überwindung roher Stoffnatur gewählt worden, wie sie die verschiedenen Grade des „Bundes“ verwirklichen.*

*Vergl. Abb. 4 und 37.*





VERO RITRATTO DE GIORGONE DE CASTEL FRANCO  
da lui fatto come lo celebra il libro del VASARI.

Giorgione

Selbstbildnis als David

Kupferstich nach dem verlorenen  
Selbstbildnis

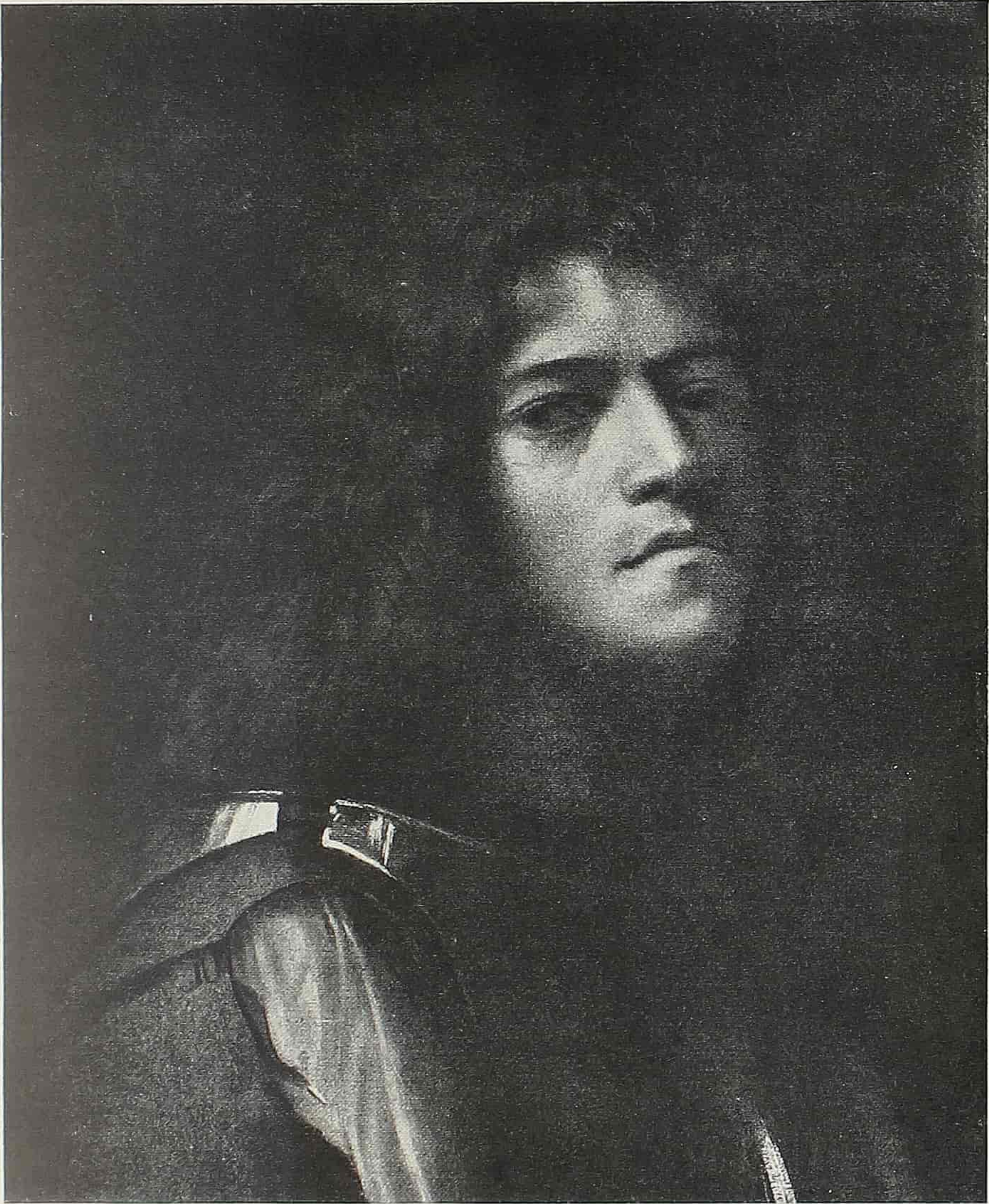
Autoritratto come Davide

Incisione secondo il suo autoritratto  
perduto









Giorgione

Kopie seines Selbstbildnisses  
als David (oberer Teil)

Copia del suo autoritratto

Braunschweig, Museum



*Zu Tafel 3*

*Verfolgung eines Mannes — vergl. Giorgiones Selbst-  
bildnis — der durch den Kranz vielleicht als Mit-  
glied einer Sodalität gekennzeichnet ist.*





Giorgione?

Sog. „Bravo“

„il Bravo“

Wien, Kunsthistorisches Museum



*Zu Tafel 4*

*Vergl. Abb. 1 und 37. Auf Abb. 21 ist derselbe Jüngling dargestellt.*





Giorgione (Kopie?)

Bildnis eines Jünglings als David      Ritratto d'un giovane come Davide

Wien, Kunsthistorisches Museum



*Zu Tafel 5*

*Mitglied einer Sodalität, deren Lehrzeichen unten am  
Rande dargestellt sind.*





V 3110

Giorgione

Sogen. Bildnis des Broccardo

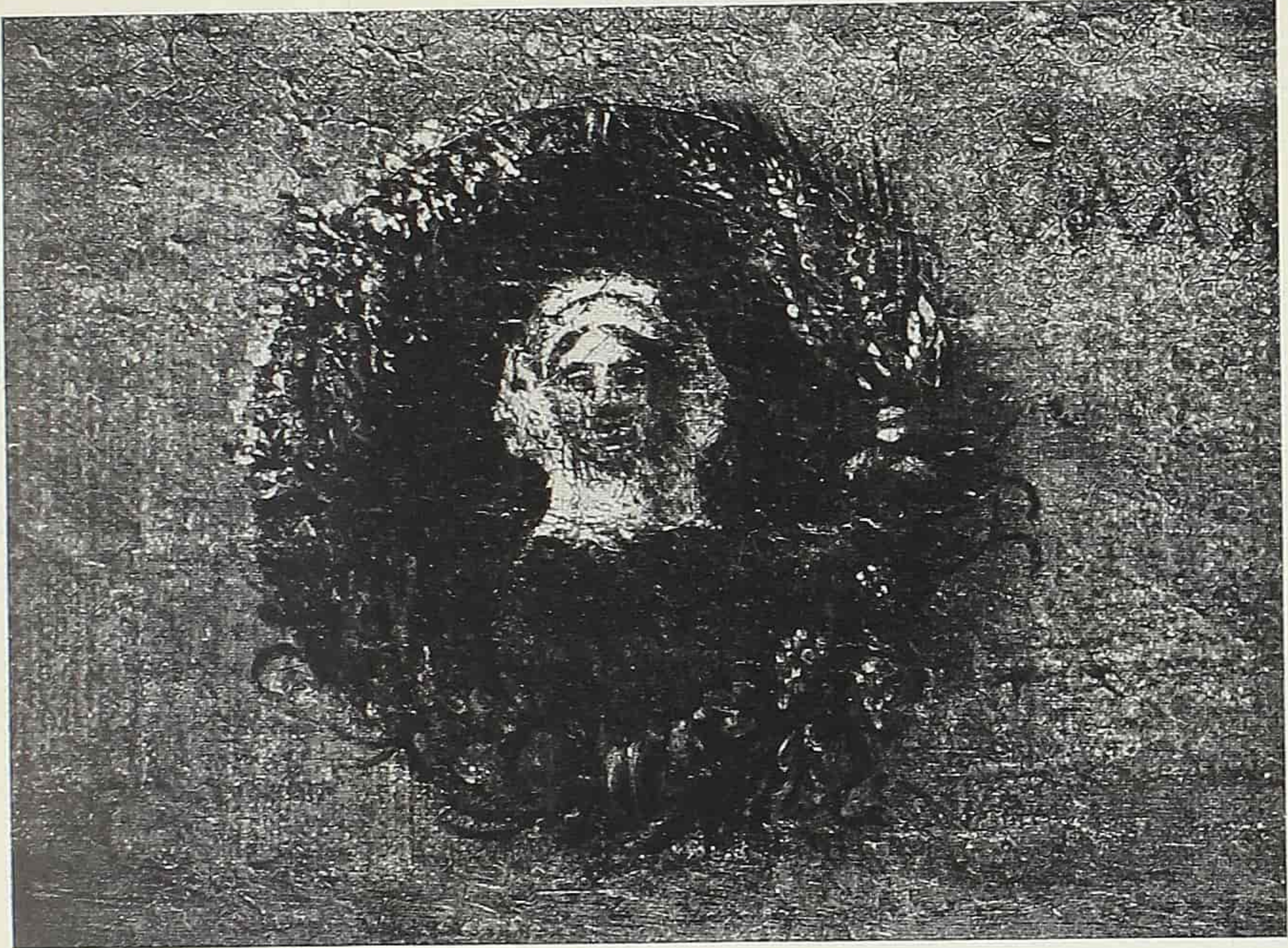
Ritratto del Broccardo(?)

Budapest, Nationalgalerie









Hekate-Symbol auf dem  
sogen. Bildnis des Broccardo

Simbolo d'Ecate sul cosi  
detto ritratto del Broccardo



*Zu Tafel 7*

*Das V V wahrscheinlich Symbol einer Sodalität, der  
der Dargestellte angehörte.*





Giorgione

Bildnis eines Jünglings

Ritratto d'un giovane

Kaiser Friedrich-Museum, Berlin



*Zu Tafel 8*

*Zu dem V (vorder Übermalung und Ergänzung) vergl. Abb. 7*





Giorgione?

Bildnis eines Edelmannes  
(sogen. Ariost)

Ritratto d'un nobile  
(così detto Ariosto)

London, National Gallery



*Zu Abb. 9*

*Rechts unten übermalt; wahrscheinlich ruhte die Hand  
auf einem Totenkopf (symbolisches Lehrzeichen?) Zu  
den √ vergl. Abb. 7 und 8.*





V

Giorgione?

Sogen. Catarina Cornaro

Catarina Cornaro (?)

Mailand, Galerie Crespi

*La Schiavona*



*Zu Tafel 10*

*Vergl. den Jüngling auf Abb. 21. Die Kugel, auf der die  
Hand ruht, vielleicht symbolisches Lehrzeichen.*





Giorgione?

Bildnis eines Jünglings

Ritratto d'un giovane

London, Privatbesitz









Giorgione?

Bildnis eines Malteserritters

Ritratto d'un cavaliere Maltese

Florenz, Uffizien

98

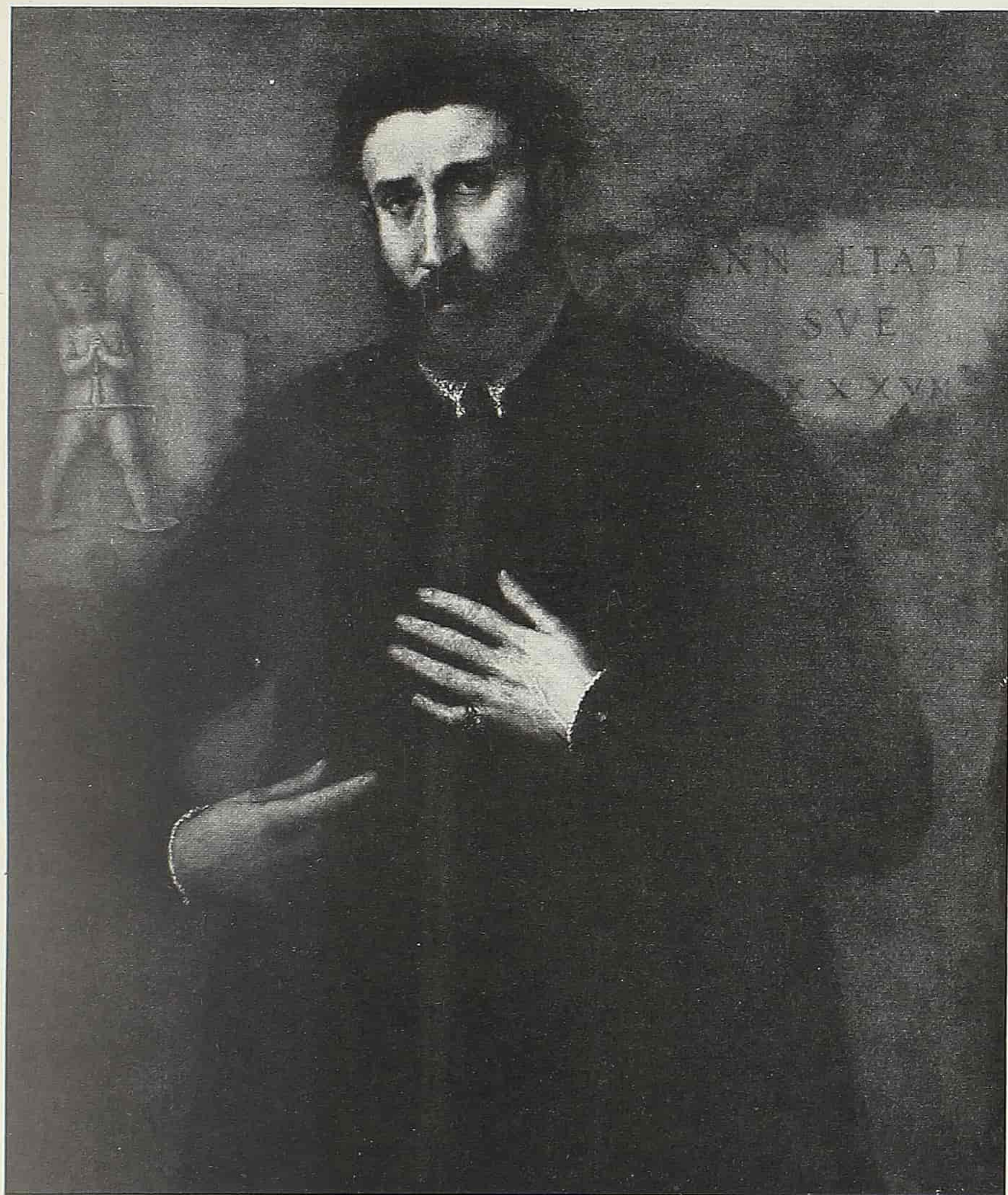


*Zu Tafel 12*

*Auf die Milz als Sitz der Melancholieweisend? Im  
Hintergrund Melancholie-Symbole.*







Lorenzo Lotto

Bildnis eines Melancholikers

Ritratto d'un melanconico

Rom, Palazzo

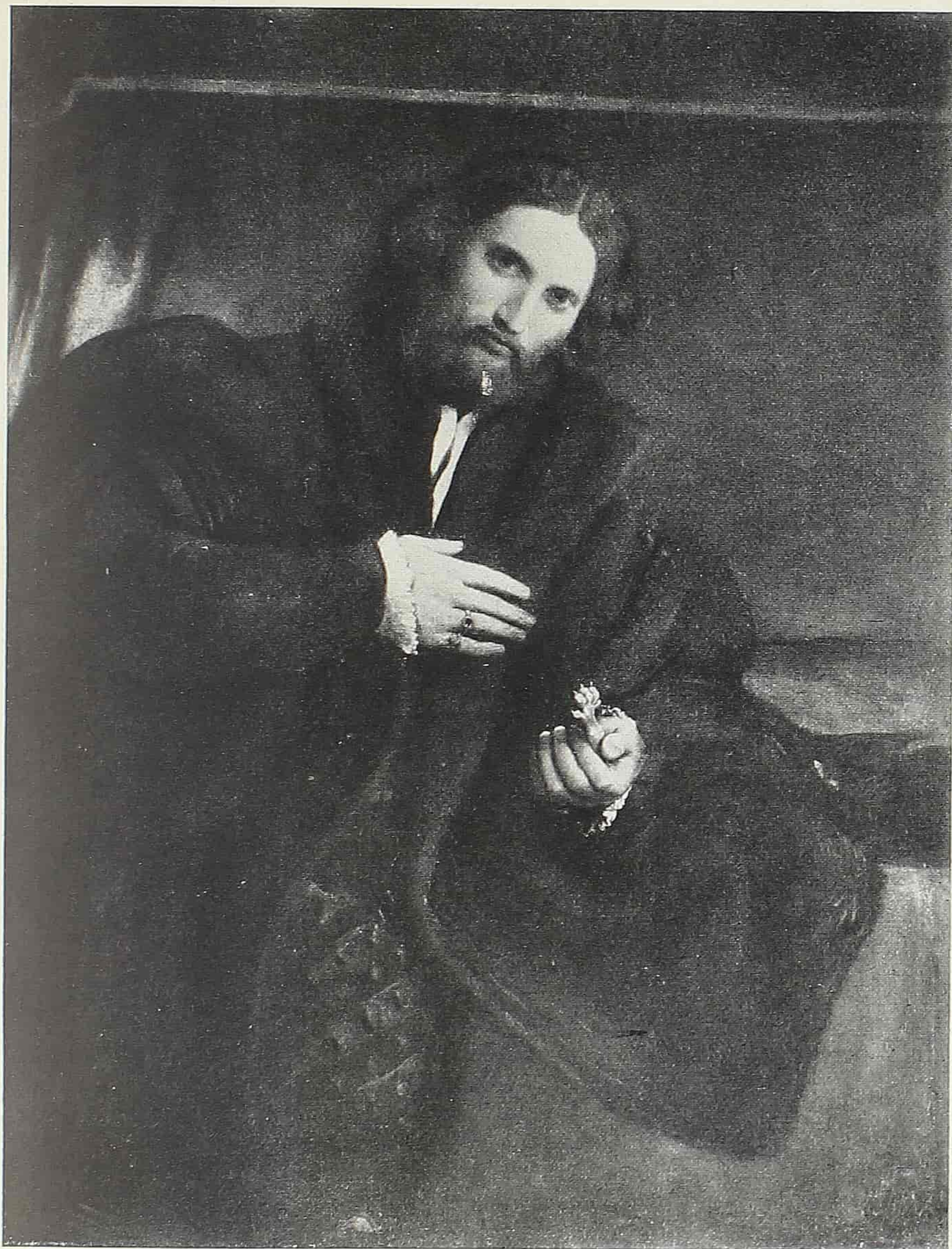


*Zu Tafel 13*

*Mitglied einer Sodalität, goldene Tierpranke — Drachensymbol? — in der Hand haltend.*

5





Lorenzo Lotto

Bildnis eines Herrn

Ritratto d'un signore

Wien, Kunsthistorisches Museum



*Zu Tafel 14*

*Symbolische Vertreter „der drei Grade des Bundes“ vor  
der „Saturnhöhle“.*

C





Giorgione

Sogen. drei Philosophen od. Feldmesser      Così detti tre filosofi o geometri

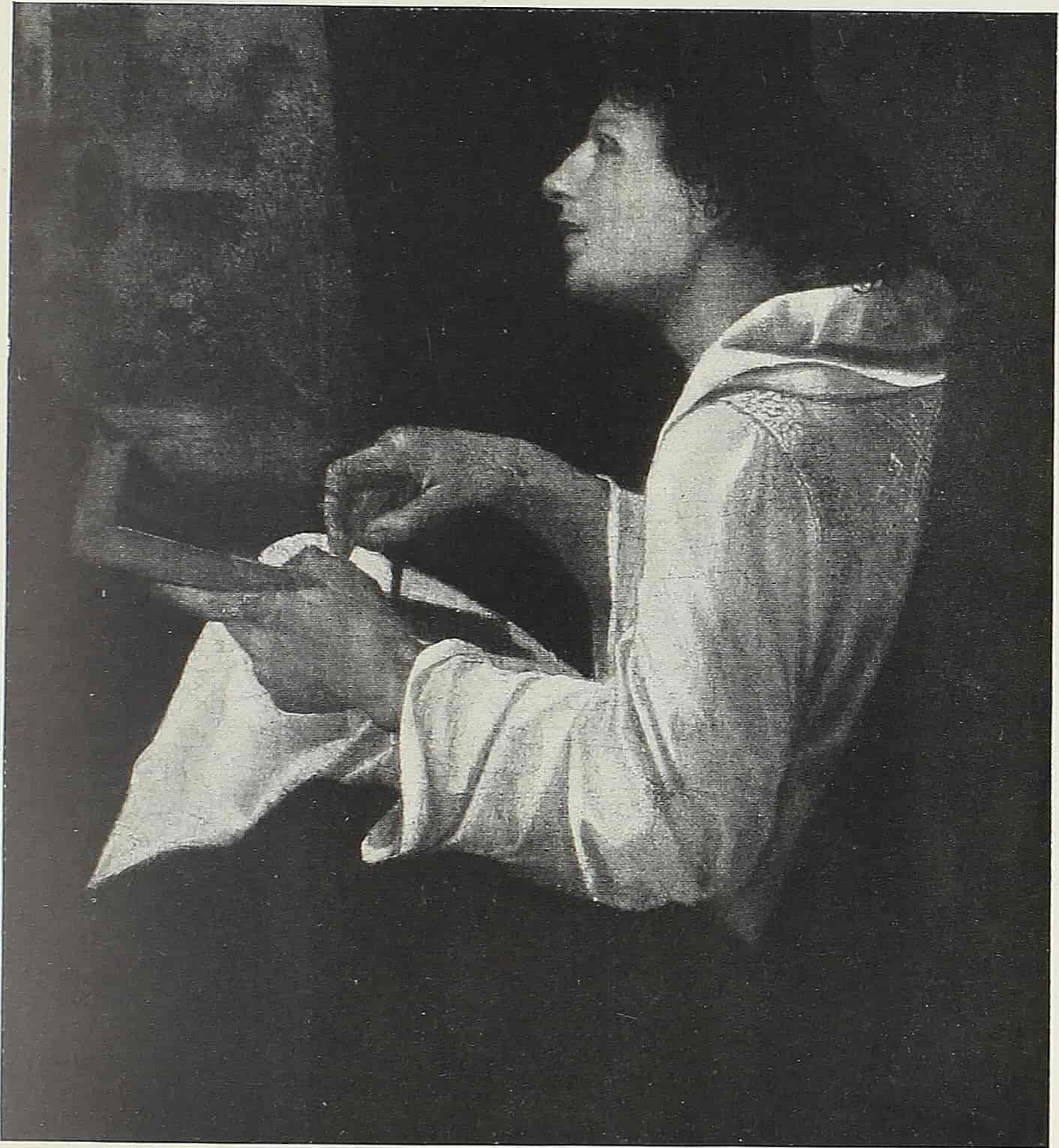
Wien, Kunsthistorisches Museum



*Zu Tafel 15*

*Der Vertreter des ersten Grades, sitzend, mit Winkelmaß  
und Zirkel, in die gegenüberliegende Höhle schauend,  
als „Saturnier“ gekennzeichnet.*





Giorgione

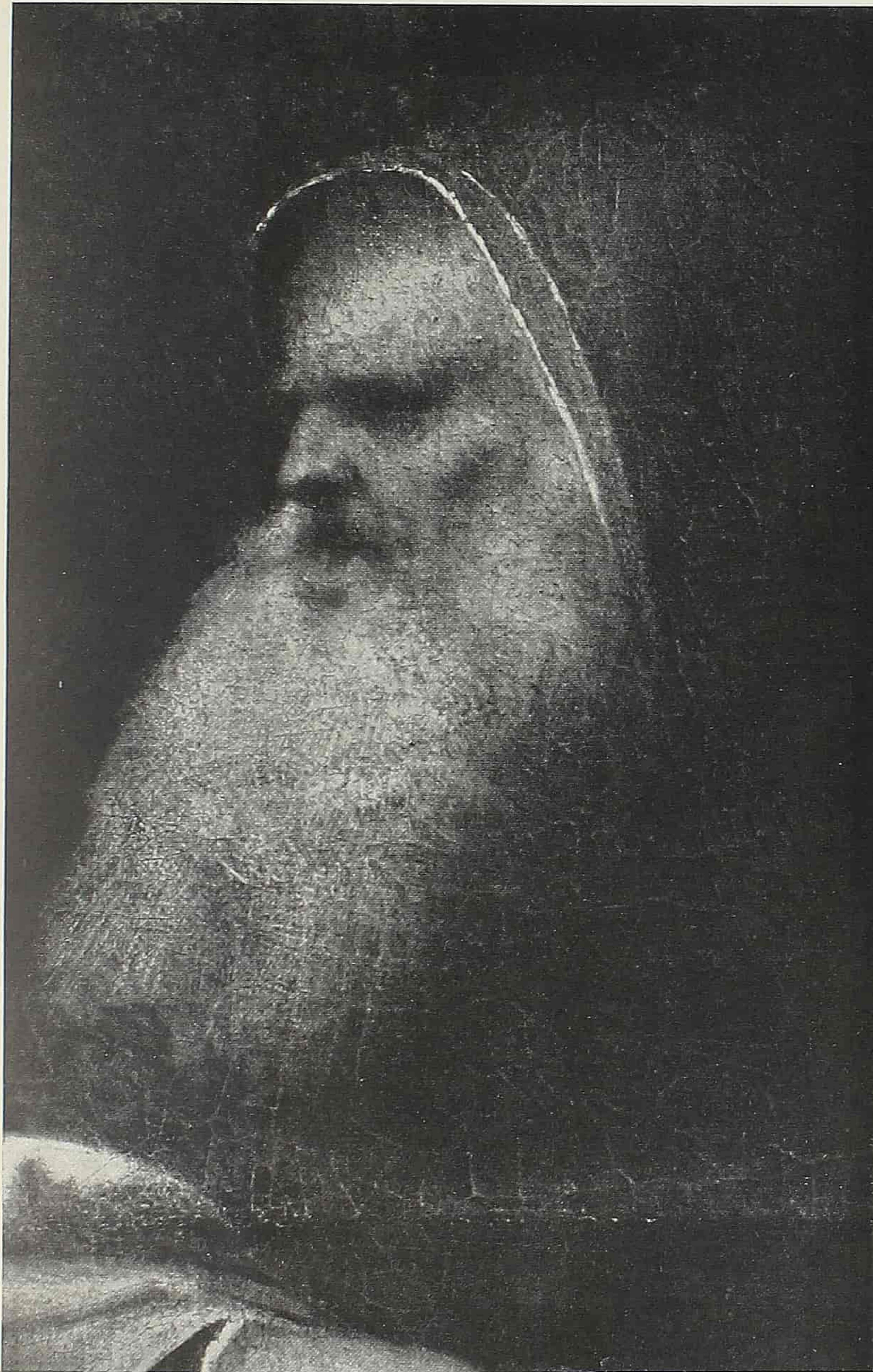
Detail aus den sogen.  
„Drei Philosophen“

Dettaglio  
„i tre filosofi“



*Zu Tafel 16*  
*Der „Meister“.* —





Giorgione

Detail aus den sogen.  
„Drei Philosophen“

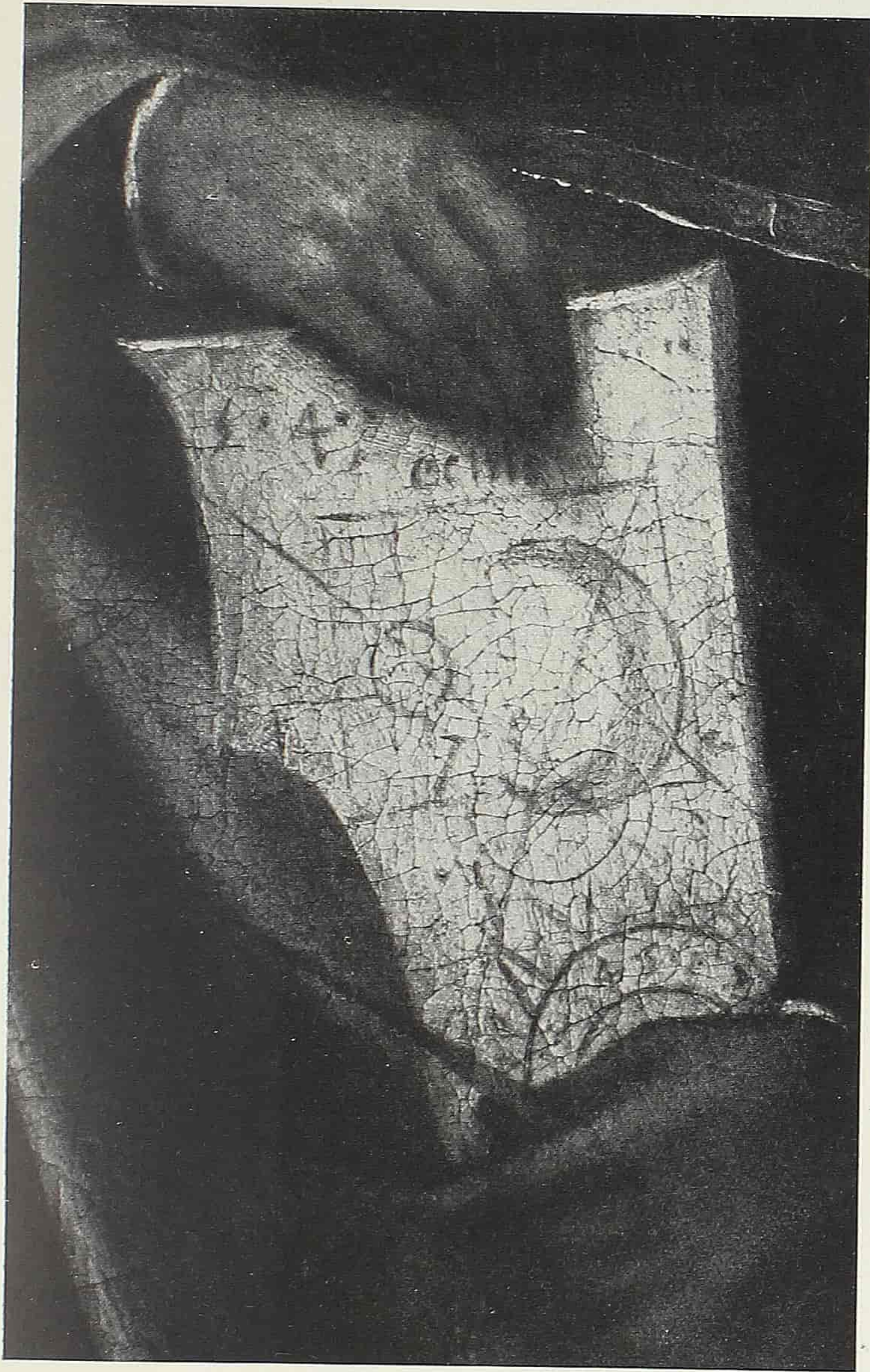
„I tre filosofi“ dettaglio



*Zu Tafel 17*

*Blatt mit hermetischen Symbolen in der Hand des „Meisters“. (Vergl. zur Gesamtdarstellung den alten hermetischen Lehrsatz: „Visita interiora terrae, rectificando invenies occultum lapidem“.)*





Giorgione

Detail aus den sogen.  
„Drei Philosophen“

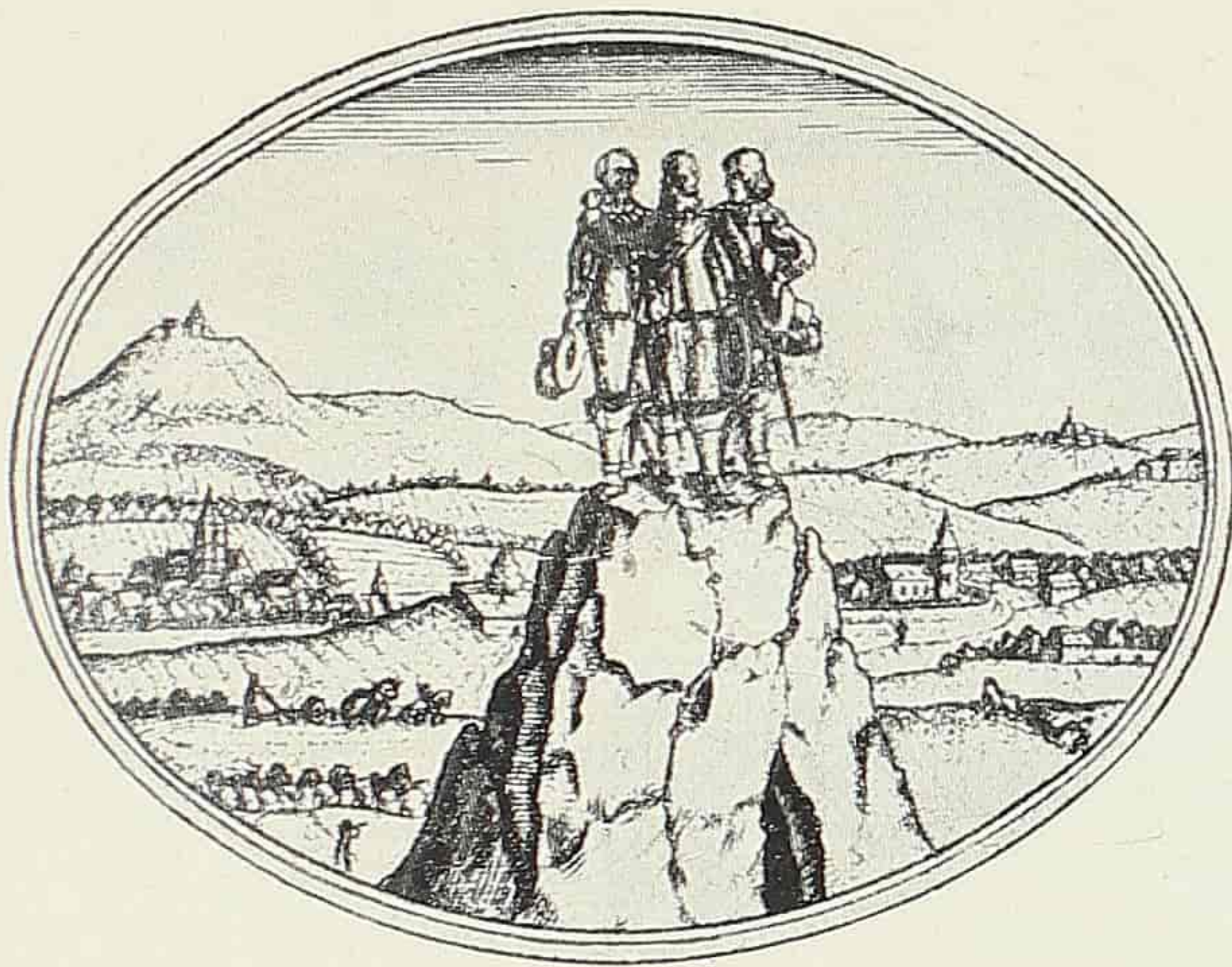
„I tre filosofi“, dettaglio



*Zu Tafel 18*

*Drei Männer (drei Grade des Bundes?) auf Berg mit Höhle;  
ein typisches „rosenkreuzerisches“ Lehrzeichen.*





Kupferstich aus den  
„Dreiständigen Sinnbildern“  
des Freiherrn v. Knesebeck

Incisione tratta dai „simboli  
triplici“ del Knesebeck



*Zu Tafel 19*

*Vergl. das Motiv der sogen. „Drei Lebensalter“.*





Giorgione zugeschrieben

Federzeichnung

Attribuito a Giorgione

Disegno a penna

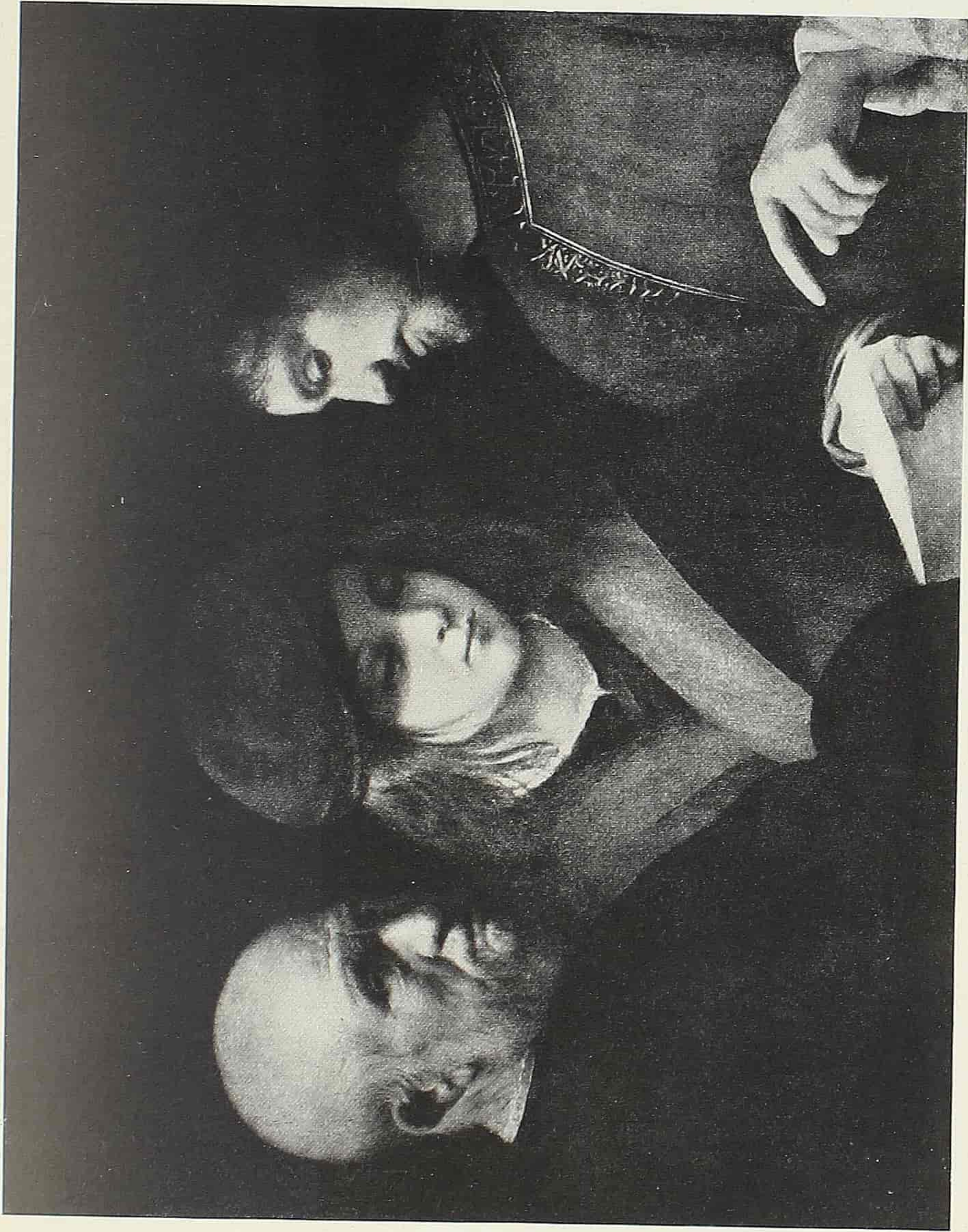
Florenz, Uffizien



*Zu Tafel 20*

*Die Unterweisung des „Lehrlings“.*





Lorenzo Lotto oder Morto da Feltre?

Sogen. „Drei Lebensalter.“

Florenz, Galerie Pitti

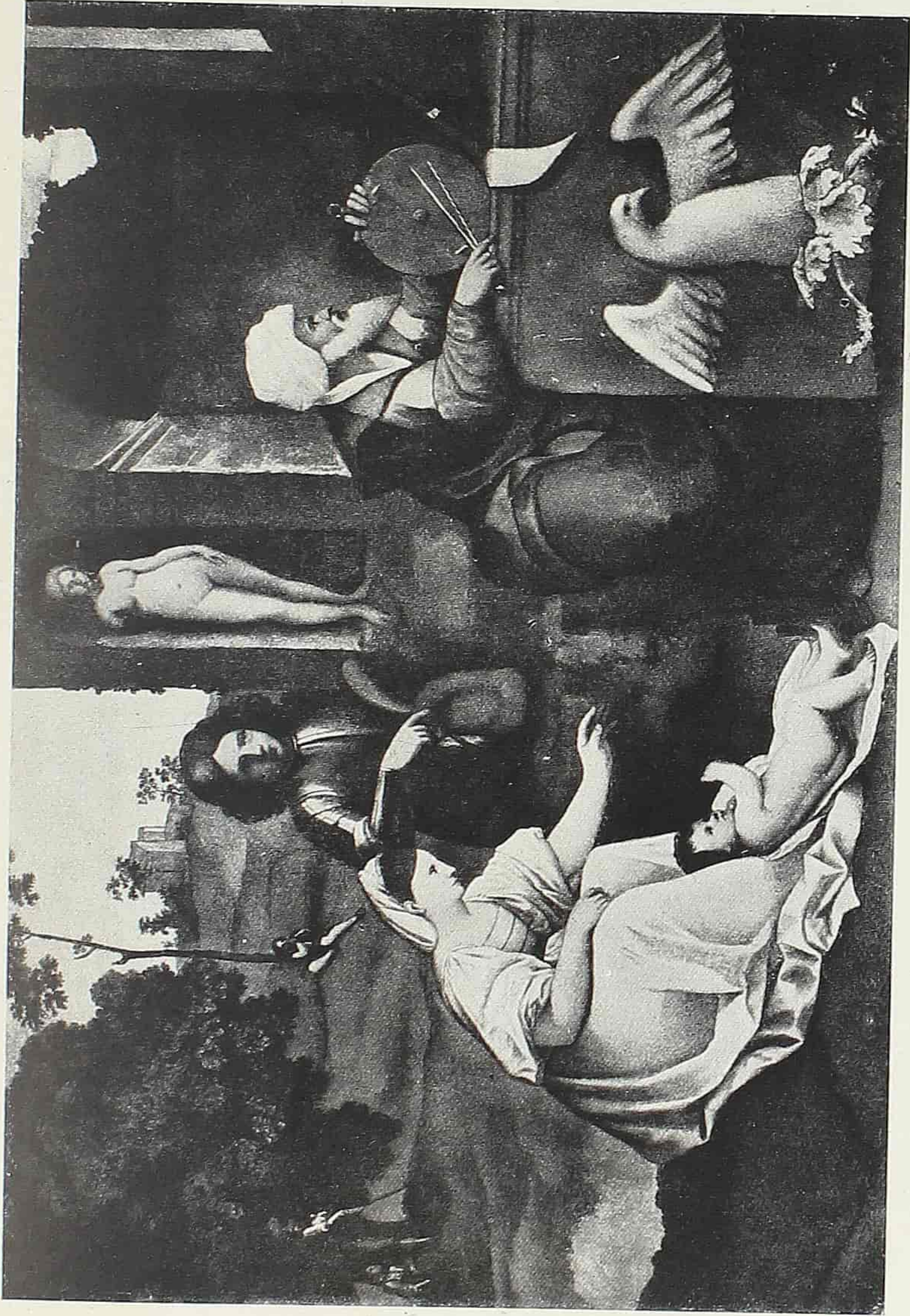
„Le tre età“ (?)



*Zu Tafel 21*

*Vielleicht Lucrezia Borgia mit ihrem Sohne bei einem astrologischen „Philosophen“. Der Adler Wappen oder Lehrzeichen?*





Giorgione (Kopie)

Dresden, Galerie.

Sogen. „Horoskop“

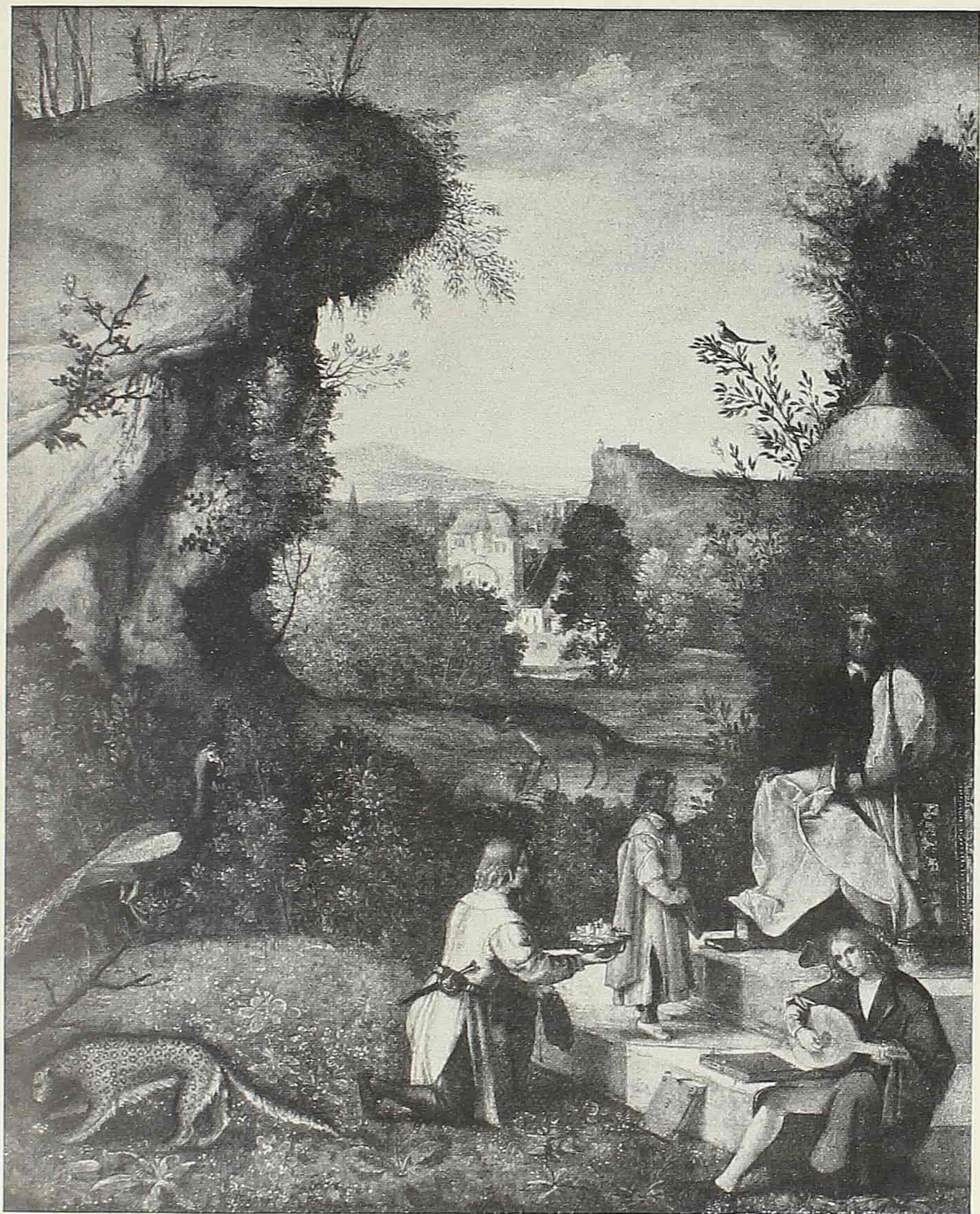
„l'oroscopo“



*Zu Tafel 22*

*Ideale Darstellung eines Huldigungrituals; Naturidyll  
einer „orphischen“ (?) Sodalität.*





Sogen. „Thronszene“

Giorgione

Detto „Scena di trono“

London, National Gallery



*Zu Tafel 23*

*Als meditierender Greis im Hügelschatten, mit aufgestütztem  
Haupt, einen Zweig in der Hand, im Hintergrund Schiff  
und Meer — alles Melancholie-Symbole —; außerdem  
rechts die symbolischen (?) drei Bäume.*



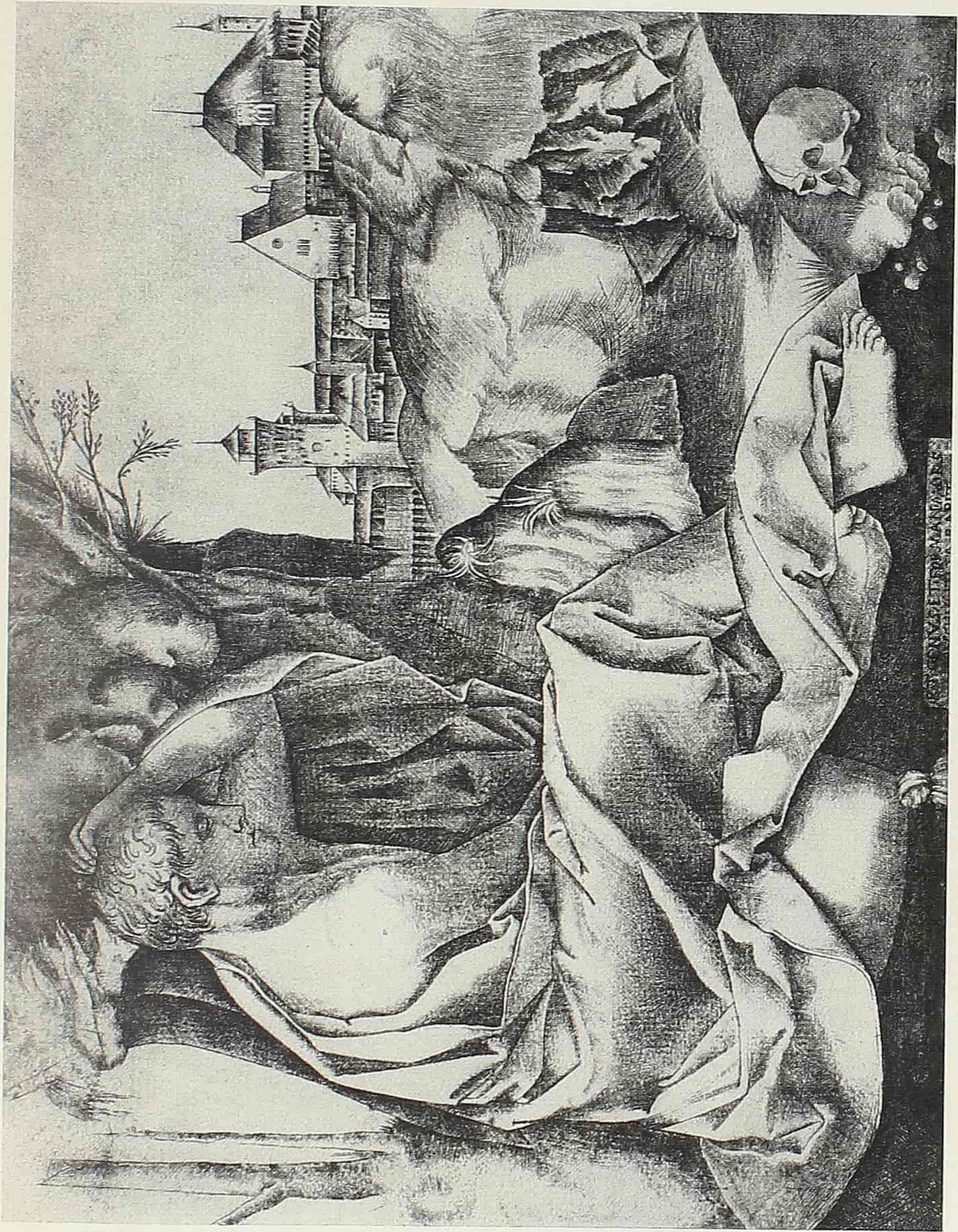




*Zu Tafel 24*

*Melancholischer Philosoph (Saturnier?) in einer Höhle  
meditierend.*





G. Campagnola

Kupferstich nach Giorgione

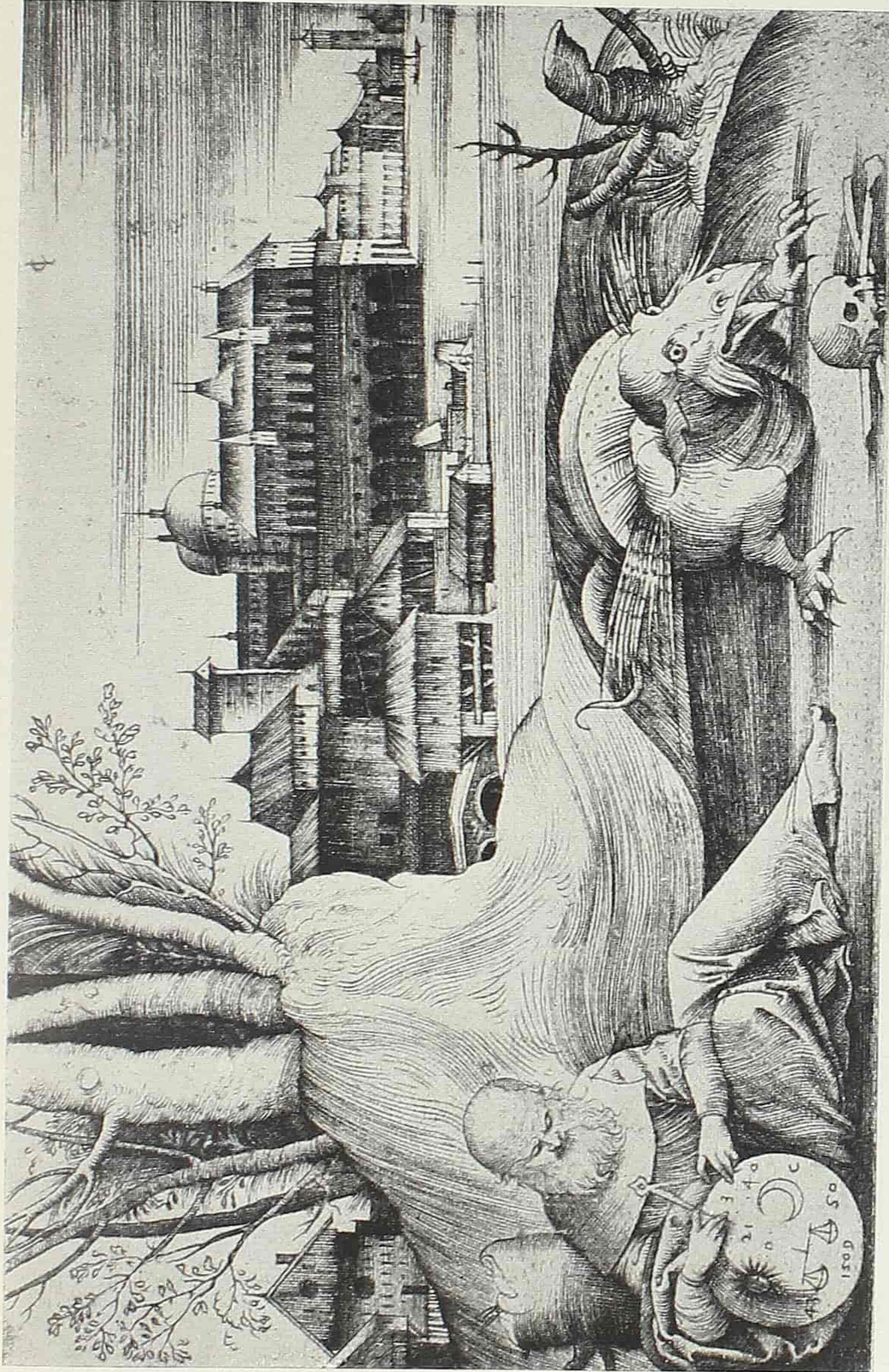
Incisione da Giorgione



*Zu Tafel 25*

*Saturnischer „Philosoph“ unter Hügel mit Sinnbildern der  
chymischen (hermetischen) „Kunst“ (oder als Beschwörer?)*



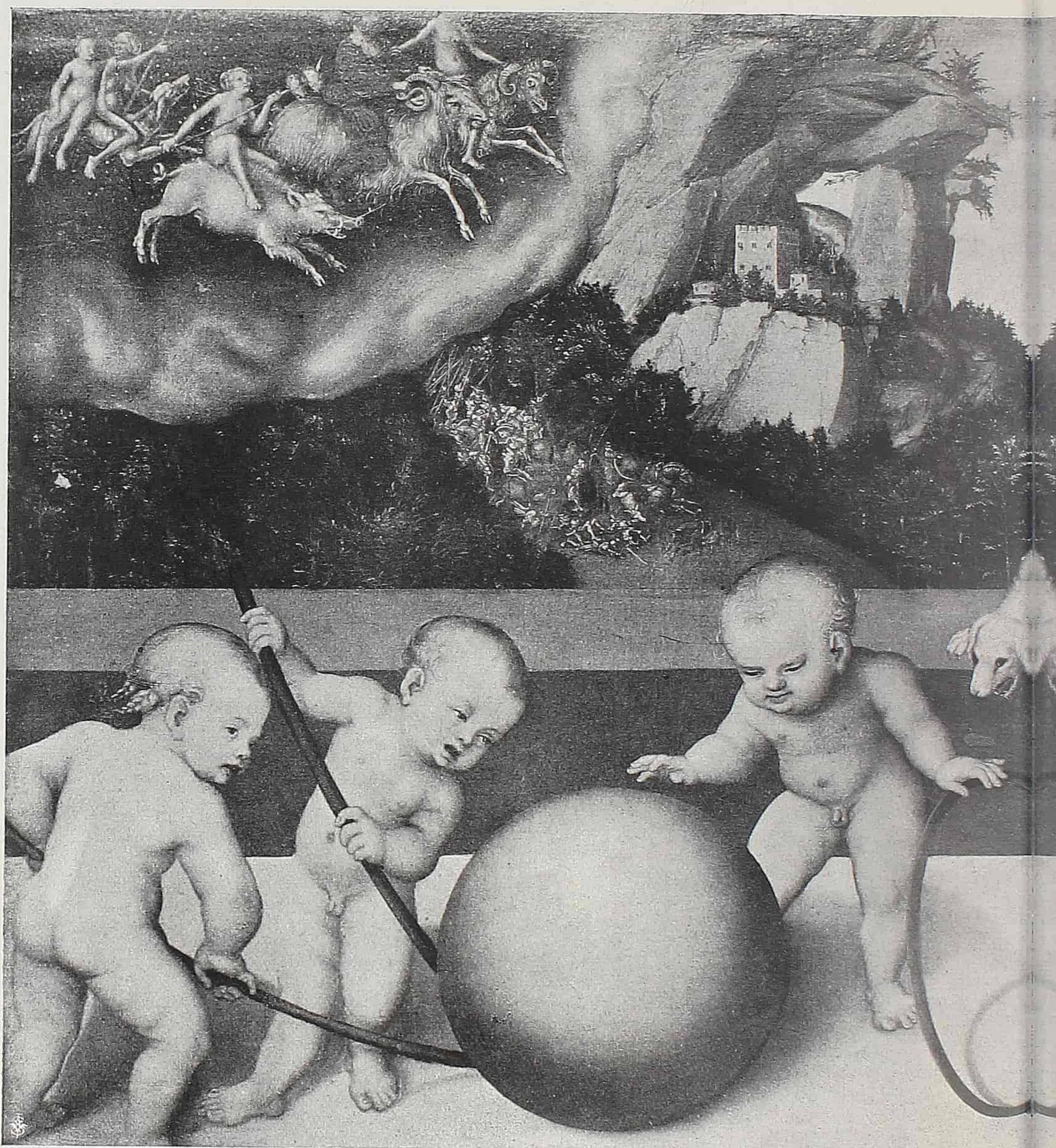


Sogen. Astrolog  
Kupfersich nach Giorgione

G. Campagnola

L'astrologo (?)  
Incisione da Giorgione





*Hund, Kugel, Kinder, wohl auch Wünschelrute sind Symbole der — saturnischen — Melancholie. Zum Hexenschwarm vergl. den Drachen oder Basilisken, der auf Campagnolas Stich den saturnischen „Philosophen“ heimsucht.*

*(nach Panofsky-Saxl, Dürers Melencolia I)*





Lukas Cranach

Die Melancholie

La melanconia

Kopenhagen, Museum



### Zu Tafel 26a

*Höhere (esoterische) Auffassung der saturnischen Melancholie, in der sich edle Geister verbunden fühlten und wohl wirklich zu Fraternitäten verbanden. Die z. T. dem Bauhüttenwesen, z. T. der Alchemie und anderen magischen Wissenschaften entnommenen Dinge waren in den, jenen Disziplinen entsprechenden älteren Geheimbünden zu meist aus Gebrauchsgegenständen zu Sinnbildern und Lehrzeichen geworden; die jüngere (humanistische) Sodalität übernahm sie von jenen Bünden, gab ihnen (oder erneuerte ihren?) saturnischen Sinn und fügte besondere Melancholiesymbole (z. B. den Hund für die Milz) hinzu. Erste, noch gebundene Stufe der vom Saturnier geforderten Selbstentwicklung (erster „Grad“ der Fraternität?); daher die Stimmung der Frau, das Ungeordnete, das Beklemmende der Dinge im Raum und das noch quälend Unregelmäßige des großen Steins. Die „Mensula Jovis“ (Zahlenquadrat als Amulett) deutet den Weg der Selbstentwicklung durch Aufnehmen freundlicherer Planeteneinflüsse an; ähnlich ist wohl auch der Putto zu verstehen.*

*Beachte, wie Cranach (Tafel 26) und Campagnola (Tafel 25) im Gegensatz zu Dürer mehr die niederen magischen Gaben der Melancholie andeuten.*







*Zu Tafel 27*

*Weiter oben eine Darstellung der Melancholie als geflügelte Frauengestalt; beide umgeben von „Kindern“ des Saturn, aber auch anderer Planeten. Zu der Gestalt des Melancholikus mit Zirkel und Globus vergl. den Philosophen auf G. Campagnolas Kupferstich „Der Astrolog“.*

*(nach Panofsky-Saxl, Dürers Melencolia I)*





Der Melancholiker  
(Detail aus dem Bilde „Die Melancholie“)

M. Gering

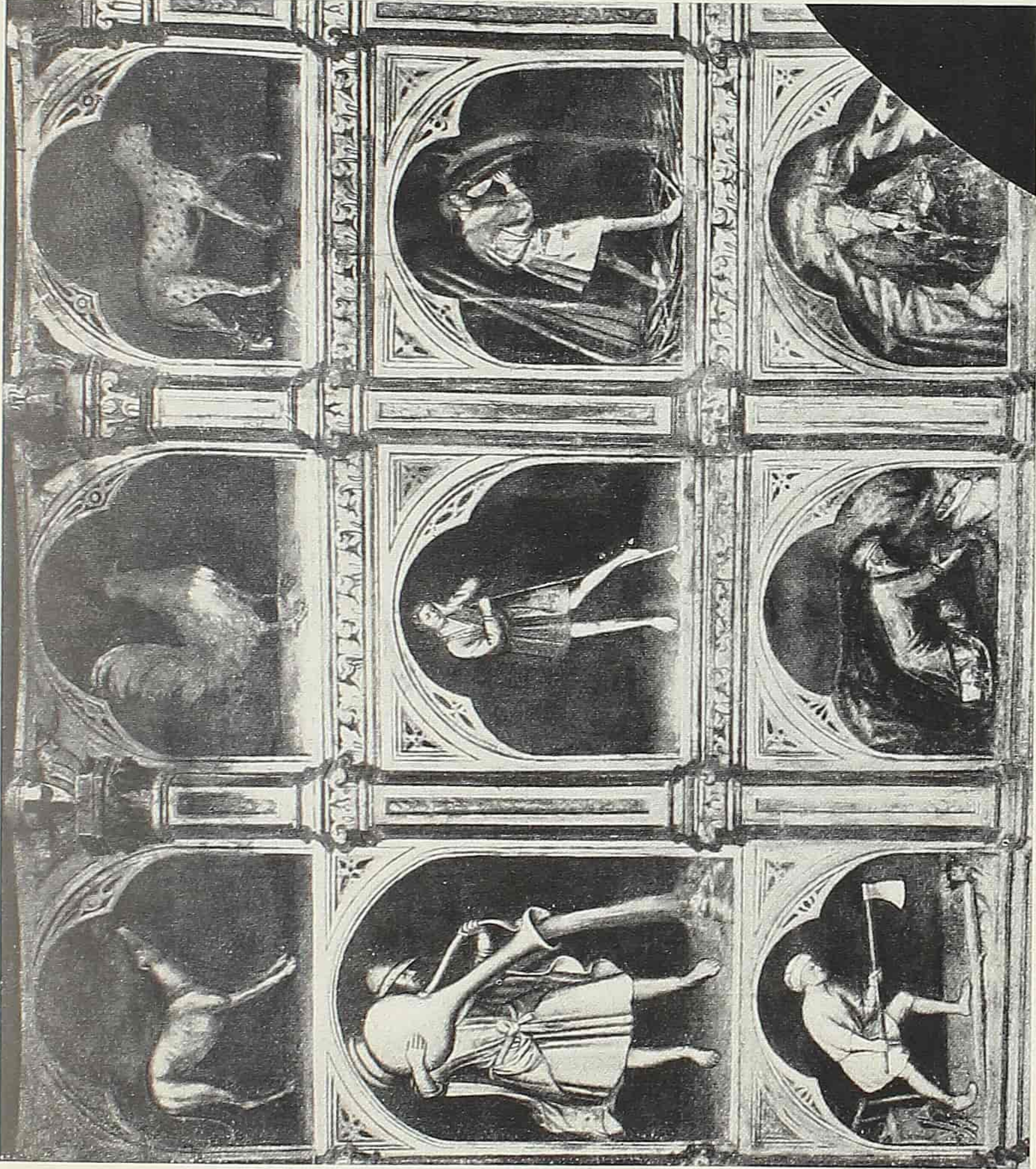
Il melanconico  
(Dettaglio del quadro „la melanconia“)



*Zu Tafel 28*

*Wassermann als „Haus“ des Saturnus; Saturnkinder, darunter Schatzsucher u. Meditierende in der „Saturnhöhle“.*





Detail der Wandbilder  
aus dem „Salone“ in Padua

Dettaglio dai affreschi  
del „Salone“, Padova

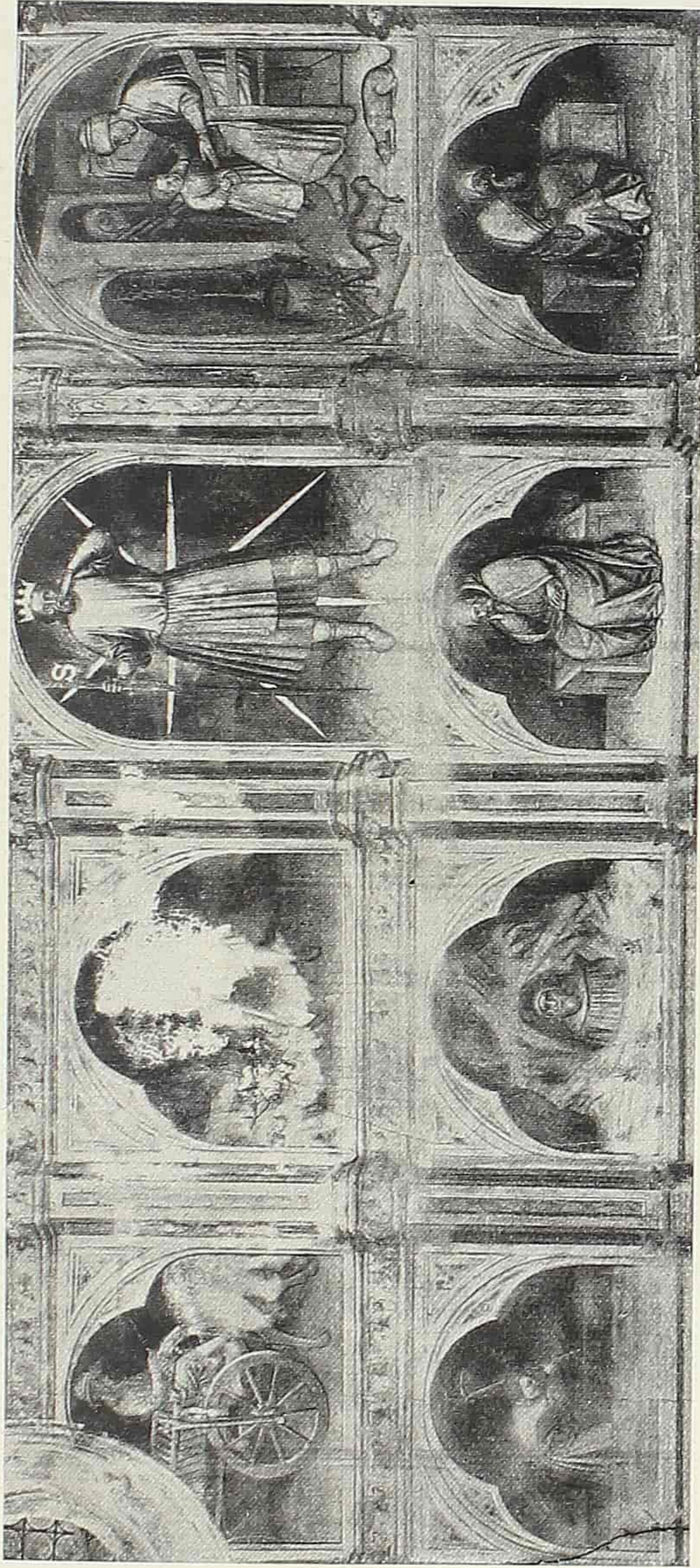


*Zu Tafel 29*

*Saturnus und Saturnkinder, darunter ein Eremit in der  
„Saturnhöhle“.*

*(nach Panofsky-Saxl, Dürers Melencolia I)*





Detail der Wandbilder  
aus dem „Salone“ in Padua

Dettaglio dai affreschi  
del „Salone“ a Padova



*Zu Tafel 30*

*Links (westlich?) der Wächter oder Hüter — beachte das Postament mit der Schwelle und den symbolischen zwei (zerbrochenen?) Säulen! — ; rechts (östlich?) die „alma mater“ der Sodalität mit dem „Neophyten“ an der Brust („Sohn der Witwe“). Das Unwetter: Prüfungen? Bedrohungen der Lehre? Andere, verwandte Erklärungsversuche im Text.*





Giorgione

Sogen. „Familie des Giorgione“  
oder „Sturm“

detto „la famiglia di Giorgione“  
o „la tempesta“

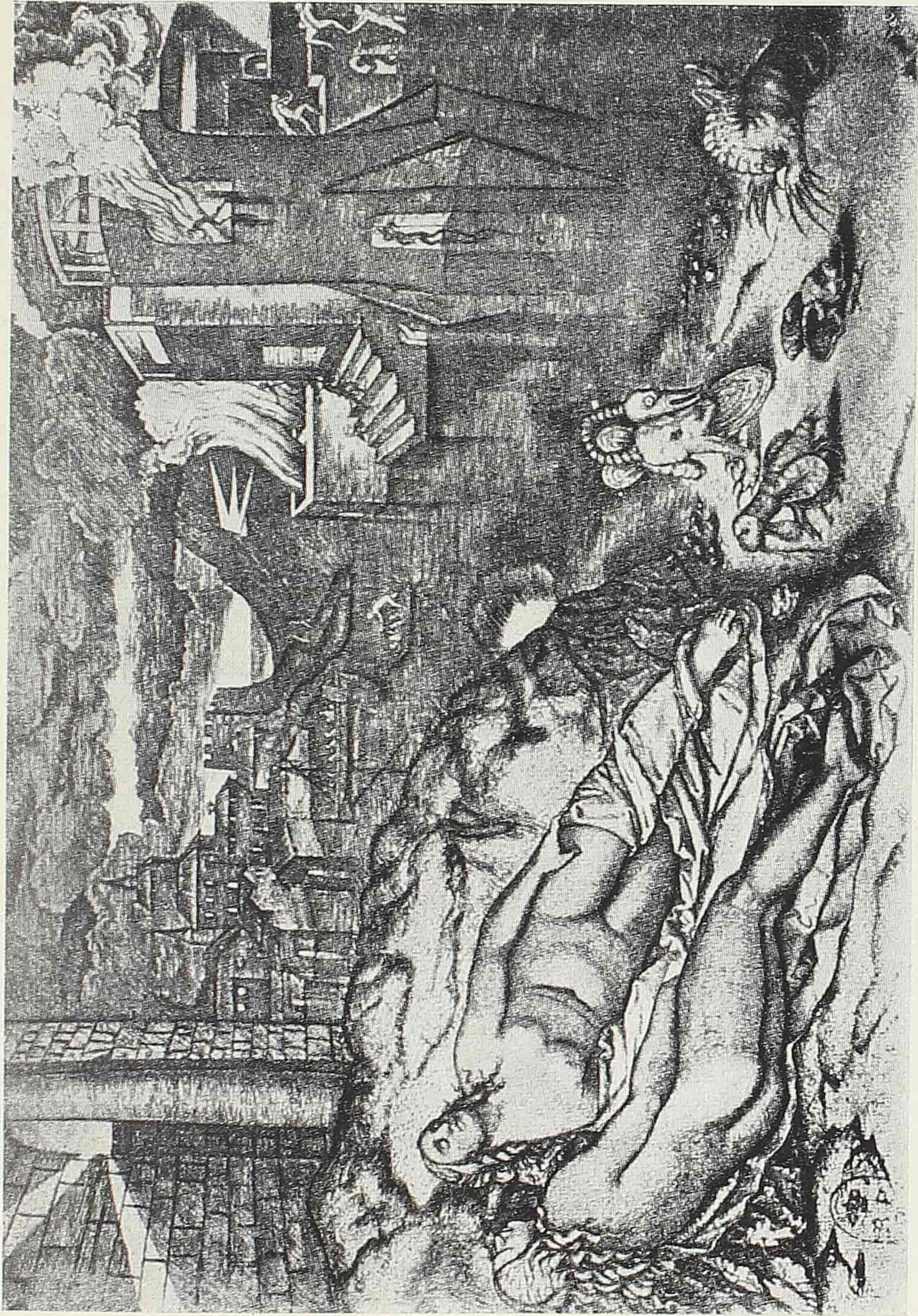
Venedig, Palazzo Giovanelli



*Zu Tafel 31*

*Die beiden Ufer: hier schlafen zwei Menschen ruhig im Schutz der Tempel-Säule, während drüben das Menschenwerk im Feuer aufgeht und das Wasser seine Ungeheuer ausspeit.*





Kupferstich nach Giorgione?  
Sogen. „Traum des Raffael“

Marc Anton Raimondi

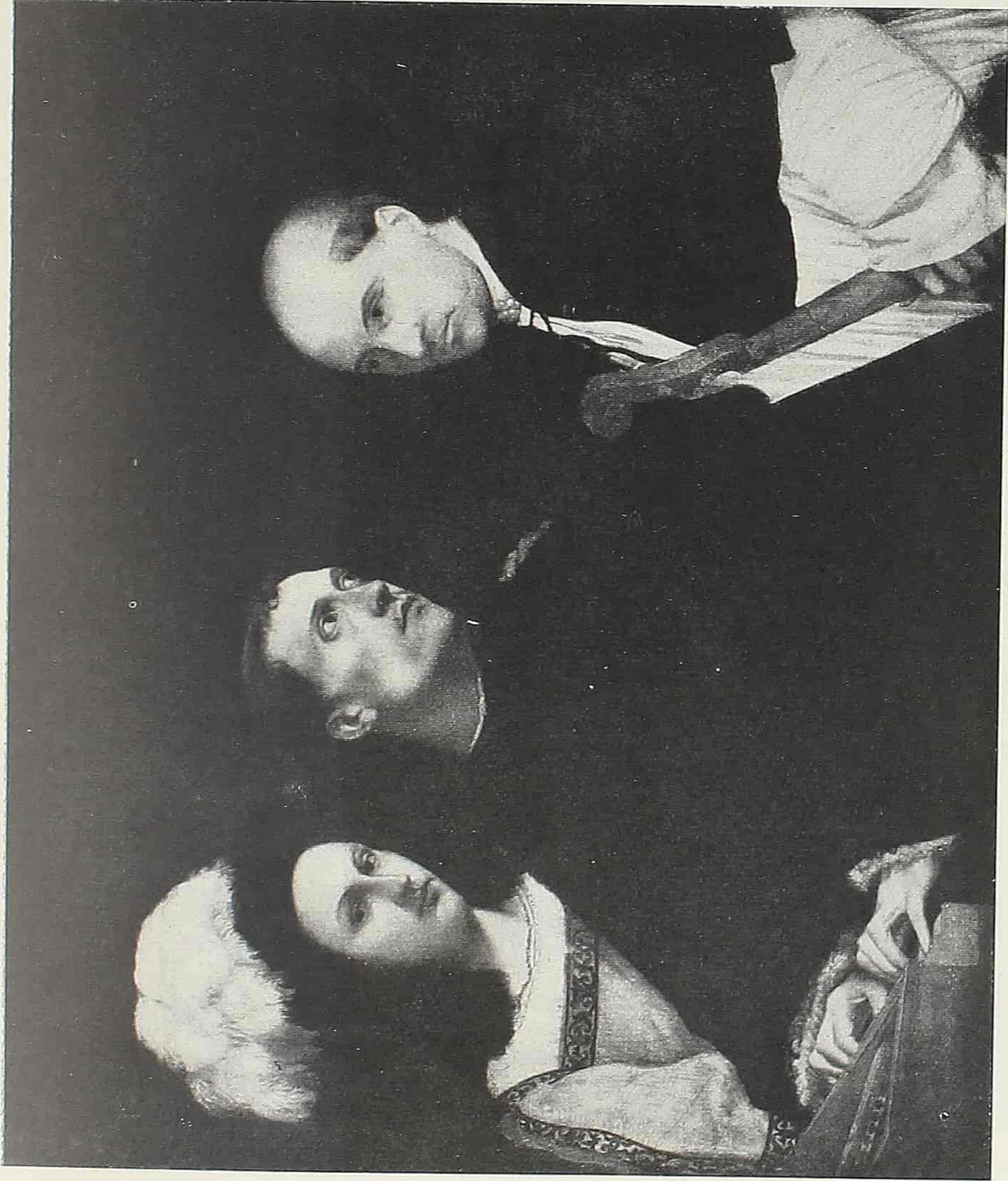
Incisione da Giorgione?  
detto „Il sogno di Raffaello“



*Zu Tafel 32*

*Der „Eingeweihte“ zwischen den Männern der „Kirche“  
und der „Welt“.*





Sogen. „Konzert“

Giorgione

Florenz, Galerie Pitti

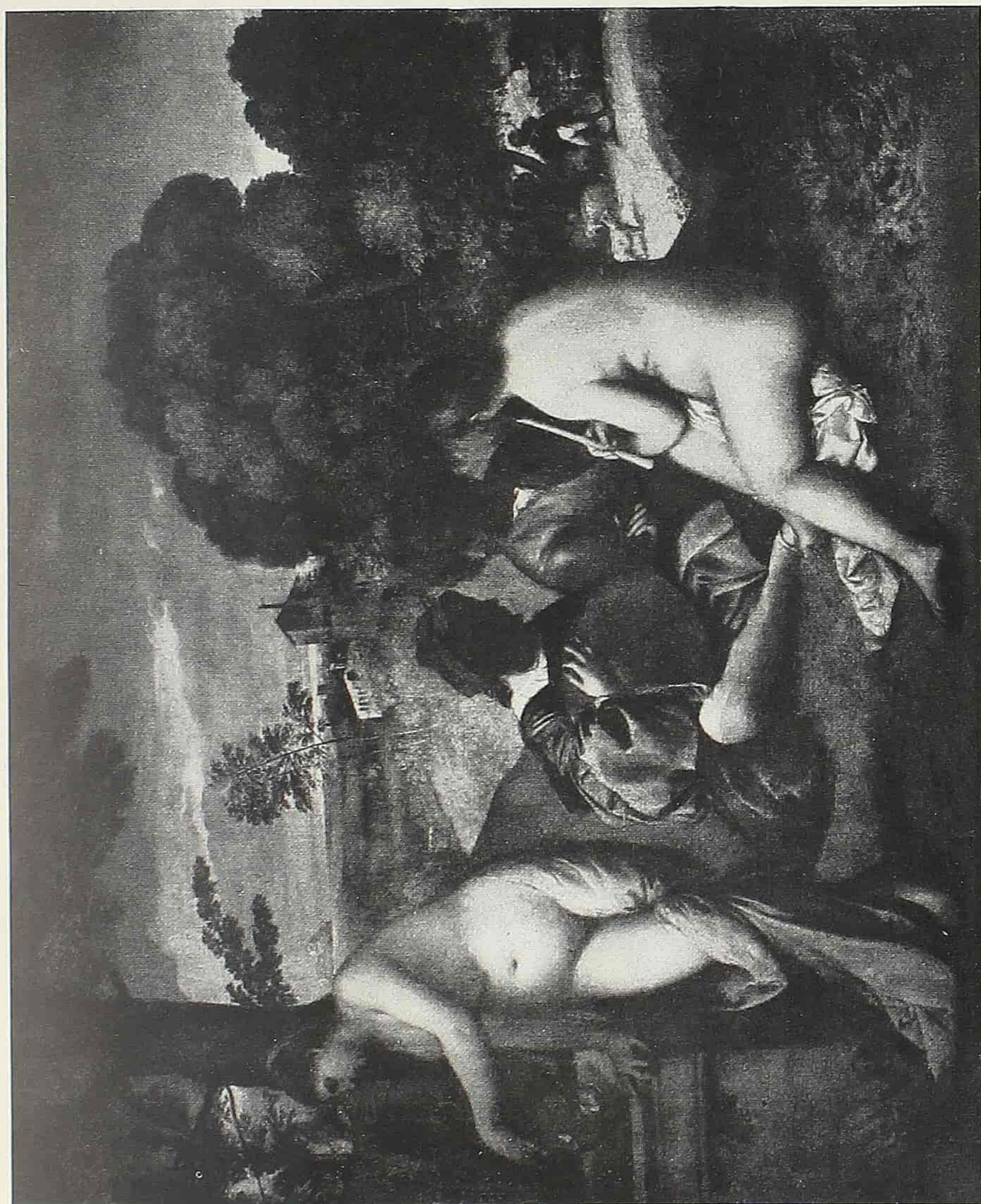
„Il concerto“



*Zu Tafel 33*

*Musikalisch-erotisches Gemeinschaftsidyll in ver-  
schwiegener Natur.*





Giorgione  
Paris, Louvre.

„Il concerto“

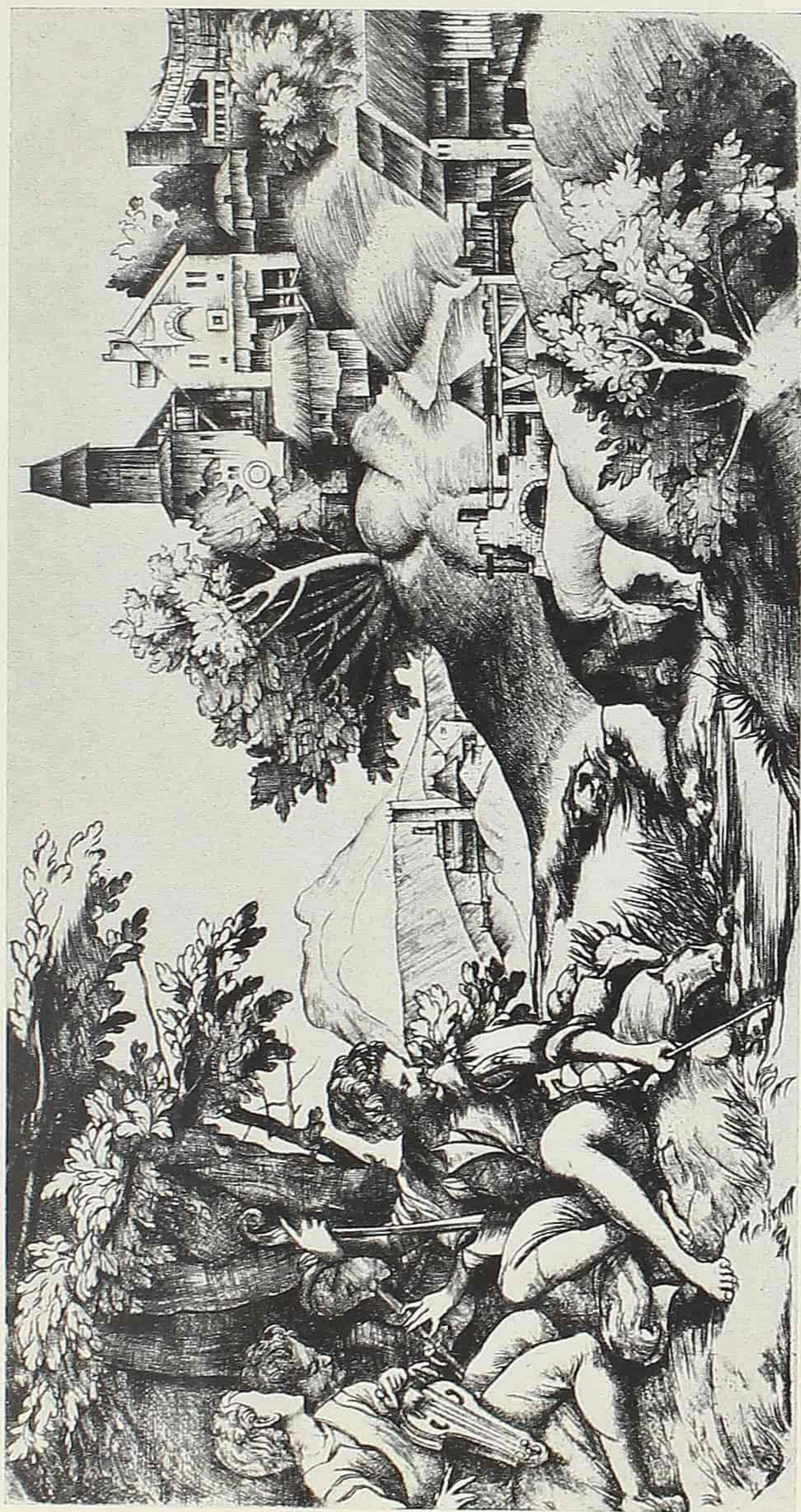
Sogen. „Konzert“



*Zu Tafel 34*

*Musikalisches Gemeinschaftsidyll in verschwiegener Natur.*





G. Campagnola

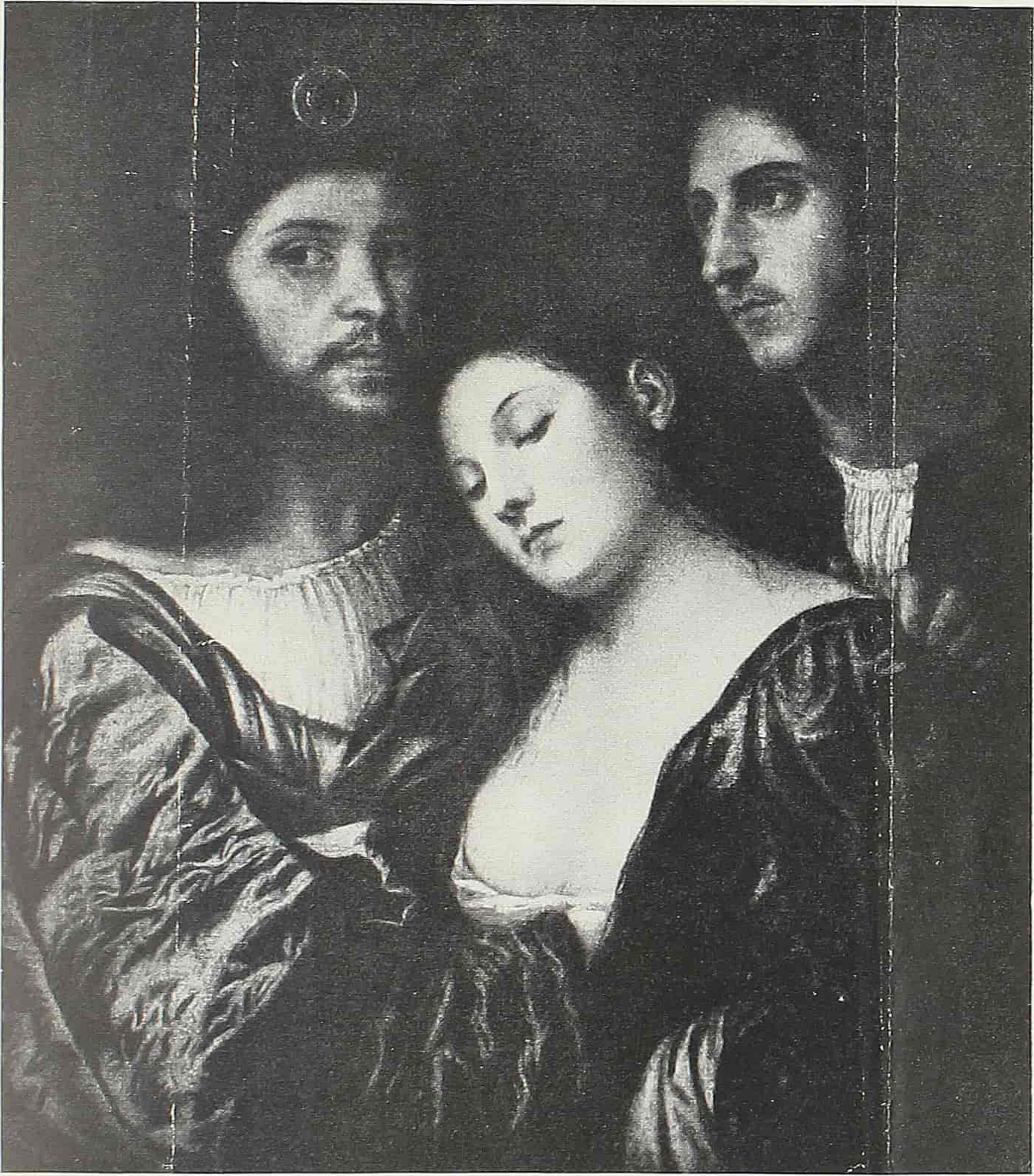
Kupferstich nach Giorgione  
Musizierende Hirten

Incisione da Giorgione  
„Il concerto“









Giorgione (Kopie?)

Drei Halbfiguren

Tre figure in mezzo

Florenz, Casa Buonarotti









Sogen. „Venus“

Giorgione

Dresden, Galerie

„Veneré“



*Zu Tafel 37*

*Den Fuß auf das Haupt des Holofernes setzend; wie bei den Davidsbildern vielleicht Symbol der Überwindung der niederen Natur (vergl. Abb. 1 und 4).*





Giorgione

Judith

Giuditta

St. Petersburg, Eremitage









Zanetti

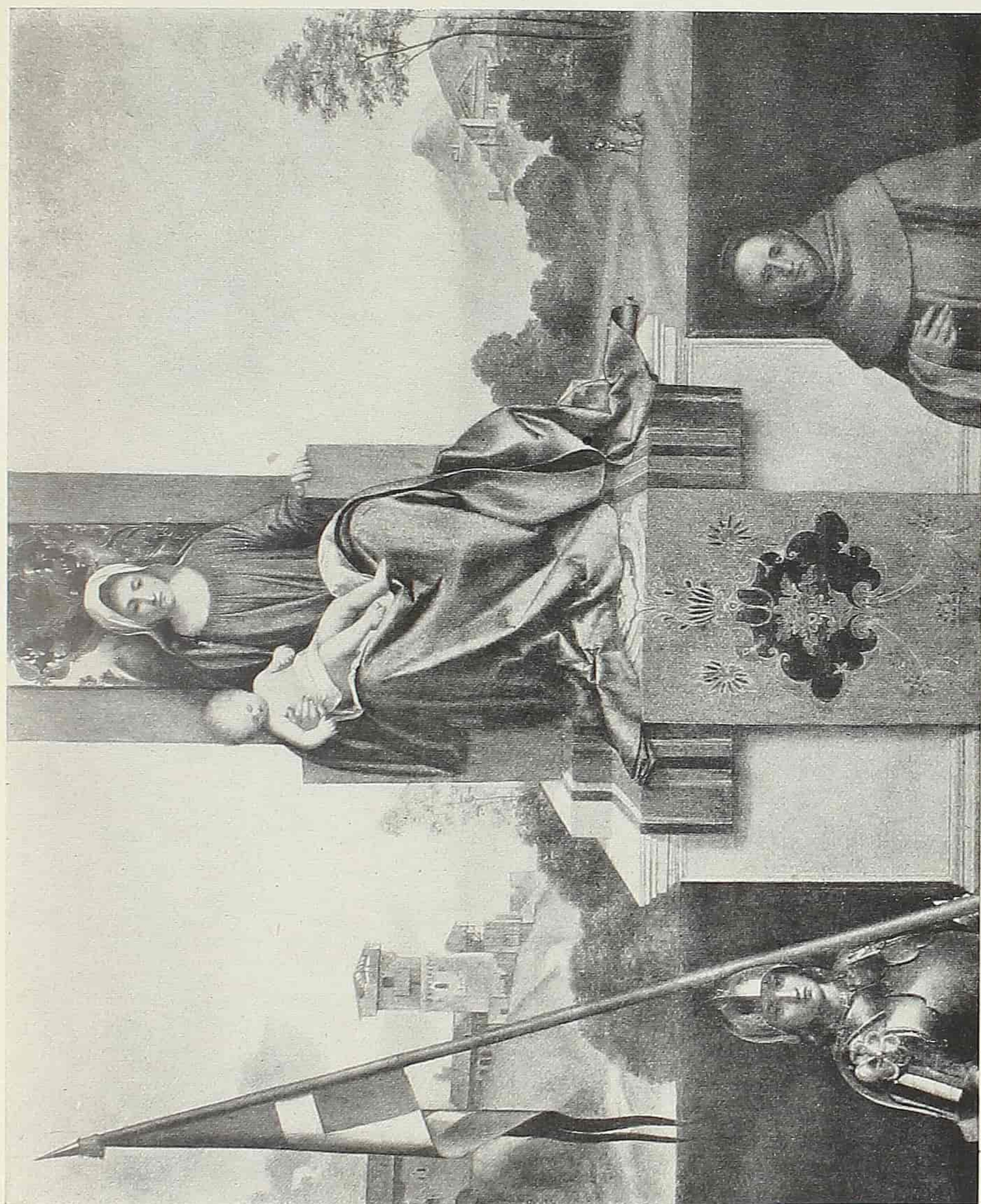
Radierung nach Giorgione  
Allegorische Gestalt vom  
Fondaco dei Tedeschi

Incisione da Giorgione  
Figura allegorica dal  
Fondaco dei Tedeschi









Madonna mit den Heiligen

Franziskus und Liberaleis (Detail)

Giorgione

Castelfranco.

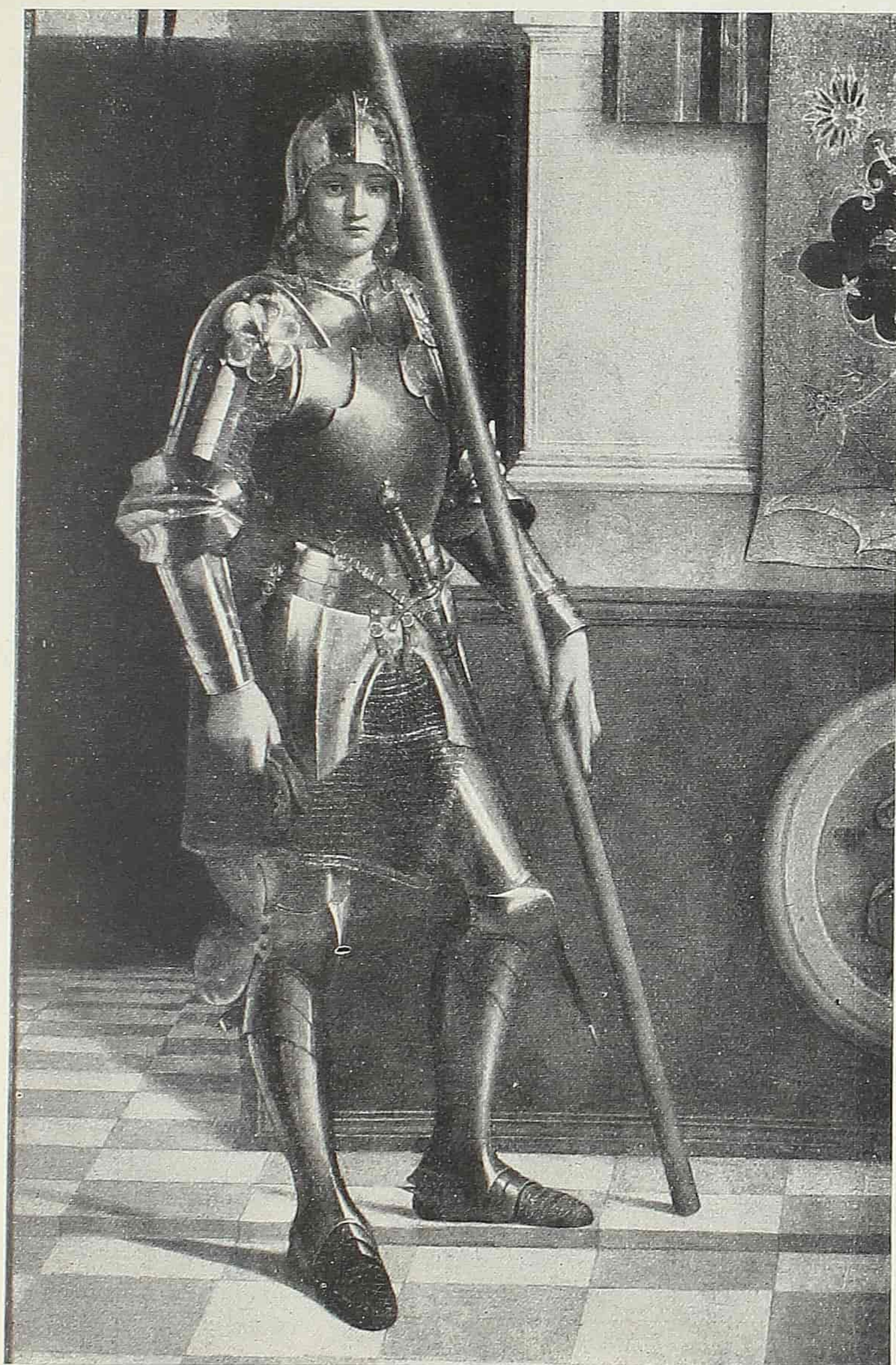
Madonna e Santi

(dettaglio)









Hlg. Liberale  
Detail der Madonna  
von Castelfranco

Giorgione

San Liberale  
dettaglio dalla  
Madonna di Castelfranco









Detail der Madonna mit  
Antonius und Rochus

Giorgione

„Madonna e Santi“,  
dettaglio

Madrid, Prado



*Zu Tafel 42*

*Die Beziehung auf das von Michiel erwähnte Bild der „Geburt des Paris“ bleibt zweifelhaft. Wie bei dem stilistisch und motivisch eng verwandten, fälschlich als „Familie des Giorgione“ bezeichneten Bilde (Tafel 30) ist wohl eine geheime — auf den „Neophyten“ bezügliche? — Sinngebung anzunehmen.*





Giorgione

Kupferstich nach einem

verlorenen Gemälde

(angeblich) Auffindung d. Parisknaben

Incisione da un ritratto

perduto

Ritrovamento di Paride (?)









Giorgione (Kopie)

Detail aus der Auffindung  
des Parisknaben

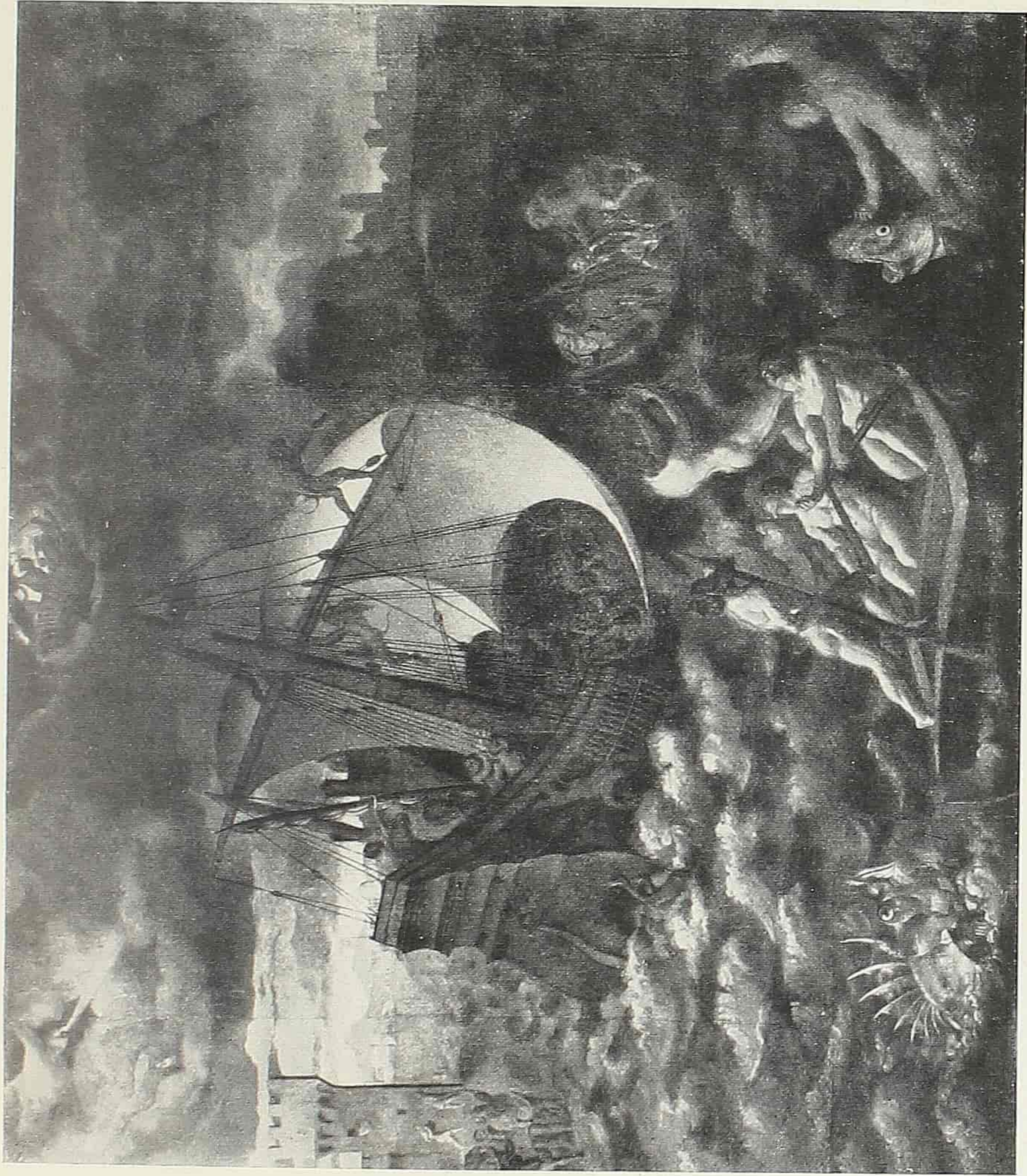
Ritrovamento di Paride,  
dettaglio

Budapest, Galerie









Giorgione?

Il salvataggio di Venezia  
dalla marea

Die Errettung Venedigs  
von der Sturmflut

Venedig, Akademie



















