

---

Title: Die Ferrareser Kunstszene 1503/1504

Author(s): Christine Tauber

Source: *Josquin-Bilder im langen 20. Jahrhundert*, ed. by Klaus Pietschmann in collaboration with Michael Custodis; Dresden, musiconn.publish 2024, (= troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 19), p. 197–242.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20213870>



Creative Commons license: CC BY-SA

---

Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

## Die Ferrareser Kunstszene 1503/04

Der vorliegende Essay<sup>1</sup> versteht sich als ein Gedankenexperiment bzw. als eine Reise in dem Modus, an den man sich in den letzten Jahren notgedrungen gewöhnen musste, nämlich in dem der Imagination. Man stelle sich vor, wie Josquin Desprez 1503 nach Ferrara kommt, und frage sich, wie die Stadt und die dortige Kunstszene zu diesem Zeitpunkt ausgesehen haben mögen. Welche prägenden Seheindrücke konnte der Musiker dort sammeln, welche Aufschlüsse auch über die Repräsentationsabsichten seines künftigen Auftraggebers und von dessen Familie gewinnen? Die Este waren nämlich im Gegensatz zu den anderen Herrschern an den untereinander im Hinblick auf Kunstpatronage und Politikstil in heftiger Konkurrenz befindlichen oberitalienischen Höfen keine Aufsteiger wie beispielsweise die Gonzaga in Mantua oder die Montefeltro in Urbino, sondern die älteste Adelsdynastie Italiens. Die Zeit *grosso modo* zwischen 1450 und 1789 ist auch eine Zeit des Nachdenkens über ein sich etablierendes Kunstsystem, in dem die politisch Handelnden als Auftraggeber und die künstlerisch Produktiven in einem auf wechselseitige Abhängigkeit beruhenden Patronagesystem (wie es Ulrich Oevermann in dem Band *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst* modellhaft entwickelt hat) ihre jeweiligen Interessen zu einem Ausgleich bringen müssen, aus dem beide Parteien größtmöglichen Nutzen in politischer wie künstlerisch-ästhetischer Hinsicht ziehen können. Frühformen künstlerischer Autonomie und autonome künstlerische Selbstkonzeptionen stehen in einem immer wieder neu auszuhandelnden Spannungsverhältnis zu Auftraggeberwünschen und der Instrumentalisierung von Kunst zu Herrschaftszwecken. Es ist daher eine Entscheidung von höchster Brisanz, welche Hofkünstler der jeweilige Herrscher beschäftigt, da es hierbei nicht um beliebige stilistische Vorlieben geht, sondern um die eminent kunstpolitische Entscheidung, welcher Künstler am ehesten geeignet scheint, dem jeweiligen Herrschaftskonzept einen gültigen, überdauernden Ausdruck zu verleihen.

1 Der Beitrag dokumentiert das Vortragsmanuskript mit kleinen Anpassungen, die auf die Diskussion reagieren, und verzichtet auf Einzelnachweise. Stattdessen findet sich am Ende ein Verzeichnis der herangezogenen Literatur.

## Hofkünstler

In dieser Josquin umgebenden Kunstwelt in den Jahren 1503/04 war Cosmè Tura der bedeutendste Hofkünstler der Este zwischen Ende der 1450er bis Mitte der 1480er Jahre und der Hauptexponent eines interessanten stilistischen Sonderweges in Ferrara. Auch an zwei heute nur noch sehr partiell erhaltenen Ausstattungensembles war Tura beteiligt, nämlich dem Studiolo des Leonello d'Este im Belfiorepalast und dem berühmten Palazzo Schifanoia in Ferrara. Cosmè (Cosmas, Cosimo) Tura wurde um 1430 in Ferrara geboren, ist seit 1452 auf der Lohnliste der Este zu finden, dort aufgeführt, weil er eine Helmdekoration für Borso d'Este entwarf mit dessen Imprese, dem Einhorn und dem Palmenzweig. Außerdem finden sich dort ein Entwurf für eine Fahne für die Gilde der Schneider, Tapisserien mit den Este-Wappen und Devisen, Turnierkostüme, aufwendig verzierte Pferddecken, der Katafalk für die Beerdigung Borsos d'Este 1471, ein 36teiliges Silberservice für Ercole d'Este mit antikisierendem Dekor sowie das Bett und die Ausgestaltung des Hochzeitsgemachs für Ercole und Eleonora d'Aragona verzeichnet. Der Künstler war also auch maßgeblich für die Gebrauchskunst zuständig, nicht nur für die »Hochkunst«. Die Hofkünstler der Renaissance beherrschten nicht deshalb alle Künste (und waren zugleich noch Theaterimpresari, Gewandschneider, Schiffs-, Brücken- und Festungsbauer, Musiker, Festinszenatoren, Spielkartenentwerfer, Raumausstatter und Kanoniers), weil sich ihre Individualität und Allseitigkeit unaufhaltsam Bahn brach, wie Jacob Burckhardt es in seiner *Cultur der Renaissance in Italien* 1860 postuliert hatte, sondern weil dies genau die Anforderungen eines Hofes an einen Künstler waren. Zum *uomo universale* bildeten sich die Höflinge und Hofkünstler der Renaissance aus, um sich in einem sich zunehmend diversifizierenden Marktgefüge und gegenüber konkurrierenden Angeboten zu behaupten. Dieser Typus des *artifex polytechnes*, wie Leonardo da Vinci ihn vielleicht in Reinform darstellte, war zweifellos ein Allroundgenie. Dabei unterstrich Leonardo in seinem berühmten Selbstempfehlungsschreiben an Lodovico il Moro sicherlich nicht deshalb zuerst seine ingenieurs- und militärtechnischen Fähigkeiten, weil er sie für wichtiger hielt als seine künstlerische Begabung, sondern weil er genau wusste, was die primären machtpolitischen Bedürfnisse des Herzogs von Mailand waren.

Über die künstlerische Ausbildung Turas weiß man fast nichts – eventuell war er in Padua und Venedig (eine spekulative Annahme, weil er in den Jahren 1465 bis 1467 nicht in den Ferrareser Archiven dokumentarisch nachweisbar ist und weil sich in seinem ersten Testament eine Stiftung zugunsten venezianischer Bedürftiger findet). Die Literatur argumentiert hier rein stilistisch mit dem Hinweis auf den herben Stil Squarcones (des Lehrers Mantegnas) und der



**Abbildung 1:** Cosmè Tura, Der Leichnam Christi, von Engeln gehalten, zw. ca. 1460 und ca. 1470. Öl auf Holz. Kunsthistorisches Museum Wien.

Paduanischen Schule. Viele der frühen Werke Turas sind verloren, so sein erstes dokumentiertes Bild einer *Geburt Christi* von 1458, die sich in der alten Sakristei der Ferrareser Kathedrale befand, wie auch die berühmte Ausmalung der Bibliothek von Pico della Mirandola im Schloss von Mirandola (um 1466), von der sich allerdings die detaillierte Beschreibung durch den Ferrareser Humanisten Lelio Gregorio Giraldi in dessen *Historia poetarum graecorum ac latinorum* erhalten hat, so dass überliefert ist, dass dort in einer Drei-Register-Gliederung die Geschichte der Dichtkunst von der Antike bis zur Gegenwart dargestellt war.

1458 wird Cosmè Tura von Borso d'Este offiziell als Hofkünstler berufen. Zwar orientiert er sich an früherer Ferrareser Malerei, doch vollzieht er gleichzeitig einen extremen Sprung ins Artifizielle, Phantastische, Zugespitzt-Expressive (Abb. 1). Alison Cole hat von »[t]he bizarre imagery and lyrical intensity of Tura's paintings« gesprochen (Cole 2016, S. 146), die hervorragend zum literarischen Geschmack des Este-Hofs passten, wo man mit Vorliebe fantastische Fabeln und Ritterromane las. Typisch für ihn wie für die gesamte Ferrareser Malerei sind die Stilisierung einfacher geometrischer Formen, grelle Farben, die Darstellung steinerner, juwelenbesetzter oder metallischer Oberflächen. Die Forschung hat von einem »kalligraphischen« Aspekt in Turas kryptisch-intellektualistischem Stil gesprochen, wie man ihn exemplarisch anhand der Phantasiebuchstaben auf dem Grabstein Christi in der Wiener Grablegung studieren kann. Turas Stil mit seinen ostentativ gesuchten Posen und malerisch-artifiziellen Virtuositätsdemonstrationen wurde zutreffend mit Darstellungen in der zeitgleichen Buchmalerei verglichen, z. B. mit Illuminationen in Taddeo Crivellis Prunkbibel

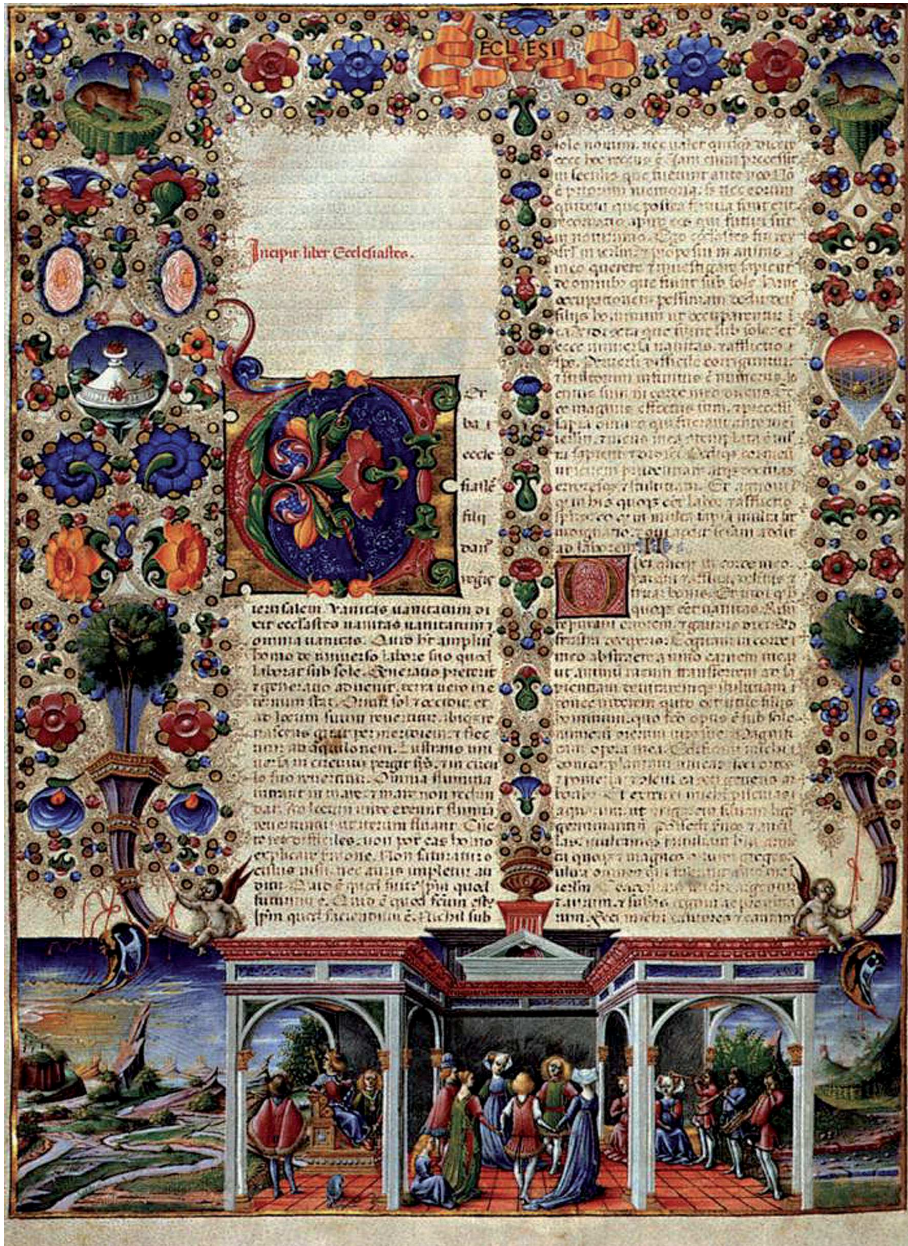
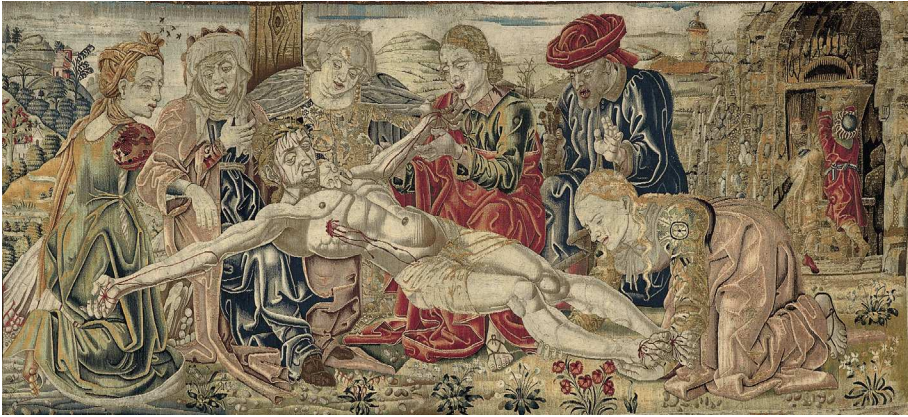


Abbildung 2: Taddeo Crivelli, Prachtbibel für Borso d'Este, Bd. 1, fol. 280v, 1455–61. Biblioteca Estense, Modena, Signatur: Lat. 422 = ms. V.G. 12.



**Abbildung 3:** Werkstatt des Rubinetto di Francia nach einem Entwurf von Cosmè Tura, Beweinung des toten Christus, ca. 1474–75. Wolle und Seide. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, Carmen Thyssen Collection.

für Borso d'Este mit Szenen aus dem Ferrareser Hofleben mit Musikern und Tänzern (Abb. 2).

Cosmè Tura bildete sich in maltechnischer Hinsicht zum unersetzlichen Experten aus, da er als einer der ersten die (nördliche) Ölmalerei (statt Tempera) einsetzte, zuerst für Retouchen, dann für ganze Bilder. Er könnte diese Technik von dem in Ferrara kurzzeitig tätigen Rogier van der Weyden gelernt haben, von dem im Belfiore-Studiolo eine *Kreuzabnahme* zu sehen war, die Tura vielleicht in seinem Tapissierentwurf zum gleichen Thema aufgegriffen hat (Abb. 3). Er könnte sich ikonographisch allerdings auch auf ein skulpturales Vorbild aus der Passion Christi (wie häufig bei besonders ausdrucksstarken Sujets der Zeit zu konstatieren) bezogen haben, auf Guido Mazzonis expressive Terracottabeweinungsgruppe in der Ferrareser Kirche Il Gesù von etwa 1483–85 (Abb. 4), die Josquin also auch hatte sehen können. Eines von Turas in ihrer Expressivität einprägsamsten Werken ist die *Pietà* im Museo Correr in Venedig, ein Miniaturformat von gerade einmal 45 x 31 cm (Abb. 5). Dieses wohl um 1460 entstandene Gemälde ist ein herausragendes Beispiel für eine besonders stark »nördlich« konnotierte Feinmalerei in »flämischer Manier« mit feinsten Oberflächenlasierungen und kalligraphischen Details auf dem Sarkophag. Der Körper Christi ist in erbarmungslosem Naturalismus gezeigt, er wirkt wie erstarrt im Todeskampf und symbolisiert so das unvorstellbare Leiden über den physischen Tod hinaus. Im »mineralisch« gegebenen Landschaftshintergrund im Stile Mantegnas findet man rechts Nikodemus und Josef von Arimathäa auf einer Pontonbrücke. Vorbild für eine solche hochexpressive Darstellungsweise der *Pietà* sind nördliche



**Abbildung 4:** Guido Mazzoni, *Compianto sul Christo morto*, ca. 1483–85. Terrakotta. Il Gesù, Ferrara.



**Abbildung 5:** Cosmè Tura, *Pietà*, 1460. Öl auf Holz. Museo Correr, Venedig.

Vesperbilder, Skulpturengruppen mit Maria, die den toten Christus auf ihrem Schoß präsentiert, welche in der Karfreitagsliturgie zum Einsatz kamen.

Nicht nur im Bereich der Materialien wusste Tura also eine Monopolstellung aufzubauen, er etablierte auch einen Individualstil als alleinstellendes Markenzeichen. Einmaligkeit macht einen Stil kostbar für die Auftraggeber, zugleich aber hat jeder Stil (als Modeerscheinung) seine Zeit – Tura erhält 1485 seinen letzten Auftrag vom Hof, lebt die letzten zehn Jahre seines Lebens (er starb 1495) in äußerst ärmlichen Verhältnissen und klagt ständig über Geldmangel. Die enge persönliche Bindung an seinen Hauptförderer Borso d'Este bricht 1471 mit dessen Tod ab, der »Personalstil« in der Herrschaftsrepräsentation des auf Borso folgenden Ercole d'Este war ein anderer. Zwischen Borso und Cosmè Tura hatte es offensichtlich eine hohe Kongruenz in den künstlerischen wie politischen Interessenslagen gegeben, Borsos Politikstil und Turas Kunst waren passgenau aufeinander zugeschnitten gewesen, es handelt sich um eine in idealer Weise gelungene Patronagebeziehung.

Im Jahr 1469 ist das erste Werk von Tura im religiösen Kontext dokumentarisch belegt, nämlich die beiden jeweils auf der Vorder- und Rückseite bemalten Orgelflügel in der Kathedrale von Ferrara, für die dort 1465 neu eingebaute Orgel (Abb. 6a und 6b). Auftraggeber für die Orgelflügel waren die Kathedraalkleriker und Bischof Lorenzo Roverella. Die Aufgabe bedingte von vorne herein ein »zweiteilbares« Sujet, v. a. im geöffneten Zustand. Die Außenbemalung zeigt den Hl. Georg als Drachentöter, ein Thema, das Tura schon früh interessiert hatte (Abb. 7). Unter seinen frühen Bildern finden sich auffällig viele Madonnen (Abb. 8). Außerdem hatte er 1460 die niederen Weihen angenommen, beides eventuell Strategien, um sich Aufträge aus dem klerikalen Umfeld zu sichern, war er doch ein sehr geschickter Selbstmanager, dem es an Selbstbewusstsein nicht mangelte: So verfügte er beispielsweise testamentarisch, dass für seine Grablege eine eigene, den Hll. Cosmas und Damian geweihte, Kirche gebaut werden sollte.

Die Innenbemalung der Orgelflügel, die im geöffneten Zustand zu sehen war, zeigt eine Verkündigung, ein herausragend gut zweiteilbares Thema. Auffällig ist der Kontrast zwischen extremer Bewegtheit, Expressivität bei gleichzeitiger höchster Formalisierung und Abstraktion außen und ruhiger Kontemplation innen, wo die Taube am Ohr Mariens zum Kommunikationsvehikel wird. Die Orgel, die zwischen den beiden Tafeln lag, »übertrug« sozusagen die Worte des Erzengels in sprechenden Tönen (eine Frühform sprechender Instrumentalmusik), wenn die Türen während der Messe geöffnet waren (was Voraussetzung für die erfolgreiche Fleischwerdung und damit auch für die Eucharistiespende in der Kommunion war). Der Hl. Georg, der außen einen Akt der *pietas* vollbringt, indem er die Tochter des Herrschers von Trapezunt aus den Fängen eines



Abbildungen 6a und 6b: Cosmè Tura, Orgelflügel aus der Kathedrale von Ferrara, Außen- und Innenseiten, 1469. Öl auf Holz. Museo del Duomo, Ferrara.

Menschenopfer fordernden Drachens befreit, war der Stadtpatron von Ferrara und der Namensgeber für ein für das Selbstverständnis der Stadtbürger zentrales Fest, den Palio di S. Giorgio, ein Menschen- und Pferderennen durch die Stadt. Er wird hier, dem kirchlichen Kontext entsprechend, auf den Orgelflügel zum *miles christianus* par excellence, zugleich könnte ein impliziter Aufruf, die Ungläubigen zu bekämpfen, illustriert sein. Auffällig ist auch der Kontrast zwischen



der »altertümlichen« Goldgrundmalerei der Georgslegende in spätgotischer (fast byzantinisch-ikonischer) Stillage mit geringer Tiefenräumlichkeit und kaum perspektivischer Durchformung gegenüber der renaissancehaften Gestaltung des streng zentralperspektivisch konstruierten Innenraums der Verkündigung mit ihrer klassischen Triumphbogenarchitektur. Der Engel und Maria sind von je einer den gesamten Bildraum ausfüllenden Arkade gerahmt, an die sich eine längsgerichtete Halle mit antikisch kassetierter Decke anschließt. Die Perspektivkonstruktion ist hier nicht frontal wie im Georg, sondern auf die leicht schräggestellten Flügel in geöffnetem Zustand ausgerichtet.



**Abbildung 7:** Cosmè Tura, Hl. Georg, 1460–65. Öl auf Holz. Collezione Vittorio Cini, Venedig.

Die all'antica-Dekoration und die heidnische Nacktheit der antikisierenden Kunstfiguren in der Wandtäfelung, die alle nur denkbaren Bewegungen vorführen, sind Paradethemen der Frührenaissancemalerei. Laut der Forschung handelt es sich hierbei um Planetendarstellungen, die allerdings wegen fehlender eindeutiger Attribute schwer zu identifizieren sind. Handelt es sich bei der Figur links oben mit der Mondsichel um Luna oder Diana? Darunter Mars in militärischer Einkleidung, neben ihm, vom Flügel des Erzengels Gabriel überdeckt, Merkur, der Götterbote und antike Vorläufer des Verkündigungse Engels, mit identischem Segensgestus. In der zeitgenössischen Literatur findet man den Gedanken, dass die Geburt Christi nicht nur vom Erzengel, sondern auch von den olympischen Göttern angekündigt worden sei. Soll das etwa heißen, dass selbst das Heilsgeschehen dem Fatum der Astrologie unterworfen ist? Aber die Madonna sieht dieses Bacchanal gar nicht, sie ist in ihre fromme Lektüre vertieft. Die Botschaft scheint also doch eher die zu sein, dass das belebte Christentum im Moment der Inkarnation an die Stelle der zur steinernen Skulptur erstarrten Antike tritt, die damit als vergangen konnotiert und in ihrer Wirkmacht vom den Bildraum beherrschenden Maler stillgestellt ist.



**Abbildung 8:** Cosmè Tura, *Madonna del Zodiaco*, zw. 1459 u. 1463. Tempera auf Holz. Galleria dell'Accademia, Venedig.



**Abbildung 9:** Cosmè Tura, Roverella-Altar. Mitteltafel: Madonna mit Kind und musizierenden Engeln, 1470. Öl auf Holz. National Gallery, London.



**Abbildung 10:** Cosmè Tura, Roverella-Altar. Lünette: Pietà oder Beweinung Christi, 1474. Tempera auf Holz. Musée du Louvre, Paris.

Vom zweiten bedeutenden kirchlichen Auftrag an Cosmè Tura, dem Altarpolyptychon für die Familienkapelle der Roverella in S. Giorgio fuori le Mura in Ferrara, ist vor allem die um 1474/75 entstandene Mitteltafel (Abb. 9) erwähnenswert: Die Madonna mit schlafendem Kind und musizierenden Engeln ist stilistisch noch härter, kristalliner ausgeführt, kalligraphische Elemente finden sich in den mosaïschen Gesetzestafeln links und rechts von der Madonna. Die das Polyptychon nach oben abschließende Lünette zeigt erneut eine Beweinung Christi (Abb. 10).

Die stilisierten Figuren der Mitteltafel sind bar jeder menschlichen Wärme, sie befinden sich in emotionsloser Erstarrung, auch durch die artifizielle Farbgebung in Pink, Grün und Blau. Die Wasserorgel im Vordergrund erklingt nicht, die Engel lassen ihre Instrumente ruhen – es herrscht absolute Stille in dieser eingefrorenen Momentaufnahme, die damit zugleich auf Ewigkeit gestellt ist. Diese Entrückung der Gottesmutter mit dem sehr gekünstelt sich auf ihrem Schoß räkelnden Christuskind ohne jegliche landschaftliche Einbindung (trotz des Durchblicks unter dem Thron der Madonna) ins Artifizuell-Irreale könnte auf die Himmelsphäre als einen vom irdischen Leben kategorial getrennten Realitätsraum verweisen. Und dort kann Sphärenmusik ja vielleicht auch ohne das Zutun von Musikern erklingen.

### Repräsentation im Studiolo

Schon im Belfiore-Studiolo hatte Cosmè Tura um 1458 eine (auch im Kolorit) ähnliche Frauenfigur gemalt, allerdings entstammte diese einem diesem höfischen Ausstattungsauftrag angemessenen paganen Kontext (Abb. 11). Vor allem in den exzentrischen Dekorationselementen findet sich Vergleichbares wie die monumen-

tale Muschelnische mit Perlen- und Korallenkollier. Der Hof der Este stilisierte sich in seiner Frühzeit zum »Musenhof« von Ferrara: Sowohl der zwischen 1441 und 1450 regierende Leonello d'Este, der in der zeitgenössischen Korrespondenz als *musarum amator* apostrophiert wird, als auch sein Bruder Borso richteten in verschiedenen ihrer Wohnsitze Studioli ein. Der heute nicht mehr existierende Palast von Belfiore lag am nördlichen Stadtrand des mittelalterlichen Ferrara und wurde unter Leonello als Hauptresidenz der Este ausgebaut. Sechzehn Jahre Arbeit am Studiolo sind ab 1448 dokumentiert, spätestens 1475 war er fertiggestellt. Zuerst wurde Angelo da Siena, gen. Maccagnino, mit der malerischen Ausstattung beauftragt, 1458ff. dann Cosmè Tura, die Gemälde waren wohl bis 1463 vollendet. Die Zuordnung von acht in verschiedenen europäischen Sammlungen erhaltenen



**Abbildung 11:** Cosmè Tura, Kalliope (?) für den Belfiore-Studiolo, 1458–60. Öl mit Eitempera auf Holz. National Gallery, London.



**Abbildung 12 (oben links):** Maccagnino und Werkstatt von Cosmè Tura, Erato, nach 1450. Öl auf Holz. Pinacoteca nazionale, Palazzo dei Diamanti, Ferrara.

**Abbildung 13 (oben rechts):** Angelo da Siena, Cosmè Tura und Werkstatt, Terpsichore, um 1450–1460. Öl auf Holz. Museo Poldi Pezzoli, Mailand.

**Abbildung 14 (unten):** Michele Pannonio, Thalia, ca. 1456-1457. Tempera und Öl auf Holz. Szépművészeti Múzeum, Budapest.

Musenbildern zum Belfiore-Studiolo ist in der Forschung bis heute umstritten. Belfiore wurde 1483 im Krieg gegen Ferrara von den Venezianern teilweise zerstört, die exakten Raumfolgen sind nicht mehr zu rekonstruieren, die letzte dokumentierte Erwähnung datiert aus dem Jahr 1632. Eine Mailänder Ausstellung hat 1991 nur noch sechs Bilder definitiv dem Belfiore-Zyklus zugeordnet: Angelo da Siena, gen. Maccagnino und Mitarbeiter von Cosmè Tura, *Erato* (zuständig für Liebeslied und Tanz, auch »Spes« genannt; Abb. 12) und *Urania* (Astronomie); von Angelo da Siena (von Tura und Gehilfen fertiggestellt) die *Terpsichore* (Chorische Lyrik, Tanz; um 1450–63, auch als »Caritas« identifiziert; Abb. 13); Michele Pannonios sog. *Ceres* bzw. *Thalia* (Komödie; Abb. 14); aus der Ferrareser Malerschule die *Polyhymnia* (Tanz, Pantomime, ernstes Lied; auch »Allegorie des Herbstes« genannt); schließlich Cosmè Turas Muse, welche die verschiedensten Bezeichnungen wie »Allegorische Figur«, »Der Frühling«, *Venus* oder eben *Kalliope* (Epos, Elegie) trägt, von 1458–60. Nicht mehr als zugehörig eingestuft werden zwei Bilder in Budapest von Maccagnino und Mitarbeitern, nämlich *Euterpe* (Musik, Lyrik) mit einer Flöte und eine (mit Fragezeichen als solche identifizierte) *Melpomene* (Tragödie) mit einem Zupfinstrument (Laute). Auffällig ist die stilistische Bandbreite der Bilder, was darauf hindeutet, dass es dem Auftraggeber weniger um die Erzeugung eines harmonisch-einheitlichen Eindrucks ging, als vielmehr darum, unter Beweis zu stellen, dass er auf die verschiedensten Künstler zugreifen konnte, die die gesamte stilistische



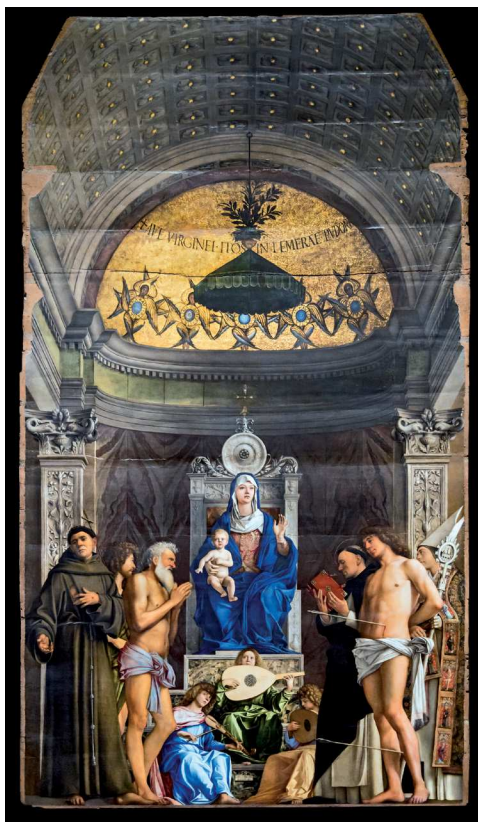
**Abbildung 15:** Jacopo della Quercia, Tugendallegorie (Sapienza) von der Fonte gaia, Piazza del Campo, Siena, 1419. Marmor. Museo di S. Maria della Scala, Siena.



**Abbildung 16:** Andrea Bonaiuti, Artes-Darstellungen im Triumph des Hl. Thomas von Aquin, 1366-1367. Fresko. Spanische Kapelle bei S. Maria Novella, Florenz.

und chronologische Spannweite der Ferrareser Malerei abdeckten und ihr Bestes gaben, um Leonellos »Bildersammlung« im Studiolo einzigartig zu machen.

Die Themenwahl für die Ausstattung war völlig neu, da es sich um den ersten Musenzyklus der Renaissance überhaupt handelte. Und auch die Art der Darstellung dieses antiken Themas betrat Neuland, da es noch keine Konventionen hierfür geben konnte. Vorbilder mussten somit in anderen Kontexten gesucht werden, so im Bereich der Skulptur und des Reliefs (z. B. bei Jacopo della Quercias Tugendallegorien auf der Fonte gaia in Siena; Abb. 15) oder in der Malerei (den unter Arkaden thronenden Artes-Darstellungen von Andrea Bonaiuti in der Spanischen Kapelle bei S. Maria Novella in Florenz; Abb. 16). Für eine dominante sitzende Frauengestalt auf einem Thron konnte man natürlich auf die Thronende Madonna zurückgreifen, wie sie prototypisch in den venezianischen *Sacre conversazioni* bei Giovanni Bellini (Abb. 17) und eben dann auch auf dem Roverella-Altar zu finden ist. Dort wurde auch das Hauptmerkmal der *Sacre Conversazioni* verarbeitet, dass es sich dabei um eine stumme, verinnerlichte Kommunikationsform handelte, die gerne durch Engel mit Musikinstrumenten,



**Abbildung 17 (links):** Giovanni Bellini, Pala di San Giobbe, ca. 1487. Öl auf Holz. Galleria dell'Accademia, Venedig.

**Abbildung 18 (rechts):** Cosmè Tura, Madonna mit Kind, ca. 1475. Öl auf Holz. Galleria dell'Accademia Carrara, Bergamo.

welche ungespielt und somit ebenfalls stumm bleiben, als Assistenzpersonal in ihrer Spezifik unterstrichen wurde – eine transzendente Pause, die der Betende vor diesen Andachtsbildern einlegen sollte, um sich dem christlichen Mysterium meditativ anzunähern. Die Musendarstellungen im Belfiore-Studiolo sind damit ein weiteres Beispiel für die in der Renaissancemalerei verbreitete Paganisierung christlicher Bildthemen, besonders der Madonna, der eine starke Versinnlichung und Erotisierung der Darstellung korrespondiert. In seiner Madonna von 1475 greift Tura das Musenschema dann wieder auf (Abb. 18) und rechristianisiert die Muse damit.

Die »Wiederentdeckung« der Antike in der Renaissance bedingte das Ringen mit einer neu zu etablierenden Ikonographie, die bis dato primär christlich geprägt war. Hierfür waren die mit den antiken Schriften vertrauten Hofhumanisten zuständig, im Falle des Belfiore-Studiolo wurde das Programm wahrscheinlich von Guarino da Verona entworfen. In einem Brief an Leonello d'Este vom

5. November 1447 macht dieser sich Gedanken über die Attribute der Musen, deren Anzahl und Zuständigkeitsbereiche, die zu diesem Zeitpunkt offenkundig noch nicht Allgemeingut waren. Emblembücher wie z. B. Alciatos *Emblemata* von 1531, in denen man über die korrekte Darstellungsweise antiker Gestalten hätte nachlesen können, gab es zu diesem Zeitpunkt auch noch nicht. Guarino bezog sein Wissen über die Musen wohl hauptsächlich aus spät- und nachantiken Quellen wie Macrobius, Marzianus Capella, Fulgentius und Boccaccio. Dass er auf die griechischen Originalquellen zurückgriff, ist eher unwahrscheinlich.

Guarino versucht in diesem Brief, Personifikationen strukturell als vermenschlichte Begriffe oder Konzepte zu erläutern, wenn er schreibt: »Erhabener Fürst und großer Herr, als ich kürzlich durch Euren Brief von Eurem edlen und wirklich lobenswerten Projekt erfuhr, Bilder der Musen in Auftrag zu geben, schien es mir sogleich höchst angemessen, diese Eure Idee zu loben und zu preisen, ist sie doch eines Fürsten würdig, da diese Bildidee nicht überladen ist mit sinnlosen und unzüchtigen Figuren. Doch ich will noch einen Schritt weitergehen, über das von Euch Ersonnene hinaus mich bemühen und mir Gedanken über die Anzahl der Musen machen, ein Thema, zu dem sich viele bereits geäußert haben. Einige bestehen darauf, dass es drei seien, andere vier, andere fünf, andere schließlich neun. Wir wollen uns der Neunzahl anschließen und die übrigen Meinungen vernachlässigen. Zusammenfassend kann man sagen, dass die Musen gewissermaßen Begriffe und Intelligenzen sind (*musas notiones quasdam et intelligentias esse*), die mittels menschlichen Strebens und menschlicher Anstrengung verschiedene Fertigkeiten und Künste entwickelt haben. Sie tragen ihren Namen, weil sie alles zu ergründen suchen oder aber auch, weil der Mensch nach ihnen sucht, ist doch der Wille nach Wissen dem Menschen angeboren. Denn *moustai* im Griechischen bedeutet suchen, so dass *Mousai* ›Sucherinnen‹ heißt. « Dann entwirft Guarino eine Basalikonographie, indem er den Musen die adäquaten Attribute zuweist, zum Beispiel: »Kalliope, als Sucherin des Wissens und der Bildung und als Schützerin der Dichtkunst, gibt den anderen Künsten gleichsam eine Stimme; kröne sie mit Lorbeer und laß sie drei Gesichter haben, hat sie doch den Ruhm von Menschen, Heroen und Göttern besungen.« Cosmè Tura scherte sich herzlich wenig um diese Vorgaben in seiner Umsetzung der Kalliope, und die drei Gesichter sind eine poetische Idee, die auf künstlerische Belange keine Rücksicht nimmt zugunsten eines klaren Symbols. Der Brief schließt mit der bezeichnenden Grußformel: »Lebe wohl mein wohlthätiger Fürst, Stolz der Musen; [...].« (Meine Übersetzung nach Baxandall 1965, S. 186f.)

Mit diesem privaten Museion und seinem absolut innovativen Bildprogramm stilisierte sich der Fürst als Apoll, den er als (nicht dargestellten) Musenführer substituierte, sobald er seinen Studiolo betrat. Das Arbeitszimmer mutiert so

zum antiken Parnass. Zugleich ist der Belfiore-Studiolo »das erste bekannte Beispiel eines solchen Raumtyps, in dem der Bildschmuck seine Funktion reflektiert« (Liebenwein 1977, S. 64), nämlich ein Studienort zu sein, der Ruhe und Abgeschiedenheit garantiert. An den Höfen der Renaissance wird aber auch zunehmend das Thema des inszenierten Rückzugs, der vorgeblichen Privatheit kultiviert. Man sollte sich aber nicht täuschen lassen: Natürlich waren diese mit höchstem Aufwand gestalteten Räumlichkeiten dazu da, gesehen und vor allem gezeigt zu werden. Sichtbarkeit und Verweigerung von Einblick, das Gewähren und Verwehren von Zutritt zum Allerheiligsten der Residenz waren höchst subtil eingesetzte Herrschaftsakte. Schließlich repräsentierte sich hier auch der gute Herrscher als der Beherrscher der Künste und Wissenschaften, die die Grundlage seines *buon governo* im Sinne zeitgenössischer Fürstenspiegel bildeten. Die Raumausstattung wird so zum Emblem einer weisen Regierung, die auf dem Grundsatz der Harmonie basiert und in der daher auch die Musik eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt.

### Repräsentation nach innen

Die Herrschaftsrepräsentation von Leonellos Bruder und Nachfolger, Borso d'Este, im Palazzo Schifanoia findet ebenso wie im Belfiore-Studiolo im Inneren eines Gebäudes statt. Die ihrem Namen nach der Vertreibung der Langeweile (»schivar la noia«) dienende Sommerresidenz der Este lag in der Zone zwischen »in der Stadt« (außerhalb des eigentlichen Stadtkerns) und »vor der Stadt« (aber: noch innerhalb der um 1320 in die Stadtbefestigung einbezogenen, mit Gärten versehenen Vorstadt). Diese sog. *delizia* entsprach der Mode der *villeggiatura*, des erholsamen Rückzugs aufs Land. Der Aufenthalt in der Sommerresidenz war der Unterhaltung, dem Divertimento, dem Fest, der kulturellen Betätigung wie der Lektüre, aber auch dem Naturgenuss und der Jagd gewidmet. Dem entsprach die eher leichte, man könnte sagen »luftige« Höhenlage der Ausstattung solcher suburbanen Villenbauten. In einem im Verhältnis zum repräsentativen Stadtzentrum marginal gelegenen Lusthaus waren die Künstler per se geringeren ästhetischen Normierungen unterworfen als im eigentlichen politischen Machtzentrum, dem Castello Estense. Das künstlerische Konzept des Palazzo Schifanoia wird damit zu einem weiteren Beleg für die These eines besonders großen ästhetischen Innovationspotentials an der Peripherie, das ihn zu einem Experimentierfeld *in aestheticis* werden ließ. Der Bau war bereits 1385 von Alberto d'Este eingeschossig begonnen worden, 1391 wurde er vergrößert, der eigentliche Ausbau erfolgte dann unter Borso d'Este, der dort seiner von 1450 bis 1471 dauernden Regentschaft ein Denkmal setzte. Borso musste gegen den



Abbildung 19: Salone dei Mesi, Palazzo Schifanoia, Ferrara, 1466–84.

Ruf der Illegitimität mit einem besonders hoch aufgeladenen Repräsentationsgebaren ankämpfen, da er ein außerehelicher Sohn des Markgrafen Niccolò III. d'Este von Ferrara, Modena und Reggio war.

Der nach 1484 fertiggestellte Bau zeigt nach außen hin wenig Prachtentfaltung, wie generell im Ferrara des Quattrocento findet auch hier die Repräsentation im Inneren des Gebäudes statt (nach dem Studiolo-Prinzip). Einzig das doppelgeschossige Marmorportal (um 1470) setzte einen Akzent mit dem Einhorn als Wappentier der Este und annoncierte mit dem ursprünglich bemalten Monumentalwappen den Hausherrn. Das repräsentative Kernstück des Palazzo, der Haupt- und Festsaal, ist der Salone dei Mesi (Abb. 19) mit seinen monumentalen Maßen von 24,6 m x 11,4 m x 7,5 m Höhe. Seine zwischen 1466 und 1471 bemalte Wandfläche umfasste im Originalzustand 540 m<sup>2</sup>. Neben Cosmè Tura, der wahrscheinlich weniger ausführender Maler als eine Art Spiritus rector im Hinblick auf die Gesamtkonzeption war, waren Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti, der sog. Maestro da gli occhi spalancati, der sog. Maestro dell'Agosto (Gherardo da Vicenza?) und Baldassare d'Este, der Halbbruder Borsos, an der Ausmalung beteiligt. Letzterer musste laut einem Vertrag vom 16. September 1473 bereits 1472 36 der unzähligen in den Fresken zu findenden Porträtköpfe Borsos auffrischen. Qualifiziert hatte er sich für diese Aufgabe mit seinem Borso-Porträt von 1469–71 (Abb. 20).

Die offensichtlich unter Zeitdruck ausgeführten Arbeiten dieses Teamworks führten zu einer veritablen »Durchmischung der Hände« in der notgedrungen so benannten Ferrareser Malerschule. Es wurde relativ wahllos dort weitergemalt, wo das jeweilige darüber befindliche Kompartiment bereits fertig war und gerade niemand anderes malte. Dieses Procedere setzt ein eventuell in einer Vorzeichnung streng festgelegtes Gesamtkonzept voraus, dessen Thema bereits im Namen des Salone angedeutet ist: Es ging um die zwölf Monatsdarstellungen des



**Abbildung 20:** Baldassare d'Este zugeschr., Borso d'Este, 1469–71. Tempera auf Holz. Castello sforzesco, Mailand.

Jahres, wovon nur sieben in unterschiedlich schlechtem Zustand erhalten sind – der März bis September und der Triumphwagen der Vesta im Dezember, hinzu kommen einige wenige Fragmente auf der Südseite (Januar, Februar) mit Ferrareser Stadtansichten. Die Fresken wurden im 18. Jahrhundert übertüncht, da der Palazzo seit 1736 als Tabakfabrik genutzt wurde. Anfang des 19. Jahrhunderts wurden sie wiederentdeckt, 1840 soweit möglich freigelegt – interessanterweise aus quasi historistischen Gründen: Man suchte nach Kostümvorlagen für ein Fest im Stile der Zeit des Borso d'Este.

Jacob Burckhardt schreibt hierzu in seiner *Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, dem *Cicerone* von 1855, kurz nach der Freilegung der Fresken: »Eines der wichtigsten culturgeschichtlichen Denkmale jener Zeit! es ist das Leben eines kleinen italienischen Gewaltherrschers, Borso von Este, Herzogs von Ferrara, in derjenigen Weise verklärt, welche dem Sinn des Jahrhunderts zusagte. Eine untere Bilderreihe stellt lauter Handlungen Borso's dar, auch sehr unwichtige, in prächtiger baulicher und städtischer Scenerie, in reichen Trachten. Eine zweite Reihe enthält die Zeichen des Thierkreises mit unergründlichen allegorischen Nebenfiguren auf blauem Grunde, eine dritte Götter und Allegorien auf Triumphwagen, von symbolischen Thieren gezogen, nebst Szenen aus dem Menschenleben, welche allerlei Künste und Verrichtungen darstellen. Das Ganze ist wieder eine von jenen astrologisch sinnbildlichen Encyclopädien [...], in



**Abbildung 21:** Ferrareser Malerschule, Die Monate März, April und Mai, 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

deren Geheimniss zu sein das Glück der damaligen Gebildeten war.« (*Cicerone*, 1855, S. 812f.) In der Tat muss hier ein humanistischer Berater das gelehrte Programm in allen Details aus der damals greifbaren astrologischen und mythologischen Literatur zusammengestellt haben.

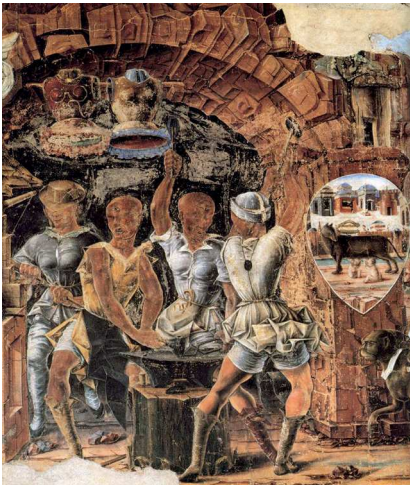
Auf den ersten Blick sieht sich der Betrachter mit einem relativ sturen Gliederungsschema konfrontiert (Abb. 21), bestehend aus zwölf parataktisch nebeneinander angeordneten und in jeweils drei Zonen übereinander unterteilten Monatsdarstellungen, die sehr ähnlichen Gestaltungsprinzipien folgen. In der oberen Zone befindet sich je ein Triumphwagen mit einem olympischen Gott oder einer Göttin, flankiert von je zwei Szenen, die den Zuständigkeitsbereichen der Götter zuzuordnen sind, so z. B. im Juni Merkur, mit dem der von ihm getötete Argus rechts auf dem Hang korrespondiert, im Vordergrund wird Handel getrieben (Abb. 22); im September wird der Triumph des Vulkan flankiert von dessen Schmiede mit den werktätigen Zyklopen, die ein Wappenschild Roms mit der antiken Lupa angefertigt haben (Abb. 23), rechts die – für Vulkan wenig triumphale – Szene mit dem Liebeslager von Mars und Venus (Abb. 24). Außerdem finden sich in dieser Zone die sog. Planetenkinder, deren Tätigkeiten und deren Temperament dem Einfluss des jeweiligen Gottes direkt untergeordnet ist, z. T. rätselhaft, so die Gruppe von nackten Knaben bei Apollo im Mai (Abb. 25), bei denen es sich um die sog. »Söhne des Apoll« handeln könnte, oder aber, da es Zwillingspärchen sind, um eine Anspielung auf das zugeordnete Tierkreiszeichen der Zwillinge. Auch in diesem Fall (wie beim Belfiore-Studiolo) geht die Schwierigkeit der eindeutigen ikonographischen Auflösung auf die Tatsache



**Abbildung 22 (oben):** Ferrareser Malerschule, Der Triumph Merkurs (Juni), 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

**Abbildung 23 (unten links):** Ferrareser Malerschule, Die Schmiede des Vulkan (September), 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

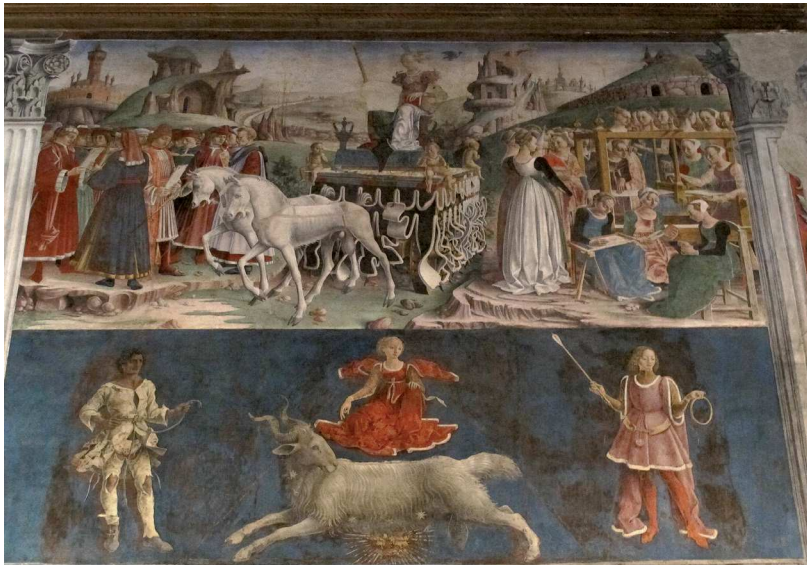
**Abbildung 24 (rechts):** Ferrareser Malerschule, Das Liebeslager von Mars und Venus (September), 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.





**Abbildung 25 (oben):** Ferrareser Malerschule, Zwillingspaare (Mai), 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

**Abbildung 26 (unten):** Ferrareser Malerschule, Der Triumph der Minerva und die Dekane des März, links der sogenannte Perseus, 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.



**Abbildung 27:** Ferrareser Malerschule, Der Monat April, 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.



zurück, dass die Rezeption griechischer Mythologie in der Renaissance erst langsam einsetzt und sich die ikonographischen Muster noch nicht typisierend verfestigt haben. So findet sich im März (Abb. 26) in der Triumphzone Minerva mit Gorgoneion, Schwert und Buch, ihr zugeordnet sind Juristen und Humanisten links, Weberinnen und Spinnerinnen rechts.

Aby Warburg hat hier schön ironisch von einem »ferraresischen Handarbeitskränzchen« (Warburg 1912, S. 469) gesprochen, wobei das verstrickte und verwebte Material der Wolle den Übergang zum Tierkreiszeichen des Widders in der mittleren Zone herstellt. Im April triumphiert Venus mit einem pfeilschießenden Amor auf ihrem Gürtel. An ihren Thron ist ein Ritter gefesselt, der das Minnethema in nördlich-burgundischer Manier aufruft (Abb. 27) – Warburg spricht von einer »nordischen Lohengrinstimmung« (Warburg 1912, S. 471). Die passende Begleitung für Venus sind Liebespaare, musizierende Gruppen und die drei Grazien. All dies spielt sich im Tierkreiszeichen des Stiers ab.

Das Geheimnis der in der mittleren Zone befindlichen und von Burckhardt sogenannten »unergründlichen allegorischen Nebenfiguren auf blauem Grunde« hat erst Warburg 1912 in seinem berühmten Vortrag auf dem X. Internationalen Kunsthistorikerkongress in Rom mit dem Titel »Italienische Kunst und



**Abbildung 28:** Ferrareser Malerschule, Borso gibt seinem Hofnarren Scoccola eine Münze, 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara« gelüftet. Methodisch bahnbrechend war hierbei, dass Warburg die Darstellungen nicht nur als Stilphänomene betrachtete, sondern erstmals den Versuch unternahm, die geistigen, man könnte sagen: psychischen Grundlagen der Renaissancekunst zu ergründen, wie er selber schreibt: eine »noch ungeschriebene historische Psychologie des menschlichen Ausdrucks« zu bieten (Warburg 1912, S. 478). Erstmals wurden die ominösen Figuren neben den Sternzeichen inhaltlich gedeutet, und zwar auch durch eine Ausweitung des Blickfeldes nach Osten. Warburg identifizierte sie als sog. Dekane, die je zehn Tage umfassenden Untereinheiten der Tierkreiszeichen, Personifikationen der Fixsterne. Diese sind im Gegensatz zu den Wandelsternen unbeweglich. Die olympischen Zwölfgötter ersetzen hier die Planetengötter, nehmen aber nach wie vor die Wandelsternsphäre ein, weshalb sie sich auf Triumphwagen fortbewegen, die Petrarca's *Trionfi*, aber auch der zeitgenössischen Festkultur entlehnt sind. Diese Dekane (z. B. eine Verballhornung des Perseus-Gestirns als »wilder Mann«; vgl. Abb. 26) haben jeweils Einfluss auf eine Dekade, also zehn Tage des jeweiligen Monats, was ihre Dreizahl erklärt, und stellen damit sozusagen »Unter-Allegorien« dar, die ebenso verlebendigt werden wie die olympischen Götter über ihnen.

In der unteren Zone mit Szenen aus dem Hofleben des Borso d'Este hat der Herrscher jeweils zweimal eine Art »Bühnenauftritt« in prachtvoller Architekturkulisse, zumeist einmal in typischen Situationen bei der Ausübung von Staatsgeschäften, das andere Mal im Modus des »otium«, auf der Jagd oder bei sonstigen Zerstreungen. Bei der Darstellung dieses idealen Regiments wird Borso insbesondere in Ausübung der Herrschertugend *par excellence*, der *giustizia*,



**Abbildung 29:** Ferrareser Malerschule, Borso bei der Rechtsprechung und beim Ausritt zur Falkenjagd (März), 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

gezeigt, d. h. bei Akten der Rechtsprechung, Begnadigung, Gunsterweisung, Privilegiererteilung, etc. (Abb. 28). Architektonischer Indikator ist hierbei die häufig dargestellte Loggia als prototypischer Gerichtsort. So sieht man im März Borso zum einen bei der Rechtsprechung unter dem Rundbild der Iustitia, zum anderen beim Ausreiten zur Falkenjagd (Abb. 29). Dabei begegnet ihm links ein wilder Reiter, der ein Double von Cosmè Turas Hl. Georg von den Orgelflügeln in der Kathedrale ist (vgl. Abb. 6a). Als dem Monat zugeordnete Landarbeiten findet man das Rebenbescheiden im Weinberg, davor nochmals die Reitergruppe vor einem Taubenschlag. Im April gibt Borso seinem Hofnarren Scoccola eine Münze. Die Hofgesellschaft bricht zur Jagd auf, ein Falke schlägt einen Storch, und schließlich wird der Betrachter Zeuge des Palio di S. Giorgio, mit der adligen Ferrareser Gesellschaft als Zuschauerin in einer prachtvollen Architekturkulisse, unter ihnen Borso als *Primus inter pares* (Abb. 30). Im Juli empfängt der Principe ausländische Botschafter und Diplomaten aus konkurrierenden Höfen (Abb. 31), was diesen bei ihrem Besuch in Ferrara, der im Salone dei mesi seinen Höhepunkt fand, mit Borso als *Cicerone* in seiner ganzen Magnifizenz vor Augen geführt worden sein dürfte. Die Fresken sind im Stil von Tapissereien gemalt, die als realer Wandschmuck im Salone dienten – Ferrara war seit Leonello d'Este ein Zentrum der Tapissierproduktion (vgl. Abb. 3), die insbesondere unter Borso



**Abbildung 30 (oben):** Ferrareser Malerschule, Der Palio di San Giorgio (April), 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

**Abbildung 31 (unten):** Ferrareser Malerschule, Borso empfängt Botschafter (Juli), 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

florierte. Die Este besaßen eine riesige Sammlung französischer und flämischer Tapissereien, die wesentlich wertvoller und teurer waren als Gemälde oder Fresken.

In diesem Ausstattungszyklus gibt es zwei mögliche Leserichtungen: Eine horizontale, nach Zonen, bei der sich in der obersten ein zwölfteiliger Göttertriumph abspielt. Weiterhin eine vertikale Leserichtung, die sich in ihrem Ablaufschema von oben nach unten an kosmologischen bzw. astrologischen Vorstellungen der Zeit orientiert: Das Leben »hienieden«, also auf Erden, steht unter dem

direkten Einfluss der Götter und der Sterne, wobei sich dieser gleichermaßen positiv als Protektion wie negativ als Dirigismus und Prädestination gestalten kann. Dennoch sind die Sphären nicht nur malerisch strikt voneinander getrennt: In keinem Fall kann die untere, weltliche Sphäre Einfluss auf die beiden oberen nehmen. Diese Sphärentrennung zieht sich bis in die Bekleidung der Figuren durch, die oben überzeitlich, z. T. nackt, sind, unten aber zeitgenössische Kostüme tragen, welche zugleich Aufschluss über soziale Zugehörigkeiten geben. Im Ablauf von oben nach unten finden sich zudem Abstufungen im »Realitätsgehalt« der Darstellung: Die beiden oberen Sphären wirken überirdisch-idealisiert und enthalten symbolische sowie allegorische Elemente, während die untere irdisch-detailrealistisch gestaltet ist. Manche Interpreten sehen in der unteren Zone die Darstellung herausragender konkreter Einzelereignisse aus dem Hofleben (z. B. das Wettrennen bzw. das Pferderennen als ein bestimmter Palio). Obgleich in den Figuren Porträts von Zeitgenossen (u. a. Guarino da Verona, unendlich oft Borso selbst) zu finden sind, scheint es sich hier doch weniger um Historienbilder als um »Zustandsbilder« zu handeln, welche die Regierungszeit Borsos in ihren ökonomischen und kulturellen Auswirkungen auf den Ferrareser Hof verherrlichen, in all ihrer *variabilità* und bunten Diversität. Laut Warburg stellt die Hofzone einen »illustrierten Hof- und Staatskalender des Duca Borso« dar (Warburg 1912, S. 476). Der gesamte Saal wird in seiner Ausstattung so zu einem astrologischen System, zu einem monumentalen astrologischen Kalender oder Talisman, der aufgehängt wurde, um die Gunst der Götter für den Ferrareser Hof zu erringen.

Ursprünglich bildete der Salone dei Mesi einen geschlossenen Illusionsraum, mit einem autonomen architektonischen System, bestehend aus einer Pilastergliederung mit 19 in Grotteskenornamentik verzierten korinthischen Pilastern und darauf illusionistisch aufruhenden Deckenbalken, einer zweiteiligen Sockelzone mit farbigem Marmorimitat und einem antikisierenden Puttenfries in Grisaillemalerei. Er präsentierte sich als in sich geschlossene und nach außen hin abgeschlossene Kunstwelt mit strikter Zugangsbeschränkung, da selbst die Fensterläden in geschlossenem Zustand in die Bemalung integriert waren. Die künstliche Beleuchtung brach diese Illusion allerdings und indizierte den Raum als einen artifiziellen Kunstkosmos, der die Natur übersteigt. In dieser Welt der Illusion und der Phantasie herrschen autonome Regeln der Gestaltung von Raum und Zeit, die realen Raumgrenzen werden an mehreren Stellen außer Kraft gesetzt, das Personal der Ausmalung richtet sich wie der auf dem Gesims sitzende Falkner nach Innen auf den Betrachter aus (Abb. 32). Philippe Morel hat diese Paradoxa in der Raumkonstruktion als autonome künstlerische Gestaltungsmomente interpretiert und auf bewusste Brüche und Diskontinuitäten in der Raumfolge hingewiesen



**Abbildung 32 (oben):** Ferrareser Malerschule, Der Falkner auf dem Gesims, 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

**Abbildung 33 (unten links):** Ferrareser Malerschule, Der Hund auf der Landzunge, 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

**Abbildung 34 (unten rechts):** Ferrareser Malerschule, Fiktive Architekturen, 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.



(Abb. 33 und 34). Damit demonstriert der Künstler (und auch der Auftraggeber) seine Verfügungsgewalt über den dargestellten Raum. Unter den in statischer Hinsicht gänzlich fiktiven Aufbauten auf dem Bogen ist Borso, durch den Maler jeder Gefahr durch einstürzende Neubauten enthoben, im Juli zu Pferde verewigt (Abb. 35). Der Künstler erlaubt sich beliebige Dimensionssprünge in diesem von ihm beherrschten Kunstraum (Abb. 36), der mit dem realen Raum interferiert. Er wird damit als fiktiver markiert, vor dem der Auftraggeber seinen Gästen immer wieder neu seine Deutungshoheit demonstrieren konnte, indem er die Fiktionen geistreich offenlegte (oder eben auch gerade nicht). Im Juli verschwindet gar ein Pferd als kollagierte Flachware in der Kulisse und wird damit in einer Art bildlichem »Erinnerungsraum« jenseits der Sichtbarkeit konserviert – das Geheimnis dieser Kunst, das nur Borso durchschaut, wird so gewahrt.

Der schon geschilderte Eindruck, es in den einzelnen Sphären mit unterschiedlichen Realitätsebenen zu tun zu haben, wird dadurch verstärkt, dass die drei Schichten je eigenen Konstruktionsprinzipien folgen und einer je individuellen Perspektive unterworfen sind. Perspektivkonstruktion wird hier zur Bedeutungsträgerin, indem sie »alte« und »moderne« Elemente aussagekräftig kombiniert. So ist die Landschaft in der oberen Zone extrem flächig, perspektivisch »altmodisch«, »archaisch«-mittelalterlich und damit idealisierend gegeben, die Figuren überlappen sich, die einzelnen Gruppen sind relativ arbiträr rund um den Bildraum verteilt. Während hier das Konstruktionsprinzip monoton wiederholt wird, ist die untere Zone größtmöglicher Variabilität unterworfen – die Zeitlosigkeit der Göttersphäre in ihrer paradiesischen *actas aurea* wird so mit dem stets wandelbaren irdischen Leben kontrastiert. Die mittlere Zone repräsentiert dagegen in ihrer völligen Raum- und Ortlosigkeit eine Art astrologische Abstraktion. Ihr himmlisch-dunkelblauer monochromer Hintergrund suggeriert eine unendliche Erstreckung des Raumes, in dem die personifizierten Himmelskörper schweben und damit Ewigkeit symbolisieren.

Unten, in der Welt, hingegen wird die bahnbrechende Neuerung der Frührenaissancemalerei angewandt, nämlich die Linearperspektive, die virtuos und z. T. sogar mit verschiedenen Augenpunkten in ein und demselben Fresko zum Einsatz kommt, zugleich aber pro Wand einer geschlossenen Perspektivkonstruktion folgt. Der Markgraf wird sozusagen in seinen Aktivitäten eingerahmt und perspektivisch umfassen, damit aber auch als herausragendes Individuum in seiner jeweiligen Tätigkeit hervorgehoben. Borsos glückliches Regiment wird in »historisierend«-panegyrischer Absicht mit dem Goldenen Zeitalter der ewigen Götterherrschaft gleichgesetzt, wie Steffi Roettgen betont, und mit anderen Darstellungen des »Buon Governo« parallelisiert, z. B. mit Ambrogio Lorenzettis Fresken mit der vorbildlichen Regierung (Abb. 37) und deren Auswirkungen auf das Prosperieren der Stadt



**Abbildung 35 (oben):** Ferrareser Malerschule, Borso zu Pferde unter der »Luftbrücke«, 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

**Abbildung 36 (unten):** Ferrareser Malerschule, Borso unter dem Palio di S. Giorgio, 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

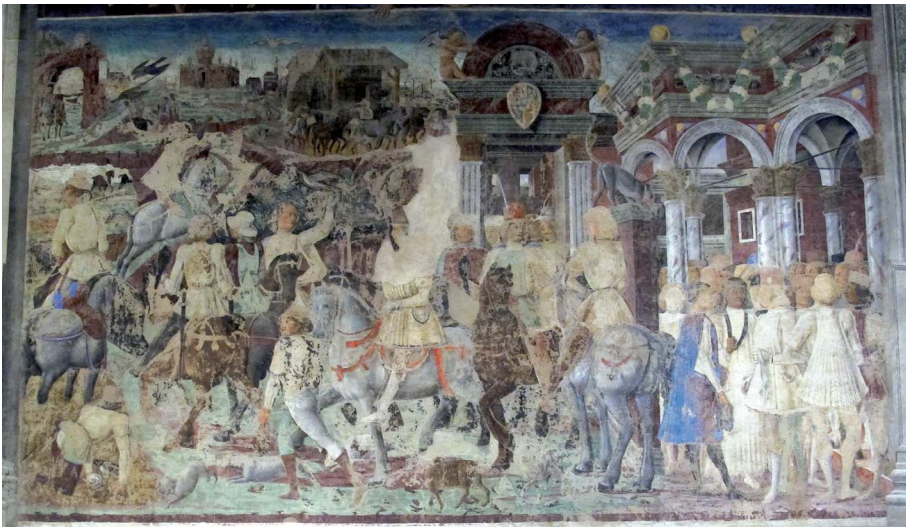






**Abbildung 39 (oben):** Ferrareser Malerschule, Borso zu Pferde vor der Ferrareser Stadtlandschaft (Juni), 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

**Abbildung 40 (unten):** Ferrareser Malerschule, Borso zu Pferde mit Ausblick ins Umland von Ferrara (August), 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.



## Repräsentation nach außen

Schon 1451 hatte Borso im Osten der Stadt, südlich vom Palazzo Schifanoia, ein neues Viertel errichten lassen. Der eigentlich entscheidende Schritt in der Stadterweiterung wurde jedoch erst von seinem (legitim geborenen) Halbbruder und Nachfolger Ercole d'Este 1492 mit der sog. *Addizione Erculea* vollzogen. Durch die Integration der nördlichen und östlichen Vorstädte in den eigentlichen Stadtraum gewann dieser fast das Doppelte seiner bisherigen Ausmaße hinzu. Ein rationales, wie auf dem Reißbrett entworfenes, rechtwinkliges Straßensystem sollte sich programmatisch-stilistisch vom mittelalterlichen, verwinkelten Stadtkern abheben. Ercole bediente sich bei diesem herkulische Kräfte verlangenden Unternehmen des antikischen Topos vom Fürsten als Stadtgründer, der *fundator et conditor urbis* zu sein beansprucht, in Imitation der Gründung Roms, wie Werner L. Gundersheimer dargelegt hat. Auch der Topos des *principe architetto* klingt hier an, der in staatskonstituierender wie architektonischer und urbanistischer Hinsicht eine dem Schöpfergott vergleichbare perfekte rationale Ordnungsleistung ex nihilo vollbringt. Passenderweise wurde für Ferrara dann auch gleich ein Stadtgründungsmythos erfunden, der die Ursprünge der Stadt auf Aeneas zurückführte.



Abbildung 41: Biagio Rossetti, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1492–1567.



**Abbildung 42:** Ferrareser Malerschule, Borso unter dem Triumphtor und zu Pferde (September), 1466–71. Fresko. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

Der spektakulärste Neubau im Rahmen dieser urbanistischen Erweiterung war der Palazzo dei Diamanti (Abb. 41), den Ercoles Stadtbaumeister Biagio Rossetti 1492 für Sigismondo d'Este nicht von ungefähr auf dem Kreuzungspunkt von *cardo* und *decumanus maximus* und damit auf dem mythischen *umbilicus urbis* (Nabel der Stadt) zu errichten begann. Seine vielbewunderten 8500 Marmorbossen scheinen die im Inneren zu erwartenden Diamantenschätze mit ihren Stacheln vor dem externen Zugriff zu schützen. Solch kristalline, harte, rationalistisch-abstrakte Strukturen sind als charakteristisch für die Malerei von Cosmè Tura benannt worden. Auf der Piazza Nuova (heute Piazza Ariostea, westlich vom Palazzo dei Diamanti), dem größten Platz in der Neustadt, sollte ein monumentales Reiterstandbild für Ercole auf hohem Podest errichtet werden, das nicht nur mit dem Marc Aurel in Rom in Konkurrenz getreten wäre, sondern auch Verrocchios Colleoni in der Ferrara feindlich gesinnten Republik Venedig mühelos in den Schatten gestellt hätte, wäre es je ausgeführt worden. Borso hatte seine »Reiterdenkmäler« mehrfach in der Malerei des Salone dei mesi an die Wand bringen lassen (vgl. Abb. 39), im September neben einer prächtigen Triumphtor-Architektur (Abb. 42) – und in mehreren Fällen nach dem Vorbild antik-römischer Münzporträts im imperial konnotierten strikten Profil (vgl. Abb. 35). Ercole hingegen wollte vollplastisch mit dem weithin sichtbaren Herrschaftszeichen im Stadtraum – und über diesen hinausragend – Präsenz zeigen. Damit unterscheidet sich sein Repräsentationsstil programmatisch von dem seines Vorgängers, weil er nur noch vorgeblich seinen Mitbürgern gleichgeordnet-aristokratisch ist.



**Abbildung 43:** Guido Mazzoni, *Compianto sul Christo morto*, Detail: Ercole d'Este als Josef von Arimathäa, ca. 1483–85. Terrakotta. Il Gesù, Ferrara.

Zwar war auch Borso ein Spezialist der Nachruhmssicherung, wie unter anderem die von ihm bei einem seiner Hofhumanisten und -historiographen, Tito Vespasiano Strozzi, in Auftrag gegebene *Borsiade* belegt. Zugleich legte er jedoch großen Wert darauf, als volksnaher Herrscher dargestellt zu werden, der den Kontakt zur Straße nicht scheut, der sich geradezu leutselig unter seine Untertanen mischt und sich um deren alltägliche Belange kümmert. Die Autorität dieses Repräsentationsmodells wurde im Palazzo Schifanoia dadurch gewahrt, dass in einer parallelisierenden Lektüre der oberen und unteren Bildzone Borso in seinen Regierungshandlungen mit den olympischen Göttern gleichgestellt war. Sein Halbbruder Ercole setzte hingegen einerseits auf ein geistesaristokratisches Pathos der *gravitas* und elitären Distanz zu seinen Untertanen, strebte aber andererseits nach christlicher (und nicht nur antiker) Gottebenbildlichkeit, wie Klaus Pietschmann gezeigt hat: Im Rahmen seiner Selbststilisierung zum vorbildlichen christlichen Herrscher, der demonstrative Frömmigkeitsbeweise in der Öffentlichkeit erbrachte, indem er beispielsweise an *Sacre rappresentazioni* teilnahm, schlüpfte Ercole in Mazzonis Beweinungsgruppe im Ferrareser Gesù vollplastisch und in naturalistischer Farbfassung in die Rolle des Josef von Arimathäa (Abb. 43), des kurzzeitigen Grabspenders für den Leichnam Christi. Als

weitere (vielleicht auch kompensatorische) *humilitas*-Demonstration ließ er sich auf einer nur noch in Kopie erhaltenen *Pietà* von Ercole de' Roberti als Nikodemus und damit als der großzügige Myrrhe- und Aloe-Spender für die Salbung des Leichnams Christi malen. Diese Form der Repräsentation richtete sich vor allem nach innen, auf die städtische Adelsgesellschaft, während das geplante Reiterdenkmal nach außen, auf konkurrierende Mächte, abzielte.

Der Hof der Este repräsentierte sich durchgängig als ein geschlossener sozialer und politischer Mikrokosmos, der dem göttlichen Makrokosmos strukturiert homolog konzipiert war. In dieser kleinen Welt in der Welt fand die Interaktion zwischen Hofkünstlern und Auftraggebern statt, musste ihr Verhältnis von Fall zu Fall neu ausgehandelt werden. Was der ihn umgebende Kosmos der bildenden Kunst, in dem die Musik auf den unterschiedlichsten Ebenen eine zentrale Rolle spielte, für den kurzzeitigen Ferrareser Hofkünstler Josquin im Hinblick auf seine eigene Kunst bedeutet haben könnte, wäre in einer präzisen Strukturanalyse des Patronageverhältnisses zwischen Ercole und dem Musiker, aber auch der in und für Ferrara und danach entstandenen Werke zu erschließen.

#### Literatur:

*Astrologia. Arte e Cultura in Età Rinascimentale*, hrsg. von Daniele Bini, Ausstellungskatalog Modena 1996

*Atlante di Schifanoia*, hrsg. von Ranieri Varese, Modena 1990

Michael Baxandall, »Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28 (1965), S. 183–204

Marco Bertozzi, *La tirannia degli astri: gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Livorno <sup>2</sup>1999

*Biagio Rossetti e il suo tempo. Atti del Convegno internazionale, Ferrara, 24–26 novembre 2016*, hrsg. von Alessandro Ippoliti, Rom 2018

Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, 2 Bde., hrsg. von Christine Tauber, Martin Warnke und Bernd Roeck, Basel und München 2001 (Jacob Burckhardt Werke, Bd. 2 und 3)

Jacob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, hrsg. von Mikkel Mangold, Basel und München 2018 (Jacob Burckhardt Werke, Bd. 4)

Lucas Burkart, »Kommunale und seigneurale Bildersprache des Quattrocento in Padua und Ferrara«, in: *Medium Aevum Quotidianum* 40 (1999), S. 66–124

Stephen Campbell, *Cosme Tura of Ferrara. Style, Politics and the Renaissance City, 1450–1495*, New Haven und London 1997

Stephen Campbell, »Pictura and Scriptura: Cosmè Tura and Style as Courtly Performance«, in: *Art History* 19/2 (1996), S. 267–295

Francesco Ceccarelli, Andrea Marchesi und Maria Teresa Sambin De Norcen, *Biagio Rossetti, 1444–1516. Architettura e documenti*, Bologna 2019

Alison Cole, *Italian Renaissance Courts: Art, Pleasure and Power*, London 2016

Katja Conradi, *Malerei am Hofe der Este. Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti*, Hildesheim und Zürich 1997

*La Corte di Ferrara e il suo mecenatismo. 1441–1598*, hrsg. von Marianne Pade, Lene Waage Petersen und Daniela Quasta (Kongress Kopenhagen 1987), Kopenhagen und Modena 1990

*Cosme Tura. Painting and Design in Renaissance Ferrara*, hrsg. von Stephen J. Campbell, Mailand 2002

Angela Dillon Bussi, »Muse e arti liberali: nuove ipotesi per lo studiolo di Belfiore«, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, hrsg. von Mario Di Giampaolo u. a., Neapel 2001, S. 69–92

*Gli Este a Ferrara: Una corte nel Rinascimento*, hrsg. von Jadranka Bentini, Mailand 2004

*Gli Estensi. Prima Parte: La Corte di Ferrara*, hrsg. von Roberta Iotti, Modena 1997

Graziella Federici-Vescovini, »Gli affreschi astrologici del Palazzo Schifanoia e l'astrologia alla Corte dei Duchi d'Este tra Medioevo e Rinascimento«, in: *L'art de la Renaissance entre science et magie*, hrsg. von Philippe Morel, Paris 2006, S. 55–82

Werner L. Gundersheimer, *Art and life at the court of Ercole d'Este*, Genf 1972

Werner L. Gundersheimer, »The patronage of Ercole I d'Este«, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 6 (1976), S. 1–18

Werner L. Gundersheimer, *Ferrara. The Style of a Renaissance Despotism*, Princeton 1973

Hannemarie R. Jensen, »The Universe of the Este Court in the Sala dei Mesi«, in: *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo*, 1990, S. 111–127

*Klang und Stille in der Bildenden Kunst. Visuelle Manifestationen akustischer Phänomene*, hrsg. von Cristina Urchueguía und Karolina Zgraja, Basel 2020

*Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Neue Studien zur Kulturpatronage*, hrsg. von Ulrich Oevermann, Johannes Süßmann und Christine Tauber, Frankfurt a. M. 2007 (modellbildend hierin der Beitrag von Ulrich Oevermann, »Für ein neues Modell von Kunst- und Kulturpatronage«, S. 13–23)

Wolfgang Liebenwein, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977

Domenico Giuseppe Lipani, *Devota magnificenza: Lo spettacolo sacro a Ferrara nel XV secolo (1428–1505)*, Rom 2017

Karen Lippincott, »Gli dei-decani del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia«, in: *Alla corte degli Estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*, hrsg. von Marco Bertozzi, Ferrara 1994, S. 181–197

Karen Lippincott, *Frescoes of the Salone dei Mesi in the Palazzo Schifanoia in Ferrara: Style, Iconography and Cultural Context*, Diss. Chicago 1987

Karen Lippincott, »The Iconography of the Salone dei Mesi and the Study of Latin Grammar in Fifteenth Century Ferrara«, in: *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo*, 1990, S. 93–109

Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400–1505. The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Oxford 1994

Joseph Manca, *Cosmè Tura. The Life and Art of a Painter in Estense Ferrara*, Oxford 2000

Joseph Manca, »The Presentation of a Renaissance Lord: Portraiture of Ercole I d'Este, Duke of Ferrara (1471–1505)«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52/4 (1989), S. 522–538

Monica Molteni, *Cosmè Tura*, Mailand 1999

Philippe Morel, »Espace et paradoxe à Schifanoia«, in: *Y voir mieux, y regarder de plus près: autour d'Hubert Damisch*, hrsg. von Danièle Cohn, Paris 2003, S. 75–84, 240–242, 271

*Le Muse e il Principe. Arte di Corte nel Rinascimento Padano*, Ausst.kat. Mailand, Modena 1991

Klaus Pietschmann, »Muße oder Distinktion? Zum Bedeutungsspektrum höfischer Musizierpraxis um 1500«, in: *What makes the nobility noble? Comparative Perspectives from the Sixteenth to the Twentieth Century*, hrsg. von Jörn Leonhard und Christian Wieland, Göttingen 2011, S. 227–238

*Politikstile und die Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Dietrich Erben und Christine Tauber, Passau 2016

Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, Bd. 1, München 1996

Charles Rosenberg, *Art in Ferrara during the reign of Borso d'Este. A Study in Court Patronage*, Michigan 1974

Charles Rosenberg, »Arte e Politica alle Corti di Leonello e Borso d'Este«, in: *Le Muse e il Principe*, 1991, S. 39–52

Charles Rosenberg, *The Este Monuments and Urban Development in Renaissance Ferrara*, Cambridge 1997

Sven Sandström, *Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting During the Renaissance*, Uppsala 1963

Tim Shephard, *Echoing Helicon. Music, Art and Identity in the Este Studioli, 1440–1530*, Oxford u. a. 2014

Tim Shephard, *Music in the Art of Renaissance Italy. 1420–1540*, Turnhout 2020.

Christine Tauber, »Der Idealstadtgründer als Kustos im Monumentenmuseum: Retrospektive Memoriastiftung in Sabbioneta«, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, 69 (2018), S. 37–69

Christine Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I<sup>r</sup>*, Berlin 2009

Christine Tauber, »Stilpolitik im Palazzo del Te in Mantua«, in: *Politikstile*, 2016, S. 93–127

Alberto Tenenti, »Il principe architetto«, in: *Il principe architetto. Atti del convegno internazionale, Mantova, 21–23 ottobre 1999*, hrsg. von Arturo Calzona, Francesco Paolo Fiore und Alberto Tenenti, Florenz 2002, S. 1–9

Ranieri Varese, *Il Palazzo di Schifanoia*, Bologna 1980

Ranieri Varese, »Il sistema delle ›delizie‹ e lo ›studiolo‹ di Belfiore«, in: *Le muse e il principe*, 1991, S. 187–201

Aby Warburg, »Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara (1912)«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, Leipzig und Berlin 1932, S. 459–479

Martin Warnke, *Hofkünstler: Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1996

Abbildungsnachweise:

Abb. 1: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cosmè\\_Tura,\\_Kunsthistorisches\\_Museum\\_Wien,\\_Gemäldegalerie\\_-\\_Leichnam\\_Christi\\_von\\_Engeln\\_gehalten\\_-\\_GG\\_1867\\_-\\_Kunsthistorisches\\_Museum.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cosmè_Tura,_Kunsthistorisches_Museum_Wien,_Gemäldegalerie_-_Leichnam_Christi_von_Engeln_gehalten_-_GG_1867_-_Kunsthistorisches_Museum.jpg)

Abb. 2: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=9507991>

Abb. 3: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/rubinetto-di-francia-workshop-design-cosme-tura/lamentation-over-body-dead>

Abb. 4: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Compianto\\_sul\\_Cristo\\_morto\\_\(Ferrara\)\\_by\\_Guido\\_Mazzoni?uselang=it#/media/File:Guido\\_mazzoni,\\_compianto\\_con\\_alcuni\\_ritratti\\_di\\_estensi,\\_1485,\\_01.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Compianto_sul_Cristo_morto_(Ferrara)_by_Guido_Mazzoni?uselang=it#/media/File:Guido_mazzoni,_compianto_con_alcuni_ritratti_di_estensi,_1485,_01.JPG); Di Sailko - Opera propria, CC BY 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=48569905>

Abb. 5: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cosmè\\_Tura\\_-\\_Pietà\\_-\\_WGA23147.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cosmè_Tura_-_Pietà_-_WGA23147.jpg)

Abb. 6a und 6b: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cosmè\\_Tura\\_036.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cosmè_Tura_036.jpg); [https://commons.wikimedia.org/wiki/Cosmè\\_Tura\\_catalog\\_raisonné,\\_1958#/media/File:Cosmè\\_Tura\\_039.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Cosmè_Tura_catalog_raisonné,_1958#/media/File:Cosmè_Tura_039.jpg)

Abb. 7: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cosmè\\_tura,\\_san\\_giorgio,\\_1460-65\\_ca.\\_\(coll.\\_cini\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cosmè_tura,_san_giorgio,_1460-65_ca._(coll._cini).jpg); By Sailko - Own work, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=62140986>

Abb. 8: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Accademia\\_-\\_Madonna\\_dello\\_zodiaco\\_-\\_Cosmè\\_Tura.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Accademia_-_Madonna_dello_zodiaco_-_Cosmè_Tura.jpg)

Abb. 9: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CTura.jpg>

Abb. 10: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Cosmè\\_Tura\\_catalog\\_raisonné,\\_1958#/media/File:Cosmè\\_Tura\\_031.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Cosmè_Tura_catalog_raisonné,_1958#/media/File:Cosmè_Tura_031.jpg)

Abb. 11: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Studiolo\\_di\\_belfiore,\\_calliope\\_di\\_cosmè\\_tura,\\_national\\_gallery\\_di\\_londra.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Studiolo_di_belfiore,_calliope_di_cosmè_tura,_national_gallery_di_londra.jpg)

Abb. 12: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bottega\\_di\\_cosmè\\_tura,\\_musa\\_erato,\\_1450\\_ca.,\\_dallo\\_studiolo\\_di\\_belfiore,\\_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bottega_di_cosmè_tura,_musa_erato,_1450_ca.,_dallo_studiolo_di_belfiore,_01.jpg)

Abb. 13: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cosmè\\_Tura\\_-\\_The\\_Muse\\_Terpsichore\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cosmè_Tura_-_The_Muse_Terpsichore_-_Google_Art_Project.jpg)

Abb. 14: [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Studiolo\\_di\\_belfiore,\\_thalia\\_di\\_michele\\_annonio,\\_budapest\\_2.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Studiolo_di_belfiore,_thalia_di_michele_annonio,_budapest_2.jpg)

Abb. 15: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo\\_della\\_quercia,\\_sapienza.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_della_quercia,_sapienza.JPG); By Combuschen - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=17134978>

Abb. 16: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Trionfo\\_di\\_san\\_tommaso\\_d'aquino,\\_04.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Trionfo_di_san_tommaso_d'aquino,_04.JPG); Di I, Sailko, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=25415860>

Abb. 17: [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Accademia\\_-\\_Pala\\_di\\_San\\_Giobbe\\_by\\_Giovanni\\_Bellini.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Accademia_-_Pala_di_San_Giobbe_by_Giovanni_Bellini.jpg)

Abb. 18: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cosmè\\_Tura\\_022.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cosmè_Tura_022.jpg)

Abb. 19: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cosmè\\_Tura\\_-\\_View\\_of\\_the\\_Salone\\_dei\\_Mesi\\_-\\_WGA23124.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cosmè_Tura_-_View_of_the_Salone_dei_Mesi_-_WGA23124.jpg)

Abb. 20: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Borso\\_d'Este.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Borso_d'Este.jpg); Giovanni Dall'Orto, 6. Januar 2007. Cropped from: File:Milano - Castello sforzesco - Vicino da Ferrara (attr.) - Borso d'Este -1469-1471- - Foto Giovanni Dall'Orto - 6-1-2007.jpg., Attribution, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=112273>

Abb. 21: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco\\_del\\_Cossa.\\_Frescoes\\_March,\\_April,\\_May\\_Salone\\_dei\\_Mesi\\_os\\_Palazzo\\_Schifanoia\\_1470.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_del_Cossa._Frescoes_March,_April,_May_Salone_dei_Mesi_os_Palazzo_Schifanoia_1470.jpg)

Abb. 22: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro\\_dagliocchi\\_spalancati\\_-\\_Allegory\\_of\\_June\\_-\\_Triumph\\_of\\_Mercury\\_\(detail\)\\_-\\_WGA23126.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro_dagliocchi_spalancati_-_Allegory_of_June_-_Triumph_of_Mercury_(detail)_-_WGA23126.jpg)

Abb. 23: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Allegory\\_of\\_September\\_\(detail\)\\_-\\_WGA23136.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Allegory_of_September_(detail)_-_WGA23136.jpg)

Abb. 24: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ercole\\_de'\\_Roberti\\_-\\_Allegory\\_of\\_September\\_\(detail\)\\_-\\_WGA23137.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ercole_de'_Roberti_-_Allegory_of_September_(detail)_-_WGA23137.jpg)

Abb. 25: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo\\_schifanoia,\\_salone\\_dei\\_mesi,\\_05\\_maggio\\_\(f.\\_del\\_cossa\\_e\\_aiuti\),\\_trionfo\\_di\\_apollo\\_03.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_05_maggio_(f._del_cossa_e_aiuti),_trionfo_di_apollo_03.JPG); Sailko, CC BY-SA 3.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0>, via Wikimedia Commons

Abb. 26: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo\\_schifanoia,\\_salone\\_dei\\_mesi,\\_03\\_marzo\\_\(f.\\_del\\_cossa\),\\_trionfo\\_di\\_minerva\\_01.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_03_marzo_(f._del_cossa),_trionfo_di_minerva_01.JPG); ; Sailko, CC BY-SA 3.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0>

Abb. 27: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco\\_del\\_Cossa,\\_](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_del_Cossa,_)

April\_fresco,\_Palazzo\_Schifanoia,\_1470.jpg

Abb. 28: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo\\_schifanoia,\\_salone\\_dei\\_mesi,\\_04\\_aprile\\_\(f.\\_del\\_cossa\),\\_Borso\\_assiste\\_al\\_Palio\\_di\\_San\\_Giorgio\\_e\\_dà\\_moneta\\_al\\_buffone\\_Scoccola\\_02.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_04_aprile_(f._del_cossa),_Borso_assiste_al_Palio_di_San_Giorgio_e_dà_moneta_al_buffone_Scoccola_02.JPG); By Sailko - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28747236>

Abb. 29: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo\\_schifanoia,\\_salone\\_dei\\_mesi,\\_03\\_marzo\\_\(f.\\_del\\_cossa\),\\_borso\\_alla\\_caccia\\_e\\_amministrat.\\_di\\_giustizia\\_01.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_03_marzo_(f._del_cossa),_borso_alla_caccia_e_amministrat._di_giustizia_01.JPG); Von Sailko - Eigenes Werk, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28746363>

Abb. 30: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo\\_schifanoia,\\_salone\\_dei\\_mesi,\\_04\\_aprile\\_\(f.\\_del\\_cossa\),\\_Borso\\_assiste\\_al\\_Palio\\_di\\_San\\_Giorgio\\_e\\_dà\\_moneta\\_al\\_buffone\\_Scoccola\\_06.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_04_aprile_(f._del_cossa),_Borso_assiste_al_Palio_di_San_Giorgio_e_dà_moneta_al_buffone_Scoccola_06.JPG); By Sailko - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28747277>

Abb. 31: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo\\_schifanoia,\\_salone\\_dei\\_mesi,\\_07\\_luglio\\_\(maestro\\_dagliocchi\\_spalancati\),\\_borso\\_riceve\\_degli\\_ambasciatori\\_02.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_07_luglio_(maestro_dagliocchi_spalancati),_borso_riceve_degli_ambasciatori_02.JPG); Von Sailko - Eigenes Werk, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28750680>

Abb. 32: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo\\_schifanoia,\\_salone\\_dei\\_mesi,\\_04\\_aprile\\_\(f.\\_del\\_cossa\),\\_Borso\\_assiste\\_al\\_Palio\\_di\\_San\\_Giorgio\\_e\\_dà\\_moneta\\_al\\_buffone\\_Scoccola\\_03.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_04_aprile_(f._del_cossa),_Borso_assiste_al_Palio_di_San_Giorgio_e_dà_moneta_al_buffone_Scoccola_03.JPG); By Sailko - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28747250>

Abb. 33: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo\\_schifanoia,\\_salone\\_dei\\_mesi,\\_03\\_marzo\\_\(f.\\_del\\_cossa\),\\_borso\\_alla\\_caccia\\_e\\_amministrat.\\_di\\_giustizia\\_05.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_03_marzo_(f._del_cossa),_borso_alla_caccia_e_amministrat._di_giustizia_05.JPG); Von Sailko - Eigenes Werk, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28746378>

Abb. 34: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo\\_schifanoia,\\_salone\\_dei\\_mesi,\\_04\\_aprile\\_\(f.\\_del\\_cossa\),\\_Borso\\_assiste\\_al\\_Palio\\_di\\_San\\_Giorgio\\_e\\_dà\\_moneta\\_al\\_buffone\\_Scoccola\\_07\\_1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_04_aprile_(f._del_cossa),_Borso_assiste_al_Palio_di_San_Giorgio_e_dà_moneta_al_buffone_Scoccola_07_1.jpg); By Sailko - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28747310>

Abb. 35: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo\\_schifanoia,\\_salone\\_dei\\_mesi,\\_07\\_luglio\\_\(maestro\\_dagliocchi\\_spalancati\),\\_borso\\_riceve\\_degli\\_ambasciatori\\_03.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_07_luglio_(maestro_dagliocchi_spalancati),_borso_riceve_degli_ambasciatori_03.JPG); Von Sailko - Eigenes Werk, CC BY-SA 3.0,

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28750686>

Abb. 36: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo\\_schifanoia,\\_salone\\_dei\\_mesi,\\_04\\_aprile\\_\(f.\\_del\\_cossa\),\\_Borso\\_assiste\\_al\\_Palio\\_di\\_San\\_Giorgio\\_e\\_dà\\_moneta\\_al\\_buffone\\_Scoccola\\_05.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_04_aprile_(f._del_cossa),_Borso_assiste_al_Palio_di_San_Giorgio_e_dà_moneta_al_buffone_Scoccola_05.JPG); By Sailko - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28747268>

Abb. 37: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ambrogio\\_Lorenzetti\\_-\\_Allegory\\_of\\_Good\\_Government\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ambrogio_Lorenzetti_-_Allegory_of_Good_Government_-_Google_Art_Project.jpg)

Abb. 38: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ambrogio\\_Lorenzetti\\_-\\_Effects\\_of\\_Good\\_Government\\_in\\_the\\_city\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ambrogio_Lorenzetti_-_Effects_of_Good_Government_in_the_city_-_Google_Art_Project.jpg)

Abb. 39: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo\\_schifanoia,\\_salone\\_dei\\_mesi,\\_06\\_giugno\\_\(maestro\\_dagli\\_occhi\\_spalancati\),\\_borso\\_ascolta\\_una\\_supplica\\_04.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_06_giugno_(maestro_dagli_occhi_spalancati),_borso_ascolta_una_supplica_04.JPG); Von Sailko - Eigenes Werk, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28748670>

Abb. 40: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Frescos\\_in\\_Palazzo\\_Schifanoia\\_\(Ferrara\)\\_-\\_August#/media/File:Palazzo\\_schifanoia,\\_salone\\_dei\\_mesi,\\_08\\_agosto\\_\(maestro\\_dell'agosto\\_o\\_gherardo\\_da\\_vicenza\),\\_ambasciatori\\_e\\_partenza\\_per\\_la\\_caccia\\_01\\_1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Frescos_in_Palazzo_Schifanoia_(Ferrara)_-_August#/media/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_08_agosto_(maestro_dell'agosto_o_gherardo_da_vicenza),_ambasciatori_e_partenza_per_la_caccia_01_1.jpg); By Sailko - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28749327>

Abb. 41: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Esterno\\_di\\_giorno.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Esterno_di_giorno.JPG); Von Stefano Canziani - Eigenes Werk, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=43638799>

Abb. 42: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo\\_schifanoia,\\_salone\\_dei\\_mesi,\\_09\\_settembre\\_\(ercole\\_de'\\_roberti\),\\_borso\\_in\\_parata\\_01.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_schifanoia,_salone_dei_mesi,_09_settembre_(ercole_de'_roberti),_borso_in_parata_01.JPG); Sailko, CC BY-SA 3.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0>

Abb. 43: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guido\\_mazzoni,\\_compianto\\_con\\_alcuni\\_ritratti\\_di\\_estensi,\\_1485,\\_07.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guido_mazzoni,_compianto_con_alcuni_ritratti_di_estensi,_1485,_07.JPG); Di Sailko - Opera propria, CC BY 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=48569913>