

pagare fichti-

Mr Salomon Reinach

Überreicht vom Verfasser

Cöln 21./5. 13.

SONDERABDRUCK

aus dem

REPERTORIUM FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

KARL KOETSCHAU

Jährlich ein Band von 6 Heften. Preis Mark 30.—

Bibliothèque Mazarin de l'Orient



150059

2012. 2060 2164

18 211 1031

SAPPHO UND DIE NAJADE — TIZIANS »HIMMLISCHE UND IRDISCHE LIEBE«.

VON

JOS. POPPELREUTER.

Bis zu welchem Grade der Kunstgeist der Renaissance sich in den Jahrzehnten um 1500 dem Reiz des geheimnisvollen Dunkels hingeeben hatte, dafür sind die vielerörterten Illustrationen der *Hypnerotomachia Poliphili* aus der Druckerei des Aldus Manutius, Venedig 1499, das beste Zeugnis. Aus dem Inhalte dieses seltsamen Buches ersieht man auch die geistige Quelle jenes neuen Stroms in dem Inhalt der Renaissance-malerei: es ist eben die für den jugendlichen Geist der Altertumsforschung noch stark phantastisch untermischte Antike; das Buch ist treffend der »Roman der Antike« genannt worden. Für den Renaissance-Italiener sind die Ruinen der Römer und was sich in ihnen von Bildresten findet, voll von Geisterspuk, die Literatur voll von Götter- und Heldenromantik. Es ist eben die romantische Epoche der italienischen Nation. Von dieser Seite der schwer verständlichen antiken Vorbilder bekam die Vorliebe für die schon vom Mittelalter reichlich gepflegte Allegorie einen neuen Anstoß. Von ihr ging auch ein neuer Strom auf unsere Deutschen vom Beginn des 16. Jahrhunderts über, um sich bei ihnen hinwiederum mit gewissen nationalen Elementen zu einem oft schwer durchdringbaren Romantismus faustischer Art zu verbinden.

Indes dürfen wir nicht zu rasch darin sein, jedwedes nicht sofort verstandene Bild der Renaissance unter dieser Rubrik willkürlich schöner Gestaltenrhapsodik unterzubringen; denn notwendig wird jede Epoche, welche illustrativ stark produziert, zu gewärtigen haben, daß ein Teil ihres Werkes, sobald nicht für die Bezeichnung des Stoffes klar Sorge getragen wird, der Zukunft unverstanden bleiben kann. Standen nicht die alten Perihegeten oft ratlos vor den Tempelskulpturen ihres Landes? Und wie manches Historienbild des 19. Jahrhunderts verbirgt sich schon jetzt unter einem leichten Schleier der Unverständlichkeit! Indes der Zug der Abwendung von glatter Verständlichkeit ist in der Hochrenaissance allgemein und erstreckt sich auch auf das kirchliche Bild, wenigstens insofern, als man sich nicht die Mühe gibt, das in sich durchaus klar Gedachte mit der nötigen Nachdrücklichkeit nach außen dauernd festzulegen. Wenn z. B. Vasari im Angesicht der allegorischen Fresken Giorgiones am Fondaco dei Tedeschi in Venedig mit einer unverkennbaren Beimischung von Ärgerlichkeit bemerkt, er verstehe deren Inhalt nicht und habe trotz aller Erkundigungen in Venedig von niemand erfahren können, was sie bedeuten, »chè nel vero non si ritrova storie che abbino ordine«, so möchte man ihm, so sehr man seinen Verdruß mitempfunden mag, doch zurückgeben, er möge sich darauf besinnen, daß auch bei seinem Herrn und Meister in Rom es nicht viel besser sei. Wir würden

Vasari fragen, ob er wohl meine, daß ein nach Rom zugereister Venezianer vor dem Jüngsten Gericht Michelangelos ohne einen wohlorientierten Cicerone besser daran sei, wie er selbst in Venedig vor den Fresken Giorgiones; denn von der schlichten volkstümlichen Deutlichkeit eines mittelalterlichen Kirchenkünstlers, der seine Heiligen allgemach durch Marterinstrument, Spruchzettel oder Unterschrift klar kenntlich macht bis zum Jüngsten Gericht Michelangelos, wo das ganze Gewoge der Gestalten und himmlischen Chöre bis auf einen kleinen Bruchteil unbenennbar ist — Welch ein Schritt zu vornehmer Unbekümmertheit gegenüber dem Bedürfnis des Publikums nach gemächlicher Verständlichkeit! Wie dankbar würden selbst wir heute für ein kleines Merkzettelchen über die Gestalten sein, um die Geschichte der kirchlichen ikonographischen Vorstellungen bis zu jenem Höhepunkte abendländischer Kunst klar erkennen zu können!

In gleichem Maße verflüchtigt sich die Renaissance alsbald in das Reich der Undeutbarkeit, wenn sie, ohne für eine nähere Bezeichnung besorgt zu sein, Mythologien in die Landschaft hineinkomponiert, welche weiter ab vom Wege liegen und nicht ohne weiteres verstanden werden. Wir können die Geschichte dieser Bilderkategorie in Florenz in der Villa der Medici beginnen lassen. Erst umständlich mußte man in unseren Tagen den homerischen Hymnus als das Vorbild für die berühmte »Geburt der Venus« des Botticelli darlegen. Die direkte Fortsetzung dieses florentinischen Geistes der etwas gesuchten Mythologien sind eben manche Schöpfungen des jungen Venedig bald nach 1500, wie etwa die sogenannte »Familie« des Giorgione und andere.

Aber ist es nicht das merkwürdigste, um nicht zu sagen, fatalste des ganzen, daß wir gegenüber Raphaels »Schule von Athen« und dem »Parnaß« in gleicher Ratlosigkeit stehen müssen, wo uns die Namensnennung eben des einzelnen doch so wichtig ist für das Verständnis des ganzen geistigen Inhalts jener Zeit? Wieviel würden wir hier geben für ein Teilchen jener schulmeisterlichen Deutlichkeit, mit welcher die Historienmaler des 19. Jahrhunderts die Erklärung ihrer Figurenvielfalt nach Schema und Nummer zu Papier zu hinterlassen nicht versäumten; denn die Vorstellung der Renaissance von den Geistesgrößen des Altertums zu kennen, wie sollte es uns nicht als etwas vom Wichtigsten in der Erkenntnis der ganzen Epoche erscheinen? Und in wie gleichem Geiste hier die Venezianer mit der übrigen Renaissance arbeiteten, dessen wird man bald inne, wenn man an Giorgiones »Feldmesser« denkt; Raphael hätte sie in eines seiner Bilder hineinkomponieren können. Sie sind wie seine eigenen Figuren auf dem Parnaß und in der Schule von Athen in leiser Aktion; man denke nur an die Gruppen der zeichnenden und zirkelnden Mathematiker und Astronomen. Wie seltsam, daß Wickhoff gegenüber diesem Werk des Venezianers in das Gebiet des Mythos abschweifte! Die ins Auge zu fassende Gruppe von Renaissanceschöpfungen lag ihm, wie scheint, ferner: diejenige eben der literarischen Größen des klassischen Altertums. Das Nächstliegende ist hier

das richtigste: es sind berühmte Männer, sicher annähernd richtig benannt als »Philosophen«. So erscheint auch die schreibende Figur im Musenhof der Isabella Gonzaga im Louvre von Lorenzo Costa in einem verwandten Kostüm und in ähnlicher Haltung.

Die Rekonstruktion der Bildgestalten antiker Geistesgrößen und Helden durchzieht dauernd die Zeit. Ich deute diesmal nur wenig an: die Angelegenheit der Statue Virgils war für Mantua eine Staatsangelegenheit (Burckh. I. S. 339). Zu der beabsichtigten Wiederaufrichtung durch Isabella sollte Mantegna die Zeichnung machen. Die Angelegenheit spielte in den Jahren um 1500. In Sulmona verehrte man Ovids Andenken, und zwar, wie scheint, durch Bildsäule und Siegel (Burckh. I. S. 338). 1493 war in Verona auf der Attika des schönen, vom gelehrten Fra Giocondo erbauten Rathauses die Reihe der berühmten Männer Veronas aus dem römischen Altertum fertiggestellt: Cornelius Nepos, Catull, Vitruv, Plinius d. J., Aemilius Macer. Die Venezianer mochten sie wie ihre eigenen begrüßen. Die äußere Reihungsform solcher Zusammenstellungen mit Hilfe der Attika sehen wir hier in die Kunstgeschichte eintreten. In Tizians Werk spielt die Folge römischer Kaiser eine Rolle, welche ihn für den Herzog von Mantua beschäftigte; man vermutet, daß er in Bambos Museum zu Padua die Anregung erhalten habe (Crowe u. Cavalcaselle p. 344). Ich zweifle auch nicht daran, daß jüngsthin Studniczka Recht gehabt hat mit der Deutung der Büste des sogenannten Uzzano von Donatello als Cicero¹⁾; so lange konnte sich merkwürdigerweise durch das Mangeln der Unterschrift die wahre Bedeutung verbergen. Ich hatte dieselbe längst notiert, als Studniczka sie unabhängig fand. Die antike Literatur fließt über von Erwähnungen der »Philosophen« und sonstigen Geistesgrößen, welche die Künstler gebildet hatten; kein Wunder bei der Vorliebe des gelehrten Hellenismus für pointierte Reihenbildungen berühmter Männer der verschiedensten Gebiete. Es bleibe hier ununtersucht, in welcher Zahl in den Händen der Renaissancesammler tatsächlich schon Bildnisse dieser Art sich fanden, welche inschriftlich bezeichnet waren. Jedenfalls war, wie allein schon die Kaiserporträts zeigen, wo die antiken Münzen leicht zur vollen Reihe verhelfen konnten, das Suchen nach den Bildnissen der antiken Persönlichkeiten ein überaus intensives, und man bedenke den starken Anteil, welchen allenthalben die Porträtköpfe an den Antikensammlungen bis zu dieser Stunde zu haben pflegen. Sehr leicht ist deshalb derlei Material in den Händen der Renaissancesammler und der Künstler zu vermuten. Vasari (VIII S. 18) will wissen, daß Rafaels Gestalten auf dem Parnas »furono cavati parte da statue parte da medaglie«.

Erwägt man nunmehr diese verschiedenen Gebiete, auf denen in jener Zeit Bilder entstehen konnten, deren Bedeutung später wieder verloren ging, sollte man dann nicht vor jedem unerklärten Bilde, wenn irgend möglich die Frage aufwerfen: wenn es nicht Allegorie oder Mythologie enthält, kann es dann nicht die Darstellung

¹⁾ Leipziger Winckelmannsvortrag 1911.

von historischen oder literarischen Persönlichkeiten enthalten? Eigentlich selbstverständlich! Und doch wie seltsam konnte es unterbleiben gegenüber dem berühmtesten der ungedeuteten Renaissancebilder der »Himmlischen und irdischen Liebe« Tizians. Ich will allerdings zur Entschuldigung zugeben, daß es bei diesem Bilde einer sehr starken Befreiung von dem äußeren mythologisierenden Eindruck bedarf, um aus dem Reich der Allegorie und Mythologie den Weg in dasjenige der historischen Persönlichkeit zu finden. Weil Tizian einen der wenigen in der antiken Literaturgeschichte gegebenen Gegenstände herausgriff, welcher sich seltsam auf der Scheide der historischen und der mythologischen Welt bewegt, mußte sein Meisterwerk, nachdem der Gegenstand einmal vergessen, das Schicksal haben, solange ein Rätsel zu bleiben.

Es ist Wickhoffs Verdienst, auf eine klar nennbare Deutung gedrungen zu haben. Freilich führte zunächst sein Versuch mit »Venus und Medea« auf ein Gebiet, das der Varianten herzlich viele zuließ. Die Reihe antiker Heroinen, denen Frau Venus ratend oder tröstend zur Seite gesetzt werden konnte, ließe sich sicher nicht unerheblich vermehren, namentlich sobald man einmal die im Bilde gegebene örtliche Szenerie in den Wind zu schlagen sich erlauben will. Es war nicht zu verwundern, daß alsbald die Bezeichnung »Venus und Helena« hinterherkam. Und dazu käme dann noch die Reihe der sterblichen Schönen, welche mit der weltbeherrschenden Liebesgöttin poetisch in Beziehung gesetzt worden sind.

Die Aufstellung der Reihen berühmter Frauen war schon älter. Boccaccio hatte in »De claris mulieribus« Mythologie und Geschichte seltsam naiv verbunden. Wachsend führen sich diese Frauengestalten in die bildende Kunst ein und gegen Beginn des 16. Jahrhunderts sind sie allerwärts gebräuchlich geworden. Einige Heroinen haben sich um diese Zeit des Tafelbildes hervorragend bemächtigt, wie Judith, Lucretia u. a. In der Kleinkunst, welche Schmuck oder Gerät der Frau bilden mußte, lagen sie selbstverständlich noch näher.

So sieht man also: das Feld war, wenn man mit der Deutung der »Himmlischen und irdischen Liebe« im Bereiche der Mythologie und der biblischen Geschichte blieb, ein enger umschriebenes wie dasjenige der Allegorie, aber doch immerhin ein unendlich weites.

Wir müssen also von einer anderen Seite kommen; wir müssen, wovon ich soeben ausging, die Probe auch auf das Gebiet der Literatur machen. Hat man dann einmal gegenüber unserem Bilde diese Frage aufgeworfen, so ist der Weg zum literarischen Vorbild alsbald gefunden. Die Wahl unter den dichtenden Frauen des Altertums ist nicht groß, und wir machen sofort die Probe auf Sappho. Die Kenntnis der Renaissance von ihr war, wie sogar heute noch, auf nicht allzu breiten Boden gestellt, und doch ist das Interesse für die sagenumwobene Gestalt der Dichterstern ein allenthalben fühlbares; unter den Frauengrößen der Antike tritt sie in den Vorstellungen der Zeit mächtig hervor. Boccaccio schon gibt in »De claris

mulieribus« eine poetisch verklärte Darstellung von ihr, welche die wesentlichsten Züge enthält und voll stärkster Betonung ihrer großen Bedeutung ist: Durch den Lorbeerhain des Parnaß in den Apollotempel gelangt und gebadet im Quell der Dichter, gesellt sie sich zu den Musen; er weiß, daß sie ein nach ihr benanntes besonderes Versmaß erfunden hat, und daß sie ihre unglückliche Liebe zu einem schönen Jüngling besang. Und ihre Bedeutung faßt er überschwänglich in die Worte: Nicht Kronen von Königen, nicht Mitren von Priestern oder Lorbeerkränze von Triumphatoren seien ruhmreicher als Sapphos Dichterkranz. Der Zeit Tizians ist sie völlig geläufig geworden: So erwähnen sie Castiglione, Bandello, Jul. Caesar Scaliger u. a. Ariost im XVIII. Gesang, I, wo er zum Preise der Frauen anhebt, gibt das hohe Wort der Wertschätzung:

»Sappho e Corinna perche furon dotte
Splendono illustri et mai non veggon notte.«

Auch die antike Literatur, welche von ihren Bildnissen im Altertum berichtet, war den Renaissancegelehrten zugänglich: bei Cicero war die Bildnisfigur von der Hand des Silanion erwähnt, welche Verres aus dem Prytaneion von Syrakus raubte. Plinius erwähnte das Gemälde des Leon.

Auf dem Parnaß hat Raphael sie zu den Dichtern gesellt, die zehnte Muse zum Chor der neun anderen. Der hervorragende Platz, welchen er ihr gleich im Vordergrund angewiesen, zeigt uns, daß sie vor der Gedankenwelt der Zeit keineswegs bloß im matten Schimmer einer fernen Erinnerung lag, sondern daß sie vielmehr allen lebhaft gegenwärtig war. Wie hätte es anders sein können, wo doch die griechischen Drucke des Aldus Manutius alle Altertumsfreunde interessierten und gerade 1508 die Aldinische Ausgabe von des Dionysius De compositione verborum und damit das schöne Originalgedicht der Sappho erschienen war, durch dessen genaue Anführung uns der Grammatiker den so einzigen Dienst erwiesen hat. Wie mußte bei der gesteigerten hellenisierenden Richtung der humanistischen Studien und bei dem reifer gewordenen literaturgeschichtlichen Verständnis diese Perle griechischer Dichtung besonders in Venedig auf den Kreis des Aldus wirken! Das Bild des florentinischen Humanistenkreises dürfte sich in Venedig wiederholt haben, vielleicht hier vorbildlich erschienen sein: die Künstler gehörten ihm an, sicher berührten sie ihn in nächster Nähe und was wir von Florenz wissen, daß die Gelehrten sich angelegen sein ließen, die jungen Künstler zu antikisierenden Arbeiten anzuregen — man denke ohne alles andere an das Verhältnis Polizians zum jungen Michelangelo für das Sujet der Kentaurenschlacht — ist in Venedig gleich oder ähnlich anzunehmen, um so mehr als das Haupt des Kreises, der große Drucker, wegen seiner Illustrationen den Kontakt mit der jungen Künstlergeneration suchen mußte.

Sappho ruft in dem Gedichte Aphrodite herbei, ihr zu erscheinen wie ehemals und ihr Trost im Liebesgram zuzusprechen:

„. . . . σὺ δ' ὦ μάκαιρα,
 μειδιάσαις' ἀθανάτων προσώπων,
 ἦρε', ὅτι δῆύτε πέπονθα, κῶτι
 δ' ὅτε κάλημι,
 κῶτι ἐμῷ μάλιστα θέλω γενέσθαι
 μαινόλα θυμῷ. τίνα δῆύτε Πειθῶ
 μαῖς ἄγγιν ἐς σὺν φιλότατα, τίς σ', ὦ
 Ψάπφ', ἀδικήεις; usw.

In Geibels Nachdichtung:

So dem Blitz gleich, stiegst Du herab und fragtest,
 Sel'ge mit unsterblichem Antlitz lächelnd:
 'Welch ein Gram verzehrt Dir das Herz, warum doch
 Riefst Du mich, Sappho.'
 usw.

Schon wären wir geneigt, hier Halt zu machen und im Hinblick auf das schöne Gedicht, die Figuren des Tizianischen Werkes als Sappho und Venus zu benennen; und ich gestehe, daß ich bei diesem Gedanken länger verweilt habe: es wäre dann der Moment der Erscheinung der Liebesgöttin dargestellt, wie sie, begleitet von ihrem Sohn Amor der Dichterin erscheint und die hochehobene Lampe wäre das Zeichen der Ermutigung und der Hoffnung, wie es in dem Gedicht ausgesprochen ist. Ja man könnte noch weiter konstruieren und sich Venus mit dem Lichte in der Hand als den soeben herabgestiegenen Planeten denken, als den Morgenstern oder auch als den Abendstern, je nachdem man sich die Landschaft als Morgen- oder Abendlandschaft denken will, worüber bekanntlich gerade die Maler vielfach gestritten haben. Aber die weitere Betrachtung aller Einzelheiten des Bildes verweist weiter und lehrt, daß der Maler die Dichterin so zu schildern unternahm, wie sie in der Vorstellung der Mitwelt lebte, d. h. in ihrem tragischen Lebensschicksal. Dann machen wir endgültig Halt bei der 15. Heroide des Ovid. In ihr erscheint jene im späten Altertum durch die Lebensbeschreibungen der Dichterin geschaffene Version von ihrer unglücklichen Liebe zu Phaon und ihrem Sturz vom Leukadischen Felsen am ausführlichsten zusammengefaßt. Wir bemerken alsbald, wie verblüffend hier alles bis auf Wort und Zeile mit dem Bilde stimmt: zunächst erhalten diejenigen Recht, welche von einer Morgenlandschaft gesprochen hatten; denn nach einer in unruhigen Träumen verbrachten Nacht erhebt sich Sappho und sucht den Wald auf, den Schauplatz des verflossenen Liebesidylls. Die Strahlen der Morgensonne treffen soeben die Turmspitzen der rückwärts liegenden Stadt; umherirrend ist sie an den Quell gekommen.

At cum se Titan ostendit et omnia secum,
 Tam cito me somnos destituisse queror;
 Antra nemusque peto, tamquam nemus antraque prosint:
 Conscia deliciis illa fuere meis;¹

.....

Invenio silvam, quae saepe cubilia nobis
 Praebuit et multa textit opaca coma,

 Cognovi pressas noti mihi caespitis herbas:
 De nostro curvum pondere gramen erat;

 Est nitidus vitroque magis perlucidus omni
 Fons sacer (hunc multi numen habere putant),
 Quem supra ramos expandit aquatica lotos,
 Una nemus; tenero caespite terra viret:
 Hic ego cum lassos posuissem fletibus artus,
 Constitit ante oculos naias una meos;
 Constitit et dixit 'quoniam etc..

 Hanc legem locus ille tenet. pete protinus altam
 Leucada nec saxo desituisse time !'
 Ut monuit, cum voce abiit; ego territa surgo,
 Nec gravidae lacrimas continuere genae.

Schon gleich jenen Hinweis des Textes auf die vergangenen Freuden der Liebe auf dem Rasen des Waldes verfehlt der Maler nicht, wenn auch nur delikat durch die Entrückung in den fernsten Hintergrund, zu illustrieren in der Gruppe am Waldesrand. Im Vordergrund dann der Quell mit dem darüber gewölbten Baum, dem Gras am Boden, und die beiden Gestalten zu den Seiten.

Das schöne nackte Weib, so sehen wir, ist die Nixe des Wasserquells selbst, die soeben als Erscheinung emporgetaucht ist, oder aus dem Gebüsch der Umgebung herbeigeschwebt ist; nach der Bewegung des Gewandes dies zweite eher. Halb schwebend lehnt sie auf dem Rand. Sie spricht oder hat soeben gesprochen; sie blickt nicht genau in Sapphos Gesicht, sondern läßt das Auge mit leichter Unbestimmtheit gesenkt in der Richtung der Angeredeten, welcher sie Schreckliches zuspricht. Für die Gebärde der Linken dürfte dasjenige stichhalten, was allen vorgeschwebt hat: es ist unverkennbar eine solche der Aufforderung. Auf ihr beruhen die Vorstellungen von der »Überredung zur Liebe«. In dem ganzen dramatischen Vorgang hat diese Gebärde eine hervorragende Betonung: die Najade ruft die zur andern Seite Neigende eben nach jener Seite, nach welcher sie die Linke gestreckt hält. Und die Lampe? Hätte man jenes Originalgedicht der Sappho zum Vorbild genommen, so wäre es wie ich eben sagte, die Leuchte der Hoffnung oder auch nur das Attribut des Planeten; und so auch wäre es die Leuchte der Hoffnung, wenn man die Worte der Najade vom glücklichen Ende des Sprungs wörtlich illustriert denkt. Aber die Möglichkeit des Todes hält der Text auch trotz der Worte der Najade weiterhin fest und er muß es; denn diese Möglichkeit ist die eigentliche Pointe des Briefes an den schönen Phaon; fiele sie weg, so wäre der ganze Appell an den Ungetreuen, er möge zur Verhütung des äußersten zurückkehren, deplaciert. So ist es ein Voranleuchten auf den Pfaden schaurigen Entschlusses, — vielleicht des

Todes. Wir brauchen nicht einmal so weit zu gehen, Tizian oder seinem humanistischen Berater eine so genaue Unterscheidung zuzumuten, daß gerade die letzte antike Vorstellung von den Nymphen hierzu stimmen würde, was in der Tat der Fall ist: das Erblicken der Nymphen im Walde versetzt in Raserei, und das ist es, was die Dichtung meint: Sappho ist *νομόληπτος*, von der Nymphe besessen, zu wahnsinnigem Entschluß getrieben. Dann ergibt sich die Bewegung mit der Lampe wie eine unheimlich schöne Verzauberungsgebärde. Die Vorstellung, welche der Heroide zuletzt zugrunde liegt, ist diejenige, welche auch in die Neuzeit übergegangen ist, diejenige des Todes der Sappho durch den Sturz vom Leukadischen Felsen. Immerhin wird freilich der und jener anzunehmen geneigt sein, daß dieser Punkt eine Schwäche der vielfach abfällig kritisierten Dichtung darstelle. Soviel ist sicher, daß bei der Erfindung der Gebärde die rein bildnerischen Rücksichten das erste Wort gesprochen haben. Der Maler brauchte etwas, um die ganze Bewegung des schönen Körpers, welche er so und nicht anders anstrebte, leidlich zu motivieren. Die Bewegung hat etwas kontrapostisches; man könnte sie vergleichen mit derjenigen der schönen Sibylle an der sixtinischen Decke, welche mit der starken Neigung des Körpers nach unten das Herabheben des Buches von oben verbindet. Wir erkennen bereits die Hand jenes Tizian, welcher so starke Bewegungen entwerfen konnte wie diejenige des Bacchus und der Ariadne oder des Petrus Martyr u. a.

Und nun die Gestalt der Sappho selbst. Die Dichterin erscheint bekränzt. Crowe und Cavalcaselle sahen richtig, daß sie eine Mandoline hält. Um ihren Ausdruck zu erklären, bezeichnete man sie in der Vorstellung von der Überredung zur Liebe als die »spröde Schöne«. Jetzt aber erkennt man ihre vermeintliche Passivität deutlicher: sie erträgt nicht den Anblick der Erscheinung, sondern blickt beiseite oder, besser gesagt, sie wagt nicht hinzublicken; dies ist genau der Ausdruck; ihre Glieder sind ohne alle Gebärde, wie vom Schrecken gelähmt. Selbst die Hände halten die Blumen nicht mehr. Sitzt sie oder springt sie eben auf? Die Bewegung liegt in der Mitte zwischen beiden. Ich bewundere Wickhoffs Charakterisierung, die er niederschrieb, ohne den wahren Gegenstand zu kennen: »wie ein von Hunden gehetztes Wild zusammengebrochen, mit scheuen Rehaugen verzweifelnd vor sich starrend«. Genau ebenso schildert es die Dichtung, wie sie den Wald durchirrt, wie die Erinnerung an vergangenes Liebesglück sie erst recht in den Schmerz getrieben, wie sie erschöpft vom Weinen sich neben den Quell gesetzt; und damit stimmt die Haltung des Instruments. Künstler, hat man fein bemerkt, lehnen so nachlässig auf dem Instrument.

Und Amor? Er plätschert in dem Quell. Müssen wir absolut dafür nach einer Erklärung suchen? Keineswegs; es ist von den tausendfältigen Puttenspielen jener Zeit eines unter anderen. Aber wer solche Erklärungen liebt, der kann sie leicht finden: z. B. so: das Auftauchen der Najade hat das Wasser gekräuselt, und der kleine Liebesgott spielt in den Wellenschlägen, welche der schöne Leib hinterlassen;

oder anders: das Bild der unvergleichlich schönen nackten Gestalt, das Meisterwerk des jungen Künstlers, erglänzt in dem Wasserspiegel und Amor hat allen Anlaß nach ihm zu greifen; oder wenn der Künstler besonders weit andeutend sein wollte mit der spielenden Gebärde des kleinen Gottes: er läßt ihn plätschern in dem nassen Element und die Rede der Quellnymphe begleiten, welche der Dichterin rät, das Heil in den Wellen zu suchen. Vielleicht greift er auch bei dieser Gelegenheit nach den Blumen, welche die Unglückliche hineingeworfen usw.

Dichterin und Quellnymphe sind dargestellt. Man hat die große Ähnlichkeit der beiden Figuren bemerkt. Man hat sehen wollen, es sei die gleiche Person, einmal nackt, einmal bekleidet. Schwesternähnlichkeit ist unleugbar vorhanden, und sie ist schwerlich ein Zufall. Eben das ist die antike Vorstellung von dem Verhältnis des Dichtergenius zu den Quellgeistern: diese, die Verkörperung der Natureindrücke, sind die Anreger der dichterischen Stimmung; so werden die Quellnympfen lediglich zur inneren Stimme der Dichter. Die Najade ist das zweite Ich der Sappho; die innere Stimme gibt der in Raserei versetzten den Rat: Stürze dich vom leukadischen Felsen!

Man hat auch die Frage des Kostüms in die Kontroverse hineingezogen, und als man z. B. das Bild ein Hochzeitsgedicht nach Statius' Silven sein lassen wollte, hat man das Zeitkostüm als dieser Deutung entsprechend, einer mythologischen aber widersprechend hingestellt. Für unsere Deutung könnten wir das gelten lassen, da wir die bekleidete Gestalt der Mythologie entzogen und in den Bereich des historischen gebracht haben. Indes es ist nicht vonnöten. Über das Kleiden mythologischer Figuren ins Zeitkostüm wird man sich orientieren durch einen Blick rückwärts ins Quattrocento, und durch ein kurzes Verweilen jenseits der Alpen etwa bei Lucas Cranach. Es ließe sich, was wir hier nicht tun wollen, die Geschichte der allmählichen Archäologisierung des antiken Kostüms in der Renaissance und der Folgezeit auseinandersetzen. Die Venetianer um 1500 stehen noch etwas bei der alten Auffassung. In Florenz und anderswo hatte man schon den Anfang mit historischen Kostümstudien gemacht. Um sich die Krisis zu vergegenwärtigen, in welcher sich die Bestrebungen nach geschichtlicher Trachtentreue in jener Epoche befanden, betrachte man das amüsante Kauderwelsch von Trachten in dem Musenhof der Isabella d'Este von Lorenzo Costa im Louvre.

Und nun: ein Satyrspiel? Es gehört nämlich noch eins in die Erörterung hinein: die Marmorgrisaillen des Quellbeckens. Sie geben äußerlich nichts weiter als den plastischen Charakter eines antiken Sarkophags. Die Praxis, gefundene antike Sarkophage zur Fassung von Quellen zu benutzen, kann man bis zur Stunde in antikenreichen Ländern noch sehen. Aber auch ohne dies: es war für Tizian wie für uns selbstverständlich, daß er eine wohlgepflegte Quelle in der Antike sich als kunstvoll gefaßt vorstellte: daher das skulptierte Marmorbecken. Daß es ein Brunnen war, hatte schon die alte Erwähnung des Bildes, wo es als »zwei Mädchen am

Brunnen« bezeichnet wird, richtig gesehen. Vorne quillt am Abfluß das Wasser hervor, und aus dem feuchten Boden sprießen die Blumen. Die Marmorgrisailen, bald hier bald da angebracht, haben als Abkömmlinge des antiken Reliefs im späteren 15. Jahrhundert ihre Geschichte. Sie sind gleichsam die Renaissancemarke. Bei Tizian ist der Marmortorso eines römischen Imperators in dem Bilde zu Padua im Grunde dasselbe. Oft sind in Wirklichkeit die Reflexe des antiken Reliefs in derlei Beiwerk der Renaissancekunst zusammenhangslose Capriccios. So übersprudelnd erscheint den Künstlern des 15. Jahrhunderts der antike Kunstgeist von seiner inhaltlichen Seite, daß ihn ganz zu erklären man sich nicht verpflichtet fühlte. Sollte dies nicht auch an unserem reliefierten Brunnenbecken der Fall sein? Warum nicht? Wir würden am Wert des Bildes nichts verlieren, wenn es so wäre. Der Gegensatz des kalten Marmors gegen die beiden Figuren, bei der einen gegen die farbenschöne Gewandung, bei der anderen gegen den schönen Leib mit dem glühenden Rot des flatternden Mantels liegt in den rein malerischen Absichten Tizians.

Aber man hat genauer hingeblickt und bemerkt, wenn das Bild »Überredung zur Liebe« heißen solle, so sei es Überredung zur »lasterhaften Liebe«; denn diese sei auf den Reliefs des Brunnenbeckens dargestellt. In diese Verlegenheit werden wir, nachdem die richtige Erklärung gefunden ist, nicht mehr versetzt und wir brauchen uns eigentlich nicht darum zu kümmern. In Wirklichkeit scheint, daß die Gestalten etwas mehr sind, wie bloßes antikisierendes Formenspiel — es scheint; sicher ist es nicht und soll es nicht sein, weder für uns, noch für die von damals. Aber gesetzt einmal, es sei so; die Frage kann dann nur sein: sind sie von Bedeutung für das Bild? Verirrungen der Liebe in derbsten Formen, wie kommt Tizian dazu, dergleichen darzustellen? Wollte man weit zur Beantwortung dieser Frage ausholen, so wäre man versucht, ins Gebiet der Novelle abzuschweifen, indem man gerade unter dem Gesichtspunkt unserer Deutung das Bild als ein Abschiedsbillet und die Darstellung als die Anklage einer Verlassenen an die Adresse des Ungetreuen auffaßte, der in der Ferne den Weg des Lasters betreten hat, während sie selbst den Tod in den Wellen suchen will; oder indem man sich zusammendächte, daß die Darstellungen ein Ausfluß der Bosheit des mit dem Auftraggeber verzankten Künstlers sein könnten, der diesem unvermerkt einen Hieb versetzte, usf. Aber man tut besser, dies gabinetto osceno einfacher hinzunehmen: antik sein heißt heidnisch sein, und heidnisch sein heißt nackt sein bis zum Extrem. Man braucht nicht tief in die Antiquarien hineinzugreifen, z. B. schon gleich in die Totenbeigaben, um heidnische Freiheiten dieser Art in Hülle und Fülle zu finden, oft erschrecklich große; alles was den Künstlern der Renaissance von antiken Resten zugänglich oder auch erhältlich war, wie Scherben der antiken Gefäße, Lampen usw. usw. und besonders die hier in Frage kommende Vorbilderklasse, die dionysischen Sarkophage, bieten solche Exempel. Alles das waren ihnen Zeugen orgiastischer Ausgelassenheit der Alten. Man blättere in den Holzschnitten der 1499 erschienenen Hypnerotomachie, um jenen Geist zu finden

— der englische Neudruck hat die schlimmsten Derbheiten gemildert —, ohne daß eigentlich hier das volle Maß dessen erreicht wäre, was selbst ein schon etwas ausgesäubertes Antiquarium an Obszönitäten zu bieten pflegt. Die Lektüre der alten Literatur hatte selbst für die Nation, welche die Novellen des Boccaccio und Bandello zu lesen gewohnt war, noch manches Herausfordernde in sich, ohne daß eine genügende Eingelebtheit in die griechischen und lateinischen Schriftsteller die letzte Unterscheidung zwischen den Wirkungsmitteln der einen und anderen, zwischen aristophanischem Witz und der Seichtheit eines Martial bereits gewährleistet hätte. Von Pietro Aretin wollen wir nicht sprechen. Den größten Geistern haben wir hier manches nachzusehen. Ist Tizian als er mit aristophanischem Geist unsere Marmorgrisailen komponierte und damit vielleicht eine Satire schaffen wollte, entgleist? Ich möchte urteilen: nein, weil er so fein versteckt unter dem Schleier der antikisierenden Capriccios von Dingen sprach, die dem Empfinden des großen Kreises der Beschauer des schönen Bildes in Wirklichkeit fernlagen, höchstens ihr Gelächter herausforderten im Gedanken an diesen und jenen, der selbst diese Darstellungen auf den ersten Blick verstand. Wir brauchen nicht anzunehmen, daß man von einer Entgleisung Tizians gesprochen, sondern werden lieber mit Boccaccio, nachdem die Geschichte erzählt ist, schließen: *Risero le donne*.

So fügt sich das Bild klar und deutlich in den Vorstellungskreis der Renaissance. Indes diese ikonographische Einordnung hat für Venedig noch eine ganz besondere Bedeutung: da Tizians junges Meisterwerk sich als eine Ovidillustration herausstellt, so ruft dies dem Kenner der venezianischen Kunstgeschichte von der Wende des Jahrhunderts die 1497 in der Druckerei des Zoane Rosso und Lucantonio Zonta in Venedig erschienenen illustrierten ovidischen Metamorphosen ins Gedächtnis. Das schöne Buch hat seit langem die Aufmerksamkeit erregt. Ich kann mich hier auf eine frühere Untersuchung berufen, meine Arbeit über den Anonymen Meister des Polifilo, in welcher ich der schon von anderer Seite ausgesprochenen Ansicht eine festere Begründung gegeben habe, daß die Illustrationen dieses Ovid von der gleichen Hand stammten wie diejenigen der 1499 erschienenen *Hypnerotomachia Poliphili* aus der Druckerei des Aldus Manutius. Die *Hypnerotomachia* und jener Ovid sind beides Bücher von großer kunstgeschichtlicher Bedeutung. Während im allgemeinen die Bildvorstellungen jenes ersten Buches durch das Fremdartige des in ihm ausgedrückten Symbolismus etwas weit abliegen, ist in den Ovidillustrationen der deutlich erkennbare Embryo des neuen venezianischen antikisierenden Bildes gegeben. Namentlich ist es die Gruppierung der Figuren im Zeitkostüm mit der nackten Idealgestalt in der offenen Landschaft, welche hier auffällt, und welche andererseits so charakteristisch ist für Bilder wie die »Familie« und das »Ländliche Konzert« des Giorgione, für die »Himmlische und irdische Liebe« Tizians. Und nun stellt sich heraus, daß auch eines der schönsten Tafelbilder Tizians, sein reifes Jugendwerk, eine Ovidillustration ist. Damit wird die glatte Einordnung des

Bildes in die venezianische Malerei geradezu zu einer Überraschung. Wir blicken erneut nach jenen schönen Büchern und ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung, und es tritt uns mit Nachdruck wieder die Tatsache vor das Gedächtnis, daß diese anonymen Illustrationen in Venedig um jene Zeit erschienen, als die junge Generation, der die Zukunft sehr bald gehören sollte, sich eben noch in Unbekanntheit herumtrieb und dabei war, einen neuen Stil zu suchen. Ganz nahe muß der Kreis der Illustratoren denjenigen dieser jungen Maler berührt haben. Indes hierauf an dieser Stelle näher einzugehen, ist nicht die Absicht.¹⁾

Was die äußeren Umstände der Entstehung des Bildes anlangt, so ist die einfachste Annahme die, daß es ein von Tizian auf den Verkauf oder auch auf Bestellung geschaffenes Werk ist, und daß das Wappen dasjenige des Käufers oder Bestellers war. Genaueres könnten nur Urkundenfunde lehren. Daß solche noch vorkommen könnten, dafür ist jetzt, nachdem die Bezeichnung des Bildes gefunden ist, wieder etwas mehr Hoffnung vorhanden. Nur scheint von den zwei Möglichkeiten, ob eine freie oder eine auf Bestellung geschaffene Arbeit, die zweite die größere Wahrscheinlichkeit für sich zu haben. Von hier ab scheint es schon geraten, sich weiteres Vermuten zu versagen.

Eine Frage nur wollen wir etwas weiter umschreiben; sie hängt mit unserer neuen Deutung zusammen; es ist diese: könnte man hinter dieser Darstellung der antiken Dichterstürstin irgendwelche Anspielungen auf eine schöne oder hohe Frau der Renaissance suchen, welche in der Dichtkunst Lorbeeren errungen hatte? Ich denke sehr an die Möglichkeit, wenn nicht gar Wahrscheinlichkeit, daß das Bild mit dem schmeichelhaften Vergleich als Geschenk an eine solche gedacht war, wenigstens ursprünglich, möge es nun wirklich an seinen Bestimmungsort gelangt sein oder nicht. Dabei wollen wir sogar die Frage nach der Möglichkeit eines Porträts ganz aus dem Spiele lassen, so nahe der Gedanke liegt, daß man eine gefeierte Schöne, in einer bestimmten Rolle, hier also in der Rolle der Sappho, porträtierte. Wir wollen uns vielmehr schon begnügen mit der Frage nach der Möglichkeit einer bloßen Anspielung in der Form eines Geschenks. Auch hier ist von Vermutungen ohne Urkundenfund abzuraten. Der Kreis ist zu groß, namentlich wenn man bedenkt, daß vielleicht nicht gerade die geistig bedeutendste Frau so schön geehrt wurde, sondern daß die mit der Griechin in Vergleich gesetzte diese Ehre und dieses Glück mehr der Schönheit, hohem Stande oder hoher Gunst verdankte, als der Bedeutung ihrer poetischen Versuche. Und noch weiter wird der Kreis, in welchem wir uns verlieren könnten, wenn wir hinzurechnen, daß auch unter den lediglich reproduzier-

¹⁾ Jüngst hat Dr. Oscar Pollak, Kunstchronik 1912 Nr. 28 dankenswert referiert über »den heutigen Stand der Polifilusfrage«. Ein solches nachdrückliches Referat vor der großen fachmännischen Öffentlichkeit hat indes in Wirklichkeit nur einen Sinn, wenn man in den Illustrationen einen großen kunstgeschichtlichen Wendepunkt sieht, wie ich in jener Studie getan. Große kunstgeschichtliche Wendungen spielen sich aber nicht in »kunstgewerblichen Spezialwerkstätten« ohne Zutun berufener Geister ab.

den Künstlerinnen, wie schönen und berühmten Sängern, die Beneidenswerte gesucht werden könnte, die sich etwa der hohen Gunst eines Fürsten erfreute.

Um zu sehen, wie sehr die Vorstellung des Bildes der Sappho aus dem literarischen Geist der Zeit herauswuchs, werfe man mit dem Literaturhistoriker einen Blick auf jene dichtenden Frauen, deren Namen in die Annalen der großen italienischen Literaturgeschichte eingezeichnet sind. Vittoria Colonna war 1508 eine achtzehnjährige; sie dichtete um 1512 ihr ältestes Gedicht in der Form der Heroide. 1509 hatte sie sich zum ersten Male vermählt. Veronika Gambara (1485 bis 1550), zur Zeit der Entstehung des Bildes in den reifen Jugendjahren, war mit den klassischen Sprachen vertraut. Seit 1518 war sie verwitwet. Auch an Gaspara Stampa (1523—1554) kann man zur Illustration des ganzen Empfindens des 16. Jahrhunderts erinnern, obwohl ihre Produktion später wie unser Gemälde liegt. Auch sie dichtete in der Form der Heroide. Ihr Liebesleid, um das sie klagte, drängte immer wieder den Vergleich mit der großen Griechin auf. Ein Schicksal wie ihres könnte auch auf jene von Tizian Verewigte passen: sie besingt ihre unglückliche Liebe zum Grafen Collaltino von Collalto und stirbt mit 30 Jahren an gebrochenem Herzen.

Wir könnten hier aber noch vieler anderer gedenken, welche nicht der großen Literaturgeschichte angehören, wohl aber ihrerseits sich mit dem Musendienst Kurzweil machten, jene welche in Burckhardts Kapitel von der »höheren Form der Geselligkeit« (II. S. 102) figurieren. Isabella Gonzaga mitsamt ihrem ganzen Salon käme hier in Betracht. Einige dieser Schönen haben die Ehre genossen, in der Literatur mit Sappho in Vergleich gesetzt zu werden: Cecilia Gallerana (gestorben 1536), welche diesem Kreis angehörte und sich der Gunst des Ludovico Moro erfreute, wurde von Julius Cäsar Scaliger gefeiert und von Bandello als »la moderna Saffo« benannt. Camilla Scarampa versammelte selbst auf ihrem Schloß bei Cremona einen Hof von Gelehrten, Dichtern und Künstlern um sich. In der 44. Novelle des Bandello, welche dem Grafen Castiglione gewidmet ist, wird sie sehr schmeichelhaft erwähnt: »La signora Camilla Scarampa, che un' altra Saffo a' nostri tempi si può con verità chiamare«. Castigliones Cortigiano erschien 1528 und war schon seit längerer Zeit entworfen. In ihm weht die Luft der formvollendeten fürstlichen Gesellschaft der italienischen Höfe, in welcher schöne Frauen um den Preis des Geistes und der Kunst wetteiferten und sich von berühmten zeitgenössischen Künstlern das Leben verschönern ließen. Julius Caesar Scaliger läßt in seinen *Heroinae* eine große Reihe berühmter Frauen aller Zeiten vor dem Leser auftreten, unter ihnen auch Sappho, und reiht dann unter sie berühmte Frauen der Zeit ein, u. a. Vittoria Colonna, Camilla Scarampa, Cecilia Bergamina (Gallerana), Veronica Gambara, Violantilla Stella usw.

Erinnern wir uns noch einiger besonders anzuführender Freundschaften, welche schöngestige Fürstinnen mit den berühmten Männern der Zeit unterhielten. Bombos Liebe zur Lucrezia Borgia ist bekannt. Sie spielte in den Jahren vor Bombos Fort-

gang nach Rom, welcher 1512 erfolgte. Auch Veronica Gambara stand in lebhaftem Briefverkehr mit Bembo. Isabella Gonzaga mit ihrem ganzen Kreis war aufs engste verbunden mit dem venezianischen Kreis des Aldus Manutius. Alles, was die Tatkraft und der weitblickende Geist des berühmten Druckereibesitzers an Neudrucken alter Literatur zuwege brachte, war auch für die in Mantua ein Ereignis. Hier werden wir ganz nahe an den Kreis herangeführt, in welchem wir den jungen Tizian vermuten. Wir denken uns hier, wie ich schon erwähnte, das Verhältnis von Humanisten und Künstlern so, daß jene diesen gleichwie in Florenz mit Bewußtsein antikisierende Aufgaben stellten. Wenn es nach dem Vorhandensein der Ovidillustrationen in Venedig dessen überhaupt noch bedurfte, könnte man auch »Sappho und die Najade« als auf diesem Wege entstanden denken, und zwar etwa unter besonderem Auftrag eines Mitglieds des Hauses Aurelio, welches dem humanistischen Treiben nahestand; denn als diesem Hause angehörig hat man das auf dem Brunnen angebrachte Wappen erkannt.

Auch tiefstehende Schichten der Frauen nahmen in jener geistig so bewegten Zeit vielfach teil an der Verklärung durch die Kunst. Wie es bei den Italienern in ihrem Verhältnis zu den Cortigiane zuweilen den Anschein hatte, »als wolle sich das Verhältnis der alten Athener zu ihren Hetären erneuern«, bemerkt Burckhardt (II. S. 119 ff.) und führt eine ganze Serie von Belegen dafür an, wie diese Frauenspersonen oft auf ungewöhnlich hoher Stufe der literarischen und künstlerischen Bildung standen. Die von Bandello erwähnten Damen, wie etwa die Caterina di San Celso in Mailand, welche hervorragend im musikalischen und deklamatorischen Vortrag war, die Tullia d'Aragona, werden als Typen dieser Art gern angeführt. Wir haben heute Mühe, uns in einen Kultus dieser Art hineinzusetzen, und würden fast erschrecken in dem Gedanken, daß das Bild Tizians mit einer solchen Person zusammenhängen könnte. Indes scheint, daß vom nachforschenden Sittenhistoriker infolge zufälliger Traditionen zwei sehr verschiedene Klassen von Frauen leicht miteinander verwechselt werden, nämlich einerseits die in erster Linie von der Preisgabe ihrer Schönheit lebende Courtisane, welche nebenbei bei Wein und Gesang schöne Gaben zeigen kann, und auf der andern Seite die gefeierte ausführende musikalische Künstlerin und Darstellerin von Beruf, die es inmitten des Ruhms und der Triumphe mit ihrer sittlichen Lebensführung nicht genau nimmt, also eine auch uns noch durchaus geläufige Erscheinung. Daß eine solche infolge etwaiger Traditionen über die große Zahl ihrer Freunde und besonders reicher Freunde, über Schikane der Polizei und der eifrigen Steuerbehörde, dies vielleicht nur infolge von Intriguen, das Schicksal haben konnte, von der Geschichtsschreibung in jene erste Klasse eingereiht zu werden, wird man begreiflich finden. Es ist ein wie modern anmutender Akzent, wenn Herzog Cosimo unter das Gnadengesuch der Tullia d'Aragona schreibt: *Fasseli gratia per poetessa* — frei übersetzt: mit dem Künstlervolk darf man es nicht so genau nehmen! Wozu sich die böse Nachrede der Zeit ver-

steigen konnte, wird jeder, der ein Gedicht der Veronica Gambara mit Andacht gelesen, daran ermessen können, daß P. Aretino sie eine »meretrice laureata« nannte. Wieviel mehr konnte der böseste Schein entstehen gegenüber solchen, die nicht auf der Höhe dieser Dichterin standen; wie denn übrigens manche unter dem Namen einer Dichterin gehen, die in erster Linie ausführende Sängerinnen und Darstellerinnen waren, nur nach altem Herkommen auch eigenes produzierten und improvisierten, sich selbst wohl auch lieber als Dichterinnen bezeichneten. Ungeheuer war der Kultus solcher Sterne, zu deren Produktionen man von weit her zusammenströmte. Von den Möglichkeiten der Verherrlichung derselben durch die Kunst zeugt der Umstand, daß man berichten konnte, der Apoll im Parnas des Rafael sei der berühmte Violinspieler Giacomo Sansecolo (Vas. VIII S. 18 Anm. 2). Deshalb würden wir an die Verherrlichung einer genialen und gefeierten Künstlerin von Beruf durch den jungen Tizian zu glauben durchaus geneigt sein, und nähmen wir an, daß er in irgendeiner Laune im Geiste Aretins sich zu einer kleinen Satire habe hinreißen lassen, so hätten wir auch die Erklärung für die versteckten Bosheiten der Marmorreliefs.

Merkwürdige Fügung! Die 15. Heroide haben gewichtige Stimmen dem alten Dichter absprechen wollen; Schneidewin sprach sie gerade heraus als eine Neuschöpfung der Renaissance an; Lachmann schloß sich mit der ganzen Schwere seiner Autorität diesem Urteil insoweit an, als er als sicher hinstellte, daß sie nicht von Ovid sein könne. Sollte die Dichtung, die sich als des Streites der Edelsten wert erwiesen hat, in der Tat eine Neuschöpfung der Renaissance sein, so wäre es trotz mancher Schwächen sicher eine ihrer besten Leistungen, und wir müßten lebhaft nach diesem Manne oder gar der Frau des 15. Jahrhunderts fragen, welche dergleichen zu verfassen verstand. Unsere Feststellung, daß Tizians berühmtes Gemälde die Illustration gerade dieses Gedichtes ist, ergibt zwar für die Streitfrage nichts Entscheidendes, aber merkwürdig ist das Zusammentreffen doch immerhin: das schönste antikisierende Gemälde der Renaissance wäre die Illustration der schönsten antikisierenden Dichtung der Renaissance! Freilich scheinen auch diejenigen Gelehrten, welche dem Ovid selbst diese Heroide absprechen, durch die Handschriftenforschung für erwiesen anzusehen, daß dieselbe schon in höher hinaufliegenden Jahrhunderten existierte und bekannt war; ein Philolog indes, der dies noch keineswegs als ausgemacht gelten lassen wollte, könnte die Frage aufwerfen, ob man nicht etwa in den humanistischen Kreisen, aus welchen die Anregung zu dem Gemälde hervorging, also in der Umgebung der Aldus Manutius, Bembo, Julius Cäsar Scaliger usw., etwas über den Dichter wußte, und dies mit ein Grund zur Illustration eben dieser Dichtung war.

Fragen und wieder Fragen drängen sich auf wie überall, wo der Genius gewandelt. Voraussichtlich bleiben sie für unser Bild dauernd unbeantwortet. Und in Wirklichkeit sind sie nebensächlich. Freuen wir uns dessen, was gefunden ist,

der Bedeutung des Bildes und seiner klaren Einordnung in die zeitgenössische Malerei. Das viel ausgedeutete schöne Geheimnis löst sich auf in den nicht minder schönen Klang von der zu allen Zeiten verklärten Dichterstin Griechenlands; Tizians Schöpfung stellt sich neben Rafaels Parnaß ²⁾).

²⁾ Ausführliche Übersicht über die seitherigen Deutungsversuche findet man bei Petersen, Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. 17, S. 182 Anm. 1; Reinach, Rev. archéol. 4^{me} sér. tome III, 1904, S. 277, tome VI, S. 353; siehe auch Olga v. Gerstfeldt u. E. Steinmann, Pilgerfahrten in Italien, S. 267 ff.