



Titian. Himmlische und irdische Liebe
Rom, Galerie Borghese

ANTIKE WAHRSAGUNGSMOTIVE IN BILDERN TIZIANS

VON DR. G. F. HARTLAUB

I.

DIE SOGEN. ALLEGORIE DES AVALOS

Jeder Leser von Burckhardts „Kultur der Renaissance“ entsinnt sich des stoffreichen Kapitels von der „Verflechtung des antiken und neuen Aberglaubens“, wie sie, begünstigt durch die Auflockerung der kirchlichen Zensur, im Jahrhundert des historischen Faust auch auf italienischem Boden verhängnisvoll hervortrat. Seit Burckhardt hat man gelernt, innerhalb jener allgemeinen Superstition gewisse Rangunterschiede zu machen: manche Gedankengebilde haben sich damals, befruchtet vor allem durch die wiederbelebte neuplatonische Philosophie, über die Niederungen bloßen Wahnes erhoben. So die Menschenkunde der Astrologie, die es zu einer ersten Charaktertypisierung brachte, die verfeinerte Temperamentenkunde, welche insbesondere den Melancholiebegriff zu einer Art von Genielehre erweiterte, die medizinischen und chemischen Fortschritte der Paracelsuszeit, auch die mehr esoterische Seite der Alchemie. Nur wenige unter den großen Ärzten der Epoche, Naturforschern, Sternkundigen, Philosophen sind ohne dies Weltbild zu denken: für sie keineswegs nur ein abergläubischer „Rest“, sondern ein altes halb mythisches Naturverstehen, welches mit dem heraufkommenden Wissenschaftsbegriff zu versöhnen noch einem Kepler zum Lebensproblem wurde.

Was man auch heute noch nicht hinreichend würdigt, ist die Tatsache, daß diese Überlieferung im Zeitalter von Renaissance und Humanismus in ein Verhältnis zur künstlerischen Phantasie getreten ist. Was sich unter dem zwiefachen Tabu des erwachenden kritischen Geistes und der bald wieder einsetzenden kirchlichen Abwehr bedroht sah, flüchtete in das „Als ob“ der Dichtung und Malerei. Wir stehen an dem Punkt, da der wirkliche „Zauber“ des Magischen in das fiktiv Bezaubernde des Ästhe-

tischen übergeht. Offensichtlich ist das in der italienischen Poesie, deren Verhältnis zum Wunderbaren oft weniger ironisch als romantisch anmutet. Erst recht ist es so in der bildenden Kunst¹⁾. Motive zauberischer Verwandlung, wie in der Orpheus- und Circegeschichte, werden mit ehrfürchtigem Schauer behandelt; Rätselbilder wie Dürers Melancholie kommen einer tiefen Neigung der Zeitgenossen entgegen. Oft freilich soll doch gewarnt werden vor zu tiefem Sich-Einlassen in eine untergehende Welt, die viele Geister noch allzu mächtig faszinierte.

In einem Zeitalter, da die sog. Divinationsliteratur sich seltsam ausbreitete, gehörte alles, was von der Mantik, von der antiken Zukunftsschau bezeugt war, zu den beliebten Stoffen. Später sollten solche Dinge mehr satirisch behandelt werden; während einiger Jahrzehnte erscheinen sie jedoch, wenn schon philosophische und moralische Kritik auch damals nicht stumm war, gleichsam verklärt — wenigstens in der Phantasiezone der Kunst. Man muß bedenken, daß das Orakelwesen bei den Alten in das kultische Gebiet gehört hatte, nicht immer schon als Dämonenwerk galt. Noch heute sind antike Malereien erhalten, die etwa das Thema des Horoskops oder anderer mantischer Riten mit sakralem Ernst behandeln. Ähnliches dürfte als Vorbild gewirkt haben. Wie die Dichter, ein Bojardo, Ariost, Tasso, Sternbefragung, Kristallwahrsagung, Spiegelvision in berühmten Prunkszenen verwendet haben — man denke an die Spiegel- und Schildschau Rinaldos in Armidas Zaubergarten —, so haben auch die Künstler solche Vorgänge illustrativ, vor allem aber in lehrhaft allegorischem Rahmen verbildlicht, angefangen von Cassonebildern und Wöchnerinnenschüsseln bis zu graphischen Blättern, Gemälden und Wandbildern. Viele derartige Motive,

¹⁾ Vgl. Hartlaub, Giorgiones Geheimnis, München, 1926. Derselbe: Signa Hermetis, Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 1937. Arcana Artis, Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1937 (VI), pag. 302.



*Tizian. Allegorie des Alphonse de Avalos
Paris, Louvre*

wie sie z. B. bei Dürer, Bellini, Giorgione, Dosso Dossi und Raffael vorkommen, sind heute noch nicht entziffert¹⁾. Wir wollen hier nur zwei Gemälde herausgreifen, die u. E. nur aus Divinations-Symbolik heraus so verstanden werden können, wie sie gemeint waren, nicht wie moderner Geschmack sie interpretieren möchte. Sie stammen von Tizian, dem Sohne Venedigs, wo sich die „Romantik des Magischen“ von jeher entfaltet, Schüler eines Giorgione, der diese Romantik recht eigentlich begründet hatte.

¹⁾ Vgl. Hartlaub „Albrecht Dürers Aberglaube“, Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft VII, 4, pag. 191, Anm. 29 und Abb. 17, 18. Derselbe, Zur Würdigung des Francesco di Giorgio, diese Zeitschrift, Jahrg. 1940, Heft 2, Abb. Seite 32 oben. Ein berühmtes Beispiel für magische Spiegelschau bietet Rembrandts Fausttrübsal. Auf die „Allegorie des Avalos“ machte uns auch eine Zuschrift von Hermann Thiéß, Altona, aufmerksam; wir freuen uns dieser Übereinstimmung.

Der Titel des bekannten Louvre-Gemäldes bezieht sich auf die Überlieferung, daß hier Alfonso Avalos, Marchese del Vasto, den Karl V. 1532 mit dem Oberbefehl gegen die Türken betraute, dargestellt sei, wie er sich von seiner Gemahlin verabschiedet; Maria von Aragonien, die in der Rolle einer Fortuna oder Vanitas ahnungsvoll eine Kristallkugel betrachtet, Sinnbild der Unbeständigkeit des Glücks. Anlaß zu solcher Auslegung hat wohl die eigentümliche Schwermut der schönen Frau, auch der ernste Ausdruck des Mannes geboten. Was die von rechts andrängenden Gestalten angeht, so war man sich freilich nur über die Anwesenheit Amors einig; die mittlere wurde als Siegesgöttin (?) oder auch als Glauben, die andere, vom Künstler nur flüchtig behandelte, meist als Fruchtbarkeit verstanden. Auf jeden Fall



Tizian. *Allegorie*
Wien, Gemäldegalerie

blieb so ihre allegorische Absicht ziemlich unklar. Hourticq hat dann die Ähnlichkeit mit dem genannten Marchese, den Tizian später noch einmal porträtiert und bei einer Ansprache vor den Soldaten gemalt hat (Madrid), überhaupt bezweifelt; der geharnischte Kavalier könne nur der Künstler selber sein, welcher hier seinem Schmerz um die verstorbene Gattin Cecilia Ausdruck geben wollte. Sie trauere über die Vergänglichkeit, während von rechts sich huldigend und tröstend Amor, Hymenäus (!?) und die Fruchtbarkeit näherten. Gegen dies alles ließe sich manches einwenden. Was vor allem bedenklich macht, ist die Tatsache, daß in der Werkstatt Tizians eine ganze Reihe von Wiederholungen des Bildes entstanden sind¹⁾, auf welchen jedesmal nach Bestellung andere Porträtgestalten eingesetzt worden sind; hätte das der Künstler bei einem so persönlich-intimen Bekenntnis zugelassen?

Unmöglich kann es sich auch um einen Abschied handeln. Schon die Handbewegung des Mannes spricht dagegen; sollten wir es doch mit Avalos zu tun haben, so wäre der Abschied von der melancholisch vorahnenden Gattin vollends ein modern-sentimentaler Zug. Wir bezweifeln auch, daß sich die Frau gerade Gedanken über die Vergänglichkeit hingibt; die schwere runde Kristallkugel gibt kaum das beste Gleichnis für „Zerbrechlichkeit“ ab. Alles wird verständlich, sobald man sich entschließt, den Kristall als das anzusehen, wozu er so oft benutzt wurde, nämlich als Mittel der sog. Krystallomantie²⁾, wie sie seit dem Altertum weiterlebt und heute noch wenigstens jedem E. Th. A. Hoffmann-Leser vertraut ist. Längeres Hinstarren auf die glänzende Oberfläche versetzt, was auch moderne psychologische Forschung bestätigt, den Schauenden in einen hypnotischen Zustand, in welchem er im Kristall allerlei wahrzunehmen glaubt, was nach altem Aberglauben sowohl die Vergangenheit wie die Zukunft entschleiern, auch das Gleichzeitige, räumlich Entfernte nahebringen soll. Als besonders geeignet zu solcher Divination galten von jeher Kinder und schwangere

¹⁾ So zwei Bilder in Wien (Galeriedepot), München (Alte Pinak.) u. a. O. Vgl. Tietze, Tizian, Fischel in *Klassiker der Kunst*, 4. Aufl.

²⁾ Vgl. die Artikel „Krystallomantie“, „Katoptromantie“, Lekanomantie bei Pauly-Wissowa, *Reallexikon des klassischen Altertums*, sowie im „Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens“. Dazu Haberland, *Der Spiegel im Glauben und Brauch der Völker*, *Zeitschrift für Völkerpsychologie* XIII, 37. und Delatte, *La catoptromancie grecque et ses dérivés*, 1932. Heutige psychologische und psychiatrische Untersuchungen von Janet und Bender.

Frauen. Ähnlichen Effekt erzielte man mit Spiegeln (Katoptromantie), Beryllen, wassergefüllten Schalen und so nimmt es denn auch nicht wunder, daß wenigstens eine der genannten freien Repliken an Stelle der Kugel den Spiegel zeigt, eine andere Schale und Kristallgefäß (beide in Wien). Von hier aus ergibt sich nun eine recht einfache Lösung. Dargestellt ist ein Ehemann mit seiner Gattin, die in der besonderen Gemütsverfassung der Schwangeren den Kristall befragt — wohl auch sonst eine Liebhaberei der etwas abergläubischen Renaissancedamen. Um ihre melancholische Sorge zu beschwichtigen, nahen sich die Liebe, der Glaube — jede andere Deutung der aus Altarbildern bekannten Gebärde verbietet sich — und die Hoffnung (gerade in älterer italienischer Kunst wurde die Speranza häufig mit dem Früchtekorb dargestellt, der „guten Hoffnung“ des Landmannes³⁾). Das wären also eigentlich die drei christlichen Tugenden; nur daß hier an Stelle der christlichen Caritas der heidnische Eros oder Amor auftreten mußte.

Gerade die herkömmlichen Tugendgestalten legen freilich nahe, hinter der schönen Seherin noch einen besonderen, mehr überpersönlichen Bezug zu suchen. Im Mittelalter wurde mit dem Spiegel, gelegentlich auch mit Kristall und Schale, eine der

antiken Kardinaltugenden dargestellt, die später mit den christlichen zu einer höheren Gruppe vereinigt wurde: Prudentia, Idealgestalt der Klugheit, die von jeher als Vor-, Um- und Rücksicht, italienisch Previdenza und Providenza, mit einer alle drei Zeiten durchschauenden Seherin verglichen worden ist. Da andererseits die Melancholie seit der Antike als diejenige Komplexion gilt, welche zur Zukunftsahnung besonders geeignet macht, hat man auch Prudentia gelegentlich mit entsprechendem Ausdruck dargestellt (so Hans Baldung-Grien). Nicht ausgeschlossen, daß Tizian seine Dame (statt als Vanitas oder Fortuna) vielmehr „als“ Prudentia hat auftreten lassen, als sorgende Vorschau, vielleicht auch als Melancholie (die ja gleichfalls das Attribut der Kugel und des Kristalls kennt), möglicherweise als eine freie Mischung beider Personifikationen, wie sie im 16. Jahrhundert möglich war. In solchem Fall könnte die Gebärde des Mannes noch einen anderen Sinn haben als die ehelich-zärtliche: sie könnte ein gelindes Wegdrängen bedeuten. Der sogenannten Prudentia oder Melancholie nähern sich die drei „christlichen“ Tugenden, welche kein solches verbotenes Wissen begehren. Auch sie wollen warnen und mahnen. Lieben soll man, glauben und hoffen: vertrauen also, nicht den Schleier heben wollen, — was die Seele auf die Dauer verstimmen, schließlich zum Frevel werden mag.

II.

„HÖFISCHE UND LÄNDLICHE LIEBE“

Vielleicht kann uns der Gedanke an antike Divination auch bei dem Bilde der Villa Borghese weiterhelfen. Mittel der Wahrsagung ist hier nicht der Kristall oder Spiegel, sondern ein natürliches Element, das Wasser, dessen wahrsagende Gabe, als Augurium der Flüsse, Quellen und Brunnen, dann aber auch abgeschöpft in Becken und Schalen, einen über die ganze Erde verbreiteten Volksglauben bildet⁴⁾. „Die Hydromantie“, sagt Agrippa von Nettesheim, „liefert ihre Orakel durch den Eindruck des Wassers, durch Hin- und Herfließen desselben, sein Wachs-

³⁾ *Künste, Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. I, S. 164.

⁴⁾ Vgl. die Artikel in den oben, Anm. 2, erwähnten Lexiken. Dazu vor allem M. Ninck, *Die Bedeutung des Wassers in Kult und Leben der Alten* (Kap. 2: Wasser und Weissagung), *Philologus*, Supplementband XIV, Heft 2.

tum und seine Abnahme, seine Aufgeregtheit, seine Farbe und ähnliches. Dazu kommen noch die Visionen im Wasser, eine von den Persern erfundene Divinationsart. Varro erzählt von einem Knaben, der im Wasser das Bild des Merkur gesehen, welcher in 150 Versen den ganzen Verlauf des mithridatischen Krieges zum Voraus verkündigt habe. Auch Numa Pompilius übte, wie wir lesen, die Hydromantie aus; er zitierte die Gestalt der Göttin im Wasser und erfuhr von ihr die Zukunft.“ Ähnliche Beschreibungen, meist auf die gleichen antiken Berichte zurückgehend, finden wir in der Divinationsliteratur, die gerade im Jahrhundert Tizians mächtig anschwellt, nicht selten. Deutlich kommt bei Agrippa der Unterschied zwischen ominöser Wahrsagung, die von wirklichen Erscheinungen ausgeht, und visionärer hervor, wobei das „Medium“, wie wir heute sagen würden, — meist war es ein Kind, eine Jungfrau oder eine Schwangere — durch das Starren in den Wasserspiegel allerlei Gesichte halluzinierte, nicht anders als in den Spiegeln und Krystallen. Nicht erwähnt wird der Anteil des Akustischen in der Wasserwahrsagung — obschon jene Verse ja eigentlich nur gehört werden konnten: man bemühte sich, in das Geräusch, wie es bei schwachem Strömen des Wassers (vielleicht auch beim Eingießen oder mechanischen Bewegen) verursacht wurde, wahrsagende Stimmen hineinzuhören, die bald der Gottheit, bald dem Dämon in der Wassertiefe zugeschrieben wurden. „Seine Antwort auf die vorgelegten Fragen“, versichert ein anderer Autor, „besteht aber in einem so leisen Lispeln, daß die Anwesenden es kaum verstehen, wie ein Ohrenzeuge, Hermolao Barbaro (der berühmte Humanist von Padua), versichert.“

Es ist für uns um so weniger nötig, auf die zahlreichen Abarten der Hydromantie einzugehen, als wir in einer Bild-Dichtung unmöglich eine genaue Wiedergabe bestimmter Riten erwarten dürfen; das hieße eine Illustration bieten, keine Allegorie, es hätte auch das Motiv aus der poetischen Sphäre, in die es humanistische Schwärmerei zurückversetzt, wieder in die Nähe banalen Aberglaubens gerückt. So hat ja auch Giorgione in seinem (uns nur in schlechter Kopie zu Dresden erhaltenen) sog. „Horoskop“ eine kultisch-freie Szene gegeben, die mit dem wirklichen Hergang wenig zu tun hat.

Anscheinend handelt es sich auf unserem Gemälde¹⁾ vorzugsweise um ein Horchen auf das vom Kinde bewegte und vorn aus der Brunnenröhre fließende Wasser. Keine der beiden Frauen schaut ja eigentlich hinein; beide schweigen jedoch, und die Kopfhaltung der Bekleideten kann man geradezu als Lauschen verstehen. Man könnte freilich auch das ins Wasser blickende Kind als Wahrsager nehmen — wie das der Überlieferung gemäß ist — und seinen Griff ins Wasser als Hineinwerfen glänzender Dinge verstehen, welche man oft zu mantischen Zwecken mit heranzog. Bei einer Allegorie, die ja nicht schildern, sondern symbolisch-poetisch umschreiben soll, kann vom Künstler auch beides gemeint sein; selbst die beiden Schalen können ähnliche Bedeutung haben, denn das wunderbare Wasser trug man gern zu „lekanomantischen“ Zwecken mit nach Hause.

Eine schöne Dame in modisch-reicher Tracht, ein Weltkind mit dem im Grunde unfrohen Gesichtsausdruck ungelöster Leidenschaft, ist gekommen, um den Brunnen zu befragen. Sie hat Blätter gepflückt und behütet eine geschlossene Schale mit der behandschuhten Hand, als verberge sie darin Geheimnisvolles. Daß man links von ihr im Hintergrund eine Burg und ein Stadttor gewahrt, könnte noch besonders andeuten, die Dame käme aus höfischem oder städtischem Kreis, sie habe wenig mit dem Landleben zu tun. Herrin des Orakels und hier am Brunnen wie eine Egeria „zu Hause“ ist wohl die Nackte auf der anderen

¹⁾ Litt. zu dem Bilde, insbesondere auch seinen Deutungen, bei Tietze, a. a. O., sowie in dem Artikel „Vercellio“ in Thieme-Beckers Künstlerlexikon (Hetzner).

Seite, die mit einer herrlich überlegenen und gelösten Bewegung sich dem Kömmling zuwendet, während die Linke eine rauchende Opferschale hochhält, wie das zu einer kultischen Handlung gehört. Wer ist gemeint? Zunächst denkt man natürlich an die Gottheit der Quelle, deren Mündung in dem Marmorbassin gefaßt ist: die Nymphe also²⁾. Nymphen haben viel mit dem Liebesleben und der Fruchtbarkeit zu tun, besitzen hellseherische Gaben, hüten und spenden das mantisch begeisternde Wasser. Vielleicht dürfen wir aber auch an die Göttin Venus selber denken; wurde doch Aphrodite nach Pausanias' Bericht als Quellnymphe verehrt und in ägyptischen Zauberpapyri (von denen Tizian freilich nichts wissen konnte, die aber auch über römisch-kaiserzeitliche Verhältnisse belehren) wird Aphrodite insbesondere mit der Wasserwahrsagung in Verbindung gebracht und als „Mutter und Herrin der Nymphen“ verehrt. Vielleicht ist eine Kunde davon auch zu den humanistischen Mythographen und damit zu Tizian gedrungen; der Weg wäre freilich noch aufzuzeigen.

Möglich, daß das Knäblein, welches so verträumt in die feuchte Tiefe blickt, als Eros oder Amor-Cupido zu den Ihren zählt. Zweifellos hängt die Frage des Gastes mit der Liebe zusammen, worauf schon die Kaninchen, Venustiere und Bilder der Liebeskraft, hindeuten, noch mehr aber der Rosenstrauch, den der Brunnen bewässert. Was aber weissagt das Wasser? Entscheidend ist, daß man das wahrscheinlich in den Reliefs des Beckens selber angedeutet findet. O. Brendel³⁾ hat mit Erfolg versucht, den Fries bilderschriftlich zu lesen, wie das durchaus dem Zeitgeschmack entspricht. Zur Linken sehen wir das ungesattelte Roß: nach Capaccio und anderen Hieroglyphikern Sinnbild der zügellosen Leidenschaft; auf der anderen dagegen wird Eros gezüchtigt; man trägt zu einer grausigen Hinrichtungsart den Pfahl herbei. Das hieße also, es werde die Leidenschaft, die die Dame hergeführt hat, ein schlimmes Ende nehmen, falls sie ihr weiter nachgibt.

Zu dieser Prophezeiung erscheint nun in der Göttin das leuchtende Gegenbild. Haben wir wirklich in ihr, der Nackten, „Ungeschmückten“, die Verkörperung jener esoterisch-himmlichen Liebe, wie sie schon die spätantike Philosophie, sich auf Plato berufend, der irdisch-niederer gegenüberstellte?⁴⁾ Für den hergebrachten, neuerdings wieder mit gelehrten Gründen verteidigten Titel⁵⁾ möchten wir eine Variante vorschlagen. Die Ignuda, für uns Venus selbst, kann — nun gar bei einem Tizian! — kaum gerade das platonisch-jenseitige Prinzip vertreten; noch weniger würde Tizian das sinnlich-niedere Liebesleben in so korrekter Toilette ausdrücken wie bei der anderen. Was Venus zugleich verkörpert und der Ratsuchenden empfiehlt, ist gewiß im Sinne der Ideologie unseres Kunstwerks etwas „Höheres“, aber doch nichts Transzendentes: es ist die Göttin der natürlichen, ewig ländlichen, insofern unschuldigen Liebe, welche hier die menschliche Vertreterin des Hoflebens und seiner „Liaisons dangereuses“ durch den wahrsagenden Brunnen warnen läßt und durch die eigene Erscheinung zu besserem Glücke mahnt. So wird auch das Hirtenidyll zur Rechten verständlich, nicht weniger die Dorfkirche als Zeichen naturverbundener Frömmigkeit. Diese Rousseau-Stimmungen vorausahnende Haltung hat Tizian bei seinem Meister, bei Giorgione, gefunden, wo sie ein Leitmotiv bildet. Sie entspricht weniger den platonisierend-christlichen als den arkadischen Idealen in der Modephilosophie der humanistischen Renaissance.

²⁾ Vgl. Ninck a. a. O., pag. 12 ff. und 47 ff., 52.

³⁾ Persönliche Mitteilung.

⁴⁾ Unbeachtet blieb in diesem Zusammenhang bisher die aufschlußreiche Stelle über die „zwifache“ Liebesgöttin bei Apulejus (Apologie XII).

⁵⁾ E. Panofsky: Signum tripicut, ein hellenistisches Kultsymbol der Renaissance, 1930. S. 173 ff.