

*Exkurs I. Zur Deutung von Tizians „Himmlischer und Irdischer Liebe“*

179

genden Lebensideals, die sich durch ihre edlere Schwester, man möchte sagen: durch „ihr besseres Ich“, zu einer Läuterung und Selbstbesinnung aufgerufen sieht.

Damit sind wir von selbst in die Gedankenkreise einer Philosophie hineingeführt worden, für die es geradezu kennzeichnend ist, daß sie den Glauben an die unbedingte Suprematie der „wahrhaft wahren“ Ideenwelt über die gleichnishaft-trägerische Welt des Sinnlich-Materiellen mit dem Gedanken einer Stufenfolge verbindet, die einen Aufstieg von dieser zu jener ermöglicht: in die Gedankenkreise jenes Neuplatonismus, für den ja die Liebe zu einem zugleich ästhetischen, moralischen und erkenntnistheoretischen Prinzip geworden war.

Daß dieser Begriff auch bei der Deutung des Tizianischen Bildes nicht außer Acht gelassen werden darf, beweist die Figur des Cupido. Man kann schwanken, ob er, wie in so vielen Darstellungen der eigentlichen Herculesfabel, als bloßer Begleiter der „*Felicità breve*“ aufzufassen sei, mit der er formal weit enger verbunden ist, — oder ob ihm die Bedeutung eines übergeordneten Gesamtsymbols zukomme, das innerhalb der Tizianischen Komposition eine ähnliche Rolle spielen würde, wie das Kreuz in der Saulmont-Medaille. In beiden Fällen aber weist er unzweideutig darauf hin, daß eben die Liebe das Thema des Streitgesprächs bildet; und falls wir ihn — wie es mit Rücksicht auf die formale Beziehung zu der Medaille das Wahrscheinlichere ist — im Sinn der zweiten, umfassenderen Möglichkeit interpretieren, würde er sogar auf eine echt neuplatonische Lösung des Konfliktes vorandeuten: wie das Kreuz des Medaillenreverses darauf hinweist, daß auch die sündige „*Natura*“ gerettet werden kann, wenn sie das Opfer des Erlösers demutsvoll annimmt und sich der Gnade anheimgibt („*Mihi absit gloriari nisi in cruce domini nostri JHV. XPI.*“), so würde der im kristallinen Wasser plätschernde Amor des Tizianbildes bedeuten, daß auch das sensuelle Prinzip einer Steigerung und Reinigung zum Spirituellen fähig ist. Dann wäre das Gemälde eine genaue Bildparallele zu jenen platonisierenden „*Dialoghi di Amore*“, die — stets mehr oder weniger an die Plotin- und Plato-Kommentare Marsiglio Ficinos anknüpfend und im Laufe des 16. Jahrhunderts eine ganze Literaturgattung bildend — sämtlich um das Problem des Gegensatzes zwischen „*Amore sensuale*“ und „*Amore divino*“ kreisen: zum dritten Dialog der schon im Jahr 1505 gedruckten „*Asolanen*“ Pietro Bembos (in dem wir am liebsten den Inspirator des Tizianbildes erblicken möchten), zu den „*Dialoghi di Amore*“ des Leone Ebreo<sup>1)</sup> und vor allem zu den berühmten Schlußkapiteln im 4. Buch des

1) Verfaßt 1502, gedruckt erst 1535.