



**GESCHICHTE DER
VENEZIANISCHEN
MALEREI**

*Band 4: Tizian und
sein Umkreis*

GÜNTER BRUCHER

böhlau

Günter Brucher

GESCHICHTE DER VENEZIANISCHEN MALEREI

Bd. 4: Tizian und sein Umkreis

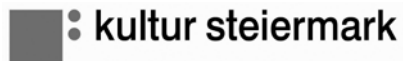


2015

BÖHLAU VERLAG WIEN · KÖLN · WEIMAR

Veröffentlicht mit Unterstützung des
Austrian Science Fund (FWF): PUB 255-V23

Gedruckt mit der Unterstützung durch:



Amt der Steiermärkischen Landesregierung

Stiftungs- und Förderungsgesellschaft der
Paris-Lodron-Universität Salzburg

© 2015 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H & Co. KG,
Wien Köln Weimar
Wiesingerstraße 1, A-1010 Wien
www.boehlau-verlag.com

Umschlagabbildung:
Tizian, Bacchanal der Andrier (Ausschnitt)
© Madrid, Museo Nacional del Prado

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist
urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen
Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
unzulässig.

Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Michael Rauscher, Wien
Druck und Bindung: Balto Print, Vilnius
Gedruckt auf chlor- und säurefrei
gebleichtem Papier
Printed in the EU

ISBN 978-3-205-79630-5

INHALTSVERZEICHNIS

Tizian	7
Früher Ruhm und Aufbruch zum eigenen Stil (1516–1530)	14
Altarbilder	16
Andachtsbilder	50
Porträts	65
Mythologische Werke	77
1530–1540	88
Porträts	91
Venus von Urbino	105
Tempelgang Mariens	109
1540–1547	114
Dornenkrönung	117
Ecce Homo	121
Tizian im Dienst der Farnese	130
Porträts	134
1548–1562	155
Im Dienst der Habsburger: Karl V. und Philipp II.	158
Mythologische Themen	172
Die <i>poesie</i> für Philipp II.	173
Venus-Bilder	196
Sakrale Werke	207
1562–1576	228
Porträts	233
Sakrale Werke	244
Profane Werke	269
Tizians Umkreis (1520–1550)	293
Il Pordenone – Initiator des Manierismus in Oberitalien	293
Paris Bordone	319
Bonifacio de’ Pitati (genannt Bonifazio Veronese)	337
Giovanni Girolamo Savoldo	345
Exkurs	357
Lorenzo Lotto in Venedig	357
Andrea Schiavone	365
Anmerkungen	371
Literatur	401
Bildnachweis	415

Tizians Rang als führender Repräsentant der venezianischen Malerei ist bis heute unbestritten. Für jene, die der Farbe gegenüber der von der klassischen Kunsttheorie geprägten Zeichnung (dem ‚disegno‘) den Vorrang einräumen, verkörpert dessen Werk sogar den Höhepunkt der gesamten europäischen Malerei. Wie J. Neumann zu Recht bemerkt, ist in Tizians „koloristischer Disposition die Zukunft der europäischen Malerei enthalten“.¹ Seinen Niederschlag findet dies zunächst auf venezianischem Boden, bei Künstlern wie Tintoretto und Veronese. Im 17. Jahrhundert erreicht die tizianeske Koloritrezeption mit Künstlern wie Velázquez, Rubens und Van Dyck überregionale Dimensionen, und im 18. Jahrhundert ist es vor allem Watteau, der sich Tizians Farbgebung zum Vorbild nimmt. Im 19. Jahrhundert folgen u. a. Goya, Delacroix, Manet und Renoir, die dem großen Venezianer ihre Reverenz erweisen.² Bei Delacroix lässt die Epochen übergreifende Hommage an Tizian fast schon obsessive, an die Grenzen des Mythos stoßende Züge erkennen. Offenbar unter dem Eindruck der vor allem das Spätwerk des Farbmagiers kennzeichnenden Ausdrucksqualitäten vermerkt Delacroix in seinem Tagebuch: „Wenn man hundertzwanzig Jahre alt würde, würde man nur noch Tizian betrachten.“³

Tizians Führungsrolle beruht nicht zuletzt darauf, dass er sich wie kein anderer venezianischer Künstler mit sämtlichen Themenbereichen der Malerei – von historischen, mythologischen, allegorischen und religiösen Sujets bis zu Porträtdarstellungen – mit gleichem Niveauanspruch auseinandergesetzt hat. Damit hängt auch die unvergleichliche Vielfalt seiner Auftraggeber zusammen, „die nicht nur vermögend waren, sondern auch seinen Fähigkeiten und Intentionen mit angemessenen Aufgaben entgegenkamen“ (Walther). Zu seiner Klientel zählten zum einen die Regierung der Markusrepublik sowie Venedigs reiche Kaufleute und Patrizier, zum anderen der Klerus mit seinen Pfarr- und Klosterkirchen, darüber hinaus auch bedeutende italienische Adelsgeschlechter in den herzoglichen Zentren von Ferrara, Mantua und Urbino. Für eine europaweite Verbreitung der Reputation des Malers sorgten Kaiser Karl V., König Philipp II. von Spanien und Papst Paul III. Von da her auch der Ruf Tizians als „Malerfürst“, eine Nobilitierung, die auch in der in Venedig und Washington 1990 präsentierten Tizian-Ausstellung mit der Bezeichnung „Prince of Painters“ ihren Niederschlag fand.⁴

Im Reichtum seiner Ausdrucksmittel übertrifft Tizian alle seine zeitgenössischen Malerkollegen und Nachfolger. Den jeweiligen ikonografischen Bedingungen angepasst, betreibt er einen Stilpluralismus, der nicht selten vom Phänomen der „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“ (W. Pinder) geprägt ist. Letztlich aber entzieht er sich dem monolithischen Gebrauch der Stilbegrifflichkeit, insofern er häufig in

einem und demselben Kunstwerk gleichermaßen klassische wie manieristische oder protobarocke Tendenzen erkennen lässt – ein signifikantes Qualitätsmerkmal, das bei manchen großen Künstlern anzutreffen ist. Zur Charakterisierung von Tizians künstlerischem Potential bedarf es differenzierterer Hilfsmittel, etwa der Verwendung des Modus-Begriffs, dem man sinngemäß schon bei Vasari als „*modi di fare*“ begegnet. Wie bereits Jan Bialostocki erkannt hat, benötigt „der Kritiker und Historiker einen Begriff [eben den Modus-Begriff], der geeignet ist, verschiedene, sogar manchmal auch unendliche Tendenzen im Schaffen eines Künstlers zusammen zu sehen“. Nach Meinung des Autors war es Poussin, der den Modus-Begriff der antiken Musik erstmalig in die Kunsttheorie integriert hat. Besonders aufschlussreich dafür sein Brief von 1647 an Paul Fréart de Chantelou, in dem er seinem Gönner das Wort „Modus“ mit dem Hinweis auf „Grund-Tonart oder Maß und Form“ erläutert. Später (1721) ist es Antoine Coypel, der den Modus-Begriff – noch stärker als Poussin in den Kontext der Musiktheorie einbeziehend – praxisorientiert wie folgt definiert: „Schließlich braucht jedes Bild einen Modus, der es charakterisiert. Die daraus erwachsene Harmonie wird bald herb, bald weich, bald traurig, bald lustig sein, je nach Art der verschiedenen darzustellenden Gegenstände. Man kann in dieser Richtung der Zauberkunst Musik folgen.“⁵ Wenn Bialostocki für eine neuerlich in Gang zu setzende Rezeption der Modus-Problematik plädiert, dann sollte dieser Appell bei der aktuellen Kunstwissenschaft mehr als bisher auf Aufnahmebereitschaft stoßen. Bestünde damit immerhin die Möglichkeit, die Vielfalt künstlerischer Äußerungen innerhalb des groben Rasters der Stilbegriffe differenzierter wahrzunehmen.⁶

Die frühesten Verkünder von Tizians Ruhm waren Lodovico Ariosto und Pietro Aretino. Mit Tizian befreundet, war Ariosto von 1518 bis 1526 am Hof von Alfonso d'Este in Ferrara tätig, also in jener Zeit, als auch Tizian bedeutende Werke für den Herzog schuf. In der dritten Auflage seines Epos *Orlando furioso* (1532) rühmt der Dichter den Maler als den größten modernen Künstler, gleichrangig mit Raffael und Michelangelo.⁷ Indessen war Aretino der wohl bedeutendste und effizienteste Propagandist Tizians. Als ebenso angriffslustiger wie gefälliger Verfasser einer umfangreichen Briefkorrespondenz war er in höchsten Kreisen gleichermaßen geachtet wie gefürchtet. Selbstbewusst nannte er sich die „Geisel der Fürsten“. Salopp gesagt: Wer es verstand, sich mit ihm gut zu stellen, hatte ausgesorgt – so auch Tizian. Dies sieht auch Vasari so, wenn er schreibt: „Als Pietro Aretino, hochberühmter Dichter [auch Kunstschriftsteller] unserer Zeit [1527], nach Venedig gekommen war, freundete er sich mit Tizian und [Jacopo] Sansovino an, was Tizian zu großem Ansehen und Vorteil verhalf, weil er dessen Ruf so weit trug, wie seine Feder reichte und besonders bis hin zu einflussreichen Fürsten.“⁸ Kongeniale Persönlichkeiten finden einander und bilden ein künstlerisches Triumvirat, das – zunächst unter dem wohlwollenden Augenmerk des Dogen Andrea Gritti – die Kunstwelt Venedigs bis zur Jahrhundertmitte beherrschen sollte. Als Tizian 1531 in der Nähe der späteren *Fondamenta Nuove* in Venedig ein Haus erwarb, wurde dieses zu einem Versammlungszentrum seiner Freunde. Es handelte sich um ein Anwesen, „das mehr dem Sitz eines Patriziers oder eines weit berühmten

Humanisten glich als dem Wohnatelier eines Malers. Künstler, Schauspieler und Literaten, Gesandte, Fürsten und Könige wurden hier empfangen, bewirtet und in geistvolle Unterhaltungen mit einbezogen“.⁹ Suida zufolge „hat der Aretino mit seiner Weltklugheit die Verwertung von Tizians Kunst organisiert. [...] Nicht zuletzt durch den Aretino ist die öffentliche Meinung der Welt Tizian gegenüber auf den Ton unbedingter Anerkennung und begeisterter Bewunderung eingestellt worden“.¹⁰

In Vasaris zweiter Ausgabe der „vite“, in denen Tizian ein besonders langes Kapitel gewidmet ist, fällt die Bewertung des Venezianers deutlich differenzierter aus, schwankend zwischen hymnischem Lob und bisweilen unüberhörbar kritischen Tönen. Ausdrücklich bezeichnet er Tizian als „seinen lieben Freund; er fand ihn, obwohl hoch an Jahren, die Pinsel in der Hand, mit Malen beschäftigt und hatte große Freude, seine Werke zu sehen und sich mit ihm zu unterhalten [...]. Tizian, der die Stadt Venedig, ja ganz Italien und andere Teile der Erde mit den besten Malereien geschmückt hat, verdient von Künstlern geliebt und gewürdigt und in vielen Dingen bewundert und nachgeahmt zu werden, als jemand, der Werke geschaffen hat und noch ausführt, die eines unendlichen Lobes würdig sind und dauern werden, solange das Andenken berühmter Menschen bestehen kann“.¹¹ Doch schon in einer weiteren Textpassage des auch als Maler tätigen Kunsthistoriografen vermag man sich nur schwer des Eindrucks zu erwehren, dass dieser Tizians venezianischen Aufstieg wenigstens zum Teil auf mangelnde lokale Konkurrenz zurückführt: „Tizian besaß in Venedig ein paar Konkurrenten, doch taugten sie nicht viel, weshalb er sie dank seiner Vortrefflichkeit in der Kunst mit Leichtigkeit überwand und es außerdem verstand, sich unter Edelleuten zu bewegen und ihre Kunst zu erlangen.“¹² Letzteres vielleicht ein Hinweis, der implizit zu verstehen gibt, dass etwa Tintoretto und Veronese nicht annähernd über vergleichbare Kontaktmöglichkeiten verfügten. Vasaris ambivalente Einstellung zu Tizian bekundet sich darin, dass er einerseits immer aufs Neue dessen Farbgebung preist, andererseits aber – ausgehend vom florentinischen Ideal des ‚disegno‘ – dessen mangelndes Interesse an der Zeichnung beklagt. Dafür sucht er bei Michelangelo Bestätigung. Wie er in einer Anekdote berichtet, besucht er mit diesem Tizian, der den beiden eine *Danae*-Darstellung zeigt. „Nachdem sie ihn verlassen hatten, sprachen sie über die Arbeitsweise des Malers und Michelangelo äußerte sich sehr anerkennend über ihn, indem er sagte, ihm würden seine Farbgebung und sein Stil sehr gut gefallen, es sei aber schade, dass man in Venedig nicht von Anfang an gut zeichnen lernte [...]. Wenn deshalb, sagte er, dieser Mann vor allem bei der Nachahmung des Lebendigen [das Zeichnen nach Antiken-Vorbildern eingeschlossen], von der Kunst und dem *disegno* genauso gefördert würde wie von der Natur, könnte man weder Größeres noch Besseres vollbringen, da er über einen herrlichen Geist und einen anmutigen und lebendigen Stil verfügt.“¹³ So begeistert sich Vasari über Tizians frühere, mit „Feinheit und unglaublicher Sorgfalt“ ausgeführte Werke äußert, so ratlos steht er vor dessen späteren Gemälden, deren „fleckiger Stil“ („ultima maniera fatta di macchia“) nur eine Betrachtung aus der Ferne erlaube. Laut Ost sieht auch Vasari, ähnlich wie Bandinelli im Falle

Donatello, im Alterungsprozess einen Verfall seiner Kunst begründet. Entsprechend verständnislos sein Kommentar: „Er hat viel verdient, denn seine Arbeiten sind ihm gut bezahlt worden; doch wäre es besser gewesen, wenn er in diesen seinen letzten Jahren nur mehr zum Zeitvertreib gearbeitet hätte, um nicht durch weniger gute Werke den Ruf zu mindern, den er sich in den besten Jahren, und als die Natur in Folge des Abwärtsschreitens noch nicht dem Unvollkommenen zu-neigte, erworben hat.“¹⁴ Fast überflüssig zu betonen, dass sich diese Anschauung, die noch im 18. Jahrhundert Anton Raphael Mengs vorbehaltlos geteilt hat, in der modernen Kunstwissenschaft grundlegend gewandelt hat, als man nicht zuletzt im „Unvollkommenen“ (man könnte sagen im „non finito“) und in der freien, umrissresistenten *macchia*-Farbtechnik jenen wegweisenden Stellenwert Tizians sah, der auch bei den künftigen großen Koloristen der europäischen Malerei – wie etwa bei Frans Hals oder Delacroix – uneingeschränkte Begeisterung auslöste.¹⁵

Seit der durch die Liga von Cambrai bewirkten Niederlage in der Schlacht bei Agnadello (1509) und der durch die überseeischen Entdeckungen verursachten Verschiebung der Handelsrouten begann Venedigs politische und wirtschaftliche Macht zu sinken.¹⁶ Als Kompensation dafür trat die Kunst auf den Plan, der sich die Serenissima nunmehr als primäres Repräsentations- und Propagandamittel bediente. Mit Worten Hetzers: „Jetzt musste Venedig stolz auf seine Künstler sein, die seinen Ruhm verbreiteten [...], seine Macht im Reich der Phantasie neu erstehen ließen. Gleich Michelangelo wächst Tizian ins Heroische [...]. In erster Linie ist er der große venezianische Meister, der Künstler, der sich von Italien aus Europa erobert hat.“¹⁷ Was der Seerepublik an machtpolitischen Möglichkeiten versagt blieb, leistete fortan die Kunst, insbesondere die Malerei, ausgehend von Giorgione und Tizian, über Tintoretto und Veronese bis Tiepolo.

Tizians künstlerische Anfänge fallen in jene Krisenzeit, als sich halb Europa in der Liga von Cambrai gegen Venedig verbündete und seine Existenz in den Grundfesten erschütterte. Eine umfassende Darstellung der frühen, bis etwa 1516 limitierten Schaffensperiode des Künstlers erfolgte bereits im dritten Band zur „Geschichte der venezianischen Malerei,“ begründet dadurch, dass dieser damals unter starkem Einfluss Giorgiones stand und sich davon nur nach und nach – mit dem Ziel, sich zu einem eigenständigen Personalstil durchzuringen – zu emanzipieren vermochte. Einen entsprechenden Vermerk finden wir bereits bei Vasari, wonach der aufstrebende Maler „im Anfang der Manier Giorgiones zu folgen begann“.¹⁸ Wie der Vitenverfasser ferner berichtet, hat Giorgione zwei „eccellenti creati“ (= hervorragende Geschöpfe) hervorgebracht: Sebastiano del Piombo und eben Tizian, wobei letzterer zweifellos der bedeutendere war, zumal es ihm als Verdienst anzurechnen ist, Giorgiones „maniera moderna“ (Vasari) nachhaltig weiterentwickelt zu haben. Während Sebastiano, nachdem er wichtige Spätwerke Giorgiones (das *Salomon-Urteil* in Kingston-Lacy und das Altarbild für San Giovanni Crisostomo in Venedig) vollendet hatte, Venedig 1511 verließ, um sich in Rom unter Anleitung Michelangelos eine neue Karriere aufzubauen, blieb Tizian der Seerepublik mit dem Anspruch künstlerischer Vorherrschaft zeitlebens verbunden. Da

sein frühes, in abnehmender Tendenz im Zeichen des „Giorgionismo“ stehende Œuvre schon im dritten Band eingehend behandelt wurde, seien im Folgenden nur die wichtigsten biografischen Fakten, Karrierestationen und kunstwissenschaftlichen Problemstellungen in knappen Zügen in Erinnerung gerufen.

Tizian entstammt einer vornehmen Familie in Pieve di Cadore. Schon früh erkannte Graf Gregorio Vecellio die künstlerische Neigung seiner Söhne Francesco und Tizian, die er – letzteren im Alter von neun Jahren, wie der Biograf Lodovico Dolce bezeugt – nach Venedig zu Sebastiano Zuccato in die Lehre schickte. Der darauf folgende Aufenthalt Tizians in Gentile Bellinis Werkstatt war nur von kurzer Dauer. Rasch erkennt der lernbegierige Jüngling, dass die „trockene und steife Manier“ (Dolce) des Meisters seiner künstlerischen Erwartung zutiefst widerspricht. Nicht einmal seine Beziehung zu Giovanni Bellini sei besonders konstruktiv gewesen, da ihm „auch dessen Malweise absolut missfiel“. Diese Ablehnung bezog sich sicher erst auf einen Zeitpunkt, nachdem Tizian mit Giorgione in Kontakt getreten war, was laut Pedrocchio nicht heißen muss, dass hier „ein klassisches Meister-Schüler-Verhältnis existiert habe“, ungeachtet dessen, dass der aufstrebende Maler Giorgiones Maltechnik und Kunstauffassung gewiss viel zu verdanken hatte.¹⁹ Die Frage nach dem Geburtsdatum des Malers birgt ein Problem, von dessen Lösung die zeitliche Rekonstruktion seiner Frühwerke abhängt. Exakt überliefert ist lediglich das im Sterberegister der Pfarre San Canciano in Venedig vermerkte Todesdatum (27. August 1576) des Malers, mit dem zusätzlichen Hinweis, dieser sei im Alter von 103 Jahren verstorben. Daraus lässt sich auf 1473 als Geburtsjahr schließen, ein Datum, an dem die Forschung lange Zeit festhielt, ehe sie den Nachrichten Vasaris und Dolces mehr als dem amtlichen Dokument an Glaubwürdigkeit zubilligte. Während Vasari in seinen „vite“ bemerkt, dass Tizian, als er ihm 1566 begegnete, 76 Jahre alt gewesen sei, konstatiert Dolce bereits 1557, dieser habe seinen Freskenanteil am Fondaco dei Tedeschi im Alter von „kaum 20 Jahren“ realisiert. Danach lässt sich Tizians Geburtsdatum zwischen 1488 und 1490 eingrenzen, eine Zeitspanne, die in der Fachliteratur seit vielen Jahrzehnten fast allgemein anerkannt wird. Im Grunde genommen müssten jene Repräsentanten der neueren Kunstgeschichte, die das Pariser *Concert champêtre*, das Madrider *Sacra Conversazione*-Bild und die in Glasgow aufbewahrte *Adultera* (= Christus und die Ehebrecherin) Giorgione aberkennen und Tizian zuschreiben, am obsoleten Geburtsdatum 1473 festhalten, zumal nur daraus der hohe, einem etwa 37jährigen Künstler angemessene Reifegrad dieser Werke erklärbar wäre, erkaufte allerdings um den Preis, dass daraufhin das Frühschaffen des Meisters innerhalb einer Zeit von mehr als einem Jahrzehnt im Dunkeln bleibt oder, deutlicher gesagt, überhaupt nicht existiert. Wie schon im dritten Band der „Geschichte der venezianischen Malerei“ mit ausführlichen Analysen dargelegt, besteht somit kein zureichender Grund, an Giorgiones Autorschaft bezüglich der drei Werke zu zweifeln, eingeschränkt nur dahingehend, dass der Meister aus Castelfranco diese – erzwungen durch seinen plötzlichen Tod im Jahre 1510 – unvollendet hinterlassen hat und Tizian dazu ausersehen war, die wohl schon weit gediehenen Gemälde fertigzustellen.²⁰

Die frühesten Tizian zugeschriebenen Werke fallen in die Zeit knapp vor 1509, als der Künstler den Auftrag erhielt, sich an Giorgiones Freskierung des Fondaco dei Tedeschi zu beteiligen. Zunächst aber musste er sich wie ein Jahrzehnt zuvor Giorgione mit der Funktion eines *Cassone*-Malers begnügen, dem es oblag, die Frontseiten von Truhen mit Gemälden zu schmücken, in denen er sich als früh geiferter Landschaftsmaler auszeichnete.²¹ Schon hier scheint sich Vasaris Nachricht zu bestätigen, wonach Tizian in seiner Jugend einige deutsche Maler beherbergt habe, die ihn in die Geheimnisse der Landschaftsmalerei eingeführt hätten. Auch etwas später – in seinem frühesten großformatigen, um 1508/09 datierbaren Gemälde mit der *Flucht nach Ägypten* (St. Petersburg, Eremitage) – widmet der Künstler der Landschaftsdarstellung sein besonderes Augenmerk. Pedrocco betrachtet das Bild gleichsam als Wegweiser zum *Concert champêtre*, dem vermeintlichen „Gipfelpunkt in Tizians Frühwerk“. Auf meiner Giorgione-Zuschreibung des Louvre-Gemäldes basierend sei dem entgegen gehalten, dass dieses aufgrund seiner stilistisch wie kompositionell ausgereiften Erscheinung denkbar weit von der *Flucht nach Ägypten* entfernt ist, einem Bild, dem es vor allem an Integration des Figuralen in das landschaftliche Ambiente mangelt.²² An der Ablehnung der Zuschreibung des *Concert champêtre* ändert auch nichts, wenn etliche Autoren (darunter auch Pedrocco) das Bild in deutlichem Abstand von Giorgiones Todesdatum erst um 1511/12 datieren und damit in die Nähe etwa von Tizians *Taufe Christi mit Stifter Giovanni Ram* (Rom, Pinacoteca Capitolina) rücken, einem Gemälde, das von Joannides – im Gegensatz zu Pedrocco, der das Werk um 1511/12 ansetzt – sogar erst mit 1514 datiert wird.²³ Dass in diesem Bild die figurale Integration in das Landschaftsambiente ebenso vernachlässigt ist wie im Falle der *Flucht nach Ägypten*, ist unschwer zu erkennen.

Der erste, geradezu bahnbrechende Einschnitt in Tizians junger Karriere war dessen von Dolce und Vasari bezeugte, in die Sommermonate des Jahres 1509 fallende Teilnahme an der unter Giorgiones Leitung stehenden Freskierung des Fondaco dei Tedeschi. Die nur anhand einer aquarellierten Radierung Zanettis gut nachvollziehbare *Justitia/Judith* (Reste davon in der Galleria Franchetti, Ca d'Oro) ist als Hauptbeitrag des „kaum Zwanzigjährigen“ zum Freskenzyklus anzusehen. Analog zu Giorgiones meist verschlüsselten Bildbotschaften zeichnet sich das Fresko durch seine Mehrdeutigkeit aus, junktimiert mit einer politischen, auf die Bedrohung Venedigs durch die Liga von Cambrai anspielenden Aussage. Unverkennbar ist Tizians Bestreben, der Komposition eine eigenständige Note zu verleihen. Letzteres bestätigt ein Vergleich mit Giorgiones durch einen Stich Hendrik van der Borchts überlieferter *Pax*, von deren raumgreifender, durch verschränkte Diagonalen bestimmten Erscheinung sich Tizians rein flächenprojektive, im Sinne Hetzers „ornamentale“ Kompositionsweise deutlich unterscheidet.²⁴ Mittlerweile war Tizians Ruf als begabter Freskomaler auch in die Terra ferma bis nach Padua vorgedrungen, wo die Erzbruderschaft der Scuola del Santo dem Künstler am ersten Dezember 1510 den Auftrag erteilte, den im großen Scuolensaal bereits weit gediehenen und von lokalen, noch ganz dem quattrocentesken Stil verpflichteten Malern gefertigten Bilderzyklus mit drei in Freskotechnik gearbeiteten

Szenen aus dem wundertätigen Leben des Hl. Antonius zu komplettieren, darunter besonders bemerkenswert das *Wunder des Neugeborenen*, in dem sich Tizian – im Unterschied zur kleinteiligen Erzählstruktur und harten Koloritauffassung seiner Vorgänger – bereits als signifikanter Vertreter der venezianischen Hochrenaissance-Malerei ausweist. Die Ausführung der drei Szenen erfolgte innerhalb kurzer Zeit, wahrscheinlich von April bis Juli 1511; die Quellen sprechen von 27 *giornate* (Tagwerke). Die Honorarabrechnung ließ indes bis zum 2. Dezember 1511 auf sich warten.²⁵ Zu Recht durfte die Erzbruderschaft damit rechnen, dass mit Tizians Engagement die neuesten venezianischen, Giorgiones *maniera moderna* betreffenden Errungenschaften in das malereispezifisch rückständige Padua Eingang finden würden. Dass der junge Maler aus Cadore auch über den venezianischen Horizont hinausblickte, dafür gibt sein drittes Fresko, das *Wunder des eifersüchtigen Ehemanns*, insofern ein treffendes Beispiel, als hier die tödlich verwundete Frau seitenverkehrt – also wahrscheinlich durch eine grafische Vorlage vermittelt – die Figur der Eva aus Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle rezipiert. Bezüglich der sich der Forschung stellenden Datierungsprobleme nehmen die drei Fresken in der Scuola del Santo eine Schlüsselstellung ein, zumal es sich hier um die einzigen genau dokumentierten Werke aus Tizians frühen Jahren handelt.

Vermutlich im gleichen Jahr seiner Tätigkeit in Padua (1511) schuf Tizian das Altarbild *Der hl. Markus auf dem Thron mit vier Heiligen* für die Kirche Santo Spirito in Isola (heute in der Sakristei von Santa Maria della Salute in Venedig). Das Gemälde nimmt Bezug auf die in den Jahren 1509/10 in Venedig wütende Pest, der auch Giorgione zum Opfer gefallen war. Wie die Protagonisten – der hl. Markus als Stadtpatron der Republik, die beiden heiligen Ärzte Cosmas und Damian sowie die Pestheiligen Rochus und Sebastian – verdeutlichen, handelt es sich hier um ein Votivbild nach dem Schema einer Sacra Conversazione-Darstellung. Schon etwa acht Jahre zuvor hatte sich auch Giorgione in seiner *Castelfranco-Madonna* mit diesem Altarbild-Typus auseinandergesetzt und die Szene in den Freiraum verlegt. Wohl durch das Hochformat präjudiziert, nimmt die Gottesmutter eine exponierte Höhenposition ein. Das Gleiche gilt für Tizians Gemälde, in dem der Evangelist hoch über den Köpfen der Heiligen zu schweben scheint. Dass dieser dem thronenden Salomon im *Urteil Salomons* ähnelt, ist auch Pedrocco nicht entgangen. Nur ist hier einzuwenden, dass der Autor das in Kingston-Lacy aufbewahrte Werk zur Gänze Sebastiano del Piombo zuweist, wogegen wir für eine Zuschreibung an Giorgione plädieren und Sebastiano lediglich eine finalisierende Beteiligung zubilligen.²⁶ Einen giorgionesken Einschlag zeigen vor allem die beiden introvertierten, durch sfumatohafte Gesichtszüge gekennzeichneten Pestheiligen, die in ihrer „Schüchternheit“ mit den selbstbewussten und gestenreichen Ärzteheiligen kontrastieren. Letztere weisen eine „starke charakterliche Typisierung“ auf, der offenkundig Porträts konkreter Persönlichkeiten zugrunde liegen.²⁷

So gesehen ist es nicht verwunderlich, dass die Porträt-Gattung bereits im frühen Œuvre des Künstlers einen wichtigen Stellenwert hat. Zwar gibt es gelegentlich noch Anklänge an Giorgiones Porträt-Kunst, doch schon in Tizians frühesten

Bildnissen – dem *Bildnis eines Mannes mit blauem Ärmel* (früher irrtümlich als Porträt des Ariost bezeichnet, vermutlich aber ein Mitglied der Familie Barbarigo darstellend, die sich anlässlich der Auftragsvergabe für die Fondaco-Fresken als erste Förderin Tizians ausgewiesen hatte) und der sog. *La Schiavona* (beide um 1510 entstandenen Gemälde befinden sich im Besitz der National Gallery in London) – manifestiert sich ein innovativer Geist, der jenem Giorgiones in nichts nachsteht. Bisweilen hat Tizian bezüglich psychologischer Durchdringung der Dargestellten den Meister aus Castelfranco sogar übertroffen. Wenngleich in seinem Porträt-schaffen männliche Bildnisse dominieren, wird er gleichwohl zum namhaftesten Verkünder weiblicher Schönheit, ohne indes diese Funktion mit konkreten Porträtaufträgen zu verknüpfen. In Wirklichkeit gehören seine Frauendarstellungen zum Typus der „belle donne“, wofür die *Junge Frau bei der Toilette* (Paris, Louvre) – neben einer Reihe anderer Bilder, wie etwa jenem der berühmten *Flora* (Florenz, Uffizien) – ein besonders herausragendes Beispiel bietet. Letztlich zählen auch die beiden Frauengestalten in der *Himmlichen und irdischen Liebe* (Rom, Galleria Borghese) zu diesem Typus. Das Gemälde entstand 1514 und zeigt den Künstler am Höhepunkt seiner frühen Karriere. Es markiert den ungefähren Endpunkt seiner ersten Schaffensperiode und dokumentiert Tizians Weg zu stilistischer Autonomie, wiewohl die nackte Frau als Inkarnation der himmlische Liebe zum Teil immer noch im Einflussbereich Giorgiones steht; ein Vergleich mit der Wasser gießenden Muse in dessen *Concert champêtre* scheint dies zu bestätigen. – Kennedy zufolge blieb Tizian schon nach dem Tod Giorgiones im Jahr 1510 und nach Sebastiano del Piombos Übersiedlung nach Rom im folgenden Jahr ohne ernst zu nehmenden Rivalen in Venedig zurück, allerdings abgesehen vom alternden Giovanni Bellini, den Dürer anlässlich seines zweiten Venedig-Aufenthalts als „immer noch besten im Gemähl“ rühmt.²⁸

Früher Ruhm und Aufbruch zum eigenen Stil (1516–1530)

Mittlerweile war Tizians Reputation über die Grenzen der Seerepublik hinaus bis nach Rom vorgedrungen. Eine über Vermittlung von Pietro Bembo (dem Humanisten und späteren Kardinal) 1513 erfolgte Einladung von Papst Leo X. an den päpstlichen Hof lehnte der etwa 25-jährige ab, um stattdessen seine Dienste der venezianischen Regierung anzubieten, wohl in der Absicht, demnächst als offizieller Maler der Serenissima anerkannt zu werden. Sein mit Eigenlob nicht geizendes Gesuch an den Consiglio dei Dieci (1513) lautet folgendermaßen: „Sehr geehrter Rat der Zehn! In Anbetracht der Tatsache, dass ich die Malerei nicht wegen des Gewinns erlernt habe, sondern um etwelchen Ruhm zu gewinnen; in Anbetracht der Tatsache, dass ich heute unter die gezählt werde, die in der Malerei als Meister gelten; in Anbetracht der Tatsache, dass ich – wiewohl vom Papst und anderen hohen Herren zu wiederholten Malen und mit Nachdruck aufgefordert, in ihre Dienste zu treten – nichts sehnlicher wünsche, als unserer ruhmreichen Stadt ein Zeugnis meiner Kunst zu geben. In Anbetracht dieser Umstände biete

ich mich an, im Saal des großen Rates zu malen [...]. Beginnen will ich [...] mit dem Schlachtengemälde an der Wand gegen den Platz, welches das schwierigste ist und welches bislang kein Mensch hat beginnen wollen [...].“²⁹ Als Lohn bittet Tizian um die Zuerkennung der *senseria* (= Maklerstelle) am Fondaco dei Tedeschi (einer vielbegehrten Position, zumal sich daran ein Jahreseinkommen von etwa 120 Dukaten und Steuerbefreiung knüpfte), „[...] und zwar mit denselben Bedingungen [...], wie sie dem Meister Giovanni Bellini gewährt wurden“. Vermutlich richtete sich dieses Ansinnen gegen den inzwischen über 80 Jahre alten Bellini, der dieses Amt noch innehatte. Der Antrag wurde wohlwollend behandelt, seine Genehmigung – wohl aus Pietätsgründen – jedoch erst nach Bellinis Tod 1516 definitiv bestätigt. Vermutlich hatte Tizian mit einem beschleunigten Verfahren gerechnet und angesichts des Großauftrags im Dogenpalast wahrscheinlich knapp nach positiver Erledigung seines Ansuchens einen eigenen Werkstattbetrieb mit zwei Gehilfen (einer davon war ein Schüler Bellinis) eingerichtet. Wahrscheinlich aufgrund der verzögerten Bewilligung des *senseria*-Postens ließ sich auch Tizian mit der Durchführung des versprochenen Gemäldes mit der *Schlacht bei Spoleto* (nicht wie mitunter behauptet bei Cadore) Zeit. Erst nach Androhung von Sanktionen kam es 1538 zur Vollendung des monumentalen Werks, das wie fast alle vom Künstler vertragsgemäß gemalten Bildnisse der Dogen beim Palastbrand von 1577 vernichtet wurde.

Anstatt sich dem Schlachtenbild im Dogenpalast zu widmen begann Tizian Kontakte mit auswärtigen Höfen zu suchen. Schon 1516 begegnete er Alfonso I. d’Este, dem Herzog von Ferrara, Modena und Reggio, der sich mit einem prominenten Kreis von Gelehrten, Humanisten und Künstlern umgab und dem der Maler mit dem *Zinsgroschen* (1516; Dresden, Gemäldegalerie) eine erste Probe seines Könnens lieferte. Fortan stand er – zwischen Ferrara und Venedig pendelnd – über zehn Jahre lang im Dienst des Herzogs, der zu einem seiner wichtigsten Auftraggeber wurde und für den er nicht nur Kunstwerke schuf, sondern den er u.a. auch beim Ankauf antiker Vasen und Bronzen beriet.³⁰ Zugleich erhielt er 1516 von den Franziskanern in Venedig den Auftrag, für den Hauptaltar der Frari-Kirche eine *Himmelfahrt Mariens (Assunta)* zu malen, ein monumentales Tafelgemälde, an dem er mehr als zwei Jahre arbeitete und das ihm weit über die Grenzen Venedigs hinaus (bis nach Ancona und Brescia) den Ruf eines konkurrenzlosen Altarbildschöpfers bescherte. Dieser Erfolg blieb auch Alfonso nicht verborgen, der, als er bei der weiteren Gemäldeausstattung seines Alabaster-Zimmers im Herzogspalast (Bellini hatte bereits 1514 mit dem *Götterfest* seinen Beitrag geleistet) durch den Tod Fra Bartolomeos (1517) in Bedrängnis geriet, beschloss, diesen durch Tizian zu ersetzen. Hinzu kam, dass Raffael, der ebenfalls zur Ausschmückung des Alabaster-Zimmers engagiert worden war, mit der Lieferung seines Gemäldes säumig war. Und als dieser 1520 starb, war für Tizian der Weg endgültig frei, den Zyklus mythologischer Bilder – gleichsam als ‚Zweitbesetzung‘ – zu vollenden, wobei sich die Arbeiten bis um 1524/25 erstreckten; um 1529 schließlich erhielt der Maler den Auftrag, an Bellinis *Götterfest* Korrekturen und Ergänzungen vorzunehmen.

Ab 1523 übernahm Markgraf Federico II. Gonzaga, seit 1530 Herzog von Mantua, die Rolle seines Onkels Alfonso d'Este als Auftraggeber Tizians. Vermutlich war die Einladung des Malers nach Mantua durch Federicos Mutter, Isabella d'Este, zustande gekommen. Der Mantuaner Hof war für einen venezianischen Maler der nächstgelegene Ort, um die neuen römischen Kunstströmungen zu studieren. Hier fanden sich Werke Raffaels, und hier arbeitete seit 1524 Raffaels bedeutendster Schüler, Giulio Romano.³¹ Nachdem Tizian seinem neuen Förderer mehrere Gemälde geliefert hatte – darunter ein Porträt des am Hof hoch geschätzten Pietro Aretino und ein Bildnis des Fürsten in blauem, goldbesticktem Rock mit einem kleinen Hund –, war Federicos in eine veritable Lobeshymne eingekleidete Begeisterung geradezu grenzenlos: „È forse il più eccellente in quell' arte, che a nostri tempi si rietrovi“, und mit einem Anstrich von Selbstgefälligkeit fügt er hinzu: „ed è tutto mio“.³² Im Winter 1529 traf der Künstler zum ersten Mal mit Kaiser Karl V. in Parma zusammen, von dem er 1530 in Bologna erstmals ein (verschollenes) Bildnis malte. Dazu Suida: „Überzeugt davon, dass er mit seinem Schützling alle Ehre einlege, hat der Markgraf von Mantua Tizian vor den Kaiser Karl V. gebracht und damit dem Leben und Schaffen des Künstlers eine Wendung gegeben, deren volle Bedeutung sich erst viel später auswirken sollte.“³³

Altarbilder

Die *Assunta* (= *Himmelfahrt Mariä*; Venedig, Santa Maria Gloriosa dei Frari) ist als „Meilenstein“ (Pedrocco) in Tizians Karriere anzusehen. Wie Hans Ost bemerkt, „ist dies der bis dahin wichtigste an den Künstler ergangene Auftrag und zugleich seine bedeutendste Leistung [...], eine in vieler Hinsicht neue und weit bis in den Barock [s. Rubens] hineinwirkende Form des monumentalen Hochaltarbildes.“³⁴ Canova hat das auch in den Maßverhältnissen (690 x 360 cm) unübertroffene Werk sogar als „das schönste Bild der Welt“ bezeichnet, und wer würde ihm widersprechen, fragt Suida. Laut Tietze vollzieht sich hier Tizians „Durchbruch zum eigenen Stil“, gekennzeichnet durch eine endgültige Loslösung von Giorgiones Einfluss, ein neues klassisches Verständnis für Monumentalität und bereichert durch mittelitalienische Anregungen.³⁵ Letzteres ist schon Dolce (1557) nicht entgangen, dem zufolge in Tizians Epoche machendem Werk „die Großartigkeit und Schrecklichkeit (*terribilità*) eines Michelangelo, die Lieblichkeit und Anmut eines Raffael und die [Tizians eigentümliche] Farbigkeit von der Natur selbst“ eine Verbindung eingehen.³⁶

Das großformatige, aus 21 Holzelementen bestehende Tafelbild wurde von Fra Germano da Casale, Guardian des Minoritenkonvents, 1516 in Auftrag gegeben, desgleichen – und wohl in Absprache mit Tizian – der prunkvolle Marmor-Ädikularahmen, dessen triumphbogige Struktur eine einzigartige Verherrlichung der Gottesmutter als Schutzpatronin der Lagunenstadt bedeutet. Dem Mythos gemäß wurde Venedig am Tag Mariä Himmelfahrt des Jahres 421 gegründet. So erklärt sich auch aus historischer und staatspolitischer Sicht, dass die *Assunta* im Volksglauben alsbald den Rang einer „Ikone göttlicher Gunst“ einnahm, die die Ge-

1 Tizian, Himmelfahrt Mariens, Holz, 690 x 360 cm, Venedig, Santa Maria Gloriosa dei Frari



TIZIAN



2 Alvisio Vivarini, *Himmelfahrt Mariens*, Holz, 248 x 212 cm, Noale, Pfarrkirche

schichte Venedigs untermauerte“.³⁷ Dass sich der Guardian für Tizian, der als Altarbildmaler – mit Ausnahme der vergleichsweise bescheidenen *Sacra Conversazione* mit dem *Thronenden Markus* – noch kaum in Erscheinung getreten war, entschieden hat, ist insofern verständlich, als der Maler mit der Bewilligung der *senseria* am Fondaco und den damit junktimierten künstlerischen Verpflichtungen am Dogenpalast erst kürzlich zum Staatsmaler avanciert war. Umso erstaunlicher, dass sich die Begeisterung der Mönche in Grenzen hielt. Wie Ridolfi (1648) berichtet, hätten diese den Künstler während seines etwa zweijährigen Schaffensprozesses (bis zur Installierung des Gemäldes am 19. Mai 1518) immer wieder durch Besuche und Kritik „belästigt“. Und der Autor weiter: „Von Fra Germano, dem Besteller des Werkes, wurde ihm immer wieder vorgehalten, diese Apostel seien von überaus maßloser Größe, weshalb er [Tizian] keine geringe Mühe hatte, das Urteil der Frati zu korrigieren und ihnen verständlich zu machen, dass man die Figuren im Hinblick auf den überaus großen Ort proportionieren müsse, an dem sie gesehen werden.“ Nachdem Fra Germano sogar daran gedacht hatte, die Altartafel abzulehnen, wurden er und seine Mitbrüder erst dann hellhörig, als der kaiserliche Gesandte als Konkurrent erschien, das Bild kaufen und nach Wien schicken wollte. Daraufhin mussten sie einsehen, dass die Beurteilung von Bildern, so Ridolfi, „nicht ihr Metier war und das Beten des Breviers und das Verständnis von Malerei sehr verschiedene Dinge sind“.³⁸ Die reservierte Haltung des Minoritenkonvents ist nicht ganz unverständlich. Denn was Tizian im Sinn hatte, widersprach in allen Belangen den noch an der Quattrocento-Tradition orientierten Mönchen und der grundsätzlich konservativen Einstellung der Kirche im Allgemeinen. Neben den gigantischen, den gesamten Kirchenraum beherrschenden Größenverhältnissen der Altartafel mussten bei den Mönchen vor allem Tizians revolutionäre ikonografische und formale Neuerungen Bedenken hervorrufen. Wahrscheinlich war der Auftraggeber von Vorstellungen ausgegangen, die eher dem Stil des Quattrocento entsprachen. Man denke etwa an Alvise Vivarinis um 1502–1504 gemalte *Assunta* (Noale, Pfarrkirche), das Mittelbild eines sonst verschollenen Polyptychons.³⁹ Steer zufolge agieren die asymmetrisch angeordneten Apostel in einer dramatischen Weise, die vor Alvise in Venedig ungebrauchlich war. Bezüglich ihres gestenreichen Verhaltens habe Tizian, so der Autor weiter, Vivarini einiges zu verdanken, was *cum grano salis* zutreffen mag.⁴⁰ Sonst lässt Tizian seinen quattrocentesken Vorläufer stilistisch weit hinter sich. Zunächst im Verzicht auf einen Landschaftshintergrund, ferner dahingehend, dass er die Apostelgruppe – anstatt wie Vivarini mittels einer relativ breiten Bodenzone für Abstand zu sorgen – in unmittelbare Nähe zum Betrachter rückt. Lettner hat die disjunktiven Ergebnisse der beiden Künstler analysiert, wobei er vor allem auf die fundamentalen Unterschiede der jeweiligen Farbauffassung verweist. Während Tizians Gemälde durch das Atmosphäre schaffende „luminaristische“ Prinzip bestimmt wird, ist bei Alvise in geradezu exemplarischer Weise das „koloristische“ Prinzip vorherrschend.⁴¹ „Alvise Vivarini reiht [...] Buntheitswerte aneinander. Die Farbflächen stoßen hart gegeneinander [...], es fehlt jene Differenzierung in Licht und Dunkel, die Tizians Apostelzone dynamisiert.“⁴² Vollends rückständig ist Alvises Darstellung der Got-

tesmutter, die sich, völlig abgehoben von der Apostelgruppe, in ihrer statuarischen Bewegungslosigkeit von Tizians dynamisierter Version fundamental unterscheidet. Bei Tizian wird Maria zum unangefochtenen Zentrum, auf das sämtliche Kompositionsvektoren fokussiert sind. Sie sorgt für eine gestaltlich integrative Bildganzheit, die Alwise gänzlich fremd ist. Man könnte sagen: Während dieser in unveränderlicher, dem zeitlichen Kontext entzogener Zuständlichkeit verharrt, schildert Tizian, mit der ikonografischen Tradition brechend, den Vorgang der Himmelfahrt. Mit Worten Lettners: Alvises „Madonna erscheint eher als in der Schweben gehaltene Vision denn als zum Himmel aufsteigende reale Person“.⁴³

Als weitere Vorstufe nennt Lettner die zeitlich Tizians Werk am nächsten stehende *Assunta* von Palma il Vecchio (geb. 1480), ein relativ kleines, von der Scuola di Santa Maria Maggiore (heute: Venedig, Accademia) in Auftrag gegebenes Altarbild, das der Maler 1513 vollendete.⁴⁴ Das Gemälde zeigt eine Verknüpfung des Himmelfahrts-Sujets mit der Legende der Gürtelspende an Thomas. Letzteres als empirischer Beweis für die leibliche Aufnahme der Jungfrau in den Himmel. Dem liegt der theologisch umstrittene Glaubenssatz von der Himmelfahrt Mariens zugrunde, eine Problematik, mit der sich Tizian – in diametralem Gegensatz zu Palmas Erdverbundenheit, die sich auch in der Einbeziehung des Landschaftlichen niederschlägt – vor allem auf transzendenter Ebene auseinandersetzt, darin zutiefst franziskanischer Überzeugung verpflichtet. Mit dem Motiv der nach unten zielenden Gürtelspende verschließt sich Palma der Möglichkeit, die Himmelfahrt als Aufwärtsbewegung darzustellen. Daraus resultiert eine gegenüber Vivarinis Version nur unerheblich gemilderte hieratische Stellung der Madonna, unter der die Jünger halbkreisförmig und ebenso in merklichem Abstand von der unteren Bildkante Aufstellung genommen haben. Eine emotionale Verbindung mit der Gottesmutter manifestiert sich lediglich in ihren angehobenen, isokephal angeordneten Köpfen. Hinzu kommt eine parataktische, weitgehend der Symmetrie unterworfenen Reihung der Apostel. Vorherrschend ist somit ein überbetontes Gleichgewichtsstreben, an dem auch die rhythmisch gegliederten Komplementärfarbpaafe wesentlichen Anteil haben. Zu Palmas Farbauffassung hat Lettner wie folgt Stellung genommen: „Obwohl die Farben vielfach gesättigt auftreten, vermag Palma durch die [Vivarini völlig fremde] Lichtmodellierung und leichte Abwandlung der Bunttöne doch die Härte der Kontraste zu mildern und [auf den Spuren des giorgionesken Kolorismus] atmosphärische Werte zu gewinnen.“⁴⁵ Gleichwohl dominieren Buntheitswerte, die das additive Kompositionsprinzip unterstreichen. Ausgehend von Palmas tiefgreifender Distanz zu Tizians luminaristischer Koloritauffassung und dynamischer Kompositionsweise ist Rylands Resümee zu dessen *Assunta* – abgesehen von einer zeitgemäßen, letztlich an Giorgione orientierten Farbgebung (Nepi Scirè) – weitgehend zuzustimmen: „[...] Palma’s painting is technically mature, but the drama of his narrative is inhibited by his dependence on traditional compositions, and on figure style which, at least in terms of contemporary painting, is old-fashioned, even Quattrocentesque.“⁴⁶ Dass Palma aus Giovanni Bellinis Werkstatt hervorgegangen ist, beweist ein Vergleich mit dessen *Maria in der Glorie mit Heiligen* (nach 1510; unter Beteiligung von Mitarbeitern für S. Maria degli Angeli in Murano gefertigt;



3 Palma il Vecchio, *Himmelfahrt Mariens mit Gürtelspende*, Holz, 191 x 137 cm



4 Giovanni Bellini, *Maria in der Glorie mit Heiligen*, Holz, 350 x 223 cm, Venedig, Accademia

dann nach S. Pietro Martire übertragen; heute Leihgabe in der Accademia in Venedig), ein Altarbild, dessen Thema fälschlich auch mit der Himmelfahrt Mariens identifiziert wird. In Wirklichkeit handelt es sich – wie die beiden im Zentrum befindlichen hl. Franziskus und Ludwig von Toulouse nahelegen – um eine Meditation über das Geheimnis der Unbefleckten Empfängnis.⁴⁷ Unverkennbar liegen hier die Wurzeln Palmas, sei es im Hinblick auf statisch-symmetrische Ruhestellung, Distanz vom Betrachter, hieratische Reihung der von der Madonna kompositionell abgesonderten Heiligenfiguren oder Verwendung eines Landschaftshintergrunds. Trotzdem wird man Palma – im Unterschied zu Bellinis eher quattrocentesker Stilauffassung – eine größere Nähe zur klassischen Hochrenaissance attestieren dürfen. Derlei Vergleiche machen umgehend klar, dass Tizian mit seinem revolutionären Traditionsbruch bzw. seiner dramatisierten, sowohl dem Realen als auch Transzendenten verpflichteten Himmelfahrtsdarstellung „mit einem einzigen Schlag alle rings um sich zurückgelassen hat“ (Tietze). Dazu Schlinks differenzierter Kommentar: „All die älteren und zeitgenössischen Fassungen des Themas wirken Tizians *Assunta* gegenüber wie schwächliche Fehlinterpretationen [...], nie wird die zum Himmel Aufgenommene so deutlich zum Ebenbild des zum Himmel auffahrenden Christus wie bei Tizian.“⁴⁸

Angesichts ihrer gewaltigen Dimensionen beherrscht die *Assunta* nicht nur den Chor der Frari-Kirche, sie kann sich auch in der Weite des Langhauses behaupten. Dahinter steht ein neuer, auf Fern- und Nahsicht gleichermaßen berechneter Ausdruckswille, der den im Einflussbereich des Quattrocento stehenden Malern völlig fremd war und auch fortan in Venedig unerreicht blieb. Schon beim Betreten des Gotteshauses gerät der Besucher in den Bann des himmelstürmenden, darin dem Höhenstreben der gotischen Architektur (deren Lichtmetaphysik inbegriffen) angeglichene Hochaltarbilds. Nähert sich der Gläubige der von Pietro Lombardo 1475 errichteten Chorschranke, unterliegt er vollends der Suggestion der *Assunta*. Den idealen Betrachterstandpunkt beziehend durchdringt sein Blick den Triumphbogen der Schranke, um überrascht festzustellen, dass der Künstler das Gemäldeformat in Überbrückung eines großen Abstands – wie durch ein Teleskop gesehen – szenografisch sorgfältig auf die Arkadenöffnung abgestimmt hat. Hetzer spricht von der „Durchdringung nächster Nähe und Gegenwart mit der hohen Ahnung göttlicher Ferne und Unendlichkeit“. Seinem Eindruck zufolge sei „die Frarikirche durch die *Assunta* zu etwas Anderem geworden, als sie vorher war – es ereignet sich der denkwürdige Fall, dass die Malerei Macht gewinnt über die Architektur [...]. Diese beherrschende, zugleich ausströmende und zu sich ziehende Kraft aber verdankt das Bild nicht zum wenigsten seiner Farbe“. Zum Beispiel „sammelt sich das Backsteinrot der unverputzten Mauern und Pfeiler in drei mächtigen Rotakzenten der hochstrebenden Tafel [...], es kommt hinzu die Energie der Bewegung, die Silhouettenstärke der Figuren und der Komposition“.⁴⁹

Die früheste, den Kern des Themas berührende Beschreibung der *Assunta* stammt von Carlo Ridolfi, der in seinen 1648 veröffentlichten „*Maraviglia dell'Arte*“ wie folgt formuliert: „[...] nach kurzem Todesseufzer fährt Maria zum Himmel hinauf, um dort als Königin die Krone der ewigen Herrlichkeit zu erhalten.

Dort, in den Strahlen des immerwährenden Lichts, erwartet Gott die Erwählte an der Schwelle zur Ewigkeit, welche als Boden die Sphären und als Dach die Schönheit des Empyräums hat, umgeben von den Himmelsgeistern [...]. Liebkost von sanftem Windhauch, geschmeichelt von der Sonne, mit der Natur als Dienerin und auf einer leuchtenden, von zarten Kindern erhobenen Wolke, schlägt Maria die glückseligen Himmelswege ein; und umso majestätischer ist das Gedränge, als ihr der von zwei Engeln gehaltene Ewige Vater begegnet.“⁵⁰ Ridolfi schildert exakt jene Phänomene, die den erwähnten traditionsgebundenen Himmelfahrtsdarstellungen fehlen: eine sich in drei Etappen vollziehende Raumabstufung, ferner die „Veränderung vom Körperlich-Materiellen hin zum rein Geistigen und Göttlichen“ – kurz: „der Übergang vom Irdischen zum Geistwesen“, alles junktimiert mit zwei Lichtgattungen: zum einen mit einem steil von rechts oben einfallenden „natürlichen Leuchtlicht“, zum anderen mit einem aus der Bildtiefe, der goldgelben Aureole kommenden Sakrallicht.⁵¹

Der *Assunta* liegt ein geometrisches Strukturgefüge zu Grunde, das Tizian als führenden, in Venedig niemals übertroffenen Vertreter der klassischen Hochrenaissance ausweist, was ihn indes nicht daran hindert, mit dem Gesetz der Symmetrie einen gelockerten Umgang zu pflegen. Die Apostelgruppe bildet eine kompakte Sockelzone, die in ein Querrechteck einschreibbar ist. Davon nur durch ein schmales Band des realen Firmaments getrennt erhebt sich darüber der halbkreisförmig schwingende, auf Wolken platzierte Engelsreigen, der sich als Antwort auf die irdische Zone mit dem Bogenabschluss des Gemäldes zum geschlossenen, Ewigkeit symbolisierenden Kreis schließt. Für eine Verbindung des terrestrischen mit dem himmlischen Bereich sorgt ein steiles spitzwinkeliges Dreieck, dessen Eckpunkte – gestalttheoretisch bestimmt durch den gruppenbildenden „Faktor der Ähnlichkeit“ – durch die bildbeherrschenden Rottöne zweier Apostel und Mariens markiert werden – eine Anspielung auf die Trinität, die bei der noch bevorstehenden Marienkrönung vollzählig präsent sein wird. Dazu eine wahrnehmungsspezifische Bemerkung Hetzers über Tizians Koloritauffassung: „Tizians Bilder wirken zu allererst durch die Farbe; sie vermittelt Bewegung, Charakter, Gefühle [...]; denn auf die Farbe reagiert unsere Wahrnehmung momentan, die Form erschließt sich erst der sukzessiven Betrachtung [...], von seinen Bildern geht eine der Musik verwandte Wirkung aus.“⁵²

Anders als in den erwähnten *Assunta*-Vorstufen verzichtet Tizian auf einen landschaftlichen Hintergrund. Indessen sind die Apostel – bedingt durch die mit dem unteren Bildrand deckungsgleiche Bodenzone – ganz nahe an den Betrachter herangerückt. Daraus Lettners Schlussfolgerung: „Tizians Ereignis bedarf keiner Bindung an einen konkreten Ort. Dadurch hebt Tizian das Wunder der Himmelfahrt aus einem örtlich gebundenen Ereignis in eine außerräumliche Gültigkeit, die auch einer zeitlichen Fixierung widerstrebt.“⁵³ Die Apostel sind in zwei dicht ineinander verzahnten Raumschichten angeordnet. Daraus resultiert ein reliefhaft undurchlässiges Gefüge, das jeglichen Tiefenraum verstellt. Gleichwohl verfügen die Figuren aufgrund einer meisterlichen Beherrschung des Chiaroscuro – d.h. einer rhythmischen Folge von Hell und Dunkel – über ein hohes Maß an dynamisch aus-

greifender Körperplastizität. Unter den Aposteln erregt der rechts postierte mit seinem Zinnoberrot, dem am meisten gesättigten Farbwert im Bild, die höchste Aufmerksamkeit. In Rückenansicht dargestellt dient er als Repoussoirfigur, mit der sich der Betrachter identifiziert. Den linken Arm orantartig emphatisch nach oben gestreckt, präludiert der Jünger die Armstellung der Madonna. Mit seiner schrägen Körperhaltung bildet er den Auftakt des im Haupt der Gottesmutter kulminierenden Kompositionsdreiecks, verstärkt noch durch seinen gleich ausgerichteten Begleiter, dessen zwischen Gelb- und Dunkelgrün changierendes Gewand mit dem Zinnoberrot komplementär kontrastiert. Zwei nur scheinbar nebensächliche Details fallen hier ins Gewicht: Wie der Fuß des wolkenstemmenden Engels, in dessen Körperachse sich die Schräge der Rückenfigur wiederholt, direkt das Haupt des Begleiters zu berühren scheint, stößt die Hand des Rotgekleideten unmittelbar an den Wolkenrand. Diese Kollisionen erwecken den Eindruck, als seien die beiden Apostel in einer mit der Wolkenformation übereinstimmenden Raumschicht angesiedelt, was dem objektiven Sachverhalt insofern widerspricht, als die Apostel wie ihre beiden links angeordneten Gefährten – deutlich dem Betrachter näher gerückt – in eine eigene Raumzone eingebunden sind, ferner vom steil einfallenden natürlichen Leuchtlicht getroffen werden. Diese empirische Logik suspendierend projiziert Tizian den irdischen Bereich und die mittlere Himmelszone auf ein und dieselbe Flächenebene, womit er zugleich das planimetrische, aus Rechteck, Dreieck und Kreis bestehende Grundkonzept der Gesamtkomposition unterstreicht. Folgerichtig hat Tietze die *Assunta* als „das flächenhafteste aller Bilder [Tizians]“ benannt.⁵⁴ Mit der Rückenfigur kontrastiert der langhaarige, frontal wiedergegebene Apostel Johannes, dessen Karminrot mit dem gleichfarbigen Marienkleid korrespondiert. Mit jäher Kopfwendung schaut er zur Madonna empor, einen Blickvektor entsendend, der neben dem farblichen Gleichklang nach den Gesetzen der Wahrnehmung ebenso wirksam ist wie eine direkte lineare Verbindung. Dem entspricht der linke Schenkel des Kompositionsdreiecks, dessen Schräge durch den links außen vorgebeugten bärtigen Apostel verstärkt wird. Darüber hinaus kommuniziert das Weiß seines Kleides in diagonaler Richtung mit der rechten stark beleuchteten Wolkenpartie. Zwischen den beiden rot gekleideten Aposteln öffnet sich eine dunkle Mulde, in der Petrus – den Blick nach oben gewendet – kauert und den Sarkophag, von dem nur ein kleines Stück mit Tizians Signatur erkennbar ist, fast vollständig verdeckt. Hinter Petrus befindet sich ein weiterer Apostel, der, auf der Bildachse situiert, mit abgewinkeltem Arm auf die Madonna verweist. Bereits der zweiten Raumschicht zugehörig, ist dieser im Schatten des Wolkendachs platziert und im Gegenlicht des Firmaments, scherenschnittartig silhouettiert, völlig ins Dunkel getaucht.

Der Umstand, dass das Haupt der Madonna den Mittelpunkt der Kreisformation markiert, sichert ihr einen festen Platz in der Flächentotalität, was indes deren Einbindung in die große, das Unten und Oben verknüpfende „Zickzackbewegung“ (Hetzer) in keiner Weise beeinträchtigt. Laut Hetzer ist Maria „zugleich Bewegung und wunderbar in sich ruhende repräsentative Erscheinung“.⁵⁵ Wie schon erwähnt hat Tizians Gottesmutter nichts mehr mit Alvise Vivarinis ikonenhaft erstarrter As-



5 *Fra Bartolommeo, Himmelfahrt Mariens, Kreidezeichnung, 21,7 x 17 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung*

sunta gemeinsam. Sie hat sich in ein sinnliches, von Leben durchpulstes Wesen gewandelt, das sich in einem Übergangsstadium vom Irdischen zum Himmlischen befindet. Die Arme schräg aufwärts gerichtet, zeichnet sich unter ihrem Kleid eine Schrittstellung ab, die zum einen ihre feierlich ruhige Haltung lockert, zum anderen deutlich macht, dass sie nicht schwebt, sondern auf Wolken schreitet. Gleichzeitig hat sich auch Fra Bartolommeo, der schon 1508 in Venedig weilte und sich wie Tizian zu Beginn des Jahres 1516 in Ferrara aufhielt, mit dem Thema der Himmelfahrt auseinandergesetzt. Dies dokumentiert eine Kreidezeichnung (ca. 1516; München, Staatliche Graphische Sammlung), die, so Hope, vermuten lässt, dass Tizian bezüglich Mariens Armgebärde dem älteren Kollegen einiges zu verdanken hat. Sonst allerdings steht dessen *Assunta* in schlagender Antithese zu Tizians Version. Gezeigt wird der von knienden Aposteln umringte Sarkophag, dem Maria entstieg ist, um ohne innezuhalten in kontinuierlicher Dynamik – gekennzeichnet durch die abgewinkelten Beine und den wie vom Wind erfassten Umhang – zum Himmel auf-

zufahren.⁵⁶ Im Gegensatz zu Fra Bartolommeos Skizze hat Tizians Madonna, wie dies die Nähe zum empfangsbereiten Gottvater verrät, ihr Ziel fast schon erreicht. Was noch bevorsteht, ist ihr Eintauchen in den Tiefensog der himmlischen Glorie. Indizien dafür sind einerseits die merklich auf Untersicht berechnete Verkürzung ihres Oberkörpers, andererseits die ihre Gestalt durchströmenden Energien, die sich vor allem an den spiralgig verlaufenden Kleidfalten und dem diagonal drapierten Umhang abzeichnen. Dieser ist in dunklem Ultramarinblau gehalten, das sich mit dem Karminrot zu einem mächtigen Zweiklang verbindet. „Zum ersten Mal“, so Tietze, „hat Tizian in einem Hauptbild den Akkord gefunden, der der Grundbass seiner Farbigkeit werden wird“. Hinzu kommt das Goldgelb der Glorie, mit dem sich der Akkord als Allusion auf die Dreifaltigkeit zur primären Farbtrias weitet.

Relevant für den Bildaufbau ist auch die aus zwei konzentrischen Halbkreisen bestehende und mit zahlreichen Engeln besetzte Wolkenzone, in der sich Flächen- und Raumkomposition die Waage halten und der Künstler sich als unübertroffener Meister der Darstellung von Kinderakten auszeichnet. Am unteren Halbkreis fallen zwei dynamisch durchgebogene Putten besonders ins Gewicht. Zum einen bemühen sie sich, kleinen Atlanten gleich, die Wolkenballungen hochzustemmen, zum anderen sorgen sie für eine strukturelle Verbindung zwischen der Erd- und Himmelszone, indem sie mit dem rechten, für den Auftakt der Komposition entscheidenden Apostelpaar in visuell fast unmittelbaren Kontakt treten. Ost hat die räumliche Dimension der Wolkenetage und des Himmelskreises eingehend analysiert und nachgewiesen, dass Tizian hier sämtliche Möglichkeiten der Perspektive (Zentral-, Farb-, Luft- und Verschleierungsperspektive) durchspielt. Dazu der Autor: „Schon die der Madonna noch nächsten *spiriti* des hinteren Kranzes sind der Zentralperspektive entsprechend kleiner, d.h. ferner dargestellt als die *bambini* in der Wolke, und endlich lösen sich die letzten [auch den Bildrahmenbogen begleitenden] Engelköpfchen in der Tiefe des Himmels und im Himmelslicht auf; parallel dazu wird die maltechnische Behandlung sukzessiv summarischer, skizzenhafter, auflösend.“⁵⁷ Indessen wandelt sich die Farbgebung im Glorienkreis, ausgehend von der Randzone, von Goldgelb bis zu konzentrisch zunehmend heller werdenden Gelbtönen im Zentrum, was dem Tiefensog des Himmelsraums den Eindruck von Unendlichkeit verleiht.

Von zwei Engeln flankiert bildet Gottvater den oberen Abschluss der Komposition. Die Dreiergruppe ist so schmal geformt, dass sie – gemäß der Flächentotalität des Gemäldes – der Sehne eines vom Bildrahmenbogen bestimmten Kreissegments entspricht. Die extreme Verkürzung Gottvaters, die dessen Unterkörper gänzlich entschwinden lässt, „hemmt die Raumerschließung und bindet die Figur in die Fläche“.⁵⁸ Die eigenmächtige Form der Dreiergruppe bildet eine sanft nach rechts kippende Schräge, in der die flächenspezifische Zickzack-Struktur des jegliche Orthogonalität vermeidenden Bildganzen nochmals anklingt. Aufschlussreich schließlich, dass Tizian dem an beiden Apostelpaaren aufscheinenden Komplementärakkord Rot/Grün – einer weit ausgreifenden Analogieklammer gleich – am Schultertuch Gottvaters und Kleid des Engels, zwecks Betonung des Gestaltganzen, abermals Rechnung trägt.

6 Tizian, „Pala Gozzi“, Holz, 324 x 207 cm,
Ancona, Pinacoteca Civica



Die grandiose Schöpfung der *Frari-Assunta* begründete Tizians weit über die Grenzen der Republik hinausreichenden Ruhm als Altarbildmaler. Sein Ruf verbreitete sich auf der Terraferma (Brescia und Verona) und drang sogar bis in die Marken nach Ancona, wo der aus Ragusa stammende, lebhaft Handelsbeziehungen mit Venedig pflegende Kaufmann Alvise Gozzi den Maler mit der Lieferung einer Altartafel für seine Familienkapelle in der Kirche San Francesco ad Alto beauftragte. Das signierte Bild zeigt die Erscheinung der Madonna in der Glorie mit den den Stifter begleitenden Heiligen Franziskus und Blasius (sog. *Pala Gozzi*; Ancona, Pinacoteca Civica) und ist das erste Werk Tizians, das mit 1520 ein festes Datum trägt. Anders als in der *Assunta* spielt hier die sich zwischen den Heiligen öffnende Landschaft mit ihrem ausgeprägten Tiefenzug eine auch ikonografisch zentrale Rolle. Im Licht der Abenddämmerung durchstößt die Silhouette des exakt auf der Bildachse situierten Campanile von San Marco mit Basilika und Dogenpalast den tief liegenden Horizont. Ausgehend von diesem deutlichen Venedig-Bezug hat Gentili nachgewiesen, dass dem ikonografischen Programm des Gemäldes auch eine signifikant politische Aussage innewohnt. Während Franziskus als Patron der Bestimmungskirche auf Ancona hinweist und als Schutzheiliger von Ragusa sowie der Kaufleute im Allgemeinen gilt, steht Venedig unter Mariens Schirmherrschaft. Die Verknüpfung der drei Städte steht als Zeichen für Venedigs Dominanz über die Adria, die nach der Niederlage bei Agnadello kurzfristig in Verlust geraten war, ehe das diplomatische Verhandlungsgeschick der Serenissima um 1520, also ungefähr zur Entstehungszeit des Altarbilds, die Wiederherstellung venezianischer Suprematie in der Adria bewirkte.⁵⁹ Dass die Seerepublik nach dem verheerenden Konflikt mit der Liga von Cambrai beinahe unversehrt wie der sprichwörtliche Phönix aus der Asche hervorgegangen war, symbolisiert der optisch dem hl. Franziskus entspringende Feigenbaum, der, wiewohl verdorrt, neue Blätter und Früchte treibt und sich wie zum Schutz Venedigs über den Campanile von San Marco neigt.⁶⁰

Dass sich in der *Pala Gozzi* Anregungen seitens der römischen Hochrenaissance-Malerei abzeichnen, wurde von der Forschung mit dem Hinweis auf Raffaels *Madonna di Foligno* (um 1511/12; Rom, Pinacoteca Vaticana), die der Künstler für den Hochaltar von S. Maria in Aracoeli in Rom geschaffen hatte, immer aufs Neue betont.⁶¹ Ein Vergleich macht umgehend evident, welch nahe ikonografische Verwandtschaft – Madonna mit Kind in der Glorie, Stifter mit zwei Heiligen, eingebettet in ein landschaftliches Ambiente – zwischen den beiden Werken besteht. Alles spricht dafür, dass Tizian vom Gemälde Raffaels Kenntnis hatte, sei es vermittelt durch grafische Reproduktionen oder auf dem Weg einer Begegnung mit dem auch in Rom wohlbekannten ferraresischen Maler Dosso Dossi, der wie Tizian bisweilen am Hof Alfonso d'Estes weilte.⁶² Auch ist nicht auszuschließen, dass Tizian Raffael in Ferrara persönlich begegnet war, zumal dieser dem Herzog – wie schon erwähnt – einen Beitrag zur Ausschmückung seines Alabasterzimmers liefern sollte. – Aus einer Gegenüberstellung der beiden Altarbilder geht hervor, dass Tizian Raffaels Version, die durch beschauliche Ruhe, symmetrische Harmonisierung und vor allem durch ein klassisches Kompositionsdreieck bestimmt wird, gewiss als Herausforderung empfunden hat. Lediglich in ikonografischer Hinsicht präjudiziert,

7 Raffael, „Madonna di Foligno“
(Auferstehungsaltar), Holz, 301 x 0198 cm,
Rom, Pinacoteca Vaticana



findet Tizian eine formal stark vom Vorbild abweichende Alternative, deren strukturelle Ausdrucksqualitäten sich durch eine erhebliche, den Geschehnischarakter der Figurenführung betonende Dynamisierung, heftige Farb- und Hell/Dunkel-Kontraste und eine durch ungleich gewichtete Diagonalen bestimmte, das Gesetz der Symmetrie in Frage stellende Kompositionsweise auszeichnen, woraus der Eindruck einer geradezu ‚protobarock‘ anmutenden Stilattitüde resultiert.

Im Grunde genommen wurde Tizian nur hinsichtlich der komplizierten Bein-stellung und des daraus resultierenden diffizilen Sitzmotivs der Madonna durch Raffaels Gemälde angeregt – nicht mehr als eine grobe Annäherung, zumal Tizian – im Gegensatz zur hieratischen Haltung der ihr Kind eng an sich schmie-genden Foligno-Madonna – alles unternommen hat, der Gottesmutter mit dem wegstrebenden Jesusknaben eine dynamische Note zu verleihen. Das linke ab-gewinkelte Bein von Tizians Madonna ist extrem hochgestellt, in Verbindung mit dem durchgestreckten rechten Bein eine fallende Schräge bildend, die, parallel-verschoben, sowohl ihre rechte Körperkontur als auch den weißen Abschnitt des Wolken-throns strukturiert. In diesem manifestiert sich eine nach vorne drängende Raumkomponente, die beidseitig dunkle rauchartige Wolkenschwaden hinter sich lässt. Von rechts schiebt sich das blaue Firmament keilförmig bis zur Bildmitte, das Wolkenpodest folierend. Letzteres ein Indikator, der die räumliche Position Mari-ens, die, nur knapp zurückversetzt, über den Protagonisten zu schweben scheint, leicht bestimmen lässt. Hinter der Gottesmutter öffnet sich die ins Unendliche wei-sende, goldgelbe himmlische Glorienaura, von deren sakralem Licht die in tiefes Dunkel getauchte Landschaft ebenso wie vom Dämmerlicht über dem Horizont unberührt bleibt. In der Foligno-Madonna herrschen ganz andere Bedingungen. Vom Irdischen völlig abgehoben ist Maria auf einer kreisrunden, zeichenhaft abs-trahierten Gloriole fixiert, die mit dem realen, gleichmäßig hellblauen Firmament in keinerlei Beziehung steht, ihre räumliche Position folglich uneruerbar bleibt. Da sie sich lediglich um ihr Kind kümmert, fehlt ihr – im Gegensatz zu Tizians dynami-schem Bezugssystem – auch jegliche Kontaktbereitschaft gegenüber den ebenso introvertierten Figuren, die sich eher wie Mitglieder einer im Visionären gipfelnden Sacra Conversazione verhalten.

Dass sich hier angesichts des hohen dynamischen Einsatzes auch der Kampf um das Gleichgewicht vollzieht, beweisen die auseinanderdriftenden Körperachsen von Maria und Jesus, die äußerst unbequeme Sitzhaltung der Thronenden eingeschlossen. So gesehen ist es nicht verwunderlich, dass der zu Füßen der Madonna situierte weiß gekleidete und erregt flatternde Engel all seine Kräfte aufbieten muss, um für Stabilität zu sorgen. Mit der höchst dynamisch formulierten Engels-gestalt kontrastieren zur Linken der Gottesmutter zwei vergleichsweise beruhigte Putti. Der eine, aufrecht stehend, präsentiert der Madonna – als Anspielung auf ihre Krönung als Himmelskönigin – einen Lorbeerzweig, der andere, kauern und in giorgionesker Manier fast gänzlich in Schatten gehüllt, hält einen weiteren, ver-mutlich dem Stifter zugeordneten Ehrenkranz bereit. Der erstgenannte Putto ist in geradezu modellhafter Kontrapoststellung dargestellt und korrespondiert als gleichsam miniaturistische Variante mit der statuarisch das Bildgleichgewicht si-

chernden Haltung des hl. Franziskus, mit dem ihn die schräg fallende Wolkenbahn verbindet.

Maria blickt fast senkrecht auf den schwarz gekleideten Stifter, dessen Antlitz Tizians Meisterschaft als Porträtmaler bezeugt. Der schräg vorgebeugte hl. Blasius birgt seinen Schützling in seine weit ausgreifende, in erdig dumpfen Farbtönen gehaltene Dalmatika, wie dieser den Blick schräg zum segnenden Jesusknaben emporgerichtet. Unterstrichen vom ebenfalls schräg gestellten rechten Arm des hl. Blasius, der den Stifter mit gestrecktem Zeigefinger emphatisch auf den Erlöser aufmerksam macht, bilden die Blickbahnen eine vektorale Brücke, die sich als von rechts ansteigende Diagonale niederschlägt. Dass diese über die von Franziskus ausgehende Gegendiagonale klar dominiert, ist auf weitere Faktoren zurückzuführen: zum einen auf den Gestaltfaktor der Ähnlichkeit, der in den korrespondierend übergreifenden Weiß-Tönen des stützenden Engels und des hl. Blasius (an Mitra und Chorhemd) manifest wird, zum anderen auf den Umstand, dass die über dem Feigenbaum ansetzenden Wolkenstreifen dem Druck des keilförmig vordringenden blauen Himmelsausschnitts in abgetreppter Schräge weichen. Auch Farbkontraste können beziehungsstiftend sein. Dies zeigt sich an der den Marienbereich akzentuierenden primären Farbtrias (Gelb, Blau, Rot), die mit dem Weiß und Schwarz der beiden Figuren einen Bunt-Unbunt-Kontrast bildet. Im Übrigen hat Tizian das Diagonalenkonzept am hl. Blasius als Mikrothema (Arnheim) anklingen lassen. Man beachte nur, wie sein Bischofsstab in Gegenrichtung zu seiner Rechten zum Bildrand kippt, beide diagonale Vektoren, die sich am Haupt des Stifters überschneiden. Hinzu kommt ein Geflecht weiterer Schrägen und daraus resultierender dynamischer Winkelbildungen – beispielhaft dafür die aus dem Dalmatikasaum und dem Ärmel der Albe herausgebildete und vor dem Antlitz des Stifters nach oben zielende dunkle Keilform –, Ausdrucksqualitäten, die die missionarische Erregung des Heiligen zusätzlich steigern. Überdies bilden die stark divergierenden Körperachsen Mariens und des Jesusknaben ein ebenso flächig wie räumlich wirksames Diagonalenkreuz, das den Kulminationspunkt der Bildynamisierung kennzeichnet. Ergebnis ist eine Ausdrucksqualität, die – im Gegensatz zur *Madonna di Foligno* – die Vermenschlichung der Gottesmutter begünstigt. Wie aus dem Leben gegriffen hat diese Mühe, ihr heftig strampelndes Kind zu bändigen. Suida hat die Spontanität des Geschehens sowie – im Gegensatz zu Raffael – die als Interaktion aufgefasste, nahezu ins Körperlich-Irdische übertragene Marienvision überzeugend auf den Punkt gebracht: „Der Heilige ist hastig und aufgereggt, als ob es gälte, eine wie ein Meteor wieder verschwindende Erscheinung seinem Schützling zu zeigen. [...] Das ist nicht ein ruhiger beherrschender Zustand [wie bei Raffael], es ist ein wunderbarer, sich blitzschnell vor uns abspielender Vorgang. Die Betenden haben sie gerufen, und die Gottesmutter hat sie erhört und ist erschienen.“⁶³ – Gegenüber der *Frari-Assunta* hat Tizian in der *Pala Gozzi* einen erstaunlichen Entwicklungsschritt vollzogen, in dem sich unter dem Gesichtspunkt der „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“ (Pinder) die jähe Ablöse des Hochrenaissance-Stils zugunsten eines ‚protobarocken‘ Modus manifestiert – eine in der zeitgenössischen italienischen Malerei solitäre Erscheinung. Während

in der *Assunta* – trotz zahlreicher Schrägverbindungen – die auf einem klaren geometrischen Strukturmuster beruhende Flächenprojektion dominiert, steht die *Pala Gozzi* im Zeichen einer Ambivalenz von Fläche und Raum, stärkerer Form-, Licht- und Farbkontrastierung sowie einer dichten Vernetzung von Diagonalstrukturüberschneidungen; hinzu kommt die tiefenräumliche Landschaft unter einer steter Veränderlichkeit unterworfenen Himmelszone – alles Phänomene, die Temporalität begünstigen.

Zu Beginn des Jahres 1519 erhielt Tizian vom Brescianer Altobello Averoldi, dem päpstlichen Legaten in Venedig und Bischof von Pola, den Auftrag zur Ausführung eines für die Kirche Santi Nazaro e Celso in Brescia bestimmten Altar-Polyptychons (sog. *Auferstehungsaltar*). Da der mehrteilige Altarbildtypus nur noch gelegentlich in der Provinz Verwendung fand und in Venedig längst aus der Mode war, ist es nicht verwunderlich, dass sich Tizians Begeisterung über den Auftrag in Grenzen hielt. Nachdem der Künstler die Tafel mit dem hl. Sebastian vollendet hatte, unterbrach er seine Arbeiten am Polyptychon, um das von Alvise Gozzi für Ancona bestellte Altarbild einzuschieben, das er 1520 in ungewöhnlich kurzer Zeit ausführte. Es bedurfte erst heftiger Interventionen Averoldis, um Tizian zur Fortsetzung seiner Tätigkeit am Polyptychon zu überreden. Die an der Bruchstelle des zu Füßen Sebastians liegenden Säulenstumpfs vermerkte Jahreszahl 1522 betrifft nicht die Einzeltafel, sondern bezieht sich auf die Vollendung des gesamten Altarwerks. Mit dem Sebastiansbild betrieb Tizian ein regelrechtes Doppelspiel. Bei einem Besuch in seiner Werkstatt hatte auch der Bevollmächtigte von Alfonso I. d'Este, Jacopo Tebaldi, das Gemälde zu Gesicht bekommen. Enthusiastisch sein Bericht an den Herzog, dem er dringend empfiehlt, das Werk zu erwerben, nicht ohne zu betonen, dass es der Künstler selbst für seine bislang gelungenste Leistung betrachtet. Entwurfszeichnungen geben den Beweis für eine besonders sorgfältige Vorbereitung der Sebastiansgestalt. Tebaldi bot Tizian 60 Dukaten für das Einzelgemälde, während Averoldi ihm nur 200 für das gesamte Polyptychon zahlte. Tizian – bekannt für seinen Geschäftssinn – wäre auf das Angebot des Agenten sicher eingegangen, zumal er mit dem Herzog bereits seit 1516 in Kontakt stand und diesen schon auf Anhieb mit seinem *Zinsgroschen* zu überzeugen vermochte. Schließlich war es Alfonso, der sich auf den problematischen Handel nicht einließ, da er vermutlich Unannehmlichkeiten mit dem einflussreichen päpstlichen Legaten Averoldi, dem vorrangigen Besteller des Altarbildwerks, vermeiden wollte.⁶⁴

Das Polyptychon setzt sich aus fünf dem Triumphbogenschema folgenden Elementen zusammen. Im Zentrum steht die Lichtgestalt des auferstehenden Christus vor düster bewölktem Himmel, unter dem sich die Silhouette von Brescia im weichenden Licht der Abenddämmerung abzeichnet. Im unteren Drittel der Tafel weitet sich eine Landschaft, von deren Dunkel sich die beiden aus dem Schlaf gerissenen Grabwächter kaum abheben. Während von der Existenz der kauern den Rückenfigur lediglich einige an deren Rüstung aufblitzende Reflexlichter Auskunft geben, tritt an ihrem vom linken Bildrand angeschnittenen Gefährten hauptsächlich das vom Gegenlicht foliierte, in diagonaler Richtung zu Christus emporge-



rechte Haupt in Erscheinung. Die extrem schmalen Seitenflügel des Altarbilds sind in zwei Zonen unterteilt, wobei sich in der oberen – innerhalb annähernd quadratischer Felder – traditionsgemäß die Marienverkündigung (vgl. Giovanni Bellinis Polyptychon mit dem hl. Vinzenz Ferrer in SS. Giovanni e Paolo in Venedig) vollzieht. In der unteren, doppelt so hohen Etage kniet der Stifter mit angehobenen, zum Gebet gefalteten Händen, hinterfangen von den ihn überragenden Heiligen Celso und Nazaro. Letzterer verweist den päpstlichen Legaten mit einer der *adlocutio*-

8 Tizian, „Averoldi Polyptychon“ (Auferstehungsaltar), Holz, Brescia, Santi Nazaro e Celso

Geste eines Feldherrn gleichen Armhaltung in diagonalen Richtung auf den Auferstehenden. In der Tafel mit den drei dicht zusammengedrängten Figuren dominiert ein dunkler Farbton, aus dem das rote Pallium des hl. Nazaro hervorsticht. Das Rot, eine große Strecke überbrückend, tritt auch in Christi Osterfahne in Erscheinung und kennzeichnet in diagonalen Verspannung auch das Marienkleid. Dass sich der Maler hier immer noch dem „Giorgionismus“ verpflichtet fühlt, zeigt sich vor allem am sfumatoartig im Wechselspiel von Licht und Schatten behandelten Antlitz des hl. Nazaro, der mit jäher Kopfwendung zum Stifter herabblickt; ebenso in giorgionesker Manier das abgedunkelte Gesicht des Verkündigungsengels.⁶⁵

Der damals bereits obsolete Typus des Polyptychons war für Tizian eine beachtliche Herausforderung, galt es doch die Rahmenbegrenzungen der fünf Tafeln zu überwinden bzw. die Einzelteile in eine gestaltliche Ganzheit zu integrieren. Dieses Problem löste der Künstler, so Pedrocco, „auf brillante Weise, indem er alle fünf Tafeln mit einer gemeinsamen nächtlichen Kulisse ausstattete“ – ausgenommen das Sebastiansbild, in dem ein überwiegend heller, sich darin von den übrigen Tafeln unterscheidender Ton vorherrscht.⁶⁶ Dies betrifft vor allem den linken Himmelsgrund, dessen Blau mit dem gleichen Farbwert am Marienmantel korrespondiert. Das wichtigste Integrationsmittel besteht darin, dass Tizian für eine diagonal fallende Verklammerung des Heiligen mit Christus sorgt, der auf diesen herabblickt, wie um ihm nach überstandener Martyrium die Auferstehung zu verheißen. In der Forschung war von jeher unbestritten, dass der Künstler, als er die Christusfigur konzipierte, ganz im Banne der 1506 entdeckten Laokoon-Gruppe stand, zumal sich eine danach gefertigte Kopie in Form einer Kreidezeichnung in seinem Besitz befand.⁶⁷ In der Tat zeigt die Erlösergestalt weitgehende Parallelen zum hellenistischen Laokoon, sei es hinsichtlich des schräg ausgebreiteten Arms und der wie im Laufschrift behandelten Beinstellung oder der skulptural anmutenden Körperplastizität. Letzteres hat bei Hetzer nicht ganz unberechtigt folgende Kritik ausgelöst: „Das Statuarische des Vorbilds ist nicht überwunden, das Aufwärtsstreben Christi trotz der entschiedenen, großen parallelen Schrägen nicht recht glaubhaft.“⁶⁸ Dem ist nur entgegenzuhalten, dass Tizian diesen Mangel an Höhenstreben mit der wie im Wind flatternden Fahne und dem weit ausgreifenden Lendentuch durchaus zu kompensieren verstand. In der Fachliteratur wird häufig auf den rahmenüberschreitenden, in diagonalen Richtung verlaufenden Zusammenhang zwischen Christus und Sebastian als relevantesten Integrationsfaktor verwiesen; dafür sorgt nicht zuletzt auch die gleiche Inkarnatshelligkeit der beiden Figuren. Darüber hinaus ist jedoch zu beachten, dass sich auch am linken Flügel des Polyptychons Strukturelemente abzeichnen, die mit dem Auferstehenden in Beziehung stehen. Neben den bereits erwähnten, diagonal aufwärts weisenden Armstellungen des Stifters und des hl. Nazaro ist es vor allem der Verkündigungengel, der mit Christus insofern korrespondiert, als sich das Weiß des Lendentuchs an seinem von Falten zerfurchten Kleid wiederholt. Und obwohl der Engel im Gegensatz zu Christi Frontaldarstellung in Seitenansicht wiedergegeben ist, ist nicht zu verkennen, dass seine weit gespannte Armhaltung eine merkbare Affinität mit jener des Erlösers aufweist, allerdings nicht in die Fläche, sondern transformierend in den Raum projiziert.

Die Hauptattraktion des Polyptychons ist zweifellos die Aktdarstellung des hl. Sebastian; nicht umsonst hat Tizian gerade hier seinen Namen verewigt. Schon die ausnahmsweise zahlreichen, der Ausführung des Aktes zugrunde liegenden Zeichnungsstudien bezeugen, dass er sich der Besonderheit der Aufgabe wohl bewusst war. Präjudiziert durch das schmale Format, kam schon von vornherein nichts anderes als eine Wiedergabe des Märtyrers in Seitenansicht in Frage, zumal der am Bildrahmen situierte Baumstamm die Engführung der Malfläche noch zusätzlich verstärkt. An den Stamm gefesselt, stützt Sebastian sein rechtes, stark abgewinkeltes Bein auf den Säulenstumpf. Der rechte, vom Seil hochgezerrte Arm neigt sich, ebenso abgewinkelt, auf das Haupt des Heiligen, dessen linker Arm nach unten weist. Besonders markant tritt die Schulter hervor, durch die Torsion des Oberkörpers wie aus dem Gelenk gerissen. Tietze zufolge ist „das Aufstützen des Beines auf einer Säulentrommel, das in der venezianischen Malerei vorher als reines Ziermotiv vorkommt, nun zu einem Ausdrucksmittel gesteigert, das das schmerzliche Pathos der gefesselten Arme und des gesenkten Hauptes vertieft“.⁶⁹ Ein damals solitärer Fall ist ferner der körperliche Realismus, wie er etwa an den drastisch ins Fleisch schneidenden Fesseln in Erscheinung tritt, und wie man ihm erst wieder im Barock bei Caravaggio begegnet.⁷⁰ Trotzdem hat die Gestalt des Heiligen mit ihrer komplizierten Verrenkung nichts mit dem Barock gemeinsam, sie ist schlechthin manieristisch und hat ihre Wurzeln in den beiden von Michelangelo für das Julius-Grabmal vorgesehenen Sklaven (1514–1516; Paris, Louvre). Diese zum *compositum mixtum* transformierend, hat Tizian vom *heroischen Sklaven* die Beinstellung mit dem torsierenden Oberkörper und vom *sich ergebenden Sklaven* den über das Haupt geknickten Arm übernommen.⁷¹

Annähernd gleichzeitig mit dem *Averoldi-Polyptychon* sah sich Tizian mit drei weiteren Altarbildaufträgen (die *Pala Gozzi* in Ancona inbegriffen) konfrontiert, allesamt vom Bestreben gekennzeichnet, sich experimentierfreudig von den bisweilen immer noch nachklingenden Traditionszwängen des Quattrocento zu befreien. Eine besondere Rolle spielte dabei die Auseinandersetzung mit der *Sacra Conversazione*-Problematik, die in der innerhalb eines siebenjährigen Schaffensprozesses für die Frari-Kirche ausgeführten *Pala Pesaro* (1526 vollendet) als revolutionäre Antwort auf Giovanni Bellinis konventionelle *Pala di San Zaccharia* ihren in der venezianischen Malerei der Folgezeit qualitativ unübertroffenen Höhepunkt erreichen sollte. Den ersten, wiewohl nur zögerlich realisierten Schritt zur Weiterentwicklung des traditionellen *Sacra Conversazione*-Schemas vollzog der Künstler im Gemälde *Madonna und Kind in der Glorie mit sechs Heiligen*, die heute in der Pinacoteca Vaticana aufbewahrt wird. Das Tafelwerk wurde vermutlich schon 1514 von den Prokuratoren von San Marco de Ultra als Hochaltarbild für die heute nicht mehr existierende venezianische Kirche San Nicolò della Latuga (oder „dei Frari“) in Auftrag gegeben, was allerdings nicht heißt, dass Tizian schon damals mit den Arbeiten begonnen hat. Hood und Hope zufolge fällt der Beginn seiner Tätigkeit – auf Basis einer ersten Fassung des Gemäldes – erst in das Jahr 1518. Offensichtlich war ihm wie schon im Falle des *Averoldi-Polyptychons* die *Pala Gozzi*, die Frari-As-



9 Tizian, *Sacra Conversazione* aus S. Niccolò ai Frari. Ausgeführte Fassung, von Holz auf Leinwand übertragen, 420 x 290 cm, Rom, Pinacoteca Vaticana

sunta als wichtigerer Auftrag in die Quere gekommen.⁷² – Die Erstfassung kam zum Vorschein, als die Malschicht zu Beginn der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts vom ursprünglichen Bildträger Holz auf Leinwand übertragen wurde. Die Röntgenanalyse, nach der der Restaurator L. Brandi ein rekonstruktives Aquarell herstellte, brachte einen von der späteren Ausführung wesentlich abweichenden, „ziemlich archaischen Bildaufbau“ (Pedrocco) zu Tage. Die Madonna thront auf einem hohen, mehrfach abgestuften Podest, umgeben von zehn in drei Zonen übereinander gestaffelten Heiligen. Obwohl Tizian die Figuren links und rechts der

Bildachse jeweils in Fünfergruppen anordnete, sind diese in unterschiedlichen, Symmetriekorrespondenzen möglichst vermeidenden Körperhaltungen wiedergegeben – Anzeichen dafür, mit der Tradition des bei *Sacra Conversazione*-Gemälden im Quattrocento gebräuchlichen Symmetrie-Gesetzes zu brechen. Letztlich aber scheitert der Künstler mit seinen Asymmetrie-Ambitionen, wenn er mit der Wahl eines pyramidalen Kompositionsschemas doch wieder zur strukturbestimmenden Symmetrieachse zurückkehrt. So gesehen ist Aurenhammer beizupflichten, wenn er „die erste Fassung der *Pala di San Nicolò* wie ein letztes ‚misslungenes‘ Experiment vor der Lösung der *Pala Pesaro*“ betrachtet.⁷³

Es besteht kein plausibler Grund, die ausgeführte Fassung der *Pala di S. Nicolò* erst 15 bis 20 Jahre nach der ersten, verworfenen Version zu datieren, zumal Tizian bereits im Vollendungsjahr der *Pala Pesaro* (1526) den Höhepunkt seiner Leistungsfähigkeit im Umgang mit der Altarbildproblematik erreicht, jedenfalls den Entwicklungsstand der *Pala di S. Nicolò* bei weitem übertroffen hat. Erst Wethey ist mit 1520–25 für eine erheblich frühere Datierung eingetreten, darin später durch Humfrey mehrfach bestätigt. Diese wohl etwas zu grob gefasste Zeitspanne wurde dann von Vio auf Basis eines Archivfunds mit 1522, dem Wehdatum des für das Gemälde vorgesehenen Altars, präzisiert; dem hat in der Folge auch Pedrocco zugestimmt, der für eine Entstehungszeit um 1521–22 plädiert.⁷⁴ Die *Pala* ist nicht vollständig erhalten geblieben. Als man sie in die Vatikanischen Sammlungen übertrug, wurde ihr oberer halbkreisförmiger Abschluss abgetrennt, um sie dem Rechteckformat von Raffaels benachbarter, ebenfalls in der Pinacoteca Vaticana befindlichen *Transfiguration* anzugleichen – ein empfindlicher Eingriff, zumal die Proportionen im jetzigen Zustand nicht mehr stimmen, die Heiligen – gemessen an der aktuellen Bildhöhe – als zu groß geraten in Erscheinung treten. Wie alte Stiche (darunter vor allem jener Lefébres) verraten, schwebt im Halbbrund der Glorie die Taube des Heiligen Geistes, deren Strahlen – die Zone mit der auf einer Wolkenbank thronenden und von zwei Engeln flankierten Madonna beleuchtend – das untere Ambiente in mystisches Licht tauchen. Im Übrigen versuchten Hood und Hope nachzuweisen, dass die Madonnengruppe auf eine Zusammenarbeit Tizians mit dessen Bruder Francesco Vecellio zurückgeht; unverkennbar dabei die bezüglich geneigter Haltung und Sitzstellung evidente Affinität der Gottesmutter mit jener in der erst knapp zwei Jahre zuvor entstandenen *Pala Gozzi* in Ancona.

Als Tizian die Endfassung der *Pala di S. Nicolò* in radikaler Abkehr von deren Erstversion konzipierte, mag ihm Giovanni Bellinis etwa 17 Jahre zuvor geschaffene *Pala di San Zaccaria* als Herausforderung vor Augen gestanden haben, bestrbt, darauf mit einer stilistisch wie ikonografisch innovativen Lösung der *Sacra Conversazione*-Thematik zu reagieren. Noch deutlich dem Symmetriegesetz des Quattrocento verpflichtet, flankieren in Bellinis Altarbild vier Heilige in strenger Spiegelsymmetrie den Marienthron, postiert vor einer Apsis, die mit den Pilastern und davon ausgehenden Gurtbögen zum gleichinstrumentierten Marmorrahmen in Beziehung steht. Ergebnis ist ein zentralperspektivisch exakt konstruierter *casamento*, der wie eine illusionistische, seitenkapellenartige Ausweitung des Kirchen-



10 Luigi Brandi, Erste Fassung von Tizians „*Pala di S. Nicolò*“, Aquarell, Rom, Musei Vaticani

S. Abb. 9, S. 34

seitenschiffs anmutet.⁷⁵ Von all dem ist in Tizians Altargemälde lediglich das Motiv der Apsiswand übrig geblieben, die sich jedoch, anders als bei Bellini, über die gesamte Bildbreite zu einer stattlichen Exedra weitet, die genügend Raum bietet, um alle Protagonisten zu bergen. Im Gegensatz dazu Bellini, der die Heiligen mitsamt dem Thron Mariens vor der Apsis platziert und so das Raumvolumen des *casamento* zur Gänze ausschöpft. Die seitlich dem Rahmen angegliche Exedrawand, in deren Mitte eine Inschrifttafel Tizians Signatur trägt, ist in einem dumpfen Olivton gehalten, von dem sich die Figuren – mit Ausnahme der nackten Lichtgestalt des hl. Sebastian – im Verzicht auf jegliche Buntfarbigkeit nicht sonderlich abheben. Die Exedra, deren abschließendes Gesims ursprünglich die halbe Höhe der Tafel markiert hat, gleicht insofern einer Ruine, als ihr rechts Teile des Mauerwerks in doppelter Abstufung abhandengekommen sind. Hinzu kommt der Verlust der gesamten Apsiskalotte, womit die breite Wolkenbank der Madonna – über den Häuptern der Heiligen schwebend – unbehindert in den Exedrenraum einzudringen vermag, Realität und Transzendenz miteinander vermengend; im Hinblick auf die *Sacra Conversazione*-Tradition eine umwälzend neue Idee, die Bellinis rational durchgebildetes, auf den Prinzipien der Perspektive beruhendes *casamento*-Konzept weit hinter sich lässt.

Entscheidend ist, dass Tizian, gemessen an Bellinis Pala, in der Anordnung der Heiligen das Symmetriegesetz total außer Kraft gesetzt hat. Erste Ansätze dazu finden sich bereits in seinem frühen *Markus-Altarbild* mit der asymmetrisch rechts in die Tiefe führenden Kolonnade und den in verschiedene Richtungen blickenden Heiligen; laut Aurenhammer „ein erster Versuch Tizians zur Verlebendigung des Altarbilds“.⁷⁶ – Den Schwerpunkt bildet der hl. Nikolaus, der sich, am weitesten nach vorne gerückt, mit den hll. Katharina und Petrus zu einer kompakten Dreiergruppe zusammenschließt. Gekleidet in ein prunkvolles und auch figural besticktes Ornat hält der Kirchenpatron in der Linken ein geöffnetes Buch, in dessen Lektüre sich der Apostelfürst Petrus, vorgebeugt und von diesem überschritten, vertieft. Sein halb verschattetes Antlitz bezeugt giorgionesken Einfluss. Unter den Begleitern, die er fast um Haupteslänge überragt, ist allein Nikolaus imstande, mit der Madonna Blickkontakt aufzunehmen. Hinsichtlich der „ekstatischen“ Kopfhaltung des Heiligen fühlte sich Ridolfi an jene des Laokoon erinnert.⁷⁷

Das Symmetrie-Gesetz vollends suspendierend folgen im Anschluss an die linke Dreiergruppe die beiden Ordenspatrone des Frari-Klosters: zum einen der von Petrus überschrittene, somit in einer dritten Raumzone in Rückenansicht angesiedelte hl. Antonius, zum anderen der im Profil wiedergegebene hl. Franziskus, der gegenüber seinem Gefährten, von dem ihn eine merkliche Zäsur trennt, zwar räumlich vortritt, aber mit diesem aufgrund optischer Verschmelzung der Arme doch zugleich flächenprojektiv verbunden ist. Mit ihren zwischen Schwarz und Oliv changierenden Kutten sind die beiden Heiligen dem Farbton der Exedrenwand angeglichen, somit visuell zurücktretend. Vom hl. Nikolaus ausgehend resultiert daraus – aus grundrisslicher Sicht – ein konvex-konkaver Rhythmus, der im Helligkeitspol des Figurenensembles, dem aus dem Bild blickenden hl. Sebastian, seinen Abschluss findet; wie sein *Visavis*, die hl. Katharina, nimmt dieser, in meditativer

Introspektion versunken, von der Marienerscheinung keine Notiz. Gleichwohl gilt ihm die Aufmerksamkeit des Jesusknaben, der für ihn – als Lohn für sein Martyrium – einen kostbaren Kronreif bereithält. Von jeher hat die Darstellung des Märtyrers größte Anerkennung gefunden, so auch in Vasaris begeisterter Beschreibung: „In der kleinen Kirche San Nicolò schuf Tizian in seiner Tafel [...] den Heiligen Sebastian, den er nackt, naturgetreu und ganz ohne jene Kunstmittel [Anm. d. Verf.: Gedacht ist hier wohl primär an den Verzicht auf die Verwendung einer antiken Vorlage] darstellte, die man sonst bei der Wiedergabe der Schönheit der Beine und des Oberkörpers zur Anwendung kommen sieht. So ist dort nichts anderes als das, was er an natürlichem Vorbild sah, gemalt, weshalb er ein Abdruck nach dem Leben zu sein scheint, so fleischlich und wirklich ist er.“ Eine ähnliche Wertschätzung genoss die Figur schon zuvor bei Dolce, der in seinem „Dialogo della Pittura“ (Venedig 1557) von einem Treffen mit Pordenone berichtet. Dieser habe ihm, „nachdem er den Heiligen gesehen habe“, seinen Eindruck geschildert, wonach „Tizian beim Malen nicht Farbe, sondern vielmehr Fleisch verwendet habe“. ⁷⁸ In der Tat erinnert der Märtyrer im Vergleich zu seinem muskulös durchgeformten Vorgänger in Tizians Markus-Altarbild (vgl. auch Giovanni Bellinis Version in der *Pala di San Giobbe*) an einen etwas feminin geratenen Jüngling, den der Künstler wie dereinst auch Caravaggio gleichsam von der Straße weg als Modell engagiert haben könnte.

Im Übrigen ist man in der Forschung, betreffend den ikonografisch innovativen Stellenwert und den stilistisch wie kompositionellen Entwicklungsstand der *Pala*, mit Lob eher sparsam umgegangen. Dem entsprechend auch das Urteil Humfreys: „[...] the success of Titian's experiment with the arrangement of the saints is also open to question. Certainly the St. Nicholas altarpiece never served as an inspiration for later artists to the same extent as the *Assunta*, the *Ancona altarpiece*, or the *Death of St. Peter Martyr*.“ ⁷⁹

Neben der *Assunta* zählt die ebenfalls für die Frari-Kirche geschaffene *Madonna des Hauses Pesaro* zu Tizians entwicklungsgeschichtlich bedeutendsten Altargemälden. Schon Tietze hat sie aufgrund ihrer asymmetrisch-dynamischen Kompositionsweise als „Urtypus des Barockaltars“ bezeichnet. ⁸⁰ Darüber hinaus manifestiert sich in ihr auch in ikonografischer Hinsicht ein mit der Tradition brechender Stellenwert: zum einen dahingehend, dass es sich hier um das erste Altarbild in Venedig handelt, in dem auch die Stifter – in ihrer Größe mit den Heiligenfiguren übereinstimmend – wiedergegeben sind. Laut Aurenhammer liegt hier ein „Sonderfall“ vor, der bis zum Ende der Republik in Geltung bleiben wird ⁸¹ – ausgenommen die Einbeziehung von Dogen, deren Darstellung weniger auf die Schilderung einer individuellen Persönlichkeit, vielmehr auf eine durch diese verkörperte Symbolisierung des Staatsganzen abzielt (s. z.B. Bellinis *Pala Barbarigo* in Murano). Zum anderen fällt innovativ ins Gewicht, dass der Typus der *Sacra Conversazione* mit der Präsenz von Stiftern kombiniert wird, mithin ein historisch-kommemorativer Aspekt in einen sakralen Kontext eingebunden ist. ⁸² Am 2. Januar 1518 hatte die Familie Pesaro den im linken Seitenschiff der Frari-Kirche befindlichen Altar der

11 Tizian, Die Madonna des Hauses Pesaro, Leinwand, 478 x 266,5 cm, Venedig, Santa Maria Gloriosa dei Frari



„Unbefleckten Empfängnis“ *in perpetuum* erworben und vor dessen Stufen eine Grablege ausgehoben. Fortan sollte dort täglich eine Totenmesse zelebriert und am Jahrestag (8. Dezember) der „Unbefleckten Empfängnis“ Mariens ein Festakt veranstaltet werden. 1519 wurde Tizian mit der Fertigung des Altarbilds betraut. Die letzte Zahlung erfolgte erst 1526, somit nach einem siebenjährigen Arbeitsprozess, dessen schleppender Verlauf durch andere ebenso bedeutende, sich in der ersten Hälfte der 20er-Jahre häufende Aufgaben des Künstlers zu begründen ist.⁸³ Auftraggeber war Jacopo Pesaro, seit 1495 Bischof von Paphos und bis 1517 in Diensten des Heiligen Stuhls stehend. Schon mehr als ein Jahrzehnt zuvor hatte der Patrizier beim Maler aus Cadore ein Votivbild (Antwerpen, Koninklijk Museum) bestellt, das ihn kniend mit dem päpstlichen Banner zeigt, von Papst Alexander VI. Borgia dem heiligen Petrus empfohlen. Anlass dafür war der Seesieg über die Türken vor der griechischen Insel Leukas (Santa Maura), den Jacopo als Kommandeur der päpstlichen Flotte, wesentlich verstärkt durch venezianische und spanische Marineeinheiten, am 20. April 1502 errungen hatte.⁸⁴ Sich diesen der „reputazione veneta“ dienlichen Erfolg zuzuschreiben, entsprach wohl eher Jacopos beschönigender Selbstdarstellung als dem wahren Sachverhalt, zumal dessen Cousin, Benedetto Pesaro (gest. 1503), der als Admiral der Republik ein im Vergleich mit den wenigen unter päpstlicher Flagge segelnden Galeeren ein weit größeres Geschwader befehligte, demnach den Hauptanteil am Sieg für sich verbuchen durfte. Dem entsprechend wurde Benedetto von den Venezianern geehrt, was auch in der Errichtung eines triumphalen Grabmonuments im rechten Querhaus der Frari-Kirche seinen Niederschlag fand. Derlei Ehrungen blieben Jacopo in seiner Heimatstadt verwehrt. In ihm sah man weniger den gebürtigen Venezianer als einen getreuen Gefolgsmann des Papstes, politisch gesehen letztlich den Vertreter einer fremden Macht, dem man es trotz aller Bedenken schwerlich untersagen konnte, sich und seine Brüder, die ebenso wie die Franziskaner-Konventualen des Frari-Klosters als „papalisti“ (= Parteigänger des Papstes) galten, zu Füßen einer Sacra Conversazione und in Anspielung auf den längst verblassten Sieg bei Sta. Maura abbilden zu lassen.⁸⁵

Die Mitglieder der Stifterfamilie Pesaro sind wie im Proszenium eines Theaters in der vordersten Bildebene positioniert, alle in Seitenansicht, also streng bildflächenparallel dargestellt. Dem Zeitenlauf enthoben, haben sie sich – dem Schutz und der Fürbitte der „Immaculata“ hingegeben – zu immerwährendem Gebet versammelt, im täglichen Requiem der Seelen ihrer Vorfahren gedenkend. Links kniet Jacopo Pesaro als Bischof von Paphos in schwarzem Ornat, den Blick nicht auf die Madonna (die er folglich nur in visionärer Schau wahrnimmt), sondern auf sein spiegelbildlich wiedergegebenes Gegenüber, seinen Bruder, Francesco Pesaro, gerichtet. Hinter Jacopo befindet sich ein bisweilen mit dem hl. Georg, Mauritius oder Theodor identifizierter Offizier in blinkender Rüstung, der einen gefangenen Türken mit weißem Turban heranzuführt. Letzteres eine unverkennbare Allusion auf den Seesieg von Sta. Maura, die auch im ziegelroten Banner, auf dem das Borgia-Wappen von Papst Alexander VI. prangt, manifest wird – darunter, nur en miniature wiedergegeben, das Wappen des Hauses Pesaro. Daraus resultiert



12 Tizian, Jacopo Pesaro wird von Papst Alexander VI. dem hl. Petrus vorgestellt, Leinwand, 145 x 183 cm

Abb. 11, S. 38

die Botschaft, dass der für die Serenissima so wichtige Sieg – zumindest aus Sicht Jacopos – nur mit Hilfe des Papstes errungen werden konnte. Dahinter steht der Traum einer Restaurierung von Venedigs längst brüchig gewordener Stellung als führende Seemacht – schlichtweg eine Illusion, zumal die Insel schon ein Jahr nach der Schlacht im Sonderfrieden zwischen Venedig und der Türkei dem Sultan zurückgegeben werden musste. Diesen wenig ruhmreichen Verlauf der Ereignisse vorausahnend schreibt der Chronist G. Priuli bereits einen Monat nach der Eroberung: „Die venezianischen Patrizier und die ganze Stadt bewerteten den Gewinn dieser Insel als gering, weil sie wussten, dass man sie nur mit Schwierigkeit und unter großen Kosten halten und sie von den Türken leicht wiedergewonnen werden könnte. Dennoch half es dem Ansehen Venedigs, das sehr in Mitleidenschaft gezogen gewesen war.“⁸⁶

Rechts unter der Madonna kniet, bekleidet mit der weinroten Robe eines venezianischen Senators, Francesco, Jacopos älterer Bruder und Oberhaupt der Familie. Hinter ihm sind vier weitere Mitglieder der Casa Pesaro platziert, von einem keilförmigen Zwickel begrenzt und eng zusammengefasst an den Bildrand gedrängt. Im Ganzen ein meisterhaftes Gruppenporträt, aus dem Antonio, der zweitälteste der Pesaro-Brüder, mit seinem Sohn Lunardo hervorsticht. Dieser blickt, als einzige Figur im Bild, mit kindlicher Neugier direkt zum Betrachter – insofern mit gutem Grund bzw. prophetischer Vorausschau, als ihn die Brüder dereinst (1533) als Testamentsvollstrecker und Alleinerben einsetzen werden, unter dem Begleitaspekt, die Altarstiftung im Sinne der ursprünglichen Vereinbarung fortzuführen.⁸⁷ Aurenhammer zufolge könnte Tizian bei der Anordnung der Stifterfamilie das von Dürer für S. Bartolomeo in Venedig geschaffene *Rosenkranzfest* (1506; heute: Prag, Nationalgalerie), hinsichtlich der Gegenüberstellung der knienden Figuren von Papst und Kaiser, als Vorbild gedient haben – abgesehen freilich vom gravierenden Umstand, dass Tizian Dürers rigoroses Symmetriekonzept mit dem Ziel einer hierarchischen Gliederung erheblich gelockert hat. Dies offenbart sich darin, dass Jacopo Pesaro – sowohl in seiner isolierten Stellung als auch bezüglich seiner kompositionell relevanten Ausrichtung auf Petrus und die Madonna – als vorrangige Stifterfigur in Erscheinung tritt. Francesco Pesaro hingegen weist zwar – angesichts seiner roten Robe und Einbindung in die kompakt verdichtete Gruppe seiner Familienangehörigen – mehr visuelles Gewicht als sein Visavis auf. An der Wahrnehmung des sakral-visionären Geschehens hat er jedoch – an Maria und dem Apostelfürsten vorbei gleichsam in die falsche Richtung blickend – einen wesentlich geringeren Anteil.

Die innovativste Leistung Tizians besteht zweifellos im radikalen Bruch mit dem herkömmlichen, noch von Giovanni Bellini in der *Pala di San Zaccaria* streng beachteten Kompositionsschema der *Sacra Conversazione*. Anstatt die Madonna wie sonst auf der Mittelachse zu platzieren, weist der Künstler ihr eine exzentrisch-asyymetrische, weit vom Boden abgehobene Position zu. Rosand, Puttfarcken und jüngst auch Pochat haben die neue Form der *Pala Pesaro* als Antwort auf die räumliche Situation des Bildes auf einem Seitenaltar interpretiert: Asymmetrie und exzentrische Perspektive seien auf einen sich dem Altar von links nähernden

Betrachter bezogen. Mit Worten Pochats: „Die objektive Gegebenheit der Bildstruktur wird auf die veränderliche Position des Subjekts [= Betrachters] und den dynamischen Prozess der Wahrnehmung abgestimmt.“⁸⁸ Die Probe aufs Exempel scheint dies vorerst zu bestätigen: beim Durchschreiten des Mittelschiffs (vom Hauptportal ausgehend) hält der Kirchenbesucher spätestens im Bereich des zweiten Rundpfeilerpaars inne, wo er sich aus einem Blickwinkel von etwa 60° geradezu magisch von der *Pala Pesaro* angezogen fühlt. Und nicht zufällig befindet er sich an jener Stelle, von der aus auch das Hochaltarbild der *Assunta* mit Blick durch den Lettner-Triumphbogen optimal wahrzunehmen ist. Von diesem Standort aus sieht er sich simultan mit der im 60°-Winkel auf ihn ausgerichteten Madonna der *Pala Pesaro* konfrontiert. Anders wäre es im Falle einer auf der Symmetrieachse liegenden Positionierung der Gottesmutter, die dadurch – unter dem Aspekt der Simultanität – viel von ihrer suggestiven Wirkung auf den Betrachter einbüßen würde. Auch Francesco Pesaros Namenspatron, den Maria flankierenden hl. Franziskus, dessen ausgebreitete Arme als empfangende Geste deutbar sind, könnte man gleichfalls als visuellen Anziehungspunkt gegenüber dem Kirchenbesucher verstehen. Diese Asymmetrie allein mit dem schrägen Blickwinkel des seinen Standort sukzessiv verändernden Betrachters erklären zu wollen, greift indes zu kurz. Dazu nochmal Pochats zu einseitig gefasste Stellungnahme: „So verändert sich die Erlebniszeit mit der jeweiligen Position des Betrachters, wird die objektiv erscheinende Komposition von der Dynamik der Wahrnehmung relativiert.“⁸⁹ Damit ist lediglich die subjektive Betrachterzeit angesprochen, wogegen die objektive, die strukturelle Ganzheit des Bildwerks betreffende Bildzeit vernachlässigt wird. Einer von ausschließlich seitlichem Blickwinkel ausgehenden Betrachtungsweise ist vor allem Aurenhammer kritisch begegnet: „Eine solche ‚illusionistische‘ Deutung verkennt, dass auch ein Seitenaltarbild für eine frontale Betrachtung organisiert ist“ – eine auf die Aufdeckung einer ganzheitlichen Bild-„Gestalt“ abzielende Einschätzung, die von der Wahrnehmungspsychologie (s. Rudolf Arnheims „Kunst und Sehen“) mit der Warnung, sich nicht in Detailspekten eines Kunstwerks zu verlieren, allgemein als korrekt angesehen wird. Indessen ist Aurenhammer entgegenzuhalten, dass Tizian – bestimmt vermutlich durch die simultane Zusammenschau von *Assunta* und *Pala Pesaro* – die Möglichkeit sowohl einer lateralen als auch frontalen Betrachtungsweise ins Kalkül gezogen hat, ein in der damaligen venezianischen Malerei wohl beispielloses Unterfangen. Dieses gewiss auch Spannung erzeugende Ambiguitätsverhältnis ändert jedoch nichts daran, dass Tizian, als er sich für die radikale Asymmetrie des Seitenaltarbilds entschied, erst in zweiter Linie an den wandelnden Betrachter gedacht hat, primär aber an der Dynamisierung bzw. „Dramatisierung“ (Aurenhammer) des Gemäldes interessiert war.⁹⁰

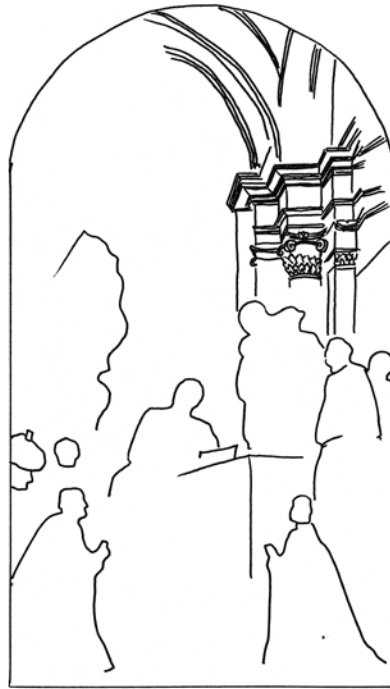
Hinter bzw. über der streng bildparallel angeordneten Stifterfamilie türmt sich die im dynamischen Spannungsfeld von Fläche und Raum eingebettete *Sacra Conversazione*-Szenerie. Aurenhammer zufolge „entspricht den beiden Realitätsebenen ein Nebeneinander von unterschiedlichen Zeitstrukturen. Irdisches und Himmlisches erscheinen in paradoxer Umkehrung. Die Welt der Heiligen wird [im Zeitablauf] als ein Eben-Jetzt, ein momentan erfasstes Ereignis gezeigt. Die Porträts

der Patrizier, die bei der Vollendung des Bildes noch alle lebten, sind dagegen der Zeit in der Pose ewiger Anbetung enthoben“.⁹¹ Die Madonna thront, eng an die Riesensäule gedrängt, auf einem hohen Podest und bildet den Angelpunkt der Komposition. Mit ihrer schraubenden Bewegtheit, abgestuften Beinstellung, dem geneigten Oberkörper und dem ihn überkreuzenden, den energisch ausschreitenden Jesusknaben stützenden Arm erinnert sie an ihre Vorgängerin in der *Pala Gozzi*. Ausgehend von ihrer nach links unten weisenden Kopfdrehung ist sie der Ursprung einer kaskadenartig über Petrus (der sich gleichfalls dem Stifter Jacopo zuwendet) herabfließenden Diagonale. Dem ist insofern ein Spannungsmoment immanent, als der Betrachter diese von links nach rechts geführte Diagonale – bestimmt durch die Wahrnehmungsgesetzlichkeit – in entgegengesetzter Richtung als ansteigend empfindet. Zugleich ist die Gottesmutter – unterstrichen durch die Säule und das aufrecht stehende, sich von ihr mit Blick auf den hl. Franziskus abwendende Christuskind – der Ursprung einer Vertikalen, die in Francesco Pesaro, den der Heilige dem Schutz des Erlösers empfiehlt, ihren Abschluss findet. Die Kontinuität der Vertikalen wird noch dadurch betont, dass der Habit des Namenspatrons farblich der Säule angeglichen ist.

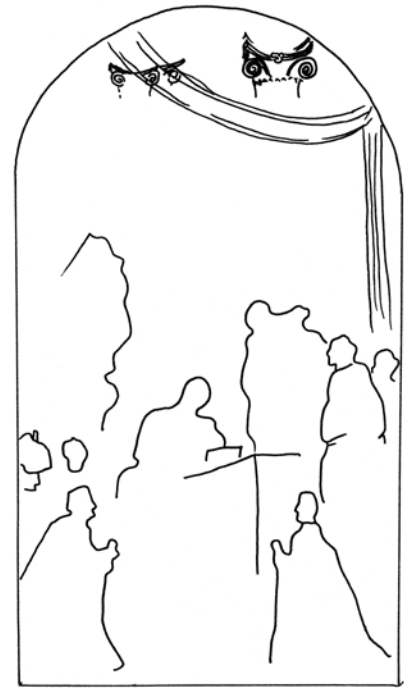
Aus der Konvergenz der Diagonalen und Vertikalen resultiert ein nach rechts geneigtes, die Asymmetrie der Gesamtkomposition betonendes rechtwinkeliges Dreieck, dem – gleichsam als symmetrische Reaktion darauf – ein gleichseitiges Dreieck mit dem Haupt Petri und den beiden Stiftern eingeschrieben ist. Im Vergleich mit der Vertikalen verfügt die Diagonale über ein erheblich größeres Spannungspotential, das sich in einer Ambivalenz von Raum- und Flächenprojektion oder, wie es Aurenhammer ausdrückt, in einem „Umschlagen von Raumwerten in Ebenenrelationen“ niederschlägt. Während sich die räumliche Komponente im deutlichen Größengefälle zwischen Petrus und Maria äußert, wird die flächenhafte dahingehend manifest, dass die beiden Figuren durch eine großzügig geführte Kurvenlinie, die dem Gestaltgesetz der „guten Fortsetzung“ bzw. „durchlaufenden Linie“ folgend, von der sichelförmigen Kleidfalte Mariens ausgeht, unter dem Buch des Apostels verschwindet und dann am schwungvoll zu Boden fallenden gelben Umhang Petri gleich wieder auftaucht, miteinander verbunden werden. Ähnliches gilt für die enge Beziehung zwischen Franziskus und der Madonna, deren Schüsselfalte nahtlos in dessen Habitkragen überleitet. Verstärkt wird diese durch den dynamischen Linienfluss erzeugte Bildparallelität durch farbliche Korrespondenzen (blau der Umhang Mariens und blau das Kleid des Apostels) und den zwischen dem Rot der Madonna und dem Grün der vom Thronpodest herabhängenden Draperie bestehenden Komplementärkontrast. Zudem verfügen die Farben Mariens und des Apostels über einen gleich hohen Sättigungsgrad, der sie zusätzlich zu unangefochtenen Hauptdarstellern der Szenerie macht. Und nicht zuletzt ist es das dreifache Auftreten des Weiß – am Kopftuch der Madonna, an der aufgeschlagenen Buchseite und am Turban des Türken – , das, bestimmt durch das flächenbindende Gestaltgesetz der Ähnlichkeit, vergessen lässt, dass dem die objektiv räumliche Komponente der Diagonalen entgegensteht. Kurz gesagt: Die Kunstwirklichkeit emanzipiert sich von der Naturwirklichkeit. Dazu ergänzend Au-

renhammers Leitsatz: „Tizians konsequente und radikale Lösung von der Tradition setzt ein neues Selbstverständnis des seiner schöpferischen Potenz bewussten Künstlers voraus. Es äußert sich in der neuen Bedeutung des Malaktes wie in der Freiheit der Bilderfindung.“⁹² Dieser Schritt zur künstlerischen Autonomie macht sich auch am Thronaufbau bemerkbar, der keineswegs wie in der Literatur mitunter behauptet nur in Seitenansicht wiedergegeben ist. Was in Wirklichkeit vorliegt, ist ein isometrisches Konzept, dem zufolge lediglich das Podest und die beiden Stufen, knapp vor Francesco Pesaro, ab ihren Eckkanten parallel zum unteren Bildrand ausgerichtet, somit in Seitenansicht dargestellt sind. Im weiteren Verlauf fluchten die Stufen – eine Übereckstellung der Anlage suggerierend – perspektivisch schräg in den Raum, was der Thronarchitektur einen drehbühnenartigen Anschein verleiht und zugleich die ohnedies schon große Distanz zwischen den Stiftern noch zusätzlich verstärkt. Der Nutzeffekt der fluchtenden Stufen besteht darin, dass damit einerseits klar erkenntlich wird, wo sich der Augpunkt befindet, nämlich knapp hinter Jacopo, bereits außerhalb der Bildfläche; zudem ist seine tiefe Positionierung unerlässlich für die Untersichtdarstellung des Sacra Conversazione-Bereichs, die beiden Riesensäulen eingeschlossen. Andererseits entspringt die Schräglage der Stufen auch einer funktionellen Notwendigkeit, zumal nur dadurch der voluminösen Gestalt Petri ein entsprechender Standort zur Verfügung steht. Durch seine gedrehte Körperhaltung und zentrale Stellung wird der Apostel zum „Scharnier“ (Aurenhammer) der verschränkten Komposition. Akzentuiert durch die zweite Säule erregt er mit seinem leuchtenden Gelb – einem Farbwert, der im Œuvre Tizians nur sehr selten anzutreffen ist⁹³ – neben der Madonna die größte Aufmerksamkeit. Ihn überkreuzt die zweite Diagonale, die, der bildbestimmenden Hauptdiagonale untergeordnet, von der schräg gestellten Stange der Borgia-Fahne ihren Ausgang nimmt. Danach wird ihre lineare Kontinuität zwar unterbrochen, aber durch die Korrespondenz zwischen dem Rot des Banners und der analog gefärbten Robe Francesco Pesaros im Sinne einer Farbbrücke einigermaßen wiederhergestellt. Dazu passend Aurenhammers ergänzender Kommentar: „Räumlich Getrenntes kann als in der Fläche Verbundenes erfahren werden.“

Petrus, dessen Attribut, der Schlüssel, an der oberen Thronstufe lehrend ostentativ zur Schau gestellt wird, blickt auf Jacopo Pesaro, den er vermutlich auf jene Textstelle in der Bibel aufmerksam macht, in der Christus dem Apostel die Schlüsselgewalt über die Kirche verleiht, dadurch Jacopo (den Franziskaner-Orden eingeschlossen) in seiner Papsttreue bestärkend. Auf eine weitere Deutungsmöglichkeit verweist das exakt über dem Apostelfürsten knapp unter dem Arkadenbogen von zwei Engeln aufgerichtete Kreuz – offensichtlich eine Anspielung auf den Kreuzzuggedanken, den Papst Leo X. im Laterankonzil von 1517 zur Beschlussreife gebracht hatte. Daraufhin wurde Altobello Averoldi als päpstlicher Legat nach Venedig entsandt, um den Senat zur Teilnahme am Kreuzzug zu bewegen, ein Vorhaben, das die Franziskaner-Konventualen im gesamten Gebiet in ihren Predigten unterstützten, insbesondere jene des Frari-Klosters, dessen Guardian, Fra Germano da Casale, zugleich der Ordensprovinz des Heiligen Landes als Provinzial vorstand.⁹⁴ Die bereits erwähnten, auf einer Wolkenbank platzierten und mit dem



13 Tizian, „Pala Pesaro“, Rekonstruktion der ersten Fassung auf Basis einer Röntgenaufnahme (nach Aurenhammer)



14 Tizian, „Pala Pesaro“, Rekonstruktion der zweiten Fassung (nach Aurenhammer)

Kreuz die Säule umkreisenden Engel stammen nachweislich erst aus der Endphase von Tizians Tätigkeit an der *Pala Pesaro*. Desgleichen die gesamte Bildarchitektur, die, wie die anlässlich der Restaurierung von 1978 angefertigten Röntgenaufnahmen beweisen, erst nach mehreren verworfenen Versionen ihre endgültige Gestaltung fand. Im ersten Entwurf zeigt sich noch eine gewisse Nähe zu Bellinis chorähnlichem *casamento* in der *Pala di San Zaccaria*, allerdings nun in reduzierter Form, beschränkt auf ein asymmetrisch ausschnitthaftes Detail in der rechten Bildhälfte. Wie das Röntgenfoto verrät, handelt es sich um einen gebündelten Pfeiler, von dem zwei Gurtbögen mit Pendentifansatz aufsteigen, die indes unversehens unter dem Arkadenbogen des Marmorrahmens verschwinden. Von all dem ist in der Schlussfassung lediglich ein Stück Seitenwand übriggeblieben, dem nunmehr jedoch kein erkennbarer Funktionswert anhaftet. Daraus resultiert die Erkenntnis, dass die Szenerie ursprünglich wie bei Bellini in einem Innenraum angesiedelt war. Dies ändert sich bereits in der zweiten Entwurfsphase, in der Tizian den gewölbestützenden Bündelpfeiler streicht und durch die zwei, zunächst mit Kompositkapitellen und vorgespanntem Teppich versehenen Riesensäulen ersetzt, womit der Schritt in den Freiraum – wie schon zuvor in der *Sacra Conversazione* des Markusaltars – vollzogen war. In der Folge bedurfte es nur noch eines geringfügigen Eingriffs, um zur Endfassung zu gelangen. Neben der Eliminierung der Draperie wurden auch die Kapitelle entfernt, mit dem Ergebnis, dass die Säulen – nunmehr vom

Rahmenbogen überschritten, somit inkommensurabel in ihrer Höhe – himmelstürmend den Durchbruch in transzendente Sphären symbolisieren.⁹⁵ Im Übrigen sind die kolossalen Säulen räumlich abgestuft und verdeutlichen dadurch – in Konvergenz mit den perspektivisch fluchtenden Thronstufen – die exzentrische Lage des Augpunkts. Aus dem Blickwinkel des zwischen dem zweiten Rundpfeilerpaar des Mittelschiffs stehenden Betrachters gesehen, könnte man in der Tat den Eindruck gewinnen, als würden sich die Langhaus-Rundpfeiler in einer fiktiven Querachse in die Tiefe des Seitenschiffaltarbilds fortsetzen. Neben dieser funktionell-illusionistischen Betrachtungsweise gibt es Theorien, die den symbolischen Stellenwert der Säulen betonen. Zum einen hat man diese als Allusion auf die beiden im Vorhof des Salomonischen Tempels stehenden Säulen (Jachin und Boas), vor denen Maria als neuer „Tempel Salomonis“ und als „Sedes Sapientiae“ thront, gedeutet. Zum anderen interpretiert man sie als Anspielung auf die beiden am Eingang der Piazzetta neben dem Dogenpalast situieren, als Wahrzeichen venezianischer Herrschaft geltenden Säulen. Darüber hinaus gewinnt laut Pochat der Topos „Venedig als das zweite Jerusalem“ in dieser Zeit der Kreuzzugs-idee erneut an Aktualität, zumal diese Vorstellung während der Entstehung der *Pala Pesaro* im „Tractatus de Venetae urbis libertate ...“ des mit Jacopo Pesaro bekannten Tommaso Diplovatzio neu belebt wurde.⁹⁶

Im Jahre 1526 beschloss die Bruderschaft der Scuola di S. Pietro Martire mit Genehmigung des Consiglio dei Dieci, das antiquierte Polyptychon des Jacobello del Fiore in der Dominikanerkirche SS. Giovanni e Paolo durch ein modernes Gemälde mit dem Thema der *Ermordung des hl. Petrus Martyr* zu ersetzen. Mit der Auftragsvergabe ließ man sich Zeit. Erst nach langwierigen Beratungen veranstaltete man – wie Paolo Pino 1548 erstmals berichtet – eine Art Wettbewerb, aus dem Tizian als Sieger über Palma il Vecchio und Pordenone hervorging. Da Tizian mit den beiden für die Frari-Kirche gefertigten Altargemälden seinen an sich schon zuvor bestehenden Führungsanspruch in der venezianischen Malerei noch vertieft hatte, stand seine Favoritenrolle wohl schon von vornherein außer Streit. Dass man sich trotzdem für ein Konkurrenzverfahren entschied, hängt vielleicht damit zusammen, dass man Palma, der selbst ein Mitglied der Konfraternität war, nicht übergehen wollte. Die Peinlichkeit, ihrem Mitbruder, der auch als Maler ein hohes Ansehen genoss, einen abschlägigen Bescheid zu geben, blieb der Scuola insofern erspart, als dieser am 30. Juli 1528 verstarb. Im Hinblick auf den zeitlichen Ablauf des Wettbewerbs ist mit diesem Datum immerhin ein zuverlässiger Terminus ante quem gewonnen. Und da sich Pordenone nicht vor 1528 in Venedig niedergelassen hatte – gewiss eine nicht unerhebliche Prämisse, um sich vor Ort der Konkurrenz wirksamer zu stellen – ist ferner anzunehmen, dass Tizian die Arbeiten am Gemälde, dessen monumentale Maße (515 x 308 cm) nur von jenen der *Assunta* übertroffen werden, erst ab diesem Zeitraum in Angriff genommen hat. Die Auslieferung des Werks erfolgte im Frühjahr 1530. Nachdem man das Bild 1867 kurzfristig zwecks Restaurierung in die Rosario-Kapelle disloziert hatte, wurde es Opfer eines verheerenden Brandes und durch eine am alten Standort

eingesetzte, am Ende des 17. Jahrhunderts von Carlo Loth gefertigte Kopie ersetzt. Diese ist als authentisch anzusehen, zumal sie mit dem Kupferstich Martino Rotas nahezu wörtlich übereinstimmt.⁹⁷ Die Inauguration des Altarbildes muss beispiellose Begeisterung hervorgerufen haben, zumal umgehend eine Verordnung getroffen wurde, die jenem die Todesstrafe androhte, der es wagen sollte, dieses von seinem Platz zu entfernen. Bezeichnenderweise nimmt die laut Tietze wichtigste kunsttheoretische Schrift der Renaissance in Venedig, Lodovico *Dolces Dialogo della Pittura intitolato l'aretino* (1557), von der Beschreibung des Märtyrerbildes ihren Ausgang, wobei Dolces Gesprächspartner, Pietro Aretino, Tizians *invenzione*, *disegno* und *colorito* preist.⁹⁸ Schon zwei Jahrzehnte zuvor beschreibt Aretino in einem Brief an Tribolo die, so Irlenbusch, „gewissermaßen idealtypischen Reaktionen des Betrachters auf Tizians Altarbild: Angesichts des körperlichen Leids der dargestellten Figuren müsse der Betrachter geradezu aufschreien, so lebensecht habe Tizian das Inkarnat gemalt“.⁹⁹ Zwölf Jahre nach Dolce beschreibt Vasari in ebenso drastischer Diktion die hohe Ausdrucksqualität des Werks, Dolces Ekphrasis noch überbietend: „[...] dieses Werk ist das vollkommenste, meist gerühmte [wie die zahlreichen Kopien und grafischen Reproduktionen bezeugen], größte und hinsichtlich Planung und Ausführung beste von allen, die Tizian in seinem ganzen Leben geschaffen hat“.¹⁰⁰

Mehr noch als in seinen beiden bis dahin in Venedig geschaffenen Altargemälden hat Tizian mit seinem heute als Kopie im linken Seitenschiff der Kirche situieren eine revolutionäre Tat gesetzt, mit dem er die religiöse Monumentalmalerei in völlig neue Bahnen lenkte. Die innovative Bedeutung des Bildes besteht darin, dass hier, so Hetzer, „zum ersten Male die Landschaft an der monumentalen Gestaltung des Altarbildes teilhat. Sie steht durch das voll entwickelte System der formalen Ähnlichkeiten und der Bewegungsparallelen in engster Beziehung zu den Figuren“.¹⁰¹ Darin war Tizian in Venedig lediglich Giorgione mit seiner *Tempesta* vorangegangen, wohlgemerkt jedoch in einem von elegischer Stimmung geprägten Werk profanen Inhalts. „Aber als eine pathetische, ja *sympathetische* [Pochat] Einheit hat erst Tizian ein erschreckendes Geschehen und seinen Wiederhall in der Natur zusammengebracht“, wie Schlink zu Recht betont. Beispiellos ferner die bis dahin unerreichte Expressivität des mörderischen Vorfalles, mit seinem analogen Echo in der Natur, die das Bild, so der Autor weiter, „zu einer Inkunabel barocker Märtyrerbilder machte“.¹⁰²

Unter den als aggressive Verfechter des wahren Glaubens ohnedies verrufenen Dominikanern war Petrus Martyr der wohl rabiateste Ketzerverfolger, vor allem im Kampf gegen die katharischen Irrlehren in Oberitalien. Entsprechend verhasst wurde er 1252 auf dem Weg nach Mailand Opfer des Mordanschlags eines Häretikers. Dieser stürmt mit heftig ausgreifendem Schritt auf abschüssigem Waldboden ins Bild, in Rückenansicht und mit ins Profil gedrehtem Kopf wiedergegeben. Während er mit dem Fuß die Kutte des niedergestreckten Heiligen fixiert, holt er mit der Rechten zum Dolchstoß aus. Die gerade verlaufenden Arme des Mörders bilden eine fallende Diagonale, zu der Körper und Beine des Heiligen parallel gestellt sind. In dessen Armhaltung wandelt sich die Diagonale in eine steile Schräge,

15 Kopie von Carlo Loth nach Tizians
„Ermordung des hl. Petrus Martyr“,
Leinwand, 515 x 308 cm, Venedig, Santi
Giovanni e Paolo



die indes nur wenig Widerstand bietet. Darüber erhebt sich ein gegabelter Baum, dessen schräg gestellter Stamm mit der Diagonalen einen rechten Winkel bildet und mit seiner Neigung die nach links kippende Mordszene unterstreicht. Der nach rechts abzweigende Ast entspricht der Blickrichtung und dem nach oben gestreckten Arm des Märtyrers, der sich mit abgewinkeltem Arm auf die Erde stützt und mit dem Zeigefinger, der Legende gemäß, das Bekennerwort CREDO in den Sand zeichnet. Tietze zufolge bedeutet „das Emporstrecken des Armes keine Abwehr, sondern Anruf des Himmels“, eine Botschaft, die in den beiden vor der Baumkrone schwebenden Engelputzen ihr Echo findet. Der vordere paraphrasiert mit seinen gespreizten Beinen die Baumgabelung und mit der schwungvoll präsentierten Märtyrerpalmte den Schwertstreich des Häretikers. Darüber öffnet sich ein kleiner Himmelsausblick, von dem sich das dunkel im Gegenlicht stehende Waldstück gespenstisch abhebt. Links der gegabelte Baum, der mit seiner klar definierten V-Form dem Heiligen zugeordnet ist, rechts das wirr verfilzte, von zahlreichen Interferenzen geprägte Geäst, vor dem der Brigant sein mörderisches Unwesen treibt. Dieser trägt einen Lendenschurz, dessen die Vorstellung von Blut wachrufendes Rot mit dem Weiß des Dominikanerhabits kontrastiert. Mörder und Opfer sind in ein dynamisch nach links unten kippendes Strukturgefüge eingebunden, das an die Form eines Rhomboids erinnert. Keinesfalls handelt es sich um ein „geschlossenes Dreieck“, wie Tietze – dem Gemälde implizit eine klassische Note unterstellend – zu bemerken glaubt.¹⁰³ Nachdrücklicher als je zuvor hat Tizian das zentrale Figurenpaar sowie die vegetabile Kulisse – im Verzicht auf jegliche perspektivische Verkürzung – in eine flächenprojektive Kompositionsordnung integriert. Was die Bildzeit bezüglich der Mordaktion anlangt, handelt es sich – analog zu Lessings Einschätzung der Laokoon-Gruppe – um eine Darstellung des „fruchtbaren Moments“, in dem laut Gombrich Vergangenes und Zukünftiges, bzw. *memoria* und *expectatio* (d.h. Rückblick auf die Taten des Ketzerverfolgers und dessen von den Engeln angekündigte Aufnahme in den Himmel) kopräsent sind.¹⁰⁴ Von alledem ist im linken Bilddrittel nichts zu bemerken. Im Gegensatz zum planimetrisch sich verschließenden rechten Bildbezirk weitet sich der Himmel über einer sich in den Bildraum erstreckenden Landschaft, deren tief liegender Horizont eines verblassenden Gebirgszugs wesentlich zur Illusion einer Untersichtsdarstellung beiträgt. Im Vordergrund scheint der den Märtyrer begleitende Mönch mit wie vom Sturmwind aufgewirbeltem Habit regelrecht aus dem Bild zu stürzen. Pochat zufolge entzieht er sich „in dramatischer Weise dem Geflecht der innerbildlichen Struktur [...], ist im Begriff, aus dem Bildraum in den Realraum des betrachtenden Subjekts auszurechen [...], den Betrachter zum Nachvollzug der inneren Erregung und der äußeren Bewegung“ anregend. In der Tat könnte dieser die empathische Neigung verspüren, sich mit dem Fliehenden zu identifizieren. Dazu der Autor weiter: „Die ästhetische Distanz, die sich zwischen dem Betrachter und dem Geschehen infolge des soliden Bildgefüges etabliert hat, gerät durch die Figur des Zeugen ins Wanken – auch der Betrachter wähnt sich von Furcht und Mitleid ergriffen.“¹⁰⁵ Der Dominikaner hat in seiner Eile das mörderische Geschehen bereits hinter sich gelassen. Wie sein perspektivisch verkürztes, hoch ge-

recktes Haupt verrät, gilt sein Interesse nur noch dem transzendenten Einbruch der Engel. Mit ihrer rotierenden Haltung, den aus der Körperachse ausscherenden emporgerissenen Armen, dem flüchtigen Ausfallschritt und dem lebhaften Licht/Schatten-Spiel erfüllt die Gestalt sämtliche Bedingungen einer manieristischen *figura serpentinata*. Zu Recht verweist Wilde auf eine erstaunliche Affinität mit Michelangelos ebenso torsionierender Figur des Haman im Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle.¹⁰⁶ Im Übrigen verfügt der Mönch aufgrund seiner ununterbrochen wechselnden Bewegungsphasen über ein Höchstmaß an Veränderlichkeit („von etwas her zu etwas hin“), das auf eine unbegrenzt wie im Flug vergehende Zeit schließen lässt.¹⁰⁷ Typisch für das Gemälde ist der Zusammenstoß von Flächen- und Raumkomposition – ein in seiner Radikalität unbestritten solitärer Fall in Tizians Altarmalerei. Beispiellos bis dahin der idealtypische Zugriff auf das manieristische Figurenideal. Umso unverständlicher, wenn Hope dem flüchtenden Mönch eine enge Affinität zu Tizians nur wenig später entstandenem *Johannes d. Täufer* (nach 1531; Venedig, Accademia) attestiert. In Wirklichkeit hat der Künstler hinsichtlich der prägnanten Kontrapost-Haltung des Täufers auf ein klassisches Figurenprinzip zurückgegriffen und damit seine Bereitschaft signalisiert, sich bei annähernder Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Stile bzw. Gestaltungsmodi zu bedienen.¹⁰⁸

Tizian hat das figurale Konzept des Altarbilds anhand von Federzeichnungen eingehend vorbereitet. Drei davon sind erhalten geblieben und befinden sich im Musée Wicar in Lille. Angesichts ihrer skizzenhaft groben Formulierung waren sie sicher nur für den persönlichen Gebrauch des Künstlers bestimmt. Im Gegensatz dazu Pordenone, der sich nicht mit Skizzen begnügte, sondern dem Entscheidungsgremium einen bereits detailliert ausgeführten *modello* in Form einer lavierten Federzeichnung (Florenz, Uffizien) vorgelegt hat. Tietze zufolge „zeigt Pordenones Modell in vielen Punkten der Komposition so nahe Übereinstimmung [mit Tizians Version], dass wir vielleicht Anweisungen der bestellenden Bruderschaft annehmen dürfen“. Letzteres mag bezüglich der Figurenanzahl und der hoch oben schwebenden Engelgruppe stimmen. Indessen kann von einer Affinität bezüglich der Mordszene keine Rede sein. Anstatt den Überfall wie Tizian flächenhaft darzustellen, entschied sich Pordenone für eine dreidimensionale Konzeption. Zudem lässt er den Begleiter in den Bildraum enteilen. Der gerüstete Attentäter ist hinter dem Heiligen platziert, den er im nächsten Augenblick mit dem Schwert durchbohren wird. Vom „fruchtbaren Moment“, der sich bei Tizian in der zum Schwertstreich ausholenden Geste offenbart, ist bei Pordenones Häretiker jedenfalls nichts zu bemerken. Darüber hinaus zeigt Pordenone den Märtyrer, anstatt ihn wie Tizian in Seitenansicht wiederzugeben, in einer perspektivisch radikalen, manieristisch anmutenden, auf den Betrachter ausgerichteten Verkürzung und in einer Haltung, die nun tatsächlich eine Anregung durch Tizian vermuten lässt. Gemeint ist damit dessen 1511 gefertigtes Fresko *Der eifersüchtige Ehemann* in der Scuola del Santo zu Padua, in dem die in ähnlicher Stellung wie Pordenones Petrus Martyr wiedergegebene Frau den Dolchstoß ihres Gemahls abzuwehren sucht.¹⁰⁹ – Von Palma sind keine Entwurfszeichnungen bekannt. Eine Vorstellung



16 Michelangelo, *Der gekreuzigte Haman*, Fresko, Rom, Sixtinische Kapelle



17 Pordenone, *Die Ermordung des hl. Petrus Martyr*, lavierte Federzeichnung, 561 x 405 cm, Florenz, Uffizien



18 Tizian, Kirschenmadonna, Leinwand auf Holz übertragen, 81 x 99,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

seiner stilistischen Auffassung vermittelt indes sein kurz vor dem Wettbewerb für die Kirche von Alzano Lombardo (Bergamo) vollendetes *Petrus Martyr*-Altarbild, dessen Buntfarbigkeit, rückständige Landschaft und undramatische Darstellungsweise den Eindruck „altertümlicher Befangenheit“ (Suida) hervorruft. Hätte Palma der Scuolenkommission eine ähnliche Version der Mordszene vorgelegt, wäre er wohl auf Ablehnung gestoßen.¹¹⁰

Andachtsbilder

Wie in der Altarmalerei hat Tizian auch im marianischen Andachtsbild die Weichen zu einer neuen Typenprägung, Kompositionsweise und dynamischen Ausdrucksqualität gestellt. Den Auftakt bildet die um 1516, also ungefähr zeitgleich mit dem Beginn der Arbeiten an der *Assunta* entstandene *Kirschenmadonna* (Wien, Kunsthistorisches Museum), in der die bellineske Tradition nur noch entfernt anklingt. Nicht selten vertrat man in der älteren Forschung die Meinung, Tizian sei hier unter dem Einfluss Giovanni Bellinis *Madonna mit den Heiligen Georg und Paulus* (Venedig, Accademia) gestanden, wobei zu wenig Beachtung fand, dass Tizian in einer ersten Konzeption lediglich die Darstellung der zentralen Gruppe (mit Maria, dem Jesuskind und dem Johannesknaben) vorgesehen hatte und erst in einem zweiten Arbeitsgang die beiden flankierenden Heiligen, Joseph und Zacharias, hinzufügte – darin vermutlich dem Wunsch des unbekanntesten Bestellers folgend, die ursprünglich geplante Version (vielleicht als Reminiszenz an Bellini bzw. die quattrocenteske Tradition) auf eine *Sacra Conversazione* auszuweiten. Dass hier eine ergänzende Fassung vorliegt, war schon seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bekannt, nachdem



19 Giovanni Bellini, *Madonna mit dem hl. Paulus und hl. Georg*, Holz, 66 x 88 cm
Venedig, Accademia

man das Gemälde von Holz auf Leinwand übertragen hatte. Als Beleg dafür dient eine Kopie der Untermalung, die der Restaurator und Maler Erasmus Engert mit Blick auf die Rückseite des Gemäldes (deshalb die seitenverkehrte Wiedergabe) angefertigt hatte. Dem ist zu entnehmen, dass ursprünglich ein zweiter Vorhang geplant war, der sich hinter dem ersten fast über die gesamte Breite des Bildes erstreckte, mithin bis zu seiner Tilgung die Aufnahme begleitender Heiliger ausschloss.¹¹¹

Auch unter dem Aspekt der nachträglichen Hinzunahme der beiden Heiligen bestehen zwischen der *Kirschenmadonna* und Bellinis Gemälde tiefgreifende Unterschiede. Wie Hetzer bemerkt „ist an die Stelle der parallelen Vertikalen Bellinis das flächenvereinheitlichende Schrägenspiel des 16. Jahrhunderts getreten“. Und noch präziser Tietzes Aussage: „Aus dem geruhsamen Nebeneinander gleichwertiger Elemente [bei Bellini] ist die formale und geistige Unterordnung unter ein Zentrum geworden [...]. Bellinis Heilige sind repräsentativ und auf den Beschauer bezogen, Tizians Andachtsbild ist ein in sich geschlossenes Ganzes.“¹¹² In Tizians Gemälde schenken die Protagonisten dem Betrachter keinerlei Beachtung. Stattdessen kommunizieren sie untereinander durch vielfältige, sich verschränkende Blickkontakte, mit dem Ergebnis einer gleichsam privaten, vermenschlichten Lebendigkeit. Was noch an Bellini erinnert, ist lediglich eine symmetrische Konzeption, deren Strenge allerdings durch den vom unteren Bildrand angeschnittenen Johannesknaben gemildert wird. Hinzu kommt, dass der hl. Joseph im Profil und Zacharias frontal dargestellt ist. Dass sich Tizian für Zacharias Bellinis hl. Hieronymus in der *Pala di San Zaccaria* zum Vorbild genommen hat, beweisen dessen im Halbschatten liegendes Antlitz sowie der gesenkte Blick.

Tizian hatte sich schon in seiner ersten Schaffensperiode mit dem Problem des marianischen Andachtsbilds auseinandergesetzt und mit seiner etwa ein halbes Jahrzehnt vor der *Kirschenmadonna* entstandenen *Zigeunermadonna* (Wien, Kunsthistorisches Museum) einen frühreifen Qualitätsnachweis erbracht. Auf der Suche nach seinem eigenen Weg stand er an einer Trendwende, die man als ein Schwanken zwischen giorgioneskem und bellineskem Einfluss definieren kann. Zum einen verdankt er dem erst kürzlich verstorbenen Meister aus Castelfranco das kontrastreiche Licht/Schatten-Spiel und vor allem den neben der Zingarella sich öffnenden Landschaftsausblick. Zum anderen machen sich hier immer noch Reminiszenzen an Giovanni Bellinis Handschrift bemerkbar, wie man der betonten Vertikalstruktur des Gemäldes sowie der gelockerten Verbindung zwischen Mutter und Kind entnehmen kann. Zu Recht wird als komparatistischer Beleg auf Giovanni Detroiters *Madonna mit Kind* verwiesen.¹¹³

Dem immer noch quattrocentesk anmutenden Nebeneinander von Mutter und Kind in der *Zingarella* antwortet Tizian in der *Kirschenmadonna* mit dem klassischen Kompositionsschema eines gleichseitigen Dreiecks, dem die gesamte untere Rahmenbreite als Basis dient und das die zentrale Gruppe zu einer flächenhaft vereinheitlichten Ganzheit zwingt. Die Konsistenz der Basis wird durch eine Brüstung unterstrichen, die vor dem rechten Bildviertel abbricht, um dem in die rechte untere Bildecke verbannten, gleichwohl aufwärts strebenden Johannesknaben Platz zu machen. Die Bewegungen des Jesuskindes und des kleinen Johannes fallen genau in die Schenkelrichtungen des Dreiecks. Dazu Hetzer ergänzend: „[...] mit typisch eindringlicher, linearerer Blickführung erreicht Tizian die ihm so wichtige innige Beziehung zwischen den Figuren. Die rechte Kontur der Madonna ist wie ein Strahl aus dem Auge des Johannes.“¹¹⁴ Während der Jesusknabe der *Zingarella* in statuarischer, vom Kontrapost bestimmter Würde gezeigt wird, ist jener der *Kirschenmadonna* mit dynamisch ausgreifendem Schritt dargestellt, aufgrund seiner Schrägstellung der Madonna fast schon in Umrisskonkurrenz angeglichen. Mit kindlicher Geste überreicht er ihr ein Bündel Kirschen, eine Gabe, auf die sie mit besorgter Miene reagiert. Auch auf der Brüstung liegt ein Kirschzweig, der symbolisch – wie das daneben von Johannes aufgerollte Schriftband mit dem ECCE AGNUS DEI nahelegt – bezüglich der Farbe Rot als Blut Christi auf den Opfertod des Erlösers verweist.

Tizian hat es verstanden, aus der nachträglichen Einfügung der beiden Heiligen Nutzen zu ziehen. Korrespondierend mit dem dumpfen, von schwarzen Pinselzügen durchwobenem Vorhang sind diese ebenso stark verschattet, wodurch sie mit der gleichmäßigen Helligkeit der zentralen Gruppe – speziell hinsichtlich deren blühender Inkarnatstöne und des zwischen Rosa und Weißgelb changierenden Marienkleids – kontrastieren, was die Dominanz der geschlossenen Dreiecksstruktur noch zusätzlich unterstreicht.

Meines Wissens war es Glaser, der erstmalig auf eine Parallele zu Dürers *Madonna mit dem Zeisig* (dat. 1506; Berlin, Gemäldegalerie) verwiesen hat. Die Analogie zur *Kirschenmadonna* bezieht sich auf den von unten vordringenden Johannesknaben, der in Dürers Andachtsbild der Gottesmutter Blumen darbringt. Hetzer hat dies – basierend auf Dürers zweitem Venedig-Aufenthalt – zum Anlass genom-



20 Tizian, *Madonna mit Kind und den hl. Dorothea und Georg*, Holz, 86 x 130 cm, Madrid, Prado

men, das Jahr 1506 für Tizians Werk als *Terminus ante quem* anzusehen, wiewohl der Autor selbst und später auch Tietze nicht ausschließen, dass beide Künstler eine gemeinsame ältere Vorlage benutzt haben könnten.¹¹⁵ Hetzers Frühdatierung wurde alsbald als verfehlt disqualifiziert. In der aktuellen Forschung gibt es einen einhelligen Konsens, die *Kirschenmadonna* mit „um 1516“ zu datieren. Davon abgesehen erweist sich Wetheys Datierungsvorschlag (um 1515) immer noch als diskussionswürdig, zumal es den Anschein hat, dass der Verfasser hier seitens der 1516 begonnenen *Assunta* von einem *Terminus ante quem* ausgeht. Als partieller Beleg dafür dient ein Hinweis auf den Jesusknaben, dessen Aktbehandlung und dynamisierte Haltung in einigen der Engelsputten der *Assunta* wiederkehren.¹¹⁶

Während der zweiten Hälfte des zweiten Jahrzehnts hat sich Tizian mehrfach mit der Gattung des halbfigurigen marianischen Andachtsbildes mit begleitenden Heiligenfiguren auseinandergesetzt, bestrebt, dem Thema mehrere Kompositionsvarianten abzugewinnen. Mit der bellinesken Tradition der zentralen Stellung der Madonna brechend, weist er dieser – das vormals dominierende Symmetriegesetz eliminierend – eine laterale Position zu, geleitet von der Absicht, den zuvor eher statischen Kompositionen eine dynamische Note zu verleihen. Mit dieser kurzzeitigen Weiterentwicklung der bellinesken halbfigurigen *Sacra Conversazione*-Bildgattung erlosch Tizians Interesse an dieser eigentlich bereits einer überholten Kunstperiode angehörenden Thematik, mit der sich der Künstler in Hinkunft nie mehr beschäftigt hat. Am Anfang steht das Gemälde *Madonna mit Kind und den hl. Dorothea und Georg* (Madrid, Prado), dessen früheste Erwähnung aus dem Jahr 1593 stammt, als König Philipp II., einer der Hauptauftraggeber in Tizians Spätzeit, das Bild in den Escorial übertragen ließ, in dessen Kunstinventar es von Beginn an als Werk Tizians geführt wurde. Erst um die Mitte der 19. Jahrhunderts regten sich Zweifel, insofern man das Andachtsbild zwischenzeitlich als Arbeit Gi-



21 Tizian, *Violante*, Leinwand, 64,5 x 50,8 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

orgiones betrachtete. Doch schon bald danach kehrten Crowe und Cavalcaselle zur ursprünglichen Zuschreibung an Tizian zurück. Fortan stand außer Streit, dass es sich hier um ein Autograf des Meisters aus Cadore handelt, ausgenommen bei Hetzer, der das Gemälde als Leistung eines unbekanntenen Venezianers aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts bezeichnet.¹¹⁷ Die Madonna befindet sich in der rechten Bildhälfte, den Körper in Dreiviertelansicht, das zum Kind geneigte Haupt im Profil wiedergegeben. Hinter ihr erstreckt sich ein grüner Vorhang, der ein hochrechteckiges Stück Wand freigibt, dessen extrem dunkles Grau mit dem grell angestrahlten Antlitz der Gottesmutter kontrastiert und ihr dadurch trotz exzentrischer Lage die Funktion eines Bildzentrums sichert. Verstärkt wird dieser Eindruck durch das in seiner Buntkraft konkurrenzlose, fast schon metallisch glänzende Rot des Kleides, das mit dem Grün des Vorhangs – die Dominanz der rechten Bildhälfte betonend – einen komplementären Farbakkoord anschlägt. Für die Bildorganisation besonders relevant ist der Umstand, dass die linke Begrenzungslinie der mit dem hellen Wolkenhimmel kontrastierenden Wand – zusammen mit dem vertikal abfallenden Windelteil Christi – genau mit der Symmetrieachse des Gemäldes übereinstimmt und, das geometrische Bildzentrum markierend, exakt auf das Köpfchen des in lebhafter Wendung zur Mutter aufschauenden Kindes ausgerichtet ist. In Schräglage dargestellt, greift Jesus nach der Blumenschale der hl. Dorothea, die Funktion eines zwischen den Bildhälften vermittelnden Scharniers erfüllend. Die Heilige, die einst als Birgitta von Schweden und erst jüngst von Pedrocco ebenso fälschlich als Katharina identifiziert wurde, ist in leichter Drehung vor dem hellen Himmelsausschnitt platziert. Koloristisch beachtenswert ist das Violett ihres Kleids, das als Mischfarbe von Rot und Blau mit dem entsprechenden Farbakkoord an Kleid und Umhang Mariens korrespondiert. Bezüglich Dorotheas Antlitz fühlt sich Pedrocco an Tizians in der Mitte des zweiten Jahrzehnts geschaffene Serie halbfiguriger Frauendarstellungen erinnert, eine Beobachtung, die sich mit dem Verweis auf die sog. *Violante* (ca. 1515; Wien, Kunsthistorisches Museum; bisweilen wird auch Palma Vecchio als Schöpfer des Bildes genannt), die Tochter Palmas und angeblich Tizians Geliebte, präzisieren lässt; man beachte die verblüffend ähnlich formulierte Mundpartie der beiden Gesichter. Unterschiedlich ist allerdings Violantes homogen ausgeleuchtetes Antlitz, wogegen jenes der Heiligen durch ein lebhaft flackerndes Licht/Schatten-Spiel gekennzeichnet ist. Letzteres ein unverkennbarer Reflex des „Giorgionismus“, der – wichtig auch für die Datierungsfrage – in Tizians Schaffen der zweiten Hälfte des zweiten Jahrzehnts bereits spürbar nachlässt. Von Dorothea überschritten, also räumlich zurückgestuft, bildet der in schimmernder Rüstung wiedergegebene hl. Georg, den man einst fälschlich als hl. Ulfus (den Gemahl der Birgitta von Schweden) bezeichnet hat, den linken Abschluss der Komposition, in deren strukturelles Netzwerk er sich nur mühsam einfügt. Umso überzeugender tritt die porträthafte Qualität seines Antlitzes zu Tage. Der unverifizierbaren These, wonach es sich hier um ein Selbstporträt Tizians handeln soll, hat auch Morassi (1966) unverständlicherweise nicht widersprochen. In Wirklichkeit besteht hier eine merkliche Affinität zu Tizians *Bildnis eines Malteserritters* (ca. 1515; Florenz, Uffizien).¹¹⁸



22 Tizian, *Madonna mit Kind und den hl. Stephanus, Hieronymus und Mauritius (Georg?)*, Leinwand 110 x 137 cm, Paris, Louvre

Abschließend nochmals zu Hetzer, der seinen Zweifel an Tizians Autorschaft mit einem vermeintlichen Mangel an „Flächengefühl [gemeint ist das vom Autor später als „ornamentales Prinzip“ bezeichnete System flächenhaft strukturierter Vernetzung] sowohl in sich als auch in Beziehung zum Bildganzen“ begründet. Dies mag wie schon angedeutet auf den hl. Georg zutreffen, keinesfalls aber auf die beiden sich im Umriss zum Halboval zusammenschließenden Frauendarstellungen mit dem Jesusknaben als vermittelnde Schaltstelle. Ähnliches gilt auch für die räumliche Binnenstruktur der Dreiergruppe. Man beachte nur den von unten ansteigenden Bogenschwung des Marienmantels, der sich nahtlos am weißen Windeltuch des Jesuskindes fortsetzt, dann auf dessen ausgestrecktes Ärmchen übergreift, um schließlich in die abwärts führende Struktur des Unterarms und Ärmelbauschs der hl. Dorothea zu münden.¹¹⁹ Hinsichtlich der Datierung des Gemäldes bestehen in der Forschung erhebliche Schwankungen, wobei die Vorschläge Humfreys (ca. 1518/20) und Joannides' (ca. 1520) auszuschließen sind. Mit um 1515 dürfte Wetthey das Richtige treffen. Für diese zweifelsfrei noch vor der *Frari-Assunta* anzusetzende Frühdatierung sprechen mehrere Faktoren: zunächst die schon erwähnte, zum Teil noch mit dem Giorgionismus in Zusammenhang stehende Porträtproblematik, ferner der retardierende Knitterfaltenstil an der Kleidung der Madonna sowie deren pointierte Kopfneigung mit im Profil gezeigtem, gleichmäßig beleuchtetem Antlitz, beides Eigenschaften, die ein Nahverhältnis zur nackten Figur in der *Himmlischen und irdischen Liebe* (1514) bezeugen.¹²⁰

Im Gegensatz zum Madrider Gemälde ist die Madonna des im Louvre aufbewahrten Andachtsbildes *Madonna mit Kind und den hl. Stephanus, Hieronymus und*

Mauritius (Georg?) vor einem schwärzlichen Vorhangteil in die linke Bildhälfte versetzt. An ihrer Haltung – das geneigte Haupt im Profil, der Körper in Dreiviertelansicht gezeigt – hat sich gegenüber dem Prado-Gemälde nur wenig geändert. Mit nachdenklicher Miene ist sie in den Anblick des auf ihrem Schoß liegenden Jesusknaben, der mit kindlicher Verspieltheit ihren Zeigefinger zu fassen sucht, versunken. Auch ohne Wissen von den Sehgesetzen der modernen Gestalttheorie bzw. Wahrnehmungspsychologie wird Tizian gehnt oder gewusst haben, dass sich der Betrachter in erster Linie mit dem links im Bild Situierten identifiziert. So gesehen beansprucht die Gottesmutter schon a priori die Rolle eines Bildzentrums, dessen Dominanz sich in koloristischer Hinsicht insofern noch verstärkt, als an ihrer Kleidung die die Farbtotale symbolisierende Primärfarbtrias (Rot, Blau, Gelb) in Erscheinung tritt. Darüber hinaus bildet dieser Dreiklang mit dem Schwarz des Vorhangs und dem Weiß des dem Jesusknaben als Unterlage dienenden Tuchs einen Bunt/Unbunt-Kontrast. Dies alles erhöht das visuelle Gewicht der Madonna, mit der die übrige Komposition im Sinne eines harmonischen Ausgleichs konkurriert. Dafür sorgt als Gegengewicht die monumentale Gestalt des hl. Hieronymus, an dessen Mantel und Barett sich das Rot des Marienkleids wiederholt. Zudem kommt es am unteren Bildrand zu einer bogenförmig fallenden Verbindung der beiden Kleidungsstücke. Der vollbärtige, physiognomisch an den hl. Zacharias in der *Kirschenmadonna* erinnernde Kirchenvater senkt den Blick auf die in Augenhöhe des Christusknaben befindliche Heilige Schrift, deren aufgeblätterte Seiten mit dessen hellem Inkarnat und weißem Tuch korrespondieren. Desgleichen ist die diagonale Lage des Kindes als Richtungsindikator für den weiteren Verlauf der Komposition anzusehen. Man beachte etwa die innere, parallel dazu angeordnete Mantelkontur des Hieronymus, die sich in der Schrägföhrung der Lanze des hl. Mauritius fortsetzt. Der Nachweis derartiger Strukturbeziehungen dekuviert – ähnlich wie im Falle des Madrider Andachtsbilds – Hetzers Fehleinschätzung des Gemäldes, der zufolge „die Figuren nur nach ihrer gegenständlichen Bedeutung zusammengestellt, nicht als Teile eines Flächenorganismus empfunden“ seien. Besonders streng verfährt der Autor mit dem zwischen Bildrand und Schulter des Kirchenvaters eingezwängten Kopf des hl. Mauritius, den er als „schlecht und formlos“ disqualifiziert. Dem entsprechend hat er das Gemälde aus Tizians Œuvre gestrichen und einem im Bannkreis des Künstlers stehenden „unbekannten Venezianer“ zugewiesen – im Ganzen eine These, über die in der Forschung zu Recht nie ernstlich diskutiert wurde.¹²¹ Mag Hetzers Verdikt über den hl. Mauritius bedingt zutreffen, für den ausschnitthaft zwischen Maria und dem Kirchenvater postierten hl. Stephanus, dessen Märtyrerpalme dem Köpfchen des Jesusknaben zu entwachsen scheint, ist es wohl nicht zutreffend. Aufschlussreicher ist Wetheys Urteil über die drei mit geheimnisvoll verschatteten Gesichtern versehenen Heiligen, die der Verfasser mit „contemplative Giorgionesque mood of Titian's early works“ charakterisiert.¹²² Dies wirft ein entscheidendes Licht auf die uneinheitlich gelöste Datierungsproblematik. Ausgehend von den immer noch zutiefst dem Giorgionismus verpflichteten Heiligenphysiognomien sind die im Rahmen der aktuellen Forschung vorgeschlagenen Datierungen etwa von Humfrey (um 1520/22)

Abb. 18, S. 50

oder Joannides (um 1522), die Eintragung im Louvre-Inventar (um 1520) inbegriffen, als ungerechtfertigt verspätet anzusehen. Meines Erachtens ist hier Pedroccos Vorschlag „um 1516–1518“ zu präferieren.¹²³ Das Gemälde befand sich im 16. Jahrhundert im Besitz der Estensischen Sammlung in Ferrara, was laut Humfrey vermuten lässt, dass Herzog Alfonso d’Este, dem Tizian 1516 erstmalig begegnet war und gleichsam zum Einstand den *Zinsgroschen* (1516) überreicht hatte, der Auftraggeber war.

Im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet sich ein Andachtsbild, das bezüglich figuraler Ausstattung und Komposition weitgehend mit jenem im Louvre übereinstimmt. Es gelangte 1659 in den Besitz des Erzherzogs Leopold Wilhelm, in dessen Sammlungsinventar als „Von Titiano Original“ bezeichnet. Hinsichtlich der Frage, welches der beiden Gemälde nun das Original sei, entbrannte ein Streit, der die ältere Forschung – beginnend mit Crowe und Cavalcaselle, die für Tizian plädierten – in zwei Lager spaltete. In der Folge formierte sich eine Gruppe von Fachleuten, die beide Bilder – einem Kompromiss gleich – als „nach einem verlorenen Original Tizians“ einstufte. Ungeachtet dessen, dass heute beide Museen das jeweilige Bild als Tizian-Original beanspruchen, hat sich die rezente Forschung mit klarer Mehrheit zugunsten des Louvre-Gemäldes entschieden. Dem ist meiner Meinung nach unter der Voraussetzung zuzustimmen, dass man der Wiener Version – abgesehen von geringen Veränderungen – den Rang einer eigenhändigen Replik Tizians zuerkennt.¹²⁴ Die Wiener Replik unterscheidet sich von der Pariser Erstfassung in mehrfacher Hinsicht: vor allem bezüglich des wärmer getönten Kolorits und – bedingt durch das gedämpfte Licht eines Abendhimmels – einer erheblich weicher anmutenden Falten- und Umrisszeichnung. Darüber hinaus bestätigt sich die Vorrangstellung des Pariser Gemäldes auch an einigen Details der Wiener Version, die man auch als Korrekturen auffassen könnte, etwa im Verzicht auf die in der venezianischen Malerei höchst ungewöhnliche Kopfbedeckung des hl. Hieronymus. Ferner darin, dass der Ärmelbausch Mariens nicht wie in der Pariser Fassung gelb, sondern ocker gefärbt ist, eine Variante, die mit dem Wunsch nach einer valeuristischen Gesamterscheinung des Kolorits zusammenhängen könnte. Besonders gravierend ist die Veränderung in der von den Knien der Madonna abwärts führenden Gewandmasse. Während im Pariser Original diesbezüglich eine Zweiteilung vorliegt – das rote Kleid umfasst lediglich die rechte Kniepartie, wogegen der linke Unterschenkel der Madonna vom dunkelblauen Mantel verhüllt ist – wird in der Wiener Fassung auf eine derartige Spaltung zugunsten des auch das linke Bein Mariens bedeckenden roten Kleids verzichtet. Diese Maßnahme könnte man insofern als Verbesserungsversuch interpretieren, als erst durch den unmittelbaren Zusammenstoß des schwarzen Habits des hl. Stephanus mit der roten Kleidmasse die Position des Märtyrers verständlich wird. In der Tat wird dadurch verhindert, dass der Märtyrer im angrenzenden Dunkelblau des Marienmantels, von dem er sich in der Erstfassung kaum abhebt, zu versinken droht. Zu beachten ist ferner, dass die Wiener gegenüber der Pariser Fassung um 17 cm niedriger bemessen ist. Demgemäß sind die Köpfe der Figuren deutlich näher an den oberen Bildrand gerückt – für die Behandlung des Hintergrunds insofern fol-



23 Tizian, *Madonna mit Kind und den hl. Stephanus, Hieronymus und Georg*, Holz, 93 x 138 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

TIZIAN

24 Tizian, *Madonna mit Kind und Heiligen*, Holz, 138 x 191,5 cm, Dresden Gemäldegalerie



genschwer, als dort (im Unterschied zur Pariser Version) weder für die hell aufgetürmte Wolkenmasse noch für den nach rechts ansteigenden Landschaftshorizont genügend Entfaltungsmöglichkeit besteht. In der Wiener Fassung ist es nur noch ein horizontal verlaufender, schmaler, dunkelgrauer Wolkensaum, der die Häupter der Heiligen mit der Madonna verbindet. Erwähnt sei schließlich der hl. Mauritius, den Tizian im Pariser Bild erheblich detaillierter als in der Replik dargestellt hat. In letzterer vermittelt der Gerüstete einen vergleichsweise verschwommenen Eindruck, was vermuten lässt, dass hier die Hand eines Werkstattgehilfen beteiligt war.



25 Tizian, *Madonna mit Kind, Heiligen und Stifter*, Leinwand, 138 x 185 cm, Mamiano (Parma), Fondazione Magnani Rocca

Zur Reihe der marianischen Andachtsbilder zählt auch das in der Dresdener Galerie befindliche Gemälde *Madonna mit Kind und Heiligen* – trotz seiner erheblich größeren Maße mit diesen insofern kompatibel, als es gleichfalls das Thema einer halbfigurigen Sacra Conversazione behandelt, unabhängig davon, ob es, wie Alpatow vermutet, für eine Kirche gedacht war. Dokumentarisch gesichert ist, dass es sich ursprünglich im Besitz der Casa Grimani bei Santa Maria dei Servi (Venedig) befand, ehe es nach Dresden gelangte, wo man es als Werk Tizians anerkannte. Erst Crowe und Cavalcaselle haben gegen diese Zuschreibung Einspruch erhoben. Bald danach hatte dem Morelli widersprochen, für den außer Zweifel stand, dass es sich hier um eine authentische Leistung Tizians handelt, eine Einschätzung, an der sich bis heute – Hetzer ausgenommen, der von „Schule Tizians“ spricht – nichts geändert hat. Indessen sind schon Morelli etliche Übermalungen aufgefallen, eine Beobachtung, die von Röntgenaufnahmen bestätigt wird, denen zufolge sich unter der aktuellen Malschicht eine Replik des aus Tizians Frühzeit stammenden Gemäldes *Madonna mit Kind, Heiligen und Stifter* (lt. Valcanover: ca. 1512/14; Mamiano-Parma, Fondazione Magnani Rocca) verbirgt;

Letzteres auch ein Indiz für eine vor allem in der rezenten Literatur behauptete, wiewohl meiner Meinung nach auf wenige Passagen eingeschränkte Werkstattbeteiligung.¹²⁵

Im Gegensatz zu den Madrider und Pariser Andachtsbildern ist Hetzer mit dem Dresdener Gemälde – obwohl er auch in diesem Fall Tizians Eigenhändigkeit bestreitet – weit weniger streng ins Gericht gegangen: „Es übertrifft jene Bilder durch seine geistvollere Komposition“, so sein Kommentar.¹²⁶ Das Bild setzt sich, deutlich an der Symmetrieachse orientiert, aus zwei Figurengruppen zusammen. Links sitzt die Madonna mit dem Kind, das sie mit dem rechten Knie und dem linken Arm stützt, es am Voranschreiten hindernd. Im Hinblick auf ihre pointierte Kopfwendung, Faltengebung und Handhaltung erinnert sie merklich an die Gottesmutter im erwähnten Stifterbild in Mamiano; davon abweichend lediglich ihr mit den beiden Andachtsbildern (im Prado und Louvre) übereinstimmender Gesichtstypus. Links außen befindet sich, in Seitenansicht wiedergegeben, der hl. Johannes der Täufer, der mit seinem athletischen Arm dem labil postierten Jesusknaben eine zusätzliche Stütze verleiht. In giorgionesken Halbschatten getaucht, gleicht er Giovanni Bellinis Täuferfigur in der *Sacra Conversazione-Giovanelli* (nach 1504; Venedig, Accademia).¹²⁷ Die Schräghaltung des Kindes findet im Saum des Vorhangs, der mit seinem Grün mit dem Rot des Marienkleids einen Komplementärakkord anschlägt, ihre dynamische Fortsetzung. An der Symmetrieachse stoßen Maria und der hl. Paulus in einem heftigen Hell-Dunkel-Kontrast aneinander, der durch den hellen Himmelsausschnitt noch zusätzlich betont wird. Aufgrund ihrer extremen Verschattung wird die Apostelgestalt zu einer amorphen Masse, die, anstatt für strukturelle Verbindung zu sorgen, den Eindruck einer im Dunkel versinkenden Kompositionslücke hinterlässt. Auch der hilflose Versuch, die die Madonna tangierende Kontur des Heiligen – diese transparent leicht nach links verschiebend – zu korrigieren, kann nur als Beitrag einer Gehilfenhand gedeutet werden, die vermutlich auch für die Formulierung des rechts außen wenig überzeugend hinzugefügten hl. Hieronymus verantwortlich war. Ergänzend dazu die berechtigte Kritik Hetzers: „Äußerst ungeschickt ist es, wie die Hand [des hl. Paulus] mit der rechten Hand der Magdalena zusammentrifft und deren gut erfundene, man kann sagen tizianische Geste um ihre Wirkung bringt. [...] Die Hand der Magdalena muss man erst suchen.“¹²⁸

Maria und der Jesusknabe blicken teilnahmsvoll auf Maria Magdalena, die als Gegenpol in strengem Profil wiedergegeben, die rechte Bildhälfte beherrscht. Gehüllt in ein prächtiges, silbrig weißes Kleid, greift sie mit der Linken in die Faltenmasse des herabgeglittenen Umhangs, dessen Grün diagonal mit dem gleichfarbigen Vorhang korrespondiert. Mit schuldbewusster Miene, einer Angeklagten ähnlich, senkt sie demütig ihren Blick, flankiert von den beiden Heiligen, die laut Alpatow den Eindruck erwecken, „als wollten sie deren Ehre bewahren“.¹²⁹ Letzteres trifft bereits den Kern einer in der Magdalena-Ikonografie ungewöhnlichen Aussage, einen Gedanken, den der Autor allerdings nicht weiter verfolgt. Wie Magdalenas auffallend weit vorgewölbter, auf eine Schwangerschaft hindeutender Leib verrät, wird hier offensichtlich auf den bedenklichen Lebenswandel

der Heiligen vor deren Begegnung mit Christus angespielt. Als literarische Quelle dient die von Jacobus de Voragine verfasste „Legenda aurea“, in der von Magdalena als stolzer Besitzerin der in der Nähe des See Genezareth gelegenen Burg Magdalum berichtet wird, mit dem drastisch geschilderten Folgekommmentar: „Da nun Magdalena überflüssig reich war, und die Wollust allezeit eine Gesellin ist des Reichtums, sah sie ihre Schönheit und ihren Reichtum an und gab sich gänzlich den leiblichen Wollüsten hin.“¹³⁰ Die sich über Magdalena erhebende fluchtende Säulenreihe – ein Motiv, von dem Tizian bereits in der *Pala di San Marco* (um 1511; Venedig, S. Maria della Salute) Gebrauch gemacht hatte – könnte man als Allusion auf die Burg Magdalum interpretieren, die letzte Säule eingeschlossen, deren ruinenloser Zustand die Brüchigkeit irdischen Besitzes bekundet.

Bezüglich seines dramaturgisch verräumlichten Kompositionskonzepts und Licht/Schatten-Kontrastreichtums sowie seiner ikonografischen Sonderstellung bietet das Dresdner Gemälde zweifellos den Schluss- und Höhepunkt der erwähnten Bilderserie. Oder anders ausgedrückt: Anstatt eines vormals eher statisch anmutenden *Sacra Conversazione*-Schemas begegnen wir nunmehr einem Gemälde theatralisch inszenierten Charakters. Unter den divergierenden Datierungsvorschlägen sind meines Erachtens jene von Valcanover (um 1515/18) und Pedrocco (1516/19) – beide betonen die Nähe zur *Frari-Assunta* – zu präferieren. Spätdatierungen wie etwa jene von Wethey (um 1520), Joannides (um 1522) und besonders Humfrey (um 1520/25) sollte man ausschließen.¹³¹

Mehr als ein Jahrzehnt später, 1530, befasste sich Tizian in der sog. *Madonna mit dem Kaninchen* (Paris, Louvre) abermals mit der Gattung des marianischen Andachtsbildes, nunmehr jedoch unter völlig veränderten Gegebenheiten. Anstatt in halbfiguriger Wiedergabe wird die Madonna, auf einem Wiesengrund kauend und von der hl. Katharina begleitet, in eine großzügige Landschaft eingebettet. Pochat zufolge „wurden Figuren und Landschaft [...] als gleichwertige Bildelemente gesehen und der farbigen Organisation untergeordnet“.¹³² Das Thema der auf einem Wiesenboden sitzenden Madonna ist nicht neu. Bereits in seiner frühen Schaffensperiode, etwa in *Hl. Familie und Hirte* (um 1510/12; London, National Gallery), hatte sich der Künstler damit auseinandergesetzt, allerdings unter Beachtung einer streng symmetrischen Figurenverteilung und einer enger begrenzten Landschaftsdarstellung. Im etwa zwei Jahrzehnte danach entstandenen Bild *Madonna mit dem Kaninchen* ist die Figurengruppe asymmetrisch nach links versetzt, während die bis zum unteren Bildrand herabreichende Landschaft wesentlich an Bedeutung gewinnt. Hinsichtlich der Integration des Figurenen in ein Landschaftsambiente hat Tizian erst hier ein Qualitätsniveau erreicht, das jenem in Giorgiones *Concert champêtre* (Paris, Louvre) entspricht.¹³³ Dass es sich hinsichtlich der *Madonna mit dem Kaninchen* um ein eigenhändiges Werk Tizians handelt, bezeugt zum einen dessen auf dem Radfragment Katharinas vermerkte Signatur, zum anderen ein Brief vom 5. Februar 1530, in dem der venezianische Agent Giambattista Malatesta Federico II. Gonzaga (Sohn der Isabella d'Este) die baldige Lieferung des bei Tizian bestellten Gemäldes ankündigt.¹³⁴ Nach einer erstmaligen



26 Tizian, „Madonna mit dem Kaninchen“,
Leinwand, 71 x 87 cm, Paris, Louvre

Begegnung mit dem Herzog im Jahre 1523 hatte Tizian diesen mehrmals porträtiert (erhalten geblieben ist dessen 1529 gemaltes, im Madrider Prado aufbewahrtes Bildnis).

Ihrer Sitzhaltung gemäß die Beine seitlich nach links ausgestreckt, ist Maria frontal dargestellt, das Haupt dem Jesusknaben zugewandt. Ihr dunkelblauer Mantel ist in großzügigen Segmentbogenschwüngen um den linken Arm und das linke Bein drapiert, wo er nach rechts ausgreift. Daraus resultiert eine breite Basis, auf der sich ihr Umriss zum klassisch-gleichseitigen Dreieck schließt. Mit der Hand hält sie den Hasen fest, während sie mit dem rechten Arm den Rücken des Kindes stützt, um es der Obhut Katharinas zu überlassen. Modisch gekleidet (s. den hellblauen, golddurchwirkten Schal und den über den Ellbogen gerafften Puffärmel), in empfangsbereiter Haltung bogenförmig vorgebeugt und das verschattete Gesicht im Profil gezeigt, hat die Heilige Mühe, den aufgereggt strampelnden Knaben, der im Hasen einen willkommenen Gespielen sieht, zu bändigen. Rechts zurückversetzt ein kauernder Schafhirte, der mit versonnener Miene und hingebungsvoller Geste seinen schwarzen Hund krault. Schon Hourticq hat im Hirten den Auftraggeber Federico II. vermutet, eine Anspielung, die sich im Madrider Bildnis des mit schwarzem Vollbart und zutraulichem Hündchen dargestellten Herzogs zu bestätigen scheint. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang, dass, wie eine Röntgenaufnahme zeigt, der Kopf der Madonna ursprünglich in Richtung auf den pastoral gekleideten Herzog gedreht war. So gesehen verstärkt sich der Eindruck, dass sich das religiöse Thema, so Suida, angesichts transitorischer Zeitlichkeit und narrativer Merkmale in ein Genrebild gewandelt hat.¹³⁵ Die aus dem privaten Leben her-

ausgegriffene Szene täuscht indes nicht darüber hinweg, dass sich dahinter eine höhere Bedeutungsebene verbirgt, die sich in mehreren auf der geradezu miniaturistisch gemalten Rasenbank ausgebreiteten marianischen Symbolen niederschlägt, etwa in den Erdbeeren oder in dem stilllebenhaften, geflochtenen Korb, dessen geöffneter Deckel den Blick auf die Eucharistie-Weintrauben und den Apfel – letzterer ein Zeichen für Mariens Rolle als neue Eva – freigibt. Im Zentrum steht das Kaninchen, das – an sich ein Symbol für Fruchtbarkeit – angesichts seiner weißen Farbe und Fixierung durch die Madonna als Zeichen für Reinheit und Demut dient, zudem als Sinnbild für das „Mysterium der Inkarnation“ (Pedrocco) bzw. der unbefleckten Empfängnis der Gottesmutter aufzufassen ist.

Abschließend noch einige Bemerkungen zur Landschaft, deren Dominanz sich u.a. darin manifestiert, dass sich die Köpfe der Protagonisten unterhalb der extrem hochgezogenen Horizontlinie befinden. Daraus resultiert eine in Draufsicht wiedergegebene, dem Typus einer pantheistischen Weltlandschaft angenäherte Landschaftsdarstellung, in der sich Gedanken an Arkadien mit der Beschaulichkeit eines Hirtenidylls vereinigen. Wie die gelben und rötlichen Himmelsstreifen über dem Horizont verraten, evoziert das Licht die Stimmung einer Abenddämmerung, in der sich – wie bereits ein Jahrzehnt zuvor in der *Pala Gozzi* in Ancona – eine „gewisse Rückkehr zu giorgionesken Anregungen“ abzeichnet.¹³⁶ In den vielfach abgestuften Landschaftsschichten sind mannigfache Grün- und Brauntöne vorherrschend, die sich zu ganzheitlicher Tonalität vereinigen, die mit ihrem dumpfen Farbklang die Leuchtkraft des gesättigten Rot-Blau-Akkords der Madonna zusätzlich verstärkt.

Die trotz relativ großen Formats als Andachtsbild ansprechbare *Grablegung Christi* (Paris, Louvre) ist in Tizians frühem Schaffen – nicht zuletzt aufgrund eines mystischen Hell/Dunkels – als das emotional wohl ergreifendste Bildwerk anzusehen. Wie tief das Thema den Künstler bewegt hat, zeigt etwa der Umstand, dass dieser sich damit – seit dem Übergang zum Alterswerk – mindestens sechsmal auseinandergesetzt hat. Während die beiden im Madrider Prado befindlichen Gemälde – das eine wird mit 1559, das andere mit um 1566–1570 datiert – zweifelsfrei als eigenhändige Leistungen des Malers betrachtet werden, ist bei den übrigen mit Werkstattbeteiligung zu rechnen.¹³⁷ Die früheste Nachricht zur Erstfassung, dem Louvre-Bild, stammt aus dem Jahr 1627. Damals befand sich das Gemälde in der Sammlung Gonzaga in Mantua, was einen erheblichen Teil der Forschung (besonders seit Hourticq) dazu bewog, in Federico II. Gonzaga oder Isabella d’Este die Auftraggeber des Werks zu vermuten. Von dieser Annahme ausgehend und gestützt auf die Tatsache, dass Tizian 1523 erstmalig mit dem Mantuaner Hof in Kontakt getreten war, kam man zur Schlussfolgerung, dass die Pariser Fassung innerhalb einer Zeitspanne von 1523 bis 1525 bestellt bzw. ausgeführt wurde, wobei Wetthey sogar 1532 als obere Zeitbegrenzung nicht ausschließt. Dass Letzterem der Stilbefund widerspricht, wurde – trotz Tietzes Hinweis auf eine deutlich giorgioneske Rezeption – nicht beachtet und implizit auch dem Umstand nicht Recht getragen, dass der Einfluss des Giorgionismus spätestens seit Beginn des



27 Tizian, *Grablegung Christi*, Leinwand, 148 x 212 cm, Paris, Louvre

dritten Jahrzehnts im Schwinden war. Derlei Überlegungen könnten in den rezenten Tizian-Monografien – Pedrocco plädiert für eine Datierung um 1520/22, Humfrey für ca. 1520 – eine mitbestimmende Rolle gespielt haben; Hope folgend hält Ost sogar ein Entstehungsdatum um 1516 für möglich – ein meiner Meinung nach durchaus diskussionswürdiger Vorschlag. Ferner hat Rylands, wie Ost hervorhebt, Palma Vecchios *Grablegung* (Brüssel, Musées Royaux) als ein um 1520 entstandenes, Tizian nahestehendes Werk bezeichnet, woraus sich ein Terminus ante quem für Tizians Louvre-Fassung ableiten lässt.¹³⁸

Kaminski zufolge habe sich Tizian in der *Grablegung* „intensiv“ mit der Problematik der Raumwiedergabe auseinandergesetzt. Gerade das Gegenteil ist zutreffend. Wie Ost richtig bemerkt, vollzieht sich das Geschehen „auf flacher Bildbühne und in reliefartiger Komposition“.¹³⁹ Letzteres entspricht laut Hetzer dem bei Tizian und generell in der venezianischen Malerei vorherrschenden Strukturprinzip des „Ornamentalen“. Einen wesentlichen Beitrag dazu leisten die heftigen Hell-Dunkel-Kontraste, wobei das breite Schattenband, das die drei Trägerfiguren fast nahtlos – im tief verschatteten Oberkörper Christi sich verdichtend – miteinander verbindet und rechts außen in die völlig abgedunkelte Grabeshöhle mündet, besonders ins Gewicht fällt. Ergebnis ist eine auf gemeinsamer optischer Ebene beruhende Flächenprojektion, der gegenüber die Frage nach dem räumlich-objektiven Standort der Protagonisten einen sekundären Stellenwert hat.

Ein düsterer, schon die Nacht ankündender Himmel lastet auf der von dumpfen Moll-Klängen durchströmten Szenerie, aus der lediglich die hellen Inkarnats-teile Christi und dessen weißes Leichentuch sowie das Rot am Gewand des Nikodemus hervortreten. Links ist Josef von Arimathäa, in Dunkelgrün gekleidet, als vornüber gebeugte Profilfigur dargestellt, wobei offen bleibt, ob er die abgewinkelten Beine Christi anhebt oder – im Sinne einer vor der Beisetzung des



28 Palma Vecchio, *Grablegung Christi*, Leinwand, 98,5 x 131 cm, Brüssel, Musées Royaux

Leichnams eingelegten Pause – absetzt. Er stützt sich mit dem Knie auf einen Felsblock, an dem die Dornenkrone lehnt. Seine Rückenkontur bildet einen weit ausholenden Bogen, der in die Schulterlinie des Evangelisten mündet. Exakt auf die Symmetrieachse ausgerichtet und frontal wiedergegeben hebt dieser sein von wirrem Haar gerahmtes Haupt, das schmerzerfüllte Antlitz durch ein lebhaftes Licht/Schatten-Spiel gekennzeichnet. Letzteres steht dem Giorgionismus nahe und weist eine merkliche Affinität zu Giorgiones Selbstbildnissen in Braunschweig und Budapest auf.¹⁴⁰ Der Lieblingsjünger Christi stützt dessen angeho-benen Arm, wobei die Hand des Erlösers mit der Stirn des Josef von Arimathäa direkt in Berührung zu kommen scheint. Derlei Kollisionen wiederholen sich: zum einen zwischen den Köpfen von Johannes und Nikodemus, zum anderen zwischen dem total verschatteten Antlitz Christi und dem ebenso dunklen Scheitel des Nikodemus. Daraus resultiert eine ununterbrochene, scheinbar auf ein und derselben Flächenebene situierte Kette von Verknüpfungen, die sich über die räumlich-objektiv unterschiedliche Positionierung der Figuren hinwegsetzt und dadurch Spannung erzeugt. Nikodemus zeigt sich in Dreiviertel-Rückenansicht, entspricht jedoch mit seinem gekrümmten Rücken dem Bogenschwung des Josef von Arimathäa. Darin zeigt sich eine symmetrische Komponente, die lediglich durch die Hell-Dunkel-Kontraste relativiert wird. Die Kurvaturen sind so ausgeprägt, dass sie sich – über Johannes hinweg – induktiv zum strukturbestimmenden Halbkreis schließen. Selbst das links abgesonderte Figurenpaar, die Gottesmutter und Maria Magdalena, fügen sich angesichts ihrer geneigten Haltung in dieses Strukturkonzept, das im durchhängenden Körper Christi bzw. dem die Komposition nach unten komplettierenden Segmentbogen des Leichentuchs sein Gegengewicht findet. Ost zufolge handelt es sich „um eine vielfältig bewegte und höchst ausdrucksvolle, zugleich aber doch zu ruhiger Symmetrie gebrachte und harmonisierte Komposition“.¹⁴¹ Dem ist nur hinzuzufügen, dass die dynamischen, die Figuren miteinander verknüpfenden und durch einen lebhaften Licht/Schatten-Rhythmus akzentuierten Bewegungszüge sich vorwiegend im Binnenbereich des sich letztlich zum Quereval schließenden Kompositionsgewebes manifestieren.

Was den Leichnam Christi anlangt, wird in der Literatur häufig auf Raffaels themengleiche *Pala Baglioni* (dat. 1507; Rom, Galleria Borghese) im Sinne einer „Vorläufer“-Rolle verwiesen. In der Tat besteht eine bemerkenswerte Affinität zu Tizians Version, sowohl in Bezug auf den kurvig durchhängenden Körper Christi als auch hinsichtlich dessen Armhaltung – nur mit dem gravierenden Unterschied, dass Tizian Raffaels gleichmäßig ausgeleuchteter Christusgestalt mittels dramatischem Licht/Schatten Kontrast eine völlig neue, Trauer und Erlösung junktimierende Ausdrucksqualität verliehen hat. Grundsätzlich ist anzumerken, dass in beiden Christus-Fassungen – wie schon fast ein halbes Jahrzehnt zuvor bei Mantegnas Mantuaner Kupferstich-*Grablegung* – eine rezeptive Auseinandersetzung mit antiken Meleager-Sarkophagreliefs, in denen auch der Transport des toten Helden geschildert wird (etwa im Montalvo-Sarkophag in der Sammlung G. Torno in Mailand), zugrunde liegt.¹⁴²

Auf dem Sektor der Porträtmalerei teilt Tizian – in der Nachfolge Giorgiones – den italienischen Führungsanspruch vorerst mit Raffael und Lorenzo Lotto. Hetzer bezeichnet seine Bildnisse sogar als „die großartigsten, die wir kennen“, eine in europäischen Dimensionen wohl etwas übertriebene Hommage, wenn man etwa die ebenso grandiosen Porträt-Leistungen der Altniederländer, Albrecht Dürers und Hans Holbeins d. J. in Rechnung stellt. Zutreffend indes der Nachsatz des Autors, wonach „keiner aber so wie Tizian das Bildnis als Aufgabe der schöpferischen Phantasie, der bildmäßigen Schönheit und Entfaltung, der strengen künstlerischen Organisation seinem übrigen Schaffen gleichgestellt hat“. ¹⁴³ Diese qualitative Kongruenz mit seinem übrigen Schaffen macht sich schon von Anbeginn seiner Karriere bemerkbar, als er – etwa zeitgleich mit dem Freskenauftrag für die Scuola del Santo in Padua, seinem frühesten mit 1511 dokumentarisch gesicherten Werk – mit *Der Mann mit dem blauen Ärmel* (sog. *Ariost*, korrekt *Barbarigo*) und der sog. *Schiavona* erstaunlich frühreife, stilistisch wie typenmäßig selbstständige Porträtleistungen erbringt, obschon er noch im zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts bisweilen giorgioneske Anregungen verarbeitet. ¹⁴⁴ Die relativ große Anzahl der damals geschaffenen (Tizian zugeschriebenen) Porträt-darstellungen namentlich meist nicht identifizierbarer Persönlichkeiten des venezianischen Adels erklärt sich laut Crowe und Cavalcaselle auch aus dem Bestreben des Künstlers, Geschäftspartner günstig zu stimmen bzw. sich nach und nach eine Ertrag versprechende Klientel heranzuziehen. ¹⁴⁵

Zunächst sei in gekürztem Rückblick auf den schon im 3. Band der „Geschichte der venezianischen Malerei“ erwähnten sog. *Ariost* (ca. 1511; London, National Gallery; dargestellt ist vermutlich ein Mitglied des Hauses Barbarigo) verwiesen, Tizians wahrscheinlich frühestes männliches Bildnis, dessen innovativer Anspruch alles übertrifft, was der Künstler im zweiten Jahrzehnt an Porträts produziert hat. Der Dargestellte ist in strenger Seitenansicht wiedergegeben, das Haupt leicht gedreht, dem Betrachter zugekehrt. Sein stechender Blick erinnert an eine gleichsam fotografisch konstruierte, „auf Pose“ bedachte Momentaufnahme. Den abgewinkelten Arm stützt er auf eine Brüstung, fast schon provokant den Eindruck eines haptischen Nahverhältnisses zum Beschauer evozierend. Dabei fällt zweierlei ins Gewicht: zum einen das Streben nach Verräumlichung, zum anderen das stупende Interesse an der stofflichen Wiedergabe des wattierten Ärmels; Letzteres ein solitäres Phänomen, dem man in Tizians Porträtschaffen der folgenden Jahre eher selten begegnet. Justi zufolge verbindet sich hier „Raffaels römische Größe mit dem Erbe Giorgiones“. ¹⁴⁶ In der Tat äußert sich in Raffaels *Castiglione-Porträt* (ca. 1514/15) und dessen *Donna-Velata* (ca. 1515/16) eine analoge Stillage, zumal in beiden Fällen der auf dem unteren Bildrand ruhende, in monumentale Stoffmassen gehüllte Arm wie bei Tizian eine kompositionell wichtige Rolle spielt. Nur ist zu bedenken, dass Raffaels Bildnisse mit Sicherheit erst nach dem sog. *Ariost* entstanden sind. Zweckmäßiger – allein schon aus chronologischen Gründen – ist der Hinweis auf das Budapester *Bildnis eines Jünglings* (sog. *Broccardo*), ein mehr-



29 Tizian, *Der Mann mit dem blauen Ärmel* (sog. *Ariost*), Leinwand, 81,2 x 66,3 cm, London, National Gallery



30 Raffael, *Bildnis des Baldassare Castiglione*, Leinwand, 82 x 67 cm, Paris, Louvre



31 Lorenzo Lotto, *Bildnis des Bischofs Bernardo de' Rossi*, Holz, 54,7 x 41,3 cm, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte

heitlich Giorgione zugeschriebenes Porträt, in dem der Dargestellte den Ellbogen seines abgewinkelten Arms in weit ausholender Geste auf eine Brüstung stützt.¹⁴⁷ Wie auch Boehm betont, „beschäftigt beim *Ariost* das mächtige Repoussoir des Ärmels den Blick des Betrachters, schafft durch Muster und Anordnung die verschiedensten Bezüge im Raum und in der Fläche [...]. Eine ethische, bis ins Pathos erhöhte Ausdruckslage, schafft Distanz und den Nachdruck selbstbewussten Auftretens“.¹⁴⁸ Im Sinne der von Boehm angesprochenen „Distanz“ verfährt Tizian mit der psychologisch-individuellen Ausdeutung der Physiognomie des Porträtierten bemerkenswert zurückhaltend – lange Zeit eine Konstante im Porträtschaffen des Künstlers. Beim sog. *Ariost* könnte man nahezu von einem Rollentausch sprechen. Anstatt sich einer psychologischen Analyse preiszugeben, scheint der Dargestellte, wie sein sachlicher Blick verrät, eher die Gefühlsreaktion des in die Wahrnehmung seiner Persönlichkeit vertieften Betrachters zu prüfen. Dazu Walthers Resümee: „Tizians Porträts sind nicht von Gefühl und Empfindungen bestimmt, sondern von überzeitlicher objektiver Sachlichkeit. Sie tragen nicht privaten Charakter, sondern wahren die Form gegenüber der Öffentlichkeit, indem sie die dargestellte Person in ihrem Wesen zwar sicher erfassen, aber dem Betrachter nicht ausliefern. Sie enthüllen so viel, wie weltmännischer Takt dies gestattet [...]“.¹⁴⁹ Auf dem Porträtsektor fand Tizian in Lorenzo Lotto seinen einzigen ernst zu nehmenden Rivalen. Im Gegensatz zu seinem jüngeren Konkurrenten ist Lottos Interesse hauptsächlich auf eine psychologische Durchdringung bzw. Individualisierung des Porträtierten fokussiert, Distanziertheit durch eine direkte Kommunikation mit dem Betrachter ersetzend. Schon etwa ein halbes Jahrzehnt vor Tizians frühesten Porträtaufträgen schafft Lotto 1505 mit dem *Bildnis des Bischofs Bernardo de' Rossi* (Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte) sein erstes Meisterwerk, in dem er dem starren Büstentypus des venezianischen Quattrocento, dem noch Giovanni Bellini mit dem *Porträt des Dogen Leonardo Loredan* knapp zuvor gefolgt war, ungefähr zeitgleich mit Giorgione (s. dessen *Laura* von 1506) eine klare Absage erteilt, wobei Lotto, anders als Tizian in seinen Bildnissen des zweiten Jahrzehnts, giorgioneske Stilexperimente strikt vermeidet. Anstatt auf neutralem Grund ist der Kirchenfürst vor einem Vorhang platziert, mit dessen extrem dunklem Grün das wie von einem Scheinwerfer angestrahlte Antlitz und das hell ausgebleichte Lachsrosa der Mozzetta (Schulterumhang) heftig kontrastieren, darin von Giorgiones differenzierteren Farbe-Licht/Schatten-Konzeptionen weit entfernt. Der Bischof präsentiert sich in Dreiviertelansicht, den Kopf frontal gedreht und den Blick geradezu provokant auf den Beschauer gerichtet. Selbst die in der linken unteren Bildecke in Erscheinung tretende, zur Faust geballte, eine Schriftrolle umklammernde Hand zeugt vom resoluten Charakter des Dargestellten und verstärkt dessen physische und psychische Präsenz. Dazu Berensons anschaulicher Kommentar: „Das noch junge [...] Gesicht strahlt mit seinem steten Blick, mit seinen zuckenden Lippen und den beweglichen Nasenflügeln trutzige Entschlossenheit aus [...]. Im Ganzen genommen eher ein kämpferischer Bischof als eine Hirtennatur.“¹⁵⁰

Lotto besticht von Beginn an durch die stetige Wandlungsfähigkeit seiner Porträtauffassung. Im *Bildnis eines Jünglings* (ca. 1506/08; Wien, Kunsthistorisches

Museum) kehrt er zum mittlerweile bereits obsoleten Büstentypus zurück. Wie bei Bellini übereinstimmend auch die Dreiviertelansicht von Haupt und Körper. Ohne den Kopf zu wenden, richtet der Jüngling seinen Blick, gleichsam aus den Augenwinkeln, ebenso scheu wie skeptisch auf den Betrachter, wie um dessen Reaktion auf sein von Unsicherheit und mangelndem Selbstbewusstsein gekennzeichnetes Wesen zu ergründen. Auch der Vorhang, ein der marianischen Ikonografie entlehntes Lieblingsmotiv des Künstlers, hat seinen Anteil an der Charakterstudie. Während die scharfe, schräg von links oben auf das Haupt des Jünglings zielende Falte etwas Bedrohliches an sich hat, scheint der sanft ondulierende Verlauf der Bordüre rechts das zögernd-zaghafte Wesen des vielleicht an der Sinnhaftigkeit seiner Existenz zweifelnden Jugendlichen zu paraphrasieren. Dazu leistet auch die aus einem Vorhangspalt rechts oben hervorkommende kleine Öllampe als Vergänglichkeitsymbol ihren Beitrag. Derlei Geheimnisse der menschlichen Seele in eindringlicher Kommunikation mit dem Betrachter zu untersuchen, war fortan Lottos vorrangige Intention, die er mit psychologischem Scharfsinn ins Bild zu setzen vermochte. Laut Huse „fragt es sich bei nicht wenigen von Lottos Bildnissen, ob es ihm überhaupt um das Wesen der Dargestellten ging, also darum, zu zeigen, was sie dauernd charakterisierte, oder eher um Erkundungen, was der Gemalte außerdem noch sein könnte“.¹⁵¹ Enigmatische Fragen dieser Art sind Tizian, der – den Betrachter stets auf Distanz haltend – vordringlich auf die Herauskristallisierung des spezifischen „Wesens“ des Dargestellten abzielte, nur selten in den Sinn gekommen.

Hetzer hat die elementaren Wesenszüge von Tizians Porträtschaffen zum Teil schon in der Nachfolge der *Himmlischen und irdischen Liebe*, vor allem aber bezüglich der Zeit nach 1520 wie folgt charakterisiert: „Tizian porträtiert nicht nach einem [dem venezianischen Quattrocento und selbst noch Giovanni Bellini anhaftendem] bequemen Rezept, sondern aus dem echtsten Gefühl der hohen Bedeutung des Menschen [...]; er sucht in jedem Menschen gleichsam die Urform, das Konstituierende seiner Erscheinung, und er entwickelt daraus das Motiv eines jeden Bildnisses. Denn man beachte wohl: Tizians Bildnisse sind in ihrer Erfindung einfach [...]; er lässt seine Menschen ruhig stehen oder sitzen, vermeidet alles Gemachte der Haltung, alles Geistreiche und Interessante des Einfalls; er ist mit Bewegungen, mit Attributen, mit der Darstellung des umgebenden Raums sehr sparsam; er schließt alles Spontane aus. Das Absolute der Existenz soll zum Ausdruck kommen.“¹⁵² Überblickt man Hetzers Kriterienkatalog, wird evident, dass sich kein einziger der angeführten Punkte auf Lottos Bildnisauffassung beziehen lässt, womit klar wird – rechnet man die Differenzen in Farbgebung und Pinselduktus hinzu –, dass dieser am Gegenpol von Tizians Porträtkunst angesiedelt ist. Gegen Ende des zweiten Jahrzehnts malt Tizian Porträts, die immer noch Züge von Giorgiones Sehweise verraten. Nur „langsam“, so Boehm, „setzt sich Tizians eigener Blick durch“. Exemplarisch dafür das *Bildnis Tommaso* (oder *Vincenzo?*) *Mostis* (Florenz, Palazzo Pitti), eine, so der Autor weiter, „reine Aufnahme des Hochrenaissance-Porträts, das – obwohl erst nach 1520 entstanden – zeigt, dass alte und neuere Porträtauffassung mehrere Jahre nebeneinander existieren oder sich mi-



32 Lorenzo Lotto, *Bildnis eines Jünglings*, Holz, 42,3 x 53,3 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum



33 Tizian, *Bildnis des Tommaso de' Mosti (oder Vincenzo de' Mosti)*, Leinwand, 85 x 67 cm, Florenz, Palazzo Pitti

schen.“¹⁵³ 1858 entdeckte man auf der Rückseite des Gemäldes folgende Inschrift: „Di Thommaso Mosti in età di anni XXV l’anno MDXXVI – Thitiano de Cadore Pit-tore“. Aus dieser „sicherlich apokryphen Beschriftung“ (Pedrocco) gehen somit Name und Alter des Auftraggebers, Tizian als Schöpfer des Werks sowie das Entstehungsjahr 1526 hervor. Letzteres wurde schon von Gronau (und ihm folgend Tietze, der ebenso von einer Kopie einer älteren Inschrift spricht) auf stilkritischer Basis angezweifelt und mit um 1516 korrigiert – in der Tendenz zwar berechtigt, aber doch um mehrere Jahre zu früh angesetzt. Zu den wenigen Autoren, die an der Authentizität des inschriftlichen Datums festhalten, zählt Wethey. Eine Trendwende zugunsten „um 1520“ vollzieht sich mit Valcanover, Fasolo, Hope und Robertson, wobei sich letzterer Mühe gibt, die inschriftliche Ziffer VI als Transkriptionsfehler zu entlarven, somit als ursprünglich nicht vorhanden zu erklären. In der rezenten Forschung gibt es jedenfalls eine qualifizierte Mehrheit, die die korrigierte

Datierung anerkennt.¹⁵⁴ Lazzari war meines Wissens der erste, der die inschriftlich gesicherte Identität Tommaso Mostis in Frage gestellt und stattdessen seinen Bruder Vincenzo, der als Höfling Alfonso I. d'Este nahe stand, als Porträtierten vorgeschlagen hat. Dafür scheint es triftige Gründe zu geben, zumal Tommaso spätestens 1524, als er zum Rektor der Kirche San Leonardo in Ferrara und danach sogar zum Erzpriester am Ferrareser Dom ernannt wurde, dem Klerus angehörte und man, wie das Bild zeigt, eine dermaßen modische Tracht als eine für einen Priester wohl unangemessene Kleidung empfunden hätte. Diese Rechnung geht allerdings nur dann auf, wenn man unter Missachtung der gegebenen Stillage die Jahreszahl 1526 für authentisch erklärt, demnach implizit den früheren Datierungsvorschlag (um 1520) ablehnt. Sollte dieser jedoch zutreffen, was auch meines Erachtens außer Streit stehen sollte, dann wäre immerhin denkbar, dass Tommaso damals eben noch nicht dem geistlichen Stand angehört hat.

Haupt und Körper des Porträtierten sind in Dreiviertelansicht wiedergegen, wobei vor allem die fehlende Kopfwendung zu einer Eliminierung jeglicher Dynamik beiträgt. Der Arm ruht bildparallel auf einer mit dem unteren Bildrand beinahe deckungsgleichen Brüstung. Der wie von oben auf den Betrachter gerichtete Blick des seiner Würde bewussten jugendlichen Patriziers zeigt, anders als bei Lotto, wenig Bereitschaft, mit seinem Visavis zu kommunizieren. Im Gegensatz zu Lottos von Selbstzweifeln geplagten Wiener *Jüngling* handelt es sich um eine in sich gefestigte Persönlichkeit, die in erster Linie auf distanzierte Repräsentation Bedacht nimmt. Dazu leistet auch der voluminös gebauschte Mantel seinen Beitrag, der, der aktuellen Mode entsprechend, an Schulter und Ärmel mit Schlitz versehen ist, aus denen das weißlich graue Pelzfutter hervorquillt. Im Ganzen ein von vielfältigen Grautönen gekennzeichnetes Kleidungsstück, das sich vom fast gleichfarbig dunklen Bildgrund, in den die Körpermasse des Dargestellten beinahe zu versinken scheint, kaum abhebt. Umso markanter tritt Tommasos Antlitz hervor, dessen lyrische Grundstimmung und Licht/Schatten-Kontrastierung immer noch Erinnerungen an Giorgiones Bildniskunst wachruft.

Hope bezeichnet Raffaels *Porträt von Baldassare Castiglione* als „the most obvious prototype for this picture“.¹⁵⁵ In der Tat könnte Tizian dieses Bildnis 1519 anlässlich eines Kurzbesuchs in Mantua in der dortigen Casa Castiglione gesehen haben. Gewiss hat er das Gemälde eingehend studiert, vor allem wahrscheinlich die raffinierte Gewandbehandlung und Armstellung des Porträtierten bewundert. Indes lag ihm nichts ferner, als Raffaels Handschrift nachzuahmen. Vielmehr mag er das Bildnis des berühmten „Il Cortegiano“-Verfassers als Herausforderung empfunden haben, auf die er nur wenig später im *Mosti*-Porträt mit einer künstlerisch eigenständigen Antwort reagierte. Der stilistische wie ausdrucksmäßige Unterschied zwischen den beiden Dargestellten ist erheblich. Während Castiglione, unterstützt durch eine merkbliche Kopfwendung, ebenso weltklug wie forschend den Betrachter fixiert, hält sich Mostis Interesse an seinem Gegenüber, bedingt durch vornehme Reserviertheit, deutlich in Grenzen. Die stilistische Differenz manifestiert sich primär darin, dass Raffael den Porträtierten vor hell kontrastierendem Bildgrund in raumgreifender Körperplastizität wiedergibt, wogegen Tizian ihn conse-

Abb. 30, S. 65

quent in die Fläche bannt. Dazu leisten sowohl der valeuristisch dunkle Einheitston als auch die farbliche Affinität von Figur und Grund ihren Beitrag. Und auch was das Motiv des auf den Bildrand gestützten Arms anlangt, bedurfte der Maler nicht des angeblichen Raffael-„Prototyps“. Vielmehr konnte er hier – im Anschluss an Sebastiano del Piombos *Salome* (1510) – aus seinem eigenen Repertoire, beispielsweise dem Kopenhagener Bildnis eines Mannes (um 1511) schöpfen.¹⁵⁶

In der Literatur gibt es einen einhelligen Konsens, dass Tizians *Mann mit Handschuh* (Paris, Louvre) zu den faszinierendsten Bildnissen der venezianischen Renaissance zählt.¹⁵⁷ Das Gemälde markiert den ersten Einschnitt im Bildnis-Schaffen des Künstlers, zum einen hinsichtlich des endgültigen Bruchs mit der giorgionesken Tradition, zum anderen weil hier erstmals Tizians Bestreben nach einer psychischen Ausdeutung eines Porträtierten manifest wird. Beides Faktoren, aus denen hervorgeht, dass das Porträt erst nach dem Mosti-Bildnis entstanden ist. In der neueren Forschung schwanken die Datierungsvorschläge innerhalb einer Bandbreite von 1520 bis 1525, wobei sich eine Präferenz für „um 1523/24“ durchgesetzt hat. Sowohl die Provenienz des Gemäldes als auch der Name des Porträtierten sind bis heute ungeklärt. Einigkeit gibt es lediglich dahingehend, dass der junge Mann dem Hofstaat Federico II. Gonzaga in Mantua angehörte. Da Tizian mit dem Herzog erst 1523 in Kontakt getreten war, sind davor liegende Datierungen (wie jene Wetheys mit 1520/22 oder jüngst erst Joannides' mit um 1520), den Stilbefund des Bildes mitberücksichtigend, abzulehnen.¹⁵⁸ Von jeher hat die Frage nach der Identität des Dargestellten deutlich mehr Interesse als eine gewissenhafte Stilanalyse des Bildnisses hervorgerufen. Letztlich aber waren sämtliche in diese Richtung zielenden Bemühungen angesichts fehlenden Dokumentationsmaterials zum Scheitern verurteilt. Die meistdiskutierte Theorie stammt von Hourticq, der das Gemälde mit jenem Porträt von Girolamo Adorno zu identifizieren suchte, das Tizian 1527 dem Herzog von Mantua (übrigens zusammen mit einem Bildnis Aretinos) als Geschenk zugesandt hatte. Adorno, ein aus Genua stammender, auch am Hof zu Mantua hoch angesehener Patrizier, wurde von Karl V. im Dezember 1522 als Botschafter nach Venedig berufen, wo er bereits vier Monate später im Alter von 33 oder 40 Jahren starb. Schon allein daraus ist zu folgern, dass er mit dem höchstens 20-jährigen Mann mit dem Handschuh nicht identisch sein kann.¹⁵⁹

Den Körper frontal dargestellt und – im Gegensatz zu Mostis achsengleicher Ausrichtung – das Haupt zur Seite gedreht, lässt der unbekannte Jüngling seinen Blick gedankenschwer in die Ferne schweifen. In sich gekehrt nimmt er vom Betrachter keine Notiz, während sich Mosti – sein Gegenüber im Visier und seiner Wirkung sicher – mit seiner prunkenden Gewandmasse affirmativ zur Schau stellt. Vergleichsweise bescheiden dagegen die schwarze Tracht des Jünglings, aus der lediglich das Weiß des Hemdausschnitts hervorsticht, in seiner pfeilähnlichen Form zwischen dem Antlitz und der rechten Hand, auf deren abgespreiztem Zeigefinger ein Wappenring prangt, vermittelnd. Der linke, hochgehobene Arm, stützt sich auf einen Marmorblock, von dem die Hand in lässiger Gebärde herabsinkt. Im Unterschied zum Mosti-Bildnis, in dem die Hände keine Rolle spielen, leisten die Hände im Louvre-Gemälde mit ihrem ambivalenten Ausdrucksgehalt und der ab-



34 Titian, *Mann mit Handschuh*, Leinwand,
100 x 89 cm, Paris, Louvre

gestuften, sich mit dem Haupt zum strukturellen Dreieck verbindenden Positionierung einen wesentlichen Beitrag zur Charakterisierung des Porträtierten. Was die beiden Bildnisse gemeinsam haben, ist lediglich die dunkelfarbige Kongruenz von Figur und Grund, die den Vorrang der Flächenkomposition begünstigt. Die ambivalente Gefühlslage betreffend verdanken wir Hüttinger ein überzeugend dargelegtes Psychogramm: „Die gestraffte rechte Hand kontrastiert mit der vom aufgestützten Arm willenslos herabsinkenden linken Hand [...], und die hier Sichtbarkeit gewinnende Gegensätzlichkeit bestimmt die ganze Haltung des Mannes, welche ausgewogen ist in Belichtung und Verschattung, zwischen fester plastischer Form und malerischem Helldunkel, zwischen Wachheit und Verträumtheit, Anwesenheit und Abwesenheit, Gegenwart und Vergangenheit, was in der sachten Drehung des Hauptes, das aus der Krause des langen, nach oben sich verbreiternden Ausschnitts des blendend weißen Hemdes wie aus einem Blütenkelch aufwächst, eindringlich zum Ausdruck kommt.“¹⁶⁰ Dem lassen sich mühelos weitere Charaktereigenschaften wie Melancholie, Zweifel, vorsichtig abwägendes Vertrauen, verhaltene Energie usw. hinzufügen.



35 Raffael, *Bildnis des Agnolo Doni*, Holz, 63 x 45 cm, Florenz, Palazzo Pitti

Nächste Seite:

36 Tizian, *Federico II. Gonzaga*, Holz, 125 x 99 cm, Madrid, Prado

Mit Verweis auf Castigliones „Cortegiano“, in dem dessen idealtypische Vorstellung vom Wesen eines Adelligen ihren Niederschlag findet, sieht Brown im Jüngling den „Inbegriff höfischer Eleganz“ verkörpert. Ausgehend von erwünschten Grundeigenschaften eines Hofmanns: „nobiltà, ingegno, e bella forma di persona e di visto“, fordert Castiglione diesen auf, sich dem Fürsten in diskreter Weise zu nähern, nämlich vor allem mit „sprezzatura“ (Nonchalance) und „disinvoltura“ (Ungezwungenheit), wobei streng darauf zu achten sei, jegliche Affektiertheit zu vermeiden, um natürlich zu erscheinen. Außerdem habe der Höfling auch auf seine äußere Erscheinung zu achten. Für die Kleidung eigne sich Schwarz (gemäß der erst kürzlich in Italien aufgekommenen spanischen Mode) jedenfalls besser als jede andere Farbe.¹⁶¹ Arm- und Handhaltung des jungen Höflings sind, so Hope, durch Raffaels *Bildnis des Agnolo Doni* (um 1506, Florenz, Palazzo Pitti) inspiriert, nur mit dem Unterschied, dass in Raffaels Gemälde die Hände, trotz ähnlich weit ausgreifender Arme, aufeinanderstoßen, Tizian hingegen den rechten Arm des Jünglings nur knapp bis zur Bildachse heranführt, wo die Hand mit dem Antlitz aussagekräftig kommuniziert. Erwähnt sei ferner, dass Palma Vecchio, als er das *Porträt eines Dichters* (ca. 1520; London, National Gallery) schuf, noch merklicher als Tizian unter Raffaels Einfluss stand, zumal der rechte Arm des Dichters wie im *Doni*-Porträt, parallel zum unteren Bildrand, weit über die Mittelachse hinausreicht.¹⁶²

Von Federico II. Gonzaga (1500–1540) schuf Tizian wahrscheinlich drei Bildnisse, von denen lediglich jenes im Madrider Prado aufbewahrte im Original erhalten geblieben ist. Federico war der Sohn des Markgrafen Francesco II., dem er 1529 als Herrscher Mantuas folgte, und der Isabella d’Este (Schwester von Alfonso I. d’Este), mit der er seine Kunstbegeisterung teilte. Auf Betreiben der beiden entfaltete sich am Mantuaner Hof ein bemerkenswertes Kulturleben, an dessen überregionaler Reputation der 1524 an den Gonzaga-Hof berufene Baumeister Giulio Romano, Raffaels bedeutendster Schüler, wesentlichen Anteil hatte – mehr noch wahrscheinlich Tizian, der dem 1530 von Karl V. zum Herzog ernannten Markgrafen bzw. dessen Hofstaat im Laufe der Jahre an die 30 Werke lieferte. Dank der Vermittlung durch Federico, dessen Familie dem deutschen Kaisertum von alters her eng verbunden war, kam es im Winter 1529 in Parma zur ersten Begegnung Tizians mit Karl V., dem in den nächsten Jahrzehnten prominentesten Auftraggeber des Künstlers. Vermutlich anlässlich seiner Kaiserkrönung im Februar 1530 in Bologna ließ sich Karl erstmals vom Maler aus Cadore porträtieren; das Gemälde gilt als verschollen. Möglicherweise hatte der Kaiser Federicos kurz zuvor geschaffenes Bildnis, mit dem Tizian den Grundstein zu seinen künftigen zahlreichen Fürsten-Porträts gelegt hat, zu Gesicht bekommen und sich ein ähnlich repräsentatives Porträt von der Hand des Künstlers erwartet. Bezüglich der Datierung des Madrider Gemäldes in das Jahr 1529 gibt es in der neueren Forschung seit Hope und Bodart – neben der Stillage auch durch einen Brief Federicos an Alfonso d’Este bestätigt – einen weitgehenden Konsens. Frühere Datierungsversuche (1523: Wethey; 1525: Gronau, Tietze, Valcanover) sind abzulehnen, zumal diesen das Alter des 1500 geborenen Dargestellten eindeutig widerspricht.¹⁶³



Das Bildnis Federicos ist – im Porträtschaffen Tizians ein Einzelfall – auf Holz gemalt und dem Kniestück angenähert, was die Erhabenheit des Dargestellten zusätzlich steigert. Seiner erst seit Kurzem erworbenen Würde und Macht als Herrscher über Mantua bewusst, beansprucht er beinahe die gesamte Bildfläche, im Ganzen annähernd frontal wiedergegeben. Die Untersicht verstärkend, tangiert sein Haupt den oberen Bildrand. Das von kurzen Locken und einem sorgfältig gepflegten Vollbart gerahmte Antlitz strahlt ebenso selbstbewusste wie psychisch undurchdringliche Gelassenheit aus. Sein distanziert hoheitsvoller Blick scheint nicht nur den konkreten Betrachter, vielmehr, wie von oben herab, all seine Untertanen zu fixieren. Federico trägt einen dunkelblauen, mit goldornamentierten Bordüren versehenen Samtrock, dessen betont verbreiterte Schulterpartie die Mäsigkeit seiner Erscheinung noch unterstreicht. Während er mit der Linken das von der Hüfte hängende Schwert berührt, streichelt er – von seiner Mutter zur Tierliebe erzogen – ein auf einem Podest sitzendes Hündchen, das zutraulich seine Pfote hebt, wie um seinen Herrn, dessen hell angestrahlttes Antlitz mit dem weißlichen Fell korrespondiert, auf sich aufmerksam zu machen. In der Literatur hat man den Hund vorwiegend als Symbol ehelicher Treue gedeutet, woraus man auf die Absicht des Herzogs schloss, seiner zukünftigen Gemahlin Margherita Paleologo ein Willensstärke und sittliche Standhaftigkeit bezeugendes Porträt zu offerieren, wohl in der Hoffnung, seinen italienweit berühmten Ruf als Frauenheld zu korrigieren – in dieser Rolle noch im 19. Jahrhundert interessant genug, um in Verdis Oper *Rigoletto* Eingang zu finden.¹⁶⁴

Mantua war bekannt für seine Modeschöpfer, was sich ja auch in Federicos phantastisch prunkender Kleidung niederschlägt. Entgegen Kaminskis Behauptung entspricht dieser keineswegs dem „Ideal eines Höflings der Renaissance“, wie es von Castigliones *Cortegiano* geprägt worden war. Anstatt sich wie etwa der Höfling mit dem Handschuh dezent in Schwarz zu kleiden und introvertiert aufzutreten, sieht sich der Herzog dazu berechtigt, Castigliones unpräzise Moderegeln zu ignorieren und sich – als Zentrum der Macht der reinen Repräsentation verpflichtet – mit geradezu überheblicher Selbstgefälligkeit in Szene zu setzen.¹⁶⁵ Die Darstellung einer schwankenden Gefühlslage wäre wohl nicht erwünscht gewesen. In diesem Sinn auch Hetzers Kommentar: „Tizian ist so sehr von der Pracht der Erscheinung geblendet und erfüllt, dass er nicht in die Tiefen und Rätsel der Existenz eindringt.“¹⁶⁶

Abb. 31, S. 66

Als Lotto 1505 das bemerkenswerte *Bildnis Bernardos de' Rossi* malte, hatte sein jüngerer Kollege Tizian auf dem Sektor des Porträts noch nichts vorzuweisen. Weshalb Lotto danach den Veneto verließ, wissen wir nicht – vielleicht um der Konkurrenz durch Giovanni Bellini und Giorgione aus dem Weg zu gehen. Zunächst reiste Lotto in die Marken, wo er, unterbrochen nur von einem Kurzaufenthalt in Rom, gleichsam als Alleinherrscher ein reiches Betätigungsfeld fand. Die nächste Station war Bergamo, das damals unter venezianischer Herrschaft stand. Als er nach 20-jähriger Abwesenheit 1526 nach Venedig zurückkehrte, stand er vor einer neuen Herausforderung, zumal Tizian mittlerweile zum führenden Maler der Stadt geworden war – mit unbestrittenem Führungsanspruch auch auf dem



37 Lorenzo Lotto, *Bildnis eines jungen Mannes*,
Leinwand, 96 x 116 cm, Venedig, Accademia

Gebiet der Porträtmalerei. Den Umstand jedoch, dass Tizian damals am Mantuaner Hof seinen hauptsächlichlichen Wirkungskreis hatte, wusste Lotto gleichsam als venezianische Marktlücke zu nutzen, indem er zwei Porträts schuf, die generell als die besten gelten, die er je malte, zum einen das *Bildnis eines jungen Mannes* (ca. 1527; Venedig, Accademia), zum anderen das *Bildnis des Andrea Odoni* (1527; Hampton Court, Royal Collection) – beides Werke, die kompositionell wie ausdrucksmäßig am Gegenpol von Tizians Porträtschaffen angesiedelt sind.¹⁶⁷ Dies zeigt sich allein schon in der für Einzelporträts ungewöhnlichen Wahl des Querformats. „Die künstlerische Beherrschung dieser großen Bildfläche geht der Entwicklung parallel, aus dem Bildnis ein Bild zu machen [...]. Das Bild ist nicht mehr ausschließlich personenzentriert, die gesamte Bildfläche nimmt an der Aufgabe der Porträtierung verstärkten Anteil“, schreibt Boehm. Dies führt – auch ein Novum – zur Einbeziehung des Raums. Boehm zufolge „erkennt erst Lorenzo Lotto die Möglichkeit, die Person mittels ihres Umraums zu deuten“.¹⁶⁸ Mit der räumlichen Verfügbarkeit bot sich Lotto die Möglichkeit, die Bilder mit einer bei Tizian undenkbarer Fülle von Beigaben, Attributen und Symbolen auszustatten, Utensilien, die über Rang, Profession und Charakter des Dargestellten Auskunft geben, mit einer überbordenden Mitteilbarkeit, die Narratives und Zeitliches einschließt. Entscheidend ist letztlich, dass der Künstler, mit ungleich größerer Intensität als Tizian, die Porträtierten stets mit dem Betrachter kommunizieren lässt, mitunter – wie etwa beim *Mann mit der Tierpfote* (ca. 1527; Wien, Kunsthistorisches Museum) – in fast schon penetranter Weise. Im Bildnis der Accademia beugt sich ein vornehm geklei-



38 Lorenzo Lotto, *Andrea Odoni*, Leinwand,
104 x 106,6 cm, Hampton Court, Royal
Collection

deter junger Mann, dessen grell beleuchtetes Antlitz sich vom dunklen Wandgrund abhebt, über einen monumentalen Folianten, in dem er gedankenverloren blättert. Die Lektüre unterbrechend richtet er den Blick auf den Betrachter, wie auf dessen momentanen Zuruf reagierend. Das Bild birgt zahlreiche Rätsel, mit deren Lösung sich die Forschung, bisweilen ganze Novellen verfassend, vordringlich beschäftigt hat.¹⁶⁹ Ungeklärt ist beispielsweise die Frage, ob es sich beim Porträtierten tatsächlich, wie häufig behauptet, um einen Gelehrten handelt. Wie Huse ambivalent argumentiert, ist der Foliant „wahrscheinlich das Hauptbuch einer Handelsfirma, aber der Tisch, auf dem es liegt, ist sicher nicht der eines Kontors“, ebenso wenig jedoch, fügen wir hinzu, der eines Studiolo, zumal die auf dem Tisch ausgebreiteten Utensilien, das Buch ausgenommen, keineswegs darauf hindeuten. Rechnet man die rechts an der Wand hängenden Jagdgeräte hinzu, darf man vermuten, dass der Jüngling sich eher dem Jagdvergnügen als dem Studium gewidmet hat.¹⁷⁰ Auf dem dem Betrachter nahe gerückten Tisch, dessen Ecke die Blickrichtung des Dargestellten betont, ist ein sorgfältig drapiertes blaues Tuch ausgebreitet. Darauf eine grüne Eidechse, die zum jungen Mann aufblickt. Links daneben ein geöffneter Brief, ein Ring und verstreute Rosenblätter, die als Zeichen einer „andauernden melancholischen Disposition“ – hervorgerufen vielleicht durch eine unglückliche Liebe – interpretiert werden.¹⁷¹ Anders als im *Accademia-Bildnis* ist es im *Odoni-Bildnis* der Porträtierte, der, mit unruhig bohrendem Blick den Betrachter fixierend, diesen nachdrücklich zur Kommunikation auffordert. Dies manifestiert sich in seinem perspektivisch extrem verkürzten, imaginär die Bildfläche durchstoßenden Arm. In der Hand hält er eine Diana-Statuette, die er dem Betrachter ostentativ entgegenstreckt, während er die linke Hand mit betuender Geste an die Brust legt. Daraus resultiert der Eindruck, als wolle er über die ihn umgebenden antiken Skulpturen sowie über den Sinn seiner Sammelleidenschaft mit seinem Gegenüber diskutieren. Eine ähnliche Kontaktfreudigkeit ist in Tizians Porträtschaffen nicht anzutreffen. Erst im hohen Alter bietet sich ihm der Anlass, sich mit einem Lottos *Odoni-Porträt* vergleichbaren Sujet auseinanderzusetzen. Es handelt sich um das Porträt des in Mantua geborenen Jacopo Strada (1567/68; Wien, Kunsthistorisches Museum), der zu den gebildetsten Persönlichkeiten seiner Zeit zählte und als Maler, Architekt, Gelehrter, Kunstsammler und kaiserlicher Antiquar tätig war. Mit einer Statuette der Aphrodite in Händen präsentiert er sich als versierter Kenner antiker Skulpturen. Und obwohl Tizian Jacopo Strada in seinem möblierten, räumlich klar definierten Arbeitszimmer darstellt, behält seine Vorliebe für die Flächenkomposition die Oberhand. Dies zeigt sich vor allem darin, dass er die Statuette, anders als Lotto, mittels einer zur Körperachse des Porträtierten quer gestellten Armhaltung, mit respektvollem Abstand von diesem positioniert. Hinzu kommt – wiederum im Gegensatz zu Lotto –, dass der Blick Jacopo Stradas am Beschauer vorbei führt, vielleicht auf Tizian selbst gerichtet ist, schenkt man der gut lesbaren Adresse des auf dem Tisch liegenden Briefes Glauben: „Al Mag^{co} Sig^{or} Tizian Vecellio ... Venezia.“¹⁷²

Abb. 38, S. 75

Abb. 131, S. 242



Mythologische Werke

Nachdem Alfonso d'Este 1514 Giovanni Bellinis *Götterfest* (Washington, National Gallery) erworben hatte, fasste er zwei Jahre danach den Beschluss, für sein Studiolo (den *camerino d'alabastro*) im Palazzo Ducale zu Ferrara zwei weitere mythologische Bilder in Auftrag zu geben. Die Wahl fiel zunächst auf Fra Bartolomeo und Raffael, die damaligen Hauptrepräsentanten der florentinischen und römischen Malerei. Das Projekt scheiterte jedoch, da Fra Bartolomeo bereits 1517

39 Tizian, *Venusfest*, Leinwand, 172 x 175 cm, Madrid, Prado

starb und zur *Verehrung der Venus* nicht mehr als einen grob skizzierten Entwurf hinterließ und Raffael mit den Arbeiten am *Triumph des Bacchus* bis zu seinem Tod (1520) säumig war. Erst mit dem Ausscheiden Fra Bartolomeos kam Tizian, der sich bereits 1516 mit seinem *Zinsgrotschen* (Dresden, Gemäldegalerie) dem Herzog bestens empfohlen hatte, zum Zug. Vermutlich im Februar 1518 erhielt er den Auftrag zur Fertigung des *Venusfests* (Madrid, Prado), zu einem Zeitpunkt also, als seine *Frari-Assunta* (installiert am 19. Mai 1518) noch nicht vollendet war. Zum Inhalt des Gemäldes hatte Alfonso sehr klare Vorstellungen, die er als verbindliche Instruktionen Tizian nach Venedig übersandte. Im Vordergrund stand der Wunsch, einen antiken Text des älteren Philostrat (*Imagines* 1,6) in Malerei umzusetzen, ein Ansinnen, dem der Künstler weitgehend nachgekommen ist.¹⁷³

Im *Venusfest* befasste sich Tizian zum ersten Mal mit einem klassischen Sujet. Im Übrigen hatten mythologische Bilder in der venezianischen Malerei des Quattrocento ausgesprochenen Seltenheitswert, und Giovanni Bellini musste über 80 Jahre alt werden, um sich im *Götterfest* mit einem figurenreichen mythologischen Thema auseinanderzusetzen, und dies obendrein in einer konventionellen, noch ganz dem Stil des ausgehenden 15. Jahrhunderts verpflichteten Weise. Und selbst der stilistisch so revolutionäre Giorgione begnügte sich diesbezüglich mit einer Einzelfigur-Darstellung, der in Dresden befindlichen *Schlafenden Venus*. So gesehen war Tizian in Venedig der erste, der – nach Bellinis vergleichsweise sittsamen, additiv gruppierten Göttergesellschaft – in seinen drei Werken des Alabasterzimmers die ikonografisch wie symbolisch vielschichtigen Darstellungsweisen mythologischer Thematik auszuschöpfen wusste. Schon Jacob Burckhardt betonte, „dass die alten Götter in der Renaissance eine doppelte Bedeutung haben: einerseits ersetzen sie die allgemeinen Begriffe und machen die allegorischen Figuren [beispielhaft die vier laut Nepi Scirè zu Beginn des 16. Jahrhunderts von Giovanni Bellini geschaffenen allegorischen Tafelchen in der Accademia] unnötig, zugleich sind sie aber auch ein freies selbstständiges Element der Poesie, ein Stück neutraler Schönheit, welches jeder Dichtung beigemischt und stets neu kombiniert werden kann“.¹⁷⁴ Diesen Gedankengang philosophisch zusammenfassend spricht Panofsky von jener „Polarität, [die] wie sie auch gedeutet werden mag, immer auf den Gegensatz zwischen platonisierend-idealistischer und epikureisch-hedonistischer Lebens- und Weltanschauung hinausläuft“. Letzterem entsprechend, auf Bellinis und Tizians Mythologie-Verständnis übertragen, schreibt Schlink: „Antike Mythologie wird nicht moralisierend, [wie etwa bei Allegorien] als siegreicher Kampf der Tugenden gegen Laster eingesetzt, sondern einer höfischen Subkultur des gemeinschaftlichen Wohlbefindens, des subtilen Genusses und der Erotik angepasst.“¹⁷⁵

Isabella d’Este, in klassischer Literatur und auch zeitgenössischer Kunst höchst versiert, besaß ein Exemplar von Philostrats Buch, von dem sie in Übersetzung eine Kopie anfertigen ließ, um diese ihrem Bruder, Alfonso I. d’Este, zur Verfügung zu stellen. Auf das besondere Interesse Alfonsos stieß das Kapitel mit den wahrscheinlich fingierten Bildbeschreibungen oder -erfindungen, das der Fürst – nebst persönlichen Instruktionen und Fra Bartolomeos Skizze – Tizian als Textvorlage für das *Venusfest* übermittelte. In einem Brief vom 1. April 1518 lobt der Künstler das

ihm vom ferraresischen Gesandten Tebaldi überreichte Programm in ebenso überschwänglichen wie schmeichlerischen Worten: „[...] die Erfindung sei so schön und geistvoll, dass sich besseres unmöglich finden lasse [...], er fühle sich in der Überzeugung bestärkt, dass die antiken Maler deshalb so große Künstler geworden seien, weil sie sich der Hilfe großer Fürsten erfreuten“.¹⁷⁶ Tizians Gemäldeausführung zeigt – speziell was das Treiben der unzähligen Eroten betrifft – weitgehende Übereinstimmungen mit dem Text des spätantiken Autors, die eine eigene Beschreibung schon beinahe ersetzen. Einige Textpassagen mögen dies bestätigen: „Sieh nur, Liebesgötter lesen Äpfel [...], Baumreihen laufen hier gerade hin [...]. Schau nur, die vier schönsten Liebesgötter [...], zwei davon werfen einander einen Apfel zu; vom zweiten Paar aber schießt der eine mit dem Bogen nach dem anderen [...]. Das bedeutet Liebe und Verlangen nach einander. Die einen nämlich, die mit dem Apfel spielen, beginnen sich zu verlieben, weshalb der eine den Apfel küsst, bevor er wirft, und der andere ihn mit offenen Händen auffängt. Auch der Hase dort soll uns nicht entweichen: wir wollen ihn mit den Eroten jagen [...], keiner aber schießt mit dem Pfeil, sondern sie suchen ihn lebend zu fangen, als liebstes Opfer für Aphrodite.“¹⁷⁷

Auf den ersten Blick hin fällt es schwer, die dicht verzahnte Masse von Erotenleibern, die sich einem wirbelnden Strom gleich bis fast in den Hintergrund ergießt, zu entwirren. Wie Schlink bemerkt „wird die Suche nach Paaren und Gruppen zur amüsanten Beschäftigung des Betrachters – und in dieser Rolle haben wir uns Alfonso d’Este vorzustellen“.¹⁷⁸

Erst nach und nach wird klar, dass hinter dem Ganzen ein ausgeklügeltes Strukturgefüge steckt, es Tizian gelingt, im vermeintlichen Chaos Ordnung zu schaffen, das Einzelne mittels eines dynamisch in die Tiefe drängenden Kompositionskeils zur ganzheitlichen Gestalt zu zwingen. Schon mit den Putten der *Frari-Assunta* hat der Künstler sein überragendes Talent als Kinderdarsteller unter Beweis gestellt. Mit welcher Liebe und Sorgfalt er sich im *Venusfest* mit dieser Thematik befasst hat, zeigt sich vor allem darin, dass – so sehr man daran zunächst zweifeln mag – kein einziger der Eroten dem anderen gleicht. Das Gemälde hat auch bei späteren Künstlergenerationen – gleichsam als „Akademie der Kinderdarstellungen“ (Tietze) – enorme Popularität genossen. Rubens hat es kopiert und daraus großen Nutzen gezogen.

Obwohl Philostrats anschaulicher Schilderung kaum etwas hinzuzufügen ist, lohnt es sich doch, auf einige strukturelle wie ikonografische Details einzugehen. Zunächst fällt auf, dass sich die Eroten – anstatt sich ihrer eigentlichen Aufgabe, der Apfelernte, zu widmen – vornehmlich kindlicher Spielleidenschaft hingeben, sei es, dass sie die Früchte zum Ballspiel missbrauchen, sich in harmlose Raufereien verwickeln oder den Hasen einfangen. Wesentlich für das Verständnis des Venus-Kults ist die im Vordergrund angesiedelte Szene, in der rechts ein in die Rolle Amors schlüpfender Erote im Begriff ist, einen Pfeil auf sein links außen platziertes Visavis – einen Gefährten, der sich mit freudigem Gesichtsausdruck und erhobenen Ärmchen bereitwillig als Ziel preisgibt – abzuschießen. Diese zur Liebe anstachelnde Aktion findet in den beiden dazwischen befindlichen kauernenden



40 Fra Bartolomeo, *Venusfest*, Zeichnung, Florenz, Uffizien

Kindern, die in inniger Umarmung mit „entzückender Einfachheit die Sexualität Erwachsener imitieren“ (Anderson), ihren Niederschlag. Im Sinne einer universalen Aussage dient die Liebe als Quelle der Fruchtbarkeit und Lebenslust. Die das unbändige Kindergetümmel regulierend eingrenzende Keilform gleicht, so Hetzer, „einem ausgebreiteten Fächer leicht geschwungener Strahlen“, die Fluchtlinien gleich in einem am Horizont in den Himmel ragenden Baum konvergieren.¹⁷⁹ Dem entspringt eine Raumtiefe, die durch das kontinuierliche Größengefälle der Erogen, die sich an der Keilspitze in bereits miniaturistischer Wiedergabe zum Reigen formieren, noch zusätzlich verstärkt wird. Eingebettet in einen unaufhaltsam fließenden Bewegungsstrom, birgt dies auch ein zeitliches Moment, in dem sich zugleich Anfang und Ende der menschlichen Existenz spiegeln, kulminierend im Fluchtpunktbereich des himmelwärts transzendierenden Baums. Links säumen räumlich gestaffelte Bäume den Spielplatz. Vor den mächtig ausladenden Baumkronen flattern Äpfel pflückende Erogen. Eine alttestamentarische Bedeutungsschicht evozierend, reicht ein Erote seinem Gefährten einen Apfel, an den Sündenfall sowie den Baum der Erkenntnis erinnernd.

Rechts außen steht die Gestalt der Venus auf hohem Sockel. Diesem ist ein in seiner extremen Dunkelheit kaum verifizierbarer Erdhügel vorgelagert, aus dem sich der Quell des Lebens ergießt. Dass es sich bei der lebendig anmutenden Venus-Figur gleichwohl um eine Statue handelt, beweist lediglich deren marmorblaues Inkarnat. Wie Falomir nachweist, fühlte sich Tizian hier offensichtlich durch eine antike Skulptur der Sammlung Grimani (Venedig, Museo Archeologico) angeregt.¹⁸⁰ Zu Füßen der Venus und ebenso in strenger Seitenansicht wiedergegeben eilt eine Nymphe herbei, die der Textvorlage entsprechend einen Spiegel als Symbol für Klugheit und Wahrheit hochhält. Auch hier war es ein antikes Artefakt, ein römisches Sarkophagrelief mit der Medea-Legende (Mantua, Palazzo Ducale), das als Vorbild gedient hat. Im Übrigen hatte Fra Bartolomeo bereits in seiner Entwurfskizze (die Venus inbegriffen) auf dieselben antiken Bildquellen zurückgegriffen. Im Unterschied jedoch zum florentinischen Maler, bei dem die beiden Figuren eine zentrale Stellung einnehmen, die Erogen folglich nur eine Nebenrolle spielen, hat Tizian den beiden Frauengestalten, die, anstatt wie bei Fra Bartolomeo in ein klassisches Kompositions-dreieck eingebunden, übereinander gestellt sind, eine periphere Position zugewiesen. Da dieser schmale, die gesamte Bildhöhe umfassende Kompositionsabschnitt rigoroser Flächenprojektion unterworfen ist, scheint er auch veränderlicher Temporalität enthoben. Dauer verheißend steht er somit im Gegensatz zum räumlich bedingten transitorischen Zeitstrom des Erogenensembles. Dazu Anderson resümierend: „Bei der Visualisierung [der Textvorlage Philostrats] suchte Tizian die frühere Komposition Fra Bartolomeos zu übertreffen, und da es ihm gelang, machte er sich für Alfonso unentbehrlich. Es war ein brillanter Anfang.“¹⁸¹

Am 10. Oktober 1519 berichtet Jacopo Tebaldi, Alfonsos Agent in Venedig, Tizian sei bereit, das *Venusfest* nach Ferrara zu transportieren, um vor Ort noch einige Retuschen am Gemälde anzubringen, vielleicht auch in der Absicht, durch sein persönliches Erscheinen am Hof zwecks Produktion von zwei weiteren Bildern für



41 Tizian, *Bacchus und Ariadne*, Leinwand, 156,5 x 191 cm, London, National Gallery

das Alabasterzimmer einen günstigen Vertragsabschluss zu bewirken. Indessen rechnete der Herzog immer noch damit, dass Raffael seiner 1514 vertraglich festgelegten Verpflichtung zur Lieferung eines Gemäldes mit dem Thema *Triumph des Bacchus in Indien* nachkommen würde, zumal der Künstler 1517 dem Herzog dazu eine Entwurfszeichnung ausgehändigt hatte. Erst mit dem Tod Raffaels am 6. April 1520 zerschlugen sich die Hoffnungen Alfonsos, ein Werk des renommiertesten Malers in Rom zu erhalten.¹⁸² Der Entwurf zeigt ein dicht verfilztes, nur schwer überschaubares Getümmel von Figuren, Elefanten, Kamelen und Raubtieren. Gut möglich, dass Raffael angesichts der nur mit Mühe entschlüsselbaren Komposition Bedenken gekommen sind, deren äußerst kompliziertes Strukturgefüge in Malei umzusetzen; es ist zu vermuten, dass dies der entscheidende Grund für seine

zögerliche Haltung war. Wie schon mit dem Tod Fra Bartolomeos bot sich Tizian mit dem Ausscheiden Raffaels neuerlich die Gelegenheit, die Arbeiten am mythologischen Bilderzyklus des Alabasterzimmers fortzusetzen – zunächst mit dem Gemälde *Bacchus und Ariadne* (1520–1522/23; London, National Gallery), womit der Maler – auch auf entsprechenden Wunsch des Herzogs – ein völlig neues, von Raffaels Entwurf radikal abweichendes Thema anschlägt. Dass es sich dabei um das zweite Werk aus Tizians Bilderserie handelt, das *Bacchanal der Andrier* somit erst an dritter Stelle rangiert, darüber gibt es in der Forschung schon seit Valcanover und Wethey einen mehrheitlichen Konsens. Eine Ausnahme davon bildet heute meines Wissens Humfrey, der im Anschluss an Gould dem *Bacchanal der Andrier* eine mittlere Position zuweist, demnach das Gemälde unmittelbar nach dem *Venusfest* mit um 1519–1521 datiert.¹⁸³

Häufig vermutet man im Herzog den Programmverfasser des Londoner Gemäldes, wobei nicht auszuschließen ist, dass dieser, inspiriert durch Schriften Catulls („Carmina“ LXIV) und Ovids („Ars Amatoria“), auch von Ariost Anregungen bezogen hat. Die Geschichte um Bacchus und Ariadne kurz gefasst: In Liebe mit Theseus verbunden, half Ariadne diesem mit Hilfe eines Fadens dem Labyrinth ihres Vaters zu entkommen. Auf seiner Heimfahrt nach Athen lässt Theseus die kretische Königstochter allein auf der Insel Naxos zurück. Bei seiner Rückkehr aus Indien begegnet ihr Bacchus mit triumphalem Gefolge und macht sie zu seiner Geliebten. Nach kurzem Liebesglück verwandelt der Gott Ariadne in das Sternbild „Corona Borealis“, das, aus acht Sternen bestehend den Brautkranz symbolisierend, auch in Tizians Gemälde Eingang gefunden hat.

Hetzer zufolge „hat niemand in der Renaissance das Mythologische so unmittelbar, überzeugend und vital verwirklicht wie Tizian“.¹⁸⁴ An den linken Bildrand gerückt, ist Ariadne in torsierender Rückenansicht und ausgreifender Schrittstellung wiedergegeben. Ihr Bewegungsmotiv wird durch die schräg verlaufende Drapierung ihres ultramarinblauen, der Farbe des Firmaments entsprechenden Kleides und der roten, sie ovalförmig umschließenden Schärpe unterstrichen. In Richtung Meeresufer eilend hat sie eben erst nach Theseus Ausschau gehalten, dessen Schiff bereits am Horizont entschwindet. Doch schon im nächsten Moment wendet sie ihr Haupt, die Hand überrascht und wie zum Schutz vor der blendenden Erscheinung der Gottheit erhoben. Und dennoch verspürt man bereits ihre Bereitschaft, sich Bacchus als ihrem neuen Geliebten hinzugeben. Neben Bacchus ist es wohl Ariadne, die beim Betrachter die größte Aufmerksamkeit hervorruft. Dies rührt vor allem daher, dass sie links positioniert, zudem isoliert dargestellt ist. Ferner fällt ins Gewicht, dass sie als einzige unter den Figuren einen klaren Bezug zur Raumtiefe nimmt. Hinzu kommen das Rot und Blau ihrer Kleidung, die einzigen gesättigten Buntfarbakzente im Bild. Letztlich ist es Ariadne, die als Repoussoirfigur dem Betrachter nahelegt, sich mit ihr zu identifizieren.

Aus schattigem, dicht verwachsenem und etwa ein Bilddrittel füllendem Gehölz hervorbrechend naht von rechts Bacchus mit seiner trunkenen, von einem kleinen boxfüßigen Satyr angeführten Gefolgschaft. In jäher Begegnung mit Ariadne in spontaner Liebe zu ihr entbrannt, springt der Weingott mit weit gespreizter Bein-

stellung vom Wagen, der von einem Leopardengespann gezogen wird. „Ein blitzartiges Geschehen ist dargestellt, Liebe auf den ersten Blick“, schreibt Tietze. Ob das Ariadne zugeneigte Haupt, die nach rechts weggestreckten Arme, die schräge Körperachse, das dynamische Schrittmotiv oder der wie vom Sturm aufgepeitschte Mantel, alles an Bacchus ist in einen bis in letzter Konsequenz logisch berechneten Bewegungsablauf eingebunden. Zudem ist die Figur frontal in strenger Bildflächenparallelität wiedergegeben, ausgenommen das extrem verkürzte linke Bein, dessen raumgreifende Funktion angesichts radikaler Verschattung allerdings fast gänzlich verborgen bleibt. Die Göttergestalt gibt manches Rätsel auf. In der Tat kann man sich des Eindrucks kaum erwehren, dass diese trotz höchster Bewegungsintensität kaum vom Fleck kommt, wie im Flug erstarrt zu sein scheint. Vielleicht geht auch Wolf von einer ähnlichen Anschauung aus, wenn er an der Figur „ein kompositionell nicht ganz geglücktes Zitat nach einem antiken Orestes-Sarkophag (Vatikan, Museo Lateranense Profano)“ registriert. Desgleichen Hetzer, der es als „höchst charakteristisch [ansieht], dass der Sprung des Gottes vom Wagen gar nicht in seiner funktionellen Richtigkeit und Möglichkeit erfasst“ sei.¹⁸⁵ Woraus dieser merkwürdige Stillstand einer Bewegungssequenz resultiert, erläutert uns die Wahrnehmungspsychologie. Laut Arnheim „sehen paradoxerweise gerade diejenigen unbeweglichen Formen, die dem Eindruck einer tatsächlichen räumlichen Verlagerung am nächsten kommen, nicht dynamisch aus, sondern wirken im Gegenteil wie gelähmt. [...] Die Formen wirken erstarrt, in willkürlichen Stellungen eingefroren“.¹⁸⁶ Wir gehen davon aus, dass den Malern seit der Renaissance derlei Wahrnehmungsgesetze zumindest instinktiv – also unabhängig von späterer Wissenschaftlichkeit – geläufig waren. So gedacht war der abrupte Stillstand mitten in einem Bewegungsablauf von Tizian durchaus beabsichtigt. Daraus lässt sich folgern, dass der Künstler darauf abzielte, den Moment eines im Jetzt gipfelnden Ereignisses im Sinne einer schlagartigen Erkenntnis (des zwischen Bacchus und Ariadne überspringenden Liebesfunken) – auch durch die Einbeziehung der Flächenprojektion der Temporalität enthoben – zu verbildlichen oder, philosophisch ausgedrückt, das Seiende durch den Ewigkeitsanspruch des Seins zu ersetzen.

Wie Hetzer nachgewiesen hat, beruht die Komposition auf einem streng geometrischen Kalkül, in dem die Diagonalen und deren Parallelverschiebungen die Oberhand gewinnen. Dazu der Verfasser: „Mit dem 16. Jahrhundert wird die Schräge, genauer die Diagonale, ein konstitutives Element des Bildes. Natürlich hat es sie schon vorher gegeben, aber erst jetzt tritt sie in völliger Gleichberechtigung neben die einfachen Grundrichtungen.“ Zum ersten Mal zeigt sich in Tizians *Bacchus und Ariadne* „wie das Wesen der sich kreuzenden Schrägen [sich] zu einem engmaschigen Netz [verdichtet], dessen Einteilung sich durch die Anwendung des Goldenen Schnitts ergibt“ und in das sich in Verbindung mit den Orthogonalen sämtliche Bildgegenstände stringent eingliedern. Dass man Letzteres dem Bild nicht auf Anhieb ansieht, beweist dessen hohen Qualitätsanspruch.¹⁸⁷ Welche Wirkung vom Goldenen Schnitt ausgeht, manifestiert sich vor allem in der Gestalt des Bacchus, dessen an sich schon dominante Stellung dadurch eine zusätzliche Nobilitierung erfährt. Zielpunkt ist das Haupt des Gottes, in dem die Goldenen

Schnitt-Linien – berechnet auf der Basis der Proportion von 5: 3,2 sowohl auf die Höhe (von unten nach oben) als auch die Breite (von rechts nach links bezogen) – einander überschneiden. Damit kommt das Haupt des göttlichen Verführers als eigentliches Bildzentrum exakt auf der von links oben fallenden Diagonalen zu liegen, die im rechten Bein des Schlangenbändigers ausklingt. Gemessen an der vertikalen Goldenen Schnitt-Linie spielt die Symmetrieachse eine untergeordnete Rolle, wiewohl sie von Bacchus' linkem Bein, den Händen und dem aufgewirbelten Mantel als Überbrückung der Bildhälften überlagert wird. Ein zweites Mal gelangt der Akzent des Goldenen Schnitts – indes nur noch in vertikaler Richtung (von links nach rechts gemessen) – an der hinter Bacchus angeordneten zimbelschlagenden Mänade zum Einsatz. Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass diese trotz großer Entfernung mit Ariadne in Beziehung steht. Analogien bezüglich Armstellung und Schrittmotiv sowie des Farbakkords Blau und Rot der Kleidung scheinen dies zu bestätigen. Eine erhebliche Transformation besteht jedoch insofern, als die zum anschließenden Bacchanal aufspielende Mänade, gegenüber Ariadne um 90° gedreht, dem Betrachter zugekehrt ist.

Von rechts drängen Bacchus' Begleiter voran, die (mit Ausnahme der zimbelschlagenden Mänade) noch nichts von der Begegnung des Gottes mit Ariadne mitbekommen haben. Der Bacchantenzug wird von einer Keilform zusammengefasst, deren Spitze auf den kleinen, von einem schwarzen Hund verbellten Satyr ausgerichtet ist. Daraus resultiert eine von links ansteigende Diagonale, die, wahrnehmungsgesetzlich begründbar, dem Tross einigen Widerstand bietet. Besonders auffällig ist der voranstürmende bärtige Faun, der sich von den ihn umschlingenden Schlangen zu befreien sucht. Zweifellos liegt der Figur eine transformierende Auseinandersetzung Tizians mit dem Laokoon der 1506 entdeckten antiken Skulpturengruppe zu Grunde. Der Faun steht in enger Beziehung mit der Mänade, wiewohl er als dunkle Erscheinung mit deren blühendem Inkarnat heftig kontrastiert. Die Köpfe der beiden prallen unmittelbar aufeinander, durch Umrisskonkurrenz nahezu miteinander verschmelzend. Darin wird auch die Kollision von Stillstand und Beschleunigung manifest. Das Phänomen der Umrisskonkurrenz wiederholt sich rechts außen, wo die linken Unterarme des Schlangenbändigers und des wild aufstampfenden Satyrs parallel aneinandergeraten. Derlei Verknüpfungen zwingen den dunkelhäutigen Faun in ein Flächenkontinuum und lassen vergessen, dass dieser gegenüber seinen Begleitern räumlich um mindestens einen Schritt vorgelagert ist. Begünstigt durch die Flächenprojektion erwecken die teils verschränkten oder zumindest aufeinander Bezug nehmenden Arme der Protagonisten den Eindruck einer rhythmisch bewegten Girlande, die von Bacchus ihren Ausgang nimmt und im hochgestreckten Arm des ein ausgerissenes Tierbein schwingenden Satyrs endet. Dies alles erinnert an ein theatralisches Musikstück, zu dem die weiß gekleidete Mänade auf ihrem Tamburin mit Blick auf den wie im Rausch tanzenden Satyr den Takt schlägt.

Die Komposition besticht vor allem durch den heftigen Kontrast von Fläche und Raum. Links weiten sich in unbehindertem Tiefenzug Meer und Himmel. Die Horizontlinie durchstoßend scheint Bacchus, dem Irdischen enthoben, vor dem Firmament zu schweben, darin seinen kosmischen Anspruch geltend machend,



an dem auch Ariadne teilhat. Im rechten Bilddrittel blockiert die grüne Wand des Waldstücks den Blick in die Tiefe. Bacchus' Gefolgschaft steht nur wenig Raum zur Verfügung. Flächenhaft zusammengeballt geben sich Faune, Satyrn, Mänaden und der auf einem Esel reitende Silen, in einen veritablen Sinnenrausch verfallend, dem irdischen Vergnügen hin.

42 Tizian, *Bacchanal der Andrier*, Leinwand, 175 x 193 cm, Madrid, Prado

Gleich nach Lieferung von *Bacchus und Ariadne* begann Tizian mit den Arbeiten am *Andrierbacchanal* (1523–25; Madrid, Prado), einem Werk, das mit seiner weiterentwickelten Dominanz der Flächenkomposition – darin angesichts „subtil verschränkter Figurenschichtung antiker Reliefkunst“ (Schlink) nachempfunden – den Schlusspunkt unter die für das Alabasterzimmer geschaffene mythologische



43 *Schlafende Ariadne, Skulptur nach einem griechischen Original des 3. Jahrhunderts v. Chr., Rom, Vatikanische Sammlungen*

Bilderserie setzt.¹⁸⁸ Das Gemälde zeigt das orgiastische Treiben der bereits vom Wein berauschten Bewohner der Insel Andros, die die Ankunft des Dionysos erwarten. Wie schon beim *Venusfest* liegt auch hier dem Sujet – wiewohl stärker als im ersten Gemälde modifiziert – eine Ekphrasis Philostrats (*Imagines* 1, 25) als literarische Vorlage zu Grunde. Daraus einige Passagen: „Der Weinstrom auf der Insel Andros und die vom Flusse trunkenen Andrier sind Gegenstand dieses Bildes [...]. Der Flussgott [rechts oben] ruht auf einem Lager von Trauben und gießt ungemischt seine Quelle aus. [...] Auch Dionysos segelt zum Trinkfest auf Andros, sein Schiff liegt bereits am Hafen und führt in bunter Fülle Satyrn, Bacchantinnen und Silenen [...]. Frauen und Kinder, bekränzt mit Efeu und Eibe, teils auf beiden Ufern tanzend, teils hingelagert [...]. Einige glaube ich singen zu hören, deren Stimme vom Weingenuss schon schwankt.“¹⁸⁹

Die gravierendste Abweichung von Philostrats Text findet sich in der nackt hingestreckten, von zwei Bildseiten eingefassten Nymphen, die genüsslich ihren Rausch ausschläft. Als neben Giorgiones *Venus* schönster Frauenakt der venezianischen Renaissancemalerei – Vasari zufolge „ist sie so schön, dass sie lebendig scheint“ – bildet sie die visuelle Hauptattraktion des Gemäldes. Zweifellos ist sie es, die, als Blickfang dienend, zuallererst die Aufmerksamkeit des Betrachters erregt. Mehrere Punkte sprechen dafür: zum einen ihre relativ isolierte Stellung, zum anderen ihr gleichmäßig vom Licht getroffenes Inkarnat und nicht zuletzt ihre Bedeutungsgröße, mit der sie, aufrecht stehend, alle übrigen Protagonisten bei weitem überragen würde, woran sich nichts ändert, wenn man ihre von diesen nur unerheblich abgesonderte Vordergrundposition in Betracht zieht. Darüber hinaus gibt sie bezüglich ihrer eigentlichen Identität manches Rätsel auf. Genügt es, sie als Nymphen anzusprechen oder steht nicht doch mehr dahinter? Erst bei genauere Betrachtung bemerkt man einen neben dem rechten Fuß der Gestalt am Boden liegenden Schlüssel – vielleicht ein Appell des Künstlers an den Beschauer, das Geheimnis im Wortsinn zu entschlüsseln. Als Deutungsmöglichkeit steht zunächst der Gedanke an eine Allusion auf Venus, deren erotische Komponente jedem Bacchanal gut ansteht, zur Diskussion. Als Bestätigung dafür könnte man auf den als Cupido fungierenden Knaben verweisen, der – nur im Rahmen eines Bacchanals verständlich – über den Beinen der Liebesgöttin respektlos sein Geschäft verrichtet. In der Fachliteratur wird häufig darauf verwiesen, dass die Aktdarstellung durch die antike Skulptur der *Schlafenden Ariadne* (Wiederholung eines griechischen Originals des 3. Jahrhunderts v. Chr.; Rom, Vatikanische Sammlungen) inspiriert sei.¹⁹⁰ Obwohl sich Tizians Figur nackt präsentiert und auch sonst einige Transformationen aufweist, ist eine Affinität zu dem antiken Vorbild – vor allem bezüglich ihres leicht aufgerichteten Oberkörpers und des abgewinkelt zurückgebogenen Arms – in der Tat nicht zu leugnen. Diese Verwandtschaft legt den Gedanken nahe, dass der Künstler – neben der Venus-Allusion – im Rückblick auf das zweite Gemälde (*Bacchus und Ariadne*) und im Sinne einer weiteren Bedeutungsschicht auch Ariadne in den Kreis der Andrier aufgenommen hat. Aus Vermutung wird Gewissheit, wenn man die vom Schoß der Nackten ausgehende Verbindung mit dem am Horizont auftauchenden Schiff des Dionysos/Bacchus – Ariadnes neuem,

ihr wie als Traumbild erscheinendem Geliebten – wahrnimmt. Strukturell wird diese Junktimierung durch eine Diagonale verdeutlicht, an der der unanständige Knabe und die schräg gestellte, mit dem Haupt an der Symmetrieachse orientierte, halb verschattete Männerfigur, deren erschrocken hochfahrende Hand mit Dionysos' Schiff visuell beinahe in Berührung kommt, wesentlichen Anteil haben. Die raumüberbrückende Strecke wird im aufgehellten Hüftbereich der an der Mittelachse situierten Figur durch die flächenprojektive Gegendiagonale überschritten. Diese nimmt links unten am hingestreckten Frauenpaar ihren Ausgang, setzt sich am benachbarten kauernenden Satyr fort, mündet in die Köpfe des tanzenden Paares und findet am parallel zum blauen Horizont ansteigenden Hügel mit dem weinselig entschlummerten Flussgott, der als alter Mann mit der jugendlichen Schönheit der ebenfalls schlafenden Ariadne kontrastiert, ihren Abschluss. Neben der zentralen Schattenfigur befindet sich ein weiß gekleideter Jüngling, der eine wie vor dem hellen Wolkenhimmel schwebende, nur halb mit Wein gefüllte Glaskaraffe emporhält, offensichtlich bemüht, das in merklicher Schiefelage befindliche Gefäß im Gleichgewicht zu halten. Die schwankende Karaffe ist insofern bemerkenswert, als sie exakt im Schnittpunkt der vertikal wie horizontal verlaufenden Goldenen Schnitt-Linien platziert ist, somit das Gleichgewichtszentrum des Bildes markiert. Auf einer banaleren Bedeutungsebene angesiedelt könnte man sie auch als Warnung vor übertriebener Trunksucht interpretieren.

Dem im Vordergrund lagernden Frauenpaar gebührt besondere Beachtung. Die dem Betrachter zugewandte rothaarige Frau, die mitunter als Tizians vermeintliche Geliebte Violante gedeutet wird, streckt ihren Arm in diagonalen Richtung, in der Hand eine Schale, in die ein über sie gebeugter, satyrähnlich nackter Mann Wein eingießt; mit seiner schrägen Haltung verstärkt dieser die Dynamik der von links ansteigenden Diagonalstruktur. Im Übrigen nehmen die beiden Frauen keinerlei Notiz von den erotischen Absichten der sie umgebenden nackten Männer. Mit Flöten in den Händen in ein Gespräch vertieft gilt ihr Interesse offensichtlich dem vor ihnen liegenden Notenblatt, das ein Adrian Willart zugeschriebenes Madrigal enthält, dessen französischer Begleittext auf einen vierstimmigen Kanon hindeutet: „Chi boyt et ne reboyt/il ne scet que boyr soyt“ (Wer trinkt und nicht weitertrinkt, weiß nicht, was trinken heißt).¹⁹¹ In der Tat scheint das System eines vierstimmigen Kanons in Tizians rhythmischer Figurenkomposition (zwei Paare und zwei Dreiergruppen) – ausgenommen Ariadne und der links außen zechende Silen mit seinem einen riesigen Weinkrug schleppenden Begleiter – Eingang gefunden zu haben. Im Rückblick auf den equilibristischen Karaffenträger könnte für das Bacchanal folgende Devise gelten: Musik als geistig sublimierendes Ausgleichsmittel gegenüber einer rein körperlichen Erotik, wie sie sich im empfangsbereiten Frauenakt ostentativ darbietet.

Von den übrigen Bacchanten durch zwei schlanke Baumstämme abgesondert, ist über Ariadne ein in einer Pfütze (als Abbeviatur des „Weinstroms“) tanzendes Paar wiedergegeben, das schon bei Ridolfi (1648) Bewunderung ausgelöst hat. Vor allem das Mädchen zählt der Autor zu den „schönsten Gestalten des großen venezianischen Meisters“: Es ist „in dünne Stoffe gekleidet, die, von sanften Winden gehoben, in schönem Bogen schwingend, den lebendigen Schimmer der lichten

Beine zeigen und ihre unvergleichliche Zartheit“.¹⁹² Aus dem Schlagschatten der die linke Bildhälfte beherrschenden, dunkel verdichteten Baumkronen hervortretend, ist das Paar so stark vom Licht getroffen, dass das von weißen Falten durchsetzte Karminrot am Hemd des Tänzers fast gänzlich seinen Buntcharakter einbüßt. Im Übrigen hat Tizian in der gesamten Komposition – anders als in *Bacchus und Ariadne* – vom Einsatz gesättigter Buntfarben Abstand genommen. Stattdessen sind, eingebettet in ein lebhaft wechselndes Licht/Schatten-Spiel, durchwegs geübte Farbtöne vorherrschend, ausgenommen das blühende Inkarnat Ariadnes. Die Struktur des Gemäldes betreffend dominiert – hervorgerufen durch die ineinander verwobenen, von Schrägen durchzogenen und mittels Bogenschwüngen zusammengefassten Figurengruppen – das „ornamentale“ Prinzip der Flächenkomposition. Hetzer zufolge „ist auffallend, dass die Grundrichtungen [Vertikale und Horizontale], auf die Tizian sonst [zum Teil auch in *Bacchus und Ariadne*] so großen Wert legt, in dem Bilde nur eine ganz untergeordnete Rolle spielen. [...] Das ganze Bild ist von parallelen Schrägen durchzogen [...], die eine im spitzen Winkel sich treffende, kreuzende und wieder entfernende Bewegung“ erzeugen.¹⁹³ So gesehen bestätigt sich Tizians unvergleichlicher Gestaltungswille, auch im vermeintlichen Chaos eines Bacchanals strukturelle Ordnung zu schaffen. Seitens der Wahrnehmung sei hier auf einen Leitsatz des Gestalttheoretikers Arnheim verwiesen, wonach es „nur scheinbar paradox [sei], zu behaupten, Unausgewogenheit lasse sich nur durch Ausgewogenheit ausdrücken, so wie sich Unordnung nur durch Ordnung, Trennung nur durch Verbindung darstellen lässt“.¹⁹⁴

Das *Andrierbacchanal* evoziert einen Vergleich mit Giovanni Bellinis ursprünglich ebenfalls im Alabasterzimmer situierten *Götterfest*, das, diametral von Tizians Kompositionsauffassung entfernt, durch eine additive Anordnung der posierenden Protagonisten sowie eine großteils gesättigte Buntfarbigkeit bestimmt wird. Vor allem hinsichtlich seiner differenzierteren Licht/Schatten-Malerei und des Bewegungsreichtums der subtil verschränkten, rhythmisch gruppierten und ebenso reliefhaft wie räumlich geschichteten Figuren übertrifft Tizian den Altmeister bei Weitem. Hinzu kommt, so Schlink, „die synästhetische Potenz [des Bacchanals], die Verknüpfung von Kanonstimmen und Personen, von Polyphonie und Figurengefüge“.¹⁹⁵ Als Resümee ein Satz von Huse: „Das in den *Andriern* gezeigte naturhafte Leben wird nicht mehr an moralischen Normen gemessen, sondern, ebenso wie die Leidenschaft des Bacchus im Nachbarbild, als Teil einer dionysisch verstandenen Natur gefeiert, die auch die menschlichen Begierden einschließt.“¹⁹⁶

1530–1540

Im September 1531 verließ Tizian sein Atelier in San Samuele und übersiedelte in ein stattliches Haus in Biri Grande (nahe den später errichteten Fondamenta Nuove in der Gemeinde San Canciano), das er bis zu seinem Tode bewohnte und das als eines der gesellschaftlichen Zentren Venedigs alsbald zum Anziehungspunkt für viele bedeutende Persönlichkeiten wurde. Diese neue, in der Nähe von Aretinos

Adresse gelegene und einer Palastanlage mit Garten nahekommende Heimstätte (Vasari berichtet von einer „Sehenswürdigkeit“), die ungleich prächtiger war als alle Wohnungen, über die andere venezianische Künstler verfügten, wusste Tizian, geschäftstüchtig wie er war, auch als Kontaktstelle für potenzielle Auftraggeber zu nutzen.¹⁹⁷ Dessen ungeachtet zählte Federico Gonzaga auch im vierten Jahrzehnt zu den wichtigsten Mäzenen des Malers. Beispielhaft dafür die 1536 für den Palazzo Ducale in Mantua bestimmte Bestellung von elf halbfigurigen Bildnissen römischer Cäsaren. 1652 nach Spanien transferiert fiel der Bilderzyklus 1734 einem Brand zum Opfer. Gleichwohl ist dieser durch zahlreiche Kopien (darunter vor allem die Stichfolge E. Sadelers) gut dokumentiert. Nicht zuletzt aufgrund der Notwendigkeit, den Imperatoren eine jeweils variable Haltung zu verleihen, ist mit einem beträchtlichen Zeitaufwand zu rechnen – ein Problem, das der Künstler gewiss nur unter erheblicher Beteiligung von Mitarbeitern zu bewältigen vermochte.¹⁹⁸ – Auf Empfehlung von Federico Gonzaga arbeitete Tizian seit 1532 auch für dessen Schwager, den Herzog Francesco Maria della Rovere von Urbino und damaligen Heerführer der Serenissima. 1536 festigte er mit den Aufsehen erregenden Bildnissen des Urbinaten und seiner Gemahlin Eleonora, Federicos Schwester, seinen Ruf als einer der führenden Porträtisten Italiens. Auch der Nachfolger des Herzogs, dessen Sohn Guidobaldo II., erwies sich als Förderer Tizians, dessen Gunst der Maler mit der *Venus von Urbino* (voll. 1538), einem Spitzenwerk der italienischen Aktmalerei, künstlerisch zu würdigen wusste.

1533 kam es in Bologna zur zweiten Begegnung Tizians mit Karl V. Es entstehen zwei Bildnisse des Kaisers, von denen lediglich das zweite, das den Habsburger in ganzfiguriger Ansicht wiedergibt, erhalten geblieben ist. Dass sich Tizian hier ziemlich genau am Vorbild des vergleichsweise zweitklassigen Hofmalers Jacob Seisenegger orientiert hat, war für Karl V. kein Hindernis, ihm am 10. Mai 1533 den Adelsbrief auszustellen. Mit der Ernennung zum Grafen des Lateranpalasts, des Höfischen Rats und des Konsistoriums sowie zum Ritter des Goldenen Sporns und zum Pfalzgrafen wird Tizian mit Titeln geradezu überhäuft. Unter den venezianischen Künstlern war es lediglich Gentile Bellini, dem der Titel eines Pfalzgrafen durch Karls Urgroßvater Friedrich III. zuerkannt worden war. „Dass Tizian die Aufgaben eines kaiserlichen Malers und eines Malers der Serenissima in sich vereinte, brachte ihm unzählige Privilegien und vor allem einen Bekanntheitsgrad, wie er für andere Künstler kaum zu erreichen war.“¹⁹⁹ Dies alles jedoch um den Preis einer kaum mehr zumutbaren Arbeitsüberlastung, die auch den Dogen Andrea Gritti (reg. 1523–1538) auf eine harte Probe stellte, als es um die schon seit 1513 ausstehende Lieferung des Schlachtengemäldes für die Sala del Maggior Consiglio im Dogenpalast ging. Mit Worten Walthers: „Dass ein Maler sich erlauben durfte, die venezianische Regierung so lange auf die Einlösung seiner Verpflichtungen warten zu lassen, ist höchst bezeichnend für sein soziales Prestige.“²⁰⁰ Erst auf Druck des Dogen, der Tizian die Verpflichtung zur Rückzahlung der ihm seit 1517 im Rahmen des *sensaria*-Postens am Fondaco dei Tedeschi überwiesenen Einkünfte androht, vermag sich Tizian 1538 durchzuringen, die *Schlacht von Spoleto* zu vollenden, und dies nachdem ihm Gritti die *sensaria* zugunsten Pordenones gekündigt



44 Tizian, Kaiser Karl V. mit Hund, Leinwand, 192 x 111 cm, Madrid, Prado



45 Tizian, *Die Schlacht von Spoleto*, Kupferstich von Giulio Fontana

hatte. Für letzteren allerdings nur ein kurzes Zwischenspiel. Pordenone starb bereits 1539, worauf Tizian erneut das begehrte Amt zuerkannt wurde.

Dass Aretino bei der Vermittlung neuer Beziehungen sowie im Bestreben, Tizian europaweit bekannt zu machen, eine wichtige Rolle gespielt hat, ist unbestritten. Ein typisches Beispiel dafür ist sein Versuch, den Maler auch beim französischen König Franz I. einzuführen. Diese Kontaktnahme erfolgte auf Umwegen: Aretino bestellt bei Tizian 1538 ein Porträt des Monarchen, das er vermutlich ein Jahr danach dem Pariser Hof übermittelt. Für Tizian schwierig genug, zumal er vom Aussehen des Königs keine persönliche Vorstellung hatte. Demgemäß musste er sich als Ersatz unmittelbarer Anschauung mit einer 1537 von Benvenuto Cellini angefertigten Medaille mit einer im Profil dargestellten Büste des Königs als Vorlage begnügen. Aufgrund des konstruiert anmutenden Versuchs, den frontal dargestellten Körper mit dem in strengem Profil gezeigten Kopf des Monarchen in Einklang zu bringen, zählt das Werk wohl nicht zu Tizians besten Porträtleistungen.

Gemessen am vorangehenden Schaffensrausch ist in Tizians Œuvre der 30er-Jahre eine deutliche Reduktion zu registrieren. War der Künstler zuvor in allen Gattungen der Malerei tätig, hält man nunmehr nach monumentalen Altargemälden, Andachtsbildern oder mythologischen Werken vergeblich Ausschau. Hetzer spricht gegenüber den 20er-Jahren von einem „Rückschlag. [...] Tizian muss damals eine schwere Krise durchgemacht haben. Die Periode der Jugendwerke mit ihrem hinreißenden Schwung [...] ist vorbei“. Anstatt sich mit großformatigen Werken zu belasten – Gemälde wie der *Tempelgang Mariens* oder die *Schlacht von Spoleto* sind die Ausnahme – beschäftigt sich Tizian nun vordringlich mit der Porträtmalerei. „Erst jetzt [und zunehmend im fünften Jahrzehnt] wird Tizian der große Menschenschilderer, beginnen jene Bildnisse zu entstehen, die ihn zum größten Porträtmaler der neueren Zeit gemacht haben.“²⁰¹ Letzteres steht im Widerspruch zu Hetzers unmittelbar vorangehender Feststellung einer Krisenhaftigkeit. Was den Rückgang von Tizians Schaffensdichte anlangt, wäre es ratsamer, mit Tietze von einer „schöpferischen Pause“ zu sprechen. Der Verweis allein auf die Folgen einer permanenten Arbeitsüberlastung würde wohl zu kurz greifen. Darüber hinaus gab es sicher noch andere Gründe. Erwähnt sei nur Tizians neue Heimstätte in Biri Grande, die nach und nach den Charakter einer Residenz annahm, in der die Agenten und Botschafter der fürstlichen Auftraggeber aus- und eingingen, stets voll des Lobes über Tizians großzügige Gastfreundschaft. Damit schuf sich der Maler einen gesellschaftlichen Rahmen, innerhalb dessen er die Beziehungen zu einer stetig anwachsenden Schar von Klienten und Mäzenen pflegte, und dies alles unter dem Aspekt eines mit Sicherheit zeitraubenden, seiner künstlerischen Tätigkeit nicht gerade förderlichen Aufwands. Welche hochkarätige Bedeutung Tizian seinem repräsentativen, erst unlängst als Kommunikationszentrum etablierten Wohnsitz beigemessen hat, beweist auch der Umstand, dass er 1538 den beharrlichen Versuchen des spanischen Botschafters, ihn an den Madrider Hof zu locken, widerstand. Mit ähnlichen Bestrebungen war Pietro Bembo bereits 1513 gescheitert, als er dem Maler eine Einladung an den päpstlichen Hof nach Rom

vermittelte. Somit hielt Tizian der Serenissima ein zweites Mal die Treue, wohl nicht zuletzt im Wissen, dass er angesichts der noch immer ausstehenden Lieferung eines Schlachtengemäldes in deren Schuld stand. Generell war das vierte Jahrzehnt eine Zeitspanne, in der sich Tizian mehr als sonst in seiner Karriere – unterstützt durch Aretinos unermüdliche Fürsprache – um den Ausbau seiner Kontakte mit höchstgestellten Kreisen bemühte, gipfelnd seit 1539 im Versuch, die einflussreiche Familie Farnese, der auch Papst Paul III. entstammte, als Förderer zu gewinnen. Dass derlei gesellschaftliche Aktivitäten zu einer zwischenzeitlichen Vernachlässigung anspruchsvollerer Projekte führen mussten – die für die Kontaktpflege unerlässliche Porträtmalerei ausgenommen – ist kaum verwunderlich.

Porträts

In den 30er-Jahren festigt sich beim kunstsinnigen Publikum die Anschauung, Tizian habe mit seinem Porträtschaffen alle seine sonstigen Leistungen überboten. Diese weit verbreitete Meinung bezeugt auch Aretino in einem 1537 an Tizian gerichteten Schreiben, in dem er – analog dazu auf sein eigenes Schicksal verweisend – jene Stimmen in die Schranken weist, „die – da sie unser Genie nicht leugnen können – euch den ersten Rang in den Porträts und mir in den Schmähreden zuerkennen, als ob in der Welt von unser beider Werken sonst nichts zu sehen wäre“.²⁰² Was die ab etwa 1530 entstehenden Porträts von den vorangegangenen unterscheidet, ist laut Tietze „nicht nur die Leichtigkeit vergrößerter Routine [...], es ist noch mehr die Tendenz, die ganze Erscheinung des dargestellten Menschen als eine organische Einheit zu erfassen. Das bedeutet vertiefte Individualisierung, die auch auf einer neuartigen Farbauffassung beruht“.²⁰³ Damit ist der Autor allerdings noch nicht ganz zum eigentlichen Kern des Sachverhalts vorgedrungen. Boehm zufolge „gelang es Tizian, der Individualisierung einen hohen Grad von Welthaltigkeit zu verleihen [...], das Bildnis aus der bloßen Ähnlichkeit, der Rolle eines Simulacrum, herauszuführen [...]. Die Bedeutung des Porträtierten, sein geistiger, sozialer oder politischer Rang, wurden mehr und mehr an der Erscheinung der Person selbst ausgewiesen“.²⁰⁴ Mit anderen Worten: Ausgehend von den 30er-Jahren und gipfelnd im fünften Jahrzehnt zeichnet sich Tizians Porträtstätigkeit durch einen Individualität und Universalismus (Letzteres von Boehm als „Welthaltigkeit“ bezeichnet) verbindenden Dualismus aus, der etwa Lotto völlig fremd ist. Demgemäß sind Tizians Personen sowohl der Temporalität verpflichtet als auch der Zeit enthoben. Wie Boehm betont „besteht ihr Ziel immer in einer Optimierung der Präsenz. Tizians Individuen erfüllen sich in ihrer Gegenwart [...]. Tizian gönnt seinen Personen ein reichliches Maß an Zeit. Kriterium dafür ist die Ruhe und Gelassenheit, mit der sie sich präsentieren, [gleichwohl] unangefochten vom Strom einer äußeren [!] Zeit (wie er Lotto als Folie diente)“.²⁰⁵ Beispielhaft dafür ist das *Porträt des Alfonso d’Avalos* (Paris, Louvre), das Tizian laut Vasari 1533 in Bologna malte. Als Markgraf von Vasto und Pescara war Alfonso Kommandant der kaiserlichen Truppen in Italien und Ungarn; 1538 wurde er von Karl V. zum Gouverneur von Mailand ernannt.²⁰⁶



46 Tizian, *Alfonso d'Avalos, Markgraf von Vasto*,
Leinwand, 110 x 84 cm, The Getty Center
Los Angeles

Das Gemälde zeigt Alfonso d'Avalos in prunkvoller, mit goldenen Ornamentstreifen versehener Rüstung, an der einige Reflexlichter aufblinken und die den Künstler in der koloristischen Wiedergabe einer metallisch schimmernden Panzerung als unübertroffenen Meister ausweist. Zudem trägt Avalos eine Halskette mit dem Goldenen Vlies, jenem höchstrangigen Orden, mit dem der Heerführer 1532 ausgezeichnet worden war. Den ihm links unten den Helm überreichenden Knaben hat Braunfels als dessen Sohn Ferrante (laut Wetthey 1531 geboren) gedeutet, ein fragwürdiger Identifikationsversuch, zumal Ferrante – geht man von der heute favorisierten Bilddatierung 1533 aus – damals erst im dritten Lebensjahr stand. Vom Betrachter abgewandt, sind Avalos' Haupt und Körper in Dreiviertelansicht dargestellt. Das von schwarzer Haar- und Barttracht gerahmte und vom dunklen Grund foliierte Antlitz bezieht seine Helligkeit nicht von einer äußeren Lichtquelle, sondern scheint vielmehr von innen heraus zu leuchten. Die robusten Gesichts-

züge verraten den willensstarken Charakter eines Feldherrn, dessen Blick zielbewusst in die Ferne schweift. Dahinter steckt eine universale, über die konkrete Individualität des Porträtierten hinausweisende Aussage, die dem ebenso idealtypischen wie zeitenthobenen Wesen eines seines immerwährenden Nachruhs sicheren Kondottiere entspricht. Diese Wunschvorstellung bestätigt sich noch Jahre später, als sich Avalos, einem römischen Feldherrn gleich, von Tizian inmitten seiner Truppen in *Adlocutio*-Haltung abbilden ließ (1539/41; Madrid, Prado). Vermutlich dem Willen des Auftraggebers folgend, könnte hier Tizian die *Adlocutio Trajans* am Konstantinsbogen in Rom als Vorbild gedient haben.²⁰⁷ Mit diesem historischen Rekurs schließt sich der Kreis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, wird der dualistische Anspruch auf aktuelle Individualität und – gemäß dem Idealbild eines auf *memoria* und *expectatio* gleichermaßen Bedacht nehmenden Heerführers –dauerhaften Universalismus anschaulich gemacht. Boehm hat dies folgendermaßen erläutert: „Die *geborene* Souveränität seiner [Tizians] Individuen und ihre *Welthaltigkeit* meinen das Gleiche. Es ist zwar wahr, dass er zum bevorzugten Maler der von Geburt Souveränen wurde, aber er hat dies zum Vorrecht aller Menschen gemacht, die er darstellte. Souveränität meint mehr als die Autonomie des Charakters [...]. Tizians Charaktere gewinnen Eigenart und Kontur nicht, indem sie sich ausgrenzen, sondern indem sie sich ihre Welt einverleiben. Deshalb scheinen sie ohne Mangel zu sein [...]. Nur wer in sich eine Welt repräsentiert, ist wirklich souverän.“²⁰⁸

Schlink zufolge war Tizian stets darauf bedacht, den „Selbstinszenierungstrieb“ der von ihm Porträtierten einzuschränken.²⁰⁹ Dies mag zwar für Alfonso d’Avalos gelten, weit weniger aber für den Neffen von Papst Julius II., Francesco Maria della Rovere, Herzog von Urbino, der sowohl die Florentiner als auch die päpstlichen Truppen befehligte und darüber hinaus auch als Kommandant der venezianischen Landstreitkräfte von Kaiser Karl V. 1533 in Bologna öffentlich gewürdigt wurde. In Erinnerung an diese Ehrung bestellte der Herzog drei Jahre danach, 1536, bei Tizian ein Porträt (Florenz, Uffizien), das ihn als idealtypischen, sich selbstbewusst zur Schau stellenden Kondottiere zeigt. Das Auftragsdatum des Bildnisses ist insofern beglaubigt, als Francesco Maria della Rovere am 17. Juli 1536 an seinen Agenten Gian Giacomo Leonardi ein Schreiben richtete, in dem er diesen ersucht, Tizian zur ehestmöglichen Rückgabe der „höchst teuren“ Rüstung aufzufordern, die dem Maler als Modell für das Prunkstück zur Verfügung gestellt worden war – auch ein Zeichen dafür, welch großen Wert der repräsentationsstüchtige Herzog auf dessen realistische Wiedergabe legte. Im Brief heißt es weiter, man möge ihm so bald wie möglich „Tizians Blatt“ zusenden. Wie Rearick plausibel macht, ist damit jene Zeichnung (Tinte auf weißem Papier; Florenz, Uffizien) gemeint, die den gerüsteten Heerführer in ganzfiguriger Ansicht im Rahmen einer rundbogigen Nische zeigt und aus der hervorgeht, dass der Beschluss zur halbfigurigen Lösung erst dann gefasst wurde, als der Herzog sich gemeinsam mit seiner Gattin Eleonora Gonzaga in Form eines Diptychons porträtiert sehen wollte. Einst war man der Meinung (u. a. Tietze und Wethey), dass der untere Teil des Gemäldes – ursprüng-



47 Tizian, Francesco Maria della Rovere, Herzog von Urbino, Leinwand, 114 x 103 cm, Florenz, Uffizien

lich der Entwurfszeichnung folgend – zwecks Angleichung an das annähernd quadratische Format des Bildnisses der Eleonora nachträglich abgeschnitten worden sei, eine Vermutung, die erst durch Squellati mit überzeugenden Argumenten verworfen wurde.²¹⁰

Das Gemälde wird von Vasari erwähnt: „Auch porträtierte er [Tizian] fast zur selben Zeit [nach 1533] Herzog Francesco Maria [della Rovere] von Urbino – ein wunderbares Werk, für das er von Messer Pietro Aretino mit einem Sonett gewürdigt wurde, das folgendermaßen beginnt: Als der berühmte Apelles mit Künstlerhand Antlitz und Büste Alexanders porträtierte.“²¹¹ Das Sonett, das Aretino der Dichterin Veronica Gambara in einem Brief vom 7. November 1537 – zusammen mit einem weiteren Gedicht über Tizians Porträt der Eleonora Gonzaga – übermittelte, hat auch bezüglich der Entstehungszeit der beiden Porträts einen hohen Quellenwert. Ausgehend vom Schreiben (15. Juli 1536) des Herzogs an seinen Agenten und von der Tatsache, dass Tizian die Bildnisse erst im April 1538 nach Pesaro, des Herzogs neue Residenz, lieferte, kann für die Datierung des Diptychons 1536–1538 als Zeitrahmen angenommen werden. In seinem Sonett rühmt Aretino zunächst die meisterhafte Reproduktion der Rüstung, ferner die Fähigkeit des Künstlers, nicht nur die äußere Erscheinung des Dargestellten vollendet wiederzugeben, sondern auch dessen geistige und moralische Qualitäten, was dem berühmten antiken Maler Apelles beim Bildnis Alexanders nicht in dem Maße gelungen sei. Auch Attribute wie die drei Marschallstäbe bleiben nicht unerwähnt.²¹²

Erstmals in Tizians Porträtschaffen ist der Dargestellte in einem klar definierten Ambiente untergebracht. Dies zeigt sich zum einen in der vertikal betonten Raumecke, zum anderen darin, dass die kleine, rechts befindliche Wandfläche gegenüber der größeren mit ihrem olivgrauen Ton erheblich heller in Erscheinung tritt. Das Raumvolumen füllt eine mächtige Kommode, von deren dunkelpurpurner Draperiehülle sich die in Dreiviertelansicht wiedergegebene Gestalt des Herzogs – von der Schulterpartie abwärts – aufgrund der schwärzlichen Rüstung nur in Lichtreflex-Nuancen abhebt. Die horizontale, einer Brüstung ähnliche Kante der Kommode entspricht annähernd dem Teilungsverhältnis der Goldenen Schnittlinie, die dem sie durchstoßenden, stark beleuchteten Haupt des Herzogs als Basis dient. Zusammen mit der vom Goldenen Schnitt markierten Schulterpartie resultiert daraus der Eindruck einer vom übrigen Körper abgehobenen Büste, die – im Gegensatz zum universalen Anspruch des d’Avalos-Bildnisses – den individuellen Charakter des Dargestellten betont, was sich auch darin äußert, dass dieser – wiederum unterschiedlich von d’Avalos – den Betrachter mit herrischem Blick fixiert, ihn regelrecht in die Knie zu zwingen scheint. Die Gesichtszüge – die streng anmutende Falte an der Nasenwurzel, die tief liegenden, rötlich geränderten Augen sowie der herabgezogene Mundwinkel – künden vom tyrannischen Wesen des für seine Brutalität berühmten Herzogs. Dazu ergänzend ein Satz Hetzers: „Welche Einheit von stahlhartem Panzer und knochig festem, breitflächigem Gesicht.“²¹³ Mit der gestreckten Rechten hält der Kondottiere den venezianischen Kommandostab, den er auf seine von gelbem Reflexlicht getroffenen Hüfte stützt – darin der Haltung des römischen Kaisers Claudius angeglichen, den Tizian, ungefähr gleich-



48 Tizian, Francesco Maria della Rovere, Federzeichnung, 33,7 x 14,2 cm, Florenz, Uffizien

zeitig mit dem Rovere-Bildnis, als Bestandteil der Gemäldeserie halbfiguriger Cäsaren im Auftrag Federico Gonzagas (Eleonora Gonzagas Bruder, somit Schwager des Rovere) gemalt hatte.²¹⁴ Welchen großen Wert der Herzog von Urbino auf sein äußeres Erscheinungsbild gelegt hat, beweist vor allem die Rüstung, die neben jener des Alfonso d'Avalos – bezüglich realistischer Metallwiedergabe – wohl zu den geglücktesten Leistungen Tizians zählt. Der dem deutschen Typus entsprechende Panzer stammt vermutlich aus der Werkstatt von Lorenz und Kolman Helmschmid in Augsburg, einem Unternehmen, mit dem auch Francesco Maria als einer der prominentesten Kunden in Beziehung stand.²¹⁵ Für die illusionistisch tastbare Qualität der Rüstung leistet Tizians Farbbehandlung – ausgehend von Schwarz- und Weißakzenten bis zu modellierenden Graublauenschlüssen – einen fundamentalen Beitrag. Laut Hetzer sei es „keine Übertreibung, wenn wir die Behauptung aufstellen, dass kein Maler die farbige Materie wesenhafter empfunden habe als Tizian“. Fast überflüssig zu betonen, dass dies die Unbuntfarben (Schwarz, Weiß und Graustufungen) einschließt. Hetzers Gedankengängen folgend, hat dies Boehm – implizit auf die Rüstung des Rovere-Herzogs übertragen – wie folgt ausgedrückt: „Farbe vermag, in ihrer inneren Beziehungslogik gesehen, Flächen und Volumen in den optischen Zustand des Atmens, der Verdichtung oder der Transparenz zu versetzen. Vor allem aber vermag Farbe der Aktualität des Eindrucks, der im Augenblick wirksamen Energie, ein anschauliches Äquivalent zu geben.“²¹⁶ Damit wird auch das Zeitproblem berührt, das sich hier im *hic et nunc* des den Betrachter kritisch prüfenden Feldherren niederschlägt. Ganz anders Alfonso d'Avalos, der dem Betrachter keine Beachtung schenkt und, alle ablenkenden Machtattribute beiseite lassend, den Blick zeitdehnend in die Ferne richtet. Unverkennbar, dass Tizian hier dem universalen Anspruch eines von zeitfixierten Gegebenheiten abgehobenen Kondottiere Tribut zollt. Im Gegensatz dazu präsentiert der Herzog von Urbino – ebenso stolz wie jederzeit gewaltbereit – die Insignien seiner Macht: zunächst den Prunkhelm, der von einem aggressiv anmutenden Greif und einem Federbusch bekrönt wird (beide in silbrig weißen Tönen gehalten), weiters den venezianischen Marschallstab, dessen Schrägstellung – ein beträchtliches dynamisches Potenzial bergend – sich in Gegenrichtung zu den beiden auf der Brüstung an die Wand gelehnten Kommandostäben (der eine dem Heiligen Stuhl, der andere Florenz zugeordnet) wiederholt. Hinzu kommt zwischen den beiden Stäben als Wappenzeichen der Rovere der gegabelte Ast einer Eiche, aus dem Blätter und weiße Blüten sprießen, die von der stets sich erneuernden Macht der Adelsfamilie künden. Um den Ast windet sich ein weißes Spruchband mit der Beschriftung SE SIBI (= durch sich selbst allein), einer Devise, die das unbeirrbare Selbstbewusstsein des Kondottiere bezeugt.

Nachdem Francesco Maria della Rovere 1508 von seinem Onkel Guidobaldo I., dem letzten Stammhalter der Montefeltro, die Herzogswürde geerbt hatte, heiratete er im folgenden Jahr die 16-jährige Eleonora Gonzaga, Isabella d'Estes Tochter und Federico Gonzagas Schwester. Wie schon erwähnt betraute er Tizian 1536 mit der Fertigung seines Bildnisses. Im Gegensatz zum Herzog, den Tizian – aufgrund dessen berufsbedingt häufigen Ortswechsels – wohl nur selten zu Gesicht bekam,

stand Eleonora dem Künstler während ihres Venedig-Aufenthalts im Winter 1536 auf 1537 gleichsam abrufbereit als Modell zur Verfügung, was man auch ihrer mit geradezu miniaturistischer Finesse gemalten Prunkrobe ansieht.²¹⁷ Häufig wird der November 1537 als Vollendungsdatum der Porträts des Herzogspaares betrachtet. Als Indiz dafür dient das von Aretino an Veronica Gambara adressierte Schreiben vom 7. November 1537, in dem der Dichter die hohe Güteklasse der Gemälde in Form von Sonetten in höchsten Tönen preist.²¹⁸ Tizian hingegen hielt die Bilder noch nicht in dem Maße für ausgereift, um sie dem Besteller zu übergeben. Eine unmittelbare Gelegenheit hätte im Januar 1538 bestanden, als das Fürstenpaar anlässlich der mit der Türkenbedrohung zusammenhängenden Ernennung des Herzogs zum Oberkommandierenden der kaiserlichen, päpstlichen und venezianischen Streitkräfte in Venedig weilte. Auf dem Besuchsprogramm stand auch eine Einladung in Tizians Atelier, wo man den bereits weit gediehenen Porträts höchste Bewunderung zollte. Doch erst im folgenden April fand sich der Künstler bereit – vermutlich immer noch bestrebt, an den Gemälden gelegentlich Verbesserungen vorzunehmen –, die Bildnisse nach Pesaro zu übersenden.²¹⁹

Gemessen an der herkömmlichen Doppelporträtauffassung (s. etwa Piero della Francescas prototypische Porträts von Federico da Montefeltro und Battista Sforza; 1469–1472) bestehen zwischen den beiden Bildnissen tiefgreifende Unterschiede. Schlink hat dies wie folgt auf den Punkt gebracht: „Kein anderer Maler des 16. Jahrhunderts hat ein fürstliches Paar mit einem so sicheren Verständnis für die unterschiedlichen Lebenssphären eines condottierehaften Herzogs und einer gebildeten Herzogin dargestellt.“²²⁰ Darüber hinaus ist das Bilderpaar (Florenz, Uffizien) auch formal durch starke Kontrastierung gekennzeichnet. Abgesehen vom gleichen Format entsprechen die Porträts nur insofern den Bedingungen eines Diptychons, als das Haupt Eleonoras leicht nach links, also in Richtung ihres Gemahls gedreht ist. Während der Herzog stehend – exakt an der Symmetrieachse orientiert – abgebildet ist, nimmt die Herzogin, größtenteils in der rechten Bildhälfte situiert, eine sitzende Haltung ein. Zudem ist beim Heerführer eine Vertikalkomponente vorherrschend, wogegen sich Eleonora in die Grundrichtungen (Vertikale und Horizontale) des Gemäldes einfügt. Eine besondere Rolle spielt hier der hochrechteckige Fensterausschnitt, durch den der Blick in die sanft gewellte, vom dämmernden Licht des bewölkten Firmaments verklärte Landschaft der Umgebung von Pesaro oder Urbino schweift. In der Tat ist die Stellung der Herzogin, so Hetzer, eng der Fensterstruktur angeglichen: „Kopf und Oberkörper werden von den Vertikalen des Fensters begleitet, während der Unterkörper [analog zur Fensterbank] in breite Horizontalen gebunden ist“, einen Großteil der Bildbreite umfassend.²²¹ Der harmonische Ausgleich der Grundrichtungen wird noch durch die von links ansteigende, Kopf und rechte Hand der Dargestellten verbindende Diagonale ergänzt, alles in eine radikale Flächenprojektion mündend, die mit der plastisch raumgreifenden Erscheinung des Herzogs kontrastiert. Während dieser, mit Energie geladen, die engen Raumgrenzen nahezu zu sprengen scheint, ist im Bildnis Eleonoras eine höfische Atmosphäre vorherrschend, innerhalb derer sich die Fürstin – die Breitendimension des Gemäldes betonend – in passiver Vor-

nehmheit präsentiert. Trotz Blickkontakts scheint sie den Betrachter auf Distanz zu halten. Panegyrisch ihre Sittsamkeit, Redlichkeit, Klugheit, Gelassenheit und nicht zuletzt Schönheit in seinem Sonett preisend, hat sie Aretino als Idealtypus einer tugendhaften Renaissance-Dame geschildert. Dass es sich hier nicht mehr um jene Schönheit handelt, die einst Bembo in den Jugendjahren der (nunmehr 43-jährigen) Herzogin gerühmt hatte, verschweigt der Lobredner. Eleonoras Gesichtsausdruck zeigt einen Anhauch von Resignation, als habe man ihr viel aufgebürdet. Lediglich die schmal zusammengepressten Lippen zeugen von Kraft und Entschlossenheit, welche die „gute Herzogin“, so die Einschätzung ihrer Untertanen, auch bitter nötig hatte, zumal ihr nicht erspart blieb, ihren aufgrund militärischer Verpflichtungen häufig in der Ferne weilenden Gemahl in der Amtsführung des Herzogtums zu vertreten.

Wie schon angedeutet, hat sich Tizian mit größter Sorgfalt der minutiösen Wiedergabe des schwarzen, mit goldenen Maschenapplikationen versehenen Kleides gewidmet. Hinzu kommen das goldene, mit Perlen und Rubinen besetzte Doppelkollier, die filigrane Goldornamentierung der Haube sowie die gleichfarbigen, in Quasten endenden Gürtelschnüre. Mit Gold und Schwarz erinnert die Fürstin an die heraldischen Farben der Familie Montefeltro, von der Francesco Maria della Rovere sein Herzogtum geerbt hatte. Vor dem Fenster befindet sich ein grün gedeckter Tisch, auf dem eine turmähnliche Standuhr platziert ist. Auf ihrer kuppeligen Bekrönung erhebt sich ein gerüsteter, Stärke symbolisierender Krieger. Zudem versinnbildlicht die Uhr Mäßigkeit und als *Horologium Sapientiae* die Tugend der Klugheit.²²² Darüber hinaus verweist sie als *memento mori* generell auf die Vergänglichkeit des Seins. Das für Treue stehende Hündchen komplettiert die Liste der Tugenden.

Der in sich gekehrte Ausdruck Eleonoras sowie der dynamisch gesehen unerhebige Bildaufbau haben bisweilen Kritik hervorgerufen, besonders bei Hetzer, der sich sogar zur Behauptung versteigt, „die Frau als Charakter und geschichtliches Wesen [habe] Tizian offenbar nicht interessiert“ – eine Einschätzung, die für Eleonoras Bildnis gewiss nicht zutrifft. Entsprechend negativ die daraus gezogene Schlussfolgerung des Autors: „Das Bild der Herzogin von Urbino fällt gegen das ausgezeichnete ihres Gatten derartig ab, dass einem immer wieder Zweifel an der Eigenhändigkeit [...] kommen.“²²³ Dass Tizian – in radikalem Bruch mit der Tradition – vor allem den Kontrastreichtum zwischen den beiden Porträts im Auge hatte, ist ein gravierendes Kriterium, das Hetzer völlig verkannt hat. Dieser Fehleinschätzung ist Huse nachdrücklich entgegengetreten: „Das Unlebendige der Herzogin hat manche vor diesem Bilde sogar an Tizians Autorschaft zweifeln lassen. Sie sahen Unvermögen, wo Tizian charakterisierte, indem er eine Person in Distanz zu ihrer Rolle zeigte, ihr diese Distanz aber keineswegs vorwarf. Gerade nicht mehr ganz junge Frauen [wie eben Eleonora Gonzaga] können aus solchem Abstand bei ihm eine besondere Würde gewinnen.“²²⁴

Es besteht kein Grund, jenen Kunsthistorikern zu widersprechen, die das im Palazzo Pitti in Florenz aufbewahrte *Bildnis einer Dame* („*La Bella*“) als „das wohl



49 Tizian, Eleonora Gonzaga della Rovere, Leinwand, 114 x 103 cm, Florenz, Uffizien

Nächste Seite:

50 Tizian, Bildnis einer Dame („La Bella“), Leinwand, 89 x 75,5 cm, Florenz, Palazzo Pitti





51 Tizian, Mädchen im Pelz, Leinwand, 95 x 63 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

52 Tizian, Mädchen mit Federhut, Leinwand, 96 x 75 cm, Sankt Petersburg, 96 x 75 cm

schönste Frauenporträt, das Tizian gemalt hat“ bezeichnen oder „auch als Metapher für die Schönheit der Malerei [im Allgemeinen]“ verstehen wollen.²²⁵ Als Quelle zur *Bella* wird auf zwei mit 2. Mai und 10. Juli 1536 datierte Briefe verwiesen, in denen Francesco Maria della Rovere seinen venezianischen Agenten Leonardi auffordert, bei Tizian vorzusprechen, um ihn zur Vollendung beziehungsweise Übergabe „jenes Bildnisses von der Frau mit dem blauen Kleid“ zu bewegen. Ob diese Urgenz absehbar erfolgreich war, ist unbekannt. Angenommen wird, dass der Herzog das fertige Bildnis erst zu Gesicht bekam, als er im Januar 1538 in Venedig weilte.²²⁶ Viel ist über die Identität der Porträtierten gerätselt worden. Dies begann bereits im 19. Jahrhundert, als Thausing – und ihm später Berenson folgend – die Meinung vertrat, dass es sich hier um Eleonora Gonzaga handle, die Tizian als Modell zur Verfügung gestanden sei – unwahrscheinlich, zumal Herzog della Rovere im Schreiben an Leonardi den Namen seiner

Gemahlin nicht erwähnt, stattdessen lediglich von „quella donna“ spricht.²²⁷ Da alle bisherigen Identifizierungsversuche fehlgeschlagen sind, hat man sich mittlerweile darauf geeinigt, dass hier wahrscheinlich nur das Abbild eines anonymen Modells, oder, anders ausgedrückt, ein Idealbildnis vorliegt, das sich in die Serie jener „belle donne“ einreicht, die Tizian schon im zweiten Jahrzehnt gemalt hatte. Davon abgesehen beschäftigt sich die Forschung immer noch mit der Frage, ob es sich hier um eine ‚ehrbare‘ Dame oder eine Kurtisane handelt. Für Ersteres sprechen das überaus prächtige Kleid und die kunstvolle Frisur, die der Dargestellten das Aussehen einer „donna di Palazzo“, so Baldassare Castigliones Bezeichnung für eine ideale Hofdame, verleiht. Naheliegender ist es allerdings, diese als Kurtisane zu interpretieren, wofür zwei Punkte geltend zu machen sind: Zum einen der durchsichtige, über der rechten Schulter drapierte Schleier sowie die von der Frisur losgelöste Haarsträhne – beides für eine ‚ehrbare‘ Hofdame undenkbare Merkmale –, zum anderen die Tatsache, dass die Porträtierte für zwei weitere zeitgleich entstandene Bildnisse Tizians – für das *Mädchen im Pelz* (Wien, Kunsthistorisches Museum) und *Mädchen mit Federhut* (St. Petersburg, Eremitage) – als Modell gedient hat. Mit dem Umstand, dass beide Frauen mit halb entblößten Brüsten dargestellt sind, kommt eine erotische Komponente ins Spiel, die implizit auch im Falle der *Bella* die Kurtisanentheorie zu bestätigen scheint. Noch wichtiger ist der Hinweis auf die *Venus von Urbino* (vor 1538; Florenz, Uffizien), welche die gleichen Gesichtszüge zeigt, womit die erotische Konnotation auch mit der *Bella* schlagend wird. Da die nackte Venus vermutlich auf eine Bestellung Guidobaldo della Roveres, Herzog Francesco Marias Sohn und Nachfolger, zurückgeht, ist nicht auszuschließen, dass es sich bei der Göttin um dessen Geliebte handelt, die bezüglich der *Bella* als Kurtisane in die Rolle einer Hofdame geschlüpft ist – ein weiterer Identifikationsversuch, der, so Walther, wohl bereits in den Bereich der Anekdote fällt.

Abb. 50, S. 100

Dass das Porträt der unbekanntenen *Bella*, so Dülberg, „ein ganz intimes persönliches Bild darstellt, das nicht dafür bestimmt war, ständig offen zur Schau gestellt zu werden“, bezeugt der ursprünglich es verhüllende textile Schutzdeckel, den della Rovere in seinem Brief vom 2. Mai 1536 zusammen mit dem Gemälde einfordert: „[...] desideriamo che la finisca bella circa il tutto et con il timpano“. Der Begriff „timpano“ verweist auf eine spezielle Art des Deckels, der bemalt und/oder mit einer Inschrift versehen sein konnte.²²⁸ Dadurch den Blicken der Öffentlichkeit entzogen, kann bezüglich der *Bella* im Besonderen und der Serie der „belle donne“ im Allgemeinen – im Gegensatz zum Porträt der Eleonora Gonzaga – Hetzers Theorie vom „geschichtslosen Wesen“ der Frau in Tizians Porträtschaffen zugestimmt werden. Das Bildnis der *Bella* zählt zu Tizians geglücktesten Werken, in denen die Farbe als hervorstechendes Qualitätsmerkmal die besondere Atmosphäre auslöst und zum integrativen Bestandteil wird. Das dunkle Blau-Grün des goldbestickten Kleides harmonisiert mit dem Rotviolett der Ärmel und dem Weiß der ihnen aufgesetzten Falbeln. Alles – der dunkle, die Strahlkraft des Kolorits steigernde Hintergrund inbegriffen – trägt dazu bei, das blühende Inkarnat und das rötlich blonde Haar der Frau zur Geltung zu bringen.²²⁹

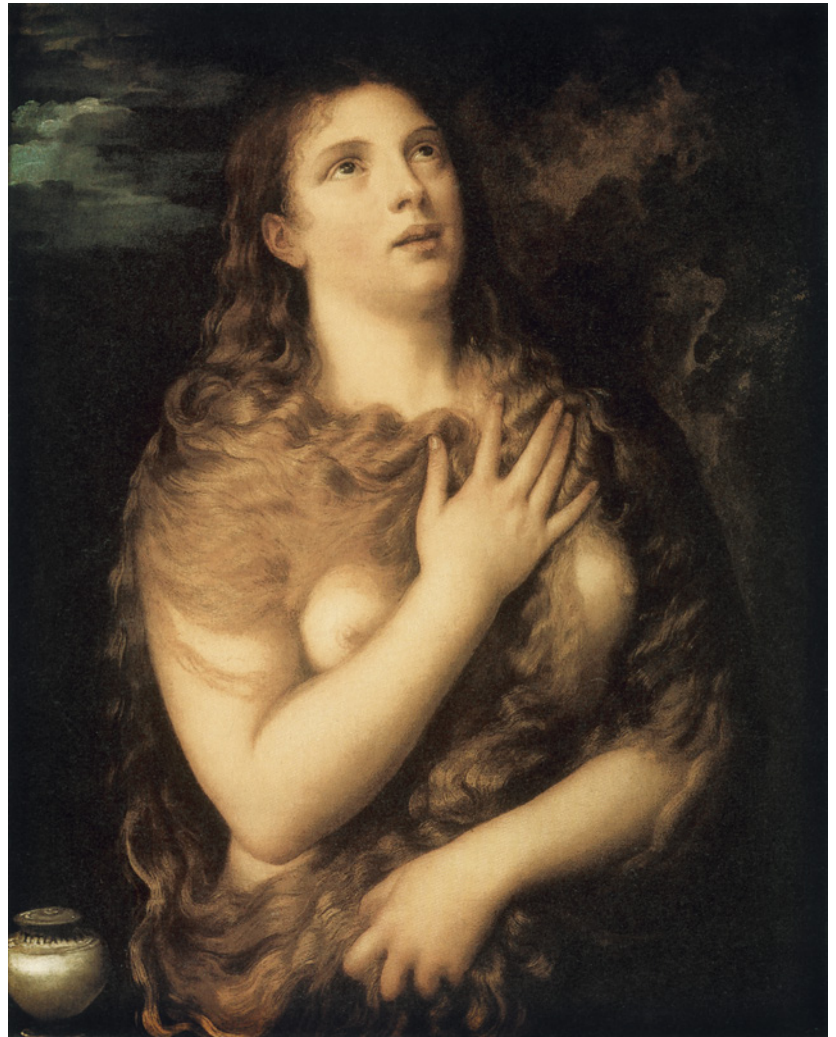


Zu Recht hat Schlink auch Tizians Darstellung der *Hl. Maria Magdalena* (Florenz, Palazzo Pitti) – trotz deren BÜßerrolle – mit Verweis auf deren einstige ‚Kariere‘ als Freudenmädchen in die Nähe der Kurtisanenbildnisse gerückt. In Dreiviertelansicht wiedergegeben wird Christi „Lieblingsjüngerin“ teils von einem düster bewölkten Himmel, teils von einer dunkelbraunen Felswand hinterfangen. Das Haupt angehoben und den Blick mit „bußfertiger Sehnsucht nach göttlicher Vergebung“ nach oben gerichtet. Ihr Attribut, das Salbgefäß, trägt Tizians Signatur. Abweichend von der *Bella* und dem *Mädchen im Pelz* macht sich eine Dynamik bemerkbar, die sich in der schrägen Blickführung und den in diagonale Richtung weisenden, parallel angeordneten Unterarmen, mit denen die BÜßerin ihre herabwallende Haartracht zu bändigen sucht, niederschlägt. Von dieser Armhaltung hat der Künstler später im *Mädchen mit Federhut* neuerlich Gebrauch gemacht. Dass die unvergleichlich lebendig gemalten Haarmassen nur zum Teil dem Zweck der Verhüllung dienen, zeigt sich an den geradezu aufreizend ostentativ zur Schau gestellten Brüsten, die mit ihrem unverhohlenen Laszivitätsanspruch wie ein Rückblick auf Magdalenas Prostituiertenlaufbahn anmuten. Wie der leicht geöffnete Mund und die fromm ‚verdrehen‘ Augen verraten, gelangen am Antlitz der Heiligen reuige Hingabe und Ekstase mit irdischen Anklängen gleichermaßen zum Ausdruck. Darin dokumen-

53 Tizian, *Venus von Urbino*, Leinwand, 119 x 165 cm, Florenz, Uffizien

Abb. 50, S. 100, Abb. 51, S. 101

TIZIAN



54 Tizian, *Büßende hl. Maria Magdalena*, Holz, 84 x 69,2 cm, Florenz, Palazzo Pitti

tiert sich eine sinnlich-religiöse Ambivalenz von nahezu schon barocker Tragweite, wie sie erst etwa ein Jahrhundert später – z.B. in Skulpturen Berninis (verwiesen sei nur auf dessen *Hl. Bibiana* oder *Hl. Teresa*) – in noch gesteigerter Form zu Tage tritt. Hinzu kommt als zusätzliche erotische Konnotation der Umstand, dass Tizians Bereitschaft, bezüglich Magdalenas Haltung sich von antiken Venusstatuen anregen zu lassen, dem gebildeten Humanisten mit Sicherheit nicht entgangen ist.²³⁰ Nicht zuletzt war es wohl diese Doppelrolle der Heiligendarstellung – Buße gepaart mit Verführungskunst oder Erotik legitimiert durch ein religiöses Sujet – , die am Kunstmarkt den Bedarf nach weiteren Versionen des Themas evozierte, zahlreiche Repliken (mit und ohne Werkstattbeteiligung) oder Kopien eingeschlossen.²³¹ Die unterschiedlichen Beweggründe einer an mehrdeutigen Magdalena-Gemälden interessierten Käuferschicht kommentiert Schlink wie folgt: „Den Zeitgenossen galt dieses zugleich betörender weiblicher Schönheit und raffinierter monochromer Malerei, frommer Himmelserwartung und Bußfertigkeit als ein Angebot, das der

eine mehr in kennerschaftlicher Hinsicht bewundern konnte (die kunstvolle Malweise der Haare), ein anderer mehr nach dem erotisierenden Verführungszauber und ein dritter nach dem Ausdruck der Bekehrung und der Bußfertigkeit der einzigen Jüngerin Jesu Christi.“²³²

Hinsichtlich der Frage nach der Auftraggeberschaft des Gemäldes ist sich die Forschung uneinig. Dabei sind drei Möglichkeiten in Erwägung zu ziehen. Eine davon besagt, dass Francesco Maria della Rovere der Besteller gewesen sei. Als Beweis dafür (so auch laut Pedrocco) dient ein Schreiben vom 8. August 1533 an Tizian, in dem der Herzog die noch ausstehende Lieferung mehrerer Werke beklagt. Dieser Urgenz trägt der Künstler Rechnung, indem er ihm innerhalb einer Zeitspanne zwischen Ende 1533 und März 1534 drei Gemälde übersendet, darunter allerdings keines ausdrücklich als *Maria Magdalena* bezeichnetes. Dass die Übergabe derselben an den Herzog trotzdem – laut Pedrocco vermutlich erst 1535 – erfolgt sei, scheint eine Notiz Vasaris nahezulegen, der zufolge dieser „ein außerordentliches Brustbild der Maria Magdalena mit offenen Haaren“ in der *guardaroba* von Guidobaldo, Francesco Marias Sohn, gesehen habe, das Heiligenbildnis demnach als Erbe in dessen Besitz gelangt sei.²³³ Eine andere These geht davon aus, dass der Maler mindestens fünf Versionen des Magdalena-Themas für den Mantuaner Hof schuf, wovon eine von Federico Gonzaga für Vittoria Colonna, die Gemahlin von Alfonso d’Avalos, als Geschenk gedacht war. Dass dieses Gemälde mit dem hier besprochenen identisch ist, ist meiner Meinung nach nicht ganz auszuschließen. Dem widerspricht Pedrocco (Luzio zitierend), indem er es für verschollen erklärt. Darüber hinaus habe sich Magdalena in dem für Vittoria bestimmten Bild in einer unterschiedlichen Haltung (beide Hände an die Brust geführt) präsentiert; zudem habe sie Tizian laut Hope bekleidet dargestellt.²³⁴ Eine von beiden Thesen abweichende Meinung vertritt Och, die in Vittoria Colonna die Auftraggeberin des 1531 bei Tizian bestellten Uffizien-Gemäldes vermutet; später habe diese es Eleonora Gonzaga della Rovere geschenkt. „Da die hl. Magdalena besonders von Witwen verehrt wurde, sandte Vittoria möglicherweise das Bild ihrer Freundin Eleonora, nachdem deren Mann, Francesco Maria della Rovere, im Jahre 1538 verstorben war.“²³⁵

Venus von Urbino

Mit der *Venus von Urbino* (Florenz, Uffizien) schuf Tizian seine erste Darstellung eines liegenden weiblichen Aktes. Schon zuvor hatte er sich mit dem Thema auseinandergesetzt, als er im *Andrierbacchanal* eine in ein Figurenensemble eingebundene nackte Frau malte, die laut Vasari „so schön ist, dass sie lebendig scheint“. Auftraggeber war vermutlich Guidobaldo della Rovere, Herzog von Camerino und als Sohn Francesco Maria della Roveres Nachfolger im urbinatischen Herzogtum. Beleg dafür ist ein mit 9. März 1538 datiertes Schreiben an Girolamo Fantini (neben Leonardi der zweite Agent der della Rovere-Familie in Venedig), in dem Guidobaldo diesem einschärft, Venedig nicht ohne das Gemälde mit der *donna nuda* zu verlassen, zudem Tizian ausrichten lässt, das Werk keinesfalls an einen anderen

Abb. 53, S. 103



55 Giorgione, *Schlafende Venus*, Leinwand, 108,5 x 175 cm, Dresden, Gemäldegalerie



56 Tizian, *Jupiter und Antiope*, („Pardo Venus“), Leinwand, 196 x 385 cm, Paris, Louvre

Interessenten zu veräußern. Im Übrigen ist Eleonora Gonzaga della Rovere, Guidobaldos Mutter, für die Kosten des Bildes aufgekommen.²³⁶

Dass sich Tizian bei seiner *ignuda* merklich an Giorgiones Dresdener *Venus* orientiert hat, steht außer Streit. Dem Vorbild gemäß ist die untere Kontur der die gesamte Bildbreite umfassenden Gestalt vom Kopf bis zu den Beinen in einen Segmentbogen eingespannt, woraus auch die leicht angehobene Stellung des von Polstern gestützten Oberkörpers resultiert. Übereinstimmend ferner die überkreuzten Beine, der Griff zur Scham sowie der in Dreiviertelansicht dem Betrachter zugekehrte Leib, dessen Schönheit erst dadurch zu voller Geltung kommt. Beide Figuren ruhen auf einem weißen Tuch, das in Giorgiones *Venus*-Bild am Boden aufliegt, Tizians *donna nuda* hingegen als Betttuch dient. Kennzeichnend ist die stilistisch unterschiedliche Faltengebung der Tücher. Während Giorgione einen knittrig hartbrüchigen Faltenstil präferiert, tritt bei Tizian ein weich fließender Faltenduktus zutage. Diese Differenz mit den Stilbegriffen „plastisch“ und „malerisch“ zu umschreiben, ist naheliegend, wobei sich letzterer auch an Tizians Akt in Form einer Milderung der Konturenschärfe und eines im Vergleich zu Giorgiones *Venus* farblich lebendigeren, vom Licht stärker durchfluteten und im Umrissbereich der Gestalt mit einem Rosaschimmer versehenen Inkarnatstons niederschlägt. Darüber hinaus zeichnet sich Tizians Gemälde generell durch eine pointierter dosierte Farbgebung aus. Dies manifestiert sich etwa am ausschnitthaft neben dem verrutschten Linnen sichtbaren Bettteil, dessen Rot gegenüber der an sich gleichfarbigen, der *Venus* Giorgiones als Stütze dienenden Polstermasse einen erheblich gesättigteren beziehungsweise leuchtkräftigeren Ton aufweist. – Im Gegensatz zur Dresdener *Venus*, die – den Kopf in die Beuge des angehobenen Arms geschmiegt – schlafend dargestellt ist, zeigt sich Tizians *ignuda* im Wachzustand, den abgewinkelten Arm in den Polster gedrückt, mit der Hand in ein Rosenbündel greifend. Im Übrigen ist Tizian seinem Vorbild in der nur wenig später (um 1540) entstandenen *Pardo-Venus* (= *Jupiter und Antiope*; Paris, Louvre) noch getreuer gefolgt, die Stellung des analog zu Giorgiones *Venus* über den Kopf gelegten Arms eingeschlossen.

Die erste Erwähnung des Uffizien-Gemäldes stammt von Vasari, der es 1548 in der herzoglichen *guardaroba* besichtigt hatte. In seinen *Vite* von 1568 beschreibt er die mittlerweile hochberühmte Aktdarstellung als „jugendliche Venus, die inmitten von Blumen und einigen sehr schönen, trefflich ausgeführten zarten Tüchern liegt“.²³⁷ Ungeachtet dessen, dass in Guidobaldos Korrespondenz und auch seitens Tizians nur von einer *donna nuda* die Rede ist, hat sich Vasaris mythologische Identifikation in der Literatur bis heute hartnäckig gehalten. Dem hat schon Hetzer energisch widersprochen: „Es ist keine Venus, sondern eine Courtisane, und es fehlt jede Spur einer Umdeutung ins Mythologische. [...] Das Bild ist ganz Gegenwart, ganz unsentimental, ohne den Duft des Traumes [...]“²³⁸ In der Tat ist die Schöne nichts Anderes als eine nackte Frau beziehungsweise eine Edelprostituierte – wahrscheinlich eine von Guidobaldos Favoritinnen –, die sich zur Schau stellt und auf einen Kunden wartet – „im Sinne einer Schönheit, die sich zeigt und genossen werden will“ oder, noch eindringlicher, mit Worten Kennedys: „Ihr Aus-

druck angeregter [Selbst]Befriedigung gleicht einer offenen Einladung.“²³⁹ Anders in Giorgiones Gemälde, in dem die Frau – eingebettet in eine lyrisch-stimmungs-volle Landschaft und statt auf einem komfortablen Bett am Boden liegend – in ihrer göttlichen Rolle unanfechtbar ist. Schlafend ganz dem Traum hingegeben ist sie weit davon entfernt, mit einer voyeuristischen Reaktion des Betrachters zu rechnen. Tizians *ignuda* mutiert, so Kennedy, in eine „verführerische Fassung“ von Giorgiones *Venus*. Als willfähiges Objekt sinnlicher Begierde wird sie aus einer Landschaft in die Intimität eines Innenraums versetzt und dadurch „entgöttlicht“. Unter dem Aspekt mehrerer Bedeutungsschichten erscheint es indes legitim, sie als Allusion auf die Liebesgöttin in Betracht zu ziehen. Gleichwohl wird ihre Primärfunktion als Kurtisane, oder, was nicht auszuschließen ist, Geliebte des Herzogs dadurch nicht infrage gestellt, zumal sie, namentlich unbekannt, bezüglich ihrer Physiognomie in frappanter Weise an die ebenso anonymen Kurtisanenbilder der *Bella* und des *Mädchens im Pelz* erinnert; zumindest die *Bella* entstand bekanntlich im Auftrag Francesco Maria della Roveres. – Das Haupt der Nackten schmiegt sich an die Schulter, über die ihr offenes Blondhaar schmeichelnd hinweggleitet. Unterstützt durch die Zärtlichkeit verheißende Kopfhaltung, fixiert ihr verführerischer Blick den Betrachter, wobei ihr sanft geschwungener Mund einen Anhauch von Ironie verrät. Selbst der Kunsthistoriker Tietze scheint ihren Reizen zu erliegen, wenn er sich mit laszivem Unterton nach ihrem Namen, ja sogar nach ihrer „Adresse“ erkundigt. Tietze hat die veränderte Einstellung der Tiziangeneration zu offenkundig dargestellter Erotik gegenüber jener vorangegangener Generationen, die darauf bedacht waren, Nacktheit in Bildern stets, alibiähnlich, in religiös-christlicher beziehungsweise mythologischer Verschlüsselung geliefert zu bekommen, genauer untersucht. Als exemplarischen Beleg dafür verweist er auf einen Brief Pietro Aretinos, in dem dieser dem Herzog von Mantua eine Venus von Jacopo Sansovino verspricht, „die so naturgetreu und lebendig sein werde, dass sie jedermann, der sie ansähe, mit Wollust erfüllen werde“.²⁴⁰

Abb. 50, S. 100, Abb. 51, S. 101

Die Szene spielt in einem mit prächtig ornamentierten Wandteppichen geschmückten Saal, der sich angesichts seiner Weiträumigkeit nur wenig eignet, der ihrem Stelldichein entgegensehenden Kurtisane die Intimität eines abgeschiedenen Ambientes zu sichern. Indessen wusste sich Tizian zu helfen, indem er knapp hinter der Bettstatt eine von einem dunkelgrünen Vorhang verhüllte Zwischenwand einzog, die wenigstens behelfsmäßig zur Funktion eines separierten Alkovens beiträgt. Die improvisiert abschirmende Wand halbiert den Saal. Folglich stimmt ihre Abschlusskante mit der Symmetrieachse überein, die einerseits das an der Rückwand befindliche, von einer Säule unterteilte Doppelfenster anschneidet, das den Blick auf einen stimmungsvollen Abendhimmel frei gibt, andererseits exakt jene Stelle akzentuiert, an der die Schöne ihre Scham berührt, dadurch das eigentliche, für die Bildaussage entscheidende Zentrum betonend. – Die Komposition steht ganz im Zeichen der Orthogonalität. Vom Vorrang der Grundrichtungen bestimmt setzt sie sich aus quer- und hochrechteckigen Elementen zusammen, die in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander stehen. Dies führt zu einer Vorherrschaft der Flächenprojektion über die Raumkomposition. Selbst das kassettierte

Fußbodenmuster lässt angesichts extrem gedämpfter Farbigkeit und, daraus resultierend, kaum erkennbarer Fluchtlinien kein nennenswertes Raumgefühl aufkommen. Hinzu kommt die Stille der Bewegungslosigkeit, die dazu beiträgt, den Eindruck einer angehaltenen Zeit zu verstärken. Die einzige Kompositionsschräge manifestiert sich darin, dass das Weiß der Polster sowie das Rot des Bettausschnitts mit der gleichfarbigen Kleidung der Dienerinnen im Hintergrund eine diagonal verlaufende Farbbrücke bilden. Im Ganzen gesehen ist ein warmer Grundton vorherrschend, dem lediglich das Grün des Wandschirms zu widersprechen scheint. Da dieses Grün jedoch tief abgedunkelt ist, kommt es als Komplementärfarbe zum Rot nur eingeschränkt zum Tragen. Weit nachhaltiger ist seine Wirkung als Bunt-Unbunt- beziehungsweise Hell-Dunkel Kontrast. So gesehen dient es der Kurtisane in erster Linie als Folie, die deren blühendem Inkarnat in unüberbietbarer Intensität zu voller Leuchtkraft verhilft. Hüttinger zufolge „setzt nun jene Entwicklung ein, die Tizian zum größten Koloristen werden lässt. [...] Die Farben beziehen sich wohl zunächst auf die verschiedenen Dinglichkeiten und Stoffe. Zugleich indessen haben sie Anteil an der übergeordneten Ganzheit des Bildes: die Gegenstandsfarbe ist in die Bildfarbe übergeführt“.²⁴¹

Abgesehen von einem allgemeinen Konsens bezüglich der Mehrdeutigkeit des Gemäldes ist sich die Forschung in der Frage nach der Gewichtung der einzelnen Bedeutungsschichten nicht ganz einig. Außer Streit steht mittlerweile, dass es sich hier wie schon erwähnt keinesfalls um die explizite Darstellung einer Venus handelt, weshalb man in letzter Konsequenz auch den traditionellen Bildtitel „Venus von Urbino“ für obsolet erklären müsste. Wäre Tizian von der Intention ausgegangen, eine eindeutige Venus-Darstellung zu liefern, hätte er mit Sicherheit nicht auf das wichtigste Attribut der Göttin, den in Liebesvermittlungen unerlässlichen Cupido, verzichtet. Es sei nur daran erinnert, dass er fast zwei Jahrzehnte zuvor Giorgiones *Schlafender Venus* – im Vollendungsstadium des Werks – den kleinen, im 19. Jahrhundert von einem Restaurator getilgten Liebesgott hinzugefügt hatte. Und auch in seinen späteren Venus-Bildern wird Cupido fast immer als Begleiter der Göttin in Erscheinung treten.

In der neueren Forschung wird der tiefere Sinn des Gemäldes vorrangig als eine Art Hochzeitsallegorie interpretiert. Mehrere Motive deuten darauf hin: zum einen der Rosenstrauß als Sinnbild beständiger Liebe, zum anderen der auf der Fensterbank platzierte Topf mit einem Myrtenstrauch als beliebtes hochzeitliches Symbol, ferner das am Bettende zusammengerollte Hündchen, das für eheliche Treue steht. Ob der im Hintergrund befindliche *cassone*, vor dem die beiden Dienerinnen Vorbereitungen zur Einkleidung der Schönen treffen, als Brauttruhe zu deuten ist, sei dahingestellt. Pedrocco zufolge „favorisiert man heute die Vorstellung, das Gemälde verkörpere weniger eine Ode an die fleischliche Liebe als vielmehr eine Art Huldigung der Ehe“. Gleich danach korrigiert der Autor diese zu einseitig vertretene Anschauung mit der Bemerkung, Tizian habe „die sinnliche und erotische Komponente demonstrativ forciert“.²⁴² Zutreffender ist demnach eine hermeneutische These, die den vorrangigen Kurtisanen-Gedanken mit einer hochzeitlichen Anspielung junktiziert. Ähnlich scheint auch Schlink zu argumentieren, wenn er



57 Tizian, *Tempelgang Mariens*, Leinwand, 335 x 775 cm, Venedig, Accademia

die Verbildlichung sexueller Begierde als Tizians primäres Anliegen betrachtet, was jedoch auch ihn nicht daran hindert, den ehelichen Deutungsaspekt beizubehalten. Trotzdem räumt der Verfasser dem erotischen Sachverhalt eine Vorrangstellung ein, indem er „die Hand auf dem Schoß der Ruhenden als ganz und gar nicht unschuldige und schamhaft verbergende, sondern als Werkzeug präkoitaler Selbsterregung“ interpretiert. Als Indiz für die eheliche Ikonologie-Konnotation verweist man in der Forschung vor allem auf das 1534 gefeierte Verlöbnis von Guidobaldo mit Giulia da Varano aus Camerino. Da das Mädchen dem Herzog als Zehnjährige versprochen worden war, folglich zur Zeit der Entstehung des Gemäldes vermutlich noch nicht einmal das 14. Lebensjahr erreicht hatte, ist auszuschließen, dass der Künstler es – wie nicht selten behauptet – als Aktmodell verwendet hat. Dazu Schlinks wohl etwas gewagter, gleichsam aus sexualpädagogischem Blickwinkel verfasster Kommentar: „Wenn das 1538 vollendete Gemälde [...] im Schlafzimmer des jungen Herzogspaares hing, hätte es der heranwachsenden Braut [anhand der Vorbildfunktion einer Kurtisane] als sexuelles Stimulans und als Garant baldiger Nachkommenschaft dienen sollen.“²⁴³

Tempelgang Mariens

Der für die Scuola Grande di Santa Maria della Carità geschaffene *Tempelgang Mariens* ist das größte (335 x 775 cm) und am meisten dem Querformat verpflichtete Bild, das Tizian je gemalt hat, zudem sein einziges im Auftrag einer Scuola Grande ausgeführtes Werk. Das in situ befindliche Gemälde erstreckt sich über die gesamte Eingangswand der ehemaligen sala dell'albergo, die seit Beginn des 19. Jahrhunderts den eindrucksvollen Abschluss der Gallerie dell'Accademia di Venezia bildet. Die Vorgeschichte der Auftragsvergabe führt in das Jahr 1504, als man zunächst Pasqualino da Venezia, einen heute kaum noch beachteten Maler, mit der Durchführung des Tempelgang-Themas betraute. Indessen starb der Künstler noch

vor Beginn der Arbeiten, worauf sich die Jury der Scuola drei Jahrzehnte Zeit ließ, ehe sie am 21. August 1534 Tizian die Realisierung des Projekts übertrug. Dass das Werk erst etwa vier Jahre danach, im März 1538, vollendet war, könnte unter anderem mit Tizians annähernd gleichzeitiger Tätigkeit an der *Schlacht von Spoleto* zusammenhängen, einem ebenso monumentalen, für den Dogenpalast geschaffenen Gemälde, das der Künstler, nach jahrzehntelangem Zögern, gleichfalls 1538 fertiggestellt hat. Die Ursache, weshalb der längst überregional anerkannte Künstler für weitere Arbeiten an einem von der Scuola geplanten Marienzyklus nicht mehr zur Verfügung stand, lag wohl auch daran, dass er – von vielleicht überhöhten Honorarforderungen abgesehen – sich nicht an lokale Aufträge binden wollte, bestrebt, seinen Tätigkeitsbereich weit über den Horizont der Lagunenstadt hinaus auszudehnen. Nun galt es zwecks Fortführung des Zyklus einen geeigneten Nachfolger zu finden. Mit dem Engagement Pordenones hatte die Scuola an sich eine gute Wahl getroffen, wäre nicht der plötzliche Tod des Malers dazwischen gekommen. Pordenones Vorschlag, zunächst die *Vermählung Mariens* in Angriff zu nehmen, wurde beibehalten. Mit der Ausführung des Gemäldes wurde der mediokre Gianpietro Silvio betraut, der in einer Abstimmung so angesehene Maler wie Paris Bordone und Bonifazio de' Pitati hinter sich gelassen hatte.²⁴⁴ Diese Entscheidung zugunsten Silvios vermittelt aus heutiger Sicht eine Vorstellung vom wenig entwickelten Kunstverständnis der bürgerlichen Scuolenbrüder. In der Tat könnte die qualitative Differenz zwischen Silvios Vermählungsbild, an dessen Aussagewert man offensichtlich nichts auszusetzen hatte, und Tizians Werk nicht größer sein. Dazu eine kunstsoziologische Bemerkung Huses: „Wahrscheinlich aber sind solche Bilder [in der Art Silvios] für die Breite der venezianischen Produktion sehr viel repräsentativer als diejenigen Werke, für die sich die Nachwelt so ausschließlich interessiert. Über die Erwartungen der Scuola Grande della Carità gibt das Bild des Silvio jedenfalls sicherlich genauere Auskunft als das Meisterwerk des Tizian.“²⁴⁵

Gemessen an Tizians ebenso dynamischen wie stilistischen Experimenten in den Altarbildern der 20er-Jahre ist für dessen *Tempelgang* eine statisch beruhigte sowie streng geometrisch kalkulierte Komposition kennzeichnend. Ein Konservatismus ist vorherrschend, der Erinnerungen an die großen Zeremonienbilder des ausgehenden Quattrocentos wachruft. Bestimmend dafür ist ein Wiederaufleben der Tradition der Scuolenbilder (s. Scuola Grande di San Giovanni Evangelista), für deren hohen Qualitätsstandard vor allem Gentile Bellini und Carpaccio bürgten. In diese Richtung weist auch Tizians vorrangiges Interesse an Bühnenhafter Inszenierung, architektonischer Kulissenbildung, Detailrealismus und Erzählfreudigkeit. Dahinter standen gewiss auch konkrete Vorstellungen der Confraternità, die möglicherweise sogar mit dem Verweis auf eine Entwurfsskizze Pasqualinos auf Tizians Gestaltungsweise einzuwirken suchte. Gewiss wusste man auch Bescheid, dass sich bereits Carpaccio (Scuola degli Albanesi, 1504/06) und Cima da Conegliano (1500; Dresden, Gemäldegalerie) mit dem Thema des Tempelgangs befasst hatten. Dass Tizian mit deren hartbrüchigem Stil und unatmosphärischer Buntfarbigkeit nichts mehr gemeinsam hatte – die beiden Künstler vor allem mit seiner revolutionären Koloritauffassung und unvergleichlichen Porträt-Begabung

in den Schatten stellte – ist unverkennbar.²⁴⁶ Die literarische Quelle des *Tempelgangs* führt zu den „Apokryphen“, vor allem aber zu Jacobus de Voragine's „Legenda aurea“: „Da nun die Jahre um waren und das Kind [Maria] entwöhnt war, führten die Eltern es zum Tempel mit ihrem Opfer. Nun waren um den Tempel 15 Stufen zu einem Bilde der Fünfzehnstufenpsalmen. [...] Und da man die Jungfrau auf die unterste Stufe stellte, stieg sie die Stufen alle ohne jegliche Hilfe empor, als wäre sie schon vollkommenen Alters. [...] Da sie 14 Jahre alt war, ließ der Hohepriester aufrufen, dass die Jungfrauen, die in den Tempel waren gebracht worden und ihr Alter erfüllt hätten, nach Hause sollten kehren, dass man sie Männern zur Ehe gäbe.“²⁴⁷

Die Komposition des Gemäldes ist in erheblichem Maße durch dessen übermäßige Breitenstreckung und die im Verhältnis dazu geringe Bildhöhe präjudiziert. Hinzu kommt die in der *Legenda aurea* besonders betonte monumentale Freitreppe, die, von rechts oben ausgehend, bis in die linke Bildhälfte vorstößt. So gesehen – und nicht nur den traditionellen Treppenmodellen Carpaccio's und Cima's folgend – wäre somit schon a priori keine andere Lösung als eine bildflächenparallele Anordnung der Treppenanlage in Frage gekommen. Den revolutionären Schritt in den Bildraum hat erst Tintoretto etwa zwei Jahrzehnte später in der Kirche *Madonna dell'Orto* gewagt. Den Umstand, dass das rechte *Albergo*-Portal bereits vorhanden war, wusste Tizian originell zu nutzen, indem er dessen oberes Viertel illusionistisch zugleich als Zugang zur quaderförmig verkleideten Treppenwand verwendete. Das linke Portal wurde erst 1572 eingelassen, was die Abtrennung des unteren Teils der darüber befindlichen Figurengruppe zur Folge hatte. Bereits mehr als die Hälfte der Stufen überwunden, hat Maria auf dem zentralen Treppenabsatz Halt gemacht. Hellblau gekleidet und von einem goldgelben Strahlenkranz *Mandorla* ähnlich umschlossen streckt sie ihr Ärmchen dem empfangsbereiten Hohepriester entgegen. Aufgrund ihrer isolierten Position und der sie akzentuierenden Säule verfügt sie über ein dermaßen ausgeprägtes visuelles Gewicht, dass sie zum Zentrum der rechten Bildhälfte wird. Dahinter erstreckt sich ein von einer zweischiffigen Kolonnadenstellung gestützter *Palazzo*, dessen demnach offenes Erdgeschoß, so Pochat, für das Theater (s. etwa Bramante's *Ansicht einer tragischen Bühne*, Kupferstich, um 1500, Florenz, Uffizien) typisch ist.²⁴⁸ Dem vom oberen Bildrand angeschnittenen, in Grautönen gehaltenen Gebäude folgen zwei schräg abfallende Paläste, von denen der vordere eine rosa-weiße Fassadenverkleidung aufweist, die exakt dem gleichfarbigen, Rauten bildenden Inkrustationsmuster des *Dogenpalastes* entspricht. Gesimse und Dachtraufen entsenden abwärts gerichtete Fluchtlinien, die mit jenen der links postierten Pfeilerarkaden in der Gestalt des *Joachim, Anna's Gemahl*, – weit unter der bildteilendenden Horizontalen – zum Fluchtpunkt konvergieren, der den Eindruck einer auf Untersicht berechneten Bildperspektive verstärkt. Den bühnenhaft anmutenden Bauelementen entspricht ein Raumtrichter, der den Blick in eine Gebirgslandschaft mit tief liegendem Horizont lenkt. Nur sehr selten hat sich Tizian mit dem Thema bühnenbildnerisch prospektiver Architektur auseinandergesetzt. Allgemein wird angenommen, dass ihm hier *Jacopo Sansovino* und *Serlio* beratend zur Seite standen, vor allem letzterer,



58 Bramante, *Ansicht einer tragischen Bühne*, Kupferstich

der 1532 im Auftrag des Herzogs von Urbino in Venedig weilte und ab 1537 für die Veröffentlichung seines Architektur-Traktats sorgte.²⁴⁹

Deutlich abgehoben von den monumentalen Gemälden des zweiten und dritten Jahrzehnts liegt dem Ganzen ein genau kalkuliertes geometrisches System zugrunde, weit mehr der Flächenkomposition als der Bildräumlichkeit förderlich. Ausgehend vom maßgebenden Modul des linken Interkolumniums der Palastkolonnade, lässt sich das Gemälde – mit Bezug sowohl auf die Gruppenbildung der Figurenprozession als auch die architektonische Gliederung – in acht vertikale Kompartimente unterteilen. Wie schon Hetzer nachgewiesen hat, spielt in diesem fiktiven Hilfsliniensystem der Goldene Schnitt – und dies in gleich doppelter Version – die Hauptrolle, der gegenüber die Symmetrieachse – markiert durch die linke Palastkante und den rotgekleideten, aus dem Fenster blickenden Mann – kompositionell nur sekundär wirksam ist. Von links gemessen ist die Goldene Schnitt-Teilungslinie mit der linken Kontur der Säule hinter Maria ident, die dadurch in ihrer Einsamkeit Halt findet. In Gegenrichtung trifft der Goldene Schnitt exakt auf die am Fuß der Treppe stehende, mit ihrer schwungvoll drapierten, gelblich weißen Kleidung besonders augenfällige junge Frau, die man indes nicht (wie Hetzer) mit Anna verwechseln sollte. Denn diese befindet sich – um ein Bildachtel nach links versetzt – hinter Joachim, der sich ihr in leicht gedrehter Haltung zuwendet.²⁵⁰ Im geometrischen Schema dominieren die Grundrichtungen (Vertikale und Horizontale), die das Gemälde in einen Ruhezustand beziehungsweise eine fast schon angehaltene Bildzeit versetzen. Daran ändert sich auch dann nur wenig, wenn man den schrägen (dadurch an sich dynamisch ‚zeitenden‘) Verlauf der Treppe zusätzlich in Betracht zieht. Denn alsbald bemerkt man, dass es sich hier nicht nur um eine Schräge, vielmehr um eine Diagonale handelt, die von der unteren, genau auf der linken Goldenen Schnitt-Zäsur liegenden Stufe ihren Ausgang nimmt, bis zum Treppenabsatz führt und sich schließlich (bei induktiv ergänzender Betrachtung), in die rechte obere Bildecke weisend, zur eigentlichen Diagonale komplettiert. Wie Arnheim erläutert, ist diese (die Gegendiagonale hinzugerechnet) Bestandteil des kartesischen, auf dem Koordinatenkreuz beruhenden Strukturnetzes, das man auch als „Sehgrundmuster“ des Betrachters bezeichnen könnte. So gesehen wird auch die Diagonale, neben den Vertikalen und Horizontalen, zum Garanten für Stabilität und angehaltene Zeit.²⁵¹

In den annähernd gleich hoch angeordneten Köpfen (= Isokephalie) der Prozessionsteilnehmer manifestiert sich eine Horizontalkomponente, die sich im Treppenabsatz fortsetzt, dann, parallel verschoben, am Treppenpodest mit den Priestern, der genau der bildteilenden Horizontalen entspricht, neuerlich aufscheint und schließlich in Äquidistanz am massigen Palastgebälk abermals aufgegriffen wird. Der Prozessionszug ist, trotz dreifacher Figurenschichtung, dem flächenhaften Fries-Prinzip verpflichtet, darin durchaus mit Tizians fast ein Viertel Jahrhundert zurückliegender Holzschnittfolge des *Trionfo della Fede* vergleichbar. Die Menschenkette ist – nicht zuletzt mit koloristischen Mitteln – in zwei Hauptgruppen unterteilt. Hervorstechend der von drei schwarz gekleideten Würdenträgern der Scuola begleitete Guardian Grande, der mit dem leuchtenden

Zinnoberrot seiner Robe über eine weite Strecke hinweg mit dem Karmin des auf der Treppenplattform neben dem Hohepriester postierten Geistlichen kommuniziert. Einmal mehr stellt Tizian seine beispiellose Meisterschaft als Porträtist unter Beweis, bestätigt schon durch Vasari, der „die nach dem Leben gemalten Bildnisköpfe“ rühmt. Mit Ridolfi anhebende Versuche, die vier führenden Funktionäre der Scuola namentlich zu identifizieren, sind bis heute gescheitert, kaum verwunderlich, zumal diese jeweils Jahr für Jahr neu gewählt wurden. Links außen vor dem Arkadenportikus befindet sich ein weiteres Scuolenmitglied, das, getreu dem Auftrag der Institution zur Barmherzigkeit einem bettelnden Jungen und einer ihr Kind hochhaltenden Frau Almosen spendet. Den Repräsentanten der Scuola folgt – von diesen durch einen tiefen Einschnitt getrennt – eine bis zur unteren Treppenstufe heranreichende Figurengruppe, die sich durch ein hellrosaviolettes, weißes, hellgelbes, im Ganzen hell getrübtes Kolorit auszeichnet und dadurch mit dem gesättigten Rot-Schwarz-Akkord der Scuolenbrüder kontrastiert. Joachim ist die einzige in Schrittstellung gezeigte Figur der Prozession. Den Kopf zurückgewandt legt er seine Hand begütigend auf Annas Schulter. Nicht auf Anhieb wahrnehmbar scheint diese den riskanten Gang ihrer Tochter zu beobachten. Die Präsenz des Paares wird durch die beiden blauen Gipfel der bellunesischen Dolomiten (des Marmarole-Gebirges bei Cadore) betont. Darüber nach rechts ausgreifende Wolkengebilde, die – gleichsam als Ersatz für den Stillstand des Figurenzugs – einen dynamischen Schub bewirken. Der vom majestätischen, auf der linken Goldenen Schnitt-Linie platzierten, Frauenpaar angeführten Prozession sind volkstümliche Zuschauer vorausgeeilt, um hinter der Freitreppe – von dieser überschritten – Aufstellung zu nehmen. Ein von der linken Frontsäule akzentuiertes Scuolenmitglied scheint sie mit besänftigender Handbewegung zur Ruhe zu ermahnen. Zwei sich auf die Treppenstufen stützende Figuren stehen besonders hervor: Ein kleines, modisch gekleidetes Mädchen, in dem die Forschung Lavinia, Tizians Tochter, vermutet, und ein alter weißbärtiger Mann, den man vielleicht als Anspielung auf Marias zukünftigen Gemahl, Josef, deuten könnte. – Tietze zufolge ist im *Tempelgang* „zum ersten Male eine farbige Ordnung gefunden, die nicht von den einzelnen Bestandteilen des Bildes ausgeht, sondern als Gliederung der ganzen Bildfläche zu verstehen ist“, bestimmt durch „eine Fülle von gebrochenen und abschattierten Farben“, aus der lediglich der hochgesättigte Signalton des Zinnoberrots am Talar des Guardian Grande hervorsticht. „Die Dichtigkeit der farbigen Komposition ersetzt dem Tempelgang den großen hinreißenden Schwung, der ihm fehlt.“²⁵²

Obwohl Hope Versuche der Forschung, im Gemälde marianische Symbole nachzuweisen, als „sophisticated“ abgetan hat, gibt es doch etliche Anzeichen, die laut Panofsky ikonologische Bezüge außer Streit stellen.²⁵³ Verwiesen sei zunächst auf die Gegenüberstellung von Christentum, Judentum und Heidentum. Letzteres veranschaulicht durch den rechts unten in die Treppenwand eingelassenen antiken Torso, der in seiner „Verstümmelung“ den nicht mehr aufzuhaltenden Verfall der heidnischen Welt verdeutlicht.²⁵⁴ Für das jüdische Element steht zum einen der Tempelkult mit der Inauguration des jungfräulichen Mädchens, zum ande-

ren die im Vordergrund kauernde Alte, die Eier, ein Huhn und ein schwarzes Lamm als Weihegaben feilbietet. Die im Vordergrund sitzende Eierverkäuferin zählt zu den wichtigen visuellen Anhaltspunkten des Gemäldes, bestimmt einerseits durch ihre Nähe zu Maria, mit der sie das Blau des Kleides teilt, andererseits durch das Weiß des Kopftuchs, das in diagonaler Richtung mit den Weißtönen der Wolkenformation korrespondiert. Mit ihrer denkmalartigen Blockhaftigkeit erinnert sie an Carpaccios rechts unten im Vordergrund der *Ankunft der Gesandten* (Ursula-Zyklus) kauernde Amme der hl. Ursula.²⁵⁵ Erwähnenswert ist ferner das Symbol der Pyramide (Cestius- oder Romuluspyramide), die – im alten Ägypten als Trägerin der Sonne betrachtet – als „eine monumentale Hieroglyphe göttlicher Gegenwart“ gedeutet wird.²⁵⁶ Abgesehen von Hopes Protest gilt das Feuer vor dem Gebirge – erkennbar an der hohen, sich mit den Wolken vermengenden Rauchsäule – als „eine Anspielung auf die Jungfräulichkeit Mariens, die ewig ist wie das Feuer im brennenden Dornbusch, den Moses erblickte“.²⁵⁷

1540–1547

Auf Vermittlung von Aretino gelang es Tizian, seit 1539 mit der einflussreichen Familie Farnese in Beziehung zu treten und damit seinen fürstlichen Kundenkreis um eine weitere wichtige Station auszuweiten, mit dem Ziel, auch Papst Paul III., das Oberhaupt des Hauses Farnese, als Förderer zu gewinnen. Einen Fürsprecher fand er auch im Bildhauer Leone Leoni, einem Landsmann Aretinos, der seine Beziehungen zum päpstlichen Hof nutzte, um für den Maler den Auftrag zu erwirken, nach und nach die Familienangehörigen Pauls III. zu porträtieren. Am Anfang steht das Bildnis Ranuccio Farneses, Pauls III. jüngsten Enkels, dem wie den beiden älteren Nepoten des Papstes, Alessandro und Ottavio, eine steile Laufbahn beschieden war. Schon als Zwölfjähriger kam Ranuccio 1542 als Prior von San Giovanni dei Forlani nach Venedig, und bereits drei Jahre danach erlangte er die Kardinalswürde. Im April 1543 begegnete Tizian in Ferrara erstmalig Paul III., der sich – anscheinend vom Bildnis seines Neffen tief beeindruckt – vom Malerfürsten porträtieren ließ. Daraufhin wurde dem Künstler die Ehre zuteil, den Papst nach Busseto zu begleiten, wo ein Treffen mit Karl V. stattfand. Wie sein Verhandlungspartner wusste auch der Kaiser die Präsenz Tizians zu nutzen, indem er diesen mit der Herstellung eines Porträts seiner verstorbenen Gemahlin Isabella – basierend auf dem Vorbild eines älteren Bildnisses der Kaiserin – beauftragte. 1545 erhielt Tizian von Kardinal Alessandro, dem um ein Jahrzehnt älteren Bruder Ranuccios, die Einladung, als Gast und Porträtist der Familie Farnese nach Rom zu kommen, ein Ansinnen, dem er gern folgte, zumal ihm Alessandro zusagte, sich für die Bewilligung der Pfründe des Klosters San Pietro in Colle bei Ceneda zugunsten seines dem geistlichen Stand angehörenden Sohnes Pomponio einzusetzen. Dass sich dieser letztlich mit der bescheidenen Gemeinde Sant'Andrea in Favaro Veneto begnügen musste, sei nur am Rande erwähnt. Schon zuvor, am 20. September 1544, berichtet der päpstliche Botschafter in Venedig dem Kardinal von Tizians Bereit-



59 Tizian, *Ranuccio Farnese*, Leinwand, 89,4 x 73,5 cm, Washington, National Gallery

schaft, nach Rom zu reisen und „das hochehrwürdige Haus euer Hochwohlgeboren bis hin zu den Katzen zu malen“. ²⁵⁸ Im selben Schreiben wird daraufhin gewiesen, dass der Künstler auch ein Gemälde mit einer „Nackten“ (*Danae mit Cupido*), die er auf Wunsch des Adressaten begonnen habe, mit nach Rom bringe. Im Vergleich mit dieser „Nackten“ sähe die *Venus von Urbino* wie eine Theatiner Nonne aus, so der Botschafter weiter, der – wohl unterrichtet über das sinnenfrohe Leben im Vatikan – Bescheid wusste, welche brennende Interesse diese verlockende Ankündigung dort hervorrufen würde. Im September 1545 trat Tizian seine Reise an. Der Weg führte ihn über die Marken, wo ihm Guidobaldo della Rovere in Urbino einen fürstlichen Empfang bereitete. Der Herzog stellte ihm sogar eine eigene Eskorte zur Verfügung, die ihn bis nach Rom geleitete, wo er im Oktober eintraf. Sein Aufenthalt dauerte etwa ein halbes Jahr, Zeit genug, um die Kunstdenkmäler sowie die antiken Stätten Roms unter Führung Vasaris kennenzulernen und Michelangelo einen Besuch abzustatten. Wichtiger noch als die Begegnung mit zeitgenössischen römischen Malern war ihm, wie Kardinal Pietro Bembo bestätigt, das Studium an-



60 Titian, *Wunder des eifersüchtigen Ehemanns*, Fresko, 340 x 185 cm, Padua, Scuola del Santo

Abb. 15, S. 47

Abb. 45, S. 90

tiker Skulpturen. Begeistert berichtet er dem Kaiser in einem Brief: „Vado imparando da a questi maravigliosissimi sassi antichi.“²⁵⁹ Trotz des dichten Besichtigungsprogramms fand er immer noch Gelegenheit, sich eigenen Arbeiten zu widmen, etwa jene an *Danae* zu vollenden und etliche Bildnisse der Farnese-Familie herzustellen. Den Erfolg seiner künstlerischen Tätigkeit bezeugt auch die ihm am 19. März 1546 kurz vor seiner Rückkehr nach Venedig verliehene Ehrenbürgerschaft der Ewigen Stadt.²⁶⁰ In der Folge – bis zum Ende der 40er Jahre – widmete sich Tizian vorwiegend der Porträtmalerei, mit gutem Grund, zumal jeder – voran der Doge Andrea Gritti – es als besondere Ehre betrachtete, von jenem Künstler porträtiert zu werden, der noch kurz zuvor den Papst gemalt hatte.

Was Tizians damaligen stilistischen Entwicklungsstand anlangt, findet sich in der Forschung nicht selten der Verweis auf eine „manieristische Krise“, eine Einschätzung, der schon Panofsky eine klare Absage erteilt hat: „Alle diese [manieristischen] Einflüsse dienen nur dazu, seine [Tizians] Originalität zu nähren. Kein anderer großer Künstler eignete sich so viel an und machte dabei so geringe Zugeständnisse; kein anderer großer Künstler war so flexibel und blieb dennoch stets völlig er selbst.“²⁶¹ Ungeachtet dessen trifft man bisweilen schon in Tizians frühen Schaffensphasen auf manieristisch anmutende, vor allem durch Michelangelo angeregte Figurenzitate. Zum Beispiel in der zu Boden gestreckten Frau im Fresko *Wunder des eifersüchtigen Ehemanns* (1511) der Scuola del Santo in Padua oder etwa ein Jahrzehnt danach in der torsierenden Figur des hl. Sebastian im *Averoldi-Polyptychon* (1522). Gemälde, in denen manieristische Gestaltungskriterien die gesamte Komposition umfassen, haben Seltenheitswert. Beispielhaft dafür das in seiner Dynamik durch das dramatische Geschehen präjudizierte Altarbild mit der *Ermordung des Petrus Martyr* (1530). Tizians seltene Ausflüge in den Manierismus haben nie Selbstzweck, sie treten nur dann in Erscheinung, wenn es die Dramaturgie des Bildsujets – wie etwa in der *Schlacht von Spoleto* – unbedingt erfordert. Die für den Beginn der 40er Jahre als vermeintlich „manieristische Krise“ angesprochene Tätigkeit Tizians hat lediglich episodenhaften Charakter. Zweifellos manieristische Züge zeigt die *Dornenkrönung* (1540–42; Paris, Louvre), die laut Pedrocco „unmissverständlich in den mantuanischen Werken des Giulio Romano wurzelt“.²⁶² Ebenso wenig kann im Falle der drei für Santo Spirito in Isola geschaffenen Deckengemälde (1656 in die Sakristei von Santa Maria della Salute transferiert) von Krisenhaftigkeit die Rede sein. Mit seiner meisterlichen Verkürzungstechnik des *sotto in su* – eines der Hauptanliegen des Manierismus – hat Tizian all seine aus dem römischen und florentinischen Kunstkreis stammenden Konkurrenten übertroffen. Kennzeichnend ist indes, dass er sich mit derlei im Manierismus so beliebten illusionistischen ‚Kunststücken‘ nur selten beschäftigt hat; gleichwohl wurde er zum Wegbereiter der venezianischen Deckenmalerei.

Mit Pordenone erwuchs Tizian ein durchaus ernst zu nehmender Konkurrent, der schon früh das klassische Regelwerk der Hochrenaissance in Frage stellte und – nach einer entscheidenden, unter anderem durch die Auseinandersetzung mit Michelangelos Kunst geprägten Romreise (1516) im Veneto weit radikaler als Tizian die Wende zum Manierismus in die Wege leitete. Sogar Tizians Freund

Pietro Aretino bezeichnete ihn „als den einzigen, der es Michelangelo gleich tun könne“.²⁶³ Schon 1520 bekennt sich Pordenone in seinem Freskenzyklus für den Dom zu Treviso (Cappella Malchiostro) und den Fresken in der Cremoneser Kathedrale (1520–1521) mit herkulischen Figuren, waghalsigen Verkürzungen und einem *horror vacui*-Gedränge kompromisslos zum Manierismus.²⁶⁴ Eine zweite Manierismus-Welle erreichte Venedig am Ende der 30er Jahre, als römisch geschulte Maler wie Francesco Salviati und Giuseppe Porta den Palast des Kardinals Giovanni Grimani bei Santa Maria Formosa mit Fresken ausschmückten – Leistungen, von denen sich Tizian jedoch wenig beeindruckt zeigte. Auch sein Rom-Aufenthalt brachte ihn „nicht aus dem Tritt, aber auch nicht weiter“, wie Schlink lapidar konstatiert.²⁶⁵ Selbst Tizians Antikenbegeisterung hielt sich in Grenzen, zumal ihm nicht entgangen war, dass die Manieristen im hellenistischen Figurenideal der Laokoon-Gruppe bezüglich ihrer stilistischen Bestrebungen einen wichtigen, indes reichlich ausgebeuteten Anhaltspunkt sahen. Bedenken gegenüber einer bedingungslosen Verherrlichung dieses Vorbilds scheinen sich in seiner *Laokoon-Karikatur* (um 1543–45) zu manifestieren, in der die Menschen durch Affen ersetzt sind. Walthers Kommentar dazu schließt zu Recht nicht aus, dass Tizian mit dieser von Boldrini im Holzschnitt reproduzierten Karikatur „Kritik an der für ihn allzu weit gehenden Nachahmung dieser Plastik und somit an der manieristischen römischen Kunst üben wollte“.²⁶⁶

Dornenkrönung

Die im Besitz des Louvre befindliche *Dornenkrönung* zählt zu den wenigen Werken Tizians, die, über Einzelmotive hinausgehend, eine Auseinandersetzung mit dem Manierismus erkennen lassen. Während manche Autoren wie etwa Kennedy dies bestreiten, spricht Pope-Hennessy zu Recht von einem „dialogo con il manierismo centraliano [... particolarmente] un significato debito verso Giulio Romano“.²⁶⁷ Wie die venezianische Kunstkritik des 19. Jahrhunderts das mit der Stillage der Renaissance-Malerei brechende Gemälde einschätzte, zeigt sich am Beispiel des berühmten Bildhauers Canova, der – nachdem das Bild 1796 Opfer des napoleonischen Kunstraubs geworden war – anlässlich seiner diplomatischen Mission in Paris auf die Restitution ausgerechnet dieses Werks verzichtet und es dem Louvre überlassen hatte – eine nur scheinbar großzügige Geste, die sich lediglich aus dem mangelnden Verständnis eines typischen Klassikers gegenüber protobarocken beziehungsweise manieristischen, somit als eher zweitklassig angesehenen Werken erklären lässt. – Die *Dornenkrönung* wurde für die der Kirche Santa Maria delle Grazie in Mailand angegliederte Cappella della Santa Corona bestellt, in der ein Splitter der Dornenkrone Christi als wertvollste Reliquie der Kirche verehrt wurde. Hinsichtlich der Datierungsproblematik herrschte lange Zeit Uneinigkeit. Anfangs dachte man – angesichts formaler Affinität mit der späteren Münchner Fassung (1570) des gleichen Themas – sogar an ein um 1559/60 datierbares Alterswerk Tizians, ehe, Gronau folgend, Tietze und Pallucchini das Gemälde mit um 1542 in die zutreffende Schaffensphase des Künstlers einord-

Abb. 61, S. 118

61 Tizian, Dornenkrönung, Holz, 303 x
181 cm, Paris, Louvre



neten. Abweichend davon Wethey, der es, nicht ganz unbegründet, in Tizians nachrömische Zeit (1546–50) datierte. Erst Siebenhüner betrat sicheren Boden, als er die Entstehung des extrem hochformatigen Altarbilds anhand der Entdeckung von Zahlungsbelegen auf die Zeitspanne zwischen Februar 1540 und Januar 1542 eingrenzte.²⁶⁸

Die Nähe zum Manierismus manifestiert sich in mehrfacher Hinsicht: zum einen im formalen wie koloristischen Kontrastreichtum, zum anderen in der dem dynamischen Druck der von rechts heraneilenden Schergengruppe ausgesetzten Christusgestalt, die über die Symmetrieachse hinweg in die linke Bildhälfte abgedrängt wird, schließlich im lückenlos komprimierten rechten Figurenensemble. Das Haupt auf die Schulter geneigt und den rechten Arm quer über den schräg ausgerichteten Oberkörper geführt, droht der Erlöser nach links zu kippen. Lediglich mit dem rechten, schräg durchgestreckten, nur mit den Zehen die mittlere Treppenstufe berührenden Bein sucht er die Balance zu halten. Dass die Christusfigur trotz labiler Haltung eine zentrale Stellung einnimmt, ist zwei Faktoren zu verdanken: einerseits dem steil von rechts oben einfallenden Licht, andererseits dem Umstand, dass die innere Begrenzung des Torpfostens die Goldene Schnitt-Linie markiert, die exakt auf den Schmerzensmann zielt und ihm dadurch den nötigen Halt verleiht. In manchen Schriften findet sich der Vermerk, die Gestalt des Heilands sei durch die Skulptur des Laokoon angeregt worden. Meistens bleibt es bei dieser undifferenzierten Feststellung. Nur selten finden sich Autoren, die mit dem Vergleich einen vorsichtigeren Umgang pflegen, etwa Suida, dem zufolge „Laokoon irgendwie [sic!] nachzuwirken scheint“.²⁶⁹ Abgesehen vom gequälten Gesichtsausdruck könnte der Unterschied zwischen den beiden Figuren in der Tat nicht größer sein. Während sich der antike Held mit athletischem Muskelaufwand gegen sein Schicksal aufbäumt, ist für Christus – gemäß seinem Erlösungsauftrag – eine willfährige Hingabe an sein Martyrium charakteristisch. Besonderes Augenmerk verdienen vor allem Christi weich modellierte, feminin anmutende Beine, die den Eindruck des hilflosen Ausgeliefertseins verstärken.

Die rechte Bildhälfte wird von der aus vier Personen bestehenden, dicht ineinander verzahnten Figurengruppe beherrscht, überhöht von einem Schergen, der mit seinem schräg abwärts geführten, die Dornenkrone niederpressenden Stock die keilförmige Stoßrichtung der Gruppe unterstreicht. Den räumlichen Bildeinstieg ermöglicht ein als Repoussoirfigur in Rückenansicht wiedergegebener, auf den Stufen platzierter und mit einem grau schimmernden Kettenhemd gerüsteter Soldat, der mit dem rechten Arm die Schulter seines Nachbarn umfängt. Daraus resultiert eine bogenförmige Konfiguration, die von Christi Arm ausgeht und an Schulter und Arm des Soldaten nach dem Gestaltgesetz der „durchlaufenden Linie“ ihre „gute Fortsetzung“ findet. Was sich zunächst als von Figureninterferenzen bestimmtes Raumgefüge darbietet, wandelt sich so zur Flächenprojektion. Damit gewinnt letztlich auch in einem manieristischen Strömungen offen stehenden Gemälde jenes für die venezianische Malerei typische Strukturprinzip die Oberhand, das Hetzer als das „Ornamentale“ benannt hat. Hinter dem Soldaten treten zwei weitere Schergen ins Bild, die, insofern sie vom Bildrand überschritten

werden, ein zeitliches Moment ins Spiel bringen. Der Glatzköpfige hebt in einer Gegenschräge zur oberen Stange seinen Bambusstab. Die beiden Martergeräte stoßen in spitzem Winkel aufeinander. In dieser Konvergenz wiederholt sich in kleinem Maßstab das strukturell bereits im größeren Kompositionsgefüge angesprochene, dynamisch höchst wirksame Keilmotiv. – Um den Druck der von rechts einbrechenden Schergen zu bremsen, hat Tizian links einen veritablen Athleten postiert, dessen nackter, manieristisch torsierender Oberkörper Erinnerungen an den antiken Torso des Belvedere wachruft und der auch die Konkurrenz mit Giulio Romanos muskelbepackten Giganten im Palazzo del Tè (Sala dei Giganti; 1531–1534) nicht zu scheuen braucht. Er ist im Sturmschritt herangeeilt, um mit seinem Marterinstrument das Haupt Christi zu attackieren. Die Stöcke und das Zepter des Erlösers, ein Schilfrohr, überschneiden einander und bilden ein gleichseitiges Dreieck, eine Art Nimbus, der wie die drei zur Plattform führenden Stufen auf die Trinität anspielt. Ein Stock liegt ungenutzt auf der unteren Stufe – einer Trompe-l'Œil-Laune folgend oder eine versteckte Botschaft vermittelnd? Letzteres scheint zuzutreffen. Möglicherweise ist hier der Betrachter – angesichts des in Griffnähe platzierten Stocks – direkt angesprochen, sei es, dass er, in empathischer Weise Christi Passion miterlebend, den Stock ignoriert oder nach diesem greift, um sich, unempfänglich für das Erlösungswerk des Heilands, gedanklich am schmachvollen Martyrium der Dornenkrönung selbst zu beteiligen.

Das Kompositionssubstrat besteht aus einem Andreas-Kreuz, in das zahlreiche Schrägen eingebunden sind, deren penibel berechnete Parallelverschiebungen dem Ganzen einen etwas konstruiert wirkenden Eindruck vermitteln. Die orthogonalen Grundrichtungen beschränken sich auf die bildparallele Stufenfolge sowie den architektonischen Hintergrund mit dem rundbogigen Portalausschnitt, auf dessen mit TIBERIUS beschriftetem Sturz die hell beleuchtete und dadurch über ein hohes Anschauungsgewicht verfügende Büste des Kaisers platziert ist. Die wehrhafte, aus Bossen und Rustikaquadern gemauerte Anlage ist durch Giulio Romanos Fassadengliederung am Palazzo del Tè (begonnen 1524) in Mantua angeregt, ein Wandsystem, das auch in Serlios seit 1537 veröffentlichtem Architektur-Traktat seinen Niederschlag fand. In Venedig war es Jacopo Sansovino, der die wehrhafte Bossen- und Rustikabauweise an der Zecca (1537–45) sowie am Fassadenerdgeschoß und im Hof des Palazzo Corner Ca' Grande (seit 1537) inauguriert hat. Ihm folgte Michele Sanmicheli mit der venezianischen Festungsanlage von Sant'Andrea (1543).²⁷⁰

Das düstere Braunviolett des Wandhintergrunds kontrastiert mit dem Kolorit des Figurenensembles, dessen gleißende, einen aggressiven Eindruck hervorruhende Buntkraft dadurch noch gesteigert wird. Im Ganzen gesehen spielt im Kräfte-diagramm der Komposition der Kampf um das Gleichgewicht die künstlerisch-formale Hauptrolle. Auf Ausgewogenheit abzielend leistet dafür die Farbgebung einen wesentlichen Beitrag, wobei der Kalt-Warm-Kontrast eine entscheidende Rolle spielt. Ausgehend vom Wahrnehmungsgesetz, wonach warme Farben über ein größeres visuelles Gewicht verfügen als kalte, ist in der linken Bildhälfte mit dem Gelb des Schergen und dem Karmin von Christi Umhang der Wärmepol an-



62 Tizian, *Ecce Homo*, Leinwand, 242 x 361 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

gesiedelt, gewichtig genug, um die zahlenmäßig überlegene Figurenballung der rechten Seite mit den kalten Farben Blau, Grün, Gelbgrün und dem von weißlichen Lichtreflexen übersäten Grau auszugleichen. Bezüglich der Ausgewogenheit der Kraftvektoren kommt ferner dem von rechts oben niedersausenden Stock eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zu, wobei einzuschränken ist, dass diese Leserichtung rein funktionell bedingt ist. In Wirklichkeit verläuft der Kraftstrom in entgegengesetzter Richtung, zumal dieser in der visuellen Wahrnehmung als eine von links unten nach rechts oben ansteigende Diagonale zu interpretieren ist. Hinzu kommt, dass die primäre Farbtrias (Gelb, Rot, Blau) parallel zur Diagonalen gereiht ist. Der Umstand schließlich, dass das leichtgewichtige Blau am höchsten positioniert ist, verstärkt den nach rechts aufwärts drängenden dynamischen Prozess, mit dem bei manieristischen Werken häufig vernachlässigten Ziel, ein Equilibrium herzustellen.

Ecce Homo

Fast gleichzeitig mit der *Dornenkrönung* arbeitete Tizian am *Ecce Homo* (sign. und mit 1543 dat.; Wien, Kunsthistorisches Museum), einem Gemälde, das der flämische Kaufmann Giovanni van Haanen (italianisiert: d'Anna) für seinen Palast am

Canal Grande bestellt hatte. D'Anna, mit Tizian befreundet, stand in enger Beziehung zum kaiserlichen Hof wie zum Dogen Pietro Lando (reg. 1539–1545).²⁷¹ Die Wahl des Themas hängt wohl mit der flämischen Herkunft des Auftraggebers zusammen. Wie dessen Familie war auch das Sujet des *Ecce Homo* nördlich der Alpen beheimatet, wogegen es in der venezianischen Malerei eine untergeordnete Rolle spielte. Während Jesus und Pilatus – etwa bei Lucas van Leyden oder Dürer – unangefochten im Mittelpunkt des Interesses stehen und im Sinne der *compassio* eher dem Wesen eines Andachtsbildes entsprechen, ist das Paar bei Tizian ganz an den Bildrand gedrängt. Die Möglichkeiten eines ausgeprägten Breitformats nutzend ist das Thema auf den Umfang eines monumentalen Historienbilds ausgeweitet²⁷², das zwei sich überlagernde Zeitstrukturen aufweist, über mehrere Bedeutungsschichten verfügt und auch sonst mancherlei Rätsel aufgibt. Schon im 17. Jahrhundert konnte Ridolfi nachweisen, dass Tizian hier einigen der Protagonisten die Gesichtszüge von Zeitgenossen verliehen und dadurch – angesichts deren Doppelrollen – die historische mit der aktuellen Zeit junktimiert hat. Manche dieser Identifikationsversuche erwiesen sich als haltbar, andere wurden später korrigiert, ohne dass dies in jedem Fall zu einem einhelligen Konsens geführt hätte.²⁷³ Bei flüchtiger Betrachtung treten einige Merkmale hervor, die das *Ecce Homo* mit dem etwa ein halbes Jahrzehnt früher entstandenen *Tempelgang Mariens* gemeinsam hat: zunächst das auffällige Querformat, dann die beidseitigen, perspektivisch angelegten Architekturkulissen sowie die an der Markierung des Goldenen Schnitts (von links aus gemessen) anhebende und durch eine hell gekleidete Frauengestalt betonte Treppe. Abgesehen von derlei Analogien sind im Übrigen gravierende Stilunterschiede vorherrschend. Während im *Tempelgang* noch quattrocenteske Erinnerungen anklingen, wie sie etwa im statischen Kompositionsgefüge und im additiven Prinzip der isokephalen, streng bildflächenparallelen Figurenprozession zu Tage treten, wird im *Ecce Homo* ein exorbitanter Reichtum an Hell-Dunkel- und Farbkontrasten sowie eine dynamische, vielfach verwobene, zwischen Fläche und Raum pendelnde Gestaltenkonfiguration manifest, ein radikaler Stilumbruch, den man mit dem Ersatzbegriff eines ‚protobarocken‘ Modus umschreiben könnte. Dem gegenüber spielen manieristische Experimente (im Gegensatz zur *Dornenkrönung*) – mit Ausnahme des links im Vordergrund als Repoussoirfigur dargestellten Schildträgers, dessen scheinbar einbeiniges Standmotiv einigermaßen kurios anmutet – eine untergeordnete Rolle. Ein signifikantes Licht auf die wegweisende Stillage wirft die Tatsache, dass der vielleicht bedeutendste Barockmaler des 17. Jahrhunderts, Peter Paul Rubens, das Gemälde in einer Kreidezeichnung (um 1600; Paris, Louvre) fast detailgetreu reproduziert und auch in einer kompositionell dem *Ecce Homo* nachempfundenen Ölskizze mit der *Bekehrung des Hl. Bavo* (1611/12; London, National Gallery) sein Nahverhältnis zu Tizian dokumentiert hat.²⁷⁴

Christus, von einem Schergen mit phrygischer Mütze eskortiert, ist links oben an den Bildrand gerückt. Er betritt die Plattform einer zehnstufigen Treppe (Zehn gilt als die *allvollendende Zahl*, als *Symbol der Vollkommenheit* schlechthin), die gleichsam als Wegweiser die Aufmerksamkeit des Betrachters auf ihn lenkt und ihn erst dadurch, trotz seiner entlegenen, darin an sich manieristisch anmutenden

Position, als eigentliche Hauptfigur des Geschehens kenntlich macht. Wie sich anhand von Bildnissen nachweisen lässt, hat Tizian Pietro Aretino die Rolle des Pilatus zugeordnet. Unschlüssig in seinem Rechtsempfinden wendet sich der römische Statthalter an zwei Juden, die seinen Kompromissvorschlag, anstatt Christus den Verbrecher Barabbas zu kreuzigen, wild gestikulierend ablehnen. Vor der Treppenanlage am unteren Bildrand postiert stützt sich ein in Rückenansicht gezeigter Soldat auf seinen goldglänzenden Schild, auf dem das Doppeladler-Wappen des habsburgischen Kaiserreichs prangt. Wie seine gebückte Haltung und sein angehobenes Haupt verraten, scheint er dem Ausgang des richterlichen Schiedsspruchs gespannt entgegenzusehen. Ihm zur Seite kauert ein hirtenähnlich gekleideter Jüngling, der seinen zutraulichen Hund umfängt. Mit gesträubtem Haar, entsetzt aufgerissenen Augen und geöffnetem Mund scheint der Jüngling bereits das endgültige Urteil zu ahnen. Dem Betrachter zugewandt erweckt er den Eindruck, als wolle er diesen auf den grausamen Kreuzestod Christi einstimmen. Als Repoussoirfigur legt der Schildträger dem Betrachter nahe, sich mit ihm zu identifizieren und die Szenerie – bedingt durch die ungefähr auf dem Niveau der fünften Treppenstufe verlaufende Augenhöhe – in Untersicht wahrzunehmen. Tizian war von dieser durch und durch manieristisch infizierten Figur anscheinend selbst so beeindruckt, dass er sie fast zeitgleich – nunmehr in der Funktion eines Grabwächters – mitsamt Schild und Kaiserwappen auf ein Prozessionsbanner mit der ebenso auf Untersicht angelegten *Auferstehung Christi* (1542–44; Urbino, Galleria Nazionale delle Marche) übertragen hat.

Im vorwiegend flächenkompositorisch angelegten Figurenensemble bietet der Schildträger den einzigen raumgreifenden Anhaltspunkt, der lediglich in der ausschnitthaft konzipierten Palastarchitektur ihre Fortsetzung findet. Wuchtige, mit ihrer Rustika-Ausbildung und in düsteren Grauwerten gehaltene Wandpfeiler vermitteln einen fortifikatorischen Eindruck, die römische Besatzungsmacht wie in der *Dornenkrönung* symbolisierend. Die schräg abwärts zielenden Fugen der Mauerplatten verdeutlichen, konvergierend mit der unteren Treppenstufe, dass sich der Fluchtpunkt rechts unten (etwa in Kniehöhe der Pferde) befindet. Dem entsprechenden Wahrnehmungsgesetz zufolge erzeugt eine exzentrische Lage des Fluchtpunkts jene Spannung, die aus dessen Abstand vom Mittelpunkt des Bildes resultiert und zumeist auch der Tiefenwirkung dienlich ist.²⁷⁵ Letzteres steht in scheinbarem Widerspruch zur dominierenden Flächenprojektion der Figurenkomposition. Ergebnis ist ein ambivalenter Sachverhalt, der ein zusätzliches Spannungspotenzial nach sich zieht. Die Verlagerung des Fluchtpunkts beziehungsweise die Abwendung von der Zentralperspektive hat insofern Folgen, als Tizian die bildteilende Vertikale, wie sie durch die Hellebarde des in Rückenansicht und in dunklem Purpurrot gekleideten Kriegers angedeutet wird, kompositionell vernachlässigt und stattdessen die eigentliche Bildachse nach rechts verschiebt, wo die Goldene Schnitt-Linie auf die visuelle Hauptattraktion, das vom Licht überflutete und allein unter den Figuren den Betrachter fixierende Mädchen, trifft. Gleichwohl erfüllt auch der Hellebardenträger eine wichtige Kompositionsfunktion. Mit seiner nach links zielenden Schrittstellung und dem nach rechts geneigten Kopf



63 Tizian, *Die Auferstehung*, Leinwand, 163 x 104, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

vermittelt er zwischen den Bildhälften. Unbeeindruckt vom Aufruhr der Juden hat er seinen Arm auf den Rücken zurückgenommen – eine passive Geste, die eine abwartende, am Geschehen nur wenig Anteil nehmende Haltung verrät. Seine zentrale Position verstärkt sich noch dahingehend, dass er – bestimmt durch den Wahrnehmungsfaktor der interferierenden Nähe – mit seinen ähnlich dunkel gehaltenen Begleitern zu ganzheitlicher Gestalt zu verschmelzen scheint. Davon ausgehend klaffen vektorale Kräfte auseinander – links der ausgestreckte Arm des Juden, rechts die in schräge Gegenrichtung weisende, den gesamten Himmelsausschnitt durchmessende Lanze –, in denen sich abermals die zwiespältige Rechtsauffassung des Pilatus zu spiegeln scheint.

Die tief schattierte Dreiergruppe grenzt an das wie selbstleuchtende Weiß des Mädchens, dessen zentrale Stellung durch den daraus resultierenden Hell-Dunkel-Kontrast zusätzlich betont wird. Die Lichtgestalt und das an sie geschmiegte kleinere Mädchen wurden entweder als Tizians 14-jährige Tochter Lavinia oder als Adria, Aretinos Tochter, identifiziert. Darin manifestiert sich einerseits Tizians enge freundschaftliche Beziehung zum berühmten Schriftsteller, andererseits der Wille des Malers, der historischen Szenerie einen zeitgenössischen, sogar bis ins Private reichenden Anstrich zu verleihen. Eine Aktualisierung des biblischen Geschehens manifestiert sich ferner in jener stattlichen glatzköpfigen Gestalt, deren Zinnoberrot – der einzige hochgesättigte Buntfarbwert im Gemälde – im rechten Bildviertel die höchste Aufmerksamkeit erregt.²⁷⁶ Es handelt sich um Kaiphas, dessen Rolle der Doge Pietro Lando (reg. 1539–45) – erkennbar an der roten Dogenrobe mit dem weißen Hermelinkragen – übernommen hat. Aufgrund seines extrem fliehenden Profils wird er symbolisch gleichsam zum gesichtslosen Wesen, dem als jüdischer Hohepriester Jesu Auftreten als Messias unvorstellbar erscheint. Ihm zur Seite steht eine schwarz gekleidete Figur, in deren bärtigem Antlitz man bisweilen ein Selbstporträt Tizians oder das Porträt des Auftraggebers Giovanni d'Anna zu erkennen glaubte. In einer neueren Studie plädiert man für den Kapuzinerprediger Bernardino Ochino, der sich 1542 dem Zugriff der Inquisition durch die Flucht nach Deutschland entzogen hatte. Pedrocco zufolge versinnbildliche „dieser ‚unvorstellbare‘ Dialog zwischen dem Hohepriester und dem frommen Mönch in extremer Synthese den Gegensatz [zur] Unfähigkeit der Juden, die Bedeutung von Christi Ankunft zu erfassen“.²⁷⁷ Ob dieser Identifikationsversuch überzeugender ist, sei dahingestellt. Das strahlende Weiß der Lavinia einbezogen (deren Nachbarschaft zu ihrem Vater eigentlich recht plausibel klingt), formiert sich eine Dreiergruppe, innerhalb derer die Farbkontraste Hell-Dunkel und Bunt-Unbunt ein hochkarätiges Anschauungsgewicht erzeugen. Zudem wird klar, dass der die primäre Kompositionsdiagonale verkörpernde Stufenweg von Kaiphas, dessen materielles Rot mit dem geistigen (allerdings getrübten) Blau des Pilatus gegensätzlich korrespondiert, seinen Ausgang nimmt. Der als Kaiphas auftretende Doge ist direkt am unteren Bildrand platziert, worin sich ein besonderes Nahverhältnis zum Betrachter bekundet. Ähnliches leistet auch sein leuchtendes Rot, dessen Signalkraft wahrnehmungsmäßig-fiktiv bis in den Betrachtarraum vorzudringen scheint und das – gemeinsam mit dem ebenfalls nach vorne tendierenden Weiß Lavinias – ein

Übergewicht der kompositionellen Flächenprojektion, wie sie etwa im *Tempelgang Mariens* vorherrscht – verhindert. Dieses equilibristische Schwanken zwischen Raum- und Flächenkomposition birgt jedenfalls ein erhebliches Spannungspotenzial.

Rechts außen haben zwei Reiter vor einem mächtigen Pfeiler, dem eine Stärke symbolisierende Säule vorgelagert ist, Aufstellung genommen. Durch das Rot des Kaiphas/Dogen vom biblischen Geschehen merklich abgetrennt, verkörpern sie die Großmächte von Abend- und Morgenland. Rechts in voller Rüstung Alfonso d'Avalos, der Karl V. vertritt und wie im Madrider Gemälde mit der Ansprache an sein Heer, einem römischen Cäsaren gleich, mit gestrecktem Arm in *Adlocutio*-Geste seinen Nachbarn, den türkischen Sultan Suleiman II., auf die Passion beziehungsweise das Erlösungswerk Christi aufmerksam macht. D'Avalos war Kommandant der kaiserlichen Truppen, seit 1538 Gouverneur von Mailand und hatte an den Feierlichkeiten anlässlich der 1539 erfolgten Wahl Pietro Landos zum Dogen an prominenter Stelle teilgenommen. Nach rechts geneigt verfolgt Suleiman mit gespannter Miene den Ausgang des Gerichtsverfahrens. Mit seinem riesigen Turban berührt er beinahe d'Avalos' Antlitz. Eine seltsame Partnerschaft bahnt sich an, wenn man bedenkt, dass der Feldherr 1535 die siegreiche Tunis-Expedition gegen die Türken befehligt hatte. Mittlerweile aber hatten sich die politischen Verhältnisse geändert. 1540 gelang es dem Dogen Lando, mit der Hohen Pforte einen dem Kaiser unwillkommenen Separatfrieden zu schließen, ein Abkommen, das sich bis zur Eroberung Zyperns durch die Türken im Jahr 1570 als haltbar erwies.²⁷⁸ Beachtet man die beiden sich zutraulich begegnenden, durch das Weiß der Blässe und Mähne hervorgehobenen Pferdeköpfe, so möchte man meinen, dass sich der Instinkt der Tiere anstatt eines vorübergehenden Vernunftfriedens vielmehr einen dauerhaften Freundschaftspakt zwischen Orient und Okzident erhofft.

Tizian scheint sogar die Möglichkeit anzudeuten, dass man dereinst den Islam zum Christentum bekehren könne. Einen Hinweis darauf gibt das auf den Dogen zielende Kaiserbanner (ergänzt man die darauf erkennbaren Buchstaben S und R um ein P, so ergibt sich darin eine Anspielung auf die Buchstabendevisen des alten Römischen Reichs), dessen wie unter einem Windstoß aufflatternde Stoffenden sich einvernehmend um das Haupt Suleimans winden. Hinzu kommt, dass die Fahne von der schräg ausgerichteten Lanze überschritten wird, womit in ebenso triumphierender wie missionarischer Absicht auf das Kreuzeszeichen alludiert wird. Aussagekräftig ist auch das Firmament, wo helle und dunkle Wolkengebilde schemenhaften Wesen gleich aneinander geraten, sich letztlich – als Indiz des wahren Glaubens – der Sieg des Lichts über die Finsternis anzubahnen scheint. Ausgehend vom Konflikt zwischen Juden- und Christentum hat Tizian den historisch-biblischen Rahmen des *Ecce Homo* erheblich ausgeweitet und unter Einbeziehung privater Aspekte (s. Aretino und Lavinia) zeitgenössisch aktualisiert, Letzteres gipfelnd im Versuch, die politisch wie ideologisch-weltanschaulich unterschiedlichen Intentionen der Republik Venedig, des Kaisertums und des Islam miteinander zu versöhnen.



64 Tizian, *Abraham und Isaak*, Leinwand, 328 x 284,5 cm, Venedig, S. Maria della Salute, Sakristei

1541 erhielt Vasari von den Augustinern in Santo Spirito in Isola den Auftrag zur Fertigung dreier Deckengemälde mit alttestamentarischen Gewaltszenen, einem Themenkreis, der im Sinne der *Concordantia novi et veteris Testamenti* als Präfiguration des Opfertods Christi gedacht war. Doch schon im August desselben Jahres verließ der Vitenverfasser Venedig und kehrte nach Rom zurück, nicht mehr als einige Entwurfszeichnungen hinterlassend. Als Nachfolger wurde 1542 Tizian bestellt, der die Arbeiten – nachdem er sich schon mehr als drei Jahrzehnte zuvor mit dem ebenfalls für Santo Spirito bestimmten Markus-Altarbild ausgezeichnet hatte – 1544 zu Ende brachte.²⁷⁹ Als Vasari Tizians Bilder zu Gesicht bekam, geizte er nicht mit Lob. Diese seien „auf Schönste ausgeführt, denn er verwendete große Kunstfertigkeit darauf, die Figuren in *sotto in su*-Perspektive zu verkürzen“, schreibt er in seinen *vite* von 1568, wobei er zu verstehen gibt, dass damit in erster Linie die vorzügliche Zeichnung gemeint sei.²⁸⁰ Damit betrat der Künstler ein ihm bis dahin unvertrautes Arbeitsfeld und schuf – bedingt allein durch die Notwendigkeit der Untersichtsdarstellung – sein am meisten dem Manierismus verpflichtetes Werk. Das Ergebnis glich einem „Paukenschlag“, wie Kaminski zu Recht bemerkt,

zumal es Tizian damit gelungen war, in Konkurrenz mit dem römisch-mittelitalienischen Kunstkreis all seine auf diesem Sektor der Malerei tätigen Vorläufer – seien es Giulio Romano in Mantua, der aus Rom nach Venedig heimgekehrte Pordezone oder Vasari, ferner die im Palazzo Grimani in Venedig beschäftigten Künstler Francesco Salviati und Giuseppe Porta – in den Schatten zu stellen.²⁸¹ Dazu passend auch Tietzes Fragestellung: „Hat er [Tizian] mit Bewusstsein den Wettkampf mit der florentinisch-römischen Kunst dort aufgenommen, wo ihre Überlegenheit am unbedingtesten galt: in der Sicherheit der Zeichnung, in der plastischen Wucht der menschlichen Gestalt, in der Kühnheit des *sotto in su*? Oder hat die Nötigung, eine Decke zu dekorieren, die auffällige Annäherung an Mittelitalien zur Folge gehabt?“²⁸²

Nach Aufhebung des Augustinerordens wurden die drei Gemälde mitsamt dem älteren Markus-Altarbild 1657 in die damals noch in Bau befindliche Kirche Santa Maria della Salute transferiert und schließlich – unter Beibehaltung der ursprünglichen Reihenfolge – an die Decke der Sakristei des Longhena-Baus appliziert.²⁸³ Im Zentrum steht das hochrechteckige Gemälde mit der *Opferung Isaaks*, das von den etwas kleineren, dem Quadrat angenäherten Bildern mit *Kain tötet Abel* und *David und Goliath* flankiert wird. Im mittleren Deckenfeld dominiert die athletische, in dynamischem Kontrapost auftretende und streng lotrecht an der Symmetrieachse orientierte Gestalt Abrahams. Mit ausfahrender Armgeste und torsierender Körperhaltung sein Schwert schwingend ist Isaaks Stammvater im Begriff, auf Befehl Jahves seinen Sohn Isaak zu opfern. Auf ein *punctum temporis* fixiert erscheint ein graublau und gelblich gekleideter Engel am bedrohlichen Wolkenhimmel, um Isaaks Opfertod zu verhindern. Abraham trägt ein braunes Kleid, in dessen dicht zerfurchter Faltengebung sich – ähnlich dem dunkelgrünen, seitlich wie unter einem heftigen Windstoß aufflatternden Umhang – sein Erregungszustand spiegelt. Die Untersichtsdarstellung, die das Terrain auf einen schmalen Streifen am unteren Bildrand reduziert, führt dazu, dass man vom Kopf der herkulischen Erscheinung hauptsächlich Bart- und Haupthaar zu sehen bekommt. Rechts unten ist ein über Eck gestellter Holzstoß geschichtet, auf dem Isaak, karminrot gekleidet, in schwungvollem Bogen vornüber geneigt kniet. Grelles Licht fällt auf die Fußsohlen und den unteren Rückenteil, woraus ersichtlich wird, dass er mehr noch als sein Vater dem *sotto in su* verpflichtet ist. Durch die weit ausgreifende Armhaltung Abrahams sind die dramatischen Brennpunkte des Bildes – der Griff des Engels nach dem Schwert und der niedergedrückte Kopf des Knaben – scharnierartig verbunden. Daraus resultiert eine in Richtung der fallenden Diagonale zielende, höchst dynamische Kurvenstruktur, an der auch die durchgebogenen Arme und Beine des Engels beteiligt sind. Das Kolorit betreffend sind gedeckte oder aufgehellte Buntwerte vorherrschend, wogegen Tizian in den beiden flankierenden Gemälden von Buntfarbigkeit fast gänzlich Abstand genommen hat – auch dadurch die zentrale Stellung des mittleren Bildes betonend.

In dem der Sakristeipforte zugewandten Deckenfeld mit der Szene *Kain tötet Abel* steigert sich die perspektivische Verkürzungstechnik – verständlich angesichts des mörderischen Ereignisses – zu einem waghalsigen Unternehmen. Vor dem

Abb. 66, S. 128



65 Tizian, *Kain und Abel*, Leinwand, 298 x 283 cm, Venedig, S. Maria della Salute, Sakristei

Hintergrund eines düsteren Himmels mit einem Wolkengebilde, das an eine aus einem Vulkanschlund emporsteigende Rauchsäule erinnert, holt Kain zum tödlichen Keulenschlag aus. Zugleich versetzt er Abel einen Fußtritt, der ihn in den Abgrund stürzt. Mit ausgestreckten Armen sucht das zu Boden gestreckte Opfer vergeblich das Gleichgewicht zu wahren, die rechte Hand – wie um Halt zu finden – illusionistisch auf den unteren Bildrahmen gestützt. Wie in der *Opferung Isaaks* ist auch hier die Diagonale die dominierende Strukturkomponente, allerdings in entgegengesetzte Richtung zielend. Anders jedoch als im zentralen Gemälde, wo – gemäß dem im letzten Moment unterbrochenen Opferprozess – eine eher sanft verlaufende, girlandenähnliche Kurvatur für Verbindung sorgt, konstituiert sich die diagonale Stoßrichtung im grausamen Brudermord aus einem System von parallel verschobenen Gliedmaßen und aggressiv aufeinanderstoßenden Winkelformen. Zudem wird die mörderische Begegnung durch den Kontrast von Fläche und Raum noch verschärft, und zwar dahingehend, dass Kain eher bildparallel in Erscheinung tritt, wogegen Abels Körperachse – in überkreuzender Tendenz zu Kain – in die Tiefe weist, das Bein zum Himmel gereckt, vorne, im fiktiven Sturz in den Betrachterraum, beinahe den Bildrahmen sprengend. Auch im dritten Deckenfeld mit *David und Goliath* hat sich Tizian mit dem dynamischen Strukturthema der Diagonalen auseinandergesetzt, nunmehr aber in einer von den beiden anderen Ge-



66 Titian, *David und Goliath*, Leinwand, 300 x 285 cm, Venedig, S. Maria della Salute, Sakristei

mälden merklich abweichenden Weise. Die eigentliche (geometrische) Diagonale bleibt unbesetzt. Stattdessen sind die benachbarten Richtungsachsen der Körper parallel zur fiktiven Leitlinie der Diagonale angeordnet. Indessen beschränken sie sich, mit Ausnahme der emporgereckten Arme Davids, auf die untere Bildhälfte. Dies hat für die Dynamik der Szene erhebliche Folgen. Im Gegensatz zu *Kain und Abel*, wo die Figuren entlang der Diagonalachse übereinander gestellt sind und die Kraftvektoren in ambivalenter Weise aneinander geraten – teils sich dem Keulenschlag entgegenstehend, teils dessen Wucht verstärkend –, treffen die in *David und Goliath* schrägen Bahnen der nebeneinander postierten Figuren auf deutlich geringeren Widerstand, zumal sie sich mit der Diagonalen nicht decken, sie lediglich begleiten und schon dadurch über ein vermindertes Kräftepotenzial verfügen. Goliath liegt rücklings ausgestreckt auf abschüssigem Felsgelände, den Kopf in drastischem Naturalismus vom Rumpf abgetrennt. Friedländer zufolge könnte Titian hier durch ein gleichnamiges, von Pordenone in der zweiten Hälfte der 30er-Jahre für den Kreuzgang von Santo Stefano in Venedig geschaffenes Fresko (bei einem Brand zerstört, durch einen Stich von Jacopo Piccini überliefert) angeregt worden sein. Indes hält sich die Affinität in Grenzen. Sie bezieht sich lediglich auf das am Boden liegende Haupt des Giganten sowie auf dessen verkürzte Körperdarstellung.²⁸⁴ Goliaths gespreizter Zeigefinger der rechten, durch den Kontrast

mit der dunkelbraunen Felswand besonders hervorgehobenen Hand verweist symbolträchtig in den Abgrund – keine Nebensächlichkei, wenn man bedenkt, dass die von der transzendenten Himmelsöffnung ausgehende Goldene Schnitt-Linie exakt auf die Hand trifft.²⁸⁵ Der Arm des Riesen ist, im Gegenzug zu den Diagonalen, im rechten Winkel auf David ausgerichtet, der mit gefalteten Händen sein Dankgebet zum Himmel entsendet. Die dunklen Wolkenmassen brechen auf und führen den Blick in den strahlend gelben Kosmos, aus dessen verengter Öffnung sich sakrales, die Finsternis überwindendes und dadurch auf den Sieg Davids anspielendes Licht auf das ungleiche Paar ergießt. – Die besondere Leistung Tizians besteht darin, dass er die drei Deckenfelder mittels rhythmisch die Richtung wechselnder Diagonalen und struktureller Parallelverschiebungen in eine gestaltliche Ganzheit integriert hat. Dazu Hetzer bestätigend: „Die drei Bilder sind wuchtig und schlagend nach der Diagonale komponiert und dadurch aufeinander bezogen, dass die auseinanderstoßenden Schrägen eine Zickzackbewegung bilden; ein alter Gedanke Tizians [vgl. das *Bacchanal der Andrier*], der hier auf die Dekoration des soffito übertragen wird.“²⁸⁶

Tizian im Dienst der Farnese

Abb. 67, S. 131

Tizians *Danae Farnese* (Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte) wird zum ersten Mal in einem mit 20. September 1544 datierten, an Kardinal Alessandro Farnese adressierten Brief des päpstlichen Nuntius in Venedig, Monsignore Giovanni della Casa, erwähnt. Nachdem der Kardinal das Gemälde im selben Jahr bei Tizian bestellt hatte, besuchte der Nuntius den Künstler, um Alessandro über den Fortgang der Arbeiten an der „nuda“ zu unterrichten. Vor allem von der Laszivität der Dargestellten beeindruckt preist er das Bild in höchsten Tönen: „Verglichen mit der neuen Nackten sei die in Pesaro (die *Venus von Urbino*) eine Theatiner-Nonne und über einen befreundeten Bischof müsse der Teufel kommen, wenn er das Bild zu Gesicht bekommen werde. Um dem Kardinal gefällig zu sein, könne Tizian der Danae noch die Gesichtszüge der Donna Olimpia geben.“ Letzteres eine Anspielung auf jene berühmte Kurtisane namens Angela, mit der dem Kardinal ein Verhältnis nachgesagt wurde.²⁸⁷ Aus dem Schreiben des päpstlichen Legaten lässt sich schließen, dass Tizian mit der Ausführung des Gemäldes bereits 1544 in Venedig begonnen hatte, ehe er es in Rom 1545/46 vollendete. Wie einer Röntgenaufnahme zu entnehmen ist, dachte der Maler zunächst an eine der *Venus von Urbino* angenäherte Komposition, die sich von der Schlussfassung nicht unerheblich unterscheidet.²⁸⁸

Abb. 53, S. 103

In seinen *vite* hat Vasari der *Danae* besondere Beachtung gezollt und implizit auch zu den unterschiedlichen Stileigenschaften der florentinischen und venezianischen Malerei Stellung genommen. Daraus eine kurze Textpassage: „Eines Tages besuchten Michelangelo und Vasari Tizian im Belvedere, wo sie ein Bild [die *Danae*] sahen, das er damals ausgeführt hatte [...] und wie man es in Gegenwart des Künstlers tut, lobten sie ihn dafür sehr. Nachdem sie ihn verlassen hatten, sprachen sie über die Arbeitsweise Tizians und Michelangelo äußerte sich sehr aner-



67 Tizian, Danae-Farnese, Leinwand, 129 x 180 cm, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte

kennend über ihn, indem er sagte, ihm würden seine Farbgebung und sein Stil sehr gut gefallen, es sei aber schade, dass man in Venedig nicht von Anfang an gut zeichnen lernte [...]. Wenn deshalb, sagte er, dieser Mann, vor allem bei der Nachahmung des Lebendigen, von der Kunst und dem disegno genauso gefördert würde wie von der Natur, könnte man weder Größeres noch Besseres vollbringen [...].“²⁸⁹ Unabhängig davon, ob dieses Gespräch tatsächlich stattgefunden hat oder nur ‚gut erfunden‘ ist, ergänzt Vasari Michelangelos Kritik, indem er fortfährt: „[...] denn wer nicht genügend gezeichnet und ausgewählte Dinge an Antikem oder Modernem studiert hat, vermag weder allein aus der Übung heraus gut zu arbeiten noch das nach dem Leben Gemalte zu verbessern und ihm dadurch jene Anmut und Perfektion zu verleihen, die die Kunst unabhängig von der Ordnung der Natur erzeugt, die manches für gewöhnlich nicht schön hervorbringt.“

Was Michelangelo an Tizians *disegno* auszusetzen hatte, ist – der Analyse vorgehend – rasch erklärt: zum einen gewiss die fehlende Stringenz der Konturierung der Aktdarstellung sowie die ihm vielleicht zu teigig geratene Faltengebung der Stoffe, zum anderen vermutlich auch gewisse Mängel in der anatomischen bzw. proportionalen Wiedergabe des rechten Arms und linken Beins der Frauengestalt, die ungleich großen Füße inbegriffen. Dass nicht zuletzt die malerisch-

weich verschwommene Umrisszeichnung der sinnlichen Erscheinung der Schönen zu Gute kommt, entzog sich offenkundig dem primär bildhauerisch-plastisch empfindenden Verständnis Michelangelos. Als Begründer der Florentiner Accademia delle Arti del Disegno eröffnet Vasari einen kunsttheoretischen Diskurs, der die spontane, sinnliche Malerei Tizians gegen die rationale, auf dem Fundament der Zeichnung gegründete Arbeitsmethode der Florentiner ausspielt. Zu Recht betont Schlink, „dass die Zeichnung als solche im venezianischen Ausbildungs- und Werkprozess nur eine untergeordnete Bedeutung hatte [...]. Studienzeichnungen Tizians sind nur in geringer Zahl überliefert und Reinzeichnungen scheint er überhaupt nie angefertigt zu haben“. Während Zeichnungen etwa von Raffael und Michelangelo am Kunstmarkt schon damals einen hohen Stellenwert hatten, fragte nach Zeichnungen Tizians kein Mensch. „Dass Natürlichkeit zuerst durch Farben und am wenigsten durch den *disegno* vermittelt werden könne, steht für Tizian außer Frage.“ Folgerichtig hat ihm der 1568 gleichzeitig mit Vasari publizierende Kunsttheoretiker Battista Pittoni die Imprese „Natura potentior ars“ (= Natur ist die leistungsfähigere Kunst) zugebilligt und damit implizit auch Tizians Präferenz der Farbe gegenüber der Zeichnung anerkannt.²⁹⁰

In den Sagen – darunter auch in Ovids „Metamorphosen“ – wird von Akrisios, dem König von Argos, berichtet, der aufgrund eines Orakelspruchs den Tod von der Hand eines Enkels fürchtet und daraufhin seine Tochter Danae in einen bronzenen Turm einschließt, um dadurch den unerwünschten Kindersegen zu verhindern. Gleichwohl gelingt es dem Göttervater Zeus, sie zu verführen, indem er sich ihr in Gestalt eines Goldregens nähert. Akrisios' Vorsichtsmaßnahme durchkreuzend geht aus der Vereinigung der Liebenden Perseus hervor. Wie die *Venus von Urbino* ruht Danae auf einem von einem zerwühlten Linnen bedeckten, die gesamte Bildbreite umfassenden Bett. Während sich am Fußende braune und dumpfrötliche Kleidungsstücke befinden, sind zu Häupten Danaes zwei hintereinander angeordnete, bogenförmig zurückgeraffte Vorhangteile angeordnet, die baldachinartig eine dunkle Höhlung bilden, in die das schattierte, geheimnisvoll anmutende Antlitz der Schönen eintaucht. Wie im Florentiner Gemälde sorgt eine bildparallele, ebenfalls im Dunkel befindliche (allerdings um eine Säule ergänzte) Wand für die Abgeschlossenheit eines Alkovens, der rechts den Blick auf eine im Dämmer liegende Landschaft frei gibt. Vom Firmament schweben bräunliche Wolkenschwaden in das Liebesnest, wo sich der Goldregen des Zeus entlädt. Im Gegensatz zur *Venus von Urbino*, die sich – statisch posierend – in ihrer Gesamterscheinung dem Betrachter zuwendet, ist Danae insofern erheblich dynamischer dargestellt, als ihr Körper – vom Kopf bis zu den Knien – einen deutlich gekrümmteren Bogen schlägt. Zu beachten ist ferner, dass der Oberkörper in Dreiviertelansicht wiedergegeben ist, wogegen sich die Beine, die empfangsbereit für den erotischen Zugriff des Olympiers leicht gespreizt sind, in Seitenansicht zeigen. Hinzu kommt das angehobene, ins Bild gedrehte Haupt der Königstochter, die dem herbrieselnden Goldsegen erwartungsvoll entgegenblickt. Alles in allem Richtungskontraste, die, abweichend von der etwa acht Jahre älteren *Venus von Urbino*, dem Erscheinungsbild der Dargestellten einen erheblich lebendigeren Ausdruck

verleihen. Letzterer beruht auch auf einer von der Göttin merklich abweisenden Farbauffassung, die sich vor allem im Inkarnatsbereich niederschlägt. Gemessen am fleischlich blühenden Hauptton der Danae ist an der Venus eine schattenlose, fast marmorne Kühle sowie eine vergleichsweise stringenter Umrisslinienführung zu registrieren, von der sich die weich schattierte Konturenmilderung der Danae deutlich absetzt. Darüber hinaus ist – im Sinne eines in die Zukunft von Tizians Schaffenweisenden Entwicklungspotentials – eine im Ganzen gesehen valeuristische Tonigkeit vorherrschend, die dem Florentiner Gemälde, in dessen unatmosphärischer Helligkeit auch gesättigte Töne wie das Rot oder das strahlende Weiß des Leintuchs eingebettet sind, noch völlig fremd ist. Der gravierendste Unterschied zur Venus besteht darin, dass Danaes Beine nicht ausgestreckt, sondern gewinkelt angehoben sind. Schon Tietze und Panofsky haben diesbezüglich auf Parallelen zu Michelangelos durch Kopien (z.B. Rosso Fiorentino, London, National Gallery) und Stiche überliefertem Gemälde *Leda und der Schwan* (1530) verwiesen, das auch Primaticcio in einem Fresko in Fontainebleau (nach 1540; verloren; s. Stich von Léonard Thiry) als Vorlage gedient hatte.²⁹¹ Ebenso aufschlussreich ist ein Hinweis auf Michelangelos *Grab des Giuliano Medici* (1524–1534; Florenz, Medici-Kapelle) mit der allegorischen Figur der in ähnlicher Weise mit abgewinkelttem Bein dargestellten *Nacht*, die Tizian vielleicht zum Anlass nahm, Danaes Oberschenkel des rechten Beins in analog massiger Form wiederzugeben. Versuche, Tizians Gemälde mit Correggios *Danae* (1531; Rom, Galleria Borghese) in Verbindung zu bringen – Letztere war von Herzog Federico Gonzaga zusammen mit Michelangelos *Leda* in Auftrag gegeben worden – vermögen indes weniger zu überzeugen.²⁹²

Unter der Voraussetzung, dass Tizian – was keineswegs erwiesen ist – der Danae die Gesichtszüge Angelas, der angeblichen Favoritin des Kardinals, verliehen hat, gewinnt Huses Interpretation, der zufolge der Gehalt des Bildes „eindeutig zweideutig“ zu verstehen sei, an Diskussionswürdigkeit. Danach handle es sich um einen „Rückgriff“ auf eine Tradition, die Danae „nicht als Tugendheldin, sondern als Dirne sah [...]. Tizian hat sie in nicht allzu subtiler Weise evoziert, als er in den Goldregen auch Geldstücke mischte“.²⁹³ Was hier vorliegt, ist eine Ambiguität, die zwischen Mythos und Aktualität schwanken lässt. Dass dem legendären Deutungsaspekt der von ihrem Vater weggesperrten Danae der Vorrang gebührt, beweist – neben deren bedingungsloser Hingabe – die Präsenz des Zeus Schützenhilfe leistenden Cupido. Der Liebesgott hat sein Werk getan und schickt sich an, die Szene zu verlassen, um noch kurz zuvor mit einer Kopfwendung – einigermaßen erschrocken – den auf dem Schoß der *ignuda* niederprasselnden Goldregen zu beobachten.²⁹⁴ – Erst in der späteren Fassung der *Danae* (1550/51–1553; Madrid, Prado), die auf eine Bestellung durch Prinz Philipp II. von Spanien zurückgeht, scheint die zeitgenössisch aktuelle Bedeutungsebene (somit die Kurtisanen-Theorie) an Gewicht zu gewinnen. Entscheidend dafür ist, dass Tizian dort Cupido durch eine Dienerin – darin Ovids *Ars amatoria* folgend – ersetzt hat, eine alte Frau, die raffgierig ihre Schürze ausbreitet, um sich und ihrer Herrin den Goldregen zu sichern.²⁹⁵ Hinzu kommt noch das schlummernde Hündchen, das der Künstler sei-



68 Rosso Fiorentino, nach Michelangelos „Leda und der Schwan“, London, National Gallery



69 Michelangelo, Die Nacht, Florenz, San Lorenzo, Medici Kapelle

Abb. 70, S. 134

TIZIAN



70 Tizian, Danae, Leinwand, 129 x 180 cm, Madrid, Prado

ner *Venus von Urbino* entlehnt hat. Gemessen an der Venus, die mit der provokanten Zurschaustellung ihrer Schönheit sowie eindeutigen Handgeste und dem berechnend den Betrachter beziehungsweise Kunden fixierenden Blick ihrer Rolle als Edelprostituierte gerecht wird, jedenfalls alle sonst noch denkbaren Bedeutungsschichten überstrahlt, tritt in beiden *Danae*- Fassungen das Erscheinungsbild beziehungsweise Gehaben einer Kurtisane vergleichsweise in den Hintergrund. Dessen ungeachtet hat vor allem die erotische Komponente der *Danae Farnese* allgemein große Begeisterung hervorgerufen. Bezeugt ist dies durch die große Anzahl von zeitgenössischen oder aus späterer Zeit stammenden Nachschöpfungen (darunter auch eine Rubens zugeschriebene Zeichnung).²⁹⁶

Porträts

Abb. 59, S. 115

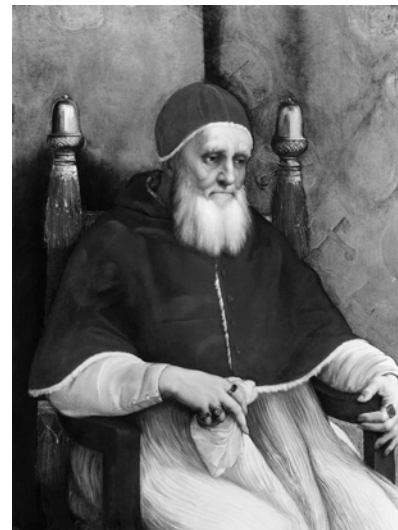
Mit dem Porträt des zwölfjährigen Ranuccio Farnese (Washington, National Gallery), des Sohns Pier Luigi Farneses und Enkels von Papst Paul III., begründete Tizian seine Beziehungen zum mächtigen Geschlecht der Farnese, nachdem er sich bereits 1539 – über Vermittlung Aretinos – bereit erklärt hatte, die Mitglieder der päpstlichen Familie zu porträtieren. Nach Venedig und zwecks Einführung in die klassischen Studien an die Universität in Padua entsandt, wurde Ranuccio der Obhut des Humanisten Gianfrancesco Leoni und des Bischofs von Brescia, Andrea Cornaro, anvertraut. Ein Brief Leonis vom 22. September 1542 an Kardinal Alessandro Farnese, Ranuccios älteren Bruder, gibt einen Hinweis auf die Datierung des Gemäldes. Weiters geht daraus hervor, dass das Bildnis – als Geschenk für Girolama Orsini, Ranuccios Mutter, gedacht – vom Bischof Cornaro in Auftrag gegeben worden war. Der Bestellungsanlass könnte mit der Ernennung des Knaben zum Prior der Malte-

serniederlassung San Giovanni dei Forlani in Venedig zusammenhängen. Damit bahnte sich eine vor allem durch Ranuccios Mutter nachhaltig betriebene klerikale Karriere an, die schon bald danach – Ranuccio stand erst im 15. Lebensjahr – mit der Erlangung der Kardinalswürde ihren Höhepunkt erreichte.²⁹⁷ Trotz zarten Alters präsentiert sich der Knabe als frühreife Persönlichkeit. Den Körper annähernd frontal dargestellt wendet er das Haupt leicht nach links, den Blick nachdenklich, fast ängstlich in die Ferne gerichtet, zugleich neugierig den Reaktionen einer venezianischen, adelsrepublikanisch organisierten Gesellschaft entgegensehend, welcher der Anblick eines noch im Kindesalter stehenden Würdenträgers ungewohnt erschienen sein mag. Was Ranuccio noch an Sicherheit fehlt, wird durch die feierliche Note seiner Amtstracht sowie durch standesgemäße Attribute wie das Handschuhpaar in der Rechten und das an der Hüfte applizierte, dezent nur im Knaufbereich sichtbare Schwert kompensiert. Der im Schulterbereich ausladende, mit dem Malteserkreuz versehene Mantel verleiht dem Knaben sogar ein gewisses Maß an Monumentalität. Der schwarze, mit dem dunklen Haar des Porträtierten korrespondierende Mantel ist weit geöffnet und gibt den Blick auf ein von vertikalen Streifen und Stickereien verziertes Gewand frei, dessen von Glanzlicht übersätes Purpur als Kardinalsfarbe auf den künftigen hohen Kirchenrang des Malteserpriors verweist. Pope-Hennessy zufolge begründete Tizian mit diesem Gemälde seinen im Cinquecento absolut führenden Rang als Kinderporträtist, vielleicht nur noch durch das ebenfalls 1542 von ihm geschaffene Bildnis der zweijährigen *Clarissa Strozzi* (Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie) übertroffen.²⁹⁸

Vom Bildnis seines Enkels beeindruckt nahm Papst Paul III. schon im folgenden Jahr (April/Mai 1543), als er zu einem Treffen mit Karl V. nach Busseto reiste, die Gelegenheit wahr, sich erstmalig von Tizian – darin mit dem Kaiser konkurrierend – porträtieren zu lassen. Dazu Vasaris detaillierter Bericht: „In demselben Jahr, in dem Papst Paul III. nach Bologna und von dort nach Ferrara gegangen war, schloss sich Tizian dem Hof an und malte ein wunderschönes Porträt des besagten Papstes [...] von diesem sehr gut bezahlt.“²⁹⁹ Laut überwiegender Forschungsmeinung lag Tizian eine Auseinandersetzung mit Raffaels als Prototypus für Papstporträts geltendem *Bildnis von Papst Julius II.* (1512; London, National Gallery) zugrunde, von dem Tizian mehr als drei Jahrzehnte danach eine ziemlich genaue Kopie herstellte.³⁰⁰ In dessen bringt ein Vergleich zwischen dem Bildnis von *Papst Paul III. ohne Samtmütze* (Neapel, Museo di Capodimonte) und Raffaels Prototypus nur wenige Analogien zu Tage: zum einen in Hinblick auf den in Dreiviertelansicht als Kniestück dargestellten Papst, zum anderen bezüglich der diagonalen Raumstellung des Stuhls. Darüber hinaus dokumentiert ein Vergleich der beiden Werke den Übergang von der klassischen Renaissance zum Manierismus. Wie Walther zu Recht betont, verraten sowohl „die gestreckte Proportionierung und Kleinköpfigkeit der Gestalt“ als auch, im Gegensatz zu Raffaels gesättigtem Rot-Grün-Kontrast, „die Beschränkung auf wenige Töne von gebrochenem, düsterem Rot, warmem Weiß und Braun [...] den manieristischen Einfluss“.³⁰¹ Im Unterschied zu Raffaels Julius II. fixiert der 75-jährige Paul III. den Betrachter, der – vorstellbar vielleicht als Bittsteller bei einer Audienz – Mühe hat, dem argwöhnischen Blick des Pontifex standzuhal-



71 Tizian, *Clarissa Strozzi*, Leinwand, 115 x 98 cm, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



72 Raffael, *Papst Julius II.*, Holz, 108 x 87 cm, London, National Gallery

TIZIAN



73 Tizian, Papst Paul III., Leinwand, 137 x 88,8 cm, Neapel, Museo di Capodimonte

ten. Wie um den Besucher in die Knie zu zwingen, ist das Haupt des Porträtierten so nahe an den oberen Bildrand gerückt, dass daraus der Eindruck einer Untersichtdarstellung resultiert. Hinzu kommt eine im Vergleich mit Raffaels Prototypus gesteigerte Nahsicht-Dimension, welche die Bildgrenzen nahezu zu sprengen scheint und dadurch auf den weltlichen Machtanspruch des als dritte Kraft zwischen Habsburg und Frankreich agierenden Kirchenoberhauptes suggeriert. Dass der Papst hier ohne seine obligate Kopfbedeckung, die *biretta*, dargestellt ist, soll wohl seine Demut und Bescheidenheit veranschaulichen, wenig glaubhaft, wenn man seinen unstillbaren Machthunger und seine sprichwörtlich korrupte Familienpolitik in Betracht zieht. Beachtenswert ist vor allem eine auffallend ambivalente Malweise. Während die Gesichtszüge sowie Bart- und Haupthaar und die feingliedrigen Hände zwecks psychologisch vertiefter Charakterisierung des Dargestellten detailliert ausgeführt sind, ist der Faltenwurf der Purpurmozzetta mit breiten, kräftigen,

beinahe skizzenhaft anmutenden Pinselstrichen gemalt. Dazu eine Bemerkung Kennedys: „Der rote Samt wirkt in seiner Stofflichkeit wie ein *trompe l'œil*. Auf diese Weise vermittelt Tizian eine mit einer einheitlichen Malweise kaum zu erreichende Lebendigkeit.“³⁰² Letztere gab Anlass zu einer Anekdote, der zufolge „die Leute das Bild begrüßt hätten, als Tizian es zum Trocknen auf die Terrasse gestellt hatte, weil sie glaubten, den Papst selber vor sich zu sehen“.³⁰³ Ob diese Geschichte nun wahr oder nur ‚gut erfunden‘ ist, sei dahingestellt. Immerhin geht daraus hervor, welch große Wertschätzung das Papstporträt genossen haben muss. Bestätigt wird dies nicht zuletzt durch die zahlreichen danach gefertigten Kopien, die Wethey in einer langen Liste zusammengefasst hat.³⁰⁴

Nachdem Tizian, der Einladung des Kardinals Alessandro Farnese folgend, im Oktober 1545 in Rom eingetroffen war und im Belvedere des Vatikan Quartier und Atelier bezogen hatte, bestand seine Aufgabe – neben der Vollendung der *Danae* – hauptsächlich darin, während seines etwa halbjährigen Aufenthalts die zahlreichen Mitglieder der Farnese-Familie zu porträtieren. Mit dem in seiner psychologischen Durchdringung unübertroffenen Gemälde *Paul III. mit seinen Nepoten Alessandro und Ottavio* (1545/46; Neapel, Museo di Capodimonte) schuf der Künstler sein am päpstlichen Hof wohl am meisten Aufsehen erregendes Gruppenbildnis. Wie schon zuvor beim Porträt Pauls III. von 1543 stand ihm auch hier ein Werk Raffaels, *Papst Leo X. mit den Kardinälen Giulio de' Medici und Luigi de' Rossi* (1518/19; Florenz, Uffizien) als ein den Nepotismus veranschaulichender Prototypus vor Augen, wobei erwähnt sei, dass dieser Kontext auch dem Farnese-Papst insofern geläufig war, als dieser einst die besondere Förderung Leos X. genossen hatte. Indessen lag Tizian nichts ferner, als sich dem typologischen Vorbild in kopierender Weise anzunähern. Im Gegensatz zu Raffael, der die Dreiergruppe in strenger Symmetrie und fast übereinstimmender Augenhöhe positioniert, versetzt Tizian den Pontifex großteils in die linke Bildhälfte, wobei die Köpfe der Protagonisten in unterschiedlicher Höhe angeordnet sind. Während Raffaels unbewegliche Akteure kaum miteinander kommunizieren, treten jene im Neapler Gemälde – narrativ strukturiert und im psychologischen Ausdruck individuell charakterisiert – in spannungsgeladene Interaktion.³⁰⁵ Zudem trennt die beiden Bilder – gemäß ihrer großen Zeit- und Stildifferenz – eine weit voneinander abweichende Farbauffassung. Raffael verwendet überwiegend starke gesättigte Rottöne, wogegen Tizian – sofern das in mehreren Passagen unvollendet gebliebene Gemälde eine definitive Beurteilung zulässt – die entsprechenden Farbwerte in valeuristischer Weise, von rötlich bis bräunlich reichend, in vielfachen Brechungen moduliert. Als verbindendes Element erweist sich letztlich nur die diagonal raumgreifende Positionierung der Päpste, die perspektivische Schrägstellung der rechten Tischkanten eingeschlossen. – Von den beiden Nepoten flankiert und von diesen beträchtlich überragt sitzt Paul III. in gebeugter Haltung – das Haupt wie unter der Last der Jahre zwischen den Schultern einsinkend – an einem zinnoberrot verhüllten Tisch, auf dem ein Stundenglas als Vanitas-Symbol an seine sich dem Ende nähernde Lebenszeit erinnert. Es scheint ihn einige Mühe zu kosten, Kopf

Abb. 74, S. 138

Abb. 75, S. 139



74 Tizian, Paul III. mit seinen Nepoten Alessandro und Ottavio, Leinwand, 210 x 174 cm, Neapel, Museo di Capodimonte

und Oberkörper seinem sich zur Audienz einfindenden Enkel Ottavio, der von seinem Schwiegervater Karl V. zum Herzog von Parma und Piacenza ernannt worden war, zuzuwenden. Die purpurne *biretta* tief in die Stirn gezogen hebt der Papst den Blick, um sich mit lauernd misstrauischer Miene das Begehren seines Enkels anzuhören. Wie schon angedeutet hat Titian mit der nach links verlagerten Platzierung des Oberhirten Raffaels Symmetrieachse suspendiert und stattdessen an der Stelle, wo Papst und Enkel aneinandergeraten, wie so oft in seinen Bildern durch den Goldenen Schnitt ersetzt. In strenger Profilansicht wiedergegeben nähert sich Ottavio in ehrfürchtiger Verneigung und ausgeprägter Schrittstellung, mit der linken Hand zum Degen greifend. Gegenüber den sich in der Literatur immer aufs Neue erhebenden Stimmen, die in Ottavios devoter Haltung „die heuchlerische Unterwürfigkeit eines Intriganten und Verschwörers“ zu erkennen glaubten, hat sich Schneider zu Recht kritisch geäußert.³⁰⁶ Denn in Wirklichkeit entspricht die Begrüßungsgeste des Herzogs dem offiziellen Zeremoniell, das auch für päpstliche Familienangehörige verpflichtend war. Dem zufolge begann die Referenz mit drei Verbeugungen und endete mit dem Fußkuss als Zeichen der vollkommenen Unterwerfung. Letzterem hat Tizian auch Rechnung getragen, indem er den mit einem goldenen Kreuz bestickten roten Schuh des Papstes ostentativ zur Schau stellte.³⁰⁷

Links hinter seinem Großvater steht in stolzer aufrechter Haltung Kardinal Alessandro, dem es – basierend auf seinem Führungsanspruch in der römischen Kurie – oblag, als Botschafter in zahlreichen europäischen Fürstentümern – vorzugsweise am kaiserlichen Hof – die außenpolitischen Interessen des Vatikans zu vertreten. Seine überragende Bedeutung spiegelt sich auch darin, dass Tizian ihn ebenfalls in einem separaten Porträt (Neapel, Museo di Capodimonte) in sehr ähnlicher Weise – allerdings seitenverkehrt – verewigt hat. Alessandro hält den Knauf der Thronlehne umfassen, signalisierend, dass er in der Nachfolge Pauls III. selbst mit der Zuerkennung des Pontifikats rechnet – eine damals wohl allgemein verständliche Geste, deren Symbolwert ein Hinweis auf Raffaels Nepoten-Gemälde bestätigt. Auch dort ist Giulio de' Medicis Griff nach dem Thronstuhl Leos X. als unmissverständliches Zeichen des Anspruchs auf die Papstnachfolge zu verstehen. Anders jedoch als der Farnese-Kardinal, dessen Hoffnungen unerfüllt blieben, wurde Giulio später als Clemens VII. tatsächlich zum Papst gewählt. Bezeichnend ist auch Alessandros nachdenklicher Blick auf den Betrachter. Möglicherweise wollte er diesen daran erinnern, dass es sein Verdienst war, Tizian an den vatikanischen Hof zu berufen und damit in den Dienst der Farnese-Familie zu stellen.

Hetzer zufolge hat „Tizian die Gruppe nicht im Sinne harmonischer geselliger Vereinigung [wie etwa Raffael, der sich mehr oder minder auf eine spannungslos additive Reihung der Figuren beschränkte] aufgefasst, sondern als Gegenspiel und Spannung in sich geschlossener und durchgebildeter Individualitäten [...]. Die Vereinigung aber gründet sich auf die Gesetzmäßigkeit Tizianscher Flächenordnung, auf Grundrichtungen, Diagonalen und Diagonalparallelen, auf Richtungsgleichheit und Richtungscontrast“.³⁰⁸ Dieses treffende Kompositionsresümee lässt sich an einigen Beispielen präzisieren: beginnend mit jener schräg geführten Parallelverschiebung, die am Arm Alessandros ihren Ausgang nimmt, dann auf die linke Mozzettakon-



75 Raffael, Papst Leo X. mit zwei Kardinälen, Holz, 154 x 119 cm, Florenz, Uffizien



76 Tizian, Kardinal Alessandro Farnese, Leinwand, 99 x 79 cm, Neapel, Museo di Capodimonte

tur und den linken Arm des Papstes übergreift und am linken Oberschenkel Ottavios endet. Wie so oft bei Tizian kommt auch das „ornamentale“ Gestaltungsgesetz der „guten Fortsetzung“ beziehungsweise „durchlaufenden Linie“ zum Tragen. Beispielhaft dafür die Kurvatur der Papstmozzetta präluzierende Vorhang, dessen Bogenschwung sich in flächenhafter Bindung an der Rücken- und Armkrümmung Ottavios s-förmig fortsetzt. Das primäre Kompositionselement zeigt sich indes in der von links oben fallenden, die genannten Schrägen überschneidenden Diagonale, die dem stark beleuchteten Antlitz Alessandros entspringt, sich am Haupt und rechten Mozzetta-Umriss des Pontifex fortsetzt und schließlich in den abgewinkelten rechten Unterschenkel Ottavios mündet, im Ganzen einen äußerst dynamischen, mit der vergleichsweise starren Haltung des Kardinals kontrastierenden Beitrag leistend. Die einzige räumliche Komponente besteht darin, dass die rechte Tischkante – parallel dazu die Beine Pauls III. – perspektivisch in die Tiefe weist und im Wandel zur Flächenprojektion den schräg verlaufenden Abstand zwischen den Häuptionen des Papstes und Ottavios überbrückt. Daraus resultiert eine ansatzweise gegebene Raumdiagonale, die ihr Gegenstück überschneidet und, metaphorisch-hermeneutisch ausgedrückt, die Pläne der Protagonisten zu ‚durchkreuzen‘ scheint.

Meines Erachtens bezieht sich der Kern der Bildaussage auf einen machtpolitischen Konflikt zwischen Paul III. und Ottavio, begleitet von Unstimmigkeiten mit dem Kaiser. Dazu einige historische Hinweise: Als Tizian das Gruppenporträt schuf, bestanden zwischen Kaiser und Papst enge diplomatische Beziehungen. Karl V., in Kämpfe mit den protestantischen Fürsten in Deutschland verwickelt, ersuchte Paul III. um finanzielle Unterstützung. Als Gegenleistung erklärte er sich bereit, seine Ansprüche auf die Herzogtümer Parma und Piacenza zugunsten seines Schwiegersohns Ottavio, der schon seit seinem 15. Lebensjahr mit Margarete, einer unehelichen Tochter des Kaisers, verheiratet war, zurückzustellen. Der Papst übergab am 26. August 1545 die beiden Herzogtümer aber nicht Ottavio, sondern seinem Sohn Pier Luigi – eine Lösung, mit der Karl V. allerdings nicht einverstanden war. Nachdem Pier Luigi dem Mordanschlag eines spanischen Agenten zum Opfer gefallen war, übertrug der Kaiser Ferrante Gonzaga die Herzogswürde.³⁰⁹

Gewiss wurden seitens der Literatur in dem Nepoten-Gemälde – nicht selten reichlich übertrieben – laut Schneider „alle nur erdenklichen Malicen“ wie Verschlagenheit, List, Schläue, Unterwürfigkeit, Intrigantentum usw. „hineinprojiziert“. Diese Liste lässt sich nahezu beliebig erweitern, wenn etwa Huse von der Darstellung der „Lebenslüge einer Familie“ spricht, oder Wethey das „explosive drama of a family intrigue“ veranschaulicht findet und, daraus folgernd, dem Werk den Rang des „größten psychologischen [Gruppen-]Porträts aller Zeiten“ verleiht. Ähnlich argumentiert auch Pallucchini, der ein „Shakespeare würdiges Psychogramm“ registriert.³¹⁰ Psychologisch überzogene Interpretationsversuche dieser Art finden bei Schneider wenig Anklang. Bezüglich „einer solchen moralisierenden Interpretation [...] ist größte Skepsis geboten“, warnt er und fügt monierend hinzu: „Gegenüber der herkömmlichen Deutungstopik muss mehr der Aspekt höfischer Repräsentation und der Inszenierung eines Zeremoniells des engeren Hofstaats bedacht werden.“³¹¹ Diese Forderung mag berechtigt sein. Ob es



77 Tizian, Kardinal Pietro Bembo, Leinwand, 94,5 x 76,5 cm, Washington, National Gallery

jedoch ratsam ist, die Ablehnung einer psychologischen Dimension des Gemäldes mit dem Autor zu teilen, sei dahingestellt. Dass das Bild mehrere, über den rein äußerlichen Sachverhalt hinausgehende Bedeutungsschichten birgt, ist wohl kaum zu leugnen. Dazu abschließend Huses auch für die historisch aktuelle Rezeption erhellender Kommentar: „Sicherlich erfährt man aus [dem Gruppenporträt] weit mehr und anderes über die päpstliche Familie, als diese von sich aus preisgeben wollte. Hätten die Farnese das Bild wirklich ganz verstanden, sie hätten es vernichten müssen. Das ist zwar nicht geschehen, aber es wird kein Zufall sein, dass sie dieses Werk [...] in der provinziellen Vergessenheit ihres Familienpalastes in Piacenza verschwinden ließen.“³¹² All dies vermutlich auch ein Indiz, weshalb Tizian das Gemälde unvollendet hinterlassen hat.

Um 1539/40 schuf Tizian ein Bildnis seines Freundes und Mentors *Pietro Bembo* (Washington, National Gallery), den er laut Vasari schon mehr als 20 Jahre zuvor



78 Tizian, Kardinal Pietro Bembo, Leinwand,
116 x 98 cm, Neapel, Museo di
Capodimonte

erstmalig porträtiert hatte (dieses Gemälde gilt als verschollen). Der Hinweis auf das Washingtoner Bildnis ist insofern instruktiv, als sich daran gut erweisen lässt, wie tiefgreifend sich Tizians Malweise etwa ein halbes Jahrzehnt danach während seines Rom-Aufenthalts im Wandel vom Plastischen zum Malerischen geändert hat. Während das Porträt des berühmten Humanisten durch eine detaillierte, gleichmäßig ausgeleuchtete Wiedergabe, stringente Umrisssbildung sowie eine scharfe, wie frisch gebügelte Faltengebung der Mozzetta und ein hoch gesättigtes Scharlachrot geprägt ist, zeichnen sich die Farnese-Bildnisse durch einen hell-dunkel-modellierenden, vergleichsweise skizzenhaft anmutenden Pinselduktus und ein bereits zum Valeuristischen neigendes Kolorit aus; eine ähnliche Stillage kennzeichnet das in derselben Zeit entstandene dritte Porträt Bembos (Neapel, Gallerie Nazionali di Capodimonte), das sich vom zweiten durch eine dramatische Lichtführung und damit heftig kontrastierende, sich im Halbdunkel verlierende Malweise unterscheidet. Pietro Bembo war einer der gebildetsten Humanisten der Renaissance. Bezeichnend dafür, dass er 1501 für die Druckerei des Aldo Manuzio in Venedig zahlreiche klassische Autoren edierte. Zudem war er mitverantwortlich für die Etablierung des Toskanischen als literarische Standardsprache Italiens. Als Dichter erregte er vor allem mit seinen 1505 erschienenen *Gli Asolani*, einer einzigartigen, in amouröse Dialoge gekleideten Glorifikation des Kulturlebens am Hof der Caterina Cornaro in Asolo, großes Aufsehen. Dass ihm dort Giorgione, dessen Meisterschaft im Lautenspiel und Gesang hoch geschätzt war und der, wie Vasari berichtet „wohl bewandert in Liebesdingen“ die Weiblichkeit entzückte, Einblick in den aktuellen Entwicklungsstand der venezianischen Malerei verschaffte, ist anzunehmen. So gedacht ist es nicht verwunderlich, dass Bembo in Tizian den legitimen Nachfolger Giorgiones erkannte und seinem Schützling schon in dessen früher Schaffensphase wichtige private wie offizielle Verkaufträge vermittelt hat. Und als Bembo 1513 zum apostolischen Notar und Sekretär Papst Leos X. ernannt wurde, versuchte er Tizian zu bewegen, ihn nach Rom zu begleiten – eine Einladung, die der Künstler wie schon erwähnt abgelehnt hat. Indessen hielt der einer steilen klerikalen Karriere entgegensehende Humanist seiner venezianischen Heimat die Treue, indem er sich 1522 in der Umgebung von Padua eine Residenz errichten ließ, die er mit einer über die regionalen Grenzen hinaus beachteten Sammlung antiker und zeitgenössischer Kunstschatze ausstattete. Da er Padua – neben seinem römischen Standort – gleichsam als immerwährenden Hauptwohnsitz betrachtete, bot sich ihm auch weiterhin die Möglichkeit, mit Tizian kontinuierlichen Kontakt zu halten. Im Jahr 1539 erreichte seine kirchliche Laufbahn mit der Ernennung zum Kardinal durch Paul III. ihren Zenit. Wie aus einem Brief vom 30. Mai 1540 an Girolamo Querini hervorgeht, hatte er seine neue Würde zum Anlass genommen, sich von Tizian in glanzvoller Kardinalstracht porträtiert zu lassen. Darüber hinaus ist zu vermuten, dass Bembo – gemeinsam mit dem diplomatischen Fürsprecher des Künstlers, Aretino, – am Zustandekommen von Tizians Einladung nach Rom durch den päpstlichen Nepoten Kardinal Alessandro Farnese wesentlichen Anteil hatte.³¹³ Der Porträtierte ist vor einem dunklen Grund postiert, der die Leuchtkraft des hochgradig gesättigten, von Schattenbildung nur geringfügig be-

rührten Rot der Kardinalstracht noch zusätzlich steigert; hier wird der krasse Gegensatz zum dritten, ungefähr ein halbes Jahrzehnt später geschaffenen Bildnis Bembo's abermals evident. Das extrem schlank und hager ausgebildete und von einem angegrauten Bart gerahmte Antlitz des etwa 70jährigen Kardinals ist in Dreiviertelansicht wiedergegeben und wird voll vom Licht getroffen. In den minutiös behandelten Gesichtszügen, die durch schwarze, scharf gezogene Augenbrauen, einen durchdringenden Blick, eine schnabelförmig zugespitzte Nase und einen zusammengepressten Mund bestehen, manifestiert sich eine ebenso willensstarke wie asketische Persönlichkeit. Mit dem nach links gedrehten Haupt, das zur in entgegengesetzte Richtung weisenden Hand in einem kontrapostischen Verhältnis steht, kommt eine dynamisch-agitatorische Note ins Spiel, die sich in der spezifischen Haltung der Hand, die mittels des vertikalen Saums der Mozzetta – symbolisch aufschlussreich – direkt mit dem Kopf des Porträtierten verbunden ist, als unverkennbar rhetorische Geste niederschlägt.³¹⁴

Abb. 78, S. 142

Laut Freedman hat sich Pietro Aretino mindestens dreimal von Tizian porträtieren lassen. Das erste (verschollene) Bildnis entstand wahrscheinlich bald nach der Übersiedlung (1527) des Schriftstellers von Mantua nach Venedig. Aretino übersandte es als Geschenk an Federico II. Gonzaga, einerseits um sich beim Markgrafen (seit 1530 Herzog) in Erinnerung zu rufen, andererseits um für Tizians Kunst zu werben – wie bereits erwähnt mit Erfolg, zumal sich Federico schon kurz danach (1529) von diesem porträtieren ließ.³¹⁵ Das zweite *Bildnis Aretinos* (Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina) war gleichfalls als Geschenk gedacht, diesmal für Herzog Cosimo I. de' Medici. Auch hier stand Aretinos Absicht im Vordergrund, sich zunächst in eigener Sache propagandistisch in Szene zu setzen, zugleich aber mit der Familie Medici für Tizian einen neuen Kundenkreis zu gewinnen. Tizian dürfte das Porträt seines Freundes und Förderers kurz vor seiner Rom-Reise vollendet haben, vielleicht unter Zeitdruck, wie dessen zum Teil flüchtige Ausführung verrät. Wie ein Begleitschreiben bezeugt, hat Aretino das Gemälde am 1. Oktober 1545 nach Florenz gesandt. Gerüchten zufolge gelangte das Porträt zunächst in die Hände des herzoglichen Majordomus, Pierfrancesco Riccio, der es Cosimo bis mindestens Juli 1546 vorenthielt, um auf diese Weise Tizian als potentiellen Konkurrenten der von ihm favorisierten Künstler, zu denen vor allem die Manieristen Bronzino und Pontormo zählten, auszuschalten. Möglicherweise war diese Hofintrige eine der Ursachen, weshalb sich der Herzog nicht von Tizian porträtieren ließ, und dies obwohl sich der Künstler bereits 1533 mit dem Porträt eines Mitglieds der Medici-Familie ausgezeichnet hatte. Dabei handelt es sich um das *Bildnis des 22-jährigen Kardinals Ippolito de' Medici* (Florenz, Palazzo Pitti), der in jener ungarischen Tracht dargestellt ist, die er selbst ein Jahr zuvor von seinem Feldzug mit den kaiserlichen, von Alfonso d'Avalos befehligten Truppen aus Ungarn mitgebracht hatte.³¹⁶

Nächste Seite:
79 Tizian, Pietro Aretino, Leinwand, 96,7 x 76,6
cm, Florenz, Palazzo Pitti

Abb. 80, S. 145

Adolfo Venturi zufolge zählt Aretinos Bildnis „zu den größten Beispielen der Kunst, einen Charakter einzufangen“.³¹⁷ Es zeigt eine kolossale Erscheinung, einen Oberkörper, der – seitlich den Durchblick auf den Malgrund total verstellend – die



Rahmengrenzen nahezu zu sprengen scheint. Laut Huse „kulminiert das Bild in dem Gesicht, das die Körperfülle als Ausdruck von Aretinos Vitalität erscheinen lässt“.³¹⁸ Das mit energischer Kopfwendung in Dreiviertelsicht dargestellte Antlitz wird von einem leicht angegrauten Vollbart und schwarzem Haar, das in den dunklen Grund einzusinken scheint, gerahmt. Die Gesichtszüge verraten einen äußerst selbstbewussten, herrischen, zugleich aber auch genussfreudigen Charakter. Bestimmend dafür die mächtig vorgewölbte Stirn, die kräftige Nase, der sinnliche Mund und vor allem der unter scharf gezogenen Brauen hervorstechende, in die Ferne gerichtete Blick, der sowohl unbeirrbar Zielstrebigkeit als auch den Willen bekundet, den imaginären Gesprächspartner auf respektvollen Abstand zu halten. Dabei ist nicht auszuschließen, dass sich der Künstler hier, so Panofskys Vermutung, das Haupt von Michelangelos *Moses-Statue* zum Vorbild genommen hat.³¹⁹ Im Gegensatz zum Antlitz – (das fein gestrichelte Barthaar inbegriffen) –, an dem sich ein detailliert schildernder Pinselduktus manifestiert, macht sich an der Kleidung eine flüchtige, skizzenhaft summarische Malweise bemerkbar. Der bräunlich rote, halb geöffnete Mantel zeigt einen weit umgeschlagenen Kragen, auf dem mit breitem Pinselstrich aufgetragene gelbliche Reflexlichter mit dem Rot changieren. Die Kragenteile führen in schwungvollen Bögen bis an den unteren Bildrand, wo sie sich zugespitzt – eine mächtige V-Form herausbildend – überschneiden und von der Hand des dynamisch ausgreifenden Arms zusammengehalten werden. Dem entspringt trotz weiten Abstands eine direkte Korrespondenz zwischen Hand und Haupt des Porträtierten, worin sich eine anschauliche Verbindung von Tatkraft und geistiger Überhöhung dokumentiert. Zugleich lenkt der V-förmige Kragenausschnitt den Blick auf das braune Kleid mit jener schweren Goldkette, die der französische König Franz I. 1538 Aretino geschenkt hatte und die dieser stolz zur Schau trägt. Der frei skizzierende Einsatz von Farbe und Form verdeutlicht sich vor allem in der Faltengebung, deren Reduktionismus – mit wachsender Tendenz hin zu den seitlichen Bildrändern – insofern schon fast ein dynamisches Eigenleben gewinnt, als die einzelnen Faltelemente die Form kürzelhaft anmutender Krähenfüße oder wie handschriftlich gezackter Lichtlinien annehmen.

Aretino hat über sein Porträt ein merkwürdig zwiespältiges Urteil gefällt. In einem ersten Schreiben vom April 1545 vertröstet er Paolo Giovio, Cosimos engsten Vertrauten, bezüglich der Lieferung des Gemäldes auf einen späteren Termin, ergänzt durch einen Kommentar, in dem er das (allerdings erst im Entstehen begriffene) Werk als „ein aus dem Pinsel geflossenes Wunder von so großartigem Geist“ in höchsten Tönen preist. Anlässlich der Übersendung des Porträts am 1. Oktober 1545 gelangt der toskanische Dichter zu einem nunmehr deutlich relativierenden Urteil, wenn er in einem Begleitschreiben teils lobend, teils kritisch vermerkt: „[...] gewiss atmet [Tizians Malerei], schlägt der Puls und bewegt sich der Geist in der Art, wie ich es im Leben tue. [...] hätte ich ihm [Tizian] mehr scudi dafür bezahlt, so wären die Stoffe gewiss leuchtend, weich und steif, je nach ihrer Machart als Atlasseide, Samt oder Brokat.“³²⁰ Über die Ursache dieser ambivalenten Einschätzung lässt sich streiten. Entweder entsprach es Aretinos eigener Überzeugung, das scheinbar Unfertige der Behandlung des Stofflichen zu beklagen – gipfelnd im



80 Tizian, Ippolito de' Medici, Leinwand, 139 x 107 cm, Florenz, Palazzo Pitti

TIZIAN



81 Tizian, Pietro Aretino, Leinwand, 99 x 82 cm, New York, The Frick Collection

Missverständnis hinsichtlich Tizians sich seit der Mitte der 40er Jahre anbahnenden neuen, Farbe und Licht gegenüber der Form den Vorrang einräumenden Malstils – oder er ahnte bereits, dass das Porträt bei Cosimo, der mit Sicherheit die dem Linear-Plastischen verpflichtete Malerei der Toskana präferierte, kaum Beifall finden würde. So gesehen war laut Huse in der Tat zu befürchten, „dass man gerade dort [in Florenz] wenig Sinn für die spezifischen Qualitäten Tizians haben würde und das Geschenk deshalb seinen Zweck, ihm die Gunst des Herrschers zu sichern, verfehlen könnte“.³²¹

In der New Yorker Frick Collection wird noch ein weiteres Porträt Aretinos aufbewahrt, das sich mit seiner Dreiviertelansicht und peniblen Malweise fundamental von jenem im Palazzo Pitti unterscheidet und bezüglich der Datierungsfrage umstritten ist. Während eine Partei sich für 1538 einsetzt, plädiert die andere für 1548. Als Beleg für die Frühdatierung dient ein Hinweis auf einen nach Tizian gefertigten Holzschnitt mit Aretinos Porträt, den Francesco Marcolini als Deckblatt für seine 1538 herausgegebenen Aretino-Briefe verwendet hat. Anders als im New

Yorker Gemälde ist der Dichter im Holzschnitt als Büste und in strengem Profil wiedergegeben. Darüber hinaus ist ein Vergleich mit einem grob behandelten Holzschnitt schon grundsätzlich problematisch. Erschwerend kommt hinzu, dass der Porträtierte gegenüber dem Bildnis von 1545 angesichts seiner ausgeprägteren Stirnglatze älter dargestellt ist, was eine Datierung mit 1538 schon von vornherein ausschließt. So gesehen sollte nichts dagegen sprechen, das Frick-Porträt später, jedenfalls nach Tizians Rückkehr aus Rom zu datieren.³²² Zu diesem Anlass bot sich dem Künstler neuerlich die Gelegenheit, Aretino zu begegnen, um sich womöglich persönlich dessen Kritik am für Cosimo de' Medici bestimmten Porträt anzuhören. Eilfertig ändert er seinen Malstil und kehrt reumütig zu einem konventionellen, stofflich detailreich schildernden Pinselduktus zurück. Dazu Huses ebenso erhellender wie origineller Kommentar: „Dies freilich kam Aretino teuer zu stehen: In einem konventionellen Sinne präsentiert er sich durchaus bedeutend, prächtig gekleidet und mit der Kette geschmückt [...]. Der Pelz der Schabe glänzt, wie überhaupt alles gut zu erkennen und in einem banalen Sinn hervorragend gemalt ist. Nur von der Vitalität und dem Feuer des ersten Porträts ist nichts geblieben, und statt der Stirn und der Augen sind das schütterere Haar und der feiste Nacken ins Licht gerückt. Nicht mehr über Aretinos [...] Wesen werden wir unterrichtet, sondern über die Inhalte seines Kleiderschranks und seines Schmuckkasten sowie über die zu solchem Wohlstand gehörende Leibesfülle.“³²³ Sehr vereinfacht könnte man sagen, Tizian habe hier – vermutlich im Widerspruch zu seiner künstlerischen Überzeugung – seinem kaufmännischen Talent oder, mehr noch, seinem Streben nach überregionaler Reputation, an welcher der rege Briefverkehr seines letztlich doch in der toskanischen Kunst wurzelnden Freundes Aretino wesentlichen Anteil hatte, Tribut gezollt, was indes nichts daran änderte, dass ihm der auftragsspezifische Zugang zur Medici-Familie beziehungsweise zum florentinischen Kunstkreis verschlossen blieb.

Zu Tizians Aufgabenbereich als offiziellem Staatsmaler der Serenissima gehörte auch die Verpflichtung, von jedem gewählten Dogen ein Bildnis für den Saal des Maggior Consiglio im Palazzo Ducale anzufertigen – so auch jenes von Andrea Gritti, der das Dogat seit 1523 innehatte und 1538 verstarb. Da alle Dogenporträts im Ratssaal dem Brand von 1577 zum Opfer gefallen waren, kann das hier zur Diskussion stehende, in der Washingtoner National Gallery aufbewahrte Bildnis Grittis nicht zu dieser Serie gezählt haben. Auch eine spätere Replik ist auszuschließen, zumal Gritti nicht – wie sonst in der Dogen-Bildergalerie im Großen Ratssaal üblich – im Profil und als Büste, sondern frontal als Halbfigur wiedergegeben ist. Wie man sich die offiziellen Dogenporträts vorzustellen hat, zeigt ein in strengem Profil dargestelltes Bildnis Niccolò Marcellos (Rom, Pinacoteca Vaticana), das Tizian zu Beginn des fünften Jahrzehnts als freie Kopie nach einem Gemälde Gentile Bellinis ausgeführt hat.³²⁴ Lange Zeit herrschte bezüglich der Datierungsproblematik des von Tizian signierten *Gritti-Porträts* Uneinigkeit. Obwohl schon Mayer (1937) erkannte, dass das Porträt aus stilistischen Gründen nicht innerhalb der Regierungszeit Grittis entstanden sein kann, plädierte Wetthey noch 1971 für eine Datierung

Abb. 82, S. 148

TIZIAN



82 Tizian, *Der Doge Andrea Gritti*, Leinwand, 133,6 x 103,2 cm, Washington, National Gallery

um 1535–1538. Erst seit Pallucchini, der eine maltechnische Übereinstimmung des Werks mit dem 1545 dokumentierten Porträt Aretinos registrierte, hat sich die Auffassung durchgesetzt, dass es sich hier um ein postum, wahrscheinlich im Auftrag der Familie Gritti geschaffenes Bildnis des Dogen handelt. Humfreys Daterungsvorschlag bezieht sich sogar erst auf die nachrömische Zeit des Künstlers (mit einem Spielraum bis 1550), nicht unverständlich, wenn man die stilistische Nähe des Werks zum Gruppenbildnis mit Paul III. und seinen Nepoten in Betracht zieht.³²⁵ Andrea Gritti (1453–1548; Doge seit 1523) war eine der bedeutendsten Persönlichkeiten der venezianischen Geschichte im Cinquecento. Schon lange vor seinem Dogat hatte er sich – nach der verheerenden Niederlage Venedigs bei Agnadello (14. Mai 1509) – als Heerführer und Diplomat bewährt, wobei er in beiden Funktionen wesentlich dazu beitrug, die Republik nach und nach aus den Fesseln der Liga von Cambrai zu befreien. Als Proveditore beziehungsweise Generalins-

pektor des Heeres gelang ihm die Rückeroberung des Friaul, der Vorstöße bis nach Brescia und Bergamo folgten. Im Bündnis mit Frankreich (Blois, 23. März 1513; erneuert 1515) war er auch an der Eroberung der Lombardei namhaft beteiligt. Mit den Ergebnissen des zwischen Frankreich und dem jungen Habsburgerkönig Karl von Spanien im August 1516 in Brüssel geschlossenen Friedensvertrags, den auch der venezianische Staat unter dem Dogat Leonardo Loredans (reg. 1501 bis 1521) akzeptierte, konnte die Serenissima mehr als zufrieden sein, zumal diese ihr ursprüngliches Herrschaftsgebiet auf der Terra ferma im Wesentlichen behaupten konnte. Nach seiner Wahl zum Dogen betrieb Gritti fortan eine Politik des Gleichgewichts, der *bilancia*, mit wechselndem Erfolg zwischen Frankreich und Habsburg lavierend.³²⁶

Der korpulente Leib des etwa 75-jährigen Andrea Gritti ist in Dreiviertelansicht wiedergegeben, das Haupt energisch herausfordernd in Gegenrichtung gedreht. Das hagere, von einem weißen Backenbart gerahmte Antlitz mit stechem Blick und zusammengekniffenen Lippen zeugt von einem ebenso zielbewussten wie herrischen Charakter. Der ockergoldene Mantel ist weit geöffnet und bildet mit seinen Säumen eine nach oben zugespitzte Form. Damit kontrastierend das Rot des Kleides, an dem eine weiß gehöhte Falte in großem Bogen in die Mantelspitze mündet, den vorgewölbten Bauch und die nach rechts verschobene Körperachse betonend. Dass dieses Bildnis den republikanisch-offiziellen Vorstellungen eines Dogenporträts widersprochen hätte, beweist nicht zuletzt der mit kugeligen Knöpfen besetzte Mantelsaum, der mit seinem S-bogigen Schwung dem Gemälde ein für Dogenbildnisse ungewöhnlich hohes Maß an Dynamik verleiht. Letzteres auch ein Argument, das für einen privaten, künstlerischen Freiheiten nicht abgeneigten Auftraggeber spricht. Ein untrügliches Zeichen für die Tatkraft des Porträtierten ist dessen den Mantel raffende, klauenähnlich geformte Handgebärde, deren Affinität zu jener des Moses aus Michelangelos *Julius-Grabmal* (Rom, San Pietro in Vincoli; 1545 aufgerichtet) unverkennbar ist. Laut Suida habe der Baumeister und Bildhauer Jacopo Sansovino von der Hand des Moses eine Zeichnung oder Abguss-Kopie angefertigt und anlässlich seiner Übersiedlung von Rom nach Venedig 1527 im Reisegepäck mitgeführt. Sollte dieser Hinweis zutreffen, könnte Tizian, mit Sansovino befreundet, schon lange vor seinem Rom-Aufenthalt von diesem Zeugnis der Kunst Michelangelos Kenntnis gehabt haben.³²⁷

Wie schon erwähnt entspricht das Dogenporträt der Stillage des Aretino-Bildnisses in Florenz, dieses hinsichtlich seiner linienresistenten, mit breitem Pinselduktus aufgetragenen Farbmassen sogar noch übertreffend. Kennzeichnend ist vor allem die pastos körnige Farbbehandlung, die die rau gewobene Leinwand durchschimmern lässt. Diese Transparenz verstärkt den Eindruck einer skizzenhaft formvernachlässigenden Arbeitsweise, die begrifflich mit Lodovico Dolces und Baldassare Castigliones *sprezzatura* (frei übersetzt: lässige Unbekümmertheit) gut umschreibbar ist und deren *non finito*-Charakter Analogien zum Farnese-Gruppenbildnis aufweist. Alles Merkmale, die, neben Wetheys verfehltem Datierungsvorschlag (1535–38), auch die in der Forschung häufig anzutreffende Einordnung des Dogenporträts in die Zeit um 1540 als obsolet erscheinen lassen.³²⁸

Abb. 79, S. 144



83 Tizian, *Bildnis eines Mannes („Junger Engländer“)*, Leinwand, 111 x 96,8 cm, Florenz, Palazzo Pitti

Das *Bildnis eines Mannes* („Junger Engländer“, Florenz, Palazzo Pitti) zählt zu Tizians am meisten bewunderten Porträtarbeiten, was wohl nicht zuletzt an der attraktiven Erscheinung des jungen Mannes liegt. Hinzu kommen die bis heute ungeklärten Fragen nach der geheimnisumwobenen Identität der Person sowie der Provenienz und Datierung des Gemäldes. Außer Streit steht lediglich Tizians Autorschaft. Die erste Erwähnung des Bildnisses findet sich im Sammlungsinventar (1698) des Großfürsten Ferdinand II. Medici, in dem der Dargestellte als Pietro Aretino gedeutet wird – eine Identifikation, der Catelli Isola – trotz allgemein ablehnendem Forschungsstand – 1976 neuerlich zugestimmt hat. In Wirklichkeit haben die schlanken Gesichtszüge des etwa Dreißigjährigen mit der durch zwei um 1545 geschaffenen Porträts beglaubigten Physiognomie des Schriftstellers nicht das Geringste gemeinsam. Und sollte es sich beim *Jungen Engländer* tatsächlich um ein Porträt Aretinos handeln, dann wäre das Bildnis um 1522 (damals stand der Dichter im dreißigsten Lebensjahr) entstanden, somit in jener Schaffensphase des Künstlers, die sich von der Stillage des laut mehrheitlicher Forschungsmeinung um 1540–45 datierbaren Gemäldes im Palazzo Pitti merklich unterscheidet. Eine Aus-

nahme bildet Joannides, der das Porträt ohne zureichende Begründung mit „probably 1522“ datiert.³²⁹ – Die undokumentierte Identifikation mit Howard, Duke of Norfolk, geht auf Chiavacci und Pieraccini zurück, wobei sich die beiden Autoren mit dem Hinweis auf den nordischen Gesichtstypus des Porträtierten (helles Inkarnat, blaue Augen und blonder Bart) als argumentative Stütze begnügen. Dessen ungeachtet hält man – trotz unzureichendem Beweisverfahren – bis in die Gegenwart am gebräuchlichen Untertitel des Bildnisses „Junger Engländer“ fest. Damit ist die Liste der vorgeschlagenen Persönlichkeiten noch nicht erschöpft. Während Gronau im Dargestellten den Herzog Guidobaldo von Urbino vermutet, glaubt A. Venturi in Ippolito Riminaldi, einem Rechtsgelehrten am ferraresischen Hof, den richtigen Titelaspiranten entdeckt zu haben – Letzteres eine Theorie, die in der Literatur die meiste Zustimmung gefunden hat. Vollends haltlos ist ein Plädoyer zugunsten Ottavio Farneses, eines der Nepoten von Papst Paul III. Dies beweist ein Vergleich mit dem Farnese-Gruppenporträt, in dem Ottavio seinem Großvater die Reverenz erweist. Obwohl nur im Profil gezeigt, ist vom Antlitz des Papst-Enkels – die schnabelförmig bis zur Oberlippe reichende Nase, das bartlose, leicht fliehende Kinn und nicht zuletzt das schwarze Haar – doch genügend zu sehen, um eine Identität mit den ebenmäßigen Gesichtszügen des „Engländers“ auszuschießen.³³⁰

Aufgrund seiner frontalen, fast unbewegten Haltung vermittelt der „Engländer“ einen nahezu klassischen Eindruck. Das Gemälde kulminiert im Kontrast zwischen dem schwarzen, flächenhaft homogen und pastos gemalten Gewand mit kaum erkennbarer Faltegebung und dem gleichmäßig beleuchteten, von Schattenbildung völlig unberührten Antlitz, das bis ins Detail mit geradezu bestechender Präzision wiedergegeben ist. Dazu Pedroccos Schlussfolgerung: „Somit konzentriert sich die gesamte Aufmerksamkeit auf das geheimnisvolle Gesicht mit der strengen, nachdenklichen Miene, das ein spärlicher, blonder Bart und kurze Haare umranden und das die leuchtenden blaugrünen Augen beherrschen, die den Bildbetrachter intensiv anblicken.“³³¹ Der Dargestellte wird von einem mittelgrauen Grund foliert, dem man in dieser relativen Helligkeit und Homogenität sonst nirgends im Porträt-schaffen Tizians begegnet. Ein absolutes Unikat ist ferner der Umstand, dass sich der im Verhältnis zur mächtigen Körper- beziehungsweise Gewandmasse auffallend kleine, so gesehen manieristisch anmutende Kopf der Figur in geradezu übertriebener Deutlichkeit am Wandhintergrund als Schlagschatten abzeichnet, der sich am linken Arm fortsetzt und bis zum unteren Bildrand reicht. Funktionell rätselhaft ist der dunkelgraue, vertikal an der Wand verlaufende Balken, der kompositionell wohl dazu dient, die stolz aufgerichtete Frontalhaltung des Porträtierten zu betonen. Alles Phänomene, die mangels Vergleichsmöglichkeiten eine halbwegs glaubhafte Datierung des Gemäldes erschweren. Bemerkenswert ist ferner die Armstellung, deren Bogenschwung den Körper des „Engländers“ ovalförmig umreißt und diesen auch in der Breitendimension des Gemäldes mit expansiver Energie zur Geltung bringt. Während die rechte, am unteren Bildrand platzierte Hand einen Handschuh umklammert, stützt sich der rechte Arm selbstbewusst auf die Hüfte. Dies führt wieder zu Joannides, der diese Pose im *Jungen bärtigen*



84 Tizian, Junger bärtiger Mann, Leinwand, 118 x 96 cm, Paris, Louvre

Mann des Louvre (den der Autor mit 1520 datiert) vorgebildet sieht und diese Analogie anscheinend zum Anlass seiner Frühdatierung (1522) des „Jungen Engländer“ nimmt.³³² In diesem Zusammenhang sei auch der *Mann mit Handschuh* (1523/24) in Erinnerung gerufen, wobei dessen bereits ausführlich erörterte Charaktereigenschaften als Höfling auch dem Wesen des „Engländer“ entsprechen. Abgesehen davon, dass Joannides' Frühdatierung völlig unhaltbar erscheint, ist auch der spätere, heute mehrheitlich anerkannte Datierungsvorschlag (1540–45) nicht zureichend begründet, um die zeitliche Einordnung des Porträts als restlos geklärt zu betrachten. Meines Erachtens gibt es gute Gründe – wie etwa den vergleichenden Hinweis auf die physiognomisch deutlich formvernachlässigenden, eine neue Stilphase in Tizians Porträtschaffen einleitenden Bildnisse Pauls III. und Aretinos – die allzu weit gefasste Datierungszeitspanne tendenziell in Richtung 1540 zu präzisieren, vor allem mit korrigierendem Bezug zu Pedrocco, der für 1544/1545 plädiert.³³³

Ein in der National Gallery in London aufbewahrtes Gemälde zeigt die männlichen Mitglieder der Familie Vendramin, die sich um eine Altarmensa versammelt haben. Häufig wurden die Dargestellten in der älteren Literatur irrtümlich als Familie Cornaro gedeutet, ehe Ravà mit der Veröffentlichung des 1569 von Jacopo Tintoretto und Orazio Vecellio (Tizians Sohn) verfassten Inventars der Sammlung Vendramin Klarheit schuf. Darin findet sich der Vermerk: „Herr Andrea Vendramin mit sieben Kindern und Herr Gabriel [...] von der Hand Tizians.“³³⁴ Mit diesem Motivbild hat Tizian hinsichtlich der Entwicklung des Gruppenporträts insofern einen innovativen Beitrag geleistet, als er die Patrizierfamilie nicht mehr – wie etwa im Falle der *Pala di Pesaro* – in Anbetung der Madonna mit Heiligen zeigt, sondern in autonomer Weise, gleichsam um ihrer selbst willen darstellt, wobei er der zentralen Figur, Andrea Vendramin, der seine linke Hand auf das Gesims der Mensa stützt, beinahe schon die Rolle eines zelebrierenden Priesters zubilligt. Gegenstand der Verehrung ist jenes zwischen zwei brennenden Kerzen aufgestellte Reliquiar mit einem Fragment vom Kreuz Christi, das Philippe de Mezières 1369 aus dem Heiligen Land mitgebracht und dem damaligen Guardian Grande der Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, Andrea Vendramin, dem namensgleichen Großvater des im Motivbild Dargestellten, anvertraut hatte.

In der Literatur wird die graubärtige, schwarz gekleidete, auf der oberen Altarstufe kniende Gestalt vorwiegend mit Gabriele Vendramin (1484–1552) identifiziert. Dementsprechend wird die benachbarte, die untere Stufe betretende Figur als dessen angeblich jüngerer Bruder, Andrea (1481–1547), angesehen. Dass hier unter Missachtung der Geburtsdaten eine Rollenverwechslung vorliegt, darauf hat meines Wissens lediglich Humfrey aufmerksam gemacht. Zudem trägt Gabriele, gemäß seinem Rang als Senator, eine purpurne, hermelingefütterte Robe, womit die Identität der linken, gegenüber Andrea deutlich jüngeren Figur vollends geklärt ist.³³⁵ Damit ist die Verwirrung jedoch noch keineswegs beseitigt. Hinter Gabriele befindet sich der ebenfalls rot gekleidete Lunardo, Andreas ältester Sohn. Laut Pedrocco handle es sich bei den drei links außen dargestellten Knaben um



85 Titian, Votivbild der Familie Vendramin, Leinwand, 106,1 x 188,5 cm, London, National Gallery

Söhne Lunardos – nur schwer vorstellbar, zumal dieser trotz Bartwuchs noch kaum dem Jünglingsalter entwachsen scheint. Offensichtlich ist es dem Autor entgangen, dass in der erwähnten Inventareintragung ausdrücklich von sieben Söhnen Andreas die Rede ist.

Genau an der Symmetrieachse orientiert kniet das Familienoberhaupt im Zentrum des Gemäldes. Frontal dargestellt und mit Blickkontakt zum Betrachter gibt Andrea Zeugnis von einem ausgeprägten, vornehmlich auf die Würde des Hauses Vendramin Bedacht nehmenden Repräsentationsbewusstsein. Mit seinem Griff zur Altarmensa erweist er sich als treuer Hüter der Kreuzreliquie, die einst sein gleichnamiger Vorfahre gerettet hatte, nachdem diese durch Unachtsamkeit der Scuolenbrüder anlässlich einer Prozession in den Kanal gestürzt war – eine Wunderszene, die Gentile Bellini in einem für die Scuola di San Giovanni Evangelista ausgeführten Gemälde wiedergegeben hatte.³³⁶ Neben seinem um drei Jahre älteren Bruder ist Gabriele in Schrittstellung und strenger Profilansicht dargestellt. Sein geradezu leidenschaftlich das Reliquiar fixierender Blick und die demütig an die Brust geführte Hand bezeugen eine tief empfundene Frömmigkeit. Einem Heiligen aus einer Sacra Conversazione gleich weist er mit der extrem verkürzten Rechten auf den Betrachter, wie um diesen der Gnade des im Kreuzpartikel gegenwärtigen Erlösers zu empfehlen. Angesichts der zwischen Gabriele und Andrea bestehenden Farbkontraste möchte man dem angeblichen Ausspruch Tizians gern Glauben schenken, wonach ein Maler nur drei Farben brauche: Weiß, Schwarz und Rot.³³⁷ Der unmittelbare Zusammenstoß (gestalttheoretisch definiert: „Umrisskonkurrenz“ beziehungsweise „Faktor der Nähe“) der beiden Figuren lässt nahezu vergessen, dass Gabriele gegenüber Andrea räumlich im Vordergrund platziert ist, woraus zu folgern ist, dass sich Flächen- und Raumkomposition – wie so oft bei Titian – in einem ambivalenten Verhältnis begegnen. Vermutlich war Gabriele – bekannt für seine reichhaltige Kunstsammlung – der Auftraggeber des Gemäldes. Allein schon

TIZIAN

der Ankauf von Giorgiones epochemachendem Werk, der *Tempesta*, scheint dies im Sinne eines überragenden Kunstverständnisses des Senators zu bestätigen.

Dass der Wunsch der Vendramin-Familie in erster Linie auf Selbstverherrlichung abzielte, das Gruppenporträt folglich schon von vornherein für den Familienpalast bestimmt war, manifestiert sich nicht zuletzt in der auffallenden Untersichtdarstellung der Bildkomposition, deren Augpunkt sich ungefähr auf dem Niveau der oberen Altarstufe befindet. Dies führt zum Verzicht etwa eines Landschaftshintergrunds, an dessen Stelle nunmehr der freie Himmel tritt, von dessen Helligkeitsfolie sich die Protagonisten nur umso schärfer abheben. Die Komposition wird durch die in diagonaler Richtung von links unten ansteigende Folge von Stufen und Altarmensa bestimmt, wobei das Aufeinandertreffen der Grundrichtungen, Horizontale und Vertikale, für eine Stabilisierung der Bildstruktur sorgt. Die obere, übereck gestellte Kante der Mensa bildet den Angelpunkt der Komposition und markiert die Spitze eines fiktiven Dreiecks, dessen nach rechts fallende Kathete zur abgestuft positionierten Gruppe der drei Knaben überleitet. Auf der oberen Stufe kauert das jüngste der Kinder, Federico, dessen von Gould eruiertes Geburtsjahr (1538) dazu berechtigt, den Beginn der Arbeiten am Gemälde mit ca. 1543 zu datieren.³³⁸ Am etwa fünfjährigen Federico vereinigen sich Tizians Lieblingsfarben: im schwarzen Rock, in den zinnoberroten Strümpfen und im Weiß des Hündchens – eine heftig kontrastierende Farbkombination, die das rechte Bildmittel akzentuiert. Wie um die steife Würde der Erwachsenen zu lockern, verleiht Tizian den Knaben genreartige, lebendig verspielte, das strenge Ritual der übrigen Familienmitglieder ignorierende Züge. Während Federico, am Geschehen unbeteiligt, seinen Hund zärtlich an sich zieht, kniet Filippo (geb. 1534), auf dessen Schulter die Hand des ältesten der Brüder, Giovanni (geb. 1532), ruht, auf der unteren Altarstufe. Mit jüher Kopfwendung richtet er seinen Blick auf den Betrachter, wie neugierig prüfend, welcher Besucher sich die Freiheit nimmt, die hieratische Intimität der dem feierlichen Zeremoniell hingegebenen Patrizierfamilie zu stören. Einmal mehr präsentiert sich der Künstler hier als Meister des Kinderporträts. Umso erstaunter registriert man, dass die drei links an den Bildrand gedrängten Knaben gegenüber der rechten Dreiergruppe qualitativ weit zurückfallen. Ihre ausdruckslos flachen Physiognomien, summarisch gestaffelten Stellungen und erstarrten Posen scheinen dies zu bestätigen. Dies ist auch Penny nicht entgangen, der hier zu Recht eine nachträgliche Beteiligung der Werkstatt Tizians vermutet.³³⁹ Damit stellt sich die Frage nach dem Vollendungsdatum des Gemäldes, das seit Valcanover, Palucchini und Wethey fast allgemein mit dem Jahr 1547, jedenfalls nach Tizians Rückkehr aus Rom festgelegt wird. Weshalb dies laut Pedrocco mit dem Todesjahr (1547) von Andrea und Lunardo zusammenhängen soll, bleibt unerfindlich. Meines Erachtens spricht nichts dagegen, dass Tizian die bereits weit gediehenen Arbeiten am Votivbild anlässlich seiner Abreise nach Rom (1545) unterbrochen und dessen endgültige Ausführung einem Werkstattmitglied überlassen hat.³⁴⁰



86 Votivbild des Dogen Andrea Gritti,
Holzschnitt nach dem verbrannten Gemälde
Tizians im Dogenpalast

Wie revolutionär Tizian mit dem Thema des Votivbilds verfahren ist, zeigt ein Vergleich mit seinem 1531 entstandenen *Votivbild des Dogen Andrea Gritti*, das – beim Brand im Dogenpalast zugrunde gegangen – nur durch einen Holzschnitt

überliefert ist. Ideell immer noch mit Giovanni Bellinis *Votivbild des Dogen Barbarigo* (Murano, S. Pietro Martyre) vergleichbar, folgt hier Tizian den traditionellen Regeln des Bildthemas, indem er den knienden Dogen – vom Evangelisten Markus der auf hohem Treppenpodest thronenden Madonna empfohlen – in den Bildtypus einer *Sacra Conversazione* integriert. Analogien zum Vendramin-Gruppenporträt beschränken sich auf das diagonal angelegte Kompositionsschema, das Querformat, den Stufenaufbau und die aufgrund merklicher Untersichtdarstellung folierende Wirkung des Firmaments.³⁴¹

1548–1562

Im September 1547 wurde Tizian von Karl V. nach Augsburg eingeladen, wo mit der Einberufung des Reichstags – nach dem Sieg des Kaisers über die Liga der Protestanten („Schmalkaldischer Bund“) bei Mühlberg (24. April 1547) – die neuen Machtverhältnisse geregelt werden sollten. Auch in Venedig wusste man diese Einladung als einen nicht mehr überbietbaren Karrieresprung des Künstlers zu deuten. Aretino beschreibt in einem Brief „wie auf die Nachricht hin die Liebhaber scharenweise zu Tizian gelaufen kamen, sich noch ein Werk von seiner Hand zu sichern, und somit im Hinblick auf die zu erwartende Preissteigerung ein vollkommener Ausverkauf seines [Bilder-] Lagers einsetzte“.³⁴²

Tizians mehrmonatiger Bedenkzeit gegenüber dem Ruf Karls V. lag vermutlich die Absicht zugrunde, den antikaiserlich gesinnten Farnese-Papst Paul III. nicht zu verärgern beziehungsweise dessen Gunst unüberlegt aufs Spiel zu setzen. Wie schon 1545 war es neuerlich Kardinal Alessandro Farnese, der den Maler aus Cadore nach Rom einlud – mit dem Angebot, das Amt des am 21.6. 1547 verstorbenen Sebastiano del Piombo als Siegelbewahrer der päpstlichen Cancelleria zu übernehmen. In diplomatischer Weise verstand es Tizian, eine Entscheidung hinauszuzögern. Erst zu Weihnachten 1547, nachdem er schon geraume Zeit von seinem Ruf ins kaiserliche Hofquartier Bescheid wusste, konnte er sich dann dazu entschließen, das päpstliche Angebot abzulehnen. Trotz fortgeschrittenen Alters nahm Tizian im Januar 1548 – also mitten im Winter – die Mühe auf sich, die beschwerliche Reise quer über die verschneiten Alpen nach Deutschland anzutreten. Wie die zahlreichen Porträts des Kaisers, seiner Familienmitglieder und höfischen Würdenträger sowie Bildnisse einiger nach der Schlacht bei Mühlberg gefangen genommener protestantischer Fürsten bezeugen – allen voran der Oberbefehlshaber des Schmalkaldischen Bundes, Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen – widmete sich Tizian während seiner etwa zehnmonatigen Präsenz in Augsburg hauptsächlich der Porträtmalerei. Einem Bericht Philipp Melanchthons aus Wittenberg zufolge hatte der Malerfürst „beständigen Zutritt bei seiner Majestät“. Glaubhaft auch die Vermutung, dass Tizian während ausgedehnter Porträtsitzungen zum Intimus des Kaisers wurde, der ihn in verschiedene Pläne einweihte, etwa jenen sehr privaten, sich dereinst ins Kloster zurückziehen zu wollen. Dieses Nahverhältnis zu Karl V. scheint Aretino sogar überschätzt zu haben, als er seinen Freund ersuchte,

sich bezüglich seiner Kandidatur um die Kardinalswürde beim Kaiser einzusetzen – ein Ansinnen, das bekanntlich erfolglos blieb, wiewohl der Maler am 11. November 1550 von Augsburg an den Freund nach Venedig schreibt, er habe mit dem Kaiser lang über ihn gesprochen.³⁴³

Mit der Bestellung von vier Deckengemälden für ihre Sommerresidenz in Schloss Binche in Flandern zählte auch die ungarische Königin Maria, Schwester Karls V. und Witwe Ludwigs II. von Ungarn, zu den prominenten Auftraggebern des Malerfürsten.

Dem ersten Augsburg-Aufenthalt des Hofmalers folgte – nach neuerlicher Einberufung des Reichstags – ein zweiter, der sich auf die Zeit von November 1550 bis August 1551 erstreckte. Nunmehr war es aber nicht mehr Karl V., sondern dessen 1551 zum Regenten von Spanien ernannter Sohn Prinz Philipp, der für Tizians Einladung nach Augsburg Sorge trug. Schon zuvor, zwischen Dezember 1548 und Januar 1549, war Tizian Philipp in Mailand, zu dessen Regenten der Prinz als Nachfolger von Alfonso d’Avalos ernannt worden war, begegnet und mit ersten Porträtaufträgen bedacht worden. Nach der Abdankung seines Vaters (28. August 1556) übernahm König Philipp die spanische Königswürde. Fortan war dieser Tizians bedeutendster Auftraggeber. – Bezüglich Tizians Beobachterrolle an beiden Augsburger Reichstagen „könnte man sagen, dass er diesen europäischen Kongress im Bilde verewigt habe, wenn nicht ein sehr großer Teil der damals von ihm geschaffenen Porträts zugrunde gegangen wäre“. Die meisten der damaligen Bildnisse kamen in den Besitz der ebenso geschäftstüchtigen wie kunstsinnigen Maria von Ungarn, die das beachtliche Bilderkonvolut zunächst in ihr Schloss Binche nach Flandern transferierte, ehe sie es 1556 nach Spanien weiterleitete, wo im 17. Jahrhundert ein Großteil der Porträts einem Brand zum Opfer fiel. Laut Tietze „liest sich das Inventar der Gemälde, die der Königin Maria von Ungarn gehört hatten, wie eine Verlustliste“.³⁴⁴

Im August 1551 kehrte Tizian nach Venedig zurück, womit auch seine bis dahin rege Reisefreudigkeit ihr Ende nahm. In Augsburg hatte er den Zenit seiner über ganz Europa verbreiteten Reputation erreicht, desgleichen konnte sich sein materieller Erfolg sehen lassen. Aretino – in finanziellen Angelegenheiten ebenso ehrgeizig – spricht in einem Brief anerkennend von einem fürstlichen Einkommen, das sich sein Freund im Dienste der Habsburger erworben hatte. Der kaum noch überbietbare Ruhm des Künstlers war auch in Venedig nicht verborgen geblieben – entsprechend würdig der Empfang, den ihm die Serenissima bereitete. Einer späteren Nachricht zufolge „sei Tizian nach seiner Rückkehr von Augsburg vom Dogen in feierlicher Ratssitzung empfangen worden und habe seine Erlebnisse am kaiserlichen Hofe geschildert, so wie die Gesandten der Republik einen Bericht zu erstatten pflegten“.³⁴⁵

Nach Venedig heimgekehrt war Tizian reichlich ausgelastet, den zahllosen Aufträgen der Habsburger und deren Entourage nachzukommen. Dem gegenüber gerieten heimische Auftraggeber spürbar ins Hintertreffen. Vor allem von Philipp II. vereinnahmt war es ihm fortan nur noch sporadisch möglich, Wünsche des lokalen Kunstbedarfs zu bedienen. Indessen musste der Malerfürst anerkennen, dass die

venezianische Malerei mittlerweile in ein neues Entwicklungsstadium getreten, eine jüngere Künstlergeneration – allen voran Jacopo Tintoretto und Paolo Veronese – herangereift war, die schon mehrfach ihre Fähigkeit bewiesen hatte, die durch die Überbelastung des bereits das sechste Lebensjahrzehnt überschrittenen Altmeisters verursachte Marktlücke zu schließen. Tizians eingeschränkte Bereitschaft, sich am venezianischen Kunstbetrieb zu beteiligen, wird häufig mit altersbedingten Ermüdungserscheinungen begründet. Darüber hinaus ist indes auch ein Konkurrenzverhältnis mit Tintoretto nicht auszuschließen, zumal dieser in Honorarfragen wesentlich bescheidener auftrat, bisweilen seine Werke – wie etwa das Deckengemälde in der Scuola di San Rocco – sogar unentgeltlich anbot. Laut Carlo Ridolfi, dem frühesten Biografen Tintoretts, habe dieser seine ersten maltechnischen Erfahrungen während eines kurzfristigen Aufenthalts in Tizians Atelier gewonnen. „Da Tizian aus diesen Anfängen erriet, dass Jener ein bedeutender Mann werden und ihm einige Sorgen im Gewerbe bereiten könne, beauftragte er seinen Schüler Girolamo [Dente] ungeduldig, er möge Jacopo schnell aus seinem Haus entlassen.“³⁴⁶ Wiewohl Ridolfi selbst dieser Passage nicht mehr als den Wert einer Anekdote beimisst, scheint sich Tizians Prophezeiung bereits in Jacopos Frühwerk – zum Beispiel in dessen *Bekehrung Sauls* (um 1539; Washington, National Gallery) – zu erfüllen. Schon in diesem Gemälde manifestiert sich die Verschmelzung von Elementen aus verschiedenen Kunstlandschaften Italiens, vor allem dem Veneto und der Toskana. Dazu Krischel: „Während Tizian von dieser Strömung nur vorübergehend erfasst wurde, machte Tintoretto die toskanisch-venezianische Stilsynthese zum Ausgangspunkt seines Lebenswerkes.“ Ridolfi hat dies wie folgt auf den Punkt gebracht: „Und um nicht von dem beschlossenen Grundsatz abzuweichen, schreibt er [Tintoretto] die Gesetze seines Studiums solchermaßen auf die Wände eines seiner Kabinette: Die Zeichnung Michelangelos und die Farbe Tizians.“³⁴⁷ Letzteres eine Devise, die schon Paolo Pino (ein Jahrhundert vor Ridolfi) in seinem 1548 erschienen „Dialogo della Pittura“ geprägt hatte. Nach seiner Rückkehr aus Augsburg musste Tizian einbekennen, dass es dem jüngeren Kollegen während seiner Abwesenheit mit dem Gemälde *Der hl. Markus befreit einen Sklaven* (sog. *Sklavenwunder*; 1547/48; Venedig, Accademia) meisterhaft gelungen war, der inschriftlichen Formel beziehungsweise dem Postulat nach Harmonisierung von Form und Farbe gerecht zu werden. Demgemäß erzielte das von der Scuola Grande di San Marco bestellte Werk einen geradezu sensationellen Erfolg. Sollte Tizian die von Vasari überlieferte Kritik Michelangelos an seiner mangelhaften Präzision im Umgang mit der Zeichnung je zu Ohren gekommen sein, dürfte ihm spätestens bei Besichtigung des durch makellose Zeichnung bestechenden *Sklavenwunders* klar geworden sein, dass ihm mittlerweile mit Tintoretto ein ernst zu nehmender Konkurrent herangewachsen war. So gesehen ist es nicht verwunderlich, dass sich der Malerfürst, mit der Frage konfrontiert, welchen der beiden damals innerhalb der jüngeren Generation führenden Maler der Serenissima – Tintoretto oder Veronese – er fördern sollte beziehungsweise für geeigneter hielt, sein künstlerisches Erbe dereinst anzutreten, für Veronese entschied. Eine signifikante Gelegenheit, gegen Tintoretto zu intrigieren, bot sich anlässlich der Projektaus-



87 Jacopo Tintoretto, *Der hl. Markus befreit einen Sklaven*, Leinwand, 415 x 541 cm, Venedig, Accademia

schreibung, die Decke der Sala d'Oro in der neuen, von Jacopo Sansovino errichteten Biblioteca Marciana zu dekorieren. Vasari zufolge hatten sich sieben Maler beworben, darunter auch Veronese und Tintoretto, und ausgerechnet letzterer wurde ausgeschieden. Dass hinter dieser mehr als fragwürdigen Entscheidung in erster Linie Tizian und Sansovino, die beiden eng miteinander befreundeten, für die Kunstpolitik der Serenissima maßgeblichen Repräsentanten, standen, gilt für Pedrocco als erwiesen. Und glaubt man Vasari, hat Tizian zu diesem Anlass seine Wertschätzung gegenüber Veronese auch insofern bekundet, als er diesen öffentlich umarmte und sich dafür einsetzte, dass seinem Favoriten anlässlich der Präsentation der Deckengemälde in der Sala d'Oro jene goldene Kette überreicht wurde, die als Preis für den würdigsten unter den am Projekt beteiligten Malern vorgesehen war.³⁴⁸

Im Dienst der Habsburger: Karl V. und Philipp II.

Tizians Berufung nach Augsburg lag wohl in erster Linie der Wunsch Karls V. zugrunde, sich anlässlich seines Sieges über die Protestanten bei Mühlberg vom berühmtesten Bildnismaler der italienischen Aristokratie porträtieren zu lassen. Dass ihm hier eine Aufgabe von geradezu historischer Tragweite bevorstand und es nicht leicht sein würde, den Vorstellungen des Kaisers – neben der Belastung durch sonstige Porträtbestellungen, die seitens der zahlreichen am Reichstag versammelten Fürsten zu erwarten war – gerecht zu werden, darüber war sich Tizian, vor einem Meilenstein seiner Karriere stehend, von vornherein im Klaren. Dies bezeugen seine sorgfältig planende Vorgehensweise und nicht zuletzt der Umstand, dass er erst drei Monate nach seiner Ankunft in Augsburg (im April 1548) den ersten Pinselstrich auf die Leinwand setzte und sich mit der Übergabe des Werks bis zum September des Jahres Zeit ließ. Auf der Suche nach dem vorteilhaftesten Bildkonzept scheint er auch Aretino konsultiert zu haben. Bereits im April schreibt dieser seinem Freund, er fände es am besten, den Kaiser in Begleitung zweier allegorischer Figuren, der Religion und des Ruhms, darzustellen.³⁴⁹ Indessen fand dieser Vorschlag bei Tizian keinen Anklang. Ganz im Gegenteil: Anstatt Karl V. in universaler, zeitenthobener Weise zu verherrlichen, entschließt sich der Malerfürst, den Kaiser von allem allegorischen Beiwerk freizuhalten, ihn vielmehr als individuelle, in den zeitaktuellen Rahmen des militärischen Erfolgs eingebundene Persönlichkeit wiederzugeben. Der venetischen, bis um 1400 zurückreichenden Tradition des Reiterdenkmals folgend (siehe die Reiterskulptur des Paolo Savelli in der Frari-Kirche, des Gattamelata in Padua und des Colleoni vor der Scuola di San Marco in Venedig) malt Tizian den Kaiser hoch zu Ross, nunmehr aber befreit von hölzerner oder bronzener Statuarik, mit den Mitteln der Malerei verlebendigt und in die Weite einer Landschaft integriert. Heimburger und zuvor schon Wetthey fühlen sich an Dürers Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel* erinnert – ein im Vergleich wenig ergiebiger Hinweis, zumal Dürer den Reiter nicht im Sinne eines Historienbildes offiziellen Charakters als Triumphator präsentiert, das Pferd in statischer Haltung zeigt und die Szene mit vielerlei allegorischen Merkmalen überfrachtet.³⁵⁰



88 *Titian, Kaiser Karl V. zu Pferd, Leinwand, 332 x 279 cm, Madrid, Prado*

Der Kaiser reitet aus dem Dunkel eines Walddickichts in die Helligkeit eines über dem Horizont strahlend gelben Himmels, an dem der tiefe Sonnenstand die Stunde der Dämmerung erst ankündigt, was symbolisch vielleicht auf die Größe des Habsburgerreichs, in dem wie es hieß „die Sonne nie untergeht“, hindeutet. Im oberen Abschnitt des Firmaments ändert sich die Lichtstimmung. Dunkle Wolkenfetzen scheinen das Haupt Karls zangenförmig zu bedrängen, zugleich den Kampf zwischen Licht und Finsternis versinnbildlichend. Der Imperator erhebt sich in streng aufgerichteter Haltung, einer Pose, die Siegesgewissheit, Macht und Herrscherwillen gleichermaßen zum Ausdruck bringt. Im freien Feld einer von menschlichen Anzeichen völlig unberührten, schier unendlichen, mit dem Himmelsgewölbe nahezu verschmelzenden Landschaft angelangt zügelt Karl sein Streitross, bestrebt, es gleichsam aus dem Galopp heraus zum Stehen zu bringen, ein Unterfangen, dem sich der Rappe, die Vorderläufe angehoben, in nervös tänzelnder Bewegung und mit gesenktem Kopf zu widersetzen scheint. Im Ganzen ein höchst dynamischer Vorgang, in dem sich das ambivalente Verhältnis zwischen Stillstand und nur schwer zu bremsender Energie in spannungsvoller Weise niederschlägt. Eine wesentlich dynamische Komponente besteht ferner darin, dass Rücken und Hals des Pferdes in diagonalen Richtung ansteigen. Parallel dazu die lange Lanze, die der Kaiser – entgegen seiner kurzen, die er während der Schlacht mit sich führte – mit der Panzerfaust umklammert. Vieles spricht dafür, dass hier eine christologische Allusion beabsichtigt ist. Man denke nur an den Lanzenstich, den der gekreuzigte Christus empfangen hatte. So gedacht mag Tizian dem obersten Feldherrn auch die Rolle eines *miles christianus* zugewiesen haben – als „Sklave des Schicksals, Werkzeug des Himmels [und] Organ eines überpersönlichen Willens“, wie es Tietze formuliert hat.³⁵¹

Hetzer zufolge ist das Reiterbildnis Karls V. „das Urbild aller repräsentativen Reiterbilder des 17. und 18. Jahrhunderts geworden, aber weder [Rubens] und Velasquez noch van Dyck, geschweige denn ein anderer Maler des Barock haben jemals diese völlige Einheit [...] von Dargestelltem und Bild erreicht. Während jene anderen sich einer großen Fläche, eines weiten Raumes bedienen, um Pferd und Reiter [...] zur Geltung zu bringen, sind bei Tizian Reiter, Fläche und Raum [nicht zuletzt mit den Mitteln von Tizians unnachahmlichem Kolorit] zu einer einzigen Vision verschmolzen“.³⁵² In der Tat steht jede Bewegung der Bäume, der Wolken, des Geländes in enger Beziehung zu Pferd und Reiter. Man beachte nur die den Rücken des Kaisers stützende Baumgruppe, zudem die bedrohlich ihm entgegenzüngelnden dunklen Wolkenstreifen oder den großen Baumstamm, der mit seiner konvex abschnellenden Krümmung den Rappen voranzutreiben scheint. Zugleich wird diesem mit den beiden im Mittelgrund der Landschaft positionierten Bäumchen, die mit dessen Kopf visuell kollidieren, Einhalt geboten.

Besonders augenfällig ist der Gegensatz zwischen der minutiösen Darstellung des Reiters und der großzügigen, fast schon ‚impressionistisch‘ anmutenden Wiedergabe von Landschaft und Firmament, die, von Licht- und Schattenpartien rhythmisiert, in „sympathetischer“ (Pochat) Weise auf eine atmosphärisch dramatische Stimmung abzielen, die sowohl auf die eben überstandenen Schrecken des

Kriegs als auch die am Horizont grell aufleuchtende Hoffnung auf einen dauerhaften Sieg der Gegenreformation anspielt. Gemessen am spontanen, fast skizzenhaft aufgetragenen Pinselduktus sowie an der dynamisch changierenden Farbgebung des Ambientes ist der Imperator mit auch zeichnerisch perfekter, keinerlei Verschwommenheit duldender Präzision abgebildet. Dies wird vor allem an der Rüstung manifest, deren ornamentale Goldtauschierungen bis ins letzte Detail originalgetreu wiedergegeben sind. Von Letzterem kann man sich überzeugen, wenn man den in der Armeria Reale in Madrid aufbewahrten Panzer in Augenschein nimmt. Den schimmernden Reflexlichtern an der Rüstung könnte eine doppelte Intention zugrunde liegen: Zum einen verdeutlichen diese die metallene Härte des Materials, zum anderen ist nicht auszuschließen, dass Tizian den Kaiser dadurch auf die transzendierende Ebene einer vom Irdischen abgehobenen Lichtgestalt versetzt hat; der Hinweis auf die über dem Horizont in übernatürlicher Strahlkraft gleißende Lichtemanation mag dies bestätigen. Quer über der Rüstung spannt sich eine Schärpe, deren Rot – die Farbe der katholischen Partei in den Religionskriegen des 16. und 17. Jahrhunderts – zwischen Karmin und Purpur oszillierend sich in den Federbüschen am Helm des Gerüsteten sowie an der Stirn des Pferdes – dessen großflächige Schabracke inbegriffen – wiederholt. Das zentrierte Rot steht mit dem Kolorit des Umfelds in kontrastierender beziehungsweise sich ergänzender Weise in Beziehung. Wiewohl durch gedämpfte Intensität gekennzeichnet schlägt es mit dem hoch gesättigten Gelb einen triumphalen Akkord an. Indes wird dieser Zweiklang durch das Schwarz des Rappen mittels Hell-Dunkel- sowie Bunt-Unbunt-Kontrasts konterkariert. Darüber hinaus besteht zwischen dem Rot und den vielfach gebrochenen, durch Oliv, Braun und Ocker angereicherten Grüntönen der Landschaft ein komplementäres Verhältnis, das der Ausgewogenheit des Bildganzen zugutekommt.³⁵³

Wie eingehend sich Tizian in das Wesen Karls V. vertieft hat und wie langwierig sich dessen adäquate Umsetzung in Malerei gestaltet haben muss, beweist, wie aus seiner Korrespondenz mit dem Kanzler des Kaisers und Vorsitzenden des Reichstags, Nicolaus Perrenot de Granvel, hervorgeht, der Umstand, dass etwa fünf Monate verstreichen mussten, ehe es im September zur Übergabe des Gemäldes kam. Ergebnis war, so Pedrocchio, „ein heraldisches Heldensymbol mit der Tendenz zur Mythologisierung des Dargestellten“.³⁵⁴ Zutreffender – weniger universal überhöht – schildert Hüttinger den konkreten Sachverhalt: „Karl erscheint zwar als Triumphator, auf dem fraglosen Höhepunkt seines Lebens, seiner politischen Machtstellung, doch nicht als vom Erfolg verblendeter Sieger, sondern als schwer unter der Last der Aufgabe Tragender.“³⁵⁵ Noch überzeugender Walthers differenzierteres Resümee: „Tizian hat die Monumentalität der Form [und der Farbe] gefunden, die der geschichtlichen Bedeutung des Motivs gerecht wird, aber er hat auch die volle historische Wahrheit beschrieben: der Kaiser war ein kranker Mann, wie es sein bleiches, hohlwangiges Gesicht erkennen lässt, von Gicht und Asthma geplagt, aber erfüllt von einem fanatischen Willen, der ihn gegen den Rat der Ärzte ins Feld trieb. Der Sieg, den er errang, konnte den Widerstand der protestantischen deutschen Landesfürsten dennoch nur für wenige Jahre brechen und

die politische Entwicklung nicht aufhalten. Es scheint, als hätte Tizian dies alles geahnt; er hat in der abendlichen Einsamkeit des gealterten Imperators die Tragik erfasst, die dessen Gestalt umgab.“³⁵⁶

Vasari hat sich des Öfteren zu Tizians kaiserlicher Porträttätigkeit geäußert. Unter anderem berichtet er: „Wie schon erwähnt, porträtierte er Karl V. mehrere Male, und zuletzt wurde er zu diesem Zweck an den Hof gerufen, wie er ihn so darstellte wie er in diesen seinen annähernd letzten Lebensjahren aussah. Und diesem unbezwingbaren Kaiser gefiel Tizians Arbeitsweise so sehr, dass er seit seiner letzten Begegnung mit ihm von keinem anderen Maler mehr porträtiert werden wollte und ihm für jedes Mal, das er ihn malte, 1.000 Goldscudi zum Geschenk machte.“³⁵⁷ Gewiss hat Vasari, neben dem Reiterbildnis, auch das vom Künstler signierte und mit 1548 datierte Gemälde *Karl V. im Lehnstuhl* (München, Alte Pinakothek) zu Gesicht bekommen, wiewohl umstritten ist, ob der Kaiser auch in diesem Fall der Besteller war. Man hat angenommen, dass die ebenso vermögende wie kaisertreue Fugger-Familie Tizians Auftraggeber gewesen sein könnte, nicht nur weil sie Karl V. und sein Gefolge, darunter auch Tizian, während des Reichstags als Gast in ihrem Haus beherbergte, sondern auch weil in Inventaren der Fuggersammlungen aus dem 17. Jahrhundert Hinweise auf das Porträt gefunden wurden, wogegen dieses in habsburgischen Kunstinventaren nirgends aufscheint.³⁵⁸ Schauplatz der Darstellung ist eine von einer mächtigen Säule unterteilte Loggia, die rechts einen Ausblick auf eine sich unter hohem Firmament ausdehnende Landschaft bietet und links durch eine paraventähnliche, goldtapezierte Wand verschlossen ist. Abweichend von der durch die Säule markierten Symmetrieachse ist dem thronenden Kaiser vorwiegend die linke Bildhälfte zugeteilt. Mit dieser Dezentrierung, der zufolge die Nähe des Porträtierten und die Ferne einer Landschaft hart aneinandergeraten, realisierte Tizian eine Kompositions-idee, die der damaligen Bildnismalerei noch fremd war. Der Gefahr des Auseinanderdriftens der Bildhälften ist der Künstler dahingehend begegnet, dass er die Beine des Dargestellten in schräger Ausrichtung, gleichsam grenzüberschreitend, zwecks Wahrung „gestaltlicher Ganzheit“ in den rechten unteren Bildbereich überleitet. Dem liegt zugleich die Idee einer kompositionell dominierenden Diagonale zugrunde, die vom linken Fuß des Kaisers ihren Ausgang nimmt, sich – zusätzlich betont durch den schräg verlaufenden Degen – in der linken Körperkontur fortsetzt und schließlich in dessen Haupt mündet. Unwillkürlich von gestalttheoretischen Prinzipien ausgehend – einem der älteren Forschung noch völlig ungeläufigen analytisch-methodologischen Ansatz – hat schon Hetzer die „ganz besondere Geschlossenheit“ von Tizians Bildstruktur gewürdigt. Danach habe der Maler „alle Kräfte der Diagonalkomposition, alle ordnenden Momente der [orthogonalen] Grundrichtungen in Tätigkeit gesetzt. Während der Körper durch Flächen- und durch Raumdiagonale bestimmt wird, tritt beim Kopf noch die Akzentuierung durch Horizontale und Vertikale hinzu“.³⁵⁹ Beobachtungen dieser Art lassen sich noch präzisieren. In der Tat beruht das Ganze auf einem orthogonalen Grundmuster, das mit der Diagonalhaltung des Kaisers heftig kontrastiert, zugleich aber diesen an wichtigen Stellen akzentuiert.

1548–1562



89 Tizian, Kaiser Karl V. im Lehnstuhl,
Leinwand, 203,5 x 122 cm,
München, Alte Pinakothek

Bestimmend dafür ist der fensterartige Landschaftsausschnitt, an dem sich das Hochformat des Gemäldes in kleinem Maßstab wiederholt. Entscheidend ist das dreifache Auftreten des Goldenen Schnitts. Dies zeigt sich zunächst in der schwarzen Bordüre der ornamentierten Ledertapete, die zusammen mit dem rechtwinklig darauf stoßenden Gesims des Säulenpostaments, an dessen rechter Kante abermals der Goldene Schnitt verläuft, das Haupt des Porträtierten betont. Zudem bezeichnet die in horizontaler Stoßrichtung weisende Goldene Schnitt-Zäsur des Brüstungsparapets – übereinstimmend mit dem Knauf der linken Armstütze und dem rechten abgewinkelten Arm des Kaisers – jenen ‚neuralgischen‘ Bereich, wo der breitflächige Oberkörper, kaschiert durch das homogen aufgetragene Schwarz der spanischen Tracht, mit der raumgreifenden Beinstellung kontrastiert. Mit diesem bis ins Detail durchkalkulierten Strukturgefüge hat Tizian einen wegweisenden Entwicklungsschritt in der Bildnismalerei vollzogen. Dies bestätigt auch Hetzer, wonach „die Übertragung großer Kompositionsprinzipien auf die einzelne Figur, auf das Porträt, aller älteren Porträtkunst gegenüber neu und entwicklungsgeschichtlich sehr wichtig geworden ist“.³⁶⁰

Eingedenk seines vorläufigen Sieges über die Protestanten richtet Karl V. den Blick mit zwingender Eindringlichkeit auf den Betrachter, nicht frei von Skepsis, als wollte er sich vergewissern, ob sich dieser mit seinen gegenreformatorischen Absichten bedingungslos solidarisch erklärt. Anstatt sich mit den strukturellen Gegebenheiten beziehungsweise den Fragen nach dem rein künstlerischen Stellenwert des hochrangigen Gemäldes auseinanderzusetzen, hat man sich in der Forschung von jeher mehr in das Studium der psychischen und physischen Verfassung des Kaisers vertieft, ohne dabei zu übereinstimmenden Ergebnissen zu gelangen. Jedenfalls widerspricht es meines Erachtens dem visuellen Befund, wenn etwa Tietze – und nicht wenige Autoren teilen tendenziell seine Meinung – einen „von Gicht und Alter Geplagten [und] in tiefe Melancholie versenkten“ Porträtierten wahrzunehmen glaubten.³⁶¹ Im realen Leben beziehungsweise in der Zeit einer zunehmend spaltenden Glaubenskrise mag dieser Zustand laut historischen Quellen der beherrschenden Stimmungslage des Souveräns entsprochen haben, indes war Tizian hier weit davon entfernt, dem in der Kunstwirklichkeit Rechnung zu tragen. Erstrebenswert war ihm vielmehr die Suche nach adäquaten Ausdrucksmöglichkeiten, die dem Kaiser Willensstärke, Strenge, Machtbewusstsein, Unverrückbarkeit in Glaubensdingen und dergleichen attestieren. Hinzu kommt die unverkennbare Absicht, der Attraktivität des Antlitzes mit der geschickten Kaschierung des bei habsburgischen Physiognomien typisch vorspringenden Unterkiefers zugunsten eines mildereren Ausdrucks nachzuhelfen. Ganz anders beim Reiterbildnis, wo dieses markante Merkmal geradezu überbetont in Erscheinung tritt, hier besonders geeignet, der Zielstrebigkeit und dem eigensinnigen Machtwillen des Feldherren gerecht zu werden. Im Gegensatz zum Reiterbildnis – einem veritablen Denkmal habsburgischen Hegemonialanspruchs – tritt im Münchner Porträt der offizielle Charakter des Kaisertums im Rückzug auf ein gleichsam privates Ambiente in den Hintergrund, ersetzt durch eine „geradezu intime, auf jede herrscherliche Attitüde verzichtende“ Bildatmosphäre.³⁶² Dazu trägt auch bei, dass auf Karls schwarzem

Rock – im Verzicht auf sonstige kaiserliche Distinktionen – lediglich der Orden des Goldenen Vlieses prangt, sich der Machthaber gleichsam mit der schlichteren Position eines Ordensritters begnügt.

Hinsichtlich der Frage nach der Eigenhändigkeit des Porträts besteht in der Forschung keine Einigkeit. Einem und Müller-Hofstede gehen sogar so weit, lediglich die Ausführung von Haupt und Händen des Kaisers Tizian zuzuschreiben – eine ebenso vereinzelt wie unhaltbare These.³⁶³ Außer Streit steht Tizians Urheberchaft bezüglich des gesamten Kompositionskonzepts, eine vor allem von Wetthey vertretene Anschauung. Resümierend dazu sein Kommentar: „Nevertheless, the whole conception of this great picture in Titian's and it is a mistake to limit his share to the head and right hand.“³⁶⁴ Was die Landschafts- und die Himmelsdarstellung anlangt, die von dem diesbezüglich weit dramatischeren Stil Tizians merklich abweicht, hat man häufig – wiewohl der Blick durch ein offenes Fenster auf einen Landschaftsausschnitt venezianischer Tradition folgt – auf die mögliche Teilnahme eines flämischen Malers verwiesen; Morelli vermutete hier sogar die Hand Rubens'. Viel wahrscheinlicher war hier – so die Meinung einiger renommierter Kunsthistoriker – Lambert Sustris am Werk, der in enger Beziehung zu Tizian stand und damals auch in Augsburg weilte.³⁶⁵ Darüber hinaus sind perspektivische Ungereimtheiten in der Wiedergabe des Lehnstuhls wohl auch der Werkstattbeteiligung anzulasten. Ungewöhnlich ist ferner das isoliert wirkende, so in Tizians Œuvre nirgends auftretende hoch gesättigte, homogen gemalte Zinnober des Teppichbodens, das mit dem Schwarz der Kleidung des Kaisers höchst effektiv kontrastiert. Nicht zuletzt die Beteiligung von Ateliermitgliedern lässt vermuten, dass das Gemälde nicht vom Kaiser persönlich, sondern von der Familie Fugger in Auftrag gegeben worden war.³⁶⁶

Egon Friedell, einer der bedeutendsten Kulturhistoriker Österreichs, hat die beiden Porträts des Kaisers, einer Hommage an Tizian gleich, in zwar subjektiver, aber umso packender geschilderter Weise wie folgt gedeutet: „Tizian hat in seinen beiden Bildnissen mit fast unbegreiflicher Genialität dieses geheimnisvolle, weltentrückte, außermenschliche Wesen des Kaisers erfasst. Im Morgengrauen lässt er ihn über das Schlachtfeld von Mühlberg reiten: als schwarz gepanzerter Ritter, mit eingelegter Lanze langsam daherkommend wie ein unwiderstehliches Schicksal, ein Sieger, der aber seines eigenen Triumphes nicht froh werden kann: die Welt liegt ihm zu Füßen; aber was ist die Welt? Und auf dem Münchner Porträt lässt er ihn einfach still dasitzen, in schlichtes Schwarz gekleidet, den Blick in unergründliche Fernen gerichtet, als sei alles um ihn herum Luft oder Glas, durch das er teilnahmslos hindurchsieht: ein tief einsames, gegen alles Leben abgeriegeltes Geschöpf; die ganze Tragik des Herrschens ist in diesem Gemälde aufgefangen und der ganze Fluch dieses Geschlechts, kein Herz besitzen zu dürfen.“³⁶⁷

Während seiner beiden Augsburg-Aufenthalte hat Tizian eine erstaunlich große, teils von Karl V., teils von dessen Schwester, Königin Maria von Ungarn, in Auftrag gegebene Anzahl von Bildnissen gemalt, darunter auch zwei Porträts von Johann Friedrich dem Großmütigen, Kurfürst von Sachsen. Höchstwahrscheinlich waren diese im Besitz der Königin, in deren Brüsseler Sammlungsinventar (darin

23 weitere Gemälde Tizians) beide Porträts des Kurfürsten erwähnt werden. Das eine stellt den Kurfürsten in Rüstung dar und befindet sich im Besitz des Madrider Prado, das andere, das hier zur Diskussion steht, tauchte erst Anfang des 18. Jahrhunderts in Wien auf, wo es im Kunsthistorischen Museum aufbewahrt wird. Schweikhart zufolge gehörten auch die Porträts des Kurfürsten zu einem dynastisch orientierten Zyklus, der auf die antike Tradition rekurrierend neben den Verwandten und Vertrauten des Kaisers, den Siegern der Schlacht von Mühlberg, auch ihre Besiegten – darunter vor allen den Kurfürsten als Oberhaupt des Schmalkaldischen Bundes – umfasste, um dergestalt den Sieg des Kaisers über die Protestanten ebenso wie das Haus Habsburg zu verherrlichen. Von den kaiserlichen Truppen wurde Johann Friedrich, der bedeutendste Gönner Martin Luthers, gefangen genommen, seiner Kurfürstenwürde enthoben und zunächst zum Tode verurteilt – eine Strafe, die in eine fünfjährige Gefängnishaft umgewandelt wurde.³⁶⁸ – Mit Ausnahme von Humfrey, der das Wiener Porträt in die Zeit von Tizians erstem Aufenthalt in Augsburg (1548) datiert – und zwar mit der wenig aussagekräftigen Begründung, dass der Künstler 1550 nicht von Karl V., sondern von Prinz Philipp nach Augsburg eingeladen worden war –, wird heute allgemein Tizians zweiter Augsburgaufenthalt als Entstehungszeitraum des Gemäldes angenommen. Als überzeugendes Argument dafür wird vor allem auf den Umstand verwiesen, dass der gerüstete Kurfürst im Madrider Porträt unter dem linken Auge eine Narbe aufweist, eine Verletzung, die ihm in der Mühlberger Schlacht zugefügt worden war, und die, so Bünsche, „gleichsam das Stigma seines Widerstands gegen den Kaiser demonstriert“³⁶⁹, wogegen diese Blessur im Wiener Gemälde zwar noch erkennbar, aber bereits als gut verheilt dargestellt ist. Daraus lässt sich schließen, dass das letztgenannte Porträt deutlich später als das im Prado befindliche entstanden sein muss, somit in die Zeit während Tizians zweitem Besuch in Augsburg zu datieren ist.³⁷⁰ Gestützt wird diese These zusätzlich durch eine wahrscheinlich persönliche Begegnung Tizians mit Lukas Cranach d. Ä. in Augsburg, wo sich dieser vom November 1550 bis Februar 1551, also zeitgleich mit dem Cadoriner, aufhielt, nachdem er den Kurfürsten schon zuvor mehrfach porträtiert hatte. Bereits Suida hat darauf aufmerksam gemacht, dass Tizian – so auch laut Wethey – bei seiner Porträtversion vermutlich einem „Prototypus“ Cranachs gefolgt ist, allerdings in der unverkennbaren Absicht, diesen mittels gewohnt psychologischem Scharfsinn und antinordischer Form- und Koloritauffassung zu „verfeinern“.³⁷¹ „Tizian kombiniert seine Porträtauffassung mit dem Stil der nordischen Malerei und schafft dadurch etwas Neues“, so Deiters’ und Gustavsons lapidare Schlussfolgerung.³⁷²

Der Kurfürst ist, der Frontalität angenähert, sitzend als „Kniestück“ dargestellt. Das im Dreiviertelprofil wiedergegebene Haupt, das klobig, fast halslos mit dem mächtigen Rumpf zu verschmelzen scheint, ist in das obere Bildviertel verlagert und, gemessen an der Körpermasse, die über den Bildrand hinauszuwachsen scheint, auffallend klein dimensioniert, darin an manieristische Porträttypen erinnernd. Der Blick des Gefangenen (die Pupillen sind in die Augenwinkel versetzt) fixiert den Betrachter und verrät neben cholericischem Temperament Misstrauen und Verbitterung. Im Kontext einer reduzierten Farbpalette, wie sie in den blassen



90 Tizian, Johann Friedrich, Kurfürst von Sachsen, Leinwand, 103,5 x 83 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

Inkarnatstönen und dem bräunlich oliven Grund manifest wird, dominieren das Schwarz des Gewandes und das Dunkelbraun am Pelzbesatz des Mantels, der die ohnedies schon breiten Schultern zusätzlich betont; Letzteres ruft Erinnerungen an das ebenso monumentale Bildnis Pietro Aretinos (Florenz, Palazzo Pitti) hervor. Übereinstimmend mit dem blassen Antlitz bezeugen die fleischigen, energielos schwer herabhängenden Hände die Ohnmacht des Porträtierten, der in seiner Linken ein Barett hält. Laut Bünsche mag die Abnahme der Kopfbedeckung auf den Verlust der Kurwürde hindeuten.³⁷³

Nochmals sei auf eine gewisse Verwandtschaft mit Werken Cranachs verwiesen. Da dieser als sächsischer Hofmaler dem Kurfürsten in seine Augsburger Gefangenschaft folgte, konnte es, so Walther, „leicht zu einer Beeinflussung kommen und vielleicht wollte Tizian durch eine stilistische Angleichung an nordische Kunst dem Wesen des von jenseits der Alpen stammenden Mannes besser entsprechen“. In- dessen, so der Autor einschränkend, „weichen die Plastizität und die malerische

Abb. 79, S. 144



91 Lucas Cranach d.Ä., Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen mit Granatapfel, Holz, Privatbesitz

Dichte in [Tizians] Wiedergabe jedoch wesentlich von Cranachs flächenhafter Auffassung ab“.³⁷⁴ Dieses Qualitätsurteil findet sich in besonderer Weise bestätigt, wenn man die Tafel Cranachs mit dem *Bildnis des Kurfürsten mit Granatapfel* (Werkstattbeteiligung; 1551 dat.; Privatbesitz) im Vergleich zu Rate zieht.³⁷⁵ In der Tat könnte der Qualitätsunterschied des Gemäldes gegenüber Tizians Porträtversion nicht größer sein. Dies zeigt sich allein schon im Missverhältnis, das zwischen dem übergroßen Kopf und dem gestauchten Körper des Porträtierten besteht. Hinzu tritt eine unatmosphärische, skulptural-harte Malweise, die einer Verlebendigung des geradezu ikonenhaft erstarrt anmutenden Antlitzes, geschweige denn einer psychologischen Ausdeutung des Dargestellten nicht eben förderlich ist.

Bezüglich der psychischen Ausdrucksqualität gehen die Forschungsmeinungen bisweilen merklich auseinander. Ausgehend von der Tatsache, dass es dem ehemaligen Regenten gestattet war – wiewohl eingeschränkt – trotz Inhaftierung seinen eigenen Hof zu halten und mit den Fürsten des Reichstags in Kontakt zu treten, gelangen Deiters und Gustavson zu folgendem Resümee: „Tizian thematisiert die ambivalente Situation des entmachteten Kurfürsten und zeigt ihn, wenn auch unterlegen, so doch moralisch ungebrochen, [desgleichen] imposant und körperlich präsent.“³⁷⁶ Weniger günstig dagegen der Befund von Ferino-Pagden: „[Der gefangene Kurfürst wirkt hier] wenig elegant, introvertiert, farblos, unabdingbar protestantisch, nordisch und gefangen in der Realität und seinem Gefühl.“³⁷⁷

Als Tizian seine zweite Reise nach Augsburg antrat, folgte er wie schon erwähnt nicht dem Ruf des Kaisers, sondern einer Einladung seines Sohnes, des Prinzregenten Philipp, dem er schon zuvor im Dezember 1548 in Mailand erstmalig begegnet war. Aus diesem Treffen ging Tizians erstes, von Aretino in einem Sonett gepriesenes Porträt des künftigen Königs von Spanien (seit 1556) hervor, der von da an mit dem Malerfürsten in permanenter Verbindung stand und fortan als dessen wichtigster Mäzen beziehungsweise Auftraggeber anzusehen ist. Da dieses erste Porträt als verschollen gilt, wird in der Forschung fast allgemein angenommen, dass das hier zur Diskussion stehende, ganzfigurig dargestellte und als offizielles Staatsporträt bezeichnete *Bildnis Philipps II. in Rüstung* (Madrid, Prado) 1551 während Tizians zweitem Aufenthalt in Augsburg entstanden ist. Eine Ausnahme bilden meines Wissens lediglich Hope und Campbell, die dieses Gemälde mit jenem in Mailand geschaffenen identifizieren. Völlig unbeachtet bleibt dabei die Tatsache, dass der Prinz in einem Brief vom 16. Mai 1551 seiner Tante, Königin Maria von Ungarn, die Übersendung seines Porträts ankündigt. Dass Philipp hier auf das Mailänder Bildnis zurückgegriffen hat, ist mangels Aktualität wohl auszuschließen. Und ein vielleicht noch wichtigeres Argument: Eine Röntgenaufnahme hat unter dem Bildnis des Prinzen ein früheres Porträt Karls V. zum Vorschein gebracht, ebenfalls in Ganzfigur wiedergegeben. Dass Tizian diese Leinwand auf seiner Reise nach Mailand mit im Gepäck führte, um sie dann mit einem Porträt Philipps zu übermalen ist ebenso wenig anzunehmen.³⁷⁸

Pedrocco zufolge „kennzeichnet das Gemälde in Madrid eine wesentliche Etappe in der Entwicklung des offiziellen Porträts, insofern Tizian hier die inter-

1548–1562



92 Titian, Philipp II., Leinwand, 193 x
111 cm, Madrid, Prado

nationale höfische Bildniskunst nachhaltig beeinflusste. Philipp II. ist als Ganzfigur gezeigt, wie es nur wenigen hochrangigen Personen zukam; dieser Modus avancierte zu einem festen Schema der Staatsbildnisse³⁷⁹. Dabei ist die Idee nicht ganz neu, zumal der Künstler Karl V. bereits etwa 18 Jahre zuvor (1533; Madrid, Prado) in voller Statur gemalt hatte. Der Unterschied zu Philipps Porträt in Rüstung besteht indes darin, dass der Kaiser, begleitet von seinem Hund, anstatt in offizieller Funktion gleichsam als Privatmann in Erscheinung tritt. Dass Tizian sich hier mit einer Kopie nach einem von Jacob Seisenegger ausgeführten Kaiserbildnis begnügte – der österreichische Maler stand im Sold von Erzherzog Ferdinand von Österreich (als Ferdinand I. Nachfolger in der Kaiserwürde) –, hat die Forschung einigermaßen verwirrt. Indessen ist erwiesen, dass Seisenegger das Bildnis Karls V. bereits etliche Monate vor Tizians Fassung vollendet hatte. Dessen ungeachtet dürfte man das Bildnis des zukünftigen Königs Philipp II. (Herrscher über Spanien, die überseeischen Kolonialgebiete, Mailand, Neapel und Sizilien) als bahnbrechende Innovation empfunden haben. Dies beweisen die zahlreichen Kopien, von denen sechs – darunter auch eine, die den Prinzregenten anstatt in Rüstung in zivil-höfischer Tracht zeigt (Neapel, Museo di Capodimonte) – erhalten geblieben sind.³⁸⁰ „Ein derartiges Übermaß an Aufträgen war [...] nur dank der Aufbewahrung von *ricordi* zu bewältigen, die es erlaubten, alte Bildnisse unter Mitarbeit von Gehilfen erneut zu malen.“ Darüber berichtet Juan Hurtado de Mendoza in einem Brief an Philipp vom 9. Juli 1549, also wohl mit Bezug auf das verschollene Mailänder Bildnis des Prinzen: „Von demselben [Bildnis] wurden zwei weitere angefertigt, und mir scheint, sie sind nicht so charakteristisch, aber sie sind gut und werden noch besser, wenn letzte Hand an sie gelegt wird, denn jeden Tag kommt Tizian, um sie zu verfeinern.“³⁸¹ Tizian war Philipp während seines zweiten Aufenthalts in Augsburg zum letzten Mal persönlich begegnet. Venedig zu verlassen, um nach Spanien zu übersiedeln, war für ihn eine unannehmbare Option. Fortan war es Francisco Vargas, spanischer Botschafter in Venedig, der auf Basis eines regen Briefverkehrs für eine kontinuierliche Kommunikation des Malers mit seinem Hauptmäzen sorgte und auf postalischem Weg einen reibungslosen Ablauf des Gemäldeversands an die Adresse des unermüdlichen Auftraggebers sicherstellte.³⁸²

Zweifelsfrei hat Tizian die wenig vorteilhafte Erscheinung des 23-jährigen Kronprinzen in manchen Passagen idealisiert. In einem zeitgenössischen Bericht wird Philipp wie folgt beschrieben: „Seine Brust war eng, seine Beine dünn [...]. Die unter wuchtigen Lidern liegenden Augen trugen stets den Ausdruck des Missmutes, als ob die Galle, welche seiner Haut den olivenfarbigen Ton gab, sich auch durch diesen Kanal einen Ausweg suchen müsse. Das hervorstechende Kinn ward nur dürtig durch dünnen rotbraunen Bart bedeckt, der die fleischigen Lippen, das einzige, was in diesem Gesicht rot war, besonders hervortreten ließ.“³⁸³ Mängel dieser Art wusste der Künstler zu mildern, vor allem durch die meisterliche Wiedergabe der Paraderüstung, die extra zu diesem Anlass in Colmans Werkstatt in Augsburg hergestellt wurde und noch heute (wie Karls V. Mühlberger Rüstung) in der Madrider Armeria Reale zu besichtigen ist. – Der Porträtierte steht vor ei-

nem die gesamte Bildbreite überbrückenden Tisch und ist in Dreiviertelansicht wiedergegeben. Die „dünnen“, in leichter Schrittstellung gezeigten Beine, deren Fragilität durch hellgraue Strümpfe noch zusätzlich betont wird, sind dem Kontapost-Schema nachempfunden, bezeugen wenig Festigkeit und erwecken eher den Eindruck einer labil-tänzerischen Haltung. Der Oberkörper des Kronprinzen wird von einem dunklen Grund hinterfangen, von dem sich dessen spotlightartig angestrahltes Antlitz in geradezu magischer Eindringlichkeit abhebt. Der vom bildparallel angeordneten Tisch teilweise verstellte Blick in den Hintergrund, in dessen Dunkelheit eingetaucht sich die links von den Bildrändern angeschnittene Säulenstellung nur schemenhaft abzeichnet, lässt Räumlichkeit lediglich erahnen. Das auf hohem Sockel postierte Säulenmotiv, dem man in gleicher Version bereits im Münchner Gemälde mit Karl V. im Lehnstuhl begegnet, ist laut Campbell als Anspielung auf das habsburgische Emblem mit den Säulen des Herkules zu verstehen.³⁸⁴ Indessen hat Philipps schwächliche Erscheinung nichts weniger als herkulische Eigenschaften aufzuweisen, woran auch dessen eher zaghafter Griff zum federbuschgeschmückten Prunkhelm oder die sichtlich kraftlose Umklammerung des Schwerts kaum etwas ändern. Jedenfalls sind beide Gesten wenig geeignet, dem künftigen König Spaniens militärische Neigungen oder gar Heldenmut zu unterstellen, vielmehr sind sie lediglich als Ausdruck allgemeiner Autorität zu deuten.³⁸⁵ Die Hauptattraktivität des Ganzen beruht wohl in erster Linie auf der maleisch wie zeichnerisch minutiös durchgearbeiteten Wiedergabe der Paraderüstung, wie sie sich in den die materielle Härte des Panzers spiegelnden Reflexlichtern und, mehr noch, in der bewundernswerten Fülle der ornamentalen Goldtauschierungen niederschlägt. Zweifellos bildet hier das Gold den dominierenden Farbakzent, der sich mit dem Purpurrot der samtenen Tischdecke zu mächtigem Akkord fügt. Im Übrigen findet dieser königliche Zweiklang von Gold und Rot im Reiterbildnis des Kaisers sein Gegenstück.

Nimmt man die äußerst sorgfältig behandelte Rüstung zum Maßstab von Tizians malerischer Ausführung des Porträts, muss man mit einigem Erstaunen zur Kenntnis nehmen, dass der Auftraggeber in dem bereits erwähnten Schreiben an Maria von Ungarn mit Kritik nicht gespart hat, indem er die Breite des malerischen Vorgangs, die dem Betrachter eine gewisse Distanz zum Objekt vorschreibt, mit der Eile der Arbeit zu erklären sucht. Kurz: Das Bildnis sei viel zu schnell gemalt und Tizian täte gut daran, es zu überarbeiten. Offensichtlich stand Philipp, als das Porträt geschaffen wurde, der flämischen Malerei (z. B. Werken eines Anthonis Mor oder Lambert Sustris) näher als der venezianischen. Im Gegensatz zur flämischen Kunstauffassung, die einen homogeneren, die Präzision der Zeichnung nie gefährdenden Farbauftrag bevorzugte, war dem Prinzen Tizians Malweise mit sichtbarem Pinselstrich vorerst noch gewöhnungsbedürftig. Erst nach und nach mag sich dieser – zunehmend geschulter im künstlerischen Sehen – mit Tizians stets der Farbe den Vorrang einräumenden „maniera moderna“ befreundet haben. Nichts beweist dies besser als die zahlreichen Gemäldeaufträge der Folgezeit, die der Künstler im Dienst des spanischen Königs zu erfüllen hatte.

Ungefähr 25 Jahre nachdem Tizian zur weiteren Ausschmückung von Alfonso d'Estes Alabasterzimmer im Kastell von Ferrara drei mythologische Gemälde beigesteuert hatte, trat die Produktion von Bildern mythologischen Inhalts für etwa ein Jahrzehnt, vermutlich seit der Rückkehr des Künstlers vom zweiten Augsburger Reichstag im August 1551 nach Venedig, neuerlich und noch ausgeprägter als zuvor in das Zentrum seiner Tätigkeit. Bestimmend dafür war wohl auch eine Übereinstimmung mit Philipps II. Interessenslage, die in der Folge eine veritable Flut von Bildbestellungen mit mythologischer Thematik nach sich zog. Dabei ist anzumerken, dass der Prinz – im Gegensatz zu seinem Vater, Karl V., der „die Kunst vorrangig als Mittel kaiserlicher Repräsentation wertete“ – eher als Kunstliebhaber beziehungsweise als Bewunderer „des künstlerischen Schöpfungsaktes“ in Erscheinung trat.³⁸⁶ Bekannt als Verehrer des weiblichen Geschlechts dürfte der Prinzregent auf die Wahl der Themen insofern eingewirkt haben, als in allen einschlägigen Gemälden der Darstellung des weiblichen Aktes eine vorrangige Rolle eingeräumt werden sollte. Bereits während seines zweiten Augsburg-Aufenthalts mag sich Tizian genügend Gelegenheit geboten haben, mit Philipp diesbezügliche Zukunftspläne zu schmieden und vielleicht schon konkrete Projektgespräche zu führen, denen jene sechs Gemälde mit Szenen aus Ovids *Metamorphosen* entsprangen, die Tizian selbst als *poesie* bezeichnet hat und deren Ausführung etwa ein Jahrzehnt (ca. 1551/53–1562) in Anspruch nahm. Die Bilder zirkulieren thematisch – neben Ovids Verwandlungsaspekten (Philipp besaß drei Ausgaben der *Metamorphosen*) – um die Darstellung von Liebeslust und -leid, erheben einen bis dahin in der venezianischen Malerei unerreichten erotischen Anspruch und sind eine einzigartige Verherrlichung weiblicher Schönheit. Und es wäre nicht verwunderlich, hätte Prinz Philipp damit nicht auch eine Hommage an Mary Tudor (die „Katholische“), die 1553 in einer politischen Allianz mit diesem verlobt wurde, im Sinn gehabt.³⁸⁷ Strittig ist die Frage, ob an eine geschlossene Präsentation des Bilderzyklus an einem konkreten Ort in einem einzelnen Raum gedacht war. Dies mag einer Idealvorstellung Tizians entsprochen haben. Als Beweis dafür dient dessen Briefverkehr mit Philipp II., dem zufolge der Künstler die Absicht äußerte, jeweils zwei Gemälde als Pendants aufeinander abzustimmen, die zudem in Bezug zu den anderen Bildern treten sollten. Auf Philipp bezogen ist die Ein-Raum-Theorie nicht verifizierbar, zumal dieser lange Zeit über keine eigene Residenz verfügte, sich folglich – aufgrund häufigen Standortwechsels – bis Mitte der 60er-Jahre mit Schlössern verschiedener spanischer Adeliger als Wohn- und Regierungssitz begnügen musste.³⁸⁸

Mit *poesie* (synonym zu *favole*) prägte Tizian eine Art Fachterminus für auf literarischen Stoffen basierende Themen der Malerei, und zwar unter dem Aspekt einer direkten Bezugnahme auf konkrete Textvorlagen (s. Ovids *Metamorphosen*). Laut Checa „unterschied Tizian, wenn er mythologische Sujets malte, zwischen *poesie* und *mythologischen Inventionen* als zwei Möglichkeiten, seine *inventio* durch Themen der Antike zu stimulieren. Wenngleich beiden als Quelle die klassische Literatur gemein ist, so gibt es im Falle der *mythologischen Inventionen* keine

unmittelbare, eindeutig zuordenbare literarische Vorlage, so dass Tizian beziehungsweise sein intellektueller Berater sowohl die Bildkomposition als auch die Ikonographie frei festlegen konnte“; beispielhaft für Letzteres die verschiedenen Versionen der *Venus mit einem Musiker* oder auch jene der *Venus vor dem Spiegel*.³⁸⁹

Die *poesie* für Philipp II.³⁹⁰

Zu den sechs *poesie* hat sich Vasari ausführlich geäußert und daraus stilistisch-entwicklungsgeschichtlich aufschlussreiche Schlüsse gezogen: „Er [Tizian] schuf außerdem eine herrliche Darstellung von Venus und Adonis: Sie ist ohnmächtig und der Jüngling im Begriff, sie zu verlassen, während ringsum einige sehr natürliche Hunde versammelt sind. In einer Tafel derselben Größe schuf er die auf den Fels gefesselte Andromeda und Perseus, der sie vor dem Meeresungeheuer rettet, und es kann kein anmutigeres Gemälde geben als dieses. Dies gilt auch für eine andere Diana, die mit ihren Nymphen in einer Quelle steht und Aktaion in einen Hirsch verwandelt, und ebenso malte er eine Europa, die auf dem Stier das Meer überquert. Diese Gemälde sind dem Katholischen König sehr teuer aufgrund der Lebendigkeit, die Tizian den Figuren mit den Farben verliehen hat, durch die er sie fast lebendig und natürlich werden lässt. Es ist aber wohl wahr, dass sich seine Arbeitsweise in diesen zuletzt genannten Werken sehr von der seiner Jugendzeit [siehe die Gemälde in Alfonso d’Estes *Camerino d’Alabastro*] unterscheidet. Seine ersten sind mit einer gewissen Feinheit und unglaublichen Sorgfalt ausgeführt und sowohl aus der Nähe wie aus der Ferne zu betrachten. Letztere hingegen gestaltete er mit grob hingeworfenen Pinselstrichen und Flecken, so dass man sie von nahem nicht zu betrachten vermag, sie aus der Ferne aber perfekt wirken.“³⁹¹ In einem an Philipp adressierten Brief vom 23. März 1553 berichtet Tizian erstmalig von seinen konzeptuellen Überlegungen zum Zyklus der *poesie*. Noch informativer ist das Schreiben vom September 1554, in dem Tizian dem Prinzregenten zunächst zu seiner Vermählung mit der englischen Königin Mary Tudor gratuliert, um hinzuzufügen, er habe ihm – wahrscheinlich zu diesem Anlass (also im selben Jahr) – bereits eine „Malerei“ mit *Venus und Adonis* zugesandt. Und noch aufschlussreicher die anschließende Bemerkung: „Und weil man die Danae, die ich eurer Majestät bereits geschickt habe [laut Hope’s Interpretation eines Brief L. Dolces aus demselben Jahr bereits vor dem Sommer 1553], ganz von vorne sieht, wollte ich in dieser anderen *poesia* [*Venus und Adonis*] variieren und sie von einer anderen Seite zeigen, damit die Kunstkammer wohlgerät.“³⁹² Daraus geht zweierlei hervor: zum einen Tizians Absicht, die gesamte Serie der *poesie* in einem solitären Raum – möglichst nach dem Gesichtspunkt paarweiser Gruppierung (besonders deutlich am Beispiel *Diana und Aktäon* und *Diana und Kallisto*) – unterzubringen, zum anderen dessen Bestreben, alle Frauenakte (die späteren der *poesie* inbegriffen) aus jeweils wechselndem Blickwinkel zu zeigen, um damit einer alten Forderung von Leon Battista Alberti nach *varietà* gerecht zu werden. Was hier Tizian vorschwebte, war wohl auch eine implizite Stellungnahme zum *paragone*-Streit, wonach „die Male-

rei im Gegensatz zur Skulptur den menschlichen Körper aus verschiedenen Ansichten zeigen könne, ohne dass der Betrachter seinen Standpunkt ändern müsse“.³⁹³ Dass dies auch den dynamischen und bildzeitlichen Intentionen des Malers entgegenkommt, ist offensichtlich. Darüber hinaus mag sich Tizian – gemäß seiner *poesie*-Titulatur – an Horaz’ Diktum *ut pictura poesis* (*Ars Poetica*, 361) erinnert gefühlt haben, dem zufolge ein Bild gleichsam gemalte Dichtung sei, woran sich, analog zum *paragone*-Streit ebenso eine Art Konkurrenzverhältnis entzündet. Im Übrigen war auch Horaz willens, den Malern die gleiche Freiheit einzuräumen wie den Dichtern. Dazu Checa: „Die [mythologische] Invention [und gleichermaßen Tizians *poesie*] ist mit der Inspiration durch die Literatur und dem Gedanken *ut pictura poesis* verbunden. Der Stimulus für die Invention erwächst größtenteils aus der Kenntnis und der Verwendung der Literatur [im gegenständlichen Fall von Ovids *Metamorphosen*], ist keinesfalls mit dem Konzept der Originalität zu verwechseln und viel eher mit der Vorstellung der Renaissance einer von der Literatur angespornten Kreativität verknüpft.“³⁹⁴

Abb. 70, S. 134

Abb. 67, S. 131

Die Körperhaltung der im Madrider Prado aufbewahrten *Danae* entspricht exakt jener der etwa neun Jahre früher entstandenen, bereits ausführlich besprochenen *Danae Farnese* (ca. 1544/45; Neapel, Museo Capodimonte). Lediglich in zwei Details sind Unterschiede zur Vorgängerin auszumachen: Zum einen präsentiert sich die Königtochter mit dem Verzicht auf das den rechten Oberschenkel umschlingende Tuch in vollständiger Nacktheit, zum anderen führt sie den linken Unterarm zwischen die gespreizten Beine, um mit dezent abgedunkelter Hand ihre Scham zu berühren. Beides modifizierende Maßnahmen, die den erotischen Anspruch der Figur zusätzlich steigern. Die wichtigste Veränderung im Madrider Bild besteht darin, dass Tizian den Cupido der *Danae Farnese*, dessen Inkarnat in mittlerer Helligkeit wiedergegeben ist, durch die alte Kupplerin nach Ovids *Ars amatoria* ersetzt hat. Diese ist, in Halbdunkel gehüllt, im Gegenzug zu Danae in Rückenansicht mit fliehendem Profil dargestellt und beherrscht mit ihrer weit ausgreifenden Armgeste die rechte Bildhälfte. Wie ihre ausgebreitete Schürze nahelegt, scheint sie mit einer Beteiligung am niederprasselnden Goldregen des Göttervaters zu rechnen. Eine wesentliche Ausdrucksqualität manifestiert sich – und darin von der *Danae Farnese* deutlich abweichend – in der kontrastreichen Gegenüberstellung der Bildhälften: links die Schönheit der in Licht getauchten Danae, rechts die Hässlichkeit der in den Schatten zurücktretenden Kupplerin. Darüber hinaus gibt es auch strukturell erhebliche Differenzen gegenüber der Neapler Version, in der Danae wie Cupido, voneinander abgesondert, relativ selbstständige Bildbereiche in Anspruch nehmen. Für eine Trennung der beiden Figuren sorgt vor allem die scharfe Zäsur der sich hinter den Knien der farnesischen Danae erhebenden Säulenstellung. In der Madrider Fassung hingegen verschmelzen die Bildhälften zu einer kompositionell ganzheitlichen Struktur. Dies zeigt sich etwa darin, dass der bogenförmig gekrümmte Umriss der Danae in der durchhängenden Schürze der Alten sowie in deren ebenso gekurvt drapiertem, einen Teil des Rückens freistellendem Schultertuch sein korrespondierendes Echo findet. Dar-

aus resultiert ein ondulierender, von diagonalen Strukturelementen durchzogener Bewegungsstrom, der sich über die gesamte Bildbreite erstreckt. Oberhalb der Szene nimmt die Dynamik mittels Wolkenkonstellationen, die den Kampf zwischen Licht und Finsternis zu symbolisieren scheinen, nahezu dramatische Formen an. Von rechts senkt sich ein dunkles, fast schon an die Gestalt eines Ungeheuers erinnerndes Wolkengebilde bis zur Bildmittelachse, wo es auf die wie von Blitzen durchzuckte Lichtemanation der Himmelsöffnung stößt, aus der sich Zeus' Goldregen auf den Schoß Danaes ergießt. Von derlei drastischen, sich eruptiv entladenden Himmelserscheinungen ist das Gemälde der *Danae Farnese* weit entfernt. Wie die graubraunen, mit homogen aufgetragenem Pinselduktus gemalten, nebelartig über dem Liebesnest schwebenden Wolkenschwaden bezeugen, ist dort eine beruhigte, geheimnisvoll anmutende Stimmung vorherrschend. Der heftig kontrastierenden Komposition der Madrider Fassung entspricht eine ebenso dynamische wie zukunftsweisende Pinselführung, die, so Pedrocco, „alle klassischen Reminiszenzen hinter sich lässt und noch offensichtlicher als in der Farnese-Version auf der Leinwand verfließt, um sich in reine Lichteffekte aufzulösen“. Diese offene, angeblich „unfertige“ Malweise war für Joannides (ein singulärer Fall im Forschungsstand) ausschlaggebend, die Madrider *Danae* „kaum vor 1565“ zu datieren, wobei der Autor von der fälschlichen Annahme eines maltechnisch kontinuierlichen Verlaufs in Tizians Schaffen ausgeht. Die formalen, strukturellen und koloristischen Unterschiede zwischen der für Philipp II. bestimmten *Danae* und der *Danae Farnese* hat Tietze überzeugend auf den Punkt gebracht: „Wir stellten fest, dass die Neapler Danae als Plastik denkbar wäre; bei der Madrider ist dies undenkbar, hier ist, was dort Körperfunktion war, Bildfunktion geworden, alles unterschiedslos in ein farbiges System eingegangen. Daraus ergibt sich, dass es nun keine Wertabstufungen zwischen Bildteilen mehr gibt, ohne Rücksicht auf die gegenständliche Bedeutung ist als Farbwert alles gleichgesetzt. Die kräftigen Schatten auf dem Rücken der alten Hexe sind in ihrem violetten Blaugrau von dem Ton ihres Gewandes und dem des Pfeilers zur Rechten nicht im mindesten unterschieden. Die Entwicklung zu einer Weltdeutung rein aus der Farbe hat [...] einen bedeutenden Schritt vorwärts gemacht.“³⁹⁵

Im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet sich eine weitere *Danae*-Darstellung, die als einzige unter allen Versionen die Signatur Tizians trägt und zumeist als Variante der Madrider Fassung angesprochen wird. Bezüglich der Frage nach der Eigenhändigkeit gibt es in der Forschung keinen einhelligen Konsens. Die meisten Kunsthistoriker plädieren für „Tizian und Werkstattbeteiligung“, wobei man (so u. a. auch Wethey) vor allem in der Kupplerin die Hand eines Gehilfen zu entdecken glaubt. Daneben gibt es auch einige namhafte Fachleute (wie Berenson und Valcanover), die das Gemälde großteils Tizian zuschreiben. Suida geht sogar so weit, es zur Gänze für ein Autograf des Künstlers zu halten. Zudem kommen dem Autor keine Bedenken, das Wiener Bild als „kompositionell reifste und konziseste Fassung“ zu bezeichnen. Am Gegenpol steht Panofsky, der unberechtigt ausschließlich von einer Werkstatt-Variante spricht und darin eine „Fusionierung der Neapler mit der Madrider Version“ sieht.³⁹⁶

Abb. 93, S. 176

TIZIAN



93 Tizian, Danae, Leinwand, 135 x 152 cm,
Wien, Kunsthistorisches Museum

Die Kupplerin ist deutlich tiefer platziert als ihr Madrider Pendant. Sie scheint hinter dem Bett zu knien, ist ihrer Herrin schräg zugeneigt und stemmt eine große Goldschüssel empor, um die Münzen des wandlungsfähigen Verführers, dessen Antlitz im Wolkengetümmel (knapp unter dem oberen Bildrand) sichtbar wird, aufzufangen. Der Kopf der Kupplerin ist in Untersicht mit perspektivisch meisterhafter Verkürzungstechnik wiedergegeben. Weshalb hier fast generell die Teilnahme eines Werkstattmitglieds vermutet wird, ist meines Erachtens unerfindlich. Wie schon zuvor Suida vertritt jüngst auch Wald die Meinung, dass es sich hier zur Gänze um ein Autograf Tizians handelt. Meines Erachtens spricht nichts dagegen, dieser in der Forschung – zugegeben – vereinzelt auftretenden These zuzustimmen. Die totale Übereinstimmung der beiden Danae-Figuren – vor allem in Bezug auf deren vollständige Nacktheit und deren Griff zur Scham (im Wiener Bild noch deutlicher erkennbar) – scheint zu berechtigen, das Wiener Gemälde mit um 1555 (frühestens nach 1554) zu datieren. Bezüglich der Deckungsgleichheit von Danaes Körperkontur mit jener in der Madrider Fassung vertritt Wald eine diskussionswürdige Theorie, der zufolge „die Umriss der Figur von einem Bild zum nächsten übertragen wurden. Dieser Umstand legt nahe, dass Tizian [...] einen oder sogar mehrere Kartons herstellte, um sie für weitere Aufträge [eventuell auch unter Werkstattbeteiligung] parat zu haben“.³⁹⁷ In der Forschung herrscht nur wenig Bereitschaft, sich auf eine genauere Datierung der Wiener Variante festzulegen. Humfrey hat den zeitlichen Spielraum sogar bis 1565 ausgedehnt, wiewohl ihm nicht entgangen ist, dass „die Figuren wie die Draperien deutlich härter model-



94 Tizian, *Venus und Adonis*, Leinwand, 186 x 207 cm, Madrid, Prado

liert“ erscheinen als in der Madrider Fassung.³⁹⁸ Daraus lässt sich folgern, dass die Wiener Fassung jener in Neapel stilistisch merklich näher steht als der Madrider *Danae*, gleichsam eine Mittlerrolle spielt, was freilich nicht dazu berechtigt, dieser – im Widerspruch zum gesamten Forschungsstand – ein Entstehungsdatum vor der Madrider Fassung zuzuweisen, zumal Tizian in seinem Schaffen nicht selten die Bereitschaft erkennen lässt, die Kontinuität seines Personalstils zu durchbrechen beziehungsweise gelegentlich auf bereits erprobte Stileigenschaften zurückzugreifen. Im Übrigen hat Humfrey mit seiner unverständlichen Spätdatierung in Wald einen Anhänger gefunden, was seine These indessen nicht verifizierbarer macht. Wald zufolge „weist das vorliegende Gemälde besonders in der Landschaft [...] stilistische Ähnlichkeiten zu dem Bild *Venus erzieht Amor* (Rom, Galleria Borghese) auf, das allgemein um 1565 datiert wird“.³⁹⁹ Auf der Suche nach einer „Landschaft“ in der Wiener *Danae* stößt man rechts außen lediglich auf ein Gebüsch, dessen minimale Ausdehnung sich für Vergleichszwecke wohl kaum eignet, jedenfalls als Stütze für eine Datierungsthese gewiss unzureichend ist.

Wie schon erwähnt sandte Tizian im September 1554 Philipp II., der sich damals in London aufhielt, die zweite seiner *poesie*, *Venus und Adonis* (Madrid, Prado). Im bereits zitierten Begleitschreiben, in dem er dem Prinzregenten zu dessen Hochzeit mit Maria Tudor gratuliert, verweist er ausdrücklich auf die schon im Jahr zuvor übermittelte *Danae*, deren von vorne gezeigte Aktdarstellung mit jener der in Rückenansicht wiedergegebenen Venus, dem Gesetz der *varietà* folgend, gleichsam



95 „Das Bett des Polyklitus“, Marmorrelief,
Ashford, Kent, Collection K. J. Hewett



96 Raffael (Schule), Die Hochzeit von Amor und
Psyche, Fresko (Detail), Rom, Villa Farnesina

als Pendant korrespondieren sollte. Anders als in der *Danae*, wo sich Tizian wörtlich an Ovids *Metamorphosen* orientiert, setzt sich dieser in der zweiten *poesia* in freierer Weise mit der Textvorlage auseinander. Dem Bericht Ovids zufolge verliebt sich Venus in Adonis und versucht ihn zurückzuhalten, als er sich auf die Jagd begibt, bei der ihn ein Keiler töten wird. Während der Dichter die Geschichte in zwei selbstständigen Etappen erzählt, wonach Adonis in Venus' Abwesenheit zur Jagd aufbricht, entscheidet sich Tizian zur Simultanität, indem er die Abschiedsszene in Gegenwart der Geliebten schildert, diese somit „in gelungener Synthese in einem einzigen Bild verdichtet“.⁴⁰⁰ Nochmals zur Klarstellung: Bei Ovid erliegt Adonis seiner Jagdleidenschaft erst, nachdem er Venus verlassen hatte. Tizians Abkehr von Ovids sukzessiver Erzählweise ist schon Ludovico Dolce nicht entgangen, wenn er in seinem *Dialogo della pittura* (1557) schreibt: „Venere che tenta inutilmente [sic!] di trattenere l'amato“ – eine Beobachtung, die auch Raffaello Borghini (*Il Riposo*, Florenz 1584) – wiewohl mit deutlich kritischerem Unterton – teilt.⁴⁰¹

Das in widerstrebenden Positionen gezeigte Paar beherrscht das Bildzentrum, kippt schräg nach rechts und überkreuzt als strukturell dominierende Diagonale die Symmetrieachse, deren trennende Funktion lediglich an zwei Stellen – am rechten Unterschenkel Adonis' und dort, wo Venus' fliehendes Profil dessen Körper zu berühren scheint – zutage tritt. Die in Rückenansicht dargestellte Göttin umschlingt mit weit ausgreifenden Armen ihren Liebhaber, den sie mit flehendem Blick von seinem tödlichen Jagdabenteuer abzuhalten sucht. Sie sitzt auf einem Felsblock, den ein zweifarbiges (Dunkelbraun und blasses Karmin) Tuch verhüllt. Da ihre abgewinkelten Beine von der Seite her gesehen sind und es einer diffizilen Drehbewegung bedarf, um zur Rückenansicht des Körpers zu gelangen, hat Venus einige Mühe, ihr Gleichgewicht zu wahren. Lediglich die Zehenspitzen des linken Fußes sorgen für Bodenhaftung – ein nicht besonders zuverlässiger Balanceakt, auf den auch der links umgestürzte Goldkrug präludierend anspielt; dazu im Kontrast das sichere Auftreten des Jägers. Auf das problematische Gleichgewicht verweist auch deren stark angehobenes rechtes Bein, das – aufgrund dessen, dass der Felsensitz mit der Dunkelheit des umgebenden Terrains optisch verschmilzt – über dem Boden zu schweben scheint und mit dem ähnlich abgewinkelten linken Bein wie ein labiles Schrittmotiv anmutet. Was die komplexe Haltung der Rückenfigur anlangt, wird in der Forschung seit Panofsky vor allem auf das damals in Mantua aufbewahrte antike Relief mit dem *Bett des Polyklets* als Inspirationsquelle aufmerksam gemacht, eine Bildvorlage, die Tizian jedoch – insbesondere den dort gründlich misslungenen Übergang von der Seiten- zur Rückenansicht der Figur – erheblich verbessert hat.⁴⁰² Laut Gould dürfte auch die Rückenfigur der Hebe in Raffaels Fresko mit der *Hochzeit von Amor und Psyche* (Rom, Villa Farnesina) Tizians Aufmerksamkeit erregt haben, vielleicht in dem Maße wie im Fall des antiken Reliefs, zumal die Figur bei Raffael zwar ebenso schräg geneigt dargestellt ist, aber – entgegen Tizians dem antiken Vorbild verpflichteter Version – jenes dynamische Drehmoment, das durch das kontradiktorische, manieristisch anmutende Wechselspiel zwischen den strampelnden Beinen und der Rückenansicht hervorgehoben wird, vermissen lässt.⁴⁰³

Seine Geliebte beträchtlich überragend und energisch voranschreitend, ist Adonis *en face* und, parallel zur Göttin, mit schräg geneigtem Oberkörper dargestellt. Aus Letzterem resultiert – dort wo die Körper aufeinanderstoßen – eine „Umrisskonkurrenz“, die das innige Verhältnis des Paares hervorhebt. Dass der Kontakt noch nicht endgültig abgebrochen ist, zeigt sich zudem in der zurückgewandten Kopfdrehung des Jägers, der den Blick der Venus mit erhabenem Lächeln erwidert. Adonis' Dominanz wird mehrfach betont: zum einen durch den exakt auf sein Haupt zielenden Goldenen Schnitt, zum anderen durch dessen Tunika, deren Karminrot als mächtiges Buntfarbzentrum mit dem Hellblau des Himmels einen sanften Akkord anschlägt, dadurch liebende Hingabe und unbeirrbares Eigenwillen symbolisierend. Unter den zahlreichen Parallelismen, die trotz widerstreitender Kräfte für eine gestaltliche Ganzheit sorgen, spielen die parallel horizontal übereinander gelagerten rechten Arme der Protagonisten, deren Schultergelenke auf der Symmetrieachse liegen, insofern eine besondere Rolle, als diese – in Gegenrichtungen die bildteilende Vertikale überkreuzend – eine Verklammerung der Bildhälften garantieren. Aussagekräftig ist nicht zuletzt der Adonis zugeordnete Speiß (sog. „Saufeder“), deren Schrägführung sich in den vom Sonnenwagen der Aurora rechts oben ausgehenden Lichtstrahlen wiederholt. Der bis zum oberen Bildrand reichende Speiß wird, objektiv betrachtet, von Venus überschritten, indes vom rein visuellen Standpunkt her gesehen scheint er auf deren Körper zu stoßen, diesen geradezu niederzudrücken, Beweis genug, dass sich der leidenschaftliche Jäger auch auf recht unsanfte Weise gegen den Willen der göttlichen Geliebten durchzusetzen weiß. Dessen ungeachtet eignet dem Ganzen eine Spannung, die sich seitens Adonis in einer ambivalenten Haltung zwischen rückblickendem Zögern und voraneilem Zielbewusstsein niederschlägt. Dies scheint sich auch den Jagdhunden mitzuteilen, von denen der eine – mit weißlichem Fell und in bildparalleler Seitenansicht wiedergegeben – mit angehobenem Kopf bereits die Witterung aufgenommen hat und seinen Herrn unbändig nach sich zu ziehen scheint, während der andere, in frontaler Verkürzung dargestellt, sich nahezu ängstlich niederbeugt und, analog zu Adonis, den Kopf ebenso zögerlich zurückwendet, wobei sich seine Unentschlossenheit auch im schwarz-weiß kontrastierenden Fell symbolisch widerspiegelt. Das Geheimnis, weshalb die Überredungskunst der Göttin erfolglos bleibt, lüftet sich, wenn man den links im Hintergrund unter dem schattenden Blätterdach eines mächtigen Baums schlafend hingestreckten Cupido in Augenschein nimmt. Offensichtlich hat es der Liebesgott verabsäumt beziehungsweise seine Pflicht vernachlässigt, auch auf Adonis einen Pfeil abzuschießen, um diesen zu neu entflammender Liebe zu animieren. Achtlos weggelegt hängen Köcher und Bogen im Geäst des Baums, dessen Zweige fingerartig nach rechts ausgreifen und die im Bild vorherrschende Bewegungsrichtung vorantreiben.

Nur selten, und dann nur bruchstückartig, wird in der Literatur die Problematik der vorwiegend vom *ornamentalen* Prinzip der Flächenprojektion bestimmten und einer zielbewussten, nur kurzfristig von einem plötzlichen Stillstand gehemmten Dynamik geprägten Komposition erläutert. Exemplarisch dafür Suidas analytisch lapidarer Beitrag: „Eine Fülle von Bewegungen wird wie durch einen Knoten in der

Bildmitte gehalten, um nach allen Richtungen sternartig auszustrahlen.“⁴⁰⁴ Diese Beobachtung ist zwar richtig, trifft aber, gesamtcompositionell gesehen, mit ihrer Beschränkung auf das Bildzentrum nur die halbe Wahrheit. In Wirklichkeit wird dieses zentralisierende Schema von einem fast die gesamte Bildbreite durchflutenden Bewegungsstrom überlagert. Dieser nimmt von den gespreizten Beinen der Venus seinen Ausgang, führt über deren linke, von einem Tuchstreifen nachdrücklich akzentuierte Rückenkontur bis zum Kulminationspunkt der Komposition, dem Haupt Adonis', um dann einer umbrechenden Woge gleich, an dessen linkem Arm vertikal abzusinken und schließlich am gekurvten Rücken des im Vordergrund befindlichen Hundes retrospektiv auszuklingen. Darüber hinaus gibt es eine weitere Strukturkomponente, die sich in den Beinen (der Menschen wie der Tiere) manifestiert. Diese sind in regelmäßigen Abständen angeordnet und erinnern – auf ein Segmentdrittel eines imaginären Kreises reduziert – an die Speichen eines Rades, das, induktiv vervollständigt, im Haupt des Adonis seinen Mittelpunkt findet. Auch die Schräglagen der Lanze und des Liebespaars haben an dem daraus resultierenden Rotationsprozess wesentlichen Anteil.

Schlink erklärt die narrativ ungebräuchliche (laut Dolce „inutilmente“) Konstellation des Gemäldes wie folgt: „Tizian hat nicht einen der üblichen Handlungsmomente gewählt – das Kosen von Venus und Adonis oder die Klage der Göttin über dem Leichnam ihres Geliebten –, sondern den Moment des Umschlags vom Liebesspiel zur tödlichen Jagd, vom Begehren der Göttin zur Widerspenstigkeit des Sterblichen, vom passiv hingebreiteten Rückenakt der Venus zur bewegten en-face-Figur des schönen Jägers.“⁴⁰⁵ In der Tat handelt es sich hier nicht um ein *punctum temporis*, sondern um jenen „fruchtbaren Moment“ (Gombrich), in dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft innerhalb eines knapp gefassten Zeitrahmens kopräsent sind beziehungsweise die „narrative Spannung kurz vor ihrer Auflösung steht“.⁴⁰⁶ Dem Bild angemessener besagt dies, dass Venus dem Nicht-Mehr, Adonis teils dem Jetzt, teils dem Noch-Nicht angehört und der Hund bereits das verhängnisvolle Jagdziel vor Augen hat.

Erst bei näherer Betrachtung wird klar, dass dem Gemälde neben dem unmittelbar Dargestellten auch ein gedanklich weiterführendes, verschlüsselt angedeutetes Zukunftspotential beziehungsweise eine allusiv transzendierende Bedeutungsebene immanent ist. Anlass für diese Überlegung ist die Frage nach der Beziehung der über den Wolken schwebenden Aurora, der Göttin der Morgenröte (im Griechischen Eos genannt), zur vorliegenden Bildthematik. Tizian wie sein Auftraggeber waren sich dessen wohl bewusst, dass Adonis' Schicksal in der aktuellen Darstellung, den bevorstehenden tödlichen Jagdunfall eingeschlossen, noch keinesfalls zu Ende erzählt ist. Wie dem weiteren Text Ovids zu entnehmen ist, erbittet Venus – untröstlich über den Verlust ihres Geliebten – von Persephone, dass dieser nach seinem Abstieg in den Hades jedes Jahr sechs Monate auf der Erde verbringen darf.⁴⁰⁷ In der Tat hat Tizian darauf Bezug genommen, wenn er Adonis' in halbjährigen Abständen erfolgende Rückkehr aus dem mit dem extremen Dunkel des Walddickichts symbolisierten Schattenreich der Unterwelt in das Irdische mit den Strahlen der Aurora, die über einer dunklen Wolkenbank auf-

taucht, ausleuchtet. Dem trägt der Künstler auch kompositorisch Rechnung, indem er den Adonis' Brustpartie schräg überkreuzenden Saum der roten Tunika (nach dem wahrnehmungsbedingten Gestaltgesetz der „guten Fortsetzung“) in das aufsteigende Gewölk überleitet und mit der richtungskonformen Personifikation der Morgenröte in Verbindung bringt.

Venus und Adonis zählt zu den höchstgeschätzten und meistikopierten Gemälden Tizians. Mehr als 30 Versionen, seien es Repliken mit mehr oder weniger Werkstattbeteiligung oder Kopien, sind erhalten geblieben; darunter jene qualitativ hervorstechendste, fast detailgetreu mit der Madrider Fassung übereinstimmende Version, die in der Londoner National Gallery (ca. 1555/60) aufbewahrt wird.⁴⁰⁸ Eine eher seltsame Theorie (meines Wissens ein Einzelfall in der Forschung) vertritt Humfrey, der das Madrider Gemälde angesichts fehlender *Pentimenti* als eine Variante einer prototypischen, indes verschollenen Komposition betrachtet und davon eine beträchtliche Mitwirkung („considerable shop assistance“) der Werkstatt Tizians ableitet.⁴⁰⁹ – Neben dem Madrider gibt es noch den sogenannten „Farnesischen Typus“, der vor allem durch die beiden Fassungen in Washington (National Gallery) und New York (Metropolitan Museum) repräsentiert wird. Diesmal erscheint es aussichtsreicher, die Existenz eines (allerdings verloren gegangenen) Prototypus in Erwägung zu ziehen, zumal schon Ridolfi (1648) andeutet, Tizian habe sich bereits 1545/46 in Rom im Auftrag von Ottavio Farnese mit dem Thema „Venus und Adonis“ (vermutlich erstmalig) auseinandergesetzt. Zweifellos ist der New Yorker gegenüber der Washingtoner Fassung, so auch laut Pallucchini, der qualitative Vorrang einzuräumen. Zeri – von Brown weitgehend bestätigt – spricht sogar von einem ausschließlichen Autograf des Künstlers. Der „Farnesische Typus“ (und dies gilt für beide Fassungen, die im Übrigen fast wörtlich übereinstimmen) unterscheidet sich vom Madrider allein schon durch ein deutlich kleineres Bildformat. Ungeachtet dessen sind die beiden Protagonisten im Verhältnis zum Rahmen merklich größer dargestellt, somit dem Betrachter näher gerückt. Hinzu kommt eine erheblich düsterere Stimmung, die sich vor allem in einem dunklen Firmament niederschlägt, wo schwärzliche Gewitterwolken nach rechts abziehen und links einem Regenbogen Platz machen. Zudem sind die Laubmassen des Baums dermaßen verdichtet, dass dem Betrachter ein Ausblick in den Landschaftshintergrund vollständig verwehrt bleibt. Im Gegensatz zur Madrider Fassung befindet sich Cupido in unmittelbarer Nähe zur Venus. Hermeneutisch besonders aufschlussreich ist er nicht mehr schlafend dargestellt, sondern eben erst erwacht, zu spät, um Adonis mit einem Liebespfeil zur Raison zu bringen und dadurch den fatalen Jagdausgang zu verhindern. Für die Lösung der Datierungsproblematik ist entscheidend, dass die Formumrisse, gemessen an der Konturenschärfe am Madrider Gemälde, vom umgebenden Dunkel beträchtlich absorbiert werden, die beiden dem „Farnesischen Typus“ zugehörigen Bilder somit erst in den 60-er Jahren entstanden sein dürften.⁴¹⁰



97 Tizian, *Venus und Adonis*, Leinwand, 106,7 x 133,4 cm, New York, Metropolitan Museum

In einem an Tizian adressierten Brief vom 7. September 1556 bestätigt Philipp II. den Empfang des dritten Gemäldes aus der Serie der *poesie* mit der Darstellung



98 Tizian, *Perseus und Andromeda*, Leinwand,
175 x 192 cm, London, Wallace Collection

von *Perseus und Andromeda* (London, Wallace Collection). Wie der König ausdrücklich mitteilt, sei das Bild – anders als zuvor die durch Faltung beschädigte *Danae* – „unversehrt“ in Gent eingetroffen.⁴¹¹ Mit der *Danae* besteht insofern ein Zusammenhang, als Perseus aus der Verbindung Jupiters und Danaes, im Goldregen gezeugt, hervorgegangen ist. Zudem bot sich Tizian hier Gelegenheit – dem erotischen Anliegen des Königs entsprechend –, als Antwort auf die liegende Danae und die Rückenfigur der Venus mit der aufgerichteten Andromeda eine weitere Variante eines verführerischen Frauenakts zu liefern. Laut Ovid und anderer antiker Literaturquellen hat sich Kassiopeia, die Tochter des äthiopischen Königs Kepheus, gerühmt, schöner zu sein als die Nereiden. Auf deren Bitten entsendet Poseidon zur Strafe eine Sturmflut und ein menschenverschlingendes Seeungeheuer (= Ketos). Ein Orakelspruch verheißt Rettung, wenn die Königstochter Andromeda dem Untier zum Fraß ausgesetzt werde. Daraufhin wird das Opfer an der Meeresküste an einen Felsen gefesselt. Perseus, in Liebe zu Andromeda entbrannt, tötet das Ungeheuer und befreit diese.⁴¹² Aus Ovids Schilderung hat Tizian jenen Moment herausgegriffen, in dem Perseus aus dem nächtlich verdüsterten Himmel kopfüber niederstürzt, um den Drachen, der zischend aus den Fluten auftaucht und die in zahllosen Schaumkämmen aufblitzenden Meereswogen mit aufbäumendem Rücken und wild torsierenden Schwanzschlägen regelrecht zum Kochen bringt, mit Schild und Schwert zu attackieren. Der mit Flügelschuhen versehene Held ist in ein vom Sturm aufgewirbeltes Gewand gekleidet, dessen Gelb- und Rottöne sich als einzige aktive Buntfarben dramatisch vom Dunkel der

umgebenden, zwischen Türkis-, Blau- und Grautönen changierenden Farbwerte abheben. Das fahle, über dem Horizont zwischen Wolkenstreifen durchscheinende Mondlicht ist gerade noch ausreichend, die verschwommenen Bau- und Vegetationssilhouetten am Meeresufer erkennbar zu machen. – Die eigentliche Attraktion ist die an eine überhängende Felswand gekettete Andromeda, deren schlanke Erscheinung und porzellanhaft kühles Inkarnat in grelles Licht getaucht sind und mit dem nächtlichen Naturschauspiel sowie ihrem überwiegend in Schatten gehüllten Befreier kontrastieren. Trotz kontrapostischer Haltung ist Andromeda scheinbar schwebend, leicht schräg angeordnet wiedergegeben. Und vollends erinnert sie mit ihrer dynamisch ausgreifenden, theatralisch anmutenden Armgestik eher an eine Tänzerin als an ein ergeben seinem Schicksal ausgeliefertes Wesen. Überzeugt von ihrer Verführungskunst wendet sie in graziöser Drehung ihr Haupt, dem Erreter sehnsuchtsvoll entgegenblickend. Dabei sind Parallelen zu Perseus' Arm- und Beinsetzung nicht zu übersehen. Selbst dessen bogenförmig flatternder Gewandteil findet im transparent gemalten, gleichfalls gekurvten Schleier der Schönen sein sanftes Echo. Wie Röntgenaufnahmen zeigen, hatte Tizian ursprünglich geplant, Andromeda in der rechten Bildhälfte unterzubringen, ehe er sich in der endgültigen Ausführung dazu entschloss, sie an den linken Bildrand zu versetzen.⁴¹³ Diesem Seitenwechsel lag wohl die mehrere Jahrhunderte später von der Wahrnehmungspsychologie bestätigte Erkenntnis zugrunde, dass der Betrachter Personen, die links im Bild in Erscheinung treten, besondere Beachtung schenkt, dazu neigt, sich vorzugsweise mit diesen zu identifizieren.

Bezüglich der Datierungsfrage war lange Zeit (letztlich bis Anfang der 1970er-Jahre) – ehe Philipps briefliche Empfangsbestätigung von 1556 hier endgültig Klarheit schuf – die Meinung vorherrschend, dass die maltechnische Ausführung des Gemäldes eine stilistische Einordnung erst um 1565 zulasse. Ausgangspunkt für diese an sich nicht ganz unverständliche These, die von namhaften Fachleuten wie etwa Keller, Pallucchini, Berenson und Panofsky vertreten wurde, war die „offene, durch den bewegten Malduktus gleichsam unstete Komposition“ (Valcanover, 1999) der Hintergrundlandschaft, wobei meist unerwähnt blieb, dass diese häufig nur für Tizians Alterswerk anerkannte Malweise stilistisch in merklichem Gegensatz zur plastisch-konturbewussten Darstellung der Andromeda steht.⁴¹⁴ – Das Datierungsdilemma samt nur scheinbarem Widerspruch zwischen stilistischer Evidenz und Quellenlage löst sich auf, wenn man in Tizians Schaffen nicht selten, so auch in diesem Bild, die thematisch bedingt gleichzeitige Anwendung verschiedener Stilmodi registriert. Mit der skulptural anmutenden Figur der Andromeda hat sich vor allem Ost eingehend befasst. Zunächst verweist der Autor auf Ovids Geschichte, in der sich Perseus beim Anblick der Andromeda an die Schönheit einer Marmorstatue erinnert fühlt, womit implizit auch der Paragone-Streit anklingt. Diesen gleichsam versöhnend erscheint im „Ovide moralisé“ des 14. Jahrhunderts Andromeda dem Perseus als bemalte Marmorfigur, die somit die Vollendung der Skulptur mit der Lebensähnlichkeit der Malerei verbindet.⁴¹⁵ – Ost zufolge war Polidoros da Caravaggio um 1525 an der Casino-Fassade des antiken Gartens der Bufalo in Rom gemaltes Fresko mit der Andromeda-Szene für Tizians Bildkonzept-

tion eine anregende Quelle. Mit Sicherheit hatte Tizian bei seinem Rombesuch von 1546 Gelegenheit, unter Führung Vasaris den Giardino del Bufalo kennenzulernen. Wesentliche kompositionelle Analogien zwischen Polidoros Fresko und Tizians *poesia* – identisch die Anordnung der Landschaft, der links stehenden Andromeda und des auf den Drachen herabstoßenden Perseus – können dies belegen.⁴¹⁶ Die Figur der Andromeda betreffend spielte in beiden Fällen die Auseinandersetzung mit antiken Skulpturen in Bezug zur aktuellen Malerei eine wichtige Rolle. Einen Hinweis darauf geben die am Brunnen des Casinos applizierten antiken Reliefs sowie die um den Brunnen aufgestellten Statuen der Musen. An der Frage nach konkreteren antiken Bildquellen hat sich ein regelrechter Wettstreit entzündet. Während Tietze Ganymed-Darstellungen nennt, verweisen Brendel und Wedgwood-Kennedy auf Niobiden von Sarkophagreliefs, wogegen Panofsky an Nereiden- und Menadendarstellungen denkt. Sollte Tizian derlei Skulpturenmodelle zu Gesicht bekommen haben, dann hatte er es wohl verstanden, diese in unvergleichlicher Weise – in seiner vom Licht bestimmten und dem stilistisch aktuellen Entwicklungsstand folgenden Malerei – neuschöpferisch zu transformieren.

Unter Tizians Zeitgenossen werden vor allem Michelangelo und Tintoretto genannt, die dessen Andromeda-Darstellung angeregt haben könnten. Laut Suida sei deren „Bewegungsmotiv im Gegensinne sehr verwandt dem auferstehenden Christus, wie ihn Michelangelo in Zeichnungen, vornehmlich in jener des British Museum dargestellt hat“.⁴¹⁷ Weniger schlüssig ist ein Vergleich mit dem Manieristen Tintoretto, wiewohl sich an Tizians Andromeda wenigstens ansatzweise – in Hinblick auf deren kleinen Kopf und der „Abwendung vom Statischen“ (Hetzer) – manieristische Stilmerkmale abzeichnen. Diesbezüglich hat Tietze auf Tintoretts *Befreiung der Arsinoe* als Einflussfaktor verwiesen, ohne zu bedenken, dass dieses Werk erst knapp nach Tizians Gemälde entstanden ist. Tietzes Schlussfolgerung (und damit übereinstimmend auch Hetzer): „hier [habe] ohne Zweifel der jüngere den älteren Meister angeregt“ ist schlichtweg falsch, zumal erst der jüngere die aufrechte Pose der Andromeda bei Arsinoe zu einer beispielhaft manieristischen „figura serpentinata“ weiterentwickelt hat. In Wahrheit dürfte Tintoretto die Figur des Altmeisters als künstlerische Herausforderung empfunden haben, um daraufhin, so Krischel, mit einer „wohlkalkulierten Antwort“ zu reagieren. Ähnliches gilt auch für die im Boot sitzende Gefährtin der Arsinoe, deren Rückenansicht, manieristisch transformiert, höchstwahrscheinlich in der Venus aus Tizians zweiter *poesia* ihren Ursprung hat.⁴¹⁸ Bleibt nur noch Perseus, eine, so Schlink „stark verkürzte Figur, die sich vor Tintoretts Markus im *Sklavenwunder* von 1548 „nicht zu verbergen braucht“. Noch dezidierter hat sich Hetzer für eine direkte Abhängigkeit Tizians von der tatsächlich perspektivisch extrem verkürzt vom Himmel herabstürzenden Evangelistenfigur ausgesprochen.⁴¹⁹ Die Wirklichkeit sieht anders aus: Tizian verzichtet weitgehend auf Tintoretts Verkürzungstechnik. Stattdessen stellt er Perseus, wiewohl kopfüber, somit zwangsläufig in Untersicht wiedergegeben, nahezu bildflächenparallel dar, womit er einem altüberlieferten Schema der Andromeda-Perseus-Geschichte verpflichtet bleibt. Einen Hinweis darauf gibt ein etwa ein halbes Jahrhundert zuvor geschaffener Holzschnitt aus „*Ovidio Metamorpho-*

Abb. 87, S. 157

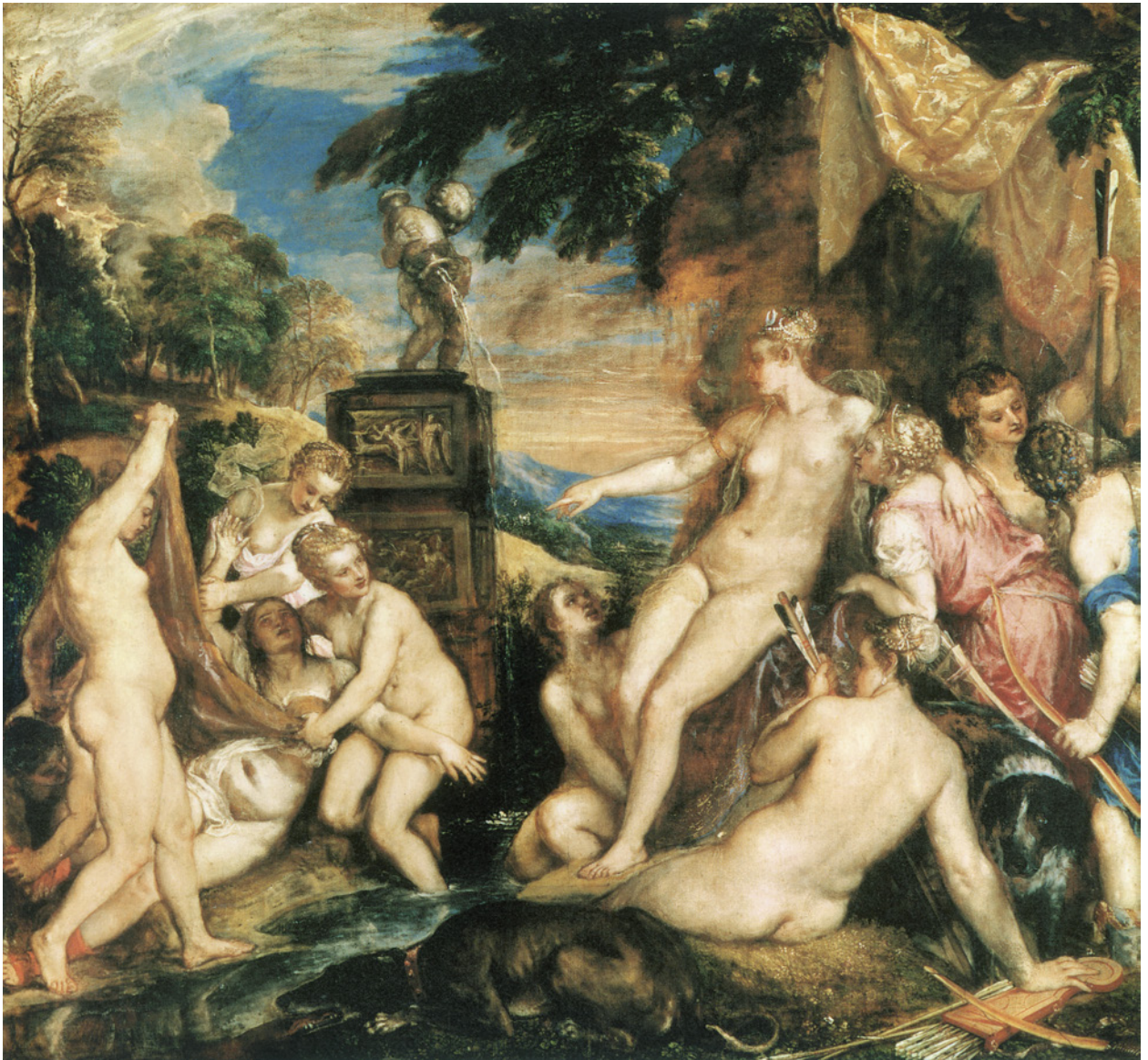
seos *vulgare* (1508; A. di Bandoni)“, in dem Perseus ähnlich planimetrisch in Erscheinung tritt. Beweis genug, dass hier Tizian mit seinem Helden gegenüber der manieristischen, perspektivisch revolutionären Evangelistendarstellung stilistisch-entwicklungsgeschichtlich deutlich ins Hintertreffen geraten ist.⁴²⁰

In einem an Philipp II. gerichteten Schreiben vom 22. September 1559 berichtet Tizian: „Ich habe eben die beiden *Poesie*, die für Eure Majestät bestimmt sind, abgeschickt: das eine mit Diana am Brunnen, wie sie von Aktäon überrascht wird, das andere mit der schwangeren Kallisto, wie sie am Brunnen auf Befehl Dianens von den Nymphen entkleidet wird.“⁴²¹ Zugleich entschuldigt er sich wegen der verspäteten Übersendung jener Gemälde, an denen er schon seit drei Jahren (also seit 1556) gearbeitet habe. Bei den beiden Bildern, *Diana und Kallisto* und *Diana und Aktäon* (beide Edinburgh, National Gallery of Scotland) handelt es sich nun tatsächlich um ein zusammengehöriges Bildpaar, insofern sie im Format übereinstimmen und zum selben Themenkreis zählen. Laut Gentili liegt hier eine Anspielung auf die „Tragödie einer Beziehung zwischen Göttern und Menschen [vor], die das historische Verhältnis zwischen Herrscher und Untergebenen wiederspiegelt.“⁴²² Da es sich in beiden Fällen, wie Schlink betont, „um die vernichtende Bestrafung von Personen geht, welche unfreiwillig [sic!] die Gebote der Göttin verletzt haben“⁴²³, manifestiert sich darin auch das bedenkenlose Rechtsverständnis des spanischen Königs, dem jedes gewalttätige Mittel recht war, wenn es nur zum Erfolg der Gegenreformation beitrug, so auch bei der späteren (seit 1567) äußerst blutigen Niederschlagung des Aufstands in den Niederlanden durch den Kondottiere Herzog von Alba.

In Ovids Geschichte ist Kallisto, die Tochter des Königs von Arkadien, Lykaon, das erste schuldlose Opfer, das von Diana verurteilt wird. Als Begleiterin der Jagdgöttin zur Keuschheit verpflichtet wird sie von Jupiter, der sich ihr nach erfolgter Metamorphose in Gestalt Dianas nähert, verführt. Beim Bade wird ihre Schwangerschaft vom Nymphen-Gefolge der Göttin entdeckt – dem folgend das ‚ungerechte‘ Verbannungsurteil der Göttin. Daraufhin wird die Unglückliche von Juno, der stets eifersüchtigen Gemahlin des Göttervaters, in eine Bärin verwandelt, der Hetzjagd von Dianas Hundemeute preisgegeben. Da tritt Jupiter als Retter in Erscheinung und versetzt das Objekt seiner Schändung in den Sternenhimmel.

Die schräg gestellte Göttin thront, die rechte Bildhälfte beherrschend und all ihre Begleiterinnen überragend, vor einer steilen Felswand, die von einem seine Zweige weit nach links ausbreitendem Baum akzentuiert wird. In typisch manieristischer Weise bleibt unklar, worauf sie eigentlich sitzt. Analog dazu der gleichfalls schwer definierbare Zustand der Andromeda, deren schlanke Statur (die Kopfwendung und das zart fließende Seidentuch inbegriffen) auch für Diana kennzeichnend ist. Nicht auszuschließen ist, dass hier – wie schon Tietze (und ihm folgend Panofsky) bemerkt hat – Anregungen seitens Giulio Romanos Venusdarstellung aus dem *Hochzeitsfest der Psyche* im Palazzo del Tè zu Mantua vorliegen.⁴²⁴ – Mit der das Urteil bekräftigenden Handbewegung durchstößt Diana die imaginäre Symmetrieachse, deren bildteilende Funktion die rechte, im Goldenen Schnitt ver-

Abb. 99, S. 186



99 Tizian, *Diana und Kallisto*, Leinwand, 187 x 204 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland

laufende Kante des Brunnenblocks übernimmt und zugleich für eine markante Trennung der beiden Frauengruppen sorgt. Ihr schräg abwärts weisender Arm, der mit dem Horizont des blauen Gebirges im Hintergrund, der den Schwung des baumbewachsenen Hügels visuell fortsetzt, in Berührung kommt, führt zu einer Verbindung der sonst auseinanderklaffenden Bildteile. Wie Hetzer strukturbewusst bemerkt „werden Hügel und Arm, dinglich wie räumlich grundverschieden, in der Bildfunktion einander gleichgesetzt“.⁴²⁵ – Zur Linken Dianas befinden sich vier Frauen, denen die Göttin ihr Jagdgerät (Bogen, Wurfspieße und Köcher) anvertraut hat und über denen sich, vor einer höhlenartigen Felsmulde ausgespannt, eine prächtige, der Göttin als Würdeform dienende Brokatdraperie wölbt, deren

goldgelbe Töne in dem morgendlich leuchtenden Wolkenstreifen über dem Horizont ihr Farbecho finden. Eine der Frauen, von der linken Hand Dianas umfassen, schmiegt sich ebenso zutraulich wie neugierig an die Schulter ihrer Herrin. Sie trägt ein zeitgenössisch anmutendes Kleid, dessen Rot mit dem Blau der hinter ihr stehenden Gefährtin einen Buntfarbakkord anschlägt, der aus dem sonst überwiegend monochrom gehaltenen Gemälde hervorsticht; mitunter wird sie als Lavinia, die Tochter Tizians, identifiziert.⁴²⁶ Strukturell relevant ist der große Bogenschwung, der vom Haupt der Göttin seinen Ausgang nimmt, an der vorgeneigten sogenannten Lavinia – unterstützt von der Armbiegung ihrer Begleiterin – weitergeleitet wird, sich an der manieristisch formulierten nackten Rückenfigur fortsetzt und im am Boden ausgestreckten Hund ausklingt. Mit seiner gewaltigen Größe, dem schwarzbraunen Fell und bedrohlich zugespitzten Kopf erinnert dieser fast schon an ein drachenähnliches Fabelwesen, dessen lauernde Haltung auf das Schicksal Kallistos zu verweisen scheint. Neben seinem symbolischen Stellenwert leistet das Tier auch für die Gesamtkomposition einen wichtigen Beitrag, indem es ihr als Basis dient und die Bildhälften miteinander verbindet. Das Dunkelbraun des Hundes findet sich auch an der mit antikisierenden Reliefplatten geschmückten Brunnenstele, auf der ein *en grisaille* gemalter Putto – halb Statue, halb lebendiges Wesen – aus einer mächtigen Amphore Wasser vergießt, das sich in einem schräg nach unten verlaufenden Bächlein sammelt. Das Gewässer erfüllt eine Doppelfunktion: Einerseits trennt es die Frauengruppen voneinander, andererseits bildet es mit seiner Schrägführung eine Raumgasse, die indes nur bis zur Stele reicht und nur ansatzweise etwas zur Verräumlichung der flächendominierenden Figurenkomposition beiträgt.

Links haben vier Nymphen Kallisto eben niedergestreckt und sind im Begriff – deren ausgebreitete Arme fixierend – ihr die Kleider vom Leib zu reißen und ihren weiß angestrahnten Bauch mit dem untrüglichen Anzeichen der Schwangerschaft ostentativ zur Schau zu stellen. Mit diesem Lichtakzent kontrastierend ist Kallistos Antlitz gänzlich in Schatten gehüllt. Die vordere, streng aufgerichtete Nymphe ist – bestimmt durch Tizians Streben nach *varietà* – in radikaler Seitenansicht wiedergegeben und im Sinne der „Bedeutungsgröße“ merklich kleiner als die ihr gegenüber sogar um einen Schritt zurückversetzte Diana dargestellt. Den Arm hochgereckt hält sie einen Zipfel von Kallistos Kleid, das einem gebauschten Segel gleich niedersinkt und dessen C-förmigem Schwung der gekurvte Rücken der rechten Nymphe im Gegenzug antwortet. Mit ihrer zart angedeuteten Erotik sowie *figura serpentina*-Haltung erinnert diese in der Tat an die mädchenhaften Akte eines Parmigianino. Dazu Hetzer bestätigend: „Das Üppige und zugleich Graziile der Körper, die Freude an der Vereinigung vieler nackter Frauen ist ausgesprochen manieristisch; im einzelnen kann man Anklänge an Parmigianino, der gerade damals für Venedig entdeckt wurde, nachweisen.“⁴²⁷ Entscheidend für die Gesamtkomposition ist der zwischen den beiden Frauengruppen bestehende strukturelle Gegensatz, den Hetzer als „Massenantithese“ bezeichnet hat.⁴²⁸ Während im rechten Bildareal das Prinzip der Flächenprojektion vorherrscht, ist die Schar der Nymphen nach ebenso dynamischen wie raumplastischen Gesichtspunkten



100 Tizian (mit Werkstattbeteiligung), Diana und Kallisto, Leinwand, 184,4 x 201,5, Wien, Kunsthistorisches Museum

organisiert, wiewohl – Spannung erzeugend – durch den zusammenfassenden Gesamtumriss der Gruppe sowie die ineinandergreifenden Körper und Gliedmaßen doch wieder in die Fläche gebannt. Die räumliche Komponente konstituiert sich vor allem durch die Staffelung der Figuren und deren zahlreiche Interferenzen. Ergebnis ist eine Spannungssteigerung, die das Wechselverhältnis zwischen dem vermeintlichen Vergehen Kallistos und dem problematischen Richterspruch Dianas veranschaulicht.

Unter den zahlreichen Repliken und Kopien sticht jene im Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrte und sich in nicht wenigen Details von der Edinburgher Urfassung unterscheidenden Variante hervor.⁴²⁹ Heute wird die mit um 1566 datierbare Wiener Version allgemein Tizian (mit beträchtlicher Werkstattbeteiligung) zugeschrieben.⁴³⁰ Ein Vergleich der beiden Bilder ist nützlich, stellt sich immerhin die Frage, inwiefern sich ‚Verbesserungen‘ oder womöglich misslungene Eingriffe gegenüber dem Edinburgher Gemälde ausmachen lassen. Links beginnend fällt zunächst auf, dass die attraktive, den Betrachter als Einstiegsfigur besonders ansprechende Aktdarstellung durch eine bekleidete, als übertrieben bewegte *figura serpentina* einigermaßen konstruiert wirkende Nymphe ersetzt wurde. Beschönigend wirkt der Umstand, dass Kallistos ursprünglich freigelegter, drastisch geschwollener Bauch von einem lasierend gemalten Seidenhemd dezent verhüllt ist. Der eher schlichte antikisierende Stelenblock weicht einer überdimensionalen, fast schon barock anmutenden Brunnenanlage. Um eine räumlich bis zum Hintergrund durchgängige Trennung der Frauengruppe zu erzielen, wird die in der

Edinburgher Fassung zu Füßen Dianas kauernde, geheimnisvoll verschattete und fast schon androgyn wirkende Figur ersatzlos gestrichen. Den für die Verbindung der beiden Bildteile so wichtigen, in seiner abstoßenden Hässlichkeit gleichwohl Schrecken erregenden Hund hat man durch ein harmloses Hündchen ersetzt. Die an Diana geschmiegte sog. Lavinia leistet einen beinahe genreartigen Beitrag, indem sie, ihr Haupt wendend, mit dem Betrachter zu kokettieren scheint. Anstatt ihre Begleiterin zu umfassen, hält die Göttin den ursprünglich rechts außen platzierten Wurfspieß, der einem Zepter gleich ihr Richteramt unterstreicht. Nachteilig ist der Verzicht auf die Diana hinterlegte Felswand, geradezu beklagenswert die dürrtige, kompositionell unergiebig draperie; unerfindlich, wo ihr oberes Ende überhaupt befestigt ist – anscheinend am Bildrahmen. Schwer vorstellbar, dass sich Tizian mit der (gemessen an der Edinburgher Originalfassung) strukturschwachen Gestaltung des rechten oberen Bildabschnitts einverstanden erklärt hätte.

Die enge Verbindung zwischen dem Kallisto-Bild und dem fünften Exemplar der *poesie, Diana und Aktäon*, beruht vor allem auf zwei Faktoren: zum einen auf der Vielfalt von Frauenakten, einer einzigartigen Verherrlichung weiblicher Schönheit, zum anderen darauf, dass die Delinquenten (Kallisto und Aktäon) jeweils in der linken, die Diana-Darstellungen in der rechten Bildhälfte positioniert sind. Wiederum dienen Ovids *Metamorphosen* als literarische Grundlage: Aktäon, vom Kentauren Cheiron zu einem tüchtigen Jäger erzogen, durchstreift „zielloser Schrittes“, wie der Dichter betont, die Wälder Boethiens und stößt durch Zufall auf eine „quelldurchrieselte Grotte“, in der Diana mit ihren Nymphen, „müde von der Jagd“, in unbefangener Nacktheit ein erfrischendes Bad nimmt. Aktäon wird unfreiwilliger Augenzeuge von Dianas jungfräulicher Schönheit, die ihn daraufhin zur Strafe in einen Hirsch verwandelt; dass derjenige Mensch, der einen Gott (oder eine Göttin) erblickt, sterben müsse, geht auf eine althellenische Vorstellung zurück.⁴³¹ Nach erfolgter Metamorphose wird der junge Jäger von seinen eigenen, ihn nicht erkennenden Hunden zerrissen.

Im Gegensatz zu den Malern des Cinquecento, die für gewöhnlich den Höhepunkt der Handlung wiedergeben, jenen Moment, da Diana Aktäon mit Wasser bespritzt und dadurch dessen Verwandlung in einen Hirsch bewirkt, der, zumeist in den Hintergrund versetzt, von der Hundemeute des Jägers zerfleischt wird, schildert Tizian die Eingangsphase der Szene: den unglücklichen Eindringling, ferner die Reflexbewegung der sich vor dessen Blick schützenden Göttin sowie das Zögern der Nymphen, die sich erst im nächsten Moment dazu aufrufen werden, die Nacktheit ihrer Herrin laut Ovid „mit ihren eigenen Leibern zu decken“. So gesehen schlägt Tizian ein bildzeitliches Thema an, das zwischen dem Jetzt der unverhofften Entdeckung und dem Noch-Nicht der bevorstehenden Bestrafung ein Maximum an Spannung nach sich zieht. Erst bei genauester Betrachtung wird evident, dass der Künstler auf einem ansteigenden Hügel im rechten Hintergrund, dort wo Diana, eingefasst von Baumstämmen, weiß gekleidet und winzig klein gemalt zur Jagd aufbricht, auch auf die Vorgeschichte der aktuellen Handlung verweist.⁴³²

Abb. 101, S. 190



100 Tizian, *Diana und Aktäon*, Leinwand, 184,5 x 202,2 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland

Links betritt Aktäon den für ihn so verhängnisvollen Schauplatz. Dass er im Lauf innehält, bezeugt sein gegenüber dem ausgeprägten Schrittmotiv leicht zurückgenommener Körper, in dessen charakteristischer Haltung sich der Ausdruck von Erschrockenheit im plötzlichen Anblick einer geballten Menge weiblicher Nacktheit niederschlägt. Das Überraschungsmoment äußert sich auch an seiner entsetzt ausfahrenden Armstellung, den gespreizten Fingern und nicht zuletzt an dem ihm entglittenen, am Boden liegenden gespannten Bogen, der ihn auch als einen Wehrlosen charakterisiert. Eine über ihm an einer Schnur befestigte Draperie, die mit ihrem Karminrot den stärksten Buntfarbakzent im Bild setzt, signalisiert, dass er, eine Schicksalsgrenze überschreitend, bereits verbotenes Terrain betreten hat.

Nur dem Anschein nach schiebt er den bogenförmig aufgebauchten Vorhang zur Seite. In Wirklichkeit ist es die vor ihm am Brunnenrand ausgestreckte Nymphe, die, das verschattete Haupt Diana zugewandt, den Vorhang hochrafft, um sich selbst und ihre Herrin dem Blick des Jägers zu entziehen.

Waterhouse hat das Gemälde als „erste barocke Komposition“ bezeichnet, eine These, auf die später Panofsky mit unterstützender Tendenz verweist.⁴³³ Die Richtigkeit dieser stilistischen Einschätzung bestätigt ein Vergleich mit dem Kallisto-Gemälde, in dem die kompositionell scharf getrennten Bildzentren, die um Kallisto ineinander verwobene Figurenballung, die sich mitunter räumlicher Kausalität widersetzende Figurenproportionierung sowie die Dominanz der Flächenprojektion als manieristische Kennzeichen ins Gewicht fallen. Im Aktäon-Bild hingegen ist, wie noch näher zu erläutern sein wird, eine kompositionell vereinheitlichende, auf die Symmetrieachse Bezug nehmende Strukturierung, eine ge-lockerte, räumlicher Logik verpflichtete Figurenanordnung, eine diese Tendenz fördernde konsequente Lichtführung und nicht zuletzt eine durch den bühnenartig-kulissenhaften Einsatz der Grottenarchitektur bewirkte, ganz im Zeichen barocker Theatralik stehende Inszenierungskunst vorherrschend.

Das Licht fällt von links ins Bild und unterstreicht mit seinem Einfallswinkel die Blickrichtung des im fliehenden Profil dargestellten Aktäon, der, ohne vorerst Diana wahrzunehmen, zunächst das grell angestrahlte Antlitz der hinter dem Grottenpfeiler hervorlugenden, seinen Blick erwidern den Nymphe entdeckt. Zugleich betont das Licht die Richtung des linken Schenkels eines räumlich zurückgeklappten, die Komposition beherrschenden Dreiecks, dessen Spitze exakt auf der durch den Bündelpfeiler markierten Symmetrieachse platziert ist. Die strenge Logik der Lichtführung äußert sich etwa darin, dass an Aktäon, der in Seitenansicht wiedergegeben ist, vor allem Nacken und Arme beleuchtet hervorgehoben sind, wogegen die Innenseite des Vorhangs abgedunkelt ist. Dazwischen bahnt sich das Licht seinen Weg zur auf den zwei Etagen des Brunnens hingestreckten Nymphe, die, als Pendant zu Diana, in den Fokus des heftig einfallenden Lichtstrahls gerät. Lediglich ihr Antlitz wird vom Schlagschatten des von ihr angehobenen Vorhangzipfels erfasst. In die Tiefe fortschreitend stößt die Macht des Lichts angesichts der dunklen Brunnengrotte an ihre Grenzen. Seinen Niederschlag findet dies an zwei Nymphen, die eine zur Hälfte, die andere gänzlich in Schatten gehüllt. Letztere befindet sich vor dem bildachsialen Bündelpfeiler – mit ihrer betont schlanken Statur fast an ein androgynes Wesen erinnernd. Dem Betrachter den Rücken zugekehrt zeigt sie sich in schräger Haltung, wie zur Flucht bereit die Stoßrichtung der Liegenden fortsetzend. Vor ihr kauert auf der zweiten Brunnenetage ihre Gefährtin, die abgewinkelten Beine eng an den Körper gezogen und das Haupt nach links gedreht. Rubens war von dieser Figur so beeindruckt, dass er deren Haltung wörtlich in seiner *Bathseba* (Dresden, Gemäldegalerie) übernommen hat. Neumann ist deren bestechende Affinität zu Tizians Kauernder entgangen. Stattdessen verweist er auf eine aus der Werkstatt Giulio Romanos stammende *Bathseba*-Freskodarstellung im Palazzo del Tè in Mantua (nach 1531; Rinaldo Mantovano?), die angeblich Rubens' *Bathseba*-Version angeregt hat – eine wenig überzeugende



2 Kauernde Aphrodite des Doidalses, Marmorskulptur, römische Kopie nach einem griechischen Bronze-Original, Rom, Museo Nazionale

These, zumal der Vergleich eine nur sehr grobe Ähnlichkeit zutage fördert. Wäre diese Ableitungstheorie plausibel, müsste sie auch für Tizian, dem bisweilen ein Nahverhältnis zu Giulio Romano nachgesagt wird, in Betracht gezogen werden. In Wirklichkeit aber stand Tizian (nicht auszuschließen, dass dies auch für Rubens gilt) ein antikes Modell vor Augen, als er seine kauernde Nymphe formulierte. Beweis dafür ist deren weitgehende Übereinstimmung mit der Marmorskulptur der *Kauernden Aphrodite des Doidalses*, einer im Museo Nazionale in Rom aufbewahrten römischen Kopie nach einem griechischen Bronze-Original (um 250 v. Chr.). Abgesehen von einer geringfügigen Abweichung im Bereich der abgewinkelten Beine sind die Parallelen zwischen der Vorlage und Tizians malerischer Transformation in der Tat nicht zu übersehen. Auch an der antiken Skulptur ist der Kopf der Kauernden scharf zur Seite gewandt. Wie bei Tizian scheint diese beim Bade überrascht zu sein. Mit der rechten (in Verlust geratenen) Hand griff Aphrodite ursprünglich nach ihrer linken Schulter, so dass der Arm den Körper überschneidet.⁴³⁴

Die Brunnengrotte besteht aus einer von Pfeilern gestützten, an den Seiten offenen Baldachinarchitektur, die von einem gotischen Rippengewölbe bekrönt wird. Letzteres ein historisierender Rückgriff, mit dem die manieristische, aus einzelnen Blöcken zusammengesetzte, vielleicht durch Baumotive Giulio Romanos am Palazzo del Tè angeregte Pfeilerform kontrastiert. Über dem Kämpfer des rechten Pfeilers ist ein antikisierender Hirschschädel mit mächtigem Geweih appliziert, der auf das tragische Ende Aktäons anspielt. Darüber zeigt sich der Gewölbeansatz bereits in ruinösem Zustand, Anzeichen dafür, wie die Natur mittels der weit ausgebreiteten Zweige der anschließenden Baumgruppe in die Architektur vordringt, nach und nach von dieser Besitz ergreift. Auch an der sphärischen Brunnenanlage hat die Zeit ihre Spuren hinterlassen, schräg gekippt scheint der doppelzonige *all'antica* mit Festons und Erosenreliefs geschmückte Brunnentrog allmählich im umgebenden Gewässer zu versinken, womit ein instabiles Element inmitten einer sonst gleichgewichtig-stringenten Komposition Platz greift – laut Schlink ein „augenfälliger Beleg für die Verflechtung von Kunst und Natur“. Dazu passend zitiert der Autor eine Passage aus Ovids *Metamorphosen*:

Dort im Walde verborgen im letzten Grund eine Grotte:
Keiner Hände künstlerisches Werk, doch hatte mit ihrem
Geiste Natur und Kunst hier nachgeahmt und mit leichtem
Bimsstein und lebendem Tuff ein gewachsen Gewölbe geschaffen.
Rechts ein Quell da rauscht, nicht stark, doch lautesten Wassers,
grün von Kräutern umsäumt den offenen Rand seines Mundes.⁴³⁵

Die linke, bildflächenparallel angeordnete, bis zur horizontalen Bildachse herabreichende Arkade, deren Bogenschwung sich im weggerafften Vorhang wiederholt, verschafft dem Betrachter einen Ausblick auf eine tief liegende Landschaft, über der sich ein hoher, von Wolken durchzogener Himmel wölbt, wobei das Ultramarin des Gebirgszugs mit dem in Hellblau abgewandelten Lendentuch der liegenden Figur korrespondiert. Drei der Nymphen zusammenfassend ist die rechte,

perspektivisch verkürzte Arkade auf einen schmalen Spalt reduziert. Rechnet man den beiden Pfeilern noch den rechts außen situierten Baumstamm hinzu, resultiert daraus ein Größen- und Abstandsgradient, der die räumliche Staffelung der drei am rechten Dreiecksschenkel der Komposition angeordneten Figuren flankierend unterstreicht. Der am Brunnenrand Kauernden folgt eine wie unter der Last des Pfeilers (dessen linke Kante entspricht der Goldenen Schnitt-Linie) niedergebeugte Nymphe, die Dianas rechten Fuß trocknet. Die Jagdgöttin bildet den Abschluss der Komposition. Sie ist auf einer Erdscholle platziert, die einem Pfeil gleich zugespitzt auf Aktäon zielt. Ein heftiger Lichtstrahl bringt ihren Körper zum Leuchten. Beinstellung und Gesäßpartie sind nahezu wörtlich von der Venus im zweiten Gemälde der *poesie* übernommen. Auch der Oberkörper ist schräg zurückgeneigt, allerdings im Verzicht auf die Rückendrehung der Venus in konsequenter Seitenansicht wiedergegeben. Als Sitzunterlage dient ihr purpurner Mantel, der mit dem Rot des Vorhangs in Einklang steht, eine Korrespondenz, die die fallende Kompositionsdiagonale zusätzlich betont. Mit hochgerecktem Arm hält Diana ein Tuch vor Brust und Antlitz, um sich vor dem Blick des Jägers zu schützen. Unterstützt wird sie bei ihrem Verbergungsversuch durch ihre schwarze Dienerin, mit deren dunkler Hautfarbe kontrastierend die Helligkeit ihres Inkarnats noch an Strahlkraft gewinnt. Das Figuren paar wird von Baumstämmen akzentuiert, die sich überkreuzen und deren Kronen miteinander verschmelzen, wobei deren Blattwerk teils miniaturistisch genau, teils flüchtig, nahezu ‚impressionistisch‘ gemalt ist. Grün- und Ockertöne bilden eine Einheit, die wie ein fernes Echo auf Aktäons ockrig braunes Kleid anmutet und dadurch die kompositionelle Gegendiagonale anklingen lässt.

Abb. 94, S. 177

Hetzer zählt *Diana und Aktäon* mit Recht zu den „Höhepunkten“ von Tizians mythologischer Malerei. Welch langen Entwicklungsweg der Künstler hinter sich hat, um zu diesem Ergebnis zu gelangen, beweist ein Rückblick auf seine mehr als drei Jahrzehnte zuvor für Alfonso d’Estes Alabasterzimmer geschaffenen Bilder, darunter vor allem jenes mit *Bacchus und Ariadne*, das sich mit seiner Buntfarbigkeit und konturbewusst linearistischen Malweise sowie einer bisweilen skulptural anmutenden Figurendarstellung (siehe die Venus/Ariadne im *Bacchanal der Andrier*) von der atmosphärischen Behandlung des Ambientes, der vergleichsweise valeuristischen Koloritauffassung, dem Gleichklang zwischen Figur und Landschaft, der integrativen Lichtführung, Hell-Dunkel-Modellierung und nicht zuletzt vom streckenweise flüchtigen Pinselduktus des *Diana-Gemäldes* extrem unterscheidet. Abschließend sei nochmals auf Vasaris bereits ausführlich zitierte Stellungnahme zu den *poesie* verwiesen. Daraus der Schlüsselsatz: „[Die Bilder] sind im Fluge, grob und fleckig gemalt, dürfen in der Nähe nicht gesehen werden, machen in der Ferne aber eine vollkommene Wirkung“.⁴³⁶ Insbesondere für *Diana und Aktäon* ist diese Beobachtung nur zum Teil zutreffend. Sie gilt für die Architektur, die Landschaft und die in Schatten gehüllten Personen. Alle übrigen, vom Licht getroffenen Motive, wie etwa das gestreifte Kleid der schwarzen Dienerin, der Kopfschmuck Dianas, die Lichtreflexe des Brunnens im umgebenden Gewässer, der Spiegel in der Hand der Liegenden oder das Glasgefäß auf dem Brunnenrand, sind fast übergenau in Feinmalerei wiedergegeben. Vasaris Einschätzung ist lediglich in Bezug auf

Abb. 42, S. 85



103 Tizian, *Raub der Europa*, Leinwand, 185 x 205 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum

zwei der sechs *poesie*, *Perseus und Andromeda* sowie *Raub der Europa*, zuzustimmen.

In einem an Philipp II. adressierten Brief vom 19. Juni 1559 kündigt Tizian die Lieferung zweier bereits begonnener *poesie* an, ein Versprechen, das er erst im April 1562 einlöst, und dies nur eingeschränkt auf den *Raub der Europa* (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum), wogegen er den *Tod des Aktäon* – im Laufe der Zeit immer aufs Neue überarbeitend – bis zu seinem Lebensende im Atelier zurückbehält.⁴³⁷ Hinsichtlich des Raubs der Europa dienen Ovids *Metamorphosen* abermals als literarische Hauptquelle, wobei die Forschung im Sinne einer flankierenden Anregung auch auf Achilles Taciuss' alexandrinischen Roman *Dell'Amore di Leucippe et di Clitophonte* – ein sich auf einen griechischen Roman des zweiten Jahrhunderts vor Christus beziehendes Werk – verweist. Ludovico Dolce hat davon 1546 eine partielle Übersetzung ins Italienische geliefert, und von Angelo Coccio stammt eine komplette italienische Edition aus dem Jahre 1550.⁴³⁸ – Jupiter verliebt sich in die Tochter des phönizischen Königs Antenor und mischt sich, in einen zahmen Stier verwandelt, unter die am Strand mit ihr spielenden Mädchen. Entzückt von der Zutraulichkeit des Stiers umwindet Europa dessen Hörner mit einem Blütenkranz und springt auf dessen Rücken, worauf dieser sie über das Meer nach Kreta entführt und sich, seine übliche Gestalt annehmend, mit ihr vereinigt und drei Söhne zeugt. Anders als in *Diana und Aktäon* zeigt Tizian den dramatischsten Moment der Handlung. Das sonst immer mehr oder minder beachtete Gesetz der Symmetrie außer Kraft setzend ist die Raptus-Szene – parallel verschoben zur an-

steigenden Bilddiagonale – in die rechte Bildhälfte verlagert, mit der Tendenz, die Rahmengrenze zu durchstoßen. Dem entspricht eine enorm beschleunigte Bildzeit, die noch von dem roten, wie vom Sturm hochgepeitschten Umhang der Schönen und den rötlich schwarzen, nach rechts abziehenden Gewitterwolken unterstrichen wird. Halb aus dem Wasser ragend bahnt sich der hellgraue Stier seinen Weg durch die unter seinen kräftigen Beinbewegungen aufschäumenden Fluten, den Betrachter mit menschenähnlich ausdrucksvollen Augen fixierend. Europa ist rücklings auf dem göttlichen Stier ausgestreckt. Von Widerstand keine Spur – stattdessen windet sie sich mit abgewinkelt gespreizten Beinen, in eindeutig empfangsbereiter Haltung oder, wie Schlink schreibt, „in beglückender Vorahnung der Hingabe an den Gott“.⁴³⁹ Sie ist mit einem weißen, eng anliegenden Hemd bekleidet, dessen Faltengebung ihre schwellenden Formen mehr enthüllt als verbirgt. Mit dem rechten durchgestreckten Arm versucht sie den hochgewirbelten Umhang zu bändigen, der einen breiten Schlagschatten auf ihr Antlitz wirft. Das gedrehte Haupt und das weiß aufblitzende Auge verraten, dass sie nach oben blickt, wo zwei vom Firmament herabfliegende Amoretten im Begriff sind, ihre Pfeile auf sie herabzuschießen. Im Schlepptau des mit kräftigen Schwanzhieben das Meer peitschenden Stiers reitet ein geflügelter Erote auf einem Delfin, dem Attribut der Venus, wie um dem lüsternen Göttervater Flankenschutz zu gewähren. Tizian's Beschreibung eines antiken Gemäldes folgend malt Tizian Europa – trotz Licht-Schatten-Modellierung – in plastisch-nahsichtiger, skulptural anmutender Weise. Erneut diente hier mit der „Dirke“ aus der Figurengruppe des *Farnesischen Stiers* eine antike Skulptur als Anregung. Diesen Aufsehen erregenden Antikenfund hatte man 1545 in den Thermen des Caracalla getätigt – eben zu jenem Zeitpunkt, als Tizian in Rom weilte –, wobei man „Dirke“ irrtümlich als „Europa“ interpretiert hatte.⁴⁴⁰

Neben der ebenso dynamischen wie manieristischen Gestaltung der Europa bildet die Darstellung von Meer, Küste und Himmel die stilistisch-entwicklungsgeschichtliche Hauptattraktion des Gemäldes. Vorherrschend ist eine zum Teil aquarellistisch anmutende Flecken-Maltechnik, die Tizian erst in seinen allerletzten Werken (etwa in *Nymphe und Schäfer* oder der *Schindung des Marsyas*) noch überbieten wird. Im Vordergrund ist das Gewässer einer weitläufigen Meeresbucht in einem grünlich schwarzen Farbton gehalten, um in der Folge allmählich an Helligkeit zu gewinnen. Dem Hintergrund zu ist es mit völlig freiem Pinselduktus von bräunlichen, türkisfarbigen, gelblich weißen und hellblaugrauen Streifen durchzogen, im unkenntlichen Horizontsbereich nahtlos in vorwiegend orangefarbige, in beispielloser Macchia-Technik wiedergegebene Wolkenschwaden übergehend. Darüber öffnet sich der Himmel in einem gesättigten Blau, das mit dem roten Umhang Europas einen dominanten Farbakord anschlägt. Links dringt eine spitze Landzunge vor, auf der sich, miniaturistisch wiedergegeben, Europas Spielgefährten versammelt haben, um deren Raub gestenreich zu beobachten. Mit ihren roten und weißen Gewändern reagieren sie wie ein fernes Echo auf das gleichfarbige Gewand der Entführten. Auch die am Meeresteg dynamisch vorstoßenden Felsklippen scheinen am aufregenden Ereignis teilzuhaben. Vorerst gelb und



104 „Der Farnesische Stier“, Marmorgruppe, römische Kopie eines hellenistischen Originalwerks (Mitte des 1. Jh. vor Chr.), Neapel, Archäologisches Nationalmuseum

braun gefärbt wandeln sie sich unversehens in blaue Gebirgsstöcke, die wie das Meer mit dem Himmel verschmelzen. Die schon erwähnten bedrohlich dunkelbraunen, mit dickem Pinsel aufgetragenen Wolkenmassen, die mit dem Kolorit des sich hinter den Gefährtinnen Europas erstreckenden Bergrückens korrespondieren, leisten einen wesentlichen Beitrag zur Steigerung des dramatischen Geschehens.⁴⁴¹ Zu Recht wird für die Charakterisierung der Erscheinungsweise von Meer, Landschaft und Himmel – im Hinblick auf eine freie, von der Naturwirklichkeit auf die Kunstwirklichkeit übertragene Koloritkombination sowie einen flüchtig verschwommenen, primär auf atmosphärische Wirkung abzielenden fleckenhaften Pinselduktus – häufig der Begriff „magischer Impressionismus“ verwendet, eine Stileigenschaft, deren *sprezzatura* den vorimpressionistischen Bildern eines William Turner vorzugreifen scheint.

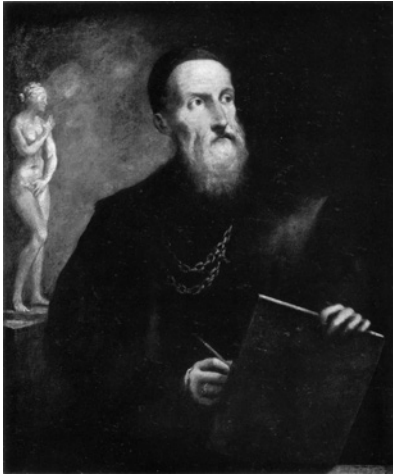
Venus-Bilder

Die *Venus vor dem Spiegel* zählt – im Unterschied zu den literarisch gebundenen *poesie* – zu den „mythologischen Inventionen“, die Tizian eine freie, etwa durch allegorische Akzentuierungen überhöhte oder bisweilen sogar persönlich-private Aspekte angereicherte ikonografische Konzeption ermöglichten. Neben den unzähligen, teils erhaltenen, teils verschollenen Repliken und Kopien (hervorstechend eine in der St. Petersburger Eremitage befindliche, nach einer vom Juristen Niccolò Crasso bestellten Tizian-Replik gefertigte Fassung) wird das Gemälde in der Washingtoner National Gallery einstimmig als einzige autografe Version des Themas angesehen.⁴⁴² Da ein Auftraggeber nicht bekannt ist und der Künstler eine Leinwand verwendete, auf der er zuvor (wie eine Röntgenaufnahme zeigt) ein Doppelporträt gemalt hatte, und nicht zuletzt aufgrund dessen, dass sich das Gemälde noch bis zu seinem Todesjahr 1576 in seinem Haus befand, folglich nur einem engen Personenkreis zugänglich war, spricht alles dafür, dass Tizian das Bild für sich selbst geschaffen hat. Ausschlaggebend für die Absicht, das Werk vom Kunstmarkt fernzuhalten, war vielleicht die Überlegung, es im Falle der Produktion späterer Repliken griffbereit zu haben. Als Beleg dafür dient eine Mitteilung des Altmeisters an Philipp II. bezüglich einer Werkliste – darunter eine „sich im Spiegel betrachtende Venus“ – die er 1574, also zwei Jahre vor seinem Tod, dem König übermitteln wollte.

Venus – eine damenhaft, reife Schönheit – befindet sich in einem geschlossenen, als dunkler Grund gekennzeichneten Raum, der links von einem Vorhang begrenzt wird, von dem nur der helle, das Haupt der Göttin hinterfangende Teil klar erkennbar ist. Diese sitzt, von der Bildachse abweichend und als Kniestück wiedergegeben, auf einem mit einem gelb/braun gestreiften Überzug ausgestatteten Bett, auf dem der geflügelte, den Spiegel bereithaltende Amorino – im Gegensatz zur Frontansicht der Göttin schräg von hinten dargestellt – platziert ist; zu seinen Füßen ein in einem roten Köcher steckendes Pfeilbündel. Mit der sonst eher diffusen Lichtsituation kontrastierend ist das wie selbst leuchtende Inkarnat der bis zu den Hüften nackten Venus dem Fokus eines grellen Lichtstrahls ausgesetzt. Den



105 Tizian, *Venus vor dem Spiegel*, Leinwand, 124,5 x 105,5 cm, Washington, National Gallery



106 Pietro della Vecchia, Selbstporträt von Tizian (Kopie nach Tizian), Washington, National Gallery

prunkvollen Rahmen dafür bildet der pelzverbrämte und mit goldornamentierten Bordüren versehene Mantel, der sich um den rechten Oberarm schlingt und Hüften und Schenkel verhüllt. Wie sehr Tizian mit antiker Plastik vertraut war und es verstand, sich von dort Anregungen zu holen, zugleich befähigt, diese in einen neuen ikonografischen Kontext transformierend zu verarbeiten, bezeugt seine Auseinandersetzung mit dem antiken Typus der *Venus pudica*. In diese Richtung weist die Armhaltung der Liebesgöttin, die die linke Hand an die Brust führt, während sie mit der rechten die Mantelteile in ihrem Schambereich zusammenhält. Unter den zahlreichen antiken, dem Typus der *Venus pudica* folgenden Skulpturen dürfte der Künstler jener der *Medici-Venus* (Florenz, Uffizien) besondere Beachtung geschenkt haben. Dies beweist sein verschollenes, von Pietro della Vecchia kopiertes Selbstporträt, in dem die Statue gleichsam als Zeugnis seines Antikenstudiums in Erscheinung tritt.⁴⁴³ Dass sich Tizian nicht erst in Rom, sondern schon zuvor in Venedig Kenntnisse antiker Kunst verschaffen konnte, belegt eine Einsichtnahme in die Bestände der Familie Grimani, in denen auch eine Replik der Mediceischen Venus sowie einige römische Kopien griechischer Originale der *Venus pudica* aufscheinen. Darunter auch zwei kleine Statuetten der Aphrodite, von denen jene, die bis zu den Schenkeln in eine Draperie gehüllt ist, Tizian unmittelbar angeregt haben dürfte.⁴⁴⁴ Wie Wetthey zu Recht betont, unterscheidet sich Tizians Halbakt insofern vom Typus der *Venus pudica*, als die Unterarme der Schönen modifiziert in Diagonalrichtung weisen, woraus, die Mantelsäume inbegriffen, ein dynamisches Wechselspiel von Schrägen und Winkeln resultiert. Im Verzicht auf jegliche Orthogonalität gesellen sich diesen in weichen Bogenschwüngen die schwellenden Formen der Göttin sowie die Mantelteile hinzu. Folge davon ist eine „ornamentale Intensität“ (Hetzer), die sich als kompromissloses Bekenntnis zur Flächenkomposition niederschlägt. Letztlich ist es nur der perspektivisch verkürzte Spiegel, der ein räumliches Element ins Spiel bringt.

Venus, der ein zweiter Erote einen blütenbesetzten Ehrenkranz darreicht, wendet ihr Haupt fast ins Profil, mit Blick zum Spiegel, darin aus seitlichem Blickwinkel ihre Schönheit bewundernd. Gespiegelt wird das linke Auge der Göttin, mit dem sie den Betrachter geradezu suggestiv zu fixieren scheint. Nachdem Tizian das Spiegelmotiv im Pariser Gemälde *Junge Frau bei der Toilette* schon etwa vier Jahrzehnte zuvor zum Einsatz gebracht hatte, befasst er sich nun abermals unter Verweis auf die Fähigkeit der Malerei, eine Figur simultan von zwei Seiten darzustellen, mit dem Paragonestreit, der hier gegenüber der Skulptur nun vollends zugunsten der Malerei entschieden wird.⁴⁴⁵ Giovanni Bellini war Tizian darin mit *Junge Frau bei der Toilette* (Wien, Kunsthistorisches Museum) vorangegangen.

Bezüglich der Identität der Schönen schweigen die Quellen. Zuletzt hat Artemieva neuerlich auf Analogien zu Tizians Abbildungen seiner innig geliebten Tochter Lavinia (s. *Junge Frau mit einem Fächer*; ca. 1550/55; Dresden, Gemäldegalerie oder *Mädchen mit Fruchtschale*; ca. 1555/60; Berlin, Staatliche Museen) aufmerksam gemacht – überzeugende Vergleiche, die man mit dem Verweis auf das *Mädchen mit Federhut* (ca. 1536/40; St. Petersburg, Eremitage) ergänzen könnte, insofern begründet, als hier Tizian – im Anschluss an *Maria Magdalena*

(ca. 1535; Florenz, Palazzo Pitti) hinsichtlich der Arm- und Handhaltung bereits etwa 15 Jahre vor der *Venus mit dem Spiegel* auf den antiken Prototypus der *Venus pudica* Bezug genommen hat.⁴⁴⁶ Vor dem Hintergrund des mehrheitlichen Datierungsvorschlags der Forschung mit ca. 1555 – Brown datiert das Washingtoner Gemälde meines Erachtens überzeugend zwischen *Venus und Adonis* und *Diana und Aktäon* – gewinnt die These, dass Tizian die Ausführung des Gemäldes als sehr persönliche Angelegenheit betrachtet und in Lavinia – mit Venus auf eine höhere Bedeutungsebene transponiert – die perfekte Inkarnation seines Schönheitsideals gesehen hat. Und vielleicht gab es dafür sogar einen unmittelbaren Anlass, nämlich die Verheiratung seiner Tochter im Jahre 1555.⁴⁴⁷ Tizians Malweise, die laut Artemieva in mancher Hinsicht auch jener aus der Mitte der 40er-Jahre ähnelt, entspricht meines Erachtens am ehesten dem Pinselduktus in *Venus und Adonis*. Dazu Artemievas Charakterisierung des Farbauftrags: „Tizian scheint den Pinsel zurückzuhalten, ihn schrittweise zu bewegen. Er folgt den Umrissen sorgfältig, ohne einem Pinselstrich zu erlauben, aus dem Rhythmus auszubrechen und sucht Vollendung auch in den kleinsten Details zu erreichen [...]“, und dies ganz im Sinne des „disegno veneziano“. Dazu Palluchinis flankierende Vermutung: „Der Maler scheint vermeiden zu wollen, wegen Geschwindigkeit, Zügellosigkeit und Pastosität [wie nur wenig später etwa in *Perseus und Andromeda* und *Raub der Europa*] des Pinselstriches getadelt zu werden“. Resümierend Artemievas maltechnischer Kommentar: „Die Venus vor dem Spiegel ist zudem das letzte Werk Tizians, das er in der *seconda maniera* malte, jener reifen Malweise, nach der er völlig zu jener Technik übergang, welche die späte Schaffensperiode einleitet.“⁴⁴⁸ Ludovico Dolce hat diese Koloritauffassung in einer einzigartigen Hommage an Tizian wie folgt gewürdigt: „Tizian allein muss man den Ruhm des vollendeten Kolorits zuerkennen, den keiner der Alten besaß, und wenn doch, so fehlt er doch mehr oder weniger bei allen Modernen. Daher wandelt er im gleichen Schritt mit der Natur: Jede seiner Figuren ist lebendig, bewegt sich, und ihr Fleisch [so auch in der *Venus vor dem Spiegel*] bebt.“⁴⁴⁹

Zur Sparte der „mythologischen Inventionen“ zählen auch die verschiedenen Versionen der *Venus mit einem Musiker*, ein Thema, mit dem sich Tizian, getrieben von einem fast kulthaften Interesse für den nackten weiblichen Körper, seit der zweiten Hälfte der 40er-Jahre, also deutlich vor den *poesie*, bis in das siebte Jahrzehnt befasste. Die Wurzeln reichen zurück zu Giorgiones Dresdener *Venus*, an deren Fertigstellung Tizian Anteil hatte. Fast drei Jahrzehnte danach erreicht der Cadoriner mit der *Venus von Urbino*, in Anlehnung an Giorgione, einen qualitativen Höhepunkt, den er später nicht mehr zu überbieten vermochte. Dem folgt die *Danae-Farnese* (1544/45), eine Aktdarstellung mit unverkennbar michelangeleskem Einschlag. Fast gleichzeitig arbeitet Tizian in Rom an einem Venus-Bild. Bezeugt wird dies in seinem an Karl V. gerichteten Schreiben vom 8. Dezember 1545, in dem er dem Kaiser verspricht, er werde „kommen und ihm eine in seinem Namen von mir geschaffene Venusfigur präsentieren“. Zur Übergabe des Werks – übrigens des einzigen mythologischen Bildes, das der Künstler für Karl V. gemalt

Abb. 53, S. 103

Abb. 67, S. 131

hat – kam es erst im Januar 1548, nachdem Tizian auf Einladung des Kaisers in Augsburg eingetroffen war.⁴⁵⁰ Seitens der Forschung gilt das Gemälde fast allgemein als verschollen. Nicht selten heißt es in der Literatur, der strenggläubige Kaiser habe es aus Prüderie-Gründen alsbald verschwinden lassen – eine unhaltbare These, zumal in jener Zeit Glaube und Erotik keinesfalls als unversöhnliche Gegensätze auseinanderklafften. Beweis dafür ist etwa eine Passage aus einem von Pietro Aretino an Karl V. adressierten Brief vom Dezember 1554: „Ich bin mir sicher, am Beispiel der Trinität [gemeint ist Tizians *Glorie*] haben sich die Andacht und der Glaube Eurer Majestät gestärkt und an der Venus Eure Sanftmut und Eure Liebesfähigkeit.“⁴⁵¹ Eine der wenigen Ausnahmen ist Cruz Valdovinos, der das Gemälde im Prunkkatalog des Prado als eines der beiden dort aufbewahrten, gleichthematischen Gemälde *Venus mit dem Orgelspieler* (Inv.-Nr. 421) identifiziert.⁴⁵² – In der Literatur gibt es einen weitgehenden Konsens, im verloren gegangenen Venus-Bild den Prototypus für die zahlreichen, mehr oder minder modifizierten und teilweise mit Werkstattbeteiligung geschaffenen Repliken zu vermuten; weniger übereinstimmend die entsprechenden Datierungsvorschläge, unter denen vor allem jener Humfreys erheblich vom gängigen Forschungsstand abweicht. Hope gliedert die Repliken in drei Typen: Als ersten nennt er *Venus und Cupido* (ohne Musiker) in den Uffizien, zum zweiten zählt er drei Fassungen mit *Venus und Cupido mit einem Orgelspieler*, zwei davon im Madrider Prado, eine in Berlin (Staatliche Museen). In den beiden Bildern der dritten Gruppe ist der Organist durch einen Lautenspieler (Cambridge, Fitzwilliam Museum; New York, Metropolitan Museum) ersetzt.⁴⁵³ Die Frage, welche der dem ersten und zweiten Typus angehörenden Versionen dem kaiserlichen Prototypus ikonografisch wie stilchronologisch am nächsten stehen mag, hat die Kunstwissenschaft in Unruhe versetzt. Außer Diskussion steht der dritte Typus mit dem Lautenisten, mit gutem Grund, zumal beide Bilder, einhelliger Meinung zufolge, erst in den 60er Jahren entstanden sind. Laut Pedrocchio stamme die „glaubwürdigste Hypothese“ von Hope und Herzner, die die Ikonografie des kaiserlichen Prototypus durch die *Venus mit dem Rebhuhn* der Uffizien (vorwiegend, u. a. auch von Wethey und Pallucchini, um 1550 dat.) tradiert sehen. Panofsky hingegen hielt das Florentiner Gemälde mit Karls V. Original für identisch. Diese nur ikonografisch vertretbaren Anschauungen gehen von der durch nichts belegbaren Annahme eines sittenstrengen, der Darstellung körperlicher Liebe abgeneigten Kaisers aus. Und in der Tat ist die Uffizien-Venus unter allen Versionen des Typus 1 und 2 die am wenigsten erotisch anmutende Fassung. Dies zeigt sich am fehlenden, vermeintlich kompromittierenden Organisten, am in einer gläsernen Vase steckenden Rosenstrauß, der die reine Liebe symbolisiert, am treuen Hund, der das Luxus und Fruchtbarkeit symbolisierende Rebhuhn verbellt, sowie nicht zuletzt an Cupido, der anstatt in direkter kosender Berührung in eher respektvoller Distanz der Göttin zugetan ist. Indessen sind beide Thesen meines Erachtens zurückzuweisen, und nicht nur weil Wethey das Florentiner Bild zu Recht als „schwache Version“ der Werkstatt ansieht, sondern auch dahingehend, dass es mit Sicherheit später als jene drei dem Typus 2 zugehörigen Werke (mit dem Orgelspieler) zu datieren ist. Humfrey geht sogar so weit, es – viel zu spät – in die



107 Tizian, *Venus mit Cupido, Orgelspieler und Hündchen*, Leinwand, 115 x 210 cm, Berlin, Staatliche Museen



108 Tizian, *Venus mit Cupido, Hündchen und Rebhuhn*, Leinwand, 139,2 x 195,5 cm, Florenz, Uffizien

erste Hälfte der 60er-Jahre einzuordnen. Im Gegensatz dazu hält es Hope, gemäß seiner Theorie, für die früheste der Repliken.⁴⁵⁴

Der Vorschlag, die Variante *Venus mit Cupido, Orgelspieler und Hündchen* (Berlin, Staatliche Museen) als direktes Derivat des Prototypus anzusehen, erscheint zumindest diskussionswürdig. Die Berliner Version trägt die Signatur TITIANUS F. und wird von Wethey in unmittelbarer Nähe zum Original Karls V. mit ca. 1548/49, sonst überwiegend um 1550 datiert; nicht nachvollziehbar Humfreys Spätdatierung (ca. 1560). Wie Pedrocco zu Recht nachdrücklich betont, zeichnet sich das Gemälde durch seine völlig autografe außerordentliche Malqualität aus – ein Urteil, dem Hope und Herzner nichts abzugewinnen vermögen, indem sie das Bild – völlig unverständlich – als „schwaches Produkt der Werkstatt“ bezeichnen; für Hope nicht verwunderlich, zumal er wie schon erwähnt die Florentiner Fassung als unmittelbares Derivat des verschollenen Prototypus favorisiert. Als Hauptindiz für die

TIZIAN

109 Tizian, *Venus mit Cupido und Orgelspieler*,
Leinwand, 148 x 217 cm, Madrid, Prado
(Inv.Nr. 421)



Nähe des Berliner Bildes zum kaiserlichen Hof sei der Umstand hervorgehoben, dass der Orgelspieler unverkennbar die Gesichtszüge Philipps erkennen lässt. So gesehen schien es dem Künstler gegenüber seinem kaiserlichen Auftraggeber durchaus zumutbar, die erotische Note des Bildes mithilfe des jugendlichen Prinzregenten zu betonen. Dies manifestiert sich zum einen in dessen bewunderndem Blick auf die nackte Schönheit der Göttin, zum anderen darin, dass Cupido – weit intensiver als in der Uffizien-Version – Wange an Wange und mit unverhohlenem Griff zur Brust seine Herrin innig umarmt. Eine ironische Note setzt das zottelige weiße Hündchen, das den voyeuristischen Betrachter wütend anzuklaffen scheint. Wie in allen sechs Versionen führt auch hier der Blick ins Freie, in eine bukolisch-arkadische Landschaft, die laut Goodman – im Einklang mit der schwärmerischen Schönheitssehnsucht des Jünglings – mit Petrarca's Liebespoesie in Zusammenhang stehen könnte.⁴⁵⁵



110 Tizian, *Venus mit Orgelspieler und
Hündchen*, Leinwand, 136 x 220 cm,
Madrid, Prado (Inv.Nr. 420)

Bezüglich der Derivationsproblematik ist meines Erachtens dem im Prado aufbewahrten Gemälde *Venus mit Cupido und Orgelspieler* (Inv.-Nr. 421) eine Vorrangstellung einzuräumen. Als Datierung dieser von Tizian signierten Version werden fast ausschließlich die Jahre zwischen 1545 und 1550 vorgeschlagen, wobei etwa Wethey und Cruz Valdovinos dafür plädieren, dieses Bild mit dem Original zu identifizieren.⁴⁵⁶ Im Übrigen gibt es dazu eine nur wenig später (nach 1550) mit Werkstattbeteiligung geschaffene und ebenfalls im Prado befindliche Replik (Inv.-Nr. 420), die sich von der älteren hauptsächlich darin unterscheidet, dass die Figur des Cupido durch ein von Venus gestreicheltes Hündchen ersetzt ist.⁴⁵⁷ – Wie Checa wählen wir die frühere, hinsichtlich Tizians Eigenhändigkeit unbestrittene Prado-Version (Inv.-Nr. 421), um sie nach formalen und ikonografischen Gesichtspunkten zu untersuchen, eine Analyse, die, abgesehen von einigen kompositionellen und motivischen Abweichungen, auch auf die anderen Versionen des Typus 1 und 2 übertragbar erscheint. Die Szene spielt auf einer von einer niedrigen Balust-

rade begrenzten Terrasse, deren theatralischer Charakter durch asymmetrisch angebrachte Vorhänge betont wird. Diese sind weit genug zur Seite gezogen, um einen breiten Ausblick auf eine kulissenhaft anmutende Parklandschaft zu ermöglichen. Die liegende Venus ruht auf einem weiß bezogenen Bett mit purpurnem Überzug und entspricht mit ihrer Länge etwa drei Viertel der Bildbreite, wobei ihre Kniepartie zur bildteilenden Vertikalachse Bezug nimmt. Hinsichtlich ihrer Körperhaltung drängt sich ein Vergleich mit der *Venus von Urbino* auf. Im Gegensatz zu dieser bietet sie sich jedoch in einer flächig aufgeklappten Position dar (und dies gilt für alle Venus-Figuren der Replikenserie), wie um sich dem Betrachter mit einem Maximum an Leibesfülle ostentativ zur Schau zu stellen. Zudem ist ihr von aufgeschichteten Polstermassen gestützter Oberkörper im Vergleich mit ihrem berühmten Pendant merklich steiler aufgerichtet; Letzteres vergleichbar mit den *Danae*-Darstellungen. Daraus resultiert eine ihre gesamte Körperlänge umfassende Bogenform, ein spannungsvoll dynamisches Moment, das präludierend auch auf die Kurvenschwünge des Vorhangs übergreift, dessen Rot, analog zum Purpur der Bettdecke, gemeinsam mit dem Weiß des Leintuchs die Leuchtkraft ihres von Schattierungen kaum berührten Inkarnats zusätzlich steigert. Im Unterschied zur Florentiner Fassung (*Venus mit Cupido und Rebhuhn*), in der sich Cupido Venus eher gelassen nähert, ist der Liebesgott hier mit seiner Herrin mit rötlich erregtem Antlitz in geradezu leidenschaftlicher Umarmung verbunden. Der höfisch gekleidete Orgelspieler, der anscheinend nur noch improvisierend die Tasten des Instruments berührt, wendet sich in schraubender Bewegung und schräger Rückenlage zur Göttin, deren Scham er in erotisch nicht mehr überbietbarer Faszination in Augenschein nimmt, diese mit seinem Blick regelrecht zu durchbohren scheint. Im Übrigen geht die Idee der prickelnden Kombination nackter Frauen und bekleideter, musizierender Männer auf Giorgiones unter teilweiser Mitwirkung des jungen Tizian geschaffenes *Concert champêtre* (Paris, Louvre) zurück. Noch etwa 350 Jahre danach wird sich Manet mit seinem *Déjeuners sur l'herbe* an dieses ikonografisch revolutionäre Werk erinnern.

Abb. 53, S. 103

Abb. 108, S. 201

In der späteren Berliner Fassung wird Tizian dieses eindeutig sexuelle Interesse des Madrider Orgelspielers deutlich mildern. Als Organist ist dort Prinz Philipp dargestellt, der mit gemäßigt bewegter Körperbewegung in den Anblick der nackten Göttin versunken ist, damit seiner sittlich angemesseneren Rolle als Thronfolger Rechnung tragend. Der Künstler scheint diese dezentere ‚Anschauungsweise‘ insofern zu unterstützen, als er ein weißes Seidentuch um die Hüften der Venus schlingt, das, transparent genug, indes immer noch deren dunkles Geschlecht erahnen lässt. – Das scharf geschnittene Profil des Orgelspielers in der autografen Version (Inv.-Nr. 421) des Prado liegt exakt auf der Goldenen Schnitt-Linie, desgleichen der hoch gelegene, die Draufsicht des Gemäldes betonende Augpunkt im Hintergrund, zu dem die Fluchtlinien einer Zypressenallee hinleiten, welche die Staffelung der Orgelpfeifen fortzusetzen scheint. Es handelt sich um eine fürstliche Renaissance-Parkanlage, die, ausgenommen die beiden Prado-Fassungen, in den übrigen Versionen der Venus-Bilder sonst nirgends vorkommt – vielleicht auch ein Beleg für die unmittelbare Rezeption des verlorenen kaiserlichen Proto-

Abb. 107, S. 201

Abb. 109, S. 202

typus. Vor der rechten Baumreihe ist ein kelchförmiger Brunnen platziert, über dem eine Satyrskulptur ein großes, Wasserstrahlen entsendendes Gefäß hochhält; zudem sitzt am Rand der Brunnenschale ein Pfau. Beides, so Checa, „allegorische Anspielungen auf die sündhaften und lasziven Aspekte der Liebe.“ Nur zur Erinnerung: der Pfau steht für Eitelkeit und wird laut Pierio Valeriano (1575) mit der „Unsittlichkeit von Reichtümern (divitiarum turpitude)“ assoziiert. In dieselbe Bedeutungsrichtung verweisen vor der linken Zypressenreihe das lustwandelnde, eng umschlungene Liebespaar sowie der dahinspringende Hirsch, den Valeriano in seinen *Hieroglyphica* als „Schürzenjäger (mulierosus)“ bezeichnet. In seinem Tizian wohl vertrauten *Dialog über die Farben* erwähnt Dolce auch die Zypressen, die für die „nicht reine, sondern geheuchelte Liebe (amor non puro, ma finto)“ stehen können.⁴⁵⁸

In hermeneutischen Fragen ist sich die Forschung – alle sechs Versionen zusammengekommen – uneinig. Während die eine Partei den erotisch-sinnlichen Aspekt favorisiert (meines Erachtens ist ihr zumindest bezüglich der beiden Madrider Gemälde vorbehaltlos zuzustimmen), versucht die andere, „die Interpretation an der subtilen Analyse literarischer und philosophischer Texte neuplatonischer Prägung festzumachen“.⁴⁵⁹ Die entscheidenden Hinweise auf die in Plotins *Enneaden* wurzelnde Theorie des Neoplatonismus bezüglich der Hierarchie der Sinne, in die Tizian wahrscheinlich durch seinen intellektuellen Freundeskreis (Ludovico Dolce, Pietro Aretino, Pietro Bembo u. a.) eingeweiht wurde, stammen vor allem von Brendel, Panofsky und Giorgi. Checa zufolge „wäre demnach [der Musiker], der Venus betrachtet, ohne sie zu berühren, das von Tizian geprägte Bild, mittels dessen er die neuplatonische Theorie der vornehmeren Sinne (Auge und Ohr) aufgriff, um jene sinnlich erfahrbare Schönheit zu erreichen, von der Plotin spricht [...]. Es handelt sich also um eine weitere Episode des *paragone*, des dominierenden Themas in der Diskussion über die besonderen Eigenschaften und die Rangfolge der Kunstgattungen in der Renaissance“, einem Wettbewerb, den Tizian wie im Falle der Konkurrenz zwischen Skulptur und Malerei auch im Spannungsfeld von Gehör und Gesichtssinn (den Typus 1 und 2 betreffend) zugunsten des letzteren bzw. der Malerei entschieden hat.⁴⁶⁰

Etwas mehr als ein Jahrzehnt nach den beiden Madrider Versionen befasste sich Tizian neuerlich mit dem Thema der liegenden Venus, wobei er den Organisten durch einen Lautenspieler ersetzte und zwecks genauer Reproduktion der Göttin, so Falomir, sich eines auf Basis der Prado-Venus gefertigten Kartons oder einer durchgepausten Umrisszeichnung bediente.⁴⁶¹ Von der *Venus mit Cupido und Lautenspieler*, dem Typus 3, haben sich zwei, mit Ausnahme der Landschaft fast wörtlich übereinstimmende Exemplare erhalten, das eine in Cambridge (Fitzwilliam Museum), das andere in New York (Metropolitan Museum) aufbewahrt. Auf Letzteres dürfte sich Rosand beziehen, dem zufolge es „perfekt gezeichnet, aber unvollendet zur ‚Erinnerung‘ an diese Komposition“ bis zum Tod des Künstlers in dessen Atelier verblieben ist.⁴⁶² In der Tat sind in der New Yorker Version einige Stellen nicht ganz vollendet. Beweis dafür ist vor allem das unbeschriftete Notenblatt auf der Balustrade sowie die gleichfalls unbeschriebene Seite des aufgeschla-



111 Tizian, *Venus mit Cupido und Lautenspieler*, Leinwand, 150 x 194 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum



112 Tizian, *Venus mit Cupido und Lautenspieler*, Leinwand, 145 x 209 cm, New York, Metropolitan Museum

genen Musikheftes im Vordergrund und nicht zuletzt die unausgeführte Faltengebung der purpurnen Bettdecke. Daraus lässt sich schließen, dass die Cambridger Fassung, in der die zuvor leeren Blätter mit penibel ausgeführter Notenschrift gefüllt sind, auf einem bestimmten Auftrag beruht, dem Wunsch des Bestellers gemäß, die Notation eines konkreten Musikstücks – wahrscheinlich der Madrigale des Verdelot (1536) – vorzunehmen.⁴⁶³ Desgleichen ist auch die Bettdecke – ziemlich genau dem Modell der Fältelung der Madrider Orgelspieler-Version (Inv.-Nr. 421) entsprechend – sorgfältig wiedergegeben.

Im Gegensatz zu den Orgelspielern, die ihrem Instrument kaum Beachtung schenken, ist der Lautenist ganz in die Musik vertieft, wengleich auch er sein Haupt wendet, wie um zu prüfen, weshalb seine mit ihm noch knapp zuvor im Duett vereinigte göttliche Partnerin ihr Flötenspiel unterbrochen hat. Abweichend von den Versionen des Bildtypus 1 und 2 blickt diese nach oben, um den ihr von Cupido dargereichten Ruhmeskranz in Empfang zu nehmen. Anders als die Organisten der beiden Madrider Fassungen, die sich ausschließlich am Schoß der Venus interessiert zeigen, ist der Lautenist – dem platonischen Transzendenz-Gedanken folgend – ganz in den Anblick ihrer Schönheit an sich versunken. Hinzu kommt der entrückte Blick der Göttin, der den „Aspekt der Sublimierung“ (Pochat) merklich verstärkt. Damit ist die zugespitzte erotische Komponente der Madrider Bilder zugunsten eines dominierenden Seh- und Hörerlebnisses entschärft. Letzteres führt abermals zum neoplatonischen *paragone*, zu jener zwischen Seh- und Gehörsinn bestehenden Rivalität, die hier in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander steht. Im Gegensatz zu den Prado-Gemälden mit ihren perspektivisch raumgreifenden, somit zeitspezifischen Parkanlagen erfolgt in der New Yorker Lautenspieler-Version ein Regress auf die schon in der Berliner Fassung mit Philipp

als Organisten erprobte arkadische Landschaft, in der sich die „nach Innen gekehrte Schau einer idealen, zeitlosen Schönheit“ spiegelt.⁴⁶⁴ Das keilförmig nach unten weisende Vorhangstück akzentuiert einen von Bäumen umstellten schattigen Hain, in dem sich Nymphen und Satyrn zum Reigen formieren, mithin das musikalische Thema neuerlich anklingen lassen. Als Begleiter dient ihnen ein an einem Baumstamm lehrender Hirte, der auf einem Dudelsack spielt. Die magisch-, impressionistisch‘ gemalte Landschaft entspricht – so Christiansens korrekte Beobachtung – in Stil und spontan gelockertem Pinselduktus jener in Tizians *Raub der Europa*, einer der *poesie*, die der Künstler 1562 an Philipp II. übermittelt hat. Umso unbegreiflicher, weshalb Christiansen Wetheys viel zu spätem, in der Forschung solitärem Datierungsvorschlag (um 1565–1576) kritiklos folgt, zumal in der gesamten Literatur eine Zeitspanne zwischen 1560 und 1565 präferiert wird. Die überzeugendste Datierungsthese (ca. 1562–1564) stammt meines Erachtens von Pallucchini.⁴⁶⁵

Überblickt man die kunsthistorische Literatur, so lässt sich feststellen, dass sich die hermeneutischen Bestrebungen der vorzugsweise ikonologisch interessierten Gelehrten bei den Lautenisten-Bildern mit größerer Berechtigung als im Falle der Orgelspieler-Versionen auf neuplatonisches Gedankengut stützen. Am Gegenpol sind die primär künstlerisch-formal analysierenden Kunsthistoriker angesiedelt, die ebenso wie ihre philosophischen Fachkollegen – sofern sie wie diese einen einseitigen Standpunkt vertreten – Gefahr laufen, sich nicht selten in verstiegenen Theorien zu verlieren. Exemplarisch dafür der Streitfall Otto Brendel versus Ulrich Middeldorf. Zunächst Brendel: „Schönheit ist essentiell immateriell, kann aber der Welt der Materie zukommen und darin vom kognitiven Verstand durch Auge und Ohr wahrgenommen werden. In den gemalten Kompositionen interpretieren wir den Musiker als den einzigen wirklich Handelnden; der Rest ist nur der Gegenstand seiner Wahrnehmung“.⁴⁶⁶ Fragt sich nur, wo bei dieser Anschauungsweise der Betrachter als für die optische Verlebendigung unerlässlicher Adressat bleibt. Dem Autor sei Max Beckmanns für jegliche hermeneutische Rezeption von Kunst höchst relevanter Satz entgegen gehalten: „Willst du das Unsichtbare fassen, dring so tief du kannst ein in das Sichtbare“ – ein Appell, dem wie Brendel auch die meisten Ikonologie-Spezialisten (Panofsky eingeschlossen) nur wenig Gehör schenken. Daran mag auch Christiansen gedacht haben, der erst jüngst „Brendels abstruse Lesung des Gemäldes“⁴⁶⁷ kritisiert – ein Urteil, das Middeldorf schon etwa ein halbes Jahrhundert früher in seiner Replik auf Brendels Beitrag vorweggenommen hat, wenn er schreibt: „Ich bezweifle, dass diesem Gemälde wirklich das Ethos innewohnt, das Dr. Brendel in ihnen zu finden scheint.“ Als Maßstab dafür dient dem Verfasser ein vergleichender Hinweis auf Tizians frühe *Himmliche und irdische Liebe*⁴⁶⁸, in der sich „eine Würde und Reinheit [zeigt], die jegliche hochtrabende Interpretation [...] akzeptabel erscheinen lässt [...]. Der Charakter von Tizians späteren Venus- und Danae-Darstellungen scheint indes auf einem viel niedrigerem Niveau zu stehen, [was] uns nicht ermutigt, in ihnen nach der Reinheit des Gedankens zu suchen [...]. Kurz gesagt also kann der Verdacht kaum vermieden werden, dass diese Gemälde eher ‚ornamentales Mobiliar‘ waren als profunde phi-

losophische Abhandlungen. Und die Räume die sie [...] schmücken sollten, waren Schlafgemächer.“⁴⁶⁹ Letzteres impliziert eine erotische Note, die für *Venus und der Lautenspieler* im Vergleich mit den sexuell aufgeheizten Orgelspieler-Gemälden im Prado weit weniger zutrifft, worin sich zeigt, dass Middeldorfs verallgemeinernde, ‚antiphilosophische‘ Betrachtungsweise ebenso zu kurz greift wie Brendels problematische Textpassage.

Sakrale Werke

Auch im sechsten Jahrzehnt bleiben Tizians vielseitige Schöpferkraft und beispielloser Arbeitseinsatz trotz dessen vorgerückten Alters ungebrochen. Die thematische Spannweite seiner Werke – unentwegt pendelnd zwischen mythologischen, erotisch aufgeladenen Gemälden und von tiefer Frömmigkeit zeugenden Altar- und Andachtsbildern, signifikant für Letztere die beiden für Karl V. gefertigten, im Prado aufbewahrten *Mater Dolorosa*-Darstellungen – hat sogar noch zugenommen; lediglich die Akzeptanz gegenüber Porträt-Aufträgen gerät im Vergleich mit jenen der früheren Jahre ins Hintertreffen. Am Beginn der Schaffensperiode steht die wahrscheinlich schon während Tizians zweitem Augsburg-Besuch vom Kaiser in Auftrag gegebene *Anbetung der Hl. Dreifaltigkeit* (Madrid, Prado), ein Altarbild, in dem sich „religiöse Erbauung, Glaubensbekenntnis und Verherrlichung der habsburgischen Dynastie“ in einzigartiger Weise verbinden.⁴⁷⁰ Vermutlich war das Gemälde von Anfang an als Altarbild für die Grabkapelle des Hieronymus-Klosters von Yuste gedacht, wohin sich der Kaiser nach seiner Abdankung 1556 zurückzog und seine beiden letzten Lebensjahre verbrachte und wo, so die Überlieferung, „seine Augen oft und lang auf diesem Bild ruhten“.⁴⁷¹ Besorgt um sein Seelenheil und in Erwartung eines günstigen Richterspruchs hat Karl V. das Gemälde in seinem Testament typischerweise als *Jüngstes Gericht* benannt, wogegen Tizian es als *Glorie*, bisweilen auch als *Paradies* bezeichnete. Dass der Habsburger hier sein gegenreformatorisch-geistiges Bekenntnis und dynastisches Vermächtnis verbildlicht sehen wollte, dessen war sich der Künstler durchaus bewusst. So gedacht ist es nicht verwunderlich, dass er bei der Durchführung des Altarbilds maximale Sorgfalt walten und Jahre verstreichen ließ, ehe er es dem Kaiser im Oktober 1554 nach Brüssel übersandte.⁴⁷² In einem an seinen Auftraggeber adressierten Brief vom 10. September 1554 sucht er die verzögerte Auslieferung des Werks wie folgt ausführlich zu begründen: „Ich hätte es viel früher vollendet und geschickt, doch wengleich ich daran dachte, Eure Katholische Hoheit befriedigen zu wollen, habe ich mich nicht darum gesorgt, zwei oder drei Mal die Arbeit vieler Tage zuvor wieder zu zerstören, um sie zu meiner Zufriedenheit fertigzustellen, so dass ich mehr Zeit aufgewendet habe, als normalerweise nötig gewesen wäre.“⁴⁷³

Das komplexe, ikonografisch eigenwillige Bildprogramm beruht mit Sicherheit auf persönlichen Vorstellungen des Kaisers beziehungsweise Instruktionen eines ihn beratenden Konzeptverfassers, weshalb man davon ausgehen kann, dass sich Tizian mehr als in den meisten seiner Altarbilder bezüglich der Darstellung der zahlreichen Figuren an die Vorschriften seines Auftraggebers gebunden sah. Als

Nächste Seite:

113 Tizian, *Die Anbetung der Hl. Dreifaltigkeit*,
Leinwand, 346 x 240 cm, Madrid, Prado

TIZIAN



208

Beleg dafür dient seine offenkundig nicht autorisierte Maßnahme, auch das Bildnis des kaiserlichen Gesandten in Venedig, Francisco de Vargas, mit dem er in dauerhaft enger Beziehung stand, in den Personenkreis des Gemäldes aufzunehmen, eine Eigenmächtigkeit, für die er sich in seinem an Karl V. gerichteten Schreiben wie folgt zu entschuldigen scheint: „Sollte es [Vargas Bildnis] Eurer kaiserlichen Majestät nicht gefallen, so kann jeder Maler es mit ein paar Strichen in eine andere Person verwandeln.“⁴⁷⁴

In der oberen Zone des in vier Etagen aufgeteilten Gemäldes thronen Gottvater und Christus auf einer massigen Wolkenbank, foliert von einem goldgelben Himmelsgrund, von dessen Glanz die Hl. Geist-Taube und die zahllosen umgebenden Cherubsköpfchen fast völlig absorbiert werden. Entgegen den traditionellen Gepflogenheiten ist das göttliche Paar ausnehmend klein dargestellt, darin – das farbperspektivisch bedingt verblassende Blau der Gewänder inbegriffen – ganz auf Fernsicht angelegt. Zur Rechten des Erlösers, um eine Etage tiefer versetzt, erhebt sich, von Johannes dem Täufer begleitet, die hohe schlanke Gestalt der völlig verhüllten, in sattem Ultramarin wiedergegebenen Gottesmutter, in ihrer Rolle als Fürbitterin der kaiserlichen Familie zugewandt. Wohl keinem anderen Herrscher wäre es wie Karl V. in den Sinn gekommen, sich an so prominenter Stelle abbilden zu lassen. Erfüllt vom Gottesgnadentum und im Bewusstsein, über ein Reich zu regieren, „in dem die Sonne nicht untergeht“, kniet der Kaiser, die Krone zu Füßen, in anbetender Haltung und Hoffnung auf Erlösung in fast greifbarer Nähe zur Trinität. Er ist in ein weißes Tuch gehüllt – kein Leichentuch, wie etwa Kaminski behauptet, sondern bekleidet, wie in der Apokalypse (3,5) zu lesen ist, mit dem „weißen Gewand des zukünftigen Lebens“.⁴⁷⁵ Ihm folgen, von Engeln begleitet, seine bereits verstorbene Gemahlin Isabella sowie seine Schwester Maria von Ungarn, sein Sohn Philipp und die Infantin Johanna. Zudem war es Tizian als besonderes Zeichen kaiserlicher Anerkennung gestattet, sich selbst und seinen Freund Aretino in unmittelbarer Nachbarschaft zur Habsburger-Familie im Bild zu verewigen. Auf gleicher Höhe mit dieser befindet sich am linken Bildrand der bereits erwähnte kaiserliche Botschafter Vargas, der die Aufmerksamkeit der unter ihm aufgetürmten Propheten des Alten Bundes mit unmissverständlicher Armgeste auf den Kaiser lenkt. Es folgen zwei sitzende Propheten. Der obere ist in der typischen Denkerpose eines Philosophen dargestellt, unverkennbar von Raffaels in ähnlicher Haltung dargestelltem Heraklit aus der *Schule von Athen* (Stanza della Segnatura) angeregt, wiewohl ins Profil transformiert. Der Umstand, dass Raffaels Philosoph Michelangelos Gesichtszüge erkennen lässt, muss auch Tizian bekannt gewesen sein, weshalb auch hinsichtlich seines Propheten eine implizite Hommage an den größten Bildhauer der Zeit in Betracht zu ziehen ist. Unterhalb des zweiten, in die Lektüre eines riesigen Folianten vertieften Propheten bildet Johannes Evangelista, von den Schwingen des Adlers gestützt, den Abschluss der vertikalen Figurenkette. Nach rechts abzweigend folgen Moses mit den Gesetzestafeln und Noah, der die Arche als Sinnbild der unsinkbaren Kirche der Trinität entgegenstemmt. In den drei in schräger Richtung ansteigenden Figuren äußert sich insofern ein manieristischer Stilwille, als sich diese, wiewohl mit den vergleichsweise viel kleineren Propheten



114 Raffael, Detail aus der „Schule von Athen“ mit Heraklith, Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura

verknüpft, Überganglos einem Hiatus gleich in geradezu monumentaler Größe – darin dem Betrachter ganz nahe gerückt – präsentieren. Daraus resultiert ein enormes Spannungspotential, das im Kontrast mit der klein dimensionierten, ganz auf Fernsicht berechneten Trinität manifest wird. Weitere manieristische Merkmale treten am Evangelisten Johannes, der bisweilen, weniger überzeugend, auch mit Ezechiel als Prophet des Jüngsten Gerichts identifiziert wird, und an Moses zu Tage, die gemeinsam eine der beiden Gesetzestafeln hochhalten, wie um diese dem fernen Kaiser erinnernd vorzuweisen. Während vom Evangelisten – senkrecht, also parallel zum linken Bildrand angeordnet – fast nur Arme und Schulterpartie sowie der mit einem Turban bedeckte Scheitel zu sehen sind, dieser folglich in Draufsicht gezeigt wird, ist Moses, in radikalem Gegensatz dazu, rücklings hingestreckt in Untersicht abgebildet, wobei er mit dem Fuß des herabhängenden Beins visuell mit dem Horizont des schmalen Landstreifens, der laut Tietze Erinnerungen an Dürers *Allerheiligenbild* mit gleichfalls beengtem Bodenareal wachruft, in Berührung zu kommen scheint.⁴⁷⁶ Moses überquert die Symmetrieachse und tangiert mit den Zehenspitzen die rechte Goldene Schnitt-Markierung. Mit dem linken angehobenen Bein stößt er an den heftig aufstampfenden Fuß des die Zither spielenden David, einer veritablen herkulischen Erscheinung michelangelesker Prägung. Mit der kommunizierenden Anordnung der beiden athletischen Halbakte hat Tizian der Komposition im unteren Bildabschnitt einen bogenförmig ineinandergreifenden Abschluss verliehen. König David blickt zur Madonna empor, mit deren Ultramarin sein gleichfarbiger Umhang korrespondiert, zusätzlich verstärkt durch das gesättigte Blau des Firmaments, das sich – die Wolkenmasse durchstoßend – kreisförmig im Bildzentrum öffnet. Hinzu kommt die in schräger Haltung kniende Maria Magdalena (mitunter auch als *Ekklesia* benannt), die die von links oben fallende Kompositionsdiagonale noch unterstreicht. Zugleich jedoch weist sie mit ihren weit ausgestreckten Armen in die Gegenrichtung, Noah und Moses mit Karl V. verbindend. Mit ihren Attributen, Gesetzestafeln und Arche, scheinen diese den Kaiser an seine Pflichten – sowohl bezüglich seiner Stellung als gerechter Herrscher als auch als Schutzherr der katholischen Kirche – zu erinnern. Auch das Kolorit leistet seinen Beitrag, beginnend mit Moses, dessen herabgeglittener Mantel in einem bis zu Weiß aufgehellten Rosaton gehalten ist. Anschließend das zwischen Olivgrün und Gelb changierende Kleid der Magdalena. Daraus resultiert ein komplementärer Akkord, der im die Farbtotaleität (bei optischer Mischung der Primärfarben) symbolisierenden Weiß des Kaisers gipfelt. Resultat ist eine dicht verzahnte, dynamische Figurengirlande, die von Johannes Evangelista ihren Ausgang nimmt und in Karl V. mündet. Dieser ist der ansteigenden Kompositionsdiagonale angeglichen, die über die Gegendiagonale, auf der zwischen der Gottesmutter und Maria Magdalena, die Kontinuität unterbrechend, eine große Wolkenlücke klafft, klar dominiert.

Die Komposition der *Glorie* ist ein einzigartiges Bekenntnis zum Manierismus, von dem Tizian in seinem früheren Schaffen nur dann Gebrauch gemacht hatte, wenn es der dramatische Bildinhalt unbedingt erforderte, und dem man in seinem Alterswerk nur noch selten begegnet. Nicht ganz zu Unrecht hat Karl V. die *An-*

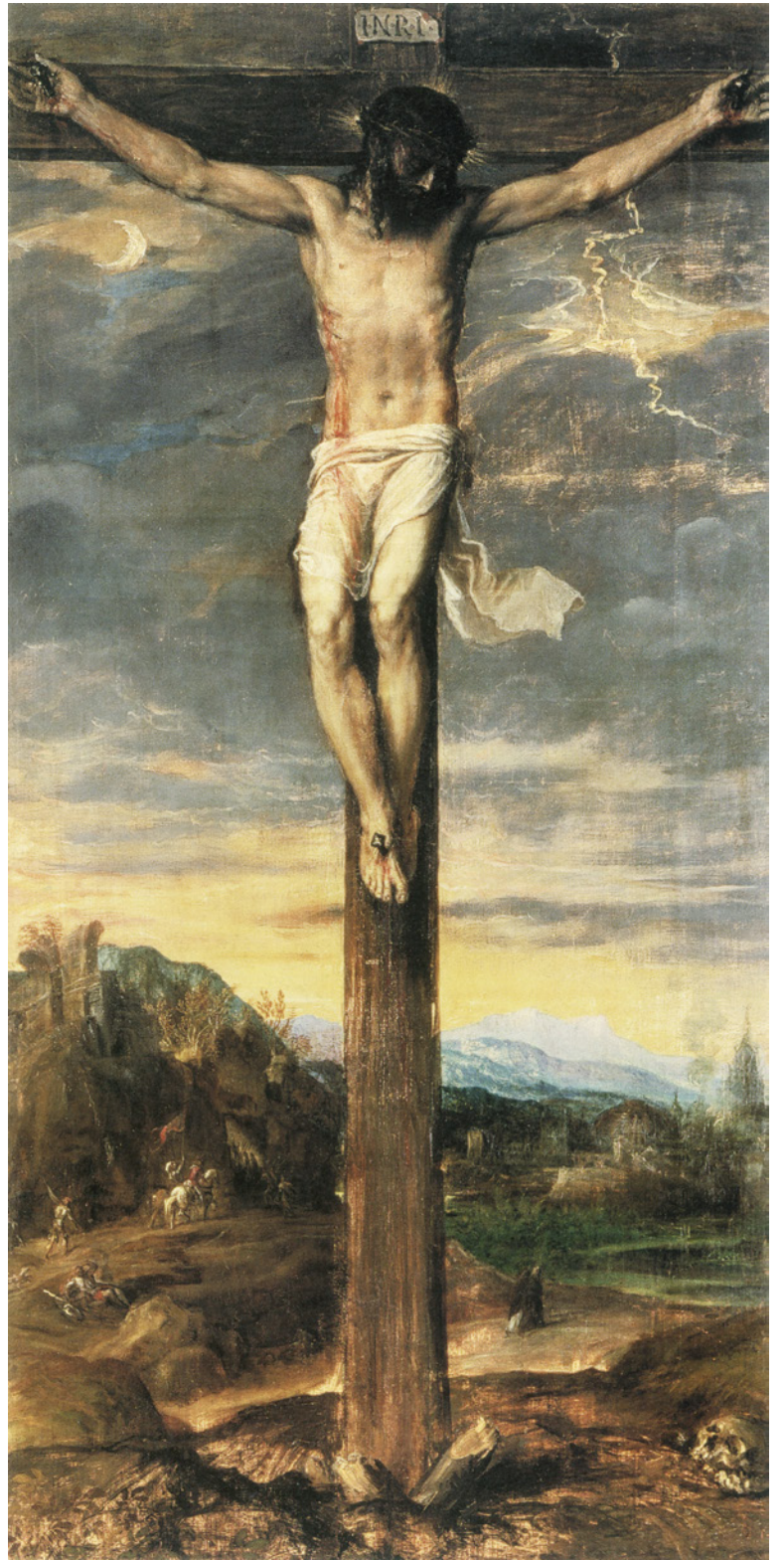
betung der Hl. Dreifaltigkeit als *Jüngstes Gericht* bezeichnet, und in der Tat kann man sich nicht des Eindrucks erwehren, dass Tizian Michelangelos schon etwa zwei Jahrzehnte zurückliegendes Fresko mit dem *Jüngsten Gericht* (Rom, Sixtinsche Kapelle) als Herausforderung empfunden und darauf – der Stilmode der Zeit folgend – in manieristischer Weise geantwortet hat. Zur stilistischen Charakterisierung des kaiserlichen Altarbilds ein erhellender Satz Walthers: „Manieristisch ist außer der Rankenkomposition mit ihrem starken Tiefensog besonders die Unterordnung des Inhalts unter eine Perspektive zu nennen, die die heiligsten Gestalten klein in die Ferne rückt und andere, unwichtigere, groß in den Vordergrund: Das Gegenteil der [...] Bedeutungsperspektive!“⁴⁷⁷ Dem lässt sich noch der Kontrast zwischen Fülle und Leere hinzufügen, wie er sich in der oberen Bildhälfte unterhalb der Trinität im großen kreisförmigen, gegenstandsfreien Wolkenfeld und den seitlich sich zu einem veritablen *horror vacui* verdichtenden Figuren niederschlägt.

In der zweiten Hälfte der 50er-Jahre schuf Tizian zwei ausdrucksstarke *Christus am Kreuz*-Darstellungen – die eine für Philipp II. als Andachtsbild gedacht, die andere als Hochaltarbild für San Domenico in Ancona bestellt und mit 1556–1558 zu datieren. Die Frage nach der Entstehungsfolge der beiden Gemälde spaltet die Forschung bis heute in zwei Lager. Ursache dafür sind die bezüglich des Andachtsbildes um etwa ein Jahrzehnt divergierenden Datierungsvorschläge. Während die eine Partei sich für Mitte der 50er-Jahre einsetzt, plädiert die andere für um 1565; ein Dissens, der sich, wie sich noch zeigen wird, auf stilkritischer Basis zugunsten der ersteren klären lässt. Die früheste gesicherte Nachricht zum Andachtsbild stammt aus dem Jahre 1574, als Philipp es – mit „von der Hand Tizians“ dokumentiert – in den Escorial transferierte, wo es sich heute in der Sakristei des Klosters befindet. Für die Verfechter der Frühdatierung des Gemäldes bildet jener Brief vom September 1554, in dem der Künstler Philipp II. die Lieferung von *Perseus und Andromeda* ankündigt und ihm zugleich eine „opera devotissima“ (mit der er sich bereits seit zehn Jahren beschäftigte) anbietet, den entscheidenden Anhaltspunkt. Erst 1556 kommt es zur Übersendung der *poesia* sowie weiterer Bilder nach Flandern, darunter laut Begleitschreiben auch die besagte „opera devotissima“, jenes Andachtsbild, das Hope mit dem *Christus am Kreuz* im Escorial identifiziert, folglich in die Mitte des sechsten Jahrzehnts datiert.⁴⁷⁸ Dagegen hat sich eine Gruppe von Fachleuten (darunter auch Pallucchini) ausgesprochen und eine um etwa ein Jahrzehnt spätere Datierung vorgeschlagen. Anhaltspunkt dafür war zunächst wohl der Zweifel an der Zuverlässigkeit von Tizians allgemein formuliertem Hinweis auf „opera devotissima“, zumal damit noch keineswegs erwiesen sei, dass es sich dabei um die Escorial-Kreuzigung handle. Damit glaubte man einen Freibrief für die zeitlich extrem verspätete Einordnung des Andachtsbilds erworben zu haben, ohne zu bemerken, dass dies im Widerspruch zum maltechnisch weit fortgeschritteneren, nachweislich schon 1558 vollendeten Altarbild in Ancona steht. Das mit hoher Wahrscheinlichkeit für Philipp II. bestimmte Andachtsbild falle auch laut Garcia-Frias Checas Aussage „in die Jahre um 1565, jene Zeit also, als die typischen Merkmale seines [Tizians] späteren Stils bereits vollkommen ausgeprägt

Abb. 115, S. 212

Abb. 116, S. 213

115 Tizian, *Christus am Kreuz*, Leinwand, 214 x 109 cm, Escorial, Real Monasterio





116 Tizian, Christus am Kreuz mit Maria und den hll. Johannes und Dominikus, Leinwand, 375 x 197 cm, Ancona, San Domenico



117 Tizian, *Mater dolorosa*, Holz, 68 x 61 cm, Madrid, Prado

waren und die malerische Technik leichter und transparenter wird“.⁴⁷⁹ Dies trifft zwar weitgehend auf die in Ancona befindliche *Kreuzigung* zu, keinesfalls aber auf jene im Escorial, in der der Gekreuzigte – entgegen der Lichtmodellierung in Ancona – ohne Licht/Schatten-Kontraste und konturenbetont in skulptural anmutender Härte dargestellt ist. Darin manifestiert sich eine in den 50er-Jahren eigentlich schon längst überwundene Stillage, die zu bestätigen scheint, dass sich Tizian laut brieflichem Hinweis von 1554 mit dem Thema der Kreuzigung bereits seit einem Jahrzehnt auseinandergesetzt hat. Dies führt zurück zu seinem Rom-Aufenthalt, was Hope vermuten lässt, dass der Maler vorerst mit einem anderen Auftraggeber, vielleicht mit Kardinal Alessandro Farnese, rechnete.⁴⁸⁰

Das gesenkte Haupt fast völlig abgedunkelt erscheint Christus – isoliert in erschütternder Einsamkeit und abgesondert von der sich tief unter ihm ausbreitenden Landschaft – in der vordersten Bildebene, wie dies die direkt auf die Bildränder stoßenden Kreuzesbalken bezeugen. Damit wird ein unmittelbares Naheverhältnis des Gekreuzigten zum Betrachter suggeriert. Die sonst unter dem Kreuz trauernden Personen haben den Schauplatz bereits verlassen, imaginär durch den ganz der Andacht hingegebenen Gläubigen ersetzt. Gezeigt ist der Moment des Todes. Nach Lukas (23; 44, 45) „war es um die sechste Stunde und es ward eine Finsternis über das ganze Land bis an die neunte Stunde und die Sonne verlor ihren Schein und der Vorhang im Tempel zerriss mitten entzwei“. Getreu dem Evangelientext verdüstert sich der Himmel, dessen bleiern schwere, graublau Wolkenmassen mit breiten Pinselzügen aufgetragen sind, darin mit der die anatomischen Details Christi detailliert herausarbeitenden Malweise kontrastierend. Links oben durchdringt die zunehmende Mondsichel die Wolkenwand, während gegenüber ein wild gezackter Blitzstrahl niederfährt, vermutlich den von Lukas erwähnten Tempelvorhang spaltend. Die Landschaft, die sich stufenweise in die Tiefe erstreckt und sich in den blau verblassenden Gebirgszügen im Hintergrund verliert, ist auf das untere Bild Drittel eingeschränkt. Der tief liegende Horizont, über dem das Licht der eben erst untergegangenen Sonne mit satten Gelbtönen gegen die hereinbrechende Dunkelheit ankämpft, verstärkt die Untersichtsdarstellung des Gekreuzigten. Vergebens sucht man im gesamten Œuvre Tizians nach einem ähnlichen Landschaftstypus. Meines Erachtens liegen hier Anregungen seitens der flämischen Malerei vor, für die sich Philipp II. besonders aufgeschlossen zeigte. Beispielhaft dafür die *Mater Dolorosa mit gefalteten Händen* (1553/54; Madrid, Prado), bei deren Fertigung der Künstler der flämischen Vorliebe des Prinzregenten merklich Rechnung trug.⁴⁸¹ – Links erhebt sich ein Hügel, bekrönt von einer Burgruine, die vermutlich den Sieg des Christentums über die untergehende heidnische Welt symbolisiert. Davor verläuft ein steiniger Weg mit Fußsoldaten und Reitern, die von der Hinrichtungsstätte nach Jerusalem zurückkehren, und deren für Tizian ungewöhnlich miniaturistische Wiedergabe ebenso flämischen Einfluss verrät. Rechts befindet sich in einer Mulde die bereits im Dämmer liegende Stadt Jerusalem, erkennbar am runden Zentralbau der Grabeskirche, die von einem gotisch anmutenden Kirchturm flankiert wird; Letzterer ein ahistorischer Vorgriff auf den spanisch-weltumspannenden Hegemonialanspruch der katholischen Christenheit.

Am 17. April 1555 erhielt Tomaso Cornovi – Mitglied einer vermögenden, aus Bergamo gebürtigen, schon des Längeren in Venedig lebenden Kaufmannsfamilie, die schließlich nach Ancona übersiedelte – das Patronatsrecht über die Hochaltarkapelle der Ordenskirche San Domenico in Ancona, wohl mit der Auflage, auch für die Kosten eines repräsentativen Altarbilds aufzukommen, das am 22. Juli 1558 am Hochaltar installiert wurde.⁴⁸² Zunächst ging der Auftrag an den Michelangelo-Schüler Pellegrino Tibaldi, dem laut Vasari auch die Fertigung der aufwändigen Stuckornamentierung des Altars oblag. Mit dem Tod Tomasos im Jahre 1556 änderte sich die Sachlage. Pietro Cornovi, dessen Bruder, übernahm die Firmenleitung sowie die sonstigen Verpflichtungen und geriet, so Vasari, mit Tibaldi in Streit („venne in differenza“) – sei es wegen finanzieller Unstimmigkeiten oder vielleicht sogar aus Gründen divergierender Kunstauffassung gegenüber dem erklärten Manieristen – worauf er Tizian mit dem Altarbild-Auftrag betraute.⁴⁸³ Vasaris Beschreibung zufolge malte Tizian „in Ancona die Tafel des Hauptaltars von San Domenico: Christus am Kreuz, zu Füßen die Madonna, St. Johannes und St. Dominicus, sehr schöne Gestalten, in der späteren fleckigen Manier ausgeführt“.⁴⁸⁴ Dazu Palluccinis differenzierterer Kommentar: Mit der Kreuzigung in Ancona vollzieht Tizian den Aufbruch zu seiner letzten maltechnischen Schaffensphase („il punto di partenza di quell'ultima fase del gusto tizianesco“), zugleich den Umstieg zu einer in Verbindung mit einem Nachtstück („notturmo“) vom Licht dominierten Malweise („in cui il croma tizianesco schioglie nella luce“).⁴⁸⁵

Ähnlich wie im Andachtsbild des Escorial erstreckt sich der vertikale Kreuzbalken über die gesamte Bildhöhe. Anders jedoch als dort sind die Kreuzbalken nicht mit den Bildrändern verbunden, somit etwas weiter vom Bildrand entfernt. Dem entsprechend auch die kleiner dimensionierte, in die obere Bildhälfte versetzte Gestalt des Gekreuzigten, die – angesichts des sich nur wenig vom dunklen Grund abhebenden Kreuzstamms – weit über den merklich größer proportionierten Protagonisten zu schweben scheint. Zudem trägt der Verzicht auf eine Landschaft wesentlich dazu bei, dass der Erlöser stärker als im Escorial-Gemälde in Untersicht wahrgenommen wird. Im Gegensatz jedoch zum früheren Pendant tritt der Körper Christi wie vom Licht modelliert in Erscheinung. Man fragt nicht mehr nach dem Lichteinfallswinkel, vielmehr scheint der Erlöser Licht zu entsenden – in Wolfgang Schönes Terminologie „sakrales Leuchtlicht“.⁴⁸⁶ Wie im Escorial-Gemälde wird das Haupt des Heilands – allerdings in Gegenrichtung geneigt – fast gänzlich vom Dunkel absorbiert. Dass dessen Blick auf Maria fällt, deren Antlitz gleichfalls schattiert ist, kann man nur erahnen. Die schlanke Gestalt Mariens ist beinahe vollständig in einen blauen Mantel gehüllt, der lediglich einen kleinen Ausschnitt ihres Kleides sehen lässt, dessen Violett Trauer symbolisiert. Die weit nach unten versetzten Hände falten sich zum Gebet und bringen die ohnmächtige Schicksalsergebenheit der hermetisch in die Kontur ihres Mantels eingeschriebenen Figur zum Ausdruck. Mariens Stellung wird dadurch hervorgehoben, dass sie – anders als ihre beiden Gefährten – von einer feurig glimmenden, mit typischer Macchia-Technik gemalten Aura umfungen wird, von der aschgraue Wolkengebilde aufsteigen, die sich mit den schwärzlichen Wolkenstreifen des nachtblauen Himmels vermengen.

Abb. 116, S. 213

Der anachronistisch ins Bild gesetzte Ordensgründer Dominikus, der sich dem zu Füßen des Kreuzes liegenden Schädel des „alten Adams“ meditierend zuwendet, ist kniend wiedergegeben und umklammert mit festem Griff den Kreuzesstamm, an dem sich – akzentuiert vom Weiß des Habits, das sich im Lententuch Christi wiederholt – Arme und Hände rankenartig hochwinden. Kaminski zufolge „drückt die heftige Reaktion von Dominikus die weiße Gewandlinie aus, die fast ein abstraktes Eigenleben gewinnt“.⁴⁸⁷ Den Gegenpol zur frontal dargestellten, in sich versunkenen Gottesmutter bildet der in Seitenansicht gezeigte hl. Johannes, der sich mit weit ausgebreiteten Armen der visionären Lichtgestalt des Gekreuzigten öffnet und emphatisch zu dieser emporblickt. Seine extrovertierte Haltung wird zum einen durch das aktive, mit dem passiven Blau der Madonna kontrastierende Karminrot des über die Schulter drapierten Umhangs, zum anderen durch den extrem verkürzten Arm – das einzige raugreifende Element im Bild – zusätzlich akzentuiert, womit die sonst ruhige, rein flächenhaft konzipierte Szenerie an dramatischem Ausdruck gewinnt, an dem auch das in flüchtig gelockerter Macchia-Malweise dargestellte, von dynamischen Wolkenbildungen gekennzeichnete Firmament seinen Anteil hat.

Nächste Seite:

118 Tizian, *Martyrium des hl. Laurentius*,
Leinwand, 492 x 277 cm, Venedig, Santa
Maria Assunta (I Jesuiti)

Ein Jahr nach der *Kreuzigung* in Ancona vollendete Tizian 1559 das *Martyrium des hl. Laurentius* (Venedig, Santa Maria Assunta, „I Gesuiti“), ein weiteres Altarbild, mit dem er, so Pallucchini, die Gattung des „Nachtstücks“ in der venezianischen Malerei auf revolutionäre Weise inaugurierte; wegweisend vor allem für Jacopo Tintoretto.⁴⁸⁸ Auftraggeber war Lorenzo Massolo, ein mit Tizian eng befreundeter Patrizier, der das monumentale Gemälde im Jahre 1548 für seine Familienkapelle in der Chiesa dei Crociferi in Venedig bestellte – dem Vorgängerbau der seit 1715 von Domenico Rossi neu errichteten Jesuitenkirche („I Gesuiti“), in die das Altarbild um 1730 in die erste linke Seitenkapelle übertragen wurde. Hinweise auf den Bestelltermin gibt das von Massolo am 18. Dezember 1548 verfasste Testament – darin der Vermerk „la pala del quel altar voglia che si abbia a finir“. Indessen blieb der Auftrag ungefähr ein Jahrzehnt unerledigt. Für Tizian nicht ungewöhnlich, der seine Kunden mit seiner Säumigkeit nicht selten jahrelang auf die Folter spannte. Selbst zum Zeitpunkt von Lorenzos Tod (25. Jänner 1557) war das Werk noch nicht vollendet. Es bedurfte erst einer energischen Intervention von Elisabetta Querini, der Witwe Lorenzos, um Tizian zur Fertigstellung des Gemäldes zu bewegen. Letzteres bezeugt ihr am 15. März 1557 erstelltes Testament, in dem es u. a. heißt: „[...] voglio et ordino che se l’arca et pala [...] non sarà finita la farci finir con quella più prestezza sera possibile.“ Dabei ist es keineswegs erwiesen, dass das Altarbild auch zwei Jahre danach, als Elisabetta Ende Januar 1559 starb, bereits installiert war. Einen Anhaltspunkt gibt Ridolfi (1648), wonach der erst 15-jährige Palma il Giovane – laut Pallucchini im selben Jahr – eine Kopie des Gemäldes schuf.⁴⁸⁹ – Bezüglich der Frage, seit wann sich Tizian mit dem Konzept der Laurentius-Komposition auseinandergesetzt hat, herrscht Uneinigkeit. Während Pallucchini an eine knappe Zeitspanne nach der Rückkehr des Künstlers aus Rom (Juni 1546) denkt – nicht ganz unverständlich, wenn man die römisch-antike Kolonnadenarchitektur



sowie die signifikante Häufung manieristischer, michelangelesker und raffaelesker Anregungen in Betracht zieht und sich Attardi erst jüngst für 1547 (vor der Abreise des Malers nach Augsburg) eingesetzt hat –, plädiert eine qualifizierte Mehrheit von Forschern (u. a. Wethey, Valcanover, Sponza, Pedrocco und Humfrey) für Ende 1548, also nach Tizians Augsburg-Aufenthalt.⁴⁹⁰

Vasari dürfte das Gemälde sehr geschätzt haben, zumal er es – anders als mit seinen sonst eher beliebig anmutenden Bemerkungen – relativ eingehend beschrieben hat: „Von der Hand [Tizians] befindet sich in der Kirche Santa Maria de' Crociferi in Venedig auf dem Altar des Heiligen Laurentius die Tafel mit dem Martyrium dieses Heiligen. Darin sieht man ein Gebäude voller Figuren und den in Verkürzung gemalten heiligen Laurentius, der zur Hälfte auf dem Rost ausgestreckt ist, unter dem ein paar Gestalten ein großes Feuer entzünden. Und weil er eine Nachtszene vorgetäuscht hat, tragen zwei Diener Fackeln in den Händen, die jene Winkel ausleuchten, wo der Widerschein des starken, wild lodernden Feuers unter dem Rost nicht hingelangt. Außerdem lässt er einen Blitz vom Himmel fahren, der die Wolken zerteilt und das Licht des Feuers und der Fackeln noch überstrahlt, weil es sich über dem Heiligen und den anderen Hauptfiguren befindet. Neben diesen drei genannten Lichtquellen werden auch die Leute im Hintergrund [...] vom Lichtschein der Laternen und Kerzen erhellt, die dicht bei ihnen sind. Kurz gesagt, das Ganze ist mit schöner Kunstfertigkeit, mit Geist und Urteilskraft umgesetzt.“⁴⁹¹

Panofsky hat nachgewiesen, dass Tizians ikonografisches Konzept vor allem durch Prudentius' um 400 verfassten „Hymnus in honorium Passionis Laurentii Beatissimi martyris (Peristephanon II)“ inspiriert war. Die Drucklegung der Schrift erfolgte in den Jahren zwischen 1501 und 1504 bei Aldus Manutius in Venedig. Über den geistigen Hintergrund dieser Hauptquelle schreibt Panofsky: „Prudentius assures us that, when St. Lawrence was martyred, the Roman Empire was well on its way to conversion and that it was his death which tipped the scales in favour of Christianity.“⁴⁹² Wie Papst Sixtus II., der vor seiner Enthauptung Laurentius den Kirchenschatz zwecks Verteilung unter den Armen anvertraut hatte, erlitt dieser – nach seiner Weigerung, das päpstliche Vermögen dem Kaiser auszufolgen und den Göttern zu huldigen – unter Valerianus 258 n. Chr. den Märtyrertod. Derlei Informationen und mehr noch – etwa Hinweise auf den nächtlichen Schauplatz des Martyriums – entnehmen wir auch der *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine, einer weiteren wichtigen Quelle Tizians, die bei Panofsky merkwürdigerweise unerwähnt bleibt. Hier lesen wir: „Und Decius sprach zu Laurentio ‚opfere den Göttern oder diese ganze Nacht wird mit Marter an deinem Leibe verzehrt‘. Sprach Laurentius ‚Meine Nacht ist ohne Finsternis, und alles leuchtet in hellem Licht‘. Da sprach Decius ‚Bringt herbei ein eisern Bett, dass der stolze Laurentius darauf ruhe diese Nacht‘. Also zogen die Knechte ihn aus und legten ihn auf einen eisernen Rost, und taten darunter glühende Kohlen; und drückten ihn mit eisernen Gabeln auf den Rost.“⁴⁹³

Das Martyrium vollzieht sich in einem nächtlichen Ambiente, in dem vier Lichtquellen – zwei Fackeln, das Feuer unter dem Rost und das von oben einfallende, die Wolkenmasse durchdringende sakrale Leuchtlicht – gerade noch ausreichen,

um die jeweils nächstliegende Umgebung kenntlich zu machen. Ein Bildviertel (der linke Hintergrund) versinkt vollends in undurchdringlichem Dunkel. Rechts oben fluchtet eine perspektivisch schräg gestellte Kolonnadenreihe in die Tiefe. Es ist anzunehmen, dass diese einer auch Gerichtszwecken dienlichen Basilika als Portikus vorgelagert ist. Panofskys Verweis auf eine klare Affinität zu dem römisch-antiken Tempel des Antoninus und der Faustina sowie jenem des Mars Ultor bezeugt, wie sehr Tizian von Beginn an seiner konzeptuellen Überlegungen unter dem Eindruck seines erst etwa zwei Jahre zurückliegenden Rombesuchs gestanden war.⁴⁹⁴ – Ein Soldat ist im Begriff, das Gebäude zu verlassen und hält auf hoher Stange eine Fackel empor, deren Flammenbündel einen Teilbereich der Säulenstellung ausleuchtet, vor allem aber den beiden dunklen, nur von Streiflichtern tangierten Gestalten – vermutlich dem für das Todesurteil zuständigen Präfekten und seinem Adjutanten – den riskanten Weg über die ebenfalls schräg geführte, abgedunkelte Freitreppe weist, die ihrerseits den Ort des Gerichtsspruchs direkt, in diagonaler Richtung, mit dem Märtyrer verbindet. Der Rost ist schräg nach links orientiert. Zusammen mit den konvergierenden Schrägen des Kolonnadengebälks und der Treppenanlage formiert er sich zu einem Fluchtlinienbündel, dessen Schnittstelle nicht, wie sonst bei Tizian üblich, im Bildhintergrund situiert, sondern links – weit außerhalb der Bildfläche – als gleichsam imaginärer Fluchtpunkt lokalisierbar ist. Mit dieser Abkehr von den zentralperspektivischen Gepflogenheiten der Renaissance stellt sich Tizian in die Reihe der Manieristen, denen es immer ein besonderes Anliegen war, traditionsfeindlich ein Höchstmaß an Spannung zu erzielen. Die Schlussfolgerung daraus: Mit dieser expansiven Fluchtpunktverlagerung gibt der Maler zu verstehen, dass einem rein formalen Kunstgriff auch ein hoher Symbolwert immanent sein kann. Genauer erklärt: Während das rational Berechenbare außerhalb der Bildfläche anzutreffen ist, gewinnt der völlig vom Dunkel absorbierte, indes von der göttlichen Lichtemanation überhöhte Bildhintergrund an unauslotbarer Tiefe und Transzendenz beziehungsweise unerforschlichem Ewigkeitsanspruch.

Laurentius liegt, aus dem Hell-Dunkel herausmodelliert, in extremer Verkürzung auf dem Rost, den Oberkörper halb angehoben und das rechte Bein perspektivisch abgewinkelt. Den Blick nach oben gerichtet streckt er den linken Arm empor, um mit geöffneter, exakt die imaginäre Symmetrieachse betonender Hand die aus den Wolken hervorbrechenden Strahlen als Zeichen göttlichen Einverständnisses zu empfangen. Dass die Haltung des Märtyrers laut Rothschild von Michelangelos *Jonas*-Darstellung an der Decke der Sixtinischen Kapelle inspiriert ist, steht außer Zweifel.⁴⁹⁵ Darüber hinaus dürfte auch Tizians Studium antiker Plastiken in der Sammlung Grimani eine wichtige Rolle gespielt haben. Dies mag ein Hinweis auf den *Sterbenden Gallier* (Venedig, Museo Archeologico), dessen Affinität zu Laurentius unverkennbar ist, bestätigen.⁴⁹⁶ Aufschlussreicher ist indes die Tatsache, dass Tizian Laurentius' Körperhaltung bereits 1530 im *Martyrium des Petrus Martyr* vorweggenommen hat. Im Gegensatz jedoch zur bildflächenparallelen Wiedergabe des Petrus Martyr transformiert er Laurentius – ganz den Zielsetzungen des Manierismus verpflichtet – mithilfe einer perspektivisch radikal



119 Michelangelo, *Der Prophet Jonas*, Fresko, Rom, Sixtinische Kapelle



120 *Sterbender Gallier*, Venedig, Museo Archeologico



121 Marcantonio Raimondi nach Baccio Bandinelli, *Martyrium des hl. Laurentius*, Kupferstich, New York, Metropolitan Museum



122 Marcantonio Raimondi nach Raffael (?), *Der Standartenträger*, Kupferstich, New York, Metropolitan Museum

raumgreifenden Darstellungsweise. – Neben dem Rost kniet ein tief zu Boden gebeugter, in Rückenansicht gezeigter Scherge, der das lodernde Feuer schürt. Abermals hat Rothschild hier auf eine Anregung durch Michelangelo verwiesen. Konkret handelt es sich um dessen *Opfer Noahs* (1509; Deckenfresko in der Sixtina), in dem ein den Opferofen anblasender, in analoger Weise wiedergegebener Diener Tizians Figur vorwegzunehmen scheint. In ähnlicher Haltung und Positionierung findet sich der Scherge auch in einem nach Baccio Bandinelli von Marcantonio Raimondi gefertigten Stich mit dem reich bevölkerten *Laurentius-Martyrium*, auch ein Beleg dafür, dass Tizian über einen reichhaltigen Fundus an Druckgrafik verfügt hat.⁴⁹⁷ Doch zurück zu Tizians Folterknecht, der, sich auf einen Stock stützend, den linken Arm analog zu jenem des Märtyrers anhebt. Die ineinander gleitenden Arme der beiden bilden einen linear verlaufenden Bewegungsstrom, der sich in diagonaler Richtung nach rechts oben fortsetzt – zunächst eine dunkle Zone überbrückend, auf der lediglich die Reflexlichter an den Helmen zweier Gerüsteter hervorblitzen – und schließlich in die rote Standarte mit dem habsburgischen Wappen des schwarzen Adlers mündet. Im Übrigen handelt es sich beim Rot des Banners, abgesehen von den gelben Lichtquellen, um die einzige einigermaßen gesättigte Buntfarbe, die aufgrund des umgebenden Dunkels sogar noch an Leuchtkraft gewinnt, folglich das Habsburger Wappen besonders augenfällig macht. Vermutlich liegt hier eine Anspielung auf Philipp II. vor, Tizians wichtigsten Auftraggeber. Eine derartige Allusion im Rahmen einer Martyrium-Darstellung einzubringen, ist an sich befremdlich, bestand doch Grund genug, daraus auf Philipps grausame Unterjochung des flämischen Volkes zu schließen. Eine solche Deutungsmöglichkeit dürfte den Monarchen indes nur wenig gestört haben, zumal er, wie noch näher zu erörtern sein wird, nur ein paar Jahre später, 1564, ebenfalls eine *Laurentius-Marter* bei Tizian bestellte. Und als dieser die Realisierung des Auftrags in Angriff nahm, verzichtete er – neben nicht unerheblichen Abweichungen vom Gesuiti-Gemälde – wohlweislich auf die Einbeziehung der habsburgischen Standarte.

In Fortsetzung der Analyse fällt die energisch ausschreitende, alle übrigen Protagonisten überragende und dem Betrachter am nächsten stehende Figur des Schergen in der rechten Bildecke, wiewohl großteils – mit Ausnahme des rechten, funktionell so wichtigen abgewinkelten Armes – in Halbdunkel gehüllt, besonders ins Gewicht. Mit seiner torsierenden, manieristisch abgewandelten Kontrapost-Stellung steht der herkulische Scherge, so Tietze, gleichsam „im Wettkampf mit der Kunst Mittelitaliens“.⁴⁹⁸ Auch im schon erwähnten Stich Raimondis tritt die michelangelesk geprägte Figur (s. *Schlacht von Cascina*) sogar in doppelter Ausfertigung in Erscheinung. Relevanter ist indes Panofskys Hinweis auf einen anderen Stich Raimondis, der einen wahrscheinlich nach Raffael gefertigten Standartenträger zeigt, dessen dynamische Haltung – allerdings von der Rücken- in die Frontansicht transformiert – Tizian vermutlich als unmittelbares Vorbild gedient hat.⁴⁹⁹ Diese These lässt sich noch insofern erhärten, als sich die Standartenstange ähnlich durchbiegt wie das Marterinstrument, mit dem der Scherge den Märtyrer attackiert. Kompositionell gesehen resultiert daraus eine durchhängende Kurve, zugleich der Auftakt

eines dynamischen Prozesses, der, über Laurentius und den an ihm zerrenden Schergen fortgeführt, in der auf hohem Sockel platzierten, ebenso in die Kurvatur eingebundenen Götterstatue gipfelt.⁵⁰⁰ Darin manifestiert sich Tizians ausgeprägter Sinn für die Integration des Einzelnen in eine gestaltliche Ganzheit, laut Tietze mit dem Ergebnis einer „Zusammenraffung ganzer Menschengestalten in einer einzigen Ausdrucksgeste“.⁵⁰¹ Bemerkenswert ist ferner Tizians Fähigkeit, seine von verschiedenen Bildquellen ableitbaren Figuren so weitgehend zu transformieren und in ein spezifisches Strukturgefüge einzuschmelzen, dass dem – maltechnisch wie luminaristisch innovativ – eine völlig autonome Handschrift beziehungsweise Ausdrucksqualität entspringt. – Die Komposition folgt einem chiasmischen, das heißt auf die Diagonalachsen Bezug nehmenden Prinzip. Während die Laurentius-Gruppe in ihrer räumlich schrägen Anordnung, parallel verschoben, mit der in dieselbe Richtung weisenden, ebenso partiell beleuchteten Kolonnadenstellung korrespondiert, entspricht die eher flächenhafte Komprimierung der merklich verschatteten Figurengruppe, innerhalb derer der Fahnenträger den Schultern des frontal dargestellten Schergen zu entwachsen scheint, dem undurchlässigen, den Bildraum wie eine schwarze Wand hermetisch abriegelnden Dunkel.

Den theatralischen Aspekt der Bildanlage hat vor allem Zanusso hervorgehoben.⁵⁰² Der kulissenhafte Portikus mit Freitreppe, die künstlichen Lichtquellen, der als Repoussoirfigur wie an die Bühnenrampe tretende rechte Scherge sowie nicht zuletzt die als Versatzstück beziehungsweise Kompositionsverfestigung dienende Götterstatue scheinen seine These zu rechtfertigen. Als Beleg dafür dienen Zorzis Ausführungen, der für die *padri Crociferi*, die erst 1656 von den Jesuiten abgelöst wurden, ein signifikantes Interesse an Theateraufführungen nachweist.⁵⁰³ – Dass es sich bei der auf hohem, von *all'antica* gearbeiteten Maskaron-Reliefs besetztem Rundsockel postierten weiblichen Skulptur mit einer Victoria-Statuette in den Händen – einer Athena Parthenos gleich – um ein heidnisches Idol handelt, dem Laurentius die Anbetung verweigerte, war in der Forschung von Anfang an unbestritten. Nachdem man zunächst an eine Minerva oder *Dea Roma*⁵⁰⁴ gedacht hatte, war es erst Panofsky gelungen – basierend auf Prudentius' Text – die Götterstatue als Vesta zu identifizieren.⁵⁰⁵ Diese (in Verbindung mit der Victoria-Statuette) von Münzen Kaiser Galbas – Tizian aus Enea Vicos in Venedig 1548 gedruckter Schrift „Le imagini con tutti i riversi“ vertraut – herzuleiten, war dann Gastons Verdienst.⁵⁰⁶ Vesta galt als die römische Göttin des Staatsherdes beziehungsweise Hüterin des Heiligen Feuers. Die mit ihrem Kult betrauten Vestalinnen waren während ihrer Priesterschaft bei Androhung der Todesstrafe zu geschlechtlicher Enthaltbarkeit verpflichtet. In diesem Kontext vertritt Sponza die Ansicht, dass Elisabetta Gallo – besonders seit dem Tod ihres Gemahls (1557) – in derlei ikonografischen Fragen ein wichtiges Wort mitzureden hatte und in der Folge überhaupt für die rasche Realisierung des Altarbild-Auftrags verantwortlich zeichnete. Daraus könnte man schließen, so Sponza, dass die Witwe mit der Wahl der Vesta auch eine Anspielung auf ihre eigene Tugendhaftigkeit im Sinn hatte. Dass Tizian erst ab diesem Zeitpunkt seine Arbeiten am Gemälde mit erwünschtem Elan vorangetrieben hat, scheint eine durchaus plausible Annahme.⁵⁰⁷



123 Tizian, *Martyrium des hl. Laurentius*,
Leinwand, 440 x 320 cm, Escorial, Real
Monasterio

Tizians veritabler Erfolg mit dem *Laurentius-Martyrium* dürfte bald auch Philipp II. – unterrichtet durch dessen Gesandten in Venedig, Garcia Hernandez – zu Ohren gekommen sein. Doch erst 1564 entschloss sich dieser, seinen Hofmaler für den Hochaltar der Klosterkirche im Escorial („chiesa vecchia“ beziehungsweise „Iglesia de Prestado“) mit der Durchführung eines Gemäldes gleichen Inhalts zu beauftragen. Der Anlass dazu liegt indes schon einige Jahre zurück, als Philipp angesichts seiner siegreichen Schlacht bei Saint-Quentin gegen die Franzosen am 10. August (dem Festtag des hl. Laurentius) des Jahres 1557 die Errichtung einer Klosterresidenz (begonnen 1563) und Grabstätte der spanischen Könige gelobte. Mit der Realisierung des Altarbilds ließ sich Tizian auch in diesem Fall Zeit. In seinem Brief vom 2. Dezember 1567, in dem er die Übersendung des Gemäldes ankün-

digt, zeigt er sich um Ausreden nicht verlegen, indem er – sich entschuldigend – schreibt: „[...] ich verstehe Euer übergroßes Verlangen nach der Malerei mit dem hl. Laurentius, die schon seit vielen Monaten in Spanien eingetroffen sein könnte, wären nicht die Langsamkeit, die Unpässlichkeit und schließlich der Tod Eures Sekretärs gewesen.“⁵⁰⁸

Obwohl Tizian ikonografisch wie bezüglich der Wahl eines Nachtstücks von der Grundidee des *Gesuiti-Altarbilds* ausging, handelt es sich hier, wie verschiedene, zum Teil gravierende Veränderungen und Ergänzungen zeigen, keineswegs um eine Replik, vielmehr um eine durchaus neuschöpferische Leistung, allein schon durch die Entscheidung zu Gunsten eines deutlich gedrungeneren Formats präjudiziert; im Unterschied zum venezianischen Vorläufer-Exemplar ist jenes im Escorial um einen halben Meter niedriger und etwa 40 cm breiter dimensioniert. An die Stelle der in die Tiefe weisenden Kolonnadenreihe tritt ein monumentaler, den Verlust an Bildhöhe ausgleichender, bildparallel angeordneter Triumphbogen, der sich zum Nachthimmel öffnet, den man jedoch – im Gegensatz zum einheitlichen Freiraum im *Gesuiti-Pendant* – auch als Pforte einer binnenräumlichen, als Gerichtshalle dienenden narthex-ähnlichen Anlage interpretieren könnte. Neu hinzu kommen die beiden am oberen Bildrand platzierten, den Märtyrerkranz bereithaltenden Putten, die Tizian wörtlich aus seinem Gemälde *Martyrium des Petrus Märtyr* übernommen hat. Auffallend ist, dass der Maler das rechte Bein des Märtyrers nicht mehr wie zuvor extrem verkürzt, sondern stark abgewinkelt in Seitenansicht, also flächenprojektiv wiedergibt. Allein der perspektivisch schräg gestellte Rost setzt einen räumlichen Akzent. Abweichend von der *Gesuiti-Version* ist alles Übrige in die Fläche gebannt, erkaufte mit einem erheblichen Verlust an dynamischer Wirkung. Anders als in der Erstfassung ist Laurentius merklich von der Symmetrieachse abgerückt, sodass sich dem rechten, dicht zusammengedrängten Figurenensemble ein beträchtlich größerer Spielraum bietet. Diese Gruppe wird durch weitere Gestalten, wie etwa den an den Rost herantretenden Pagen und den hoch zu Ross sitzenden, mit spanischem Federhut versehenen Präfekten, ergänzt. Letzterer erteilt mit gestreckter Armgeste den Befehl zum Beginn des Martyriums und bildet den Abschluss einer diagonal von links ansteigenden Figurenkette. Zudem umfängt er mit seiner Linken in atypischer Weise das obere Ende einer Stange, die auf eine ursprünglich geplante Verlängerung in Form einer Standarte schließen lässt. Weshalb Tizian auf die Durchführung derselben verzichtet hat, wurde bereits im *Gesuiti-Gemälde* erörtert. Was ferner unterschiedlich ins Gewicht fällt, ist die verminderte Wirkung des *notturmo*. Dafür sorgen die beiden links platzierten funkelnden Fackeln, welche die Vordergrundszenarie – gemessen am tiefen Dunkel der venezianischen Version – effizienter ausleuchten, folglich auch verschiedene Details – wie etwa die Rüstungen der beiden Hellebardenträger – besser erkennbar machen. Daraus resultiert – im Vergleich mit der aufgrund eines raumschaffenden, intermittierenden Hell-Dunkel-Rhythmus weit dynamischeren Vorgänger-Fassung – eine beruhigte, eher der Flächenprojektion verpflichtete, somit auch reichhaltigere Erzählstruktur. Mit Worten Suidas: „Statt der dramatischen Konzentration im venezianischen Exemplar hat das des Escorial epischen Charakter.“⁵⁰⁹

Abb. 15, S. 47

Abschließend eine kurze Bemerkung zur Malweise, die sich von jener der Gesu-iti-Version nicht unerheblich unterscheidet. Pedrocco zufolge „wirken der hl. Laurentius und seine Schergen [besonders jener, der das Feuer schürt und der mit der gegabelten Stange zustoßende Folterknecht] gespenstisch, sie sind mit raschen Pinseltupfen skizziert, die sich ohne kontinuierliches Resultat überlagern“ und laut Valcanover zusätzlich „mit den Fingern verrieben sind“.⁵¹⁰ Daraus, so etwa Wethey, auf eine Werkstattbeteiligung zu schließen, ist wohl verfehlt, zumal die beiden Altarbilder mehr als ein halbes Jahrzehnt voneinander trennt, Tizian mithin in der Escorial-Fassung bereits der für sein Spätwerk typischen Macchia-Technik verpflichtet ist.⁵¹¹

Abb. 27, S. 63

Gleichzeitig mit den Altargemälden (der *Kreuzigung* in Ancona und dem *Laurentius-Martyrium* in Venedig) und den beiden *Diana*-Bildern aus der Serie der *Poesie* widmete sich Tizian auch dem Thema der Grablegung Christi, von der insgesamt sieben, teils eigenhändige, teils mit Atelierbeteiligung geschaffene Fassungen erhalten geblieben sind, wobei die erste (im Louvre befindliche) bereits etwa vier Jahrzehnte zurückliegt. Zu dieser stilistisch heterogenen Werkgruppe leistete Ost den wohl wichtigsten, in der Fachliteratur viel zu wenig beachteten Forschungsbeitrag.⁵¹² Im Zentrum seiner Ausführungen steht Tizians erste im Prado aufbewahrte Version der *Grablegung*, die Philipp als Ersatz für ein 1557 auf dem Transport nach Gent verloren gegangenes Exemplar am 13. Juli 1559 in Auftrag gegeben hat. Wie aus dem am 20. Januar 1559 von Philipp aus Brüssel an den Grafen de Luna adressierten Brief hervorgeht, habe Tizian das verschollene Gemälde in den ersten Novembertagen 1557 abgeschickt.⁵¹³ Am 3. August 1559 meldet Hernandez, der spanische Botschafter in Venedig, dass Tizian binnen 20 Tagen ein größeres und ganzfiguriges Bild liefern werde. Darauf Tizians Ankündigung in einem Brief vom 22. September: „Ich schicke Eurer Hoheit die Malereien mit Aktäon, Kallisto und unserem Erlöser im Grab an Stelle jenes auf der Reise verschwundenen. Und es freut mich, dass dieses zweite Gemälde nicht nur größer als das erste ist, es ist mir außerdem auch besser gelungen als jenes.“⁵¹⁴ Die Übertragung des Gemäldes erfolgte am 3. Oktober, seine Übertragung in den Escorial erst 1574, und zwar auf den Epistel-Altar der Alten Kirche, der Grabstätte Karls V., in unmittelbarer Nachbarschaft zum *Laurentius-Martyrium*. Abgesehen von Hernandez' doch etwas zu optimistisch angekündigter Zeitspanne von „20 Tagen“ ergibt sich daraus eine Produktionsdauer von weniger als zwei Monaten. Diese für Tizian ganz ungewöhnliche Eilfertigkeit hatte laut Ost ihre Gründe: „Wie schon aus Tizians am 19. Juni an Philipp gerichtetem Schreiben hervorgeht, benötigt er dessen Hilfe, um eine schon von Kaiser Karl V. ausgesetzte, bisher nicht gezahlte Pension einzutreiben“.⁵¹⁵

Tietze war der Erste, der Tizians verschollenes Exemplar mit der im Wiener Kunsthistorischen Museum befindlichen *Grablegung*, einer nach Tizian in dessen Werkstatt gefertigten Replik, in Verbindung gebracht hat, eine These, die etwa ein halbes Jahrhundert danach von Ost erstmals anerkannt wurde.⁵¹⁶ Ungeachtet offenkundiger Analogien zur Prado I-Fassung (die zweite Prado-Version wurde etwa



124 Tizian, *Grablegung Christi*, Leinwand, 137 x 175 cm, Madrid, Prado

zehn Jahre später ausgeführt und wird hier nicht besprochen) findet diese These wie schon erwähnt in Hernandez' und Tizians Briefquellen ihre Bestätigung, in denen das ‚Ersatzexemplar‘ (Prado I) als „größer“ und „ganzfigurig“ geschildert wird. Aus Letzterem lässt sich – wie die Wiener Replik bezeugt – folgern, dass das verlorene Bild halbförmig konzipiert war. Ost zufolge lag diesem eine Komposition zu Grunde, die Tizian „bereits seit den 30er-Jahren und in Auseinandersetzung mit Pordenone und Giulio Romano entwickelt hat“.⁵¹⁷

Die Wiener *Grablegung*-Replik ist die manieristische Antwort auf Tizians (eigentlich eine Grabtragung darstellende) Louvre-Version, die – bildparallel angelegt und strukturell von zwei Segmentbögen zusammengefasst – noch Merkmale der klassischen Renaissance erkennen lässt. Etwa dreieinhalb Jahrzehnte später wird die in leichter Draufsicht und asymmetrisch wiedergegebene Szene (in Prado I) durch Schrägstellung des Sarkophags räumlich interpretiert. Hinzu kommen in der Replik Interferenzen am rechten und unteren Bildrand. Ergebnis ist eine Ausschnitthaftigkeit, die das Geschehen dem Betrachter zum Greifen näherückt. Die Milderung des schon für die Pariser *Grablegung* maßgeblichen Hell-Dunkels sowie die Detailfreudigkeit und harte Malweise ist wohl der Beteiligung eines Werkstattmitglieds zuzuschreiben.⁵¹⁸ – Dass Tizian in der Prado-‚Ersatzfassung‘ den Leichnam Christi, Maria und die gebeugte Haltung des die Beine des Erlösers umfängenden Joseph von Arimathäa von der verlorenen *Grablegung* (stellvertretend dafür die Wiener Replik) übernommen hat, ist unverkennbar. Suspendiert sind indes die Draufsicht sowie die perspektivisch raumgreifende Schrägstellung des Sarkophags, der sich nunmehr – wie die horizontalen, auf gleicher Ebene verlaufenden Kanten der beiden hell-dunkel hart aufeinander prallenden Sarkophag-Ansichten zeigen – in isometrischer Darstellungsweise präsentiert. So gesehen ist –



125 Tizian (mit Werkstattbeteiligung), *Grablegung Christi*, 99,5 x 115,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

TIZIAN

Abb. 124, S. 222

Abb. 27, S. 63

auch im Ganzen genommen – eher ein Rückgriff auf die Flächenprojektion im Louvre-Gemälde zu registrieren.

Abweichend von den übrigen Fassungen der Grablegung lehnt im ‚Ersatzexemplar‘ (Prado I) ein Täfelchen am Sarkophag mit der Inschrift „TITIANVS VECELLIUS EQVES CAES.“, womit der Künstler seinen Auftraggeber Philipp II. daran erinnert, dass ihn bereits dessen Vater, der Kaiser, einst in den Ritterstand („Ritter vom Goldenen Sporn“) erhoben hatte. Implizit ist damit wohl auch eine Nobilitierung des Gemäldes beabsichtigt. Einmal mehr sorgt der von der Symmetrieachse nach rechts abweichende Goldene Schnitt, der von der die Felswand mit der Grabeshöhle begrenzenden Linie ausgeht, das tonsurierte Haupt des Joseph von Arimathea akzentuiert und in die Vertikalkante des Sarkophags mündet, für eine Zweiteilung des Bildes. In Seitenansicht und über den Sarkophag gebeugt wiedergegeben umfängt Joseph, dessen Haltung von jener im Louvre-Bild Christi Oberkörper stützenden Figur herzuleiten ist, die Beine des Erlösers. Sein Rücken beschreibt eine mächtige Kurve, die sich bei Nikodemus, wiewohl in abgeschwächter Form, seitenverkehrt wiederholt. Rechnet man dem die dazwischen platzierte, ebenso gekrümmt niedergebeugte Gottesmutter, die den Arm ihres Sohnes zum Kuss anhebt, hinzu, so resultiert daraus ein kompositionsbestimmender Segmentbogen, der an jenen im Louvre-Bild erinnert, diesen aber – ungleichgewichtig und leicht räumlich verschoben – in protobarock anmutender Weise modifiziert. Josephs Kleid ist in Karminrot gehalten, das als stärkster Buntfarbton ebenso wie Christi hell leuchtendes Inkarnat die besondere Aufmerksamkeit des Betrachters erregt. Gemessen daran tritt das Ultramarin des Marienmantels deutlich in den Hintergrund. Und vollends wird Johannes, der die in tiefe Trauer versunkene Gottesmutter um Haupteslänge überragt, fast gänzlich vom Dunkel der Felswand absorbiert. Damit kontrastiert Maria Magdalena, die – parallel zum von rechts oben einfallenden Lichtstrom – weiß gekleidet mit vornüber gebeugtem Oberkörper und wehendem Gewand herbeistürzt, mit ausgebreiteten Armen ihrem Entsetzen Ausdruck verleiht. Ost zufolge wird damit ein „ganz neues Bewegungsmotiv“ eingeführt, das, so Brendel, von analogen Frauenfiguren in römisch-antiken Sarkophag-Reliefs mit dem *Tod des Meleager* herzuleiten ist.⁵¹⁹ Magdalenas Weiß korrespondiert in diagonalen Richtung mit dem Weiß des vom Sarkophagrand herabhängenden Leichentuchs, das mit der tief verschatteten Längsseite des Sarkophags kontrastiert. Spätestens hier wird evident, dass Tizian der Komposition wie schon des Öfteren ein chiastisches System zu Grunde gelegt hat. Demgemäß manifestiert sich die Gegendiagonale in Joseph von Arimathea, der Madonna und im Haupt des Nikodemus, verstärkt durch den Rot-Blau-Akkord.

Im Übrigen hat sich Tizian inhaltlich hauptsächlich an Aretinos „I quattro libri de la Humanita di Christo“ (Venedig 1538) orientiert. Daraus nur zwei Passagen: „I servi di Christo spiegarono un lenzuolo candidissimo [= das blendend weiße Leichentuch]“, und weiters zur emotional ergreifenden, wie „im Traum“ versunkenen Gottesmutter: „e la Vergine adolorata come persona che dorme, e dormendo sogna, e sognando favella, prese le mani del figlio“.⁵²⁰ Die größte Aufmerksamkeit erregt naturgemäß Christi Leichnam, der von Nikodemus und Josef von Arimathea

behutsam im Sarkophag beigesetzt wird, wobei die an der beleuchteten Sarkophagseite applizierte Reliefdarstellung mit dem *Opfer Isaaks* als alttestamentarische Präfiguration des Opfertodes Christi zu interpretieren ist und sonst nirgends in den anderen Grablegung-Versionen in Erscheinung tritt. Im Gegensatz zum flächenhaft in Seitenansicht wiedergegebenen Heiland in der Louvre-*Grablegung* tritt im Prado-Gemälde an dessen Leichnam ein raumplastisch wirksames Drehmoment zu Tage, und zwar dergestalt, dass Christi gleichmäßig ausgeleuchteter Oberkörper in voller Breite dem Betrachter zugekehrt ist, wogegen dessen abgewinkelte, zum Teil verschattete Beine nahezu seitlich dargestellt sind. Das geneigte Haupt des entschlafenen Erlösers wird von der rechten Schulter gestützt, während dessen Arm, parallel zum Bein des Nikodemus, zu Boden sinkt. Dem entspringt eine gravitationsbedingt dynamische Note, die vom nach unten zugespitzten, somit vektoral wirksamen Leichentuch noch zusätzlich verstärkt wird. Neuerlich bestätigt sich hier Tizians ausgeprägtes Antikeninteresse, zumal Christi Oberkörper fast detailgetreu mit jenem des Verstorbenen im Antikenrelief mit dem *Bett des Polyklet*, von dem bereits anlässlich der Analyse von *Venus und Adonis* in anderem Zusammenhang die Rede war, übereinstimmt.⁵²¹

Abb. 27, S. 63

Abb. 95, S. 178

A. Venturis These, dass Tizian dem Haupt des Christus am nächsten stehenden Nikodemus seine eigenen Gesichtszüge verliehen hat – ein Vergleich mit den beiden überlieferten Selbstporträts des Künstlers mag dies bestätigen – fand in der Forschung allgemeine Zustimmung.⁵²² Dem ist Michelangelo bereits etwa ein Vierteljahrhundert zuvor vorangegangen, als er sich in seiner Florentiner *Pietà* im Antlitz des gleichfalls über Christi Haupt postierten Nikodemus verewigt hatte. Dass sich Tizian sowohl in den beiden Prado-Grablegungen als auch in drei weiteren Versionen des gleichen Sujets selbst ins Bild gesetzt hat, bezeugt zum einen seine tief empfundene Empathie mit der Passion Christi, zum anderen seine Wertschätzung bezüglich der exzeptionellen, im Rahmen der venezianischen Malerei unvergleichlichen Invention des Bildthemas.

Abb. 127, S. 235

Abb. 128, S. 234

Ausgehend von der Frage, wie es Tizian möglich war, die Prado-„Ersatzfassung“ von 1559 laut Hernandez in nur 20 Tagen auszuführen, hat Ost nachgewiesen, dass dieser die vielleicht schon in den 40er-Jahren konzipierte Kölner Fassung, die mit dem für Philipp II. bestimmten Gemälde kompositionell fast detailgetreu übereinstimmt, maltechnisch aber davon radikal abweicht, vorausgegangen war.⁵²³ Ost zufolge hat Tizian in einem zweistufigen Verfahren „die bereits vorhandene Komposition der Kölner Fassung relativ mechanisch nach ihrer Umrisszeichnung [in die Prado-Version] übertragen und sodann in kurzem Prozess frei koloriert“, das heißt „in einem zweiten, völlig andersartigen Arbeitsprozess die über der konzisen Zeichnung liegende Kolorierung dünn und flüchtig angelegt“. Hinzu kommt eine nahezu fleckenhafte Beleuchtung der Körperpartien. Im Himmel und im flatternden Kleid der Maria Magdalena führt diese Art der „Binnenmodellierung dann zu fast völliger Entgrenzung und zu freiem Spiel von Licht und Farbe“.⁵²⁴ B. Castigliones Begriff der *sprezzatura* vermag diesen Malstil wohl am besten zu charakterisieren. Was vorliegt ist mithin, so Ost, eine zeitökonomisch bedingte „Schnellmalerei“, die – entgegen Jaffé, der Osts Ausführungen nicht zur Kenntnis nimmt – nur we-



126 Tizian, *Grablegung Christi*, Leinwand, 174 (+ Anstückelung=210) x 143 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum

TIZIAN

Abb. 98, S. 182

nig mit Tizians malerischem, sogenanntem Altersstil zu tun hat, zumal die Umrisszeichnung der Figuren davon überhaupt nicht betroffen ist.⁵²⁵ Im Übrigen ist dieses „Schnellmalerei“-Verfahren nicht ganz neu. Denken wir nur an Albrecht Dürer, der schon 1506 seinen ebenso zeichnerisch konzipierten und mit nur flüchtigem dünnem Farbauftrag versehenen *Zwölfjährigen Jesus unter den Schriftgelehrten* wie die Bildinschrift belegt („opus quinque dierum“) in nur fünf Tagen ausgeführt hat⁵²⁶ – eben in jener Schnellmalerei, „der gleichen ich noch nie gemacht hab“, so der Künstler in einem an seinen Freund Willibald Pirckheimer adressierten Brief.⁵²⁷ – Gleichwohl fragt sich Tizian, ob eine derartige Schnellmalerei auch den Beifall seines Auftraggebers fände. Einer eventuellen Kritik Philipps vorgreifend erkundigt er sich bei diesem in einem Schreiben vom 24. März 1560, ob ihm die bereits 1559 gelieferte *Grablegung* gefallen hätte, wenn nicht, werde er sie neu malen; eine Reaktion des Königs ist nicht bekannt. Indessen bekennt sich der Künstler zu seinen schon 1552 defensiv geäußerten Argumenten, „wonach er der Feinmalerei eines Raffael oder Correggio nicht gleichkommen wolle, denn dann werde er doch nur als deren Nachahmer beurteilt; vielmehr suche er mit seinen kühnen Pinselschlägen einen neuen Weg zu eigenem Ruhm“.⁵²⁸

1562–1576

Abb. 103, S. 194

Die für Tizians Spätwerk vorgeschlagene Zeitspanne ist dem Periodisierungsmuster von Charles Hope entlehnt, der darin wiederum Theodor Hetzer nahesteht. Schon 1935 hatte dieser in seinem richtungweisenden Werk „Tizian – Geschichte seiner Farbe“ die stilistische Entwicklung von Tizians Œuvre in sechs Perioden gegliedert, wobei er die letzte in die Zeit von 1560 bis 1576 datiert. Genau genommen hätte der Autor auch diese Schaffensphase noch zusätzlich unterteilen müssen, zumal die den Spätstil des Künstlers konstituierende Flecken-Malerei eigentlich erst ab etwa 1570 – unabhängig von anderen Gestaltungsmodi – radikal in Erscheinung tritt.⁵²⁹ Dass hier 1562 als Einstiegsdatum dient, beruht darauf, dass der *Raub der Europa*, dessen Fertigstellung in dieses Jahr fällt – deutlicher als einige andere Werke zuvor – im Bereich der Landschaft, des Meeres und Himmels (das Figurale ausgenommen) die spätere Macchia-Technik ankündigt.

Abb. 67, S. 131

Dass die Periodisierungsproblematik noch längst nicht ausdiskutiert ist, zeigt das Beispiel des Wiener Ausstellungskatalogs von 2007 („Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei“), in dessen Einführungstext Ferino-Pagden den Beginn von Tizians Spätwerk großzügig in die Zeit um 1550 vorstufte und sogar dessen Romreise in der Mitte der 40er-Jahre als Umbruchstation in Erwägung zieht. Denn, so die Ausstellungskuratorin, „ab diesem Zeitpunkt wird seine [Tizians] Malweise gezielt lockerer, der Pinselduktus sichtbarer und die Malhand sinnlicher“. Dabei hat die Autorin anscheinend die Neapler *Danae* (ca. 1544/45) im Auge, auf die ihr Kommentar jedoch kaum zutrifft.⁵³⁰ Die Richtigkeit desselben bestätigt erst die zu Beginn des sechsten Jahrzehnts geschaffene Madrider *Danae*-Fassung, das früheste, der Serie der *poesie* zugehörige Gemälde, das indes zunächst eher eine

Ausnahmestellung einnimmt, wie dies ein Vergleich mit der zweiten, konturenbewusster, folglich härter modellierten *poesia* (*Venus und Adonis*) bezeugt; letztere könnte stilistisch gesehen durchaus ein Jahrzehnt früher entstanden sein. Damit kontrastiert das etwa ein Jahr danach geschaffene *Perseus und Andromeda*-Bild, das maltechnisch wie eine Vorstufe des Spätstils anmutet. Und dieses unterscheidet sich wiederum von den beiden vergleichsweise konventioneller gemalten, Prinz Philipp erst 1559 zugesandten *Diana-poesie*. So gesehen steht Tizians Schaffen der 50er-Jahre im Zeichen modalen, dem Experiment aufgeschlossener Schwankungen, man folglich im Hinblick auf den Spätstil des Künstlers höchstens von einer Inkubationszeit sprechen kann. Und selbst im siebten Jahrzehnt ist noch keine endgültige Entscheidung zugunsten des idealtypischen, dem „non finito“ aufgeschlossenen Macchia-Stils (siehe etwa *Nymphe und Schäfer* oder *Schindung des Marsyas*) getroffen; retrospektiv angelegte Werke wie etwa das *Porträt des Jacopo Strada* oder *Venus erzieht Amor* sind dafür – trotz ihrer Ausnahme-Erscheinung – als Belegbeispiele anzuführen. Hope kommt das Verdienst zu, erstmals deutlich ausgesprochen zu haben, wie stilistisch ungleich viele der sogenannten „Alterswerke“ sind. Zudem war Hope der erste Kunsthistoriker, der 1980 dem Konzept vom „Altersstil“ widersprochen und rundweg als Mythos bezeichnet hat. Er wies darauf hin, dass dessen übliche Definitionen – die freie, gleichsam impressionistische Maltechnik, die Auflösung der Form in Licht und Farbe, die Reduktion der Palette – lediglich Klischees darstellen, die keineswegs zu einer spezifischen Bestimmung eines „Alterswerks“ ausreichen.⁵³¹

In der Folge hat Ost in seinem Buch „Tizian-Studien“ den wohl ausführlichsten und erhellendsten Beitrag zum Problem des „Altersstils“ bei Tizian geleistet. Sein kritischer Bericht, in dem unter anderem Kapitel über „Stil als Folge von Fernsichtigkeit im Alter“, „Stil als Ausdruck von *Vergeistigung*“ oder „Unfertigkeit der Bilder als scheinbarer Stil“ hervorstechen, mündet letztlich in die Tendenz, die Brauchbarkeit dieses in der Tizian-Forschung bis dahin vorwiegend durch altersbedingte, quellenmäßig bezeugte Gebrechen des Künstlers präjudizierten Stilbegriffs in Abrede zu stellen.⁵³² Der Trend, den Terminus „Altersstil“ für obsolet zu erklären, hält auch in der rezenten Forschung unvermindert an. Als Beispiel dafür der Wiener Ausstellungskatalog von 2007, in dem Ferino-Pagden schreibt: „Doch wurde in jüngerer Zeit sowohl die Vorstellung, dass diese unfertigen Werke einen Lebensabschnitt charakterisieren, als auch, dass es einen „Altersstil“ überhaupt gäbe, in Frage gestellt. Bestenfalls könne man darin die zittrige und gebrechliche Greisenhand eines alten, bemitleidenswerten Malers finden. Überblickt man die zeitgenössischen literarischen Äußerungen zu Tizians offener Malweise, wird klar, dass sie selbst in seiner Zeit nicht verstanden oder schlichtweg abgelehnt wurde.“⁵³³ Um hier Ersatz zu schaffen, bleibt nichts Anderes übrig, als sich mit dem Begriff „Spätwerk“, allenfalls mit „Spätstil“ zu begnügen.

Tizians Spätwerk stieß bei den Zeitgenossen – vornehmlich unter Berufung auf dessen Alterungsprozess – fast generell auf Ablehnung. Noch relativ differenziert das Urteil Vasaris, der in seinen 1568 veröffentlichten *vite* zunächst bemerkt: „Aber es ist wohl wahr, dass die Malweise, die er bei diesen letzten Bildern an-

Abb. 98, S. 182

wendete, ziemlich verschieden ist von seiner Jugendzeit, denn die ersten Werke sind mit einer gewissen Feinheit und einer unglaublichen Sorgfalt ausgeführt [...]. Aber jene letzten [d. h. vor 1568 erwähnten] Werke mit einzelnen Pinselstrichen aus einer derben und fleckigen Malweise entwickelt, sind von einer Manier, dass man sie aus der Nähe nicht betrachten kann, während sie aus der Ferne vollendet wirken [...]. Und diese Methode ist überlegt, schön und staunenswert, denn sie lässt die Bilder lebensvoll [...] erscheinen.“ Doch nur wenige Seiten später kippt Vasaris Urteil ins Negative: „[...] doch es wäre besser gewesen, wenn er in diesen seinen letzten [d. h. in den 60-er] Jahren nur mehr zum Zeitvertreib gearbeitet hätte, um nicht durch weniger gute Werke den Ruf zu mindern, den er in den besten Jahren, und als die Natur in Folge des Abwärtsschreitens noch nicht dem Unvollkommenen zuneigte, erworben hat.“⁵³⁴ Fragt sich nur, wie Vasaris Verdikt wohl ausgefallen wäre, hätte er noch Tizians letzte, in radikaler Fleckentechnik gehaltene Werke zu Gesicht bekommen. Ebenso von der These einer „mangelhaften Malerei aufgrund körperlicher und geistiger Altersschwäche“ (Ost) ausgehend, berichtet der Kunsthändler Niccolò Stoppio 1568 in einem Brief an Johann Jacob Fugger, dass jedermann wisse, dass Tizian nicht mehr sehen könne, was er male; zudem zittere seine Hand derart, dass er nichts mehr zustande brächte, weshalb er das Malen seinen *giovani* überlasse. Er habe einen jungen Deutschen im Haus, Emanuel, der exzellent sei und ihm viele Sachen male, die er schließlich mit nur zwei Pinselschlägen vollende, um sie dann als seine eigenen Werke zu verkaufen.⁵³⁵ Checa zufolge „erreichte die Kritik am späten Stil Tizians auch die Kreise der Liebhaber und Sammler, ohne dass die Nachfrage nach seinen Gemälden selbst in den letzten Monaten seines Schaffens nachließ. Offensichtliche Beispiele dafür sind Philipp II. sowie Antonio de Guzmán y Zúniga, Marquis von Ayamonte und spanischer Gouverneur in Mailand von 1573 bis 1580, anhand dessen Korrespondenz mit dem Botschafter des spanischen Königs in der Serenissima, Diego Guzmán de Silva, wir Einblicke in die letzten Monate von Tizians Schaffen bis zu seinem Rückzug von der Malerei, möglicherweise Ende 1575, gewinnen können“.⁵³⁶ Dazu einige Passagen aus deren Briefverkehr aus dem Jahr 1575, in dem Tizians angeblich mangelnde Malqualität direkt seinem Gesundheitszustand angelastet wird. Zunächst aus dem Schreiben Guzmán de Silvas an den Gouverneur Ayamonte: „In dem Gemälde Tizians kann ich nicht mehr sagen, als ich geschrieben habe, nämlich dass seine früheren gut waren [...], die jetzigen [sind es] nicht, auch wenn er sie ebenso schätze, wie die früheren“. Darauf die bestätigende Antwort Ayamontes: „Ich fürchte, wie Euer Gnaden sagt, dass das Alter Tizians fortgeschrittener ist, als für sehr gutes Malen erforderlich sein kann. Das Zittern seiner Hand mag zwar die Atmosphäre und den Geist seiner Bilder nicht beeinträchtigen, wohl aber das richtige Auftragen der Farben und anderer Dinge, die man nur mit sicherer Hand ausführen kann, und ich fürchte auch, dass es schwierig zu Wege zu bringen sein wird, dass er damit beginne, und schwieriger, dass er es fertigstelle.“ Damit werden implizit Punkte wie Tizians skizzierende Fleckenmalerei sowie das „non finito“ angesprochen, die die Gemüter in den folgenden Jahrhunderten und letztlich bis heute bewegen. Ergänzend dazu eine geradezu respektlose Äußerung

Ayamontes in einem Brief vom 10. März: „Ich bin überzeugt von dem, was Euer Gnaden sagt, dass die [Bilder] die er jetzt malt oder malen wird, nicht sehr viel wert sein werden, da nun die Vorstellungskraft nicht mehr vermag [...], doch an Stelle von [jenen Bildern], die er früher gemalt hat, würde er lieber eines von den jetzigen in die andere Welt mitnehmen, denn fast immer werden die großen Künstler im Alter wunderbar.“⁵³⁷

Auch im 17. Jahrhundert ist Carlo Ridolfi eher die Ausnahme von der Tizians Spätwerke desavouierenden Regel. Als unter seinen Zeitgenossen vielleicht bedeutendster Kenner der venezianischen Malerei schreibt er in seinen 1648 erschienen „Maraviglie“, die *Verklärung* (Venedig, San Salvatore) sei mit Pinselschlägen von großer Meisterschaft gemalt, woraus man ersähe, zu welcher Kunst Tizian gelangt sei und wie glücklich er die Farben gehandhabt habe: „hierin würden nur jene gelangen, die auf diesem Gebiet mit großer Meisterschaft ausgestattet seien, woraus sich ergäbe, dass eine vertriebene Feinmalerei leicht auszuüben sei, während ein Stil wie der Tizians nur den großen und fähigen Künstlern [wie etwa Tintoretto] erlaubt sei.“⁵³⁸ Ridolfis Zeitgenosse, Joachim von Sandrart, sieht dies ganz anders, wenn er 1675 schreibt: „[Tizian] verändert in seinem Alter die Gemälde seiner Jugend. Insgeheim wurde von männiglich seine erste Manier für die baste geurtheilet. Er aber widersprach solches in hohem Alter und verderbte unterschiedliche gute Stücke durch seine Veränderung in seinem Alter.“⁵³⁹

Die vorliegende kurz gefasste Rezeptionsgeschichte führt schließlich ins 18. Jahrhundert, zu Roger de Pilles, dem bedeutendsten Künstlerbiografen seiner Zeit, der wie Ridolfi die *Verklärung* als ein spätes Werk bezeichnet, in dem Tizian sich jener von ihm eigens erfundenen „freyen Manier“ bediente, mit welcher er „nicht lange vor seinem Tode [...] indem er nicht mehr so arbeiten konnte hier durch ein Mittel erfunden zu haben glaubte, solcher Mühe enthoben zu seyn“.⁵⁴⁰ Dass der Klassizist Anton Raphael Mengs zu einer ähnlich kritischen Einschätzung gelangte, ist nicht verwunderlich: „In seinen letzten Lebensjahren veränderte er [Tizian] den Styl aus Schwachheit des Alters, und verfiel in einen gemeinen und niedrigen Geschmack“, obgleich er, wie der Autor mildernd hinzufügt, „bey alledem einen allgemein guten Ton der Farben beybehielt“.⁵⁴¹

Im 19. Jahrhundert gerät der Terminus „Altersstil“ – in der vormaligen Definition beziehungsweise Rezeption eine beharrliche, mit dem physischen und psychischen Verfall des alternden Künstlers rechnende Konstante – nach und nach ins Hintertreffen. Den Weg dahin ebnet Goethe, wenn er 1831 gegenüber Riemer bemerkt: „Tizian, der große Kolorist, malte im Alter diejenigen Stoffe, die er früher so konkret nachzuahmen gewusst hatte, aber nur in abstracto, zum Beispiel den Sammet nur als Idee davon.“⁵⁴² Alter wird nun nicht mehr als Krankheits-symptom, sondern als ein „stufenweises Zurücktreten aus der Erscheinung“ beziehungsweise als Transfer des Sinnlichen in das Ideelle aufgefasst. Am Ende des Jahrhunderts war es Alois Riegel, der als erster Kunsthistoriker den auf Epochen bezogenen Stilbegriff aus dem Bereich normativer Wertung herausgeführt und damit implizit wohl auch die Tizian-Forschung zu einer entwicklungsgeschichtlich gesehen wissenschaftlicheren Behandlung ihres Materials beeinflusst hat. Dazu

Osts Kommentar: „Aber mit dem auf den Personalstil bezüglichen Altersstilbegriff erhielt *Stil* [vor allem bei Tizian] wieder eine ideelle und geradezu metaphysische Begründung: *Altersstil* zeigt demnach den Künstler nicht in seiner Beziehung zur natürlichen und geschichtlichen Welt, sondern es ist bereits Botschaft aus dem Transzendenten. Es verbindet sich diese Vorstellung mit jener vom zunehmenden Hineinwachsen des alten Künstlers in die große Rolle des Sehers.“⁵⁴³ Spätestens seit der Generation des Expressionismus, innerhalb derer Kategorien wie künstlerische Freiheit und das Unvollendete besondere Werte der Kunst darstellen, genießt Tizians Spätwerk, geradezu mythisch überhöht, als Ausdruck von „Vergeistigung“ ein Höchstmaß an Reputation. Als Wegbereiter dafür fungiert hier Wilhelm Worringer, der am Beispiel von Michelangelos *Pietà Rondanini* das „non finito“ als ästhetisch wie hermeneutisch eigenmächtige Personalstilkategorie definiert hat.⁵⁴⁴ Das „non finito“ wäre demnach, so Ferino-Pagden, „ein im Cinquecento [und vor allem bei Tizian] zunehmend bewusst eingesetztes Instrument, um den Werdegang des Werkes als selbstbezügliches Instrument der Schöpfung zu demonstrieren [...], eine ästhetisch fundierte, gesuchte Malform, um eine bestimmte Aussage zu bewirken, wie es die Mehrzahl der Tizian-Forscher zuvor schon immer annahm, doch gerade von der jüngsten Forschung mit neuen Instrumenten vertreten wird“.⁵⁴⁵

Ost beginnt seinen Beitrag zu Tizians „Stil und Altersstil“ mit einem maximenhaften, meines Erachtens bezüglich Tizians Spätwerk allgemein gültigen Satz, der – neben dem Hauptziel: die In-Frage-Stellung des Begriffs „Altersstil“ – das Resümee der Studie vorwegzunehmen scheint und jedem Forscher gegenüber der späten Schaffensphase Tizians als richtige Grundeinstellung dienlich sein kann: „Spätwerk, Alterswerk, Altersstil – an der Schwelle zur Ewigkeit streift der alte, der uralte Künstler die Fesseln des Materiellen und der Zeitlichkeit ab. Er tritt in einen geschichtslosen Raum und frei von sogenannten Einflüssen und Abhängigkeiten folgt er nur noch seinem Genius, schafft das Unvergleichliche. Dem Betrachter seiner Werke wird tiefste Weisheit in höchster Vollendung des Künstlerischen offenbart. Die Schlacken des Stofflichen sind gleichsam schon abgefallen, das *Geistige in der Kunst* wird sichtbar wie kaum sonst.“ Dem waren – auf Allgemeines abzielend – bereits Gantner und Herbert von Einem tendenziell vorangegangen. Während letzterer vom „Zwiegespräch mit der Unendlichkeit, der mystischen Nähe des Göttlichen“ spricht, betont ersterer den „magischen Charakter aller großen Kunst“ in ihrer jeweiligen Spätphase.⁵⁴⁶

Mehr noch als sein Zeitgenosse, Carlo Ridolfi, rühmt der Kritiker und Dichter Marco Boschini Tizians allerspätteste, bereits gänzlich der Macchia-Technik verpflichtete Malweise, von der er – sich auf Mitteilungen des angeblichen Tizian-Schülers Palma Giovane beziehend – 1674 in seinen „*Ricche minere della pittura veneziana*“ ausführlich berichtet. Die Forschung hat die Authentizität von Boschinis Kolorit-Aussage – abgesehen von unterschiedlichen Interpretationen – bis heute nie ernstlich bestritten. Wie in den meisten namhaften Tizian-Monografien sei diese auch hier in vollem Umfang zitiert: „Tizian legte seine Bilder mit einer Farbenmasse an, die dem was er ausdrücken wollte, als ein Bett oder Fundament

dienen sollte. Ich habe selbst solche kräftig hingesezte Untermalungen in reiner roter Erde, die gewissermaßen den Halbton geben sollten, oder in Bleiweiß gesehen. Mit demselben Pinsel, den er in Rot, Schwarz oder Gelb getaucht hatte, brachte er die Plastik der hellen Partien hervor. In vier Strichen war er imstande, eine prachtvolle Figur anzudeuten. Skizzen dieser Art waren für den Kenner von höchstem Interesse, weil sie den Weg zur richtigen Malerei zeigt. Nachdem er so diese wichtigen Fundamente gelegt hatte, drehte er die Bilder gegen die Wand und ließ sie, ohne sie anzusehen, bisweilen monatelang stehen. Wenn er sie dann wieder zur Bearbeitung vornahm, prüfte er sie mit so strenger Aufmerksamkeit, als wären sie seine Todfeinde, um in ihnen etwaige Fehler zu entdecken; und wenn er etwas fand, was seinen Absichten nicht ganz entsprach, so ging er vor wie ein Chirurg, der schonungslos eine Schwellung entfernt, einen Arm einrichtet oder einen nicht gut sitzenden Fuß in die richtige Lage bringt. So brachte er das Knochengestalt seiner Figuren durch wiederholte Überarbeitung zur höchsten Vollendung und wandte sich, das eine trocken zu lassen, wieder einem anderen Bilde zu. Diese Quintessenz einer Komposition bedeckte er dann in vielen Schichten mit blühendem Fleische, bis nur mehr der Atem zu fehlen schien. Nie malte er eine Figur „alla prima“ und pflegte zu sagen, dass wer improvisiert, keinen richtigen und vollkommenen Vers zu formen vermöge. Den letzten Schliff gab er den Bildern, indem er mit den Fingern die Übergänge von den höchsten Lichtern zu den Halbtönen ausglich; oder er brachte gleichfalls mit den Fingern ein Stück Schwarz in eine Ecke oder verstärkte mit einem Tupfen Rot – wie einem Blutstropfen – die Lebendigkeit der Oberfläche, und so brachte er seine Figuren schrittweise zur Vollendung. In den letzten Stadien der Arbeit malte er mehr mit den Fingern als mit den Pinseln.“⁵⁴⁷ Laut Osts Interpretation verfolgt Boschini hier die „Hauptabsicht, über die sorgfältige, immer wieder überprüfende, schrittweise zur Vollendung führende und nie improvisierende Arbeitsweise Tizians zu berichten [...]. Sofern Boschini überhaupt eine besondere Schnelligkeit und Lockerheit an Tizians Malerei hervorheben will, rühmt er damit doch nur eine Qualität einer besonders großen Kunst, nicht die des Stiles eines besonders alten Künstlers“. Auch Hope hat daher schon zu Recht bemerkt, dass Boschinis Text weniger einen „Altersstil“ als vielmehr Tizians „work in progress“ beschreibe.⁵⁴⁸

Porträts

Im Spätwerk Tizians spielt die Gattung des Porträts – ausgenommen etwa das *Bildnis des Jacopo Strada* – eine untergeordnete Rolle. Stattdessen widmet sich der Künstler – wie dies die beiden einzigen erhalten gebliebenen und als Autograf gesicherten Selbstbildnisse bezeugen – nunmehr der Ergründung seines eigenen Wesens sowie der eigenwilligen, von der üblichen Darstellung des Malerhandwerks abgehobenen Interpretation seines Berufsstands. Tizians damalige Enthaltensamkeit gegenüber der Porträt-Gattung mag auch einen anderen Grund gehabt haben. Man stelle sich nur vor, wie ein primär an naturgetreuer Porträt-Wiedergabe interessierter Auftraggeber auf ein vor allem seit der Wende zum achten Jahrzehnt

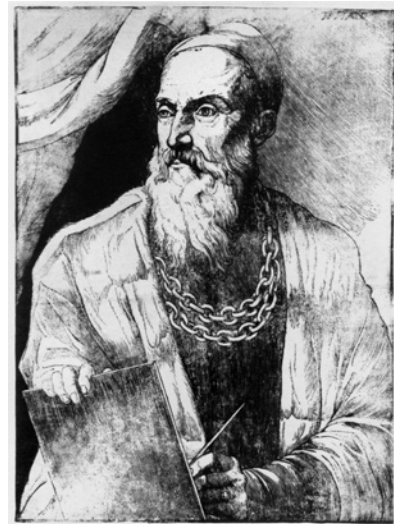


im kompromisslosen Stil der Farbflackentechnik gemaltes Bildnis reagiert hätte. Bezüglich der Datierung des früheren der beiden Selbstbildnisse (Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie) gehen die Meinungen in einer Bandbreite von 1546 bis 1562 weit auseinander. Angesichts seines privaten Charakters und aufgrund einiger unfertiger Stellen wird angenommen, dass das Gemälde – zusammen mit anderen Werken wie etwa der *Venus vor dem Spiegel* – Tizians Atelier bis zu dessen Tod nie verlassen hat. Als weiteres Argument dafür dient die Vermutung, dass es mit jenem Selbstbildnis ident ist, das Vasari anlässlich eines Werkstattbesuchs von 1566 zu Gesicht bekam. Ungewiss ist, ob sich das Bild unter jenen Werken befand, die Christoforo Barbarigo – vermittelt durch Pomponio, Tizians Sohn, – 1581 aus dem Nachlass des Künstlers erworben hat.⁵⁴⁹

Falomir zufolge malte Tizian sein erstes (nicht erhaltenes) Selbstbildnis kurz bevor er 1545 nach Rom reiste, um es laut Vasari „seinen Kindern als Andenken von sich zu hinterlassen“.⁵⁵⁰ In der älteren Forschung wird das Berliner *Selbstbildnis* vorwiegend mit ca. 1550 datiert. Als Argument dafür dient ein 1550 von Giovanni Britto gefertigter Stich, dem laut Gazzola und Rearick ein von Tizian im selben Jahr an Karl V. übermitteltes (verschollenes) Selbstporträt zugrunde liegt. Bestätigt wird dies in einem Schreiben vom Juli 1550, in dem Aretino den Stecher auf jenes „Bildnis [verweist], welches ihr – wie man sieht – von meinem Tizian in Druck umsetzt“.⁵⁵¹ Hier ist einzuwenden, dass sich Brittos Stich – abgesehen von einer prinzipiellen Affinität im Physiognomischen – als Datierungsbeleg für das Berliner Gemälde kaum eignet, zumal Tizian in Letzterem das 60. Lebensjahr wohl längst überschritten hat. Gravierend ist vor allem die im Hinblick auf den Berufsstand und den gesellschaftlichen Rang des Dargestellten unterschiedliche Porträtauffassung. Während Tizian in Brittos Stich mit einem Holztäfelchen und einem Zeichenstift wiedergegeben ist, somit, der Tradition folgend, als aktiver Künstler in Erscheinung tritt, präsentiert er sich im Berliner Selbstbildnis – prunkvoll gekleidet und im Verzicht auf jegliches Berufsattribut – gleichsam als eine seinen adeligen Auftraggebern gleichrangige Persönlichkeit; Letzteres bezeugt vor allem seine ostentativ zur Schau gestellte Goldkette, die ihm Karl V. 1533 anlässlich seiner Erhebung in den Ritterstand geschenkt hatte.

Die meines Erachtens wohl plausibelste, von der Forschung mehrheitlich vorgeschlagene Datierung des Berliner Porträts fällt in das Jahr 1562. Meines Wissens war Suida der Erste, der das Gemälde an den Anfang des siebten Jahrzehnts gesetzt und den Künstler als mindestens 70-jährigen bezeichnet hat. Ihm folgten mit mehr als drei Jahrzehnten Verspätung Valcanover und Pallucchini, die sich wie die späteren Forscher bezüglich zeitlicher Einordnung des Berliner Selbstbildnisses auf Vasari berufen, der anlässlich seines Venedigbesuchs im Jahr 1566 in Tizians Werkstatt ein Selbstbildnis des Malers gesehen und wie folgt beschrieben hat: „[...] sein eigenes, vor vier Jahren von ihm vollendetes, ähnliches und sehr schönes Bildnis.“⁵⁵²

Darüber hinaus gibt es mit 1546–1547 noch eine dritte Datierungsvariante. Einem Hinweis Hopes folgend hat Jaffé erst kürzlich behauptet, dass es sich beim Berliner Selbstbildnis um jenes (verschollene) Gemälde handeln könnte, das Paolo



128 Giovanni Britto, Bildnis Tizians, Kupferstich, London, British Museum

Vorige Seite:

127 Tizian, Selbstbildnis, Leinwand, 96 x 75 cm, Berlin, Staatliche Museen

Giovio im Mai 1549 für seine Sammlung in Como erworben hatte. Ausgehend vom Datierungsvorschlag (1546/47) widerspricht dieser These allein schon der Umstand, dass das Berliner Gemälde keinesfalls den Gesichtszügen eines erst im sechsten Lebensjahrzehnt stehenden Tizian entsprechen kann. Weshalb dann das Selbstporträt wieder im Atelier des Künstlers gelandet ist, auch dafür gibt es keine Erklärung.⁵⁵³ Laut Falomir, der sich übrigens auch zur Frühdatierung bekennt, besteht die Lösung des Problems darin, dass es sich hier um einen „ricordo“ des an Giovio verkauften Bildes handle, „den Tizian für sich behielt, um möglicherweise Repliken anfertigen zu können. Das Berliner Selbstbildnis entspricht mit seiner Betonung des Gesichts – der einzig vollendete [...] Teil eines Bildnisses, während die Kleidung und Hände [...] gerade noch skizziert sind – voll und ganz den Eigenheiten eines ricordo. [...]. Falls das Berliner Selbstbildnis ein *ricordo* ist, wäre verständlich, warum Tizian es unvollendet ließ“. Diese Rechtfertigung der Unfertigkeit des Bildnisses vernachlässigt laut Freedman allerdings die Idee des „non finito“ als selbstständigen ästhetischen Wert beziehungsweise spezifische Stil­kategorie.⁵⁵⁴

Ein Vergleich mit Brittos Stich von 1550 verdeutlicht, wie tiefgreifend sich Ausdruck, Aussage und Stillage im Selbstbildnis von 1562 verändert haben. Während sich Tizian im Stich hoch erhobenen Hauptes seiner künstlerischen Profession widmet und, dem Betrachter angenähert, radikal der Flächenprojektion verpflichtet ist, präsentiert er sich im Gemälde – auf Distanz und Selbstreflexion bedacht – in raumgreifender Körperplastizität. Das vormals selbstbewusst hochgerekte Haupt weicht einer leicht in den Nacken gedrückten Kopfhaltung – mit Worten Vasaris „nicht unberührt von der Tragik des Alterns“ und jenen Schicksalsschlägen, die der Maler durch den Tod Aretinos (1556), seines Bruders Francesco (1559) und seiner Tochter Lavinia (1561) erdulden musste. Der mächtige Körper (an Aretinos Porträt von 1545 erinnernd) umfasst die gesamte Bildbreite, wobei der weit ausgreifende linke Arm sogar vom Bildrand überschritten wird. Dieser Kunstgriff erweckt den Eindruck, „als sei die Bildfläche zu klein für die starke Persönlichkeit des Dargestellten. Gleichzeitig scheint sich dadurch der Bildraum um den Porträtierten jenseits der Bildgrenzen fortzusetzen“.⁵⁵⁵ Das in Dreiviertelansicht wiedergegebene Haupt vollzieht eine starke Drehung, die sogar einen Seitenblick über die Schulter ermöglicht. Das aus Licht und Schatten herausmodellerte Antlitz – der leicht angegraute Bart inbegriffen – besticht durch seine präzise Detailfreudigkeit, mit der die eher flüchtig skizzierende Malweise an Gewand und Händen kontrastiert. Tizians Blick ist wie eine prophetische Bezugnahme auf seine künftige Laufbahn in die Ferne gerichtet. Boehm hat dies differenzierter gesehen, wenn er schreibt: „Es ist ein Blicken, sowohl nach innen wie nach außen. Die Selbstdeutung des Künstlers hat darin ihre besondere Pointe, dass sie die Lebens- und Erscheinungsweise einer aristokratischen und welthaltigen Existenz um die Dimension eines Sehens bereichert, die sich weder nach außen noch nach innen begrenzen lässt. Die anschauliche Macht dieses Bildnisses verdankt sich – vor allem – dieser Souveränität des Auges, das innerste Regungen der Seele mit Wahrnehmungen des fernsten Horizonts zu verbinden vermag.“⁵⁵⁶ Der Tracht eines Edelmanns entsprechend trägt Tizian einen kostbaren ärmellosen Pelzumhang, dessen Dunkelbraun mit dem farblich

analogen Bildgrund korrespondiert, zugleich aber mit dem weißlichen, fleckenhaft gemalten Kleid einen markanten Hell-Dunkel-Kontrast bildet.

Boehms vorerst auf die mehrdeutige Blicksituation eingeschränkter Ambivalenz-Hinweis lässt sich in analoger Weise – im Sinne von Distanz und Nähe – auch auf die Gesamtkomposition ausweiten. Hier spielt der vom unteren und linken Bildrand überschrittene Tisch zweifellos eine Schlüsselrolle. Zum einen bietet dieser aufgrund seiner Orthogonalität dem Porträtierten eine optisch sichere Basis, zum anderen sorgt die in Draufsicht wiedergegebene Tischplatte angesichts ihrer Vordergrundsblockade dafür, dass der Betrachter gegenüber dem Künstler auf Distanz gehalten wird. Darüber hinaus ist die perspektivisch verlaufende Tischkante ein wichtiger Gradient zur Verstärkung der Bildverräumlichung. Ferner manifestiert sich der Tisch als Sammelbecken aller relevanten Strukturelemente. Seine parallel zu Tizians rechtem Unterarm schräg fluchtende Seitenkante bildet mit der horizontalen Vorderkante eine spitzwinkelige Tischecke, deren keilförmiger Vorstoß die Energie des Künstlers in den imaginären Betrachtterraum weiterzuleiten scheint, womit das ambivalente Verhältnis zwischen Nähe und Ferne zum Ausdruck gelangt; Letztere verursacht durch das vom Betrachter abgewandte Antlitz des Malers. Die rechte innere Begrenzung des Pelzumhangs, die Knopfleiste sowie der weiße keilförmige Kleidausschnitt treffen auf die hintere stumpfwinkelige Tischecke, auf jene Umbruchstelle, wo vollends evident wird, dass der Körper des Porträtierten (entgegen Boehms Behauptung) nicht frontal, sondern – in Gegenrichtung zum Haupt – leicht schräg gestellt ist. Letzteres ist allein schon durch die unterschiedliche Höhe der Schultern sowie die räumliche Abstufung der Hände gut nachvollziehbar. Der linke bis zum unteren Bildrand ausschwingende Arm setzt jene Bogenform fort, die am rechten Arm anhebt, über die Schulterlinie führt und in der auf das im Dunkel nicht erkennbare Knie gestützten Hand endet. Daraus resultiert eine nach unten zu offene, nach links räumlich diagonal verkürzte Ovalform, die – vom Hellen ins Dunkel wechselnd – zur Dynamisierung der Figur wesentlich beiträgt und mit der zur Bildfläche parallel angeordneten Tisch-Barriere zu konkurrieren scheint. Dieses fragmentierte, nach links fluchtende Oval verdeutlicht als symbolische Form mit dem in Gegenrichtung zielenden Blick des Malers den Zusammenstoß der Zeiten. Während dieser die altersbedingt ungewisse Zukunft ins Auge fasst, weist seine nach links abnehmende Körpergröße in die für ihn so ruhmvolle Vergangenheit, wozu auch die in dieselbe Richtung pendelnde Goldkette als kaiserliches Geschenk ihren symbolischen Beitrag leistet. Darüber hinaus scheint auch die rechte, ins Dunkel getauchte Hand, die gegenüber der linken räumlich zurücktritt, diesen temporalen Gedankengang zu unterstützen. In der Tat erwecken die klauenförmig auf der Tischplatte gelagerten Finger den Eindruck, als wollten sie sich an einer bis dahin glanzvollen Karriere festklammern.

Die dialektische Idee, wie sie sich vor allem an den in entgegengesetzte Richtungen zielenden Drehbewegungen von Haupt und Körper abzeichnet, ist nicht neu – man begegnet ihr schon viel früher, etwa im *Bildnis des Dogen Andrea Gritti* (zweite Hälfte der 40-Jahre) oder in jenem von *Kardinal Pietro Bembo* (1539).⁵⁵⁷ Stellt sich nur noch die Frage, ob das Berliner *Selbstbildnis* bezüglich des Gewan-

Abb. 82, S. 148

des und der Hände tatsächlich, wie fast allgemein behauptet, unvollendet geliebt ist. Mit Sicherheit gilt dies nicht für den Pelzumhang, dessen spezifische Stofflichkeit trotz flüchtiger Malweise klar erkennbar ist. Und auch im Falle des fleckenhaften Farbauftrags am weißen Kleid sollte man anstatt von „unfertig“ eher von „non finito“ (beides wird oft miteinander verwechselt oder unzulässig gleichgesetzt) als selbstständige Stilcategory sprechen, und vielleicht ist es sogar ratsamer, darin einen Vorgriff auf die ausgereifte Macchiatechnik der 70er-Jahre zu sehen. Wie der rasch skizzierte Ornat des Dogen Andrea Gritti beweist, hat sich Tizian bisweilen schon viel früher dieser freien Pinselführung bedient. Bleibt nur noch die linke Hand des Künstlers, der man allein „Unfertigkeit“ attestieren kann. Auch die rechte Hand wirkt zunächst wenig durchgearbeitet, wären da nicht die auf den schmalen Fingernägeln aufblitzenden Glanzlichter, die, so Kaminski, „diese Hand als weitgehend vollendet“ erscheinen lassen.⁵⁵⁸ Anstelle eines eigenen Resümees ein treffender Satz von Walther: „Das Stoffliche tritt [merklich] zurück, der Blick haftet nicht mehr an der Oberfläche, sondern dringt zum Wesentlichen vor, und mit dem Entstehungsprozess des Gemäldes kommt umso stärker der Geist des Malers zum Vorschein, der sich hier selbst erschaffen hat, eine faustische Erscheinung, erfüllt vom schöpferischen Ingrim, wissend, wach und energiegeladen.“⁵⁵⁹

Im zweiten *Selbstbildnis*, das im Prado aufbewahrt wird, zeigt sich Tizian im hohen Greisenalter, von jenem im Berliner Selbstbildnis um annähernd ein Jahrzehnt getrennt. Wie Gentili zu Recht vermutet, mag es sich auch hier um „eine Art Selbstauftrag und Selbstverherrlichung“ handeln, was darauf schließen lässt, dass auch das Madrider Gemälde im Atelier des Künstlers verblieben ist.⁵⁶⁰ Über die Provenienz des Bildes weiß man nur wenig, lediglich dass es sich in Peter Paul Rubens' Besitz befand und nach dem Tod des großen Tizian-Verehrers Anfang der 40er-Jahre des 17. Jahrhunderts von Philipp IV. von Spanien erworben worden war. In der Datierungsfrage herrscht Uneinigkeit; die Vorschläge schwanken zwischen 1562 und 1570. Eine Minorität von Forschern plädiert für 1562, indem sie das Selbstbildnis – ungeachtet des vorgerückten Alter Tizians – fälschlich mit jenem identifiziert, das Vasari 1566 in der Werkstatt des Künstlers besichtigt und wie bereits zitiert als „vier Jahre zuvor“ vollendet bezeichnet hat. Zwangsläufig ergibt sich daraus, dass dieselben Forscher das Berliner Selbstbildnis, ebenso unhaltbar, weit früher als vertretbar datieren.⁵⁶¹ Um der Klärung des Entstehungsjahrs des Gemäldes eine bilddokumentarisch vermeintlich gesicherte Basis zu bieten, stützen sich einige Gelehrte auf jenen Stich, den Cornelis Cort um 1567 als Kopie nach Tizians *Gloria* beziehungsweise *Trinität* (Madrid, Prado; 1551–1554) angefertigt hat. Das in das Altarbild integrierte Selbstbildnis, in dem sich Tizian im fliehenden Profil, fast weißbärtig – für einen etwa 65-Jährigen im Vergleich mit dem späteren Berliner Selbstbildnis erstaunlich gealtert – dargestellt hatte, wurde im Stich wörtlich übernommen.⁵⁶² Die Forscher haben dies zum Anlass genommen, das Produktionsjahr des Stiches im Sinne eines Terminus ante quem-Verfahrens zu interpretieren, mit der Konsequenz, das Madrider Selbstbildnis zeitlich mit 1565/66/67

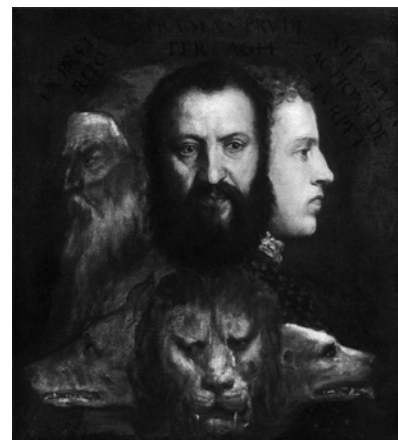
einzugrenzen.⁵⁶³ Bisweilen (z. B. Urrea) wird als Datierungsbeleg auch auf Tizians *Allegorie der Klugheit* (London, National Gallery) verwiesen. Zusammen mit seinem Sohn Orazio und Neffen Marco hat sich der Künstler auch hier ins Bild gesetzt, allerdings – allegorisch bedingt, mit grimmig verzerrten Gesichtszügen und im fortgeschrittensten Alter. Indessen ist es keineswegs erwiesen, dass das Bild – jüngst auch laut Attardi – um 1565 entstanden ist. Wethey datiert es um 1570 und Gentili hält sogar einen zeitlichen Spielraum zwischen 1565 und 1575 für möglich, woraus ersichtlich wird, dass die Allegorie als Datierungshilfsmittel bezüglich des Madrider Selbstbildnisses nur sehr eingeschränkt tauglich ist.⁵⁶⁴ Eine Gruppe prominenter Fachleute traut ihrem autoptischen Eindruck eher als problematischen Quellen, indem sie Tizian im Madrider *Selbstporträt* zu Recht als etwa 80-jährig einschätzt, das Gemälde folglich mit gegen beziehungsweise um 1570 datiert. Den Anfang machten hier Fischel (1924) und, ihm folgend, Suida, der sich sogar für nach 1570 einsetzte. Dazu ergänzend: Wie frag-würdig die mit um 1566/67 vorgeschlagene Datierung anmutet, beweist der Umstand, dass Manzini, ein bezüglich des Kupferstichs erfahrener Kenner, Cornelis Cort's Stich anstatt mit 1567 um 1569 datiert und damit der zeitlichen Einordnung des Prado-Selbstbildnisses nahe steht.⁵⁶⁵

Falomir zufolge „ist das Erstaunlichste an diesem Selbstporträt seine Typologie“. Jedoch war es, so der Autor, nicht erst seit der Mitte des 16. Jahrhunderts unüblich, ein Porträt im Profil zu malen. Schon Giovanni Bellini hatte sich in seinen Bildnissen von der von seinem Bruder Gentile präferierten Profil-Wiedergabe, wie sie vor allem bei den offiziellen Dogenporträts vorgeschrieben war, distanziert.⁵⁶⁶ Die aus dem römisch-antiken Münzwesen ableitbare Profildarstellung galt von jeher – wie dies Cäsaren-Büsten und Dogen-Bildnisse bezeugen – als besondere „Würdeform“ (A. Warburg). Tizian war damit auch aus persönlich betroffener Anschauung vertraut, zumal Leone Leoni (1537) und Pastorino de Pastorini (um 1546) Medaillen mit seinem Bildnis produziert hatten, deren prinzipielle Ähnlichkeit laut Falomir mit dem Selbstporträt im Prado unbestritten ist. Demgemäß war es Tizian ein besonderes Anliegen, sein im vorgerückten Alter gezeigtes Abbild in selbstverherrlichender Weise der Nachwelt zu überliefern. Dabei hatte er, so Panofsky bestätigend, wohl weniger die individuelle Ansprache des Betrachters als die allgemeingültige Form eines Memorialbildes im Blick.⁵⁶⁷

Gegenüber dem Berliner *Selbstbildnis* hat sich formal wie psychologisch ein fundamentaler Wandel vollzogen. Das Antlitz zeugt von der unerbittlichen Progression des Alterns. Eine spröde Haut spannt sich über dem knochigen Schädel, Mund und Wangen sind eingefallen, die Nase erscheint spitzer als vordem und das Auge liegt tief in der Höhle. Im Vergleich mit dem früheren Selbstporträt begegnen wir einem ganz anderen Menschenbild: An die Stelle von dynamischer Spannung und sich dem Umfeld öffnender Tatkraft tritt eine von meditativer Introspektion geprägte Gelassenheit, die von einer höheren, von den Wechselfällen des Lebens bereits unberührten Altersweisheit kündet. Dem entspricht auch der eher nach innen als in die Ferne gerichtete Blick und – wie die im Vergleich zum Vorgängerporträt viel genauer herausgearbeitete Ohrmuschel zeigt – die Betonung



129 Tizian, *Selbstbildnis*, Leinwand, 86 x 65 cm, Madrid, Prado



130 Tizian, *Allegorie der Klugheit*, Leinwand, 75,5 x 68,4 cm, London, National Gallery

Abb. 127, S. 234

des Gehörsinns, desgleichen das (unabhängig von einer externen Lichtquelle) wie selbstleuchtende Antlitz. Zu dieser ganz auf Innenschau abzielenden Geistesverfassung passt auch die denkbar einfache Haltung, deren einzige Variable darin besteht, dass der Körper – abweichend vom im Profil gezeigten Haupt – eine Drehung nach links vollzieht, ohne dass man dessen auf den ersten Blick gewahr wird, zumal sich die links zurückweichende Körperkontur kaum vom Dunkel des Grundes abhebt. Hinzu kommt die völlig unpräzise, nur geringfügig strukturierte Kleidung, deren kaum moduliertes Schwarz für die Düsternis des Gemäldes bestimmend ist. Anscheinend fühlte sich der Maler hier durch Baldassare Castiglione angeregt, der in seinem *Cortegiano* (2. Bd., 27, 1527) den Adeligen eine schwarze Tracht als standesgemäß empfiehlt. Dass auch Tizian dieser Gesellschaftsschicht angehört, beweist einmal mehr die Goldkette, die ihm der Kaiser anlässlich seiner Ernennung zum Pfalzgrafen überreicht hatte. So gesehen ist es nicht verwunderlich, wenn er den von der nur grob skizzierten Hand umfassten Pinsel als Hinweis auf seinen eigentlichen Berufsstand, dezent verborgen, in die linke untere Bildecke verbannt. Dabei ist nicht eindeutig zu entscheiden, ob es sich anstatt eines Pinsels vielleicht doch nur um einen das Handwerkliche verleugnenden Schreibstift handelt.

Erst bei näherer Betrachtung registriert man, dass Tizians Gesicht nicht exakt einer reinen Profildarstellung entspricht, insofern auch das rechte Auge – wenigstens ansatzweise – erkennbar ist. Diese Abweichung vom idealtypischen Profil ist indes so marginal, dass man dem eine nur geringfügige Bedeutung beimessen sollte. Boehm hat diesen Sachverhalt eingehend untersucht, wobei er mit seiner zur Ambivalenz neigenden Schlussfolgerung zu einem meines Erachtens kaum nachvollziehbaren Ergebnis gelangt. Er spricht von einer „Spaltung des Sehens, mit der Unzugänglichkeit und Zugänglichkeit veranschaulicht werden [und die] zu einer Figur gehört, die zurückblickt. Es ist ein rückblickendes Sehen, von dem wir sagen dürfen, dass es der Dimension des Gewesenen, der Vergangenheit, zugewandt ist“. Und vollends überzogen sein der in Wirklichkeit totalen Verinnerlichung des greisen Meisters widersprechendes Resümee: „Es entspricht der Struktur des Bildes, wenn wir sagen, dass in der Selbstdarstellung des Malers eine prinzipielle Zu- und Abwendung, eine welthaltige und eine verstellte Seite an der Erfahrung sichtbar gemacht werden.“⁵⁶⁸ Wenn der Autor vom „Gewesenen“ spricht, so bezieht sich dies auf jene Temporalität, für deren Existenz die Bildräumlichkeit eine unverzichtbare Prämisse darstellt. An sich ist diese insofern vorhanden, als Boehm der „Körperdrehung“ des Porträtierten zu Recht – zumindest kognitiv betrachtet – „Tiefe und Volumen“ attestiert, nur steht dem auf Basis der visuellen Wahrnehmung der Umstand entgegen, dass das Schwarz des Gewandes weitgehend mit dem dunklen Bildgrund verschmilzt und dem zufolge eine berechenbare Räumlichkeit merklich an Tragfähigkeit einbüßt. Letztlich dominiert doch die eher zeitresistente Flächenprojektion, der zudem ein strukturell äußerst sparsames Muster zu Grunde liegt. Bestimmend dafür sind die streng horizontal geführte Blickrichtung sowie die von links unten nach rechts oben weisende Bilddiagonale, auf der die Hand, die Goldkette und der richtungskonforme weiße Hemdkragen

entlanggereiht sind. Horizontale wie Diagonale sind konstituierende Bestandteile des „Kartesianischen Netzes“, in dem die Räumlichkeit suspendiert ist und statt Zeitlichkeit Stillstand herrscht.⁵⁶⁹ All dies verstärkt die introspektive Grundhaltung des Künstlers, dessen der Zeit Ausgeliefertsein sich lediglich im Prozess des fortschreitenden Alterns niederschlägt.

Das *Bildnis des Jacopo Strada* (Wien, Kunsthistorisches Museum) liegt zeitlich zwischen den beiden Selbstbildnissen. Schon Tietze hat festgestellt, dass das Gemälde „fast in jeder Hinsicht aus [Tizians] Œuvre herausfällt“.⁵⁷⁰ Dies bezieht sich sowohl auf die Detailfreudigkeit stofflicher Wiedergabe als auch auf die im Vergleich mit dem Berliner *Selbstbildnis* von der Fleckentechnik fast völlig unberührte Malweise. Die Präzision des Pinselduktus lässt nichts zu wünschen übrig und beweist, dass sich der Künstler auch noch im hohen Alter in verschiedenen (auch retrospektiven) Stilmodi – je nach Auftraggeber oder Bildthematik – auszudrücken wusste. Jedenfalls geht Niccolò Stoppio (Stradas vielleicht wichtigstem Konkurrenten auf dem Kunstmarkt) Kritik von 1568, in der dieser Tizian wie schon erwähnt „zittrige Hand und Sehschwäche“ nachsagt, besonders in diesem Fall völlig ins Leere.⁵⁷¹

Die in der rechten oberen Bildecke befindliche Kartusche birgt folgende, hier ins Deutsche übersetzte Inschrift: „Jacopo de Strada, römischer Bürger, kaiserlicher Antiquar und Kriegsminister, Alter 51, im Jahre 1566.“ Flämischer Herkunft und aus Mantua stammend war der Porträtierte seit den 50er-Jahren als Begründer und Betreuer des Münchner „Antiquariums“ und Kunstsachverständiger am Hofe Herzog Albrechts von Bayern tätig. In gleicher Funktion beschäftigten ihn die Päpste Julius III. sowie Marcellus II., und seit 1557 stand er als Kunstberater im Dienst der drei Habsburger Kaiser Ferdinand I., Maximilian II. und Rudolf II.⁵⁷² – Lange Zeit herrschte in der Forschung Gewissheit, dass es sich bei der Inschriftkartusche um eine spätere Ergänzung handle, ehe diese Meinung durch technologische Untersuchungen, welche die Inschrift mitsamt der Datierung „1566“ für authentisch erklärten, korrigiert wurde, was nichts daran änderte, dass man diese Erkenntnis in der rezenten Literatur (z.B. Pedrocchi, Jaffé und Humfrey) weitgehend ignorierte.⁵⁷³ Beharrlich hält man an der von jeher favorisierten These fest, wonach Tizian das Porträt Stradas in den Jahren 1567–68 gemalt habe. Wie aus Briefen von Niccolò Stoppio an Jakob Fugger hervorgeht, besuchte der Antiquar damals Venedig, um im Auftrag von Albrecht V. von Bayern einige „Antiquitäten“ aus der Sammlung Gabriele Vendramin zu kaufen.⁵⁷⁴ Weshalb man die in der Kartuscheninschrift vermutete Jahreszahl 1566 mehrheitlich als nachträgliche Fälschung beziehungsweise bestenfalls als irrtümliche Datierung betrachtet, bleibt unerfindlich. Dies hängt wohl mit Stradas brieflich dokumentiertem Venedig-Besuch zusammen, einer quellengläubigen Fixierung, die implizit ausschließt, dass der kaiserliche Antiquar schon vor 1567–68 Tizian aufgesucht haben könnte. Jedenfalls besteht kein zureichender Grund, die Authentizität der inschriftlichen Datierung – auch unabhängig vom technologischen Nachweis – anzuzweifeln.

Dass das Bildnis, so Schneider, einen „über einen Auftrag hinaus freundschaftlichen Hommage-Charakter hat“, wird aus dem vor dem Porträtierten auf dem Tisch

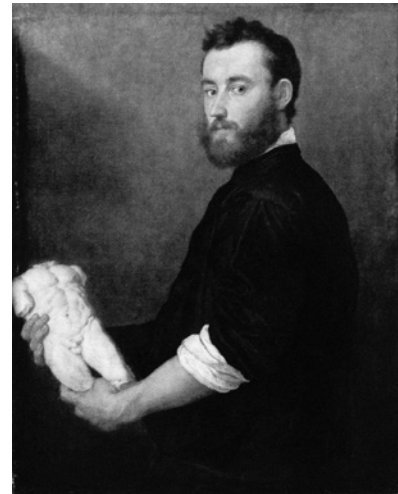
Nächste Seite:

131 Tizian, Jacopo Strada, Leinwand, 125 x 95 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum



liegenden, an Tizian adressierten Brief ersichtlich.⁵⁷⁵ Daneben sind römisch-antike Münzen verstreut, die Stradas numismatisches Interesse bezeugen. Dieser begann seine Karriere als Kunstsachverständiger mit dem Sammeln von Münzen, einer wissenschaftlich fundierten Tätigkeit, die in der Veröffentlichung eines zweibändigen Werks mit dem Titel „De consulibus numismatibus“ (erschieden am Ende der 50er-Jahre) ihren Niederschlag fand. Bei den beiden hinter dem Antiquar auf dem Kastengesims gestapelten Büchern könnte es sich um diese in Fachkreisen vielbeachtete Publikation handeln. Über den Tischrand ragend und in der Bildecke platziert liegt ein Torso, mit dem sich der Porträtierte als Kenner antiker Skulptur ausweist. Jacopo Strada ist stehend als Halbfigur, in schräger Haltung über den Tisch gebeugt, abgebildet. Er trägt ein schwarzes Wams, das in das Dunkel der Tischdecke einzutauchen scheint und mit dem Rot des lebhaft zerknitterten Kleidärmels einen heftigen Bunt-Unbunt-Kontrast bildet. Sein in dynamischer Geste die Körperachse diagonal überkreuzender Arm bewirkt, dass der silbrig schimmernde, in bestechender Feinmalerei wiedergegebene Pelzumhang von den Schultern zu gleiten droht. Das durch Licht und Schatten modellierte Haupt, das sich durch den weißen Hemdkragen und die das Gesichtsoval nachzeichnende vierfach gewundene Goldkette merklich vom Körper absetzt, ist nach rechts gedreht, von der dargestellten Statuette (einer römischen Kopie der Aphrodite Pseliumene) abgewandt. Der Blick fixiert ein imaginäres Visavis, einen Kunstinteressenten oder vielleicht sogar Tizian höchstpersönlich. Auf gehörigen Abstand Bedacht nehmend präsentiert Strada seine Statuette, deren Schrägstellung – parallel dazu die Körperachse und der opulente Pelzbesatz des Antiquars – mit den diagonal durchgestreckten Armen einen rechten Winkel bildet. Diese Darbietungsgeste ist nicht neu. Man begegnet ihr auch in Lorenzo Lottos Porträt des Sammlers Andrea Odoni (1527; Hampton Court, Royal Gallery), einem von Aretino in einem Brief von 1538 beschriebenen Gemälde, sowie in einem von Giovanni Battista Moroni gemalten Bildnis des Bildhauers Alessandro Vittoria (ca. 1560/65; Wien, Kunsthistorisches Museum). Laut einer mündlichen Mitteilung von Michael Hirst führt die direkte Anregung dazu sogar noch viel weiter zurück, bis ins späte Mittelalter nach Serravalle (heute: Vittorio Veneto), wo Tizian in der Nähe des Ortes ein Landgut besaß und seine Tochter Lavinia mit ihrem Gemahl lebte. Hirsts Information bezieht sich auf das in der Kirche Santa Giustina um 1335 errichtete Grabmal von Rizzardo VI da Camino, der im Rahmen einer Blendarkade als Relieffigur – prototypisch in verblüffend ähnlicher Haltung wie Strada – eine nackte, seine Seele symbolisierende Figur vorweist.⁵⁷⁶

Parallel verschobene Schrägen und einander überkreuzende Diagonalen bestimmen das Bildgefüge und verleihen der Inszenierung ein Höchstmaß an Dynamik. Die stabilisierenden Grundrichtungen (Horizontale und Vertikale) sind gänzlich ausgeschaltet. Orthogonalität beschränkt sich auf den Hintergrund, dessen dreifache Abstufung in Wand, Kasten und Pfeiler – neben den zahlreichen Interferenzen im Porträtbereich – für ein maximales, mit dem sonstigen Porträt-Schaffen Tizians unvergleichliches Raumvolumen sorgt. Die Sonderstellung des Strada-Bildnisses hat Hetzer schon vor fast 90 Jahren in seinen Leipziger Vorlesungen wie folgt hervorgehoben: „Das späteste Bildnis aber, das des Jacopo de Strada, [...] ist



132 Giovanni Battista Moroni, *Der Bildhauer Alessandro Vittoria*, Leinwand, 87,5 x 70, Wien, Kunsthistorisches Museum



133 Unbekannter Künstler, *Rizzardo präsentiert seine Seele*, Detail vom Grab des Rizzardo VI da Camerino, Vittorio Veneto, S. Giustina



134 Tizian, *Das letzte Abendmahl*, Leinwand, 208,5 x 463 cm, Escorial, Real Monasterio

das ungewöhnlichste von allen und steht abseits der einheitlichen Linie tizianscher Porträtkunst. Die bestimmte Abgrenzung und Abstufung des Grundes, das mannigfache Beiwerk der Bücher, Statuen und Münzen, endlich die komplizierte und momentane Bewegung [...] und die übergreifenden Arme, dies alles entspricht ganz den Gepflogenheiten manieristischer Porträts.“⁵⁷⁷

Sakrale Werke

Von jener seitens der zeitgenössischen Kritik mitunter behaupteten Altersschwäche Tizians kann jedenfalls in den 60er-Jahren noch keine Rede sein, vielleicht davon abgesehen, dass der Meister zunehmend auf die Unterstützung von Gehilfen angewiesen war. Tizians ungebrochene Schaffenskraft bezeugen vor allem die großformatigen, überwiegend in der ersten Hälfte des Jahrzehnts gemalten Bilder sakralen Inhalts, etwa die 2. Fassung des *Laurentius-Martyriums* und das ebenfalls für den spanischen König gemalte *Abendmahl* (vor 1563–1566; Escorial, Real Monasterio), das Vasari anlässlich seines Atelierbesuchs (1566) als ein „Bild von ungemainer Schönheit“ gepriesen, zugleich aber die Mitwirkung der Werkstatt registriert hat. Das wohl schon von Beginn an für ein Refektorium geplante Gemälde, das erst 1574 in das Klosterrefektorium des Escorial übertragen wurde, zeugt von Tizians Auseinandersetzung mit Leonardos *ultima cena*, zu dem es einige gravierende Analogien (z. B. Christus mit Johannes und zur Rechten des Erlösers die Apostel-Dreiergruppe) aufweist; abweichend davon die vier torsierten Säulen im Hintergrund und unter anderem die manieristische *figura serpentinata* des Judas. Unterschiedlich zu Tizians vorwiegend monochromer Stillage der 60er-Jahre ist vor allem die starke Buntfarbigkeit, und auch das ausgeprägte Interesse an detaillierter Darstellungsweise (s. die Physiognomien sowie die stilllebenartig auf dem Tisch angeordneten Gegenstände) ist als solitäres Phänomen zu betrachten. Beides spricht für eine namhafte Beteiligung von Gehilfen.⁵⁷⁸ Ähnliches mag auch für das von Wethey als Prototypus zur Escorial-Fassung bezeichnete, gleichfalls von Vasari erwähnte und für das Refektorium von Santi Giovanni e Paolo angefertigte *Abendmahl* charakteristisch gewesen sein. 1771 fiel dieses Gemälde einem Brand zum Opfer und wurde zwei Jahre danach durch Paolo Veroneses *Gastmahl im Hause Levis* (Venedig, Gallerie dell'Accademia) ersetzt.⁵⁷⁹

Gleichfalls in der ersten Hälfte des siebten Jahrzehnts war die Kirche San Salvatore in Venedig Tizians zentrale Wirkungsstätte als Altarbildmaler. Die Rede ist von drei Gemälden mit der *Verklärung Christi*, der *Verkündigung* sowie einer nur fragmentarisch erhalten gebliebenen und in Bologna aufbewahrten *Kreuzigung*. Die beiden erstgenannten Bilder hat Vasari erwähnt und zwiespältig gewürdigt, wobei er ihre Beurteilung Tizian selbst überließ beziehungsweise in den Mund legte: „In der Kirche San Salvador gestaltete er für den Hauptaltar ein Tafelbild mit der Verklärung Christi auf dem Berg Tabor und für einen anderen Altar die Verkündigung an die Madonna durch einen Engel. Und sieht man in ihnen auch Gutes, so werden diese [...] Werke von ihm nicht so sehr geschätzt und sie besitzen nicht jene Vollendung, die seine anderen Gemälde auszeichnet.“⁵⁸⁰



Kurz vor seinem Tod im Jahr 1534 vollendete Guglielmo dei Grigi den architektonischen Rahmen des neuen Hochaltars von San Salvatore. Präjudiziert durch das prächtige Silber-Antependium blieb dem Baumeister keine andere Wahl, als der Breitenerstreckung der Anlage gegenüber deren Höhendimension den Vorrang einzuräumen. Möglicherweise hatte man Tizian schon damals den Auftrag zur Produktion des Altarbilds erteilt. Weshalb sich dann Tizian mit der Realisierung des Auftrags etwa ein Vierteljahrhundert bis zum Beginn der 60er-Jahre Zeit ließ, ist schwer zu ermitteln. Vielleicht sah er sich mit dem vorläufig schwer lösba- ren Problem konfrontiert, die an sich einer vertikal strukturierten Kompositionsw- eise idealtypisch verpflichtete *Verklärung Christi (Transfiguration)* im vorgegeben Rahmen eines Querformats unterzubringen. Denkbar wäre ferner die Befürchtung des Malers, zwecks Bewältigung dieser heiklen Aufgabe noch nicht über die einem visionären Geschehen adäquaten Ausdrucksmittel – etwa die in Form, Farbe und

135 Tizian, *Verklärung Christi*, Leinwand, 145 x 295 cm, Venedig, San Salvatore

Dynamik freieren Gestaltungsmöglichkeiten des Manierismus – zu verfügen. Dazu gehört auch der Mut zur formalen wie koloristischen „Unvollständigkeit“ (Pedrocco), den Tizian bereits in zwei seiner *poesie* (*Perseus und Andromeda* und *Raub der Europa*) angedeutet hatte. – Trotz fehlender Quellen gibt es in der Forschung seit Wethey eine weitgehende Übereinkunft, die *Transfiguration* mit ca. 1560–1565 zu datieren.⁵⁸¹ Dafür spricht die neuartige, unter der Patronanz des Lichts der Monochromie angenäherte, folglich der Transzendenz aufgeschlossener Malweise (mit flüchtig-offenem Pinselduktus) sowie der von Pedrocco hervorgehobene Umstand, dass das Altarbild vom Stecher Nicolas Beatrizet zwischen 1562 und 1565 reproduziert wurde.⁵⁸²

Dem liturgischen Appell zum *sursum corda* entsprechend überzeugt das Gemälde zunächst durch seine konsequente Untersichtprojektion, wie sie vor allem an der von unten nach oben schmaler werdenden Gestalt Christi und dessen perspektivisch verkürztem Haupt manifest wird. Der gelb strahlenden, hochoval geformten Himmelsgloriole entsprungen betritt Christus – mit seinem weißen Gewand selbst Licht entsendend und, wie der linke angehobene Fuß verrät, noch halb schwebend – den Gipfel des Bergs Tabor. Nur noch entfernt an eine klassische Kontrapost-Haltung erinnernd hat Tizian die Figur des Erlösers in manieristischer Weise dynamisiert. Dies zeigt sich an der einem gespannten Bogen gleich konvex nach links gekrümmten Körperkontur, der mitsamt der fallenden Schulterlinie diagonal ausgerichteten Stellung der Arme sowie am deutlich ausgeprägten Schrittmotiv; hinzu kommt der wie vom Sturmwind aufgewirbelte Umhang. Besonders erschüttert von der überwältigenden Epiphanie erweist sich der mittlere der drei Apostel, Jakobus, der, aus dem Schlaf gerissen, mit geradezu waghalsig verkürzter Hand sich vor den ihn blendenden Lichtstrahlen zu schützen sucht. Den Vordergrund beherrschend liegt er am Boden ausgestreckt, den im Gegenlicht abgedunkelten Oberkörper nur wenig angehoben und in starker Drehung frontal dem Betrachter zugekehrt. Diese heftig torsierende Bewegung – mitsamt der illusionistisch-fiktiv die Bildfläche durchbrechenden Hand – erweckt den Eindruck, als würde er im nächsten Moment in den imaginären Betrachtarraum stürzen, ein Eindruck, der sich noch verstärkt, wenn man das perspektivisch verkürzte, in Draufsicht wiedergegebene Haupt zusätzlich in Betracht zieht. Bemerkenswert ist ferner, dass die Körpergröße des Apostels jene von Christus um mindestens ein Drittel übertrifft, und dies obwohl die beiden Figuren – empirisch gesehen – ein nur geringfügiger Zwischenraum trennt. Darüber hinaus stehen Jakobus und der Erlöser insofern in kompositorisch enger Beziehung, als die Hand des Apostels visuell mit Christi Kleid, flächenhaft bindend, in Berührung kommt, zudem auch bezüglich der diagonalen, allerdings in entgegengesetzte Richtungen weisenden Armhaltungen der beiden eine enge Affinität besteht. Kurz gesagt: Greifbare Nähe und Ferne geraten hart aneinander und schaffen ein ambivalentes, durch die Transzendenz der Thematik legitimiertes Spannungsgefüge, das, der Klassik völlig fremd, sich als Wesenszug des auch dem Irrationalen besonders aufgeschlossenen Manierismus zu erkennen gibt.

Moses und Elias, die noch stärker als Christus in Untersicht dargestellt sind, sowie die drei Apostel, die den Blick auf den Berg Tabor fast vollständig verstellen,

sind, dicht ineinander verschlungen, konzentrisch auf die durch sie stringent begrenzte ovale Aureole ausgerichtet. Allein der weit ausfahrende Arm des Jakobus, dessen tiefes Dunkel sich markant vom gleißenden Gelb abhebt, durchdringt das sonst geometrisch abgezielte Areal und sorgt für eine dem Anlass gemäße Unruhe. Links kauert, den Rücken dem Betrachter zugekehrt, Petrus, der mit ausschwingender Armbewegung zum Schutz vor der Lichtemanation seinen Umhang hebt – unverkennbar, dass seine torsierende Körperhaltung Michelangelos manieristischem Figurenrepertoire entlehnt ist. Rechts außen kniet Christi Lieblingsjünger Johannes Evangelista, mit angehobenen Armen die Hände zum Gebet gefaltet. Mit dem Karminrot seines Kleides verfügt er als Einziger im Figurenensemble über einen gesättigten Buntfarbwert. An Jakobus treten – komplementär kontrastierend – Rot und Grün in Erscheinung, Farben, die aufgrund von Trübung und Abdunkelung ihre Konsistenz allerdings weitgehend eingebüßt haben. An den dem Lichtzentrum unmittelbar ausgesetzten Propheten (Petrus eingeschlossen) sind näher bestimmbare Farbwerte – ganz der Strahlkraft des übermächtigen Gelb ausgesetzt – nahezu restlos getilgt. Übrig bleiben phosphoreszierende, von flüchtigem Pinselduktus gekennzeichnete Bronzetöne, von denen sich die entmaterialisiert-überirdische Lichtgestalt Christi besonders wirksam abhebt.

Fast zeitgleich mit der *Transfiguration* schuf Tizian für die Augustinuskapelle in San Salvatore, die auch als Grablege der Stifterfamilie Cornovi ausersehen war, mit der *Verkündigung* sein wohl bedeutendstes Altarbildwerk der 60er-Jahre. Der Auftrag war für ihn insofern eine besondere Herausforderung, als er auch mit dem Interesse der offiziellen staatlichen Stellen zu rechnen hatte. Dies erklärt sich nicht zuletzt daraus, dass das Verkündigungsthema zu den zentralen Mythen Venedigs zählte, zumal die Stadt am Verkündigungstag (25. März) des Jahres 421 gegründet worden sein soll. Mitentscheidend für diese Mythenbildung war die Absicht, zwischen Maria und der Republik eine Analogiebeziehung herzustellen und dadurch die Stadt mit der unberührten Jungfrau gleichzusetzen. Irlenbusch zufolge „begründete man diese Vorstellung mit der Tatsache, dass Venedig trotz fehlender Stadtmauern nie erobert wurde. Da die Kirche San Salvatore in der Nähe des Rialto lag, der – einer anthropomorphen Deutung der Stadt folgend – als Nabel Venedigs sowie als Schoß der Jungfrau verstanden wurde, visualisierte Tizian in dem Altarbild zugleich die Fleischwerdung Christi aus dem Schoß Venedigs“.⁵⁸³

Wie schon erwähnt fand das Gemälde, ähnlich wie die *Transfiguration*, bei Vasari keine ungeteilte Zustimmung. Reserviert verhielt sich auch Malvasia (1678), der der *Transfiguration* gegenüber der *Verkündigung* den qualitativen Vorrang einräumte, mit dem Kommentar: „[...] un opera [*Annunziazione*] veramente debole, massime a fronte della Transfigurazione tanto bella.“⁵⁸⁴ Auch zu Beginn der kunstwissenschaftlichen Forschung hatte sich an der negativen Bewertung der *Verkündigung* nur wenig geändert. Crowe und Cavalcaselle (1877–78) bemängeln sowohl die Farbgebung als auch die Formensprache und machen dafür vornehmlich die Beteiligung der Werkstatt verantwortlich: „Il colorito [...] non mostra neppure in questa tela quella forza e vigoria, nè quel largo modellare o quel tocco

Abb. 136, S. 248

136 Tizian, Verkündigung, Leinwand,
403 x 235 cm, Venedig, San
Salvatore



da maestro che sono proprii della mano di Tiziano.“⁵⁸⁵ Erst Suida betätigte sich als Eisbrecher, wenn er von einem „grandiosen Spätwerk“ spricht. Nicht ganz so enthusiastisch Tietze, der, obwohl er den Führungsanspruch des Kolorits anerkennt („Nun ist die Farbe, von jeder materiellen Assoziation gelöst, ein rein geistiges Element geworden“), die mangelnde Qualität der Zeichnung beanstandet, insofern sich „grausame Entstellungen – wie der horizontal hereingeschobene Engel ganz oben – nicht übersehen lassen“.⁵⁸⁶ Rätselhaft ist der Kommentar von Roberto Longhi – unklar, ob abfällig oder zustimmend gemeint: „[Die Verkündigung] ist eine der verzweifeltsten Malereien in der Kunst überhaupt, in der das Zimmer von einem halb erloschenen Feuer durchdrungen wird, das die Figuren befleckt und verfärbt, das sie beschmutzt, sie unter dem Blick eines ‚magischen Impressionismus‘ zerrüttet und zersetzt.“⁵⁸⁷ Fortan verstummen abwertende Stimmen fast gänzlich. Auch in der rezenten Forschung gilt das Altarbild als „Schlüsselwerk“ und „Glanzstück der reifen Schaffensperiode“ (Bonazza). Laut Kennedy handelt es sich in der Tat um eines der kühnsten und am freiesten gestalteten Werke Tizians“.⁵⁸⁸ Indessen gibt es gelegentlich – wiewohl als Ausnahmeerscheinungen – disqualifizierende Meinungen, etwa jene von Hope, der dem Künstler – ohne dessen revolutionäre Malweise in Rechnung zu stellen – „muddy colours“ sowie anhand etlicher Beispiele eine fehlerhafte Zeichnung („incompetent features“) ankreidet und daraus auf eine überwiegende Mitwirkung von Mitarbeitern schließt. Aufschlussreich ist ferner Schlinks Stellungnahme, der in seiner rezenten Tizian-Monografie das Altargemälde als „hochpathetisches Bild“ anspricht und nur wenige Zeilen danach „Tizians Spätwerk als ausgesprochen uneinheitlich“ und die Kompositionen – implizit wohl auch die der *Verkündigung* – als „meist wenig originell“ bezeichnet. Dem ist entgegenzuhalten, dass der Maler mittlerweile das Schwergewicht der Komposition von der Form auf die Farbe verlagert hat.⁵⁸⁹

Den Auftrag zur *Verkündigung* erhielt Tizian 1559 von Antonio Cornovi della Vecchia, dem Angehörigen einer reichen, aus Bergamo stammenden Kaufmannsfamilie, die seit Beginn des 16. Jahrhunderts in Venedig lebte. Schon vor seiner Tätigkeit in San Salvatore war der Cadoriner mit der Familie in Kontakt gestanden, als er für Pietro Cornovi, einen Cousin Antonios, ein Altarbild mit der *Kreuzigung* (Ancona, San Domenico) schuf, ein Werk, das bezüglich seines offenen Pinselduktus bereits merkliche Anklänge an die Malweise in der *Verkündigung* aufweist. In seinem Testament vom 7. Mai 1559, einer archivalischen Entdeckung Maschios (1975), traf Antonio folgende Verfügung: Seine Erben sollten die Augustinuskapelle in San Salvatore erwerben, in der bereits sein Vater Venturino bestattet worden war; dort sollte „der Altar aus lebendigem Stein nach dem Entwurf und in Abstimmung mit dem Steinmetz gemacht werden, dem für dieses Werk eine stattliche Summe Geldes gegeben werden soll, Ähnliches gilt für Messer Tiziano, damit dieser das Altarbild mit der Inkarnation unseres Herrn malt“; Letzteres sollte sechs Monate nach seinem Tod vollendet sein. Maschio und Nepi Scirè schlossen daraus – ausgehend vom Jahr 1560 als Terminus ante quem – dass Altar und Gemälde innerhalb des erwünschten Zeitrahmens entstanden seien – eine wohl allzu wörtliche Interpretation des Testamenttextes, der allein schon die für gewöhnlich

Abb. 116, S. 213



äußerst zögerliche Arbeitsweise Tizians widerspricht; dieser nahm das testamentarisch angekündigte Ableben Antonios wohl nicht besonders ernst, darin nachträglich bestätigt, dass sein Auftraggeber tatsächlich erst 1572 starb. Im Übrigen kommt 1559 als Entstehungszeit schon insofern nicht in Frage, als der endgültige Erwerb der Augustinskuppel durch die Familie Cornovi laut Boucher erst am 21. Oktober 1560 erfolgte.⁵⁹⁰ Mit Bezug auf den Beginn der Arbeiten an der *Verkündigung* hat Finocchi Ghersi ein Dokument vom 12. August 1563 entdeckt – die Mitteilung eines Konventangehörigen von San Salvatore, der präzise Angaben zur Ausstattung des Altarbaus, dessen Entwurf laut Moschini (1815) von Jacopo Sansovino stammt, liefert, ohne die *Pala dell'Annunciazione* zu erwähnen. Demnach hat der Autor mit 1563 einen Terminus post quem eruiert, der Datierungsvorschläge wie etwa jene von Wethey (1560–65) und Pallucchini (1559–63) für obsolet erklärt. Als Terminus ante dient Vasaris 1566 erfolgter Venedig-Besuch. Damals bot sich dem Biografen vermutlich die Gelegenheit, sowohl die *Verkündigung* als auch die *Transfiguration* bereits am vorgesehenen Standort zu besichtigen, wobei er – wie schon zitiert – in beiden Fällen nicht mit Kritik sparte.⁵⁹¹ Das Gemälde ist mit „Titianus fecit fecit“ signiert. Laut Infrarot-Reflektografien und Röntgenuntersuchungen handelt es sich um eine teilweise Übermalung des ursprünglichen „faciebat“. Ob hier wie bisweilen behauptet – so jüngst auch von Poldi – die Korrektur einer zeitgenössischen Restauratorenhand vorliegt, ist fraglich. Einer Vermutung Ridolfis (1648) zufolge hat Tizian diese Übermalung selbst vorgenommen, um mit der Verdoppelung des „fecit“ seine Eigenhändigkeit zu bekräftigen. Wahrscheinlich sind Tizian diesbezüglich kritische Stimmen (darunter eben auch jene Vasaris) zu Ohren gekommen, was etwa folgender von ihm stammender Satz zu bestätigen scheint: „[...] wenn auch die Unverständigen dies Bild nicht begreifen, oder für unvollendet halten, ich weiß, warum ich es so gemalt habe“.⁵⁹²

Tizian hat sich mit dem Thema der *Verkündigung* mehrfach – zurückreichend bis in seine frühe Schaffensperiode – befasst und dabei einen ebenso formal wie inhaltlich bemerkenswerten Entwicklungsprozess durchlaufen. Im Folgenden ein kurzer Überblick zu den einzelnen Stationen: Am Anfang steht die mit um 1520/22 datierbare *Verkündigung* im Dom von Treviso. Die innovative, von der Bildtradition abweichende Idee besteht hier darin, dass sich der Erzengel Gabriel aus dem Hintergrund der knienden Madonna nähert und diese dadurch zu einer rückwärtsgewandten Kopfdrehung zwingt. Die Szene – weit entfernt von der flächenprojektiven *Cornovi-Verkündigung* – besticht durch ihr perspektivisch stringentes Raumkonzept, das sich in der schräg gestellten Wandpfeilerkulisse sowie in den fluchtenden Fliesenreihen des Bodens niederschlägt, und durch ihre glasklare Farbgebung. Um die Mitte der 30er-Jahre (Datierung in der Forschung zwischen 1530 und 1540 schwankend) folgt die *Verkündigung* der Scuola di San Rocco in Venedig, die allein schon durch ihr Querformat, die auf derselben Ebene sich vollziehende Begegnung des Engels mit Maria und den diagonal einfallenden Lichtstrahl der Hl. Geist-Taube der Tradition – vergleichbar etwa mit Leonardos Version in den Uffizien – am meisten verpflichtet ist. Der nächste Schritt führt nach Murano, zur Kirche Santa Maria degli Angeli, deren allerdings nur durch den Stich von



138 Tizian, *Verkündigung*, Leinwand, 166 x 266 cm, Venedig, Scuola di San Rocco



139 Jacopo Caraglio, *Verkündigung*,
Kupferstich, Kopie nach Tizians verlorener,
für *S. Maria degli Angeli* (Murano)
gemalter *Verkündigung*.

Jacopo Caraglio überlieferte *Verkündigung* (1537)⁵⁹³ überraschenderweise der Fassung in San Salvatore weit näher steht als die viel spätere (nach 1558), wiewohl qualitativ schwächere Version in Neapel (San Domenico Maggiore).⁵⁹⁴ Dies manifestiert sich vor allem in der fast die obere Bildhälfte füllenden Engelsgloriole, aus der die Hl. Geist-Taube beinahe senkrecht auf die Jungfrau niederstößt.

Die Komposition der *Verkündigung* in San Salvatore ist wesentlich durch deren extremes Hochformat präjudiziert. Dieses fördert auch die Untersichtdarstellung, zu der die beiden Stufen am unteren Bildrand sowie der stark verkürzte, eine sehr knapp bemessene Raumzone bildende Boden mit tief liegendem Augpunkt einen relevanten Beitrag leisten. Der vor einer monumentalen, laut Ivanoff den „Tempel der Weisheit“ symbolisierenden Säulenreihe postierte Erzengel, der mit seiner riesigen Statur exakt die halbe Bildhöhe erreicht, betritt mit ausgreifendem Schritt und vorgebeugter Haltung den mystischen, bühnenartigen Schauplatz.⁵⁹⁵ Sein in markanter Drehung dem Betrachter zugekehrter Oberkörper bewirkt eine frontale, der Komposition zweckdienliche Darstellung der gewaltigen, in ihrer Höhe abgestuften Flügel – darin von den Fassungen in Murano und Neapel merklich abweichend, wo der Erzengel jeweils in strenger Seitenansicht und gegenüber der Jungfrau räumlich vorgerückt wiedergegeben ist. Dem sakralen Leuchtlicht der Himmelsglorie ausgesetzt und gemessen an Mariens kompaktem Blau-Rot-Akkord vermittelt Gabriels Kleid – changierend zwischen hellem Weiß, Grau- und Ockertönen, vermischt mit einem bläulichen Schimmer – einen entmaterialisierten Eindruck. Gegenüber den vorangegangenen Versionen der Verkündigung bietet Tizian eine völlig neue Interpretation des Geschehens. Anstatt den Engel wie zuvor mit der typischen Armhaltung als Überbringer der Botschaft darzustellen, zeigt er ihn nunmehr zum Zeichen der Anbetung mit auf der Brust überkreuzten Armen. Gabriel hat seine Mission bereits erfüllt und wird zum Zeugen der „Inkarnation unseres Herrn“, wie es in Antonios Testament ausdrücklich heißt. Diese Neudeutung des Themas bezieht sich auch auf die Gottesmutter, deren Haltung laut R. W. Kennedy durch ein Relief aus dem fünften Jahrhundert vor Christus in der Sammlung Grimani (Venedig, Museo Archeologico) angeregt ist.⁵⁹⁶ Auf einem Betpultgestell kniend und eben noch in ihre alttestamentarische Lektüre vertieft wendet sie sich in jäher Drehbewegung dem Erzengel zu. In ihrer linken Hand hält sie ein halbgeschlossenes Buch, und wo es sich öffnet, lässt sich das Wort „signu(m)“ (= Zeichen) erkennen. Es handelt sich um den Beginn der Prophezeiung des Jesajas: „Darum wird euch der Herr selbst ein Zeichen geben. Siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären, den wird sie nennen Immanuel“ (7,14 in der Vulgata).⁵⁹⁷ Mit der rechten Hand hebt Maria den Schleier über ihrem Ohr, was offensichtlich den Gestus des Hörens betonen soll: „So zeigt sie bewusstes Vertrauen in das Werk des Heiligen Geistes und in die Inkarnation des Wortes in ihrem Schoß (*conceptio per aurem*; Empfängnis durch das Ohr)“.⁵⁹⁸ Dabei handelt es sich um ein bis in frühchristliche Zeiten zurückreichendes Thema, das vor allem in der Patristik eine besondere Rolle gespielt hat. Dazu ein Schlüsselsatz des Kirchenvaters Gregor von Nyssa: „Denn es geschah durch das Wort, dass Gott durch das Gehör in den Mutterleib eindrang, aus dem sodann in Reinheit der Sohn Gottes hervorging.“⁵⁹⁹ Tizian hat dies durch die im

Licht der Strahlen entsendenden Hl. Geist-Taube dumpf glühenden, bis unmittelbar zu Maria herabreichenden Wolken der Gloriole – anders als noch in der Mantuaner und Neapler Fassung – veranschaulicht. Auf die „Unbefleckte Empfängnis“ verweist die rechts unten befindliche Inschrift: „Ignis ardens non comburens (ein brennendes Feuer, das doch nicht verbrennt)“ – ein Bibelzitat aus Exodus 3,2: „In dem Dornbusch, den Moses unverbrannt sah, erkennen wir deine glorreiche Jungfräulichkeit bewahrt: Gottesgebälerin, bitte für uns.“⁶⁰⁰ Auch den Dornbusch hat Tizian verbildlicht, am schmalen Landschaftsausschnitt neben den Säulen nur mühsam erkennbar. Hinzu kommt als weiteres Jungfräulichkeitssymbol die vom Licht durchdrungene, mit Wasser gefüllte und sonst nirgends in den übrigen Verkündigungsbildern Tizians vorkommende Vase, die in ihrer Bedeutung als „Vas spirituale (= geistiges Gefäß)“ als marianische Anspielung interpretierbar ist. In der Vase stecken rosarote Blumen, die Cornelis Cort in seinem Stich von 1566 bezeichnenderweise, mit Bezug auf den brennenden Dornbusch, in Feuerflammen transformiert hat.⁶⁰¹ – Mehr als je zuvor in der venezianischen Malerei (meines Wissens die gesamtitalienische inbegriffen) nimmt die die halbe Bildhöhe umfassende Himmelskugel – vorbereitet durch die Muraneser *Verkündigung* – eine dominante Stellung ein, mit der Hl. Geist-Taube als dem eigentlichen Bildzentrum. Erstmals hat Gentili auf diesen Sachverhalt und auf Aretinos „Marienleben“ („La Vita di Maria Vergine“; 1539) als Tizian anregende literarische Bildquelle hingewiesen. Doch schon etwa zwei Jahre zuvor schreibt der berühmte Schriftsteller und wohl effizienteste Förderer des Malers in einem an diesen gerichteten Brief vom 9. November 1537: „Die Jungfrau wird vom blitzenden Licht geblendet, das den Strahlen des Paradieses entspringt, von wo die Engel kommen, auf Wolken in verschiedenen Haltungen hingelagert, lebhaft und leuchtend“.⁶⁰²

Das Lichtzentrum ist, entgegen der Neapler Fassung, aus der Symmetrieachse ins rechte Bilddrittel verlagert. Die vorwiegend in düsteren Farben gehaltene Wolkendecke öffnet sich mit einem relativ schmalen Spalt und bietet einen Ausblick auf ein kleines Stück blauen Äthers, aus dem sich ein gelb gleißender Lichtstrom ergießt, welcher der stark verkürzten Hl. Geist-Taube in streng lotrechter Richtung den Weg zum empfangsbereiten Ohr Mariens weist. Auch die beiden auf Wolken postierten, die hochovale Gloriole begrenzenden und die Taube flankierenden Engel sind auf die Jungfrau ausgerichtet. Während der rechte, frontal und aufrecht stehend dargestellt, die vertikale Struktur – parallel zur Flugrichtung der Taube – betont, zeigt sich der linke in schräger Rückenlage, diagonal mit Maria korrespondierend. Auch zwischen Gabriel und dem rechten Engel, der wie jener die Arme zum Gebet verschränkt, besteht – mit der Taube als Bindeglied – eine diagonale Beziehung, die mit der Gegendiagonale ein chiastisches Strukturmuster herausbildet und dadurch der Flächenkomposition gegenüber den nur sporadisch auftretenden Raumwerten den Vorrang einräumt. Gleichwohl dominiert die von links oben fallende, auf die Jungfrau abzielende Diagonale, zumal sich die Schräglage des erwähnten Engels im benachbarten wiederholt. Dieser kommt mit dem Haupt Gabriels fast in Berührung, ist in dynamischer Schrittstellung wiedergegeben und schwingt mit emporgestreckten Armen eine flatternde Draperie, deren Rot mit

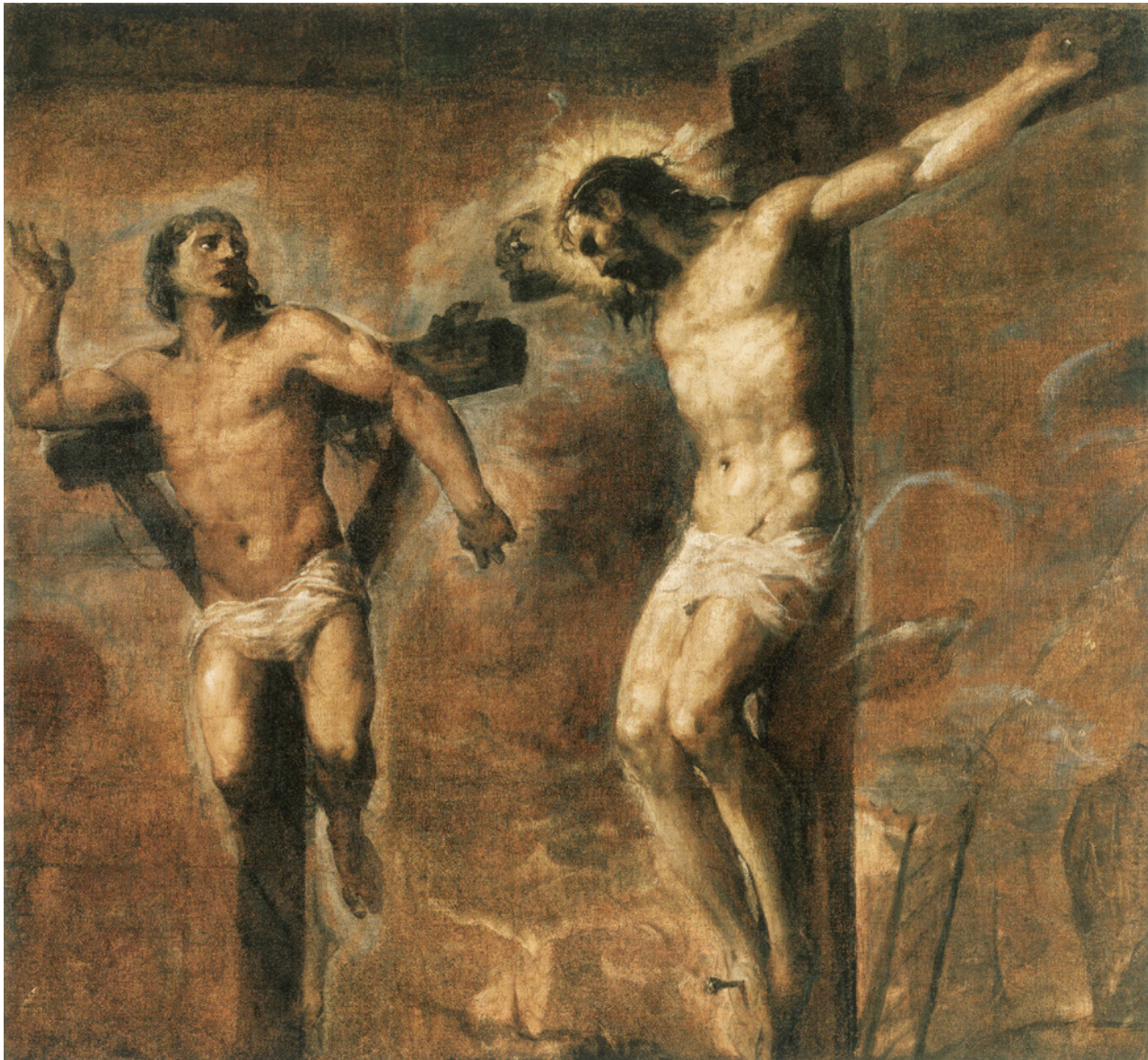


140 Tizian, *Verkündigung*, Leinwand, 274 x 189,5 cm, Neapel, San Domenico Maggiore

dem gleichfarbigen Marienkleid korrespondiert und die als „Ehrentuch“ der Gottesgebälerin vorgesehen ist. Im Übrigen erscheint dieser Engel gleichsam als ferner Nachkomme jenes Putto in der *Frari-Assunta*, der in weitgehend übereinstimmender Haltung den rechten Abschnitt der Wolkenbank hochzustemmen sucht.

Das dritte, von Tizian für San Salvatore gefertigte Altarbild, ein Fragment der *Kreuzigung mit Christus und dem guten Schächer*, befindet sich im Besitz der Pinacoteca Nazionale in Bologna. Anlässlich seines Besuchs im Atelier des Künstlers schrieb Vasari: „Außer den angeführten Arbeiten [*Transfiguration* und *Verkündigung*] findet man in seinem Hause [...] eine große Leinwand mit einem Christus am Kreuz, ihm zur Seite die Schächer, unten die Kreuziger, ein im Auftrag des Messer Giovanni d’Anna von ihm [Tizian] begonnenes Werk.“⁶⁰³ Lange Zeit hatte man dieses Gemälde als verschollen angesehen, ehe Suida und Mauceri 1930/31 das Bologneser Gemälde als Fragment von jenem identifizierten.⁶⁰⁴ Bis dahin galt das Fragment als ein Werk Tintoretto’s; als Basis dafür diente ein Vergleich mit dessen *Kreuzigung* (1568) in San Cassiano in Venedig, in dem die Kreuze gleichfalls schräg gestellt sind.⁶⁰⁵

Finocchi-Gherzi (1997) verdanken wir den wohl wichtigsten Forschungsbeitrag zu vorliegendem Thema. In den jüngsten Ausstellungskatalogen stützen sich auch Del Torre Scheuch und Attardi vorwiegend auf seine Ausführungen – seitens Attardi nur insofern mit dem gravierenden Unterschied, als diese das Kreuzigungsfragment unbegründet der Werkstatt Tizians zuschreibt, zudem die Datierungsfrage (entgegen Finocchi-Gherzis zutreffender Datierung um die Mitte der 60er-Jahre) mit einem großzügig gefassten Zeitraum „1560–1570“ beantwortet.⁶⁰⁶ – Die Vorgeschichte der Auftraggeberschaft führt zurück zu Martino d’Anna, dem Oberhaupt einer flämischen, in Venedig ansässigen Kaufmannsfamilie und Vater des von Vasari erwähnten Giovanni. Martino hatte in seinem Testament (1553) den Wunsch geäußert, dereinst in San Salvatore beigesetzt zu werden. Drei Jahre nach seinem Tod (1556) schlossen seine Söhne, Giovanni und Daniele, am 5. Juli 1559 mit den Patres der Kirche einen Vertrag betreffend die Errichtung eines Altars in der „capella de San Giovanne“ (gegenüber der Augustinuskapelle mit Tizians *Verkündigung*) mitsamt der Bestellung eines Altarbilds („una palla di tal grandezza“). Am 12. August 1563 berichtet ein Konventmitglied von einer Geldüberweisung durch die d’Anna-Brüder, „che hanno speso più di 500 ducati per l’altare et di più fatto far una palla de un crucifixo de man de ms. Ticiano“, woraus bezüglich des Beginns der Altarbild-Ausführung auf einen Terminus post quem zu schließen ist. In seinem Testament vom 6. Februar 1568 beklagt Giovanni d’Anna, dem Tizian schon ein Vierteljahrhundert zuvor das im Wiener Kunsthistorischen Museum aufbewahrte *Ecce Homo*-Gemälde geliefert hatte, dass weder der Altar noch das Altarbild vollendet seien. Dass sich daran auch in der Folge nichts änderte, hängt vermutlich damit zusammen, dass Giovanni mittlerweile, so Irlenbusch, das Altarrecht entzogen worden war, worauf die Kreuzigung bis zum Tod Tizians als Fragment in dessen Atelier verblieb.⁶⁰⁷



Weshalb es zur Fragmentierung des ursprünglich um zwei Drittel größeren, mehr als vier Meter hohen Altarbilds gekommen war, lässt sich nur hypothetisch eruieren. Möglicherweise hatte Tizian – in Erkenntnis der Aussichtslosigkeit, dass das Gemälde in San Salvatore jemals zur Aufstellung gelangen werde – das Interesse verloren, die vermutlich noch unvollendeten Partien mit dem bösen Schächer und den Kreuzigungsschergen, deren vom Bildrand angeschnittene Lanzen in das Fragment ragen, zu Ende zu bringen. Vom Verlust der unteren Altarbildhälfte zeugen auch die im Fragment unten abgetrennten Kreuzbalken. – Neu für die venezianische Malerei ist die Idee, das Kreuz Christi schräg in den Raum zu stellen. Einem ähnlichen Diagonalschema begegnete man zuvor nur in kleinformatigen deutschen Gemälden, etwa bei Albrecht Dürer, Lucas Cranach oder Albrecht Altdorfer.

141 Tizian, *Christus am Kreuz mit dem guten Schächer*, Leinwand, 137 x 149 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale

Ungefähr zwei Jahre nach Tizians Fragment entschied sich – wie schon erwähnt – auch Tintoretto in seinem für San Cassiano gefertigten Kreuzigungsgemälde für die Schrägstellung der Kreuze, wobei sich dieser laut Krischel für den gekreuzigten Christus einer nordischen Druckgrafik – und zwar einer von Dirck Volkertz nach einem Entwurf von Marten van Heemskerck hergestellten Radierung – als Vorlage bediente. Diese Radierung gehört zu einer 30-teiligen christologischen Blattfolge, die wahrscheinlich auch Tizian bekannt war.⁶⁰⁸

Die signifikanteste Eigenschaft des Fragments beruht auf seiner außergewöhnlichen, dem visionären Geschehen gemäßen Farbgebung, mittels derer, so Finocchi-Gheri, „das Licht die Plastizität in beinahe monochromer Weise auflöst“. Was vorliegt ist eine mit breitem Pinselduktus gefertigte, auf vielfachen Braunabstufungen – die weißen Lendentücher und Christi Lichtgestalt ausgenommen – basierende Monochromie, die, noch stärker ausgeprägt als jene in der *Transfiguration*, eigentlich erst in einigen Werken Tizians in den 70er-Jahren (z. B. *Die Schindung des Marsyas*, Kroměříž; *Hl. Sebastian*, Sankt Petersburg; *Nymphe und Schäfer*, Wien) begegnet; so gesehen ist es nicht ganz unverständlich, dass Attardi für die Datierung des Fragments einen Spielraum bis 1570 offenlässt.⁶⁰⁹ Wie die Kopfwendung, der leicht geöffnete Mund, der auf Christus gerichtete Blick und der rechte, gestikulierend angehobene Arm des guten Schächers verraten, ist hier – ein in dieser Deutlichkeit seltener Fall in der Ikonografie der Kreuzigung – der kurze Wortwechsel zwischen dem gläubigen Büsser und dem Erlöser dargestellt. Dazu der Evangelientext nach Lukas 23,41–43: „Uns geschieht recht, wir erhalten den Lohn für unsere Taten; dieser aber hat nichts Unrechtes getan. Dann sagte er: Jesus, denk an mich, wenn du in dein Reich kommst. Jesus antwortete ihm: „Amen, ich sage dir, heute noch wirst du mit mir im Paradies sein.“ Bohde zufolge handelt es sich bei den drei für San Salvatore bestellten Bildern (*Verkündigung*, *Transfiguration* und *Kreuzigung*) um ein „einheitliches ikonographisches Programm mit christologischem Charakter“, dessen Realisierung durch die Bekanntschaft der beiden Auftraggeber (Antonio Cornovi della Vecchia und Giovanni d’Anna) und deren Beziehung zu Tizian verursacht worden sein könnte.⁶¹⁰ Die Möglichkeit einer einheitlichen ikonografischen Lesart wurde bereits zuvor von Finocchi-Gheri im Sinne eines „Manifests neuer katholischer Spiritualität der Gegenreform, das den Erlösungsgedanken der Passion und des Todes Christi hervorhebt“, in Erwägung gezogen.⁶¹¹

Neben seiner Altargemälde-Produktion widmete sich Tizian auch der Gattung des Andachtsbilds, in dessen Zentrum (in der ersten Hälfte der 60er-Jahre) die Beschäftigung mit dem Thema der *Büßenden Maria Magdalena* stand. Wie die zahlreichen, teils eigenhändigen, teils mit Werkstattbeteiligung geschaffenen Repliken, denen vermutlich ein verlorenes, für Philipp II. ausgeführtes Gemälde als Prototypus zu Grunde lag, bezeugen, nahm die Auseinandersetzung mit diesem Sujet geradezu inflationäre Formen an. In der Tat wurde, so Schlink, „kein Gemälde Tizians [vor allem die St. Petersburger und Neapler Version] zu seinen Lebzeiten öfter kopiert als dieses; Fürsten und deren Agenten, Humanisten und Geistliche rissen



142 Tizian, Hl. Maria Magdalena, Leinwand,
119 x 97 cm, St. Petersburg, Eremitage

es sich und dem Maler aus den Händen“.⁶¹² Wetthey bespricht insgesamt acht Repliken – unterteilt in den Pitti-, Neapel-, Eremitage- und Escorialtypus – und nennt eine kaum noch überschaubare Menge von Kopien. 2001 hat Rearick die gesamte Serie der Varianten neuerlich diskutiert.⁶¹³

Schon in den frühen 30er-Jahren hatte Tizian für den Herzog von Urbino, Francesco Maria della Rovere, eine *Büßende hl. Magdalena* (Florenz, Palazzo Pitti) in Dreiviertelfigur gemalt, bei der sich (mit Worten Schlinks) „die Verführungskunst des einstigen Freudenmädchens und die bußfertige Sehnsucht nach göttlicher Vergebung die Waage hielten. Mit ihren gelockten, kastanienblonden Haaren versucht die Büßende ihre Blöße zu decken; aber die festen Brüste, das lebensvolle Inkarnat und das sinnliche Gesicht rücken die Heilige in die Nähe der *Danae* und der Kurtisanenbildnisse“.⁶¹⁴ Als sich der Künstler etwa drei Jahrzehnte danach neuerlich mit dem Thema befasste, wandelte sich das dominant sinnliche Erscheinungsbild der Dargestellten in eine eher spirituelle Ausdrucksweise, ohne dabei ihre starke erotische Ausstrahlung einzubüßen – dass die in der St. Petersburger Ere-

Abb. 54, S. 104

mitage befindliche Replik unter allen Versionen der 60er-Jahre den qualitativen Führungsanspruch erhebt, steht heute außer Streit, wiewohl Valcanover diese in seinem Tizian-Werkverzeichnis von 1969 noch völlig außer Acht gelassen hatte. Bezeichnenderweise schätzte der Maler dieses Gemälde so hoch ein, dass er sich bis zu seinem Tod nicht davon trennen wollte.⁶¹⁵ Den zweiten Rang in der Qualitätsskala nimmt meines Erachtens die ungefähr gleichzeitig entstandene, von Kardinal Alessandro Farnese bestellte und in Neapel (Gallerie Nazionali di Capodimonte) aufbewahrte Replik ein, obgleich in der Forschung zumeist ein viel zu hoch bemessener Anteil der Werkstatt angenommen wird. Berechtigt dazu Gentilis Frage: „Hätte [Tizian] wirklich einem Kardinal ein zweitklassiges Gemälde schicken können?“ Tizians Wertschätzung war jedenfalls deutlich genug, um Cornelis Cort die Bewilligung zur druckgrafischen Wiedergabe der Neapler Fassung – und nicht, wie von Chiari, Pedrocco und anderen Forschern behauptet, jene der Eremitage-Version – zu erteilen. Dass Corts Stich nicht nach der Eremitage-, sondern nach der Neapler Fassung angefertigt ist, beweist vor allem die über den Umriss Magdalenas herausragende, zudem weit differenzierter als in der Eremitage-Replik ausgearbeitete Felsrückwand.⁶¹⁶

Abb. 142, S. 257

Dass die Eremitage-Version der *Büßenden hl. Magdalena* – vermittelt durch die vielen prominenten Persönlichkeiten, die dem Künstler in Biri Grande (Tizians Wohnsitz und Atelier) einen Besuch abstatteten – das wohl meistbewunderte Gemälde in Tizians später Schaffensphase war, beweisen ihre zahlreichen, vor allem im 18. und 19. Jahrhundert am Kunstmarkt florierenden Kopien. Dies bestätigt unter anderem auch Charles de Brosse, der in seinen *Lettres d'Italie* (1739/40) schreibt: „Die Magdalena ist eines der schönsten Gemälde von Tizian, aus seiner letzten Schaffensperiode.“⁶¹⁷ Die Gründe für diese Bewertung liegen auf der Hand: Zum einen ist es das zwischen reuiger Frömmigkeit und Erotik pendelnde Sujet, zum anderen der feinmalerische, die Stofflichkeit präzise herausarbeitende Farbauftrag, in dem ein Stilmodus anklingt, der sich von der in Tizians Spätwerk dominierenden offenen, mit flüchtigem Pinselduktus bewerkstelligten und von den Zeitgenossen nicht einhellig geschätzten Malweise signifikant abhebt. Anlässlich seines Atelierbesuchs hat Vasari das Gemälde wie folgt beschrieben: „Eine Halbfigur einer unfrisierten hl. Maria Magdalena, der die Haare über die Schultern, um den Hals und über die Brust fallen, und indem sie das Haupt mit den starren Augen zum Himmel erhebt, zeigt sie in der Röte ihrer Augen Zerknirschung und in den Tränen Schmerz über ihre Sünden, weswegen dieses Gemälde jeden, der es betrachtet, außerordentlich bewegt; und was noch mehr ist – mag sie auch wunderschön sein: nicht zur Wollust bewegt, sondern zum Erbarmen.“⁶¹⁸ Letzteres mag so mancher Kunstkennner – bei aller Anerkennung des *compassio*-Gedankens – im Sinne eines Beigeschmacks von Erotik differenzierter gesehen haben. Hinterfangen von einem düsteren Landschaftsausschnitt mit blaugrauem Abendhimmel und einer bis zur Mitte ihres Scheitels reichenden Felswand, vor deren extremem Dunkel das blühende Inkarnat Magdalenas eine effektvolle Steigerung erfährt, hebt diese ihr Haupt, den Blick verzückt zum Himmel gerichtet und den Mund, Hingabe verratend, leicht geöffnet. Antlitz und Hals der dem Typus der

belle donne angehörenden Heiligen werden von sorgfältig gelockter, keineswegs wie Vasari behauptet „unfrisierter“ Haarpracht ovalförmig umrahmt. Dem kompositionell bestimmenden Motiv des Ovals begegnet man (in halbiertes Form) auch am in großem Bogenschwung verlaufenden linken Arm, um den sich ein jüdischer, mit rot-schwarz-weißen Streifen versehener Gebetsschal windet. Mit dem diagonal geführten rechten Unterarm sucht die Heilige die gewellten Haarsträhnen zu fixieren, um ihre Blöße zu bedecken. Hinzu kommt das von den Schultern gegleitene Hemd, das die partielle Nacktheit der Brüste eher noch betont als verhüllt. Der Umstand, dass sich die linke Brustknospe deutlich unter dem transparent gemalten Hemd abzeichnet, verstärkt noch den vom Künstler beabsichtigten erotischen Appell. Offensichtlich diente hier Tizian in erster Linie Pietro Aretinos „*Humanità di Christo*“ als literarische Grundlage, in der der Dichter den gesamten Lebenslauf Magdalenas schildert: vom einstigen Freudenmädchen zur Büberin beziehungsweise einzigen Jüngerin Jesu Christi, endend in deren Begegnung mit Christus als Gärtner im *Noli me tangere* mit unverhohlenen erotischer Anspielung: „Ich möchte ihn umfassen und ihm Bett und Grab aus meinem Schoß und meinen Armen bereiten.“⁶¹⁹ Erhellend dazu Gentilis ikonografischer Kommentar: „Die neue Typologie der Magdalena in der Wüste, die Tizian am Beginn der 60er-Jahre erfunden hatte [...] geht mit den disziplinären Vorschriften und penitentiellen Anforderungen der sogenannten Gegenreformation nicht konform, sondern steht im Gegensatz dazu.“⁶²⁰ Dass dabei die für Magdalena als Büberin unerlässlichen Attribute nicht fehlen, beweisen als *Vanitas*-Motiv der Totenschädel und das darauf lagernde Buch mit vergoldetem Schnitt, ferner die mit klarem Wasser gefüllte und transparent Licht reflektierende Kristallkaraffe, „ein Zeichen für die Erlösung von Seele und Körper in der höchsten Keuschheit der spirituellen Einswerdung“.⁶²¹ Stand bei der *Büßenden Magdalena* im Palazzo Pitti vorerst die Allusion auf deren ursprüngliche Rolle als Edelprostituierte im Vordergrund des Interesses, so wandelt sich deren Erscheinungsbild in der St. Petersburger Version in ein ambivalentes Verhältnis zwischen gottergebener Frömmigkeit und virtueller Verführungskunst. Letztere spiegelt sich auch in der zur Pitti-Fassung analogen parallelen Schrägstellung der Unterarme, einer Pose, die in allen Kompositionsvarianten an eine antike Statue erinnert – ein Sachverhalt, auf den bereits der Tizian-Biograf Ridolfi (1648) aufmerksam gemacht hatte: „Die Idee [dazu] nahm [Tizian] von einer antiken Frauendarstellung aus Marmor, die in den Werkstätten zu sehen ist [...]“⁶²² Gemeint ist der Typus der *Venus pudica* mit der *Medici-Venus* als vielleicht prominentestem Beispiel, das Tizian als eine in der Sammlung Grimani aufbewahrte Replik zweifelsfrei zugänglich war.

Seit den 50er-Jahren hat sich Tizian auch mit dem Thema des *Büßenden hl. Hieronymus* – sei es in Form von Andachts- oder Altarbildern – intensiv beschäftigt; dass er dabei seitens des Kunstmarkts besonderen Anklang fand, beweisen die zahlreichen danach entstandenen Kopien. Das früheste Beispiel einer Auseinandersetzung mit dem Hieronymus-Sujet führt in jene Zeit zurück, als der Künstler sich vom Einfluss Giorgiones noch nicht ganz emanzipiert hatte. Gemeint ist jenes querfor-



143 Tizian, Büssender hl. Hieronymus,
Leinwand, 80 x 102 cm, Paris, Louvre

matige, im Louvre aufbewahrte Andachtsbild mit dem *Büssenden hl. Hieronymus*, dessen Empfang Federico II. Gonzaga in einem Brief vom 5. März 1531 bestätigt. Wahrscheinlich war es aber die Mutter des Herzogs, Isabella d'Este, die Tizian schon 1523 den Auftrag erteilte, nachdem sie schon Jahre zuvor vergeblich bestrebt war, ein Nachtstück von Giorgione zu erwerben. Vermutlich handelte es sich dabei um jenes Gemälde mit dem *Hl. Hieronymus in der Wüste*, das Marcantonio Michiel 1532 im Haus von Andrea Odoni in Venedig gesehen hatte; die später erfolgte Wahl Tizians war demnach gleichsam nur eine Ersatzlösung.⁶²³ Gemessen an der sich über die gesamte Bildbreite ausdehnenden nächtlichen Landschaft – der „wahren Protagonistin des Pariser Gemäldes“ – ist Hieronymus äußerst klein wiedergegeben. Mit dem Stein zur Kasteiung ausholend blickt der Kirchenvater, dessen zinnoberroter, auf einem Felsbrocken gelagerter Kardinalshut den einzigen Buntfarbakzent setzt, auf das weit entfernte, vom Dunkel fast gänzlich absorbierte Kreuzifix. Überlagert von einem schwärzlichen, scherenschnittartig anmutenden Baumstamm entfaltet der vor nachtblauem Himmel aufsteigende Mond seine fahle Lichtaura.

Etwa ein Vierteljahrhundert später schuf Tizian für die einstige Pfarrkirche Santa Maria Nova in Venedig ein Altarbild mit einer weiteren Version des *Büssenden Hieronymus* (1556–1559; Mailand, Brera). Neueren Archivfunden zufolge war Enrico di Valentino Helman der Auftraggeber, ein aus Köln gebürtiger und in Venedig ansässiger Kaufmann, der 1556 das Patronatsrecht der dem hl. Hieronymus gewidmeten Kapelle in Santa Maria Nova erworben hatte. Die Auftragsvergabe an Tizian erfolgte wahrscheinlich über Vermittlung seiner Gemahlin, Chiara di Martino d'Anna, die mit dem Künstler in besonderer Verbindung stand.⁶²⁴ Anstatt der zuvor im Andachtsbild dominierenden Landschaft beherrscht nunmehr – entsprechend öffentlicher Verehrung – der Eremit die Szenerie. Gemäß der Neudeutung des Themas ist, so Gentili, „nicht nur die Bestimmung [als monumentales Altarbild] eine andere, auch die Zeiten sind verändert: denn jetzt herrscht eine Zeit der dramatischen spirituellen Spannung und der ruhelosen Meditation über die Bedeutung der religiösen Erfahrung“. An die Stelle eines beschaulichen Einsiedlertums tritt ein „wilder Sturm von Emotionen, eine extreme Konfrontation mit sich selbst und mit einer feindlichen Natur“.⁶²⁵ – Halb kniend, schräg vorgebeugt und das Haupt herausfordernd angehoben umklammert Hieronymus den Gipfel des ihm als Stütze dienenden zerklüfteten Felsbrockens, den Arm in emphatischer Geste ausgestreckt, dem Kreuzifix zum Greifen nah – offenkundig sein Bestreben, im Sinne der *Imitatio Christi* am Leiden des Erlösers nicht nur geistig, sondern auch leiblich Anteil zu nehmen. Die Komposition ist auf Diagonalen angelegt. Dies manifestiert sich zum einen in der Schräglage des Kirchenvaters und in den beiden Felskompartimenten rechts, zum anderen im parallel dazu geführten Lichtstreifen des abschüssigen Waldstücks, aus dem sich zwei Baumstämme bedrohlich über den Eremiten neigen. Der Umstand, dass dieser zwischen zwei massigen Felsgebilden eingezwängt ist, erzeugt ein hohes Maß an Spannung, die sich auch in der Dichotomie der symbolischen Beigaben niederschlägt. Links ist ein doppel-schichtiger Felsbrocken platziert, auf dem ein silbriger, von einer Sanduhr flankier-



144 Tizian, *Büßender hl. Hieronymus*, Holz, 235 x 125 cm, Mailand, Brera

ter Totenschädel gipfelt, der aus schwarzen Augenhöhlen den Betrachter anzustarren scheint. Auffällig ist, dass der Schädel mit dem in gleicher Höhe situierten, gleichfalls vom Licht akzentuierten Haupt des Heiligen korrespondiert. Abgekehrt vom *Vanitas*-Symbol lässt dieser, bildzeitlich interpretiert, die Vergänglichkeit hinter sich, den Blick auf den ewiges Leben verheißenden Gekreuzigten gerichtet. Hinzu



kommen die beiden geschlossenen, auf der unteren Felsetage lagernden Folianten, die als Zeugnisse der Tätigkeit des Kirchenvaters als Übersetzer und Kommentator der Bibel auf die Vergangenheit beziehungsweise dessen vollendetes Lebenswerk verweisen.

Mit dem im Besitz der Brera befindlichen Altarbild schuf Tizian den Prototypus für zwei weitere, in seinen letzten Lebensjahren gemalten Hieronymus-Darstellungen. Das im Kloster San Lorenzo de El Escorial aufbewahrte Gemälde wird allgemein als die repräsentativste Fassung der Bilderserie angesehen. In der Tat ist diese am detailliertesten und mit äußerster Sorgfalt ausgeführt, galt es doch immerhin der künstlerisch eher konservativ eingestellten Erwartung des Auftraggebers, Philipp II., gerecht zu werden. Wie aus einem Brief des spanischen Botschafters in Venedig, Diego Guzmán de Silva, hervorgeht, wurde das Gemälde im September 1575 dem König übersandt.⁶²⁶ Angesichts seines für eine Einzeldarstellung eines Heiligen ungewöhnlich großen Formats war das Werk wohl von vornherein als Altarbild vorgesehen, eine Funktion, die es allerdings erst mit einiger Verspätung, 1584, als es in den Escorial übertragen wurde, erfüllte. – Vieles hat sich seit der um etwa eineinhalb Jahrzehnte früher entstandenen Brera-Version verändert. Die Dynamik des Geschehens ist deutlich gemildert, und an die Stelle einer fast ausschließlich auf die Diagonale abzielenden Kompositionsweise tritt ein auf Ausgewogenheit Bedacht nehmender Einsatz struktureller Kräfte; ferner sind Figur und Landschaft nachdrücklicher einem äquilibristischen Verhältnis angenähert. Auch an Hieronymus hat sich ein merklicher Wandel vollzogen. Der gelehrte Heilige ist nicht mehr in strengem Profil, sondern, dem Betrachter zugekehrt, in Dreiviertelansicht wiedergegeben. Angesichts der Reduktion seines vormals körperbetonten Aktionismus wirkt er wesentlich entspannter, mehr noch, geistig verinnerlichter. Sein sehnsüchtig auf den Gekreuzigten gerichteter Blick zeugt von vertrauensvoller Hingabe. Anstatt zielbewusst nach dem Kreuzbalken zu greifen, hält er die geöffnete, weiß in grellem Licht erstrahlende Heilige Schrift umklammert, in der Hoffnung, darin „weitere Denkanstöße für seine Meditation“ (Gentili) zu finden. Erwähnt sei ferner das stark vom Licht absorbierte Karminrot des Mantels, das die introspektive Energie des Heiligen symbolisiert, zudem dessen schräge Bewegungsrichtung verstärkt. Außerdem bildet das Karmin mit dem tiefen Blau des Firmaments im Landschaftsausschnitt einen markanten Kalt-Warm-Kontrast, der nicht zuletzt die große Spannweite zwischen Nähe und Ferne betont, hiermit eine Raumkomponente ins Spiel bringt, die dem Hieronymus-Gemälde in der Brera völlig fremd ist. Über der Heiligen Schrift erhebt sich ein mächtiger, vom oberen Bildrand angeschnittener Baumstamm, der aufgrund seiner Nähe zum Kreuzifix den „Lebensbaum“ bzw. den „Baum der Erkenntnis“ versinnbildlichen könnte. Seine dunklen, nach links ausgreifenden, mit flüchtigem Pinsel grob skizzierten, gebündelt zusammengefassten Zweige interferieren einen gleichdunklen Felsüberhang, der, messerscharf herausgeschnitten, einen Landschaftsausblick fensterartig rahmt und zum blauen Himmel in einem markanten Hell-Dunkel-Kontrastverhältnis steht. Unter einem nahezu kosmisch anmutenden Firmament, von dem ein grell weißer, opak gemalter, den Gekreuzigten beleuchtender Lichtstrahl niederfährt, weitet

Vorige Seite:

145 Tizian, *Büßender hl. Hieronymus*,
Leinwand, 217 x 175 cm, Escorial, Real
Monasterio

Abb. 144, S. 261



146 Giovanni Bellini, Hl. Hieronymus, Holz, 48 x 39 cm, Washington, National Gallery

Abb. 144, S. 261

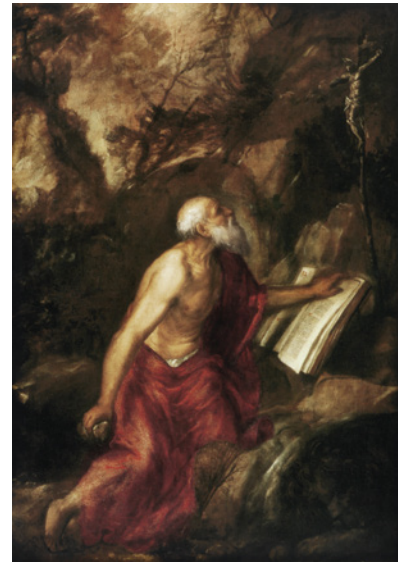
sich eine kahle, von einem Gebirgsmassiv begrenzte Ebene, die mit ihren zahlreichen Weißhöhlungen den Eindruck einer unwirtlichen Eiswüste evoziert. Was den innerbildlich rahmenden Felsbogen angeht, fühlte sich Tizian offensichtlich durch ein Gemälde Giovanni Bellinis, *Der Heilige Hieronymus in der Wüste* (1505; Washington, National Gallery), mit gleichlautendem *arco naturale* und Landschaftsausschnitt inspiriert, ein Motiv, das laut Hetzer bereits Dürer in einem Holzschnitt (1512) als Vorbild gedient hatte.⁶²⁷ – „Das Laub der Bäume wird maltechnisch durch einen Wirbel von Farbstrichen von sehr unterschiedlicher Schattierung und großer expressiver Kraft realisiert.“⁶²⁸ Im Gegensatz dazu sind der Halbakt des Heiligen sowie die übrigen Gegenstände des Heiligen mit äußerster Sorgfalt ausgeführt. Was hier vorliegt, ist eine Dichotomie, die im Übrigen auch an den beiden anderen, 1575 an Philipp II. gesandten Gemälden (*Spanien kommt der Religion zu Hilfe* und *Allegorie auf den Seesieg von Lepanto*) zutage tritt. Anders als die meisten Forscher, die das Escorial-Gemälde um 1575 datieren, plädiert Pallucchini – speziell bezüglich der unteren Bildhälfte – für eine Entstehung des Werks in der ersten Hälfte der 60er-Jahre – ähnlich Valcanover, der diese Zeitspanne sogar mit „um 1560“ präzisierend eingrenzt. Derlei Datierungsvorschläge sind durchaus diskussionswürdig, zumal Tizian etwa den Mantel des Heiligen in der schon 1557–59 gefertigten Brera-Version – im Vergleich mit dem schärfer und differenzierter gefalteten Mantel in der Escorial-Fassung – in einer bereits deutlich flüchtigeren Malweise ausgeführt hat. Erst viel später (so Pallucchini) – um 1575, kurz bevor das Bild Philipp II. übermittelt wurde – habe sich Tizian abermals mit dem Altargemälde befasst und die Landschaft sowie die Vegetation des *arco naturale* mit „vom Licht durchglühten Strichen“ und expressiven Pinselhieben neu überarbeitet.⁶²⁹

In der Tat könnten die im Rücken des Heiligen auf einer Felsplatte stilllebenartig angeordneten Gegenstände bezüglich ihrer maltechnisch präzisen Darstellung gegenüber dem dynamischen, fast abstrakten, somit der letzten Schaffensphase entsprechendem Pinselduktus in der oberen Bildhälfte nicht unterschiedlicher sein. Wie im Hieronymus-Bild der Brera handelt es sich um zwei geschlossene Bücher und eine Sanduhr, denen sich hier drei Briefblätter hinzugesellen, deren fast leserliche Beschriftung den Eindruck eines *Trompe-l'œil*-Effekts wachruft. Wie der über den Himmel gleitende Lichtstrahl und die am Kreuzifix lehrende Heilige Schrift sind die Manuskriptseiten in leuchtendem Weiß gehalten. Daraus resultiert eine den Kirchenvater umfassende, induktiv ergänzbare Dreiecksstruktur, eine kompositionelle Komponente, die von der diagonalen Stellung des Heiligen durchkreuzt wird. Was hier allerdings fehlt, ist der in der Brera-Fassung geradezu provokant anmutende Totenschädel. Dieser Verzicht erklärt sich vielleicht daraus, dass der Künstler seinen Auftraggeber mit diesem in der Tat Grauen erregenden *memento mori* nicht über Gebühr schockieren wollte. Gleichsam als Ersatz dafür mag der links unten kauernde Löwe gedient haben, der – im Gegensatz zum zutraulich schlafenden Löwen in der Brera-Fassung – erzürnt zu seinem Herrn aufblickt und bedrohlich die Zähne bleckt; wie zum Ausgleich dazu der rechts gegenüber unter dem Kreuzifix mit glitzernden Lichtern versehene, aus einem Felsspalt hervorspru-

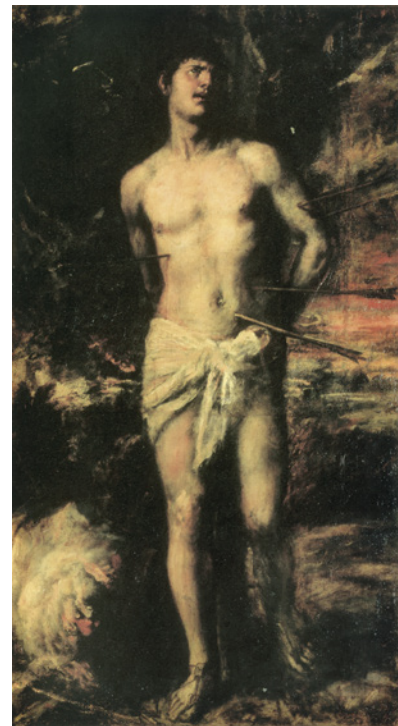
delnde Quell des Lebens. Resümierend ein Satz von Schlink: „Der Hieronymus des Escorial ist in all seinen glaubensrelevanten Funktionen dargestellt: als Büsser, als Bibelübersetzer, als glaubensinniger Verehrer des Gekreuzigten und als von Gott berufener.“⁶³⁰

Dass es sich beim *Büßenden hl. Hieronymus* in der Sammlung Thyssen-Bornemisza in Madrid um eine verkürzte Version der prototypischen, um etwa eineinhalb Jahrzehnte älteren Mailänder Fassung handelt, steht außer Zweifel. Auch hinsichtlich der Datierung (ca. 1570–1575) gibt es heute einen allgemeinen Konsens.⁶³¹ Da bislang kein bestimmter Adressat eruiert werden konnte, liegt die Vermutung nahe, dass das Gemälde – wie einige andere Werke aus Tizians letzter Schaffensperiode – bis zum Tod des Altmeisters in dessen Atelier verblieben ist. Und vielleicht ist es nicht zu weit hergeholt, die Madrider Fassung, deren Formathöhe gegenüber dem Altarbild der Brera um etwa 1,2 m niedriger dimensioniert ist, sogar als Andachtsbild persönlichen Gebrauchs anzusprechen, zumal Tizian – wie ein Vergleich mit seinem letzten Selbstbildnis (Madrid, Prado) beweist – dem ebenso im Profil gezeigten Kirchenvater offensichtlich seine eigenen Gesichtszüge verliehen hat.⁶³² Hinzu kommt, dass sich Tizian – ohne Rücksicht auf einen konkreten Auftraggeber – hier einer radikal offenen, der Monochromie angenäherten Maltechnik bediente, der man selbst in den spätesten Werken (vgl. *Hl. Sebastian*; St. Petersburg, Eremitage) nicht immer in dermaßen idealtypischer Form begegnet.⁶³³

Im Gegensatz zu seiner Dreiviertelansicht in der Escorial-Fassung ist Hieronymus der Profil-Haltung des Heiligen im Altarbild der Brera angeglichen; damit übereinstimmend auch die Struktur des Felsgeschiebes. Unterschiedlich ist jedoch in beiden Fällen die formvernachlässigende Verminderung der Konturenschärfe. Abweichend vom Prototypus und analog zur Escorial-Version nimmt der monumentale, an das Kruzifix gelehnte Foliant der Heiligen Schrift neuerlich eine markante Stellung ein. Lediglich der Lichtwert der aufgeschlagenen Buchseiten ist – im Gleichklang mit den düsteren Brauntönen des Ambientes – erheblich herabgestuft. Auch das ehemals gesättigte Rot des Mantels ist einer lichtresistenten Dämpfung gewichen. Der Heilige ist, so Sapienza, „jetzt mehr denn je absoluter Protagonist in jenem Raum der Meditation und der Askese, dessen Attribute auf das notwendige Minimum reduziert sind“.⁶³⁴ Die Wüstenlandschaft, der eigentliche Aufenthaltsort des Einsiedlers, ist – vor allem bezüglich ihrer verdorrten, nur skizzenhaft wiedergegebenen Baum- und Strauchvegetation – mit wenigen Pinselftrichen angedeutet, womit, so Pochat, „eine Verschmelzung der ästhetischen und der religiösen Erfahrung“ einhergeht. Longhis Begriff des „magischen Impressionismus“ sollte man hier durch den Terminus „magischer Expressionismus“ ersetzen. Pochat zufolge ist „die ganze Malfläche zu einem vibrierenden Geflecht aus warmen braunen Tönen verschmolzen, die Fels, Vegetation, Himmel und den Heiligen selbst durchdringen [...]. In der Tat wird der Betrachter angehalten, sich in die Stimmung des Bildes zu versenken, die aus dem farbigen Gewebe und den fließend aufgetragenen Farbschichten sich quasi von innen her mit mystischer Glut füllt“.⁶³⁵



147 Tizian, *Büßender hl. Hieronymus*, Leinwand, 137,5 x 97 cm, Madrid, Sammlung Thyssen Bornemisza



148 Tizian, *Hl. Sebastian*, Leinwand, 210 x 115,5 cm, St. Petersburg, Eremitage

Mit der *Pietà* schuf Tizian für die Christus-Kapelle in der Frari-Kirche – laut Ridolfi als Gegenleistung für die Erlaubnis, dort beigesetzt zu werden – sein letztes Werk, gleichsam sein immerwährendes, in Malerei umgesetztes ‚Requiem‘. Der am unteren Bildrand angebrachten Inschrift zufolge („Was Tizian angefangen zurückließ, vollendete Palma ehrfurchtsvoll und widmete das Werk Gott“) hat Palma il Giovane das Gemälde nach Tizians Tod vollendet. Auf Basis dieser Inschrift könnte man glauben, dass der Meister das Bild lediglich begonnen habe, dessen Ausführung jedoch großteils von Palma stamme. Dagegen spricht allein schon die Tatsache, dass das Gemälde laut Hope bereits im März 1575, also schon etwa einhalb Jahre vor Tizians Tod (27. August 1576), in der Frari-Kirche ausgestellt war; wohl kaum erst im „angefangenen“ Zustand. Dies belegt ein Dokument im vatikanischen Geheimarchiv, worin der päpstliche Nuntius fordert, dass das Gemälde dem Künstler zurückgegeben werden müsse.⁶³⁶ In Wahrheit hat Palma neben etlichen Retuschen (so Boschinis Beschreibung im Jahre 1664) lediglich den die Totenfackel präsentierenden Engel hinzugefügt. Die *Pietà* blieb wahrscheinlich bis zum Tod Palmas (1628) in dessen Werkstatt, worauf sie um 1631 in die Kirche Sant’Angelo überführt wurde. Nach der Stilllegung der Kirche im Jahr 1810 gelangte das Gemälde 1814 in die Gallerie dell’Accademia.⁶³⁷

Viel ist über die Bedeutung des Bildes geschrieben worden – besonders informativ die Beiträge von De Marco und Gentili.⁶³⁸ Grundsätzlich ist zu bemerken, dass es sich hier um eine Vereinigung der Themen von Christi Leiden, Kreuzestod und Auferstehung handelt, durchdrungen vom Gedanken des eucharistischen Opfers. Dazu die wichtigsten Symbolbezüge: Die Szene wird von den *en grisaille* gemalten, auf hohen Löwenprotomen-Sockeln postierten Skulpturen des Moses und der hellespontinischen Sibylle flankiert. Während Ersterer als alttestamentarischer Repräsentant die Präfiguration des erlösenden Christus verkörpert, prophezeit Letztere, mit Kreuz und Dornenkrone versehen, die Kreuzigung und Auferstehung des Heilands. Erst bei genauerer Betrachtung registriert man, dass zu Füßen der Sibylle, fast gespenstisch, ein dunkler Arm hochragt, dessen Hand – als Zeichen der kommenden Weltherrschaft des Christentums – eine von einem Kreuz gekrönte Kugel hält. Hermeneutisch leichter eruierbar die beiden Löwenköpfe, die auf den Evangelisten Markus beziehungsweise dessen Schirmherrschaft über die Republik Venedig anspielen. Hinzu kommt in der goldmosaizierten Apsiskalotte (zweifelsfrei eine Allusion auf die Kuppeln der Markuskirche) als weiteres Auferstehungssymbol eine aus dem *Physiologus* stammende Darstellung des sein Junges nährenden Pelikans. Abgesehen von diesen ikonologischen Konzept primär bestimmenden Symbolmerkmalen birgt das Gemälde, neben seiner Funktion als Altarbild, auch die Eigenschaft eines Ex Voto-Andachtsbildes, und dies trotz seines ungewöhnlich groß dimensionierten Formats. Als Beleg dafür dient das rechts unten am Löwensockel lehrende Votivtäfelchen, in dem Tizian und sein Sohn Orazio die Gottesmutter, die hier mit ihrem Sohn als verkleinerte Version der großen *Pietà* in Erscheinung tritt, um Verschonung vor der im Sommer 1576 in Venedig besonders heftig wütenden Pestepidemie bitten. Wie sehr Tizian das Gemälde als persönliches Vermächtnis betrachtet hat, beweist der Umstand, dass er dem auf



der Plattformstufe knienden, in Dreiviertel-Rückenansicht und schräger Stellung wiedergegebenen Heiligen – wie schon knapp zuvor dem *hl. Hieronymus* (Madrid, Thyssen-Bornemisza) – seine eigenen Gesichtszüge verliehen hat. Die Analogie zum Kirchenvater in der Madrider Fassung ist – abgesehen von der 90-gradigen Transformation der Ansicht – dermaßen ausgeprägt, dass man gegenüber allen übrigen Deutungsversionen der Forschung (Josef von Arimathäa, Nikodemus und Hiob) der Identifikation mit dem *hl. Hieronymus* den Vorzug geben sollte. Indessen

149 *Titian, Pietà, Leinwand, 378 x 347 cm, Venedig, Accademia*

ist auch Hiob, „der in schwerster Schicksalsversuchung und körperlichem Leiden, in Verlassenheit und Verspottung mit standhaltender [...] Demut und Gottesfurcht ausharrt“, als alttestamentarische Präfiguration des Leidens Christi nicht ganz von der Hand zu weisen.⁶³⁹ Hieronymus bildet als Repousoirfigur – zusätzlich betont durch das Rot seines Mantels, den einzigen Buntfarbwert im Bild – den Auftakt der Komposition. Von seiner schräg gebeugten Rückenkontur führt eine Diagonale über die in zunehmenden Abständen angeordneten Köpfe Christi, Mariens und Magdalenas bis zum Haupt der Mosesstatue, unterbrochen lediglich durch die Gegenschräge des Christusleichnams, die, im Engel und in der Fackel, in die gleiche Richtung zielend, ihr Pendant findet. Hieronymus und Christus formieren sich zu einem gleichseitigen Dreieck, das sich mit dem linken Umriss der Madonna zu einem rechtwinkligen komplettiert, woraus eine Betonung des Bildzentrums resultiert.

Der Leichnam des Erlösers ist zweifellos jenem in Michelangelos *Pietà* von St. Peter in Rom nachempfunden. „Und dieser Leib“, so Rosand, „mit derben Strichen und dicker Farbe gemalt und doch zart lasiert, ist eine konzentrierte Demonstration der Kunst des Malers. Hier wird Farbe zu Fleisch in einem eucharistischen Wandlungsprozess, der einen Triumph für Tizians *colorito* darstellt.“⁶⁴⁰ Im Gegensatz zu Michelangelo und traditionellen *Pietà*-Darstellungen ist die Gottesmutter aus dem Zentrum nach links verschoben, in gehörigem Abstand in den Anblick ihres Sohns versunken. Auch was Tizians Identifikation mit dem hl. Hieronymus angeht, besteht eine prinzipielle Affinität zu Michelangelo, insofern dieser in der florentinischen *Pietà-Gruppe* (1548–1555), die ebenfalls für sein eigenes Grabdenkmal vorgesehen war, Josef von Arimathäa seine Gesichtszüge verliehen hat.⁶⁴¹

Maria und Jesus sind in eine das Triumphbogenmotiv paraphrasierende Apsisnische gestellt, die von einer gewaltigen, mit Bossenquadern bestückten und von einem gesprengten Dreieckgiebel bekrönten Ädikula umfassen wird. Diese Junktimierung zweier fundamental unterschiedlicher Architekturelemente beruht auf einer manieristischen Idee, der eine doppeldeutige Symbol-Intention zu Grunde liegt. Während das Goldmosaik der Apsiskalotte auf das transzendente Himmelgewölbe anspielt, versinnbildlicht das grobe Bossenwerk die Unterdrückung durch die Staatsmacht. Im Übrigen hat sich Tizian hier, wie schon zuvor im *Ecce Homo* (Wien, Kunsthistorisches Museum) und in der Pariser Dornenkrönung (deren Spätfassung in der Münchner Alten Pinakothek eingeschlossen) – durch Giulio Romanos analog gestaltete Portalanlagen des Palazzo del Tè in Mantua anregen lassen – desgleichen durch Serlios Portalmodelle in dessen *Extraordinario Libro*.⁶⁴² – Die Position der aufrecht stehenden Magdalena wird durch den über ihr hochstrebenden Pfeiler akzentuiert. Mit emphatischer Armgeste schreit die Heilige ihren Schmerz hinaus, raumgreifend mit eiligem Schritt den bühnenartigen Schauplatz verlassend und den Eindruck erweckend, als wolle sie in den Betrachterraum vordringen, um der Welt Christi Erlösungswerk zu verkündigen. Mit Worten Hetzers: „Das Bild hat die Feierlichkeit einer Konfession und das Eindringliche eines Vermächtnisses. Es ist wie ein Ruf, mit dem der scheidende Meister sich an die zurück-



150 Tizian, *Venus erzieht Amor*, Leinwand, 118 x 185 cm, Rom, Galleria Borghese

bleibende Welt wendet“.⁶⁴³ Die *Pietà* ist das letzte Hauptwerk Tizians, realisiert mit einer Maltechnik, die der Künstler in seinen letzten zehn Lebensjahren ausgeprägt hatte. „Er überlagerte heftige, pastose Pinselzüge und bearbeitete diese dann mit den Fingerkuppen [besonders ersichtlich am wie selbstleuchtenden Inkarnat des Heilands]. Diese Technik und das schwefelige Kolorit intensivieren die Tragik des Dargestellten, weil sich gleichsam Materie auflöst und die Konturen der Figuren zersetzen.“⁶⁴⁴ Pochat zufolge „ist die Malerei auf dem Wege, wie in der Moderne Selbstzweck zu werden, magische Beschwörung, farbige Materie als Träger und Sinnbild eines Höheren“.⁶⁴⁵

Profane Werke

Mit *Venus erzieht Amor* (Rom, Galleria Borghese) schuf Tizian ein Werk mythologisch-allegorischen Inhalts, dessen Auftraggeber unbekannt ist und das mehrheitlich – gegenwärtig mit Ausnahme von Attardi, die als Entstehungszeit 1559–1561 vorschlägt – mit um 1565 datiert wird; für eine viel zu späte Datierung (ca. 1566–1568) plädiert Pallucchini (Anm. 309; I, S. 321). Die erste Erwähnung des Gemäldes erfolgte im Jahr 1613, als es in den Palazzo Borghese di Campo Marzio gelangte und im Sammlungsinventar des Fürsten Giovanni Battista Borghese mit dem Titel *Drei Grazien* als Schöpfung Tizians bezeichnet wurde. Nur geringfügig ergänzt (*Drei Grazien mit Cupido und einigen Hirtenmädchen*) hielt zunächst auch Ridolfi (1648) an diesem Titel fest, wogegen Manilli (1650), von dem die erste systematische Beschreibung der Galerie stammt, das Bild – dem wahren Sachverhalt schon näher kommend – als *Venus mit zwei Nymphen* klassifizierte; ungeachtet dessen, dass Simone Franchucci bereits 1613 mit *Venere che benda amore* eine zutreffendere Titel-Version vorgeschlagen hatte.⁶⁴⁶ Erst in den 30er-Jahren des 20. Jahrhunderts beginnt sich die Bezeichnung *Venus erzieht Amor* durchzusetzen.⁶⁴⁷ Wiewohl zu Recht widerlegt, ist die lange Zeit gebräuchliche Titelgebung „Drei Grazien“ nicht ganz unverständlich, zumal Venus in antiken Texten nicht selten

mit einer der drei Grazien gleichgesetzt wurde und diese für die Erziehung der beiden Cupidini (*Eros* und *Anteros*) zuständig galt. Über die zahlreichen Deutungen des Gemäldes erst jüngst zusammenfassend referiert zu haben, ist ein Verdienst Attardis.⁶⁴⁸ Dazu nur einige Beispiele: L. Venturi – und ihm folgend Tietze – bezieht das Thema auf eine Textstelle im „Goldenen Esel“ von Apuleius, wonach Venus Amor nach dessen Liebesaffäre mit Psyche mit dem Entzug der Liebeswaffen (Pfeile und Bogen) bestrafte und einen neuen Amor (*Anteros*) in dessen Befugnisse einsetzte.⁶⁴⁹ Friedländer vermutet (anstatt Venus) Vesta, die, mit Hilfe der Augenbinde und unterstützt von ihren Priesterinnen, Amor entwaffnet. Dem wird von Pedrocchio mit dem problematischen Hinweis widersprochen, „dass [Amor-Eros] in Wirklichkeit Waffen gebracht und nicht weggenommen werden“. Laut visuellem Sachverhalt ist Letzteres indes gegenteilig interpretierbar: Die beiden Frauen haben Amor (*Eros*) die Waffen abgenommen, in der Absicht, diese der Göttin zu Gunsten des hinter ihr lauerten Amor (*Anteros*) zu übergeben. Fragwürdig ist ferner, ob es sich beim Frauenpaar – wie heute allgemein behauptet – um Nymphen handelt, zumal diese meines Wissens sonst nie so aufwändig, geschweige denn in Rot gekleidet sind.⁶⁵⁰ Herrmann-Fiore zufolge „scheint das Gemälde [...] das gleichsam unabwendbare Los der universalen Macht von Venus mit den zwei Amoretten in ein mythisches und märchenhaftes Gewand zu übertragen. Die anderen, hier untergeordneten Frauen können zwar versuchen, sie von ihrem Vorhaben abzubringen: Doch welch unnötiges Unterfangen, da die Liebe – auch ohne zu sehen – überall ist!“⁶⁵¹ Erst neulich hat Gentili eine Tizian-Monografie veröffentlicht, in der das Gemälde – Winds einstigen Ansatz vertiefend – als „Liebesallegorie“ bezeichnet wird.⁶⁵²

Der hermeneutisch ausführlichste und tiefgründigste Beitrag stammt zweifelsfrei von Panofsky, dessen ikonologische Erkenntnisse auch in der rezenten Forschung uneingeschränkt in Geltung stehen. Zunächst betont der Autor, dass Amor in der Antikenkunst nie blind dargestellt wurde. Erst im späten Mittelalter gewinnt er diesbezüglich an Bedeutung, was nicht heißt, dass er wirklich blind, sondern lediglich mit verbundenen Augen – so auch in Boccaccios *Genealogia Deorum* (IX, 4) – geschildert wird. In der Renaissance schließlich wurde – basierend auf Servius' Vergil-Kommentar und bildlich durch einen Holzschnitt in Andrea Alciatis damals viel beachtetem *Emblematum Libellus* (1531) belegt – „die Rivalität der beiden [Cupidini] herausgestellt, wonach die Liebe des [mit einer Augenbinde versehenen Amor] zugunsten des sehenden Amors [so auch in Tizians Gemälde] gelöscht wurde“ (Pochat).⁶⁵³ Dazu Panofskys Kernaussagen in Albls zusammenfassender Diktion: „Die Anwesenheit der beiden Eroten kann in Tizians Bild als Amor reciproco [Cartari], also als gegenseitige Liebe, gelesen werden, wobei der sehende Cupido (*Anteros*) sich auf die göttliche Liebe bezieht, in welcher der Geist zur Kontemplation über göttliche Dinge erhoben wird, während der Cupido mit verbundenen Augen (*Eros*) mit der irdischen Liebe assoziiert wird.“⁶⁵⁴ Darüber hinaus zieht Panofsky auch die Funktion eines Hochzeitsbilds in Erwägung. Danach steht Venus für *Pulchritudo*, während ihre beiden Begleiterinnen als allegorische Figuren eheliche Liebe (*Voluptas; amor conjugalis*) und Keuschheit (*Castitas*) symbolisieren.

Die Komposition des halbfigurigen, extrem querformatigen Gemäldes ist im Sinne strikter Zweiteilung rigoros an der Symmetrieachse orientiert, einer Prämisse, die den Künstler zu einem sparsamen Einsatz dynamischer Ausdrucksmittel, somit fast zu einem bildzeitlichen Stillstand zwingt. Ähnlich hat schon Hetzer argumentiert, wenn er schreibt: „Tizian verzichtet auch auf das Kunstvolle der formalen Komposition; selbst die Einheit des Bildes ist ihm schließlich nicht mehr oberstes Gebot.“⁶⁵⁵ Dieser Kommentar ist nur bezüglich der Komposition zutreffend, vor allem dann, wenn man diesem mythologische Werke aus der früheren Schaffensperiode des Malers gegenüberstellt. Ein signifikantes Beispiel dafür ist Tizians zur *Erziehung Amors* thematisch analoge *Hochzeitsallegorie* (Paris, Louvre) vom Beginn des vierten Jahrzehnts. Ob man nun Tizian auch eine mangelnde „Bildeinheit“ beziehungsweise Vernachlässigung ganzheitlicher Gestaltbildung anlasten kann, ist jedoch höchst fragwürdig. Venus ist sitzend in Dreiviertelansicht dargestellt, folliert von einem schwärzlichen, mit einem dunkelroten Vorhang drapierten Wandstück, von dem sich ihr blühendes, porzellanhaft anmutendes Inkarnat besonders wirkungsvoll abhebt. Ihre abgewinkelten Arme sind bildparallel angeordnet und – gestalttheoretisch formuliert – in „guter Fortsetzung“ bogenförmig miteinander verbunden. Daraus resultiert eine strukturelle Korrespondenz mit den mehrfachen Bogenschwüngen des begleitenden Frauenpaars – dies allein schon Beweis dafür, wie Tizian – entgegen Hetzers einschränkender Anschauung – durchaus auf die Sicherung gestaltlicher Ganzheit des Gemäldes geachtet hat. Die Göttin ist mit einem mit Perlen und Edelsteinen besetzten Diadem bekrönt – für die späte Schaffensphase des Künstlers ein ungewöhnliches Kabinettstück miniaturistischer Feinmalerei. Sie trägt ein zart gefälteltes, zum Teil mit lasierendem Pinselduktus behandeltes Kleid, mit dessen Weiß ein Hauch unterschiedlicher Farbschimmer oszillierend verwoben ist. Über ihr tiefes Dekolleté fließt eine blond gelockte, wiederum detailfreudig gemalte Haarsträhne, die am Kleidausschnitt durch eine mit einem Rubin versehene Brosche fixiert wird. Das Haupt zur Seite gedreht richtet Venus ihren Blick auf Anteros, der sich an sie schmiegt und ihr verstohlen über die Schulter schaut, um sie beim Verbinden der Augen seines Konkurrenten interessiert zu beobachten. Was die Position der von den beiden Amorknaben begleiteten Göttin angeht, könnte Tizian laut Herrmann-Fiore durch das Sarkophagrelief mit *Hippólytos und Phaidra* (Pisa, Camposanto) angeregt worden sein. Auch Michelangelo dürfte bezüglich der Komposition seines *Pitti Tondo-Reliefs* (Florenz, Museo Nazionale di Bargello), in dem die Madonna von Johannes und Jesus flankiert wird, aus derselben antiken Bildquelle geschöpft haben.⁶⁵⁶

Ein nach unten zu V-förmig begrenzter Landschaftsausschnitt, der sich aus streng horizontal geschichteten, in Braun und Dunkelgrün gehaltenen Terrainstreifen zusammensetzt und in einem hellblaugrauen, unter einem zwischen Orange-, Rosa- und Gelbtönen changierenden Abendhimmel aufragenden Gebirgsstock gipfelt, sorgt für eine strikte Trennung der Venus von ihren Dienerinnen und ist als einzige Raumkomponente einer sonst streng flächenspezifisch-*ornamental* strukturierten Komposition anzusehen. Obwohl die beiden der Größe nach abgestuften allegorischen Figuren, kognitiv betrachtet, mittels Überschneidung hintereinan-



151 Michelangelo, *Die Pitti-Madonna*, Relief, Florenz, Museo Nazionale del Bargello

der in Erscheinung treten, sind sie gleichwohl in die Fläche gebannt, wofür allein schon die fast nahtlos ineinander gleitenden gleichfarbigen Kleider garantieren. Die vordere Frau, die mit ihrer Rechten das Pfeilbündel des außer Gefecht gesetzten Eros umfängt, symbolisiert angesichts ihrer halb entblößten Brust, des sanft gewellten Haars und sehnsuchtsvollen Blicks unverkennbar *Voluptas*, wogegen ihrer erheblich größer dimensionierten Gefährtin, die Venus den Bogen darbietet, die Rolle der *Castitas* zugeordnet ist; deren straff hochgesteckte Frisur sowie ihre dem Betrachter abweisend zugekehrte Rückenpartie sind dafür untrügliche Kennzeichen. Weitere Merkmale flächenhafter Junktimierung der beiden Frauengestalten manifestieren sich zum einen in der Parallelität ihrer rechten, bogenförmig geschwungenen Körperkonturen, zum anderen dahingehend, dass sich die Kurve des Kleidsaums am Rückendekolleté der *Castitas* – nach dem Gestaltgesetz der „durchlaufenden Linie“ – im Haar der *Voluptas* fortsetzt, woraus ein verbindendes Strukturelement resultiert, das an eine liegende S-Form erinnert. Im Übrigen ist nicht zu verkennen, dass Tizian den beiden Frauen, trotz stringenter Flächenbindung, ein Mindestmaß an Dynamik verliehen hat. Dafür sorgt zum einen der wie unter einem Windstoß aufflatternde Umhang der *Castitas* sowie das hinter ihrem Haupt vorandringende dunkle Wolkenstück, zum anderen ein stroboskopischer Effekt, der – basierend auf der Größendifferenz des Frauenpaars – mittels der in fallender Tendenz parallel gesetzten Körper- und Gewandkurvaturen zum Tragen kommt.

Ungewöhnlich für Tizians späte Stilperiode ist die relative Helligkeit des Kolorits sowie der Verzicht auf kräftige, pastos aufgetragene Lichtreflexe. Mit Worten Suidas: „Ein Flimmern farbigen Lichtes spielt auf Figuren und Landschaft, alles hingehaucht wie ein Zauberbild [...]“. Dazu ergänzend Walther: „Die Handlung löst sich auf in Schwebungen der Farbe, die in Tönen von durchgoldetem Weiß und Inkarnat, Orange, Rot und komplementär steigerndem Blau und Grün in der Fläche verwoben ist.“ Rechnet man dem noch die von Tizians Spätperiode ebenfalls abweichende Konturenschärfe der Formgebung hinzu, wird verständlich, wenn Attardi das Gemälde im Katalog der römischen Tizian-Ausstellung von 2013 – in Opposition zur gegenwärtig präferierten Datierung mit 1565 – schon erheblich früher, um 1559–1561, datiert.⁶⁵⁷

Auch das Gemälde *Spanien kommt der Religion zu Hilfe* (Madrid, Prado) fügt sich stilistisch nur partiell in Tizians Spätwerk. Dafür gibt es insofern einen plausiblen Grund, als der Künstler das allegorische Gemälde höchstwahrscheinlich schon viele Jahre zuvor für Alfonso d'Este begonnen, jedoch nach dem Tod des Herzogs – wie etliche andere Bilder – unvollendet in seiner Werkstatt zurückbehalten hatte, eine Verhaltensweise, die auch dem spanischen Botschafter in Venedig, Diego Guzmán de Silva, nicht unbekannt war, wenn er in einem Brief vom 8. Januar 1575 schreibt, Tizian pflege viele Jahre zuvor gemalte Bilder hervorzuholen, um sie für den Verkauf zu erneuern.⁶⁵⁸ Dies mag auch den Auftraggeber, Philipp II., nicht befremdet haben, der das Werk unter der Bezeichnung „La Religión“ – laut Bericht seines Botschafters – vor dem 24. September 1575 in Empfang genom-



men hatte. Dass das dem spanischen König übermittelte Gemälde mit jenem für Alfonso begonnenen (den Bildträger betreffend) identisch sein dürfte, ist durch Vasari belegt, der es 1566 im Atelier des Künstlers sah und 1568 – also noch vor dessen endgültiger Überarbeitung in den Jahren zwischen 1572 und 1575 (Hunfrey) – wie folgt beschrieb: „Er begann vor vielen Jahren für Alfonso, dem ersten Herzog von Ferrara, ein Gemälde mit einem nackten jungen Mädchen, das sich vor Minerva verbeugt, mit einer weiteren Figur daneben, und einem Meer, wo in der Ferne ein Neptun mitten auf seinem Wagen steht: aber weil der Herr, für

152 *Titian, Spanien kommt der Religion zur Hilfe, Leinwand, 148 x 168 cm, Madrid, Prado*



153 Giulio Fontana, *Spanien kommt der Religion zur Hilfe*, Kupferstich nach Tizian, Wien, Albertina

Abb. 152, S. 273

den er das Gemälde nach dessen Laune anfertigte, starb, wurde es nicht vollendet und blieb daher bei Tizian“.⁶⁵⁹ Einige Jahre später transformierte Tizian das ursprünglich für Alfonso d’Este vorgesehene politisch-mythologisch-allegorische Gemälde in eine christliche Allegorie, zugleich eine einzigartige Verherrlichung Philipps beziehungsweise der katholischen Weltmacht Spanien. Dazu Walthers: „Die allegorische Gestalt einer Kriegerin [...] war ursprünglich eine Minerva mit dem Gespann Neptuns im Hintergrund und wahrscheinlich als Triumph der Tugend über das Laster gemeint, wurde aber vom alten Tizian im Sinne der kämpferischen Kirche umgedeutet, vermutlich im Zusammenhang mit dem [unter Kaiser Karl V.] von Don Juan d’Austria gegen Tunis geführten Kriegszug.“⁶⁶⁰

Dass sich die Genese des von der unvollendeten Erstfassung ausgehenden Madrider Gemäldes so vereinfacht nicht darstellen lässt, zeigt die besonders von Panofsky vertretene These, wonach – gleichsam als *missing link* zur Madrider Schlussfassung – eine weitere Version existiert habe. Einen Anhaltspunkt dafür bietet die um 1570 erfolgte Übermittlung einer Liste von Tizian-Werken durch den kaiserlichen Gesandten Veit von Dornberg an Maximilian II., verbunden mit der Empfehlung, vor allem den Ankauf des mit „Religion“ bezeichneten Gemäldes in Erwägung zu ziehen. Mit dieser Nachricht assoziiert Panofsky den um 1570 von Giulio Fontana gefertigten Stich, der das in der Liste genannte und angeblich verschollene Bild reproduzieren soll. Die dem Stich beigelegte, lateinisch verfasste Inschrift beschreibt das Sujet als „frommes Bild der Religion des unbesiegbaren Kaisers der Christenheit [...]; von der schlangenartigen Häresie und einem grausamen Feind bedroht, vertraut sie sich der Tugend und dem freundlichen Frieden an“.⁶⁶¹ Auf Basis dieses Stiches wurde von Panofsky und einigen anderen Forschern auf die Existenz von drei kompositorischen Phasen geschlossen, die drei verschiedenen Auftraggebern entsprechen: Alfonso d’Este, Maximilian II. und Philipp II. Daraus könnte man folgern, dass Vasaris Beschreibung des Gemäldes mit der für Maximilian II. vorgesehenen Fassung identisch sei. Wethey hat Panofskys Theorie fast zeitgleich widersprochen, mit dem Hinweis, wonach die Überarbeitung der ersten Version – vermutlich auf demselben Bildträger – zum Madrider Gemälde geführt habe.⁶⁶² Laut Röntgenaufnahmen ist unter der Maloberfläche des Prado-Gemäldes ein früherer Zustand erkennbar, der dem Stich Fontanas nahesteht. Unterschiedlich gegenüber der Schlussfassung ist im Stich lediglich der Umstand, dass die später Spanien symbolisierende Figur am Halsausschnitt anstatt eines Cherubskopfes ein *Gorgoneion* (das abgeschlagene Haupt der Medusa) zeigt, sich somit – Vasaris Beschreibung entsprechend – als Minerva zu erkennen gibt. Zudem wurde der zunächst auf dem an der Lanze befestigten Banner prangende Kaiseradler in der an Philipp II. übersandten Version durch einen Kelch ersetzt. Historisch folgerichtig fehlen in der für Maximilian II. gedachten Fassung (laut Stich) sowohl das Wappen des spanischen Königs als auch der im Hintergrund befindliche Flottenverband; Letzteres insofern verständlich, als die Seeschlacht bei Lepanto (7. Oktober 1571) erst bevorstand. Wetheys Kritik an Panofsky vertiefend hat Checa – meines Erachtens zu Recht – die These vertreten, der zufolge unter der Philipp übermittelten Schlussfassung die „kaiserliche Redaktion“ verborgen sei, „die nie an Maximilian II.

gesandt wurde.“ Dem entsprechend gelangt Tagliaferro zur überzeugenden Hypothese, „dass der Stich nicht nach dem Gemälde entstanden sei, sondern mit Aussicht auf einen möglichen [indes nie getätigten] Ankauf seitens des Kaisers“. ⁶⁶³

Wie in *Venus erzieht Amor* sind auch im Prado-Gemälde die Figuren um eine offene Symmetrieachse gruppiert, die hier einen Ausblick auf das Meer gewährt. Begleitet von einer Frauengestalt, die mit ihrem erhobenen Schwert wahrscheinlich die Justitia verkörpert, betritt die vormalige Minerva – nunmehr Spaniens universalen Hegemonieanspruch symbolisierend – das schmale terrestrische Proszenium. Beide Arme diagonal durchgestreckt erweckt sie mit dieser dynamischen Geste den Eindruck, als wollte sie die ganze Welt umarmen. Versehen mit einem Brustpanzer ist sie mit einem Schild, der das Wappen Philipps II. trägt, und einer leicht schräg gestellten, die gesamte Bildfläche durchmessenden Lanze bewaffnet. Bekleidet ist die Frau mit einer aufgebauchten karminroten, von zahlreichen Lichtreflexen übersäten Tunika und einem Kleid, dessen zwischen Oliv, Braun und Gelb oszillierende hell-dunkle Farbgebung Tizians Koloritstil der späten Jahre entspricht. Zu Füßen der allegorischen Figur liegt ein detailliert wiedergegebenes Waffenbündel, ein stilllebenartig angeordnetes *tropaion*, aus dem ein goldschimmernder, reich ornamentierter Harnisch, eine Hellebarde und ein schwarzer, im Licht erglänzender und von einem rotbraunen Federbusch bekrönter Prunkhelm hervorstechen. Im Rücken des Frauenpaares befindet sich eine schemenhaft verblassende Heerschar, die sich alsbald im Lichtschimmer weißlicher Pinselhiebe verliert – Letzteres ein maltechnisch abstrahierender Prozess, der wohl erst von der Schlussredaktion des Gemäldes herrührt. Die Spanien symbolisierende Figur wird von einer dunkelgraublauen Wolke begleitet, die keilförmig nach rechts vordringt und bedrohlich über den weißen Segeln eines Flottenverbandes schwebt. Dass es sich hier nicht, so die häufig vertretene These, ⁶⁶⁴ um eine kampfbereite Positionierung der christlichen Seestreitkräfte bei Lepanto, sondern um die türkische ‚Armada‘ handeln dürfte, beweist der ihr vorauseilende Neptun, der, sein Seepferdegesspann energisch anspornend, bezeichnenderweise einen orientalischen Turban trägt und sich damit gleichsam als Schirmherr der Türken zu erkennen gibt.

Analog zur Lanze der christlichen Befehlshaberin, die das linke Bilddrittel begrenzt, sorgt, als Pendant dazu, der mächtige Baumstamm vollends für eine kompositionelle Dreiteilung. Zu Füßen des Stamms und mit diesem visuell eng verbunden kniet auf einem Felsblock eine nur mit einem um ihre Hüfte gewundenen blaugrauen Umhang bekleidete Frauengestalt, die sich mit demutsvoller Armgeste vor der Schutzmacht Spanien verneigt. An eine büßende Maria Magdalena erinnernd verkörpert sie – wie Kelch und Kreuz in der Bildecke verraten – die katholische Kirche, die sich sowohl von den heidnischen Türken als auch von der in ihrem Rücken hervorzüngelnden Schlangenbrut der Häresie bedroht sieht.

Was die Farb- und Formgebung des Gemäldes anlangt, ist festzustellen, dass diese – vor allem im Figurenbereich, wo sich vielleicht sogar noch Auswirkungen seitens der für Alfonso d’Este bestimmten Erstfassung abzeichnen – in deutlichem Widerspruch zum offenen, formvernachlässigenden, kurzum expressiven Malstil aus Tizians letzter Schaffensperiode steht. Zu einer ähnlichen Beurteilung war

Abb. 152, S. 273



bereits Tietze gelangt: „Nur in den Bildern der allerletzten Jahre hatten die Farben eine ähnliche Dichtigkeit besessen, aber damals waren sie ein den Formen dienendes Pigment gewesen, nun sind sie zum Element geworden, aus dem die Bilder sich aufbauen.“⁶⁶⁵ Lediglich an der türkisblauen, mit weißen Schaumkronen überzogenen Meeresfläche sowie am blauen, mit orangefarbenen Wolkenstreifen vermengten Firmament macht sich der für Tizians späte Stilphase charakteristische flüchtige Pinselduktus bemerkbar. Hinzu kommt die hinter dem Frauenpaar von der Wolke fast gänzlich absorbierte Heerschar, deren Formen sich in einem Wirbel gelblich weißer Pinselhebe abstrahierend auflösen. Einmal mehr hat hier Tizian bewiesen, dass er sich – je nach Auftragslage – in verschiedenartigen Gestaltungsmodi auszudrücken wusste, und dies neben der Favorisierung seines persönlichen, von den Gegebenheiten des Kunstmarkts unabhängigen *non finito*-Malstils der letzten Schaffensjahre.

Mit dem Thema *Tarquinius und Lucretia* hat sich Tizian in drei Bildfassungen auseinandergesetzt. Die früheste ist signiert und befindet sich in Cambridge im Fitzwilliam Museum. Sie wird heute fast allgemein mit um 1568–1571 datiert und einhellig als eigenhändige Schöpfung Tizians angesehen – Letzteres vom Künstler autorisiert durch den Cornelis Cort 1571 erteilten Auftrag, danach einen Stich anzufertigen.⁶⁶⁶ Bezüglich der zweiten, gegenüber der ersten nur geringfügig zeitverschoben entstandenen Version (Bordeaux, Musée des Beaux-Arts) gehen die Meinungen auseinander, ob es sich dabei um ein autografes oder mit Beteiligung der Werkstatt ausgeführtes Gemälde handelt. Schon vorweg sei betont, dass sich beide Versionen hinsichtlich ihrer eher konventionellen Machart grundlegend von dem für Tizians Spätzeit typischen *non finito*- beziehungsweise *macchia*-Stil der letzten Fassung (um 1570–1575; Wien, Akademie der bildenden Künste, Gemäldegalerie) unterscheiden. Die in mehreren Bereichen deutlich registrierbare Detailbehandlung der Erstfassung wird verständlich, wenn man nicht zuletzt den ultrakonservativen Käufer, Philipp II., in Betracht zieht. Schon etwa drei Jahre vor Lieferung des Gemäldes schreibt Tizian am 26. Oktober 1568 an den Monarchen: „Ich verspreche Eurer Majestät, dass ich eine weitere Invention der Malerei von noch größerer Herausforderung und künstlerischem Anspruch zu kreieren im Begriff bin, als ich es seit Jahren vermochte, und sobald sie vollendet ist, werde ich sie ergebenst Eurer Majestät präsentieren.“ Ein an Philipp II. adressierter Brief Tizians vom 1. August 1571 bestätigt die Übersendung des Gemäldes: „Ich glaube, dass Eure Majestät die Malerei der ‚Lucretia violata da Tarquinio‘ erhalten hat.“⁶⁶⁷

Als literarische Quellen dienten Titus Livius' *Ab urbe condita*, Ovids *Fasti* und Boccaccios *De claris mulieribus*. Die Geschichte kurz zusammengefasst: Collatinus rühmt *coram publico* seine Frau Lucretia als die tugendhafteste aller Gemahlinnen, für den etruskischen Königssohn Tarquinius Anreiz genug, um Lucretia, die ihm aufgrund ihrer Schönheit und Keuschheit vereinigen Wesens als besonders begehrenswert erscheint, zu verführen. Um sich die Tugendhafte gefügig zu machen, erpresst Tarquinius sie mit der Androhung, ihren Diener zu töten und diesen als

Vorige Seite:

154 Tizian, *Tarquinius und Lucretia*, Leinwand, 188,9 x 145,4 cm, Cambridge Fitzwilliam Museum



155 Tizian (mit Werkstattbeteiligung), *Tarquinius und Lucretia*, Leinwand, 193 x 143 cm, Bordeaux, Musée des Beaux Arts

vermeintlichen Liebhaber – einen Ehebruch vortäuschend – neben sie zu legen. Daraufhin ergibt sich Lucretia dem lüsternen Königssohn. Am nächsten Morgen gesteht sie ihrem Gemahl den unfreiwilligen Fehltritt und wählt den Freitod.

Jaffé zufolge wurde Tizian durch einen Stich des Fontainebleau-Meisters L. D. angeregt. Vor allem bezüglich der Körperhaltung des Tarquinius hat sich der Maler in der Tat weitgehend an diesem Vorbild orientiert.⁶⁶⁸ – Tarquinius stürmt in Lucretias Schlafgemach, um diese mit dem Dolch in der Hand zum Liebesakt zu zwingen. Er ist schräg in Seitenansicht wiedergegeben und füllt die linke Bildhälfte; lediglich sein vorgerecktes Haupt überquert die Symmetrieachse. Das Antlitz ist mittels sanft gleitender Licht-Schatten-Kontrastierung modelliert. Seinen stechenden, ebenso begehrlischen wie bewundernden Blick richtet er auf Lucretia, die sich mit drastischen Armbewegungen – den rechten, von Tarquinius umfassten Arm hilflos hochgestreckt, mit dem linken den Verführer zurückweisend – zur Wehr setzt, wiewohl ihr Antlitz nur wenig Entsetzen verrät, eher den Ausdruck von Schicksalsergebenheit erkennen lässt. Der rechte, aus dem aufgekrempelten Ärmel hervorstoßende Arm des Tarquinius ist perspektivisch extrem verkürzt und scheint in den imaginären Betrachtterraum vorzudringen. Dem entspringt ein beträchtliches Dynamikpotenzial, das durch die beiden, parallel zur Arm-, Schulter- und Kopflinie des Verführers in Kurvenschwüngen durchhängenden Vorhangfalten noch verstärkt wird. Tarquinius trägt ein bräunliches, golddurchwirktes Wams, das – ähnlich wie Lucretias Schmuckaccessoires (Armbänder, Ohrgehänge und Perlenkette) – minutiös ausgearbeitet ist. Das Karminrot seiner halbkreisförmig drapierten, die Kurvaturen des Vorhangs präludierenden Hose kontrastiert mit dem homogen aufgetragenen, aggressiven Zinnoberrot der Strümpfe. Was vorliegt, ist ein Akkord, dem aufgrund der Nah-Abständigkeit des Farbenpaars ein hohes Maß an Spannung innewohnt. Im Rücken des Aggressors befindet sich ein vom Bildrand angeschnittener Jüngling, der ein Stück des Vorhangs wegzieht, um den sich anbahnenden Vergewaltigungsakt zu beobachten. Wie Ferino-Pagden kritisch anmerkt, wird jener „oft, doch zu Unrecht, als Voyeur im Bild und damit als Spiegelbild des Betrachters bezeichnet“.⁶⁶⁹ In Wirklichkeit handelt es sich um jenen Diener, dem, sollte sich Lucretia dem Königssohn verweigern, laut Historie der sichere Tod droht. Das linke Bein fest in der Bildecke verankert klemmt Tarquinius das auf dem Bettrand platzierte rechte Knie zwischen die Beine seines Opfers, von deren Scham nur durch ein gleichwohl phallisch anmutendes Stoffknäuel getrennt. Lucretia liegt, gestützt durch hoch geschichtete Kissen, halb aufgerichtet auf einem komfortablen Bett, dessen blendend weiße Leintücher mit einem dichten Geflecht minutiös ausgeführter Fältchen übersät sind; ebenso fein behandelt das von ihrem Oberschenkel zu Boden fallende, lasierend gemalte Seidentuch. Ihr nackter, dem Betrachter in Dreiviertel-Ansicht zugekehrter Leib zeigt ein verführerisches Inkarnat, das von sanft schmeichelnder Licht-Schatten-Bildung umflort ist. Parallel zu Tarquinius' Oberkörper und Unterschenkeln erstreckt sich ihre Gestalt beinahe über die gesamte Bilddiagonale, ein kompositionelles Merkmal, das der Vergewaltigungsszene – neben den in entgegengesetzte Richtung zielenden Armgesten – ein Höchstmaß an dynamischer Spannung verleiht.

Entgegen der vor allem von Pallucchini und, ihm folgend, auch hier vertretenen These hat Habert hinsichtlich der zeitlichen Reihenfolge der in Bordeaux aufbewahrten Fassung gegenüber jener in Cambridge befindlichen unberechtigt den Vorrang eingeräumt. Dem Autor zufolge „zog es Tizian vor, die konventionellere, in ihrer Erotik weniger gewalttätige und dadurch für den spanischen Hof akzeptablere Cambridger Version zu signieren und an seinen königlichen Auftraggeber nach Madrid zu senden, und nicht jene in Bordeaux, zu der ihn sein glühendes Temperament zunächst [!] inspiriert hatte und in welcher der Schrecken, der von Tarquinius' drohender Geste ausgeht, Lucretia dazu veranlasst, ihren Kopf mit einem Schrei des Entsetzens abzuwenden“.⁶⁷⁰ Um das Gemälde in Bordeaux als Erstfassung anzuerkennen, wäre vordringlich zu prüfen, ob es sich um ein autografes Werk Tizians handelt, wobei – nur zur Erinnerung – die Cambridger Fassung in der Fachliteratur generell als völlig eigenhändige Leistung des Künstlers angesehen wird. Die Frage nach der Eigenhändigkeit der Bordeaux-Version hat die Forschung in zwei annähernd gleichgewichtige Parteien gespalten. Dazu ist anzumerken, dass die Kontrahenten nur selten stilkritisch-analytische Argumente anführen, die zur Lösung dieser Problematik – gipfelnd in der Beantwortung der Frage: „autograf oder mit Werkstattbeteiligung“ – beitragen könnten.⁶⁷¹ Die Version in Bordeaux zeigt bezüglich der Haltung der Figuren, deren drastischer Gebärdensprache und der diagonalen sowie flächenprojektiven Komposition mit jener in Cambridge ein hohes Maß an Übereinstimmung. Abweichend davon sind der fehlende Diener, das abgewandte Haupt der Lucretia, die mit dem zum Schrei geöffneten Mund ihr Entsetzen bekundet, sowie der bildparallel abgesenkte Arm des Tarquinius, der mit seinem im Licht aufblitzenden Dolch auf die Scham des Opfers zielt. Gravierender sind indes die Unterschiede, die sich in der Form-, Licht- und Koloritauffassung ausmachen lassen. Charakteristisch ist eine im Vergleich mit der Cambridger Fassung hart modellierende Malweise, wie sie besonders prägnant am penibel gelockten Haupt, Arm und Dolch des Aggressors zu Tage tritt. Zudem ist dessen Gewand – vor allem hinsichtlich der sowohl luminaristisch als auch farblich schwachen Modulierung sowie der geringfügigen Variabilität der Rotwerte – wenig differenziert behandelt. Schwerwiegend ist der Mangel an weich changierenden Licht-Schatten-Nuancen, wie er sich besonders an Lucretias ebenso eintönig wie plan aufgetragener Inkarnatsfarbe manifestiert. Kurzum: All diese Merkmale sprechen für eine namhafte Beteiligung der Werkstatt.

Die dritte, in der Gemäldegalerie der Wiener Akademie aufbewahrte Version unterscheidet sich von den beiden vorangegangenen durch ihre formvernachlässigende Malweise. Meines Wissens war D. Bohde der erste (ihm Suida 1935 folgend), der das Gemälde als eigenhändiges Spätwerk Tizians anerkannt hat. Nach jahrzehntelangem Stillstand der Forschung waren es Morassi und Pallucchini (dat. mit 1571), die diese Zuschreibung bekräftigten, was nichts daran änderte, dass Wethey eine andere Meinung vertrat, indem er das Werk der Tizian-Nachfolge zuwies und dabei – völlig unverständlich – sogar Palma il Giovane als Urheber in Erwägung zog; noch 2003 war es Dunkerton, der sich mit Wetheys Anschauung

Abb. 156, S. 280



156 Tizian, *Tarquinius und Lucretia*, Leinwand, 149,7 x 187 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

solidarisch erklärte. Kontrovers auch Jaffé, der das Gemälde im Hinblick auf die Cambridge-Version als unvollendet betrachtet – „unvollendet“ allerdings nicht im Sinne des *non finito*, das schon Pallucchini als eigenständig ausdrucks mächtiges Gestaltungsmittel definiert hatte.⁶⁷² Überlegungen, wonach das Wiener Bild der Version in Cambridge als Vorlage gedient habe, unfertig geblieben oder als Fragment eines größeren Bildes anzusehen sei, wurden von Martina Fleischer (1990) überzeugend zurückgewiesen. Seit den fundierten Forschungen der Autorin besteht ein weitgehender Konsens, dass es sich hier um eine autografe Leistung Tizians handelt.⁶⁷³

Das Paar ist nicht mehr ganzfigurig wie zuvor, sondern als Kniestück dargestellt. Daraus resultiert eine ausschnitthaft nahsichtige Konzeption, die den Betrachter suggestiv einzubeziehen scheint. Wie in den beiden früheren Fassungen sind Tarquinius' Haupt und Oberkörper schräg vorgeneigt. Davon abweichend die Hinzunahme eines gekurvt drapierten, rotbraunen Schultertuchs, das farblich den ebenso geschwungenen Vorhangfalten angeglichen ist. Das Haupt des Aggressors scheint angesichts seiner Konturlosigkeit in das Dunkel des textilen Hintergrunds einzutauchen. Seine Physiognomie ist tief verschattet, lässt somit keinerlei emoti-

onale Regungen erkennen. Wie in der Cambridger Version ist die rechte Hand mit dem Dolch angehoben, wobei ursprünglich laut Röntgenbild eine der Bordeaux-Komposition angenäherte Lösung vorgesehen war, nämlich den Arm in nach unten weisender Stellung wiederzugeben. Lucretia betreffend sind gegenüber den früheren Fassungen, von den gleichen Abwehrgesten der Arme abgesehen, deutlich ausgeprägtere Unterschiede auszumachen. Sie ist nicht nackt, sondern züchtig bekleidet, ferner ist sie nicht liegend, sondern am Bettrand sitzend dargestellt. Anstatt ihren Gesichtszügen individuellen Ausdruck zu verleihen, hat sie Tizian nahezu mit maskenhaft erstarrter Physiognomie dargestellt. Fleischers treffender Beschreibung zufolge „vollführt Lucretia eine Drehbewegung mit doppelter Torsion und taumelt, wie durch einen Stoß um ihr Gleichgewicht gebracht, an das [nur flüchtig skizzierte graue] Kissen ihrer Bettstatt und scheint gleichzeitig aus dem Bild auf den Betrachter zuzustürzen“.⁶⁷⁴ Was die äußerst dynamische Konzeption angeht, greift Tizian, so die Autorin weiter, auf sein eigenes Werk zurück, und zwar auf jenes Fresko in der Scuola del Santo in Padua, in dem das *Wunder des eifersüchtigen Ehemanns* abgebildet ist. In der Tat hatte sich der Künstler schon in jungen Jahren (etwa sechs Jahrzehnte zuvor) mit dem manieristischen Stilphänomen der *figura serpentinata* auseinandergesetzt. Beachtet man die sich in komplizierter Drehbewegung dem Todesstoß ihres Gemahls widersetzende Frau, so ist – deren hochgereckter Arm inbegriffen – eine antizipierende Affinität mit Lucretias Körpertorsion gewiss nicht zu leugnen.⁶⁷⁵

Nunmehr hat die Farbe endgültig die Vorherrschaft über die Form errungen. Im Zeichen des *non finito* befinden sich die Formen in Auflösung. Auf die Darstellung von Details wird generell verzichtet. Beispielhaft dafür das Gewand des Tarquinius, auf dem – die Unterschiede zwischen Wams und Hose tilgend – laut Fleischer neun, aus Rotbraun, Ocker und Weiß bestehende Farbschichten als dicke unentwirrbare Farbmasse lagern. Suida fühlt sich an ein „geflecktes Raubtier“ erinnert, ein Indiz dafür, wie sich Tizian mit Farbe und empathisch nachvollziehbarem, aus Flecken und breit aufgetragenen Strichen bestehendem Pinselduktus völlig neue Ausdrucksmöglichkeiten erschlossen hat. Desgleichen bei Lucretia, an deren Kleid sich zahllose weiße Pinselhiebe – teils deckend, teils lasierend – überlagern und die an sich schon heftige Körpertorsion noch zusätzlich steigern. Kurz: Im Vordergrund steht die Devise: Farbe als formunabhängiges Ausdrucksmittel für exzessive Dynamik. Diese sich aus dem *non finito* der Form der *macchia*-Technik zusammensetzende Malweise hat Fleischer vorzüglich auf den Punkt gebracht: „Anders als Gemälde wie die mit einem hohen Grad an ‚Finish‘ in der Detailbehandlung und in leuchtenden Farben gestaltete Fassung in Cambridge weisen jene [in der zwischen 1571 und 1575 geschaffenen Wiener Schlussversion] einen malerischen Vortrag auf, in dem die deutliche Erkennbarkeit von Malstruktur und einzelnen Pinselstrichen und die nur sehr selektive Durchmodellierung von Einzelheiten bei gedämpfter Farbskala als Äquivalent für die Dramatik, inhaltliche Tiefe und Vielschichtigkeit der Aussage stehen.“⁶⁷⁶ Dem liegt ein Entwicklungsprozess zugrunde, der sich bereits etliche Jahre zuvor – etwa in den Gemälden *Hl. Margarete mit dem Drachen* (Madrid, Prado), *Raub der Europa*, 2. Fassung des *Laurentius-Martyriums*

Abb. 60, S. 116

und *Verkündigung in San Salvatore* – partiell angekündigt hatte. Schon damals war Vasari – speziell bei Betrachtung des *Raubs der Europa* – zu folgendem, letztlich für das Wiener Spätwerk noch zutreffenderem Urteil gelangt: „Letztere hingegen gestaltete er [Tizian] mit grob hingeworfenen Pinselstrichen und Flecken, so dass man sie von nahem nicht zu betrachten vermag, sie aus der Ferne aber perfekt wirken.“⁶⁷⁷ So gesehen wird verständlich, dass Tizian bei der Produktion der dritten Fassung von *Tarquinius und Lucretia*, in der er „seinem poetischen Impetus völlig freien Lauf lassen konnte, ohne sich um irgendeine Form zu scheren“ (Pallucchini), nichts weniger als den Kunstmarkt im Sinne hatte, vielmehr diese Fassung in seinem Atelier zurückbehielt. Mit Worten Pedrocchos: „Somit wäre dieses Bild ein ‚privates‘ Andenken an die Version für Philipp II.“⁶⁷⁸

Ungefähr zeitgleich mit der dritten Fassung von *Tarquinius und Lucretia*, um 1570/71–1575/76, schuf Tizian mit *Nymphe und Schäfer* (Wien, Kunsthistorisches Museum) ein weiteres, der offenen Malweise seiner spätesten Schaffensjahre entsprechendes Hauptwerk, das wohl gleichfalls bis zum Tod des Künstlers in dessen Atelier verblieben ist. Bis 1636 war das Gemälde in der venezianischen Sammlung von Bartolomeo della Nave nachweisbar. 1659 gelangte es in den Besitz von Erzherzog Leopold Wilhelm in Brüssel. In einem zu diesem Anlass von Teniers (1660) für das *theatrum pictorium* angefertigten Stich wurde es als Werk Tizians bezeichnet – eine Zuschreibung, die in der Folge nie in Frage gestellt wurde. Von jeher stand die ikonografische Problematik im Vordergrund des Interesses. Zunächst begab man sich auf die Suche nach berühmten Liebespaaren in der Mythologie, wobei man zu zahlreichen unterschiedlichen Ergebnissen gelangte. Dazu nur eine Auswahl der wichtigsten Vorschläge: „Endymion und Diana oder Luna“, „Medor und Angelica“, „Venus und Anchises“, „Daphnis und Chloe“, „Venus und Äneas“, „Orpheus und Mänade“.⁶⁷⁹ Die diesbezüglich glaubhafteste Theorie dürfte von Panofsky stammen, dem zufolge hier auf die unglückliche Liebe zwischen Paris und der Nymphe Oinone angespielt wird. Die literarische Quelle dazu findet sich in Ovids *Heroides* (V, 11–15), in denen 21 imaginäre Briefe bedeutender Liebhaber der Vergangenheit aufgelistet werden. Im „fünften Brief“ korrespondiert die Nymphe Oinone mit Paris, der, in Liebe mit ihr vereint, als Hirte in den Wäldern der Umgebung Trojas seine glücklichste Zeit verbrachte, ehe er sie – nunmehr mit ihr verheiratet – verließ, um Helena zu gewinnen.⁶⁸⁰ Erwähnt sei auch Beltings These, wonach hier „ein Bezug zum Hirtenpoeten Galicio in Sannazaros *Arcadia* bestehen [könnte], der in einem seiner Lieder eine schöne Frau in Rückenansicht besingt“.⁶⁸¹ Indessen hatten schon Freedman (1989) und Koos (1995) erkannt, dass sich die Szene quellenmäßig weder einer bestimmten Textstelle noch einem konkreten Liebespaar der Mythologie zuordnen lässt. Hinzu kommt die weitgehende Suspendierung einer Handlung beziehungsweise eine Negation des Narrativen, für die Autoren Anlass genug, das Thema als Pastorale zu deuten, mit dem sich Tizian schon in seiner frühesten Schaffensperiode, als er Giorgiones *Concert champêtre* (Paris, Louvre) fertigstellte, vertraut gemacht hatte.⁶⁸²



157 Tizian, *Nymphen und Schäfer*, Leinwand, 149,7 x 187 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

Trägt in der Wiener Fassung von *Tarquinius und Lucretia* die pastose, freie Malweise „entscheidend zur Dramatisierung der Handlung“ bei, dient sie in *Nymphen und Schäfer* der „Verlebendigung und Intensivierung der Stimmung“ (Pochat). Ein Vergleich der beiden Bilder macht evident, dass in ersterem die macchia-Technik radikaler zum Ausdruck gelangt, wogegen sie in letzterem lediglich im Bereich des Himmels und der Landschaft – und dies nur in Spuren und fast monochromer Weise – in Erscheinung tritt, zudem die beiden, in anderen Gestaltungsmodi ausgeführten Protagonisten unberührt lässt. – Der Schäfer kauert mit gespreizter und wie schreitend abgewinkelter Beinstellung unter dem dunkel schattenden Blätterdach einer Buche. Er trägt einen pelzverbrämten Umhang, dessen gedämpftes Rotbraun sich nur unmerklich von der Monochromie des Ganzen absetzt, sowie eine weiße, mit Grau durchsetzte phrygische Beinkleidung. Ein sanft wechselndes Licht-Schatten-Spiel mildert jegliche Konturenschärfe und weckt Erinnerungen an Giorgiones *Concert champêtre*. In seinem Flötenspiel kurz innehaltend dreht der Jüngling das mit Lorbeer bekränzte Haupt in jäher Wendung ins Profil, mit der Nasenspitze nahezu das Haar der Nymphen berührend, als wollte er ihr ein Geheimnis zuflüstern. Bei der Gestaltbildung des Schäfers fühlte sich Tizian offensichtlich durch Sebastiano del Piombos *Polyphem*, ein Fresko im Galatea-Saal der Villa Farnesina in Rom, angeregt. Derlei Zitate sind – vor allem in der späten Schaffensphase des Künstlers – nichts Ungewöhnliches. Gentili zufolge schien Tizian damals „oft zurückzublicken, wobei er sich frei auf ein umfassendes Bildrepertoire stützte und die ursprünglichen Elemente versuchsweise wieder zu einer Ordnung zusammenfügte, die sich nur auf sein Verlangen nach einem vertieften Malstil [...] konzentrierte“.



158 Sebastiano del Piombo, *Polyphem*, Fresko, Rom, Villa Farnesina, Galathasaal

Auf einem Pantherfell ausgestreckt wendet die nackte Nymphe ihrem Verehrer den Rücken zu, mit einer nach rückwärts weisenden Kopfdrehung auf dessen Werbung mit schelmischem Blick über die Schulter reagierend. Im Wissen um ihre Verführungskünste präsentiert sie ihm wie dem Betrachter in unverkennbar erotisierender Absicht Gesäß und Hüfte, nicht zufällig jene Stellen, die angesichts des darauf fokussierten Lichts die meiste Aufmerksamkeit im Bild erregen. So gesehen gelangen wir zu einem Interpretationsversuch, der Deiters' Deutung, in der von einer „emotionalen Unerreichbarkeit der Frau“ die Rede ist, wesentlich widerspricht. Ebenso zweifelhaft ist die daraus gezogene Schlussfolgerung der Autorin, wenn sie schreibt: „Indem sie ihm den Rücken zeigt, sich ihm nicht hingibt und seinem Werben standhält, ist sie gerade um Anstand bemüht.“⁶⁸³ Verkannt wird hier, dass die Rückenansicht und Kopfdrehung der Nymphe keineswegs als Abwehrgeste zu verstehen sind, vielmehr eine raffinierte Bereitschaft zur Kontaktnahme mit dem Hirten signalisieren, ein unverhohlenes Zeichen einer sich erst anbahnenden Liebesbeziehung. Daran ändert auch nichts, wenn Pochat den auf den Betrachter gerichteten Blick der Nymphe als „Vergegenwärtigung des Momentanen“ interpretiert.⁶⁸⁴ Indessen handelt es sich hier gewiss nicht nur um ein *punctum temporis*, zumal die stroboskopische Anordnung der Beine beider Protagonisten ein Dynamikpotential birgt, das einen weiteren Handlungsablauf verheißt, mithin eine zeitprotentive Dimension eröffnet. Ausgangspunkt für diese Rezeptionsweise ist die aktive Wahrnehmung des Betrachters, die in dessen Sensorium jene „Bewegungsantwort“ erzeugt, die schon Kandinsky, und dies schon lange vor Arnheims gestalttheoretischen Forschungen, geläufig war, als er den wichtigen Satz formulierte, wonach es der durch „die ‚Phantasie‘ angeregte Empfänger [sei], der am Werke ‚weiter-schafft‘“. Unter diesem Aspekt agiert der Betrachter nicht mehr als passiv Aufnehmender, sondern als interaktiv am Kunstwerk Beteiligter – kurz: er wird gleichsam zum „Mitarbeiter des Künstlers“, wie es der Wahrnehmungspsychologe Kreidler pointiert erläutert hat.⁶⁸⁵



159 Giulio Campagnola, *Liegende Venus*, Kupferstich, Cleveland, Museum of Art

Wie beim Schäfer stützte sich Tizian auch bezüglich der Nymphe auf eine etwa ein halbes Jahrhundert ältere Bildquelle. Den Prototypus für seinen delikaten Frauenakt fand er in einem Stich von Giulio Campagnola, der eine ebenfalls in Rückenansicht wiedergegebene liegende Venus zeigt, die vermutlich nach einem Werk Giorgiones entstanden ist. Von diesem Vorbild ist Tizian lediglich hinsichtlich der Kopfdrehung der Nymphe abgewichen, wobei das Motiv des „Blicks über die Schulter“ häufig in Giorgiones Œuvre anzutreffen ist; dass dieser Idee eine Anregung seines Lehrmeisters zugrunde liegt, ist anzunehmen.⁶⁸⁶ Stellt sich nur noch die Frage nach der auf dem Oberarm der Nymphe ruhenden Hand. Strittig ist, ob sie zu dieser gehört oder dem Schäfer zuzuordnen sei. Schon 1933 hat Suida die Zugehörigkeit der Hand zum Schöpfer in Erwägung gezogen – eine Anschauungsweise, die auch Pochat zu teilen scheint, wenn er schreibt: „[Die Hand] dürfte bereits von Beginn an als eine Geste des Umfangens geplant gewesen oder versuchsweise entworfen worden sein“, ehe dieses ursprüngliche Konzept dem Flötenspiel weichen musste. Meines Erachtens ist diese These unhaltbar, zumal kaum anzunehmen ist, dass Tizian – nach einem Themenwechsel zugunsten des Flötenspiels –

auf eine Eliminierung der sodann überflüssig gewordenen Hirtenhand verzichtet hätte. Noch problematischer ist die Annahme, dass der Künstler hier eine „Doppeledeutigkeit“ erzielen wollte.⁶⁸⁷ So gesehen spricht nichts dagegen, die umstrittene Hand der Nymphe zuzuordnen – eine These, die auch Oberthaler, maltechnisch begründet, vertritt: „In der Röntgenaufnahme ist jedoch keine Verbindung von der Schulter des Schäfers zur Hand der Nymphe zu erkennen, vielmehr ist die Schulterpartie sehr deutlich abgegrenzt.“⁶⁸⁸ Oberthalers wissenschaftlich gewissenhaft betriebene Untersuchung bezüglich Tizians Pinselführung, Form- und Farbgebung sowie eine ergebnisreiche Interpretation der Röntgenaufnahme decken eine „eigene, ganz neue Arbeitsweise“ des Künstlers auf. Besonders erhellend Oberthalers Analyse der Nymphe, deren Malmodus sich von allen übrigen Bildbereichen grundlegend abhebt: „Während also die deutlich sichtbaren Pinselstriche in der Figur des Schäfers wie auch in der Landschaft [und im Himmel] von einer offenen Malweise zeugen, weist die Figur der Nymphe eine Pinselarbeit auf, die sich von der im übrigen Bild angewandten vollkommen unterscheidet. [...] Hier von einer offenen Malweise zu sprechen wäre völlig unzutreffend, vielmehr werden sichtbare Pinselstriche vermieden, um die Illusion von Haut und Körper der Nymphe nicht zu (zer)stören. Der Maler tritt zugunsten seines Sujets in den Hintergrund.“⁶⁸⁹

Wahrscheinlich von der Düsternis am Himmel und in der Landschaft ausgehend schreibt Walther: „Die Lockung des weiblichen Körpers wird überschattet vom Gefühl der Bedrohtheit; ein tragischer Ton wie von einem Abschied schwingt in dieser Liebesszene mit“ – eine Interpretation, die indes wohl nur der halben Wahrheit entspricht.⁶⁹⁰ Hinter der Nymphe erstreckt sich ein Felsplateau, von dessen Dunkel sich das mild leuchtende Inkarnat der Schönen wirkungsvoll abhebt und das rechts steil abfällt, dem Blick einen Landschaftsausschnitt öffnend, wo, nur schwer erkennbar, ein Hirte seine Schafe schert. Auf dem Plateau erhebt sich ein mächtiger, abgestorbener Baumstumpf, dem indes ein frischer, neues Leben verheißender Trieb entspringt, an dessen dicht belaubten Zweigen ein sich aufrichtender Ziegenbock knabbert. Dieser verweist auf die Fruchtbarkeit der Natur, dient aber auch, der Venus zugeordnet, als Symbol der Liebe.⁶⁹¹ Hinter dem Tier am Horizont blinkt ein roter Lichtschein, der allein, einem Hoffnungsschimmer gleich, den sonst total bewölkten beziehungsweise links von Nebelschwaden und dem Anschein nach sogar von einem Regenschauer verhüllten Himmel durchbricht. Damit wird klar, dass neben Walthers Bedrohungsthese auch Hoffnung auf einen glücklichen Ausgang der Liebesbeziehung besteht, somit sich eine ambivalente Deutbarkeit der Szene anbietet.

Die gründlichen Forschungen Oberthalers werfen – vor allem den Himmel und die Landschaft betreffend – ein völlig neues Licht auf Tizians Spätstil: „Der für Tizians Spätwerk häufig verwendete Begriff der offenen Malweise trifft am deutlichsten für den Hintergrund [...] zu, der aus Flecken von mit verschiedenen breiten Pinseln aufgetragener Farbe unterschiedlicher Konsistenz – von trocken und pastos bis flüssig und lasierend – besteht [...]. Der maltechnische Aufbau des Himmels lässt sich wie folgt erklären: Über der hellen Gipsgrundierung liegen eher dunkle,

braune oder graue Untermaalungsschichten, auf die dann mit verschiedenen (bis zu zwei cm) breiten Pinseln [...] helle Akzente gesetzt wurden. Darüber befinden sich wieder dunklere, lasierende oder halbdeckende Farbschichten aus diversen braunen bis rötlichen Tönen, die gleichfalls in fleckiger Manier aufgetragen sind [...]. Es handelt sich also weder um ein spontanes Produkt, noch um das zufällige Resultat eines unfertigen Bildstadiums, sondern vielmehr um ein ausgeklügeltes und aufwändiges System von Arbeitsschritten [...].“⁶⁹² Dies mit „zitternder Hand“ und „geschwächtem Sehvermögen“ zu bewerkstelligen, wäre wohl kaum möglich gewesen.

Annähernd zeitgleich mit der *Pietà*, um 1570–1576, entstand auch *Die Schindung des Marsyas* (Kroměříž, Erzbischöflicher Palast, Gemäldegalerie), die gleichfalls bis zu Tizians Tod in dessen Werkstatt verblieb, worauf auch die Tatsache verweist, dass ein Auftraggeber nicht überliefert ist. Ferino-Pagden zufolge „scheint das Bild zum Brennpunkt der Bewertung von Tizians Spätwerk eskaliert zu sein“, zumal es die Summe aller Bestrebungen birgt, die zu seinem definitiven Malstil geführt haben.⁶⁹³ Nicht zuletzt die offene, fast schon der Monochromie angenäherte Malweise war wohl Anlass dafür, dass etliche Autoren – im Anschluss an Hope (1980) – das Werk als „unvollendet“ beziehungsweise erst nach dem Tod des Meisters fertiggestellt betrachteten.⁶⁹⁴ Ost ging sogar so weit, es als um 1550 geschaffenen *modello* einzustufen. Auftraggeberin sei Maria von Ungarn gewesen, die 1549 eine Bilderserie mit dem Generalthema „Höllenstrafen“ beziehungsweise „Furien“ (darunter auch eine Marsyas-Darstellung) für ihr Schloss in Binche bei Tizian bestellt hatte. Osts These hat der Kritik zu Recht nicht standgehalten – insbesondere vonseiten Ferino-Pagdens, der zufolge das Gemälde in Kroměříž „kaum stilistische Parallelen zu den heute noch im Prado erhaltenen *Furien* bietet, sind diese doch total von Michelangelos komplexer, pathetischer Körperdynamik beherrscht“.⁶⁹⁵

Das Gemälde setzt sich aus zwei an sich voneinander unabhängigen Themen zusammen – links Apoll bei der Schindung des Marsyas, rechts der nachsinnende König Midas, der die Züge Tizians trägt –, denen zwei Passagen aus Ovids *Metamorphosen* (VI, 382–400 und XI, 146–179) zugrunde liegen. Hier heißt es, frei zitiert: Nachdem Athene die Doppelflöte weggeworfen hatte, weil sich ihr Gesicht verzerrte, wenn sie darauf spielte, legte sie einen Fluch auf jeden, der sie aufhebe. Sie wurde von dem phrygischen Satyr Marsyas gefunden, der darauf zu spielen lernte. Stolz auf die Virtuosität, die er sich erworben hatte, forderte er Apollo zu einem musikalischen Wettstreit heraus. Der Gott stimmte unter der Bedingung zu, dass der Gewinner mit dem Verlierer tun dürfe, was er wolle. Apollo gewann, hängte den Satyr an eine Fichte und zog ihm, empört über dessen Vermessenheit, die Haut ab. Die zweite Textstelle bezieht sich auf den phrygischen König Midas, der Pan verehrte und diesen, der sich auf einen musikalischen Wettbewerb mit Apollo eingelassen hatte, als Schiedsrichter zum Sieger erklärte. Zur Strafe dafür ließ Apollo dem König Eselsohren wachsen.⁶⁹⁶

Ausgehend von Ovids drastischem Text mit der Wehklage des Marsyas: „Was ziehst du mich ab von mir selber? Weh! Mir ist's leid! Oh weh! So viel ist die Flöte



nicht wert! – So schrie er, doch ward ihm die Haut von allen Gliedern geschunden. Nichts als Wunde war er; am ganzen Leibe das Blut quoll“ schuf Tizian mit seiner *Marsyas*-Darstellung, so die allgemeine Meinung, das wohl grauenerregendste Gemälde seiner Zeit („*opera sanguinosa*“, „*la crudeltà è la più alta di ogni altra opera*“).⁶⁹⁷ – Schon Raffael hatte sich 1509/11 in einem Deckenfresko der *Stanza*

160 Tizian, *Die Schindung des Marsyas*,
Leinwand, 220 x 204 cm, Kroměříž,
Erzbischöflicher Palast, Gemäldegalerie



161 Giulio Romano, *Die Schindung des Marsyas*, Vorzeichnung zu einem Fresko im Palazzo del Tè in Mantua, Paris, Louvre

della Segnatura mit diesem Thema, der Klassik verpflichtet, befasst. Apoll ist auf Distanz bedacht und überlässt die Häutung einem Diener. Anders als bei Tizian ist Marsyas in Seitenansicht und aufrecht wiedergegeben; als Vorbild diente die römische Kopie einer hellenistischen *Marsyas*-Skulptur, die sich heute in den Uffizien befindet. Auch Giulio Romano hat sich mit dem Thema, nunmehr in manieristischer Weise, auseinandergesetzt. Dass Tizian Romanos Fresken in der Sala di Ovidio des Palazzo del Tè in Mantua kannte, steht außer Streit. Da sich diese Fresken in einem ruinösen Zustand befinden, ist es zweckmäßig, eine die Marsyas-Szene betreffende Entwurfszeichnung (Paris, Louvre) Giulio Romanos als Vergleich heranzuziehen. Wie bei Raffael steht Apollo abseits, die Lyra (= Kithara) in Händen; die Häutung des Marsyas überlässt er zwei Schergen. Der Satyr hängt nicht mehr aufrecht, sondern wird – meines Wissens zum ersten Mal in der Malerei – kopfüber dargestellt, in einer Haltung, die Tizian – allerdings nicht in Seiten-, sondern in Frontalansicht – übernommen hat. Die vier übrigen Figuren in der Vorzeichnung – die beiden Schergen sowie Midas und Pan – und die beiden Accessoires (die im Geäst des Baums hängende Panflöte und der Wassereimer) haben fast wörtlich in Tizians Gemälde Eingang gefunden.

Abb. 160, S. 287

Der Geschundene ist exakt auf der Symmetrieachse positioniert, mit dem Nabel den geometrischen Mittelpunkt markierend. Die dunkel behaarten Bocksbeine sind mit roten Bändern an den Ästen des Baums festgemacht. Die Spreizung der Beine ruft Erinnerungen an das Martyrium des hl. Andreas wach, der – wie übrigens auch der hl. Petrus – mit dem Kopf nach unten den Kreuzestod erlitten hatte.⁶⁹⁸ Damit klingt eine zweite Bedeutungsebene an, in der das willkürliche Todesurteil einer heidnischen Gottheit mit dem Märtyrertum der christlichen Heilslehre junkturiert ist. Der blond gelockte, fast weiblich anmutende Apoll kniet, weit

vorgebeugt, in beinahe schon andächtiger Haltung vor seinem Opfer, dem er, einem das Skalpell führenden Chirurgen gleich, mit äußerster Sorgfalt – den rechten, stark beleuchteten Arm abgewinkelt – die Haut abzieht. Ein blaugraues Tuch umfängt den Rücken des Gottes, ihn – einer Klammer gleich – mit dem Boden verbindend. Die grauenhafte Handlung nähert sich dem Ende, nur die Häutung des linken Arms des Satyrs steht noch aus. Die Vivisektion hat bereits die transparent gemalten Arterien des Gemarterten bloßgelegt. Ein herabströmendes Blutrinnsal sammelt sich am Boden in einer Pfütze, an der sich ein Hündchen gütlich tut. Die Gottheit überragend widmet sich ein Scherge mit phrygischer Mütze, der mit sachkundiger Miene und ebenso abgewinkelter Armhaltung das rechte Bein des unglücklichen Siegers aufschlitzt, seinem schaurigen Handwerk. Links oben erhebt sich eine in blassem Purpur gekleidete Figur, die, mit edlem Antlitz gezeigt, verzückt zum Himmel blickt und auf einer *viola da braccio* spielt, wobei ursprünglich eine Lyra vorgesehen war. Dass es sich hier abermals um Apollo handelt, ist anzunehmen, wiewohl manche Forscher (wie Rapp, Wyss und Rosand) weniger überzeugend für Orpheus plädieren. Der Gott tritt somit in zweifacher Gestalt in Erscheinung, musizierend und als Schinder.⁶⁹⁹ Unmittelbar neben dem Instrument hängt eine Panflöte vom Geäst des Baums, ein Umstand, aus dem meines Erachtens zu folgern ist, dass Tizian hier gemäß einer weiteren Bedeutungsebene auch auf einen anderen musikalischen Wettstreit anspielt, nämlich jenen zwischen Apollo und Pan, der über Midas in der rechten Bildhälfte situiert ist. Dies wirft die Frage nach dem symbolischen Stellenwert der Instrumente auf. Laut Pochat – darin Winternitz folgend – steht die später durch eine *viola da braccio* ersetzte Lyra (Kithara) Apolls „für attische Rationalität und Klarheit, der *aulos* des Marsyas [im Falle von Pan eben die Panflöte] für das aus Kleinasien stammende Dionysische, für Leidenschaft und Ausschweifung [beziehungsweise] für die Sinnlichkeit und die niederen Triebe des irdischen Daseins [im Allgemeinen]“.⁷⁰⁰

Der sitzende Midas stützt den rechten abgewinkelten Arm auf sein Knie, die Hand an das Kinn geführt, nachsinnend den Blick zu Boden gerichtet. Der weißhaarige König trägt einen bogenförmig drapierten Umhang mit zackiger, penibel gestalteter Faltengebung, dessen Karminrot mit dem Rot von Apollos Kleid korrespondiert, an dessen Schiedsrichterrolle im musikalischen Wettkampf zwischen dem Gott und Pan erinnernd. Wie schon erwähnt hat Tizian dem König seine eigenen Gesichtszüge verliehen, was Gentili dazu bewog, dem Gemälde autobiografischen Wert beizumessen, indem er darin „die langlebige Illusion vom Erfolg des großen Malers sah, die endlich durch das Bewusstsein der absoluten Belanglosigkeit seines künstlerischen Wirkens angesichts der historischen Schicksalsschläge nichtig wurde“.⁷⁰¹ Derlei „Schicksalsschläge“ haben in der Tat auch einen konkreten historischen Hintergrund, dem zufolge Freedberg das vorliegende Bildthema mit der im August 1571 Venedig erschütternden Nachricht von der grausamen Häutung des heroischen Verteidigers von Famagusta auf Zypern, Marcantonio Bragadins, durch die Türken in Verbindung bringt.⁷⁰² Vermutlich angeregt durch Midas', dem *pensieroso*-Typus eines Philosophen nachempfundene Haltung interpretiert Ferino-Pagden das Gemälde als „eine Art philosophische [Selbst-] Re-

flexion des alten, sich mit der Gestalt des Midas identifizierenden Künstlers, der angesichts der gottgewollten Zunichtemachung sinnlicher Kunst nur resignieren kann. Die Bestrafung des Marsyas galt schon in der Antike als Mahnmal gegen Hybris“ und, fügen wir hinzu, wohl auch gegen eine materialistisch übersteigerte Lebensart.⁷⁰³ Letzteres lässt auch eine charakterologische Deutung des Altmeisters zu, dessen pekuniäre Interessen allgemein bekannt waren und dem sogar nachgesagt wurde, „für Geld ließe er sich die Haut abziehen“. ⁷⁰⁴ Einen Hinweis darauf gibt das Midas/Tizian bekronende goldene, mit Perlen und Edelsteinen besetzte Diadem, das in bestechender Feinmalerei wiedergegeben ist. Ähnliches gilt auch für den realistisch dargestellten Wassereimer, den Pan herbeischleppt, um Marsyas' Schmerzen zu lindern, sowie für Apollos *viola da braccio*.

Abschließend noch einige resümierende Bemerkungen zur Komposition. Maßgeblich für den Bildaufbau ist zum einen die Frontalität des mittig angeordneten Marsyas, zum anderen die symmetrische Verteilung der Protagonisten, deren überwiegend parallel behandelte Armhaltungen zu einem Ausgleich der Kräfte beitragen und ein chiastisches Kompositionsmuster begünstigen. Hinzu kommt ein dunkelbrauner Grund, von dem sich die in dumpfen Ockertönen gehaltenen Inkarnate der vom matten Licht eines dicht bewölkten, mit Weiß-Höhungen versehenen Himmelsausschnitts gestreiften Figuren abheben. Bemerkenswert ist ferner eine valeuristische Monochromie, der sich lediglich das Rot des musizierenden Apolls entzieht, zudem der Umstand, dass Räumlichkeit zugunsten einer flächenhaften Struktur radikal zurückgedrängt ist. Im Ganzen gesehen sind Kompositionsmerkmale vorherrschend, die mangels Dynamik die Bildzeit zum Stillstand bringen, somit dem Wesen eines auch der Meditation dienlichen Gemäldes entsprechen. Nicht zuletzt trägt auch die Wahl eines dem Quadrat angenäherten und dadurch für einen Ausgleich der Grundrichtungen sorgenden Bildformats zum Eindruck von Außerzeitlichkeit bei. Dazu als Schlusssatz Pochats hermeneutisches Resümee: „Kreatürlichkeit, Leiden, Vergänglichkeit und Tod auf der einen Seite, stehen auf der anderen Verlangen der Seele nach Befreiung, Erlösung und Dauer gegenüber. So sucht der Maler die Dichotomie von Materialität und Vergeistigung in seiner Kunst zu überwinden und die Schönheit aus der Materie selbst hervortreten zu lassen. Diese Sinnfrage und die Hoffnung, aus Leiden und Vergänglichkeit doch etwas zu schaffen, das die Endlichkeit des Irdischen übersteigt, ist Gegenstand der Reflexion des in sinnierender Pose geschilderten Midas [Tizian].“ ⁷⁰⁵

Tizian starb am 27. August 1576, als Venedig von einer der schwersten Pestepidemien des Cinquecento heimgesucht wurde. Da sein Name jedoch nicht in den Listen der Pesttoten aufscheint, wird angenommen, dass er, unabhängig von der Seuche, an den Folgen einer Fiebererkrankung verschied. Am 28. August wurde er in Santa Maria Gloriosa dei Frari beigesetzt, in jener Kirche, für die er knapp sechs Jahrzehnte zuvor seine hochgerühmte *Himmelfahrt Mariä* gemalt hatte. Trotz Verbots aller öffentlichen Feierlichkeiten waren auch die Kanoniker von San Marco zum Begräbnis erschienen, wodurch die Republik ihrem größten Künstler offiziell die letzte Ehre erwies. Die Regelung von Tizians Nachlass verlief zunächst chaotisch. Da dessen Sohn und Mitarbeiter, Orazio, nur wenige Tage nach dem Able-

ben seines Vaters der Pest zum Opfer fiel, waren Haus und Atelier in Biri Grande verwaist, für Plünderer eine willkommene Gelegenheit, sich Gegenstände aus Gold, Silber und Edelsteinen, Musikinstrumente, Möbel sowie Schuldscheine von vielen Gläubigern aus Tizians Hinterlassenschaft anzueignen. Welche Werke aus der reichen Gemäldesammlung des Künstlers von diesem Raubzug betroffen waren, lässt sich nicht bestimmen. Allem Anschein nach fanden Arbeiten Tizians, die die Diebe wohl mangels Kunstverstand als unvollendet betrachteten, weniger Beachtung. Erst seit 1581 verlief die Nachlassverwaltung in geordneten Bahnen. Am 27. Oktober verkaufte Pomponio, Tizians zweiter Sohn, das stattliche Anwesen in Biri Grande zusammen mit den von den Dieben verschmähten Gemälden an den Patrizier Cristoforo Barbarigo, der, wie in seinem Testament (1600) vermerkt, vier einzeln benannte Bilder Tizians hinterließ. Wahrscheinlich waren es sogar mehr, zumal Ridolfi 1648 in der Barbarigo-Sammlung zehn Gemälde sah, von denen man sagte, dass sie sich bis zu Tizians Tod in dessen Werkstatt befanden.⁷⁰⁶

TIZIANS UMKREIS (1520–1550)

II Pordenone – Initiator des Manierismus in Oberitalien

Die Inauguration des Manierismus in Oberitalien (insbesondere in Venedig und der Terra ferma) war zweifellos Pordenones Hauptverdienst. Diesbezüglich war er Tizians bedeutendster Konkurrent, wiewohl dieser seinem eigenständigen Personalstil zeitlebens verpflichtet blieb und sich manieristischer Ausdrucksformen nur dann bediente, wenn dies die ikonografischen Bedingungen unbedingt erforderten; den Manierismus wie sein Konkurrent zum stilistischen Selbstzweck zu deklarieren, kam für ihn jedenfalls nicht infrage.⁷⁰⁷ Für die Entwicklung der venezianischen Malerei leistete Pordenone insofern einen entscheidenden Beitrag, als er die Hochrenaissance außer Kraft setzte und zwischen Tizian und Jacopo Tintoretto als wichtiges Bindeglied fungierte. Nur wenig älter als Tizian wurde Pordenone (eigentlich de Sacchis, genannt Il Pordenone) um 1483 in Pordenone geboren und starb 1539, also schon beinahe vier Jahrzehnte vor Tizians Tod, in Ferrara. Sein Lehrer war vermutlich Gianfrancesco da Tolmezzo, ein provinzieller, stilistisch retardierender Maler, dessen Einfluss sich in Pordenones erstem signierten und datierten Werk (1506), dem *al fresco* ausgeführten Triptychon (mit dem von zwei Heiligen flankierten Erzengel Michael) in der Pfarrkirche von Valeriano noch deutlich bemerkbar macht. Kontakte mit Werken Bartolomeo Montagnas, Mantegnas und Pellegrinos da San Daniele erweiterten seinen zunächst begrenzten Horizont. Sein Tätigkeitsfeld beschränkte sich vorerst auf seine engere Heimat, das Friaul, mit den Städten Pordenone und Spilimbergo als Zentren, wobei sich bereits klar herauskristallisiert, dass er – und dies gilt für seine gesamte Laufbahn – den Disziplinen der Fresko-, Tafel- und Staffeleimalerei ein gleichwertiges Interesse entgegenbrachte. Dass er binnen kurzem (1506–1510) imstande war, seinen Nachholbedarf bezüglich der aktuellen Malerei in Venedig abzudecken, veranschaulicht eine kleine Tafel mit der thronenden, von vier Heiligen flankierten Madonna (dat. 1511; Venedig, Accademia), deren Produktion man sich ohne eingehende Rezeption von Werken Giovanni Bellinis, Cima da Coneglianos und Vittore Carpaccios wohl kaum vorzustellen vermag. Im Übrigen ist die *Sacra Conversazione* ein Thema, mit dem sich der Künstler immer aufs Neue auseinandergesetzt hat. Daraus resultiert eine lange, mehrere Schaffensphasen umfassende Werkreihe, die erkennen lässt, wie Pordenone der Thematik fortwährend neue Lösungen abzugewinnen vermochte, und anhand derer sich sein stilistischer Entwicklungsweg gut nachvollziehen lässt.⁷⁰⁸

Seit 1514 machen sich deutliche Anzeichen eines *giorgionismo* bemerkbar. Beleg dafür ist die kompositionell höchst originelle, für den Dom von Pordenone geschaffene *Sacra Conversazione* (sog. *Madonna della Misericordia*; 1515/16), in



2 Pordenone, Hl. Michael mit den Hll. Valeriano und Johannes d. T., Triptychon, Valeriano, Pfarrkirche

der Giorgiones neueste Errungenschaften – der von Farbluminarismus geprägte *stile nuovo* – manifest werden. Die für Pordenone entwicklungsgeschichtlich folgenswerste Schnittstelle war zweifelsfrei dessen Reise nach Rom, wo er Michelangelos Figurenideal studierte und mit Raffaels protomanieristischem Spätwerk in Berührung kam.⁷⁰⁹ Die Früchte dieser Begegnung zeigen sich in Treviso, wo der Maler 1520 im Dom die Cappella Malchiostro in bereits typisch manieristischer Weise freskierte und dabei erstmalig mit Tizian, der für die Kapelle das Altarbild mit der *Verkündigung* schuf, in Konkurrenz trat. Dazu in Parenthese: Später war Pordenone im Wettbewerb mit Tizian erfolglos, als letzterem bei der Auftragserteilung für das Altarbild *Tod des Petrus Martyr* (1530; Venedig, SS. Giovanni e Paolo) der Vorrang eingeräumt wurde, wiewohl Tizian – gemäß dem dramatischen Anlass der Martyriumsszene – bezüglich manieristischer Ausdrucksweise seinen Konkurrenten womöglich sogar noch übertroffen hat.⁷¹⁰ Nicht zuletzt der Erfolg in Treviso führte dazu, dass Pordenone seinen Wirkungsbereich bis weit nach Westen in die Lombardei nach Cremona ausdehnte. Mit dem der Passion Christi gewidmeten Freskenzyklus in der Kathedrale von Cremona (1520/21) sah er sich mit dem größten Auftrag seiner Karriere konfrontiert, wobei er – neben der gründlichen Ausbeutung michelangelesk-manieristischen Formenguts – auch Anregungen seitens der nordischen Grafik (Schongauer, Dürer, Altdorfer) offen stand.⁷¹¹ 1523 kehrte er in seine friulanische Heimat zurück, wo er 1524 für die Orgelflügel des Doms in Spilimbergo die *Himmelfahrt Mariä* malte, die man angesichts ihres manieristisch übersteigerten Illusionismus als Antithese zu Tizians fünf Jahre zuvor geschaffener, noch ganz der klassischen Renaissance verpflichteten *Assunta* der Frari-Kirche in Venedig interpretieren kann. So gesehen überrascht es nicht, dass er bei Vasari, der dem mittelitalienischen Manierismus besonders aufgeschlossen war, großen Beifall fand. Zwischen 1525 und 1529 weilte Pordenone hauptsächlich im Friaul, wo er zahlreiche Freskenzyklen (besonders erwähnenswert jener in der Pfarrkirche von Travesio; 1525/26) schuf – ungeachtet seiner manieristischen Errungenschaften in einem merkwürdig altertümlichen Stil, mithin anpassungsfähig genug, um den Erwartungen einer in künstlerischen Angelegenheiten zumeist provinziell rückständigen Klientel Rechnung zu tragen.

1529 verlegte Pordenone sein Quartier nach Cortemaggiore (bei Piacenza), wo er in der Franziskanerkirche sowohl als Freskant als auch als Tafelmaler tätig war; bemerkenswert vor allem die Kuppelfreskierung der Kirche sowie die Produktion zweier Tafelbilder: einer *Grablegung* und, noch wichtiger, einer *Sacra Conversazione*, die später als *Immacolata Concezione* in den Besitz des Museo Nazionale di Capodimonte in Neapel gelangte. Dem folgte 1530/32 ein Auftrag in Piacenza, die Freskierung der Chiesa Santa Maria di Campagna, abermals verbunden mit der Bestellung eines namhaften Altargemäldes, einer *Sacra Conversazione*, in die die *Mystische Vermählung der hl. Katharina* involviert ist. Der Aufenthalt in der Emilia Romagna brachte es mit sich, dass der Künstler mit der Malerei Parmigianinos und Correggios in Berührung kam; letzterer hatte eben erst (1530) seine Arbeiten für die Kathedrale in Parma abgeschlossen. Reaktionen darauf vonseiten Pordenones sind jedenfalls nicht zu übersehen. Ihren unmittelbaren Niederschlag fand die Re-

zeption von Correggios Parmesaner Stil zu einem Zeitpunkt, als Pordenone begann, in Venedig Fuß zu fassen und mit der *Pala di San Lorenzo Giustiniani*, einem für die Kirche Madonna del Orto geschaffenen Altarbild (heute: Venedig, Accademia) und Spitzenwerk seiner späten Schaffensperiode, seine hochkarätige Leistungsfähigkeit unter Beweis stellte, insofern es ihm gelang, damit auch dem Thema der *Sacra Conversazione* eine neue künstlerische Dimension abzugewinnen. Generell ist anzumerken, dass Pordenone verschiedenen Einflüssen offen stand, weshalb es nicht verwundert, dass er seinen Stil – je nach Auftraggeber und Aufgabe (Fresko- und/ oder Ölmalerei) – häufig wechselte. So gesehen lässt sich bei ihm eine linear-teleologische Stilentwicklung, abgesehen von der Präferenz gegenüber dem Manierismus, nur bedingt ausmachen. Erst gegen Ende seiner Karriere fand Pordenone, gefördert durch den Dogen Andrea Gritti, die Pesaro-Familie und propagandistische Schriftsteller wie Pietro Aretino und Lodovico Dolce, große Anerkennung. Beispielhaft dafür seine Arbeiten für den Dogenpalast in der Sala dello Scrutinio und in der Sala del Maggior Consiglio (zerstört beim Brand von 1577), die ihm auch die Würdigung seitens der offiziellen Stellen der Serenissima einbrachten. Schon Vasari hatte erkannt, über welch namhaftes künstlerisches Potenzial Pordenone verfügte, als er 1568 in seiner Tizian-Vita wie folgt bemerkte: „Nach Venedig zurückgekehrt, stellte Tizian fest, dass viele Edelmänner dazu übergegangen waren, Pordenone ihre Gunst zu bezeugen, indem sie seine Deckengemälde der Sala dei Pregadi und andernorts sehr lobten und sie diesem den Auftrag erteilt hatten, in der Kirche San Giovanni Elemosinario eine kleine Tafel zu malen, die er im Wettstreit zu jener Tizians ausführen sollte, der nur wenig früher am selben Ort besagten Heiligen Johannes Elemosynarius im Bischofsornat gemalt hatte. Doch konnte Pordenone sich trotz der von ihm aufgebraachten Sorgfalt in dieser Tafel weder mit dem Werk Tizians messen, noch entfernt an ihn heranreichen. Tizian schuf dann für die Kirche Santa Maria degli Angeli auf Murano eine wunderschöne Tafel mit einer Verkündigung. Als ihm seine Auftraggeber aber nicht die von ihm verlangten fünfhundert Scudi für dieses Werk bezahlen wollten, sandte er es [...] als Geschenk an Kaiser Karl V. [...] Und an dem Ort, wo besagtes Gemälde eigentlich aufgestellt werden sollte, brachte man statt dessen eines von der Hand Pordenones an.“⁷¹²

Im Folgenden sei der Versuch unternommen, Pordenones sprunghaften Entwicklungsgang anhand ausgewählter Werke in analytisch verknappter Weise nachzuzeichnen. Mit der für das Kastell San Salvatore di Collalto geschaffenen, 1511 datierten *Sacra Conversazione* (*Madonna mit Kind zwischen den hll. Petrus, Prosdocimus, Barbara und Katharina*; heute: Venedig, Accademia) bewies der Künstler, dass er binnen kurzem imstande war, sich von den stilistisch bereits obsoleten Einflüssen seines Lehrers Gianfrancesco Tolmezzo und des künstlerisch bedeutenderen Malers Pellegrino da San Daniele zu emanzipieren. Mittlerweile hatte er sich mit den auf dem Sektor der *Sacra Conversazione* hervorstechenden Leistungen eines Giovanni Bellini und Cima da Conegliano sowie dem im Zeichen des *giorgionismo* stehenden Frühwerk des fast gleichaltrigen Sebastiano Luciani (= del Piombo) vertraut gemacht.



163 Pordenone, *Sacra Conversazione* (*Madonna mit Kind und Heiligen*), Holz, 127 x 142 cm, Venedig, Accademia

Nahezu zeitgleich schuf Tizian seine *Pala di San Marco* (1510/11; Venedig, Sagrestia di Santa Maria della Salute), ein gleichfalls nach dem Schema der *Sacra Conversazione* gefertigtes Gemälde, mit dem sich der Cadoriner – im Gegensatz zu Pordenone – bereits von der formstrenge Tradition des Quattrocento losgesagt und den Übergang zur Stillage des Cinquecento hergestellt hatte. In Pordenones stilretardierendem Bild thront die Madonna auf einem hohen Postament, foliert von einem Ehrentuch, das beidseitig von einem bewölkten Himmel flankiert wird. Ihr versonnen nach unten gerichteter Blick erinnert an Giorgiones *Castelfranco-Madonna* (ca. 1504). Zwecks stilistischer Beurteilung der Figurenkomposition eignet sich ein Vergleich mit Giovanni Bellinis *Pala di San Zaccharia* (1505), einer *Sacra Conversazione*, deren streng symmetrischer Aufbau in Pordenones Werk ein wenig gemildert erscheint. Vor allem Bellinis Anordnung des rechten Figurenpaars dürfte den Künstler angeregt haben. Die Affinität besteht darin, dass die beiden Heiligen – der eine frontal, der andere im Profil dargestellt – zu einer gestaltlichen Ganzheit verschmolzen sind, sich somit der im Quattrocento üblichen additiven Reihung widersetzen.⁷¹³

Bald danach, um 1512 bis 1514, befasste sich der Künstler im Hochaltarbild der Pfarrkirche in Vallenoncello (bei Pordenone) – auf der Suche nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten – abermals mit dem Thema der *Sacra Conversazione*. Lucco hat dem Gemälde die Bezeichnung „antico-moderna“ zugeordnet und damit zu Recht auf eine ambivalente Stillage verwiesen. Sind die vier Heiligen (Sebastian, Rupert, Leonhard und Rochus) – abgesehen vom durchwegs getrübbten Kolorit – noch ganz den strengen Symmetrieregeln des Quattrocento verpflichtet, manifestiert sich in der oberen Bildhälfte bereits ein erstes Anzeichen einer innovativen Interpretation des Themas. Im Übrigen ist auch hier klar erkennbar, wie vertraut Pordenone mit dem traditionellen Formengut der *Sacra Conversazione* venezianischer Prägung war. Dies zeigt sich beispielhaft an der Haltung des mit hochgebundenem, schwungvoll geknicktem Arm dargestellten hl. Sebastian, die offensichtlich durch die Sebastiansdarstellung in Alvise Vivarinis Berliner *Sacra Conversazione* (um 1495/96; Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie) angeregt ist.⁷¹⁴ Die Madonna mit dem stehenden Jesusknaben thront auf einem extrem hohen Sockel, umhüllt von einem dunkelblauen, weit ausladenden Mantel, der mit dem leuchtenden Rot (dem einzigen gesättigten Buntfarbwert im Bild) des Kleides kontrastiert. Daraus resultiert ein erhebliches Wahrnehmungsgewicht, das die Aufmerksamkeit des Betrachters fesselt und sogartig nach oben lenkt. Besonders anziehend ist Mariens halb verschattetes, von straff gekämmtem Haar ovalförmig eingefasstes Antlitz, an dem sich, so Volpe, erste Indizien eines Einflusses von Giorgione und Sebastiano del Piombo erkennen lassen. Die zweifellos relevanteste Innovation besteht indes darin, dass die Gottesmutter nicht an einem Thronorsale, sondern an einem mächtigen Pfeiler lehnt, der aus der Symmetrieachse merklich nach rechts gerückt ist, womit das auch für die *casamenti* (z. B. Kuppelgewölbe mit anschließender Apsis oder flacher Wand) der im Quattrocento wurzelnden *Sacre Conversazioni* stets gültige Symmetriegesetz radikal suspendiert wird. Bei genauer Betrachtung erkennt man, dass der Pfeiler durch einen fast lotrecht fluchtenden Architrav mit einem weiteren,



164 Pordenone, *Sacra Conversazione*
(*Madonna mit Kind und Heiligen*),
Leinwand, 315 x 171 cm, Vallenoncello,
Pfarrkirche



165 Alvise Vivarini, *Pala di Murano*, Holz,
259 x 181 cm, Berlin, Staatliche Museen,
Gemäldegalerie

wesentlich tiefer platzierten verbunden ist. Aus dieser nur erschwert nachvollziehbaren perspektivischen Lösung resultiert eine Spannung erzeugende Verunklärung, der zufolge nicht leicht eruierbar ist, wie die anschließenden, zum Teil ruinösen Gewölbeabschnitte mit der komplizierten Pfeilerstellung verknüpft sind.⁷¹⁵

Etwa zwei Jahre später, vor 1516, schuf Pordenone auch für die Pfarrkirche von Susegana eine *Sacra Conversazione* (*Madonna mit Kind zwischen den hll. Johannes d. T., Katherina, Petrus und Daniel*), in der die letzten Residuen des Quattrocento-Stils getilgt sind. Wie schon zuvor in Vallenoncello spielt auch hier der Architektur-Hintergrund eine wichtige Rolle. Anstatt sich mit einer quattrocentesken, proportional ausgewogenen Apsis zu begnügen, errichtet der Künstler eine monu-

Abb. 166, S. 298



166 Pordenone, *Sacra Conversazione*
(*Madonna mit Kind und Heiligen*), Holz,
287 x 178 cm, Susegana, Pfarrkirche

mentale doppelgeschossige, die Szene umfangende Konche, deren Säulen und Rundbogennischen einen akzentuierenden Bezug zu den Figuren herstellen. Den Schwerpunkt der Anlage bildet ein am linken Bildrand situiertes, aus Halbsäulen bestehendes Pfeilerkonglomerat, dessen Vordergrundposition durch grell einfalles Licht betont wird. Ein wuchtiges Gebälk verdeutlicht die Kurvatur der Kon-

che, deren Belichtung sukzessiv abnimmt und sich schließlich im Halbdunkel verliert. Rechts außen wird evident, dass das Bauwerk dem Verfall preisgegeben ist. Im Anschluss an die mit wild wucherndem Pflanzenwerk versehene Abbruchstelle öffnet sich ein dramatisch bewölkter Himmel, der bis zum energisch auftretenden, rot gekleideten Apostelfürsten Petrus herabreicht und darüber hinaus naturgemäß zur asymmetrischen Konzeption der Konche beiträgt. Cohen interpretiert das verfallende Gebäude als eine Anspielung auf den Tempel in Jerusalem, dessen Zerstörung Daniel prophezeit hatte. Der jugendliche Prophet hebt sein stark verkürztes Haupt und blickt verzückt zur Madonna, die er mit dem Zeigefinger auf die künftige Demolierung des Tempels aufmerksam macht.⁷¹⁶ Die Gottesmutter, die ihr strampelndes Kind kaum zu bändigen vermag, durchstößt visuell das sie hinterfangende Gebälk und verstärkt dadurch den Höhenzug der Konche. Sie trägt einen äußerst voluminösen Mantel, der, sich nach unten zunehmend verbreitend, mit den inneren Heiligen in Berührung kommt und damit – im Gegensatz zum Altarbild in Vallenoncello – für eine kompositionelle Integration der gesamten Heiligengruppe sorgt. Der Jesusknabe richtet den Blick mit jäher Kopfwendung auf seinen „Wegbereiter“, den hl. Johannes d. T., der mit dem Betrachter Blickkontakt sucht und diesen mit ausgreifender Armgeste auf den Erlöser verweist. Neu ist eine durch Drehbewegung erzeugte Dynamisierung der Figur sowie eine gegenüber Vallenoncello gesteigerte Plastizität, wie sie sich auch an der Gewandmasse des Apostels niederschlägt. Hinzu kommt eine verstärkte Interaktion der Protagonisten, die sich – effizienter als in Vallenoncello, wo noch immer das additive Prinzip vorherrscht – zu kompositioneller Ganzheit zusammenschließen. Darüber hinaus ist das Bestreben unverkennbar, den Figuren porträthafte Züge zu verleihen. Beispielhaft dafür der markante Charakterkopf des hl. Petrus, der mit verschmitztem Lächeln den Kontakt mit dem Betrachter sucht. Freedberg zufolge sind all diese Merkmale aus einer ersten Begegnung Pordenones mit dem mittelitalienischen Figurenstil zu erklären. Dass der Künstler auch aus dem reichen Fundus der venezianischen Malerei schöpft, beweist der zu Füßen der Madonna in angestrenzter Haltung seine Laute stimmende Engel. Offensichtlich liegt dem eine Anregung Bartolomeo Montagnas zugrunde, der für die Kirche S. Michele in Vicenza 1499 eine *Sacra Conversazione* (heute: Mailand, Brera) schuf, in der auf einer dem Marienthron vorgelagerten Stufe zwei lautenspielende Engel kauern, die jenem des Pordenone sehr ähnlich sind.⁷¹⁷

Am 8. Mai 1515 erhielt Pordenone von Francesco Tetio, einem vermögenden Gutsbesitzer, den Auftrag, für den Dom der Stadt Pordenone ein Altargemälde zu schaffen, mit der Auflage, es bis Ostern des folgenden Jahres zu vollenden. Das Bild wird als *Madonna della Misericordia* bezeichnet und erinnert nur noch entfernt an den Typus einer *Sacra Conversazione* in einer Landschaft. Cavalca-selle (1876) hat das Werk als „una delle più belle opera dell’arte veneta“ gewürdigt, mit dem Nachsatz: „[...] ricorda in tutto le belle figure di Giorgione e di Tiziano“. Ein halbes Jahrhundert danach bestätigt Longhi (1927) diese Einschätzung mit dem Vermerk: „un giorgionismo contaminato di tizianesco“.⁷¹⁸ In der Tat hat sich Pordenone weder zuvor noch danach so eingehend mit dem *giorgionismo*



167 Bartolomeo Montagna, *Sacra Conversazione* (Detail), Leinwand, Mailand, Brera

Abb. 168, S. 300

168 Pordenone, *Madonna della Misericordia*,
Leinwand, 291 x 146 cm, Pordenone, Dom



auseinandergesetzt wie hier. Allerdings ist einzuschränken, dass sich Giorgiones *stile nuovo* nur bedingt auf das Figurative, vielmehr auf die Landschaft, eine vauristische Farbgebung sowie gedämpfte Lichtführung ausgewirkt hat. Diese Anschauung scheint schon Fiocco (1939) vertreten zu haben, wenn er schreibt: „[...] misterioso paesaggio che avvolge la scena con un respiro pieno di poesia“.⁷¹⁹ Longhis Hinweis auf einen Einfluss Tizians ist problematisch, zumal dieser dem *giorgionismo* in seinem Frühwerk ebenso gehuldigt, jedoch in einer von Pordenone unterschiedlichen, eigenständigeren Weise rezipiert hat.⁷²⁰

Aus der Symmetrieachse leicht nach rechts gerückt wird Maria von einem dunkelbraunen, steil ansteigenden Geländerücken foliiert, der sie wandartig von der Landschaft abschirmt. Das gesättigte Scharlachrot ihres Kleides – der einzige Buntwert des sonst vorwiegend in Braun-, Ocker- und Olivtönen gehaltenen Bildes – betont zusätzlich ihre zentrale Stellung. Dem Typus der in der venezianischen Malerei ungebrauchlichen „Schutzmantelmadonna“ folgend breitet sie den schwarzblauen Mantel aus, um die extrem kleinfigurig dargestellte Stifterfamilie zu bergen. Lediglich ihre schräg ausscherehenden Arme sorgen für eine kompositionelle Kontaktnahme mit den Begleitfiguren, wiewohl damit die Tendenz zu einer triptychalen, besonders durch den Stock des hl. Christophorus hervorgerufene Unterteilung der Gruppe nicht ganz außer Kraft gesetzt ist. Laut Tigler manifestiert sich darin – ähnlich wie bei den winzigen Stifterfiguren – ein „merkwürdiger Archaismus“.⁷²¹ Umso erstaunlicher die athletische, in der Formensprache des Manierismus ausgeführte *figura serpentinata* des Christophorus, der, mit dynamischem Schritt im Wasser wadend, in weit abständiger Armhaltung den Stock, einem Bogen gleich, zu spannen scheint. Das in starker Untersicht wiedergegebene Haupt in Gegenrichtung zum Körper gedreht, blickt der Heilige über die Schulter zum Jesusknaben empor. Dass dem, so Furlan, bereits eine Begegnung des Künstlers mit dem umbrischen Figurenstil zugrunde liegt, steht außer Zweifel, zumal der „Christusträger“ im Vergleich mit der Gestalt des Johannes Baptista im Altarbild von Susegana einen manieristisch merklich höheren Entwicklungsstand aufweist. So gesehen ist die von Schwarzweller vorgeschlagene Spätdatierung zumindest diskussionswürdig. Danach habe Pordenone die *Madonna della Misericordia* (entgegen der heute allgemein anerkannten Datierung) nicht schon 1516, sondern – basierend auf seinem Rom-Aufenthalt – erst um 1518 vollendet.⁷²² Zutreffend in diesem Kontext auch Tighlers Bemerkung, der zufolge „die in den späteren Werken des Malers (vor allem in den Fresken in Treviso, Piacenza und Cremona) so auffallende Neigung zu großen, weit ausgreifenden Bewegungen sich hier bereits deutlich ankündigt“.⁷²³ Ungewöhnlich ist die zweifache Darstellung des Jesuskinds, das zum einen auf Christophorus' Schulter sitzt, zum anderen von Josef dem Betrachter in liegender Stellung ostentativ dargeboten wird. Die Suggestivkraft dieser Geste beruht darauf, dass das Kind – bis dahin beispiellos in der venezianischen Malerei – in einer perspektivisch extrem verkürzten Haltung wiedergegeben ist. Beide – Jesus wie der Nährvater – richten ihren Blick mit freundlicher Miene auf den Beschauer. Erwähnt sei noch, dass der Künstler die porträtartige Physiognomie des Josef jener des hl. Petrus in der *Sacra Conversazione* der Pfarrkirche in Susegana angeglichen hat.

Abb. 166, S. 298

Als stilistisch retardierend erweist sich die übergangslose Nahtstelle zwischen dem vom Geländeabhängig scharf begrenzten Vordergrund und der Landschaft mit dem Hochwasser führenden, in erdigem Farbton gehaltenen Fluss Noncello, über dem sich links oben das Kastell von Pordenone erhebt, mit anschließenden Baulichkeiten, deren Details in gedämpften, durch das dichte Gewölk des Himmels gefilterten Licht nur schemenhaft zu erkennen sind. Im Übrigen begegnet man dem Bruch zwischen Vordergrund und Landschaft auch bei Giorgione. Exemplarisch dafür dessen *Castelfranco-Madonna*, wo eine Wandbarriere einen kontinuierlichen Übergang zur Landschaft blockiert.⁷²⁴ Den exzeptionellen Stellenwert von Licht und Kolorit in Pordenones *Madonna della Misericordia* hat Tigler wie folgt beschrieben: „Keines der späteren [und auch früheren] Werke besitzt eine ähnliche Wärme und Leuchtkraft der Farbe, eine ähnliche Feinheit der Lichtabstufungen und der atmosphärischen Stimmung im Landschaftlichen wie dieses nach der ersten entscheidenden Begegnung mit der Kunst Giorgiones und des späteren Bellini entstandene Bild“.⁷²⁵

1518 (vielleicht schon 1517) reist Pordenone nach Rom, um während eines längeren Aufenthalts vor allem Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle sowie Raffaels Malereien in den Stanzen des Vatikans zu studieren und nicht zuletzt auch Werke der die manieristische Wende einleitenden Raffael-Schule kennen zu lernen. Bezeichnenderweise hat Tizian den Entschluss zu einer Rom-Reise erst etwa um ein Vierteljahrhundert später gefasst, was seine eher zögernde Haltung gegenüber dem Manierismus erklärbar macht. Jedenfalls hat der Aufenthalt in der Ewigen Stadt bei Pordenone unvergleichlich tiefgreifendere Spuren als bei Tizian hinterlassen, so nachhaltig, dass sich ab diesem Zeitpunkt auch der Beginn der reifen Schaffensperiode des Friulaners bestimmen lässt. Ihren unmittelbaren Niederschlag fand die Begegnung mit dem römischen Manierismus in Treviso, wo Pordenone vom Kanoniker Broccardo Malchiostro den Auftrag erhielt, im Dom die Cappella dell'Annunziata (nach dem Stifter auch Cappella Malchiostro genannt), einen kuppelüberwölbten, im Herbst 1519 fertiggestellten Renaissance-Zentralbau, mit Fresken auszustatten. Gleichzeitig war Tizian dazu ausersehen, eine *Verkündigung* zu liefern, ein Altarbild, dessen klassisch-venezianische Machart das Konkurrenzverhältnis mit dem für oberitalienische Begriffe revolutionären Manieristen Pordenone exemplarisch veranschaulicht.

Abb. 137, S. 250

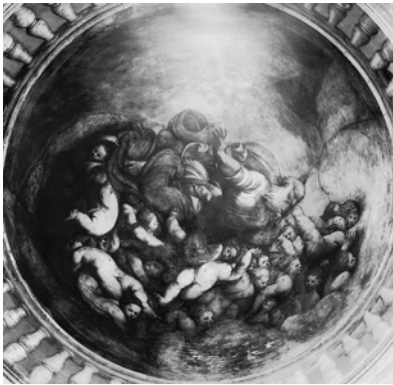
In Pordenones Freskenzyklus bildet die *Anbetung der Magier* zweifellos die Hauptattraktion, zumal sich hier der stilistische Umbruch des Künstlers am deutlichsten ablesen lässt. Während Sherman und Schulz die Anregungen Michelangelos und Raffaels als gleichrangig einschätzen, präferieren Cohen und Morel zu Recht die michelangeleske Einflusskomponente.⁷²⁶ Besonders bemerkenswert ist die neue Tendenz zu figuraler Monumentalität, die sich vor allem in den voluminösen Körpermassen der Magier niederschlägt. Interferierend eng gestaffelt, kniend dargestellt und durch dynamische Kurvaturen zusammengefasst bilden diese eine blockhaft ganzheitliche *Gestalt*, aus der das großflächige, hochgesättigte Rot am Mantel des vorderen Magiers hervorsticht. Diesem warmen und dadurch räumlich



169 Pordenone, Anbetung der Magier, Fresko,
Treviso, Dom, Cappella Malchiostro

vortretenden Farbton eignet eine Wahrnehmungsqualität, die die Bereitschaft des Betrachters verstärkt, sich zunächst mit dem Magier zu identifizieren. Dieser wird damit zur Hauptfigur, die das eigentliche Zentrum, Jesus, Maria und Josef, um einen Raumschritt zurückdrängt; Letzteres ein typisch manieristisches Phänomen. Das Jesuskind liegt in drastisch torsierender Bewegung auf einem Marmorblock, an dem in großen Lettern die Namen des Stifters und des Künstlers sowie die Jahreszahl 1520 verewigt sind. Den hl. Josef jugendlich darzustellen, entspricht einer unbekümmerten Laune des Malers im Umgang mit der traditionellen Vorschrift der Ikonografie. Der Umstand, dass der Horizont der ebenso kargen wie düsteren Hügellandschaft beinahe den oberen Bildrand tangiert, evoziert zunächst den Eindruck einer Draufsicht-Darstellung, der jedoch die reliefhaft geschichtete Raumabstufung des Figurenensembles widerspricht, woraus ein manieristisches Spannungsverhältnis zwischen Fläche und Raum resultiert. Dies manifestiert sich vor allem an den beiden hoch platzierten, eigentlich in einer dritten Raumzone angesiedelten Reitern, die indes visuell direkt dem Rücken des linken Magiers zu entwachsen scheinen. Die räumliche Abstufung vollzieht sich somit nicht in einem messbaren Hintereinander, vielmehr in einem flächenspezifischen Übereinander. Lediglich die links unten am Boden kriechende Gestalt widersetzt sich dem Flächenkontinuum. In Rückenansicht wiedergegeben und ihr Hinterteil dem Betrachter provokant zugekehrt sucht sie sich mit ihren muskulösen Beinen vom Bildrand abzustößen. In der Tat scheint ihre Funktion allein darin zu bestehen, mit ihrem schräg fluchtenden Körper einen peripheren Raumkeil in das Bild zu treiben. Von da ausgehend schweift der Blick, eng an die Bildgrenzen gedrängt, bis zum fernen, am Horizont situierten Zeltlager des Magier-Gefolges. Furlan hat diese manieristisch formulierte Athletenfigur mit einer Michelangelo zugeschriebenen Entwurfszeichnung zur *Schlacht von Cascina* (Florenz, Uffizien), in der man ihr in mehrfacher Abwandlung begegnet, überzeugend in Zusammenhang gebracht.⁷²⁷

Mit der Freskierung der im zweiten Weltkrieg zerstörten Kuppel leistete Pordenone für die Entwicklung der Kuppelmalerei, die in den ersten Jahrzehnten des



170 Pordenone, Kuppelfresko (zerstört), Treviso, Dom, Cappella Malchiostro

Cinquecento gegenüber einem kleinteiligen Stuckrahmensystem noch eine eher untergeordnete Rolle gespielt hatte, mit seinem Verzicht auf eine Stuckunterteilung der Kuppelfläche einen entscheidenden Beitrag, darin Correggios 1521 vollendetem Kuppelfresko in San Giovanni Evangelista in Parma um etwa ein Jahr vorangehend. Während Correggio die Figuren entlang des Kuppelfußes ringförmig-radialsymmetrisch – mit der extrem verkürzt auffahrenden Gestalt Christi im Zentrum eines offenen Himmels – anordnet, unterteilt Pordenone die Kuppelfläche in zwei Hälften, indem er die eine dem freien Himmel vorbehält, die andere der Figurenkomposition widmet, wobei er mit dem Kontrast von Leere und Fülle einer typisch manieristischen Gestaltungskategorie folgt. Dargestellt ist die bildparallel schwebende Figur Gottvaters, dessen Körper von kurvenreich wirbelnden Gewandmassen fast vollständig verhüllt ist. Offensichtlich liegt dem Michelangelos Gottvater-Figur an der Decke der Sistina als Inspirationsquelle zugrunde. Als Stütze dient dem Weltenschöpfer eine zu einem Figurenknäuel verschlungene, in waghalsigen Stellungen wiedergegebene und höchst dynamisch agierende Engelschar, wobei sich vereinzelt Parallelen zu einigen Putten in Tizians *Frari-Assunta* ausmachen lassen. Stilistisch maßgeblich ist indes der enorme Verdichtungsgrad des Engelsenmbles, in dem sich das Prinzip des *horror vacui* als weiteres wichtiges Merkmal des Manierismus niederschlägt.⁷²⁸

Zwischen August 1520 und September 1521 schuf Pordenone für den Dom von Cremona einen Freskenzyklus mit Szenen aus der Passion Christi, darunter die an der inneren Westwand über dem Kirchenportal befindliche monumentale *Kreuzigung*. Das Fresko zeigt mit seinem überquellenden Figurenreichtum Anklänge an den nordischen Typus der „Kreuzigung mit Gedräng“, wobei Schwarzweller vereinzelt auch Anleihen seitens Dürers Druckgrafik nachweist.⁷²⁹ Beispielhaft kommt hier Pordenones narratives Talent zum Tragen, zudem eine bis dahin in seinem Œuvre unerreichte Dynamisierung des Geschehens sowie eine mit zahlreichen, teils gesättigten, teils gedämpften Buntwerten versehene Farbgebung, deren Helligkeit im Widerspruch zum bibelgetreu total verfinsterten Wolkenhimmel steht und dadurch eine Spannung erzeugende, fast schon magisch anmutende Lichtsituation mit sich bringt. Neu ist, dass der gekreuzigte Christus, leicht schräg gestellt, aus der Symmetrieachse merklich nach rechts gerückt ist, wo er mit dem sich aufbäumenden bösen Schächer beinahe in Berührung kommt. Ein auf einer Leiter stehender Scherge ist im Begriff, dessen Beine zu zertrümmern. Seine gelborange Kleidung setzt einen heftigen Akzent, der – ausgehend von der links unten die am Boden liegende Gottesmutter betreuenden Frauengruppe – das Ende der ansteigenden Diagonale anzeigt. Abweichend von der kompositionellen Tradition antwortet dieser eine räumlich konzipierte Gegendiagonale, die vom in Rückenansicht wiedergegebenen Reiter ihren Ausgang nimmt und in einem zunehmend verkleinerten Figurenzug vor den düsteren Mauern von Jerusalem endet. Eine bezüglich der herkömmlichen Ikonografie ungewöhnliche Stellung ist dem römischen Hauptmann zugewiesen, der – auf der Mittelachse platziert und wie auf einer Bühnenrampe aus dem Bild tretend – mit stechendem Blick den Betrach-



171 Pordenone, Kreuzigung, Fresko, Dom, Cremona

ter fixiert und diesen (unter dem Eindruck des Erdbebens, das ein tiefer Erdsplatt verdeutlicht) mit den Worten: „Wahrhaftig, das war Gottes Sohn!“ (Matthäus, 27,54) auf den Erlöser verweist.

Vasari hat in seiner zweiten Ausgabe der *Vite* Pordenones monumentalen Figurenstil, ein Schrecken erregendes Kolorit sowie einen Drang zu Dynamik und Gewalttätigkeit registriert („una maniera di figure grandi, colorito terribile, e scorti che hanno forza e vivacità“).⁷³⁰ Diese Bemerkungen finden vor allem in den drei oberhalb der Arkadenbögen des Mittelschiffs angebrachten Passionsbildern ihre Bestätigung. Zunächst in dem die Szenen *Das Urteil des Pilatus* und die *Dornenkrönung* vereinigenden Gemälde, in dem die wild bewegten und mit brutaler Gewalt zupackenden Schergen hervorstechen – der eine, Christus fixierend, in Seitenansicht und ausgreifender Schrittstellung dargestellt, der andere, den Rücken dem Betrachter zugekehrt, mit energischer Armbewegung die Dornenkrönung vollziehend. Als Repoussoir- beziehungsweise Identifikationsfigur dienend scheint letzterer, der unmittelbar auf dem Bildrahmen zu stehen scheint, den Betrachter in das Geschehen einzubeziehen, wobei das Rot seiner Hose, der einzige gesättigte Buntfarbwert im Bild, eine besondere Signalwirkung auslöst. Die Engführung der Figuren sowie der weitgehende Verzicht auf die Wiedergabe der Bodenzone und eines Hintergrunds verleihen dem Fresko eine nahezu reliefhafte Erscheinung, mit der Folge, dass diese zentral angeordnete Rückenfigur visuell mit dem sich ungebündigt aufbäumenden Pferd verschmilzt. Der stockschwingende Reiter sucht einen Israeliten zu vertreiben, der, wie von den Hufschlägen des Schimmels attackiert, mit abwehrender Armgeste zurückweicht. Hier wird evident, dass dem eine anregende Begegnung mit Raffaels gleichfalls hochdramatischer *Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel* (1514; Stanza di Eliodoro; rechtes Drittel des Freskos)



172 Pordenone, Das Urteil des Pilatus und Dornenkrönung, Fresko, Cremona, Dom

173 Pordenone, Verteilung der Gewänder und Christus wird ans Kreuz genagelt, Fesko, Cremona, Dom



zugrundeliegt. Bei der Darstellung des wie bei Raffael zur Levade aufsteigenden Pferdes mag auch Pordenones Kenntnis von Leonardos Entwurf zur *Schlacht von Anghiari* (1503/05) eine Rolle gespielt haben.

Im Fresko mit den Szenen der *Verteilung der Gewänder* und *Christus wird ans Kreuz genagelt* steigert Pordenone seine manieristischen Intentionen. Pallucchini spricht von „theatralità di effetti illusionistici [...] un illusionismo scenico di valore decisamente prebarocco“.⁷³¹ Der Künstler verharrt in seiner reliefhaften, horizontlosen Darstellungsweise, zugleich setzt er alles daran, die zahlreichen, eng ineinander verzahnten Figuren im Sinne eines kaum noch überbietbaren manieristischen *horror vacui*-Effekts zu verdichten. Links geht die Aufteilung der Kleidung Christi in Szene, abweichend von der ikonografischen Tradition in einen gewalttätigen Konflikt ausartend. Kraftvoll ausschreitend und auf dem unteren Bildrand wie auf einer Bühnenrampe positioniert packt eine streitbare Figur ihren Widersacher am Schopf, drückt ihn zu Boden und bedroht ihn mit einem Dolch. Dieser hebt, mit dem Rücken dem Betrachter zugewandt, in torsierender Bewegung abwehrend den linken Arm, während er mit dem rechten, die Bildgrenze überschneidend, in illusionistischer Weise im imaginären Betrachtterraum Halt sucht. Offensichtlich gingen dieser manieriert bewegten Gestalt Studien nach Michelangelos in vielfältigen dynamischen Haltungen gezeigten *ignudi*-Darstellungen im Sixtinischen Deckenfresko voraus. Furlan erklärt die in beiden Gemälden ikonografisch unbegründeten Kampfszenen mit der militärisch prekären Situation Cremonas, als die Stadt und ihre Umgebung zum Schauplatz der Auseinandersetzung zwischen dem französischen Heer und jenem der Mailänder Allianz wurde.⁷³² – Auf der Symmetrieachse angeordnet tritt der Kommandant der Exekution in Erscheinung, der mit herrischer Geste auf Christus verweist. Über seinem Haupt ragen zwei einander zugewandte Pferdeköpfe empor, ein Motiv, von dem der Maler bereits kurz zuvor

in der *Anbetung der Magier* im Trevisaner Dom Gebrauch gemacht hatte. Zur Rechten des glatzköpfigen, modisch gekleideten Befehlshabers sucht ein gerüsteter Soldat die weinend herantretende Gottesmutter gewaltsam zurückzudrängen. Besondere Beachtung gebührt Christus, der halb aufgerichtet und mit angezogenen Beinen die Nagelfixierung nicht passiv hinnimmt, sondern mit seinem Peiniger zu sprechen scheint. Als Rückenfigur vornüber gebeugt und mit gespreizten Beinen wiedergegeben bildet der Scherge rechts außen mit seiner segmentbogigen Körperkrümmung – akzentuiert durch das stechende Gelb seines Wamses – den Abschluss eines die gesamte Szene umfassenden Kompositionsbogens.⁷³³ Einmal mehr kommt hier der Einfluss Michelangelos zum Tragen, dessen im Karton der *Schlacht bei Cascina* links außen das Ufer erklimmende Figur Pordenones in gleicher Haltung dargestelltem Schergen offenkundig als Modell gedient hat. Palluchinis Hinweis auf eine protobarocke Stillage bestätigt sich geradezu beispielhaft im Umstand, dass Christi Kreuzesstamm, die Bildgrenze überschneidend, illusionistisch in das Kirchenschiff ragt. Dem entspringt eine völlig neue Räumlichkeit, die anstatt in die Tiefe – wo sich der Zug der Schächer, an den oberen Bildrand gedrängt, stark verkleinert und im Verzicht auf perspektivische Erschließung versatzstückartig in die reliefhafte Projektion fügt – in Gegenrichtung in den Betrachterraum vorzudringen scheint; letztlich nichts Anderes als eine typisch manieristische, die sonst übliche Raumgesetzlichkeit mittels einer „verkehrten Perspektive“ konterkarierende Gestaltungsidee.

1524 erhielt Pordenone den Auftrag, für den Dom von Spilimbergo die Flügel der 1515 fertiggestellten Orgel zu bemalen. Während die Innenseiten den *Sturz des Simon Magus* und den *Paulussturz* zeigen, ist an den Außenflügeln die *Himmelfahrt Mariä* (später von den Innenflügeln abgesägt und zusammengefügt) dargestellt.⁷³⁴ Damit trat Pordenone in Konkurrenz mit Tizian, der seine der Klassik verpflichtete und als Hochaltarbild auf Fernsicht berechnete *Frari-Assunta* bereits sechs Jahre zuvor vollendet hatte – eine Herausforderung, der der Friulaner mit manieristischen Stilmitteln begegnet. Dabei gilt es zwei relevante Prämissen zu beachten: zum einen die stark erhöhte Position der Orgel, die schon a priori zu einer ausgeprägten Untersicht-Darstellung zwang, zum anderen das im geschlossenen Zustand der Flügel dem Quadrat angenäherte Bildformat; letzteres eine für die Himmelfahrtsthematik nicht gerade günstige Ausgangslage.⁷³⁵ Im Gegensatz zu Tizian, der auf eine Spezifizierung des Schauplatzes verzichtet, positioniert Pordenone das Geschehen innerhalb eines aufwändigen architektonischen Rahmens, modifiziert vor allem dadurch, das quadratische Bildformat zugunsten der ikonografisch erforderlichen Vertikalisierung der Szene zu verengen. Dies geschieht durch beidseitig dicht an die Bildgrenzen gedrängte Kolonnadenstellungen, die so steil nach unten führen, dass sie erst außerhalb des unteren Bildrahmens, demnach im realen Betrachterraum, in einem fiktiven Fluchtpunkt konvergieren – eine typisch manieristische Dislozierung, die auch einen entscheidenden Beitrag zu einer empirisch glaubhaften Untersichtdarstellung leistet. Lettner zufolge „verschleiert die Architektur die Grenze zwischen Bild- und Realraum und bezieht damit den Gläubigen in das Wundergeschehen ein“.⁷³⁶ Das architektonische Rahmenkonzept



174 Aristotile da Sangallo, Kopie von Michelangelos Karton „Die Schlacht bei Cascina“, Holkham Hall, Earl of Leicester

Abb. 175, S. 308

Abb. 1, S. 17



wird durch einen die Kolonnadenreihen miteinander verbindenden Schwibbogen ergänzt, der die Bildfläche horizontal halbiert und für eine Trennung der irdischen von der himmlischen Zone sorgt. All dies in Opposition zu Tizians *Assunta*, deren bildparallel „ornamentale“ Flächenprojektion, ganzheitliche Bildgestalt und Außerzeitlichkeit sowohl von architektonischem Beiwerk und Untersichtigkeit als auch von perspektivischen Elementen unangetastet bleibt.

In der unteren Etage haben sich die Apostel am Sarkophag Mariens versammelt, hinsichtlich Anzahl und Haltung asymmetrisch auf die beiden Orgelflügel verteilt. Rechts fallen drei Apostel besonders ins Gewicht, zumal diese – mit ihrer Körperneigung den Schwung des Schwibbogens parallel nachvollziehend – einen auf den Sarkophag abzielenden stroboskopischen Effekt bewirken, der durch ein sukzessives Größengefälle und eine zunehmend verstärkte Körperkrümmung der Figuren zustande kommt. Ergebnis ist eine Dynamisierung, die durch die gekurvte, bis zum Boden reichende Gewandfaldendrapierung des mittleren Apostels zusätzlich betont wird. – Links dominiert ein monumentaler, als einziger aufrecht stehender und in Rückenansicht gezeigter Apostel, mit dem als Repoussoirfigur sich der Betrachter identifiziert. Einem Kommentator gleich verweist der Apostel mit stark verkürzter Armgeste – als einziger die Bogenstellung überbrückend – auf das Himmelfahrtsgeschehen, mit dem er im Anschluss an den schräg herabwallenden Mantel Mariens unmittelbar in Berührung kommt. Sein Gefährte, der mit ihm angesichts kongruenter Gewandfaltenbildung (nach dem Gestaltungsgesetz der „Nähe“ und „guten Fortsetzung“) zu verschmelzen scheint, blickt in anbetender, dem Bogenschwung angeglichener Haltung zur Gottesmutter empor. Zudem sei erwähnt, dass dem Künstler bezüglich der beiden Figuren Aposteldarstellungen in Tizians *Assunta* – die rechte, in Rückenansicht wiedergegebene sowie die links außen die Arme anhebende und die Hände zum Gebet gefaltete Apostelfigur – als Vorbild gedient haben.

Wie die sie stützende Puttenschar ist auch die Jungfrau aus der Symmetrieachse verschoben. Den vektoralen Druck der einem gespannten Bogen gleichen Arkatur nutzend, schnellte sie in peitschenartiger Bewegung himmelwärts, den trichterförmigen Schachtraum unter sich lassend und beinahe die obere Bildbegrenzung durchstoßend. In eine schraubende Drehung versetzt erinnert sie an den Idealtypus einer manieristischen *figura serpentinata*. Die Tatsache, dass sie um etwa ein Drittel kleiner dargestellt ist als die Apostel, fördert die Illusion räumlicher Ferne. Die Weiß-Höhungen an ihrem konvex ausschwingenden Kleid bewirken eine Korrespondenz mit dem rechts unten befindlichen Apostel, dessen aufgehellte Gewandmasse kompositionell für ein Gleichgewicht gegenüber der sonst dominierenden, von links unten ansteigenden Diagonale sorgt. Beachtung gebührt schließlich auch dem eng ineinander greifenden Engelreigen, dessen dynamische Tragfähigkeit Pordenone bereits im Kuppelfresko der Cappella Malchiotro im Dom von Treviso erprobt hatte. – Aufschlussreich ist ein Vergleich mit Tizians *Frari-Assunta*, der zum einen Auskunft über das Konkurrenzverhältnis zwischen den Künstlern gibt, zum anderen Pordenones Leistung als Antithese herauskristallisiert. Während Tizian der *Assunzione* eine sich sowohl in der Vertikalen wie der

Horizontalen manifestierende symmetrische Struktur zugrundelegt, der Madonna in zentraler Position eine stabile Haltung verleiht, drei gesättigte Rottöne in ein klassisches Kompositionsdreieck einbindet und die Himmelfahrt angesichts einer vorwiegend geometrischen Matrix in einen dauerhaften Zustand versetzt, ist Pordenone bestrebt – durch Asymmetrie, Untersichtdarstellung, eine Veränderlichkeit anzeigende Dynamisierung der in unterschiedlichen Haltung wiedergegebenen Figuren sowie eine Spannung erzeugende, perspektivisch angelegte innerbildliche Rahmung –, das Geschehen in einem prozessualen, dadurch zeitbeschleunigenden Ablauf zu schildern; Letzteres noch insofern verstärkt, als die Madonna, anders als bei Tizian, das Bildzentrum hinter sich lässt, im Begriff ist, die obere Rahmengrenze zu sprengen und dadurch den Eindruck erweckt – unterstützt durch die Formgebung einer dynamischen *figura serpentinata* –, im Sog eines rasch fließenden Zeitstroms in den Himmel aufzufahren.

1528 weilte Pordenone in Venedig, wo er den Auftrag erhielt, die Kirche San Rocco mit illusionistischen Fresken (zerstört) auszustatten und auf den Flügeln eines mehr als 2,5 m hohen Silberschranks die Hll. Martin und Christophorus zu malen. Später wurden die Türflügel zusammengesetzt und an der linken Kirchenlängswand in beträchtlicher Höhe appliziert.⁷³⁷ Schon lange bevor der Stilbegriff Manierismus in der Kunstwissenschaft gebräuchlich wurde, hat Cavalcaselle (1876) die zu einem einheitlichen Gemälde vereinigten Tafeln mit der Charakterisierung „*maniera grandiosa*“ gewürdigt.⁷³⁸ In der Tat handelt es sich hier um *capolavori* manieristischer Figurenmalerei, laut Venturi beeinflusst von Michelangelo und Giulio Romano.⁷³⁹ Eine offene Säulenhalle, deren perspektivische Konzeption Vasari im Zusammenhang mit einer Kurzbeschreibung der Tafeln nachdrücklich hervorhebt, dient den beiden Heiligen als Gehäuse, das mit seinem viel zu niedrig bemessenen Plafond kaum imstande ist, die Riesengestalt des hl. Christophorus und die monumentale Erscheinung des auf einem Schimmel reitenden hl. Martin zu bergen. Dahinter steckt ein typisch manieristisches Spannungsprinzip, dem zufolge die heftig bewegten Figuren – das wie aus dem Bild trabende Pferd inbegriffen – den beengenden Architekturrahmen zu sprengen scheinen. Der Zusammenschluss der beiden ehemaligen Schrankflügel ergibt ein vereinheitlichtes Tafelgemälde, in dem das Pferd und die Heiligen einen von links nach rechts zunehmend intensivierten Zeitablauf erkennen lassen. Während der hl. Martin Haupt und Oberkörper in einem *punctum temporis* jäh nach links wendet, um im Rückblick seinen rot leuchtenden Mantel zu Gunsten des Bettlers zu zerschneiden, eilt der hl. Christophorus in ungebremster Eile voran, wie um im nächsten Moment den Schauplatz zu verlassen. Der Schimmel, der wie sein Reiter den Kopf nach links dreht, sorgt für eine Verbindung mit dem „Christusträger“ und fungiert gleichsam als Bewegungs- wie Zeitscharnier. Von seiner Haltung her gesehen erfüllt das Tier eine ambivalente Funktion. Einerseits fällt es in einen Passgang, wie um zögernd innezuhalten, andererseits zeigt es, wie sein angehobener rechter Vorderlauf anzukündigen scheint, Bereitschaft, ungestüm weiterzugaloppieren. Mit welcher Sorgfalt Pordenone an die Ausführung des Gemäldes herangegangen ist, beweisen die detailliert ausgearbeiteten Entwurfsskizzen, die der Künstler – ge-



mäß den ursprünglichen Schrankflügeln – separat auf einzelnen Zeichnungsblättern produziert hat.⁷⁴⁰ Eine sichere Strichführung bezeugt, dass Pordenone auch ein begabter Zeichner war. An die hundert Zeichnungen sind erhalten geblieben, darunter etliche mit in unterschiedlichen Stellungen wiedergegebenen Pferden, was verständlich macht, dass Pordenone es diesbezüglich zu einer veritablen Meisterschaft gebracht hat; beispielhaft dafür die in der New Yorker Pierpont Library aufbewahrte aquarellierte Federzeichnung.⁷⁴¹

Bereits etwa 14 Jahre zuvor hatte Pordenone in der *Madonna della Misericordia* eine Christophorus-Figur gemalt. Was sich dort als protomanieristischer Stilwille schon angekündigt hatte, gelangt nunmehr zu einer Reife, darin selbst Michelangelo's athletisches Figurenideal übertreffend. Die zuvor bildflächenparallel und in erst angedeuteter Torsion wiedergegebene Gestalt des Heiligen wird nunmehr in eine dynamisch ausschreitende und diagonal gestellte *figura serpentinata* umgewandelt. Dazu kommt – bedingt durch die Untersicht-Darstellung – eine ebenso überdimensionierte wie kraftstrotzende Ausbildung der Beine. Ausgehend von der

176 Pordenone, Die Hll. Martin und Christophorus, Holz, 250 x 280 cm, Venedig, San Rocco

Abb. 177, S. 312

Abb. 168, S. 300



177 Pordenone, *Die Bekehrung des Paulus*,
Federzeichnung, 272 x 410mm, New York,
Pierpoint Morgan Library

178 Pordenone, *Gottvater mit Engeln*,
Kuppelfreko, Cortemaggiore,
Franziskanerkirche, Cappella della
Concezione



ursprünglichen Sachlage, wonach der Silberschrank im Boden verankert war, bestand an sich keine funktionelle Notwendigkeit, die Figuren aus dem Blickwinkel der Untersicht darzustellen. Andererseits hat der Künstler wohlweislich auf den Öffnungsvorgang der Türflügel Bedacht genommen, indem er die Heiligen, dynamisch auseinanderdriftend, in entgegengesetzte Richtungen blickend anordnete.

1529 verlegte Pordenone den Schwerpunkt seiner Tätigkeit für mehrere Jahre in die Emilia, wo er Werke Parmigianinos zur Kenntnis nahm und vor allem Einflüssen Correggios, der eben erst seine Arbeiten an der Kuppel des Doms in Parma vollendet hatte, offen stand. Zunächst führte ihn der Weg nach Cortemaggiore (bei Piacenza), wo er – neben der Produktion einer *Sacra Conversazione* (heute: Neapel, Museo di Capodimonte) – mit der Freskierung der in der Franziskanerkirche befindlichen Cappella Concezione (der Grabstätte der Pallavicini) beauftragt wurde,⁷⁴² wobei die Ausmalung der oktogonalen, in drei konzentrische Etagen unterteilten Kuppel besonderes Interesse verdient, vor allem die oberste Zone mit der illusionistischen Wiederholung des realen, reich stuckierten oktogonalen Kuppelfußes. Dort führt der Blick in den Freiraum, in einen dunkelblauen Himmel, vor dem die heftig bewegte Gestalt Gottvaters mit dynamisch aufwirbelndem Umhang niederfährt. Einer ähnlichen Situation begegnet man in Pordenones bereits um ein Jahrzehnt früher entstandener Kuppelmalerei in der Cappella Malchiostro des Doms von Treviso, nur mit dem Unterschied, dass dort die Gottvater stützende Engelschar in den Kuppelfußrahmen eingebunden bleibt, wogegen diese nunmehr in einem Illusionismus ohnegleichen, auf einer spiraligen Wolke den inneren Kuppelfuß überquerend, in den Realraum herabzuschweben scheint.

1530 wurde Pordenone nach Piacenza berufen, wo er sich in der Kirche Santa Maria di Campagna (1530–1532) – angeregt nicht zuletzt durch Raffaels illusionistische Deckenfresken in den Loggien des Vatikans (1518/19) – neuerlich als Meister

Abb. 170, S. 304

der Kuppelmalerei auszeichnete. Darüber hinaus hat ihn sicher auch Raffaels für San Sisto in Piacenza geschaffene *Sixtinische Madonna* (1513) beeindruckt. Zudem lassen sich hinsichtlich des Figurenstils mancherlei Reflexe vonseiten Correggios Malerei ausmachen.⁷⁴³ Ferner übernahm Pordenone die Freskierung der Cappella di Santa Caterina mit Szenen aus dem Leben der Heiligen, wobei bezüglich der Ausstattung der Kapelle das dem Typus der *Sacra Conversazione* verpflichtete Altarbild mit der *Mystischen Verlobung der hl. Katharina* als Hauptattraktion anzusehen ist. Die von Pordenone im März 1532 begonnenen Arbeiten am über vier Meter hohen Altargemälde erstreckten sich bis in den Juli 1535. Die Ursache für diese Verzögerung war das Ersuchen des Künstlers, im Bedarfsfall – mittlerweile hatte dieser mit der Durchführung eines für die Kirche Madonna dell’Orto in Venedig bestimmten Altarbilds begonnen – Piacenza zwischenzeitlich verlassen zu dürfen, was eine leicht veränderte Stillage der *Mystischen Verlobung Katharinas* nach sich zog. Schon Freedberg hat diesen Sachverhalt registriert, als er die verspätete Ausführung des Gemäldes – im Gegensatz zu den Anfängen des Malers in Cortemaggiore und Piacenza – als „compromesso di lavoro con l’autorità del classicismo“ bezeichnete.⁷⁴⁴ In der Tat ist dem symmetrischen Architekturhintergrund eine klassische Note zu attestieren. Der *casamento* besteht aus einem ansatzweise sichtbaren Vorjoch, an das eine steil konzipierte, mit goldmosaizierter Kalotte versehene Apsis schließt, die die reale Kapellenstruktur illusionistisch ausweitet. Neu in der *Sacra Conversazione*-Thematik ist das Motiv des mittig herabhängenden, zeltförmig ausschwingenden und die Vertikalisierung des *casamento* verstärkenden Stoffbaldachins, der die fast in Seitenansicht gezeigte Madonna birgt. Diese reicht den in ihren Armen liegenden Jesusknaben der hl. Katharina, die den Verlobungsring in Empfang nimmt. Aus der Verbindung der drei schräg herabgestuften Figuren resultiert ein in diagonale Richtung weisendes Strukturelement, dem allein die Komposition ein gewisses Maß an Dynamisierung verdankt. Links sind die Hll. Petrus und Katharina positioniert, mittels Umrisskonkurrenz und durchlaufender Gewandfaltenlinien zu einer einheitlichen Wahrnehmungsgestalt verschmolzen. Gegenüber erhebt sich die monumentale Figur des hl. Paulus mit einem riesigen aufgeschlagenen Folianten in der Hand. An sich widerspricht die ungerade Zahl der Protagonisten dem traditionellen Schema einer *Sacra Conversazione*, in dem fast immer eine symmetrische Figurenanordnung vorherrscht. Trotzdem ist es dem Künstler gelungen, die drei Heiligen in einem ausgewogenen, der Klassik angehörenden Verhältnis darzustellen. Das dafür erforderliche Gleichgewicht resultiert daraus, dass der Völkerlehrer Paulus ein Gewand trägt, in dem die Farben Rot und Grün einen mächtigen Akkord bilden, der im Vergleich mit den beiden anderen Heiligen über ein enorm gesteigertes visuelles Gewicht verfügt. Zudem leisten die S-förmig gekurvten Mantelfalten – unter Einbeziehung des geöffneten Buches – einen erheblichen Beitrag zum Dynamikpotenzial der Figur. Und nicht zuletzt ist zu beachten, dass Paulus allein den Betrachter ins Visier nimmt und sich dadurch als dessen Identifikationsgestalt erweist. Indessen hat Pordenone die klassischen Ausdrucksregeln in zweifacher Hinsicht durchkreuzt: zum einen bezüglich des Kolorits, in dem – ganz im Sinne des Ausgewogenheit häufig konterkarierenden

Nächste Seite:

179 Pordenone, *Die mystische Verlobung der hl. Katharina*, Leinwand, 460 x 390 cm, Piacenza, Chiesa di Santa Maria di Campagna, Cappella di Santa Caterina



Manierismus – das kalte Grün bei Weitem dominiert, zum anderen dahin gehend, dass die Körpergrößen der Protagonisten mit deren proportional viel zu kleinen Köpfen kontrastieren, womit das klassische Figurenideal wie so oft im Manierismus suspendiert wird.

Das für die Cappella Renier der Kirche Madonna dell'Orto in Venedig geschaffene Gemälde mit dem *Seligen Lorenzo Giustiniani und Heiligen* gilt allgemein als Pordenones bedeutendstes Altarbild. Als erster Patriarch Venedigs wurde Giustiniani (1456 verstorben) in der Republik hoch verehrt, 1524 seliggesprochen, jedoch erst 1690 als Heiliger kanonisiert.⁷⁴⁵ Das Bildwerk wurde 1532 von den Kanonikern von San Giorgio in Alga – vermutlich zum Gedenken an Giustinianis Seligsprechung – gestiftet, indes zogen sich die Arbeiten, verursacht durch Pordenones in Piacenza immer wieder erforderliche Präsenz, bis etwa 1535 in die Länge. Die Geschichte des Gemäldes verlief turbulent. 1797 wurde es von napoleonischen Truppen geraubt, nach Paris verschleppt und nach seiner Restituierung im Jahr 1815 in die Accademia überstellt. Für Madonna dell'Orto wurde 1869 als Ersatz eine Kopie angefertigt.⁷⁴⁶

Die *Pala di San Lorenzo Giustiniani* unterscheidet sich von dem etwa zeitgleich entstandenen Verlöbnisbild der hl. Katharina in Piacenza durch eine dem Manierismus deutlich näher stehende Stilauffassung – ein treffendes Belegbeispiel dafür, dass Pordenone jederzeit bereit war, den Gestaltungsmodus im Sinne der „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“ zu wechseln.⁷⁴⁷ Schon die Wahl eines im Vergleich mit dem Piacentiner Altargemälde viel schmaler angelegten Bildformats war ein Präjudiz, das dem Schema der *Sacra Conversazione* prinzipiell folgende Figurenensemble in weit differenzierterer Weise zu gestalten. Wie in Piacenza gibt es einen die Szene bergenden *casamento*, der – allerdings erheblich tieferäumlicher konzipiert – aus einem Vorjoch besteht, dessen Gewölbe eine Kolonnadenstellung stützt. Davon ausgehend wird der Blick zu einer Apsis übergeleitet, deren schlanker Umriss, maßstäblich verkleinert, dem schmalen Hochformat des Gemäldes entspricht, und die, bedingt durch die nur rechts sichtbaren, perspektivisch fluchtenden Säulen, aus der Bildmittelachse nach links versetzt ist. Die bauliche Hintergrundkulisse wird durch eine karge, mystisch anmutende Belichtung bestimmt, die, ausgehend von einem *chiaroscuro*, sich im tiefen Dunkel des Gewölbes verliert; darunter die Apsiskalotte, deren Goldmosaik nicht mehr als einen matten Lichtschimmer entsendet. Umso wirksamer die Leuchtkraft des weißen Chorhemds des vom Dunkel foliierten Patriarchen, der, von der Achse der Apsis nach links abweichend, gerade durch diese Dezentralisierung an visuellem Gewicht gewinnt. Anscheinend auf einem Postament platziert überragt Giustiniani die sich vor ihm zum Halbkreis schließenden Heiligen, mit seinem asketischen Haupt die Basis des Apsismosaiks durchdringend. Suggestiv den Blick auf die Gläubigen gerichtet spendet er diesen mit seinem extrem verkürzt vorstoßenden Arm den Segen. Links außen steht der hl. Augustinus, der zu den beiden im Mosaik dargestellten Pfauen aufzublicken scheint. Der Erklärung des Kirchenvaters zufolge symbolisiere der Pfau insofern die Auferstehung des Leibes, als sein Fleisch unverweslich sei.⁷⁴⁸ Zu Füßen des seligen Giustiniani kniet der hl. Franziskus, die

Abb. 180, S. 316

180 Pordenone, *Der selige Lorenzo Giustiniani und Heilige*, Leinwand, 420 x 220 cm, Venedig, Accademia



ansteigende Kompositionsdiagonale einleitend und mit verehrender Geste den Blick auf das Mystische Lamm gerichtet, das von Johannes dem Täufer präsentiert wird. Der athletische „Wegbereiter“ Christi, dessen kolossale Erscheinung durch die über ihm aufsteigenden Säulen zusätzlich betont wird, erregt als Repoussoirfigur wohl die meiste Aufmerksamkeit, zumal er, analog zum Weiß des Patriarchen, am stärksten dem Licht ausgesetzt ist. Dynamisch vorgebeugt wendet er sich zum hl. Franziskus. Seine Rückenkontur bildet eine Kurve, die sich mit dem parallel verlaufenden Mantelsaum zur C-Form komplettiert. Dem entspringt eine Konvexität, die einen erheblichen Druck auf den Bildrand ausübt, diesen nahezu zu sprengen scheint; Letzteres ein manieristisches Charakteristikum, das Venturi – allerdings ohne komparatistischen Nachweis – mit „manierismo correggesco“ umschrieben hat.⁷⁴⁹ Tatsächlich besteht hier eine stilistisch bemerkenswerte Affinität zu Correggios *Madonna di San Girolamo* (gen. „Der Tag“, 1527/28; Parma, Galleria), einer radikal antiklassisch formulierten *Sacra Conversazione*, in der einerseits der mächtigen Gestalt des hl. Hieronymus die Repoussoirfunktion zugeordnet ist, andererseits die ihm gegenüber situierte Maria Magdalena mit ihrem heftig gekrümmten Rücken – analog zu Pordenones hl. Johannes dem Täufer – den Bildrahmen mit expandierendem Druck tangiert.⁷⁵⁰

Um die Mitte des vierten Jahrzehnts kulminierte die Rivalität zwischen Tizian und Pordenone. Austragungsort des von Vasari ausdrücklich erwähnten Wettstreits war die Kirche San Giovanni Elemosinario in Venedig, für die Tizian das Hochaltarbild mit dem Almosen spendenden Titelheiligen schuf, während sein Konkurrent den Auftrag erhielt, eine kleinere Altartafel mit den Hll. Sebastian, Rochus und Katharina zu malen. Vasaris Urteil fällt für Pordenone ungünstig aus: Sein Werk sei zwar eine *cosa bella*, reiche aber nicht annähernd an Tizians Gemälde heran. Ungeachtet dessen, fügt der Biograf mit maliziösem Unterton hinzu, gäbe es viele, die eher aus *malignità* (Boshaftigkeit gegenüber Tizian) als der Wahrheit dienend Pordenones Leistung rühmen.⁷⁵¹ Das dem Manierismus verpflichtete Gemälde manifestiert sich als radikale Antithese zu Tizians Stilauffassung, zunächst dahin gehend, dass die in einem nahezu lückenlosen *horror vacui* verdichtete Figurengruppierung den Blick auf den Bildgrund gänzlich verstellt. Links steht der schlank proportionierte, sich über die gesamte Bildhöhe erstreckende hl. Sebastian, dessen Oberkörper und gefesselte Arme sich dem abschließenden Bogenschwung des Bildrahmens anpassen und durch partielle „Umrisskonkurrenz“ und „gute Fortsetzung“ zur hl. Katharina überleiten, deren nach links geneigte Haltung sich in ähnlicher Kongruenz zum Rundbogen verhält. Im Übrigen hat Pordenone die manieristische Krümmung des hl. Sebastian schon etwa zwei Jahre zuvor am gleichnamigen Heiligen in der Pala di San Marco (ca. 1533–1535; Pordenone, Dom) zur Anwendung gebracht.⁷⁵² Die Dominanz einer „ornamentalen“ (Hetzler) Flächenprojektion zeigt sich am voluminös ausgreifenden Gewand der hl. Katharina, deren roter Umhang, von der linken Schulter ausgehend, in großem Bogen bis zum Haupt des kauernenden hl. Rochus führt, sich dann nach dem Gestaltgesetz der „durchlaufenden Linie“ an dessen linker Schulter fortsetzt und in der abgewinkelten Beinstellung des Heiligen ausklingt. Ergebnis ist eine S-förmige Kurvatur,



181 Correggio, *Madonna di San Gerolamo* (gen. „Der Tag“), Leinwand, 205 x 141 cm, Parma, Galleria

Abb. 182, S. 318



182 Pordenone, Die Hll. Sebastian, Katharina und Rochus, Leinwand, 173 x 115 cm, Venedig, Chiesa di San Giovanni, Elemosinario

die sich über die gesamte Bildhöhe erstreckt und nicht die geringste Spur von Orthogonalität aufkommen lässt.

Nachdem Pordenone seitens der Serenissima, die ihn mit Arbeiten im Dogenpalast beauftragt hatte, auch offiziell Anerkennung fand, verbreitete sich seine Reputation – reichlich verspätet gegenüber Tizian – auch in höfischen Kreisen. 1538 wurde der Künstler auch von Ercole II d'Este nach Ferrara berufen, um Kartons für Tapissereien mit Odysseus-Szenen (unauffindbar) anzufertigen. Sein Tod im Jahre 1539 in Ferrara setzte einen Schlussstrich unter eine Karriere, die in fiktiver Folge vielleicht auch auf überregionale Bereiche übergegriffen hätte.

Als Vasari 1566 in Venedig weilte, nutzte er die Gelegenheit, Paris Bordone (geb. 1500 in Treviso, gest. 1571 in Venedig) kennenzulernen. In der zweiten Ausgabe der *vite* (1568) berichtet er – in unmittelbarem Anschluss an das Tizian-Kapitel – über den künstlerischen Werdegang des Malers, ausführlich genug, um einer kurz gefassten Bordone-Biografie als Leitfaden zu dienen.⁷⁵³ Vasaris mit Sicherheit auf persönlichen Gesprächen basierende Ausführungen werden heute, abgesehen von wenigen Passagen, als weitgehend authentisch anerkannt. Dessen ungeachtet hält sein einleitender Satz: „Doch mehr als alle anderen [Künstler] ahmte Paris Bordone Tizian nach“ einer Kritik nur sehr bedingt stand. Zwar sind Einflüsse Tizians – vor allem in den Porträts und den anfänglichen Andachtsbildern – gewiss nicht zu leugnen, jedoch gelang es dem Maler, sich alsbald von seinem Lehrer, mit dem er nicht in bestem Einvernehmen stand, zu emanzipieren und allmählich – auch anderen Anregungen (z. B. durch Pordenone) offen stehend – seinen eigenen Personalstil zu entwickeln. – Vasari zufolge „brachte man ihn [Bordone] im Alter von acht Jahren nach Venedig in das Haus einiger Verwandter. Nachdem er Grammatik [i. e. Latein] gelernt hatte und ein ausgezeichnete Musiker geworden war, begab er sich zu Tizian [um die Mitte des zweiten Jahrzehnts] in die Lehre. Er blieb jedoch nicht viele Jahre dort, denn er erkannte, dass dieser Mann nicht sehr darauf bedacht war, seine Lehrlinge zu unterrichten [...]. Er entschloss sich also fortzugehen und bedauerte unendlich, dass Giorgione jener Tage verstorben war, dessen Stil ihm unendlich gefiel [...]. Da sich jedoch keine Möglichkeit bot, nahm Paris sich vor, Giorgiones Stil in jedem Fall nachzuzufolgen. Darin war Bordone so erfolgreich, dass man ihm im Alter von achtzehn Jahren die Ausführung einer Tafel für die Minoritenkirche San Niccolò [ai Frari] übertrug. Als Tizian davon hörte, setzte er alle Mittel und Beziehungen ein, damit sie ihm entzogen wurde [...], um ihn an einer so frühen Demonstration seines Könnens zu hindern“. Nur zur Erinnerung: Den Auftrag bekam, wie nicht anders zu erwarten, Bordones ebenso intriganter wie einflussreicher Lehrer, der das Gemälde *Madonna und Kind in der Glorie mit Heiligen* (laut Humfrey 1520–25) schuf, das unter Papst Pius VII. in den Besitz des Vatikans gelangte.⁷⁵⁴ Die Niederlage im Wettstreit mit Tizian tat der Reputation seines aufstrebenden Schülers keinen Abbruch. Bald danach, so Vasari, „berief man Paris nach Vicenza, damit er in der Loggia auf dem Hauptplatz, wo man zu Gericht sitzt, neben der bereits von Tizian gemalten Szene [...] eine weitere in Fresko ausführen würde. Paris kam sehr gerne und schuf dort eine Szene mit Noah und seinen Söhnen [nicht erhalten], die man [...] für nicht weniger schön befand als jene Tizians, während jene, die die Wahrheit nicht kennen, beide von derselben Hand gemalt glauben“. Bordones Ruf als Freskant verbreitete sich auch nach Venedig, wo man ihn mit Fresken an der Rialto-Brücke sowie mit der „Bemalung einiger Häuserfassaden“ beauftragte. Auch später, in der zweiten Hälfte der 30er-Jahre, wusste man ihn im Umland von Treviso und Belluno in diesem Metier zu schätzen. 1534 erhielt Bordone, nachdem er 1530/32 in der venezianischen Malerzunft als Meister registriert worden war, mit der *Ringübergabe* sei-

Abb. 9, S. 34

nen ersten und einzigen öffentlichen Großauftrag. Dazu Vasari: „Das schönste und bemerkenswerteste aber, das von allen Werken, die Paris je geschaffen hat, die größte Anerkennung verdient, war eine Szene in der Scuola di San Marco bei Santi Giovanni e Paolo, in der dargestellt ist, wie jener Fischer der Signoria von Venedig den Ring des Heiligen Markus vorweist. [...] Die Schönheit dieses so trefflich gearbeiteten Werks gab Anlass, dass er von vielen Edelleuten Aufträge erhielt.“ Dessen ungeachtet sah sich der Künstler angesichts einer in Venedig zunehmend erdrückenden Konkurrenzsituation dazu gezwungen, auch nach auswärtigen Auftraggebern Ausschau zu halten beziehungsweise sich überregionale Beziehungen zu erschließen. Dazu Vasaris Bericht, der auch eine offensichtlich auf persönlichen Gesprächen fußende Vorstellung vom Charakter Bordones vermittelt: „Paris erkannte aber, dass einer, der in Venedig Aufträge bekommen will, sich viel zu sehr andienen muss, indem er diesen und jenen hofiert. Und so entschied er sich als ein Mann von ruhiger Wesensart, dem gewisse Handlungsweisen fern lagen, bei jeder sich bietenden Gelegenheit in der Fremde Werke auszuführen [...]. 1538 bot sich ihm die gute Gelegenheit, nach Frankreich in den Dienst von König Franz zu gehen, wo er viele Porträts von Damen und noch andere Bilder zu unterschiedlichen Themen für ihn schuf.“ In der Fachliteratur stößt man häufig auf die Vermutung, dass hier Vasari mit der Jahreszahl 1538 ein Irrtum unterlaufen sei.⁷⁵⁵ Stattdessen müsste es, so die Kritik, 1559 heißen, als Bordone nach Fontainebleau reiste, um König Franz II. seine Dienste anzubieten. Indes ist zu bedenken, dass dieser, im selben Jahr zum König gekrönt, schon 1560 verstarb, demnach es eigentlich nur schwer vorstellbar ist, dass der Künstler im erst 15-jährigen Monarchen einen kongenialen Kunstsachverständigen fand, zudem ist kaum anzunehmen, dass er innerhalb einer sehr knapp bemessenen Zeitspanne imstande gewesen wäre, sich am französischen Hof in nennenswertem Umfang künstlerisch zu entfalten. So gesehen ist nicht anzunehmen, dass Vasaris Datum auf ein Missverständnis zurückzuführen ist, somit nichts dagegen spricht, dass der Maler schon unter König Franz I. tätig war.⁷⁵⁶ Sollte Vasaris Jahreszahl zutreffen, dann bot sich Bordone Gelegenheit, die beiden im Dienst Franz I. stehenden und mit Dekorationsarbeiten im Schloss von Fontainebleau beschäftigten Manieristen Rosso Fiorentino (seit 1539) und Primaticcio (seit 1532) persönlich kennenzulernen. Abgesehen davon, dass eine Begegnung mit dem Manierismus schon zuvor durch Pordenone möglich gewesen wäre, zeigte sich Bordone erst um 1540 vom neuen Stil beeindruckt, als Francesco Salviati, Giuseppe Porta und Vasari in Venedig arbeiteten. *Die Taufe Christi* (ca. 1545; Mailand, Brera) und das gleichnamige Gemälde in der Washingtoner National Gallery bieten dafür ein signifikantes Beispiel. Dem Bericht Vasaris zufolge stand der Trevisaner auch mit dem König von Polen, Sigismund II. August, in Kontakt. Ihm „sandte er ein Bild, das als wunderschön galt und in dem Jupiter mit einer Nymphe dargestellt war. Nach Flandern schickte er zwei andere sehr schöne Bilder [...]. Diese beiden Gemälde ließ ihn der Mailänder Candiano, Arzt der Königin Maria, ausführen, um sie Seiner Hoheit zum Geschenk zu machen“.⁷⁵⁷ Besonders ertragreich erwiesen sich Bordones Geschäftsverbindungen mit der Familie Fugger in Augsburg, die er innerhalb von zwei Jahrzehnten (ab 1545) mit

„vielen Werken von höchster Bedeutung für einen Gegenwert von dreitausend Scudi“ (Vasari) belieferte. Derlei Einnahmen wusste er gewinnbringend in Immobilien anzulegen. Aus einer Steuererklärung vom 15. Januar 1566 geht hervor, dass er neben dem ererbten Grundbesitz in Venedig sechs Wohnungen besaß.⁷⁵⁸ Am 23. November 1548 ist der Künstler in Mailand dokumentiert, wo er innerhalb von etwa zwei bis drei Jahren mehrere Aufträge für Carlo da Rhò ausführte, darunter das von Vasari erwähnte Bild mit *Bathseba im Bade* (1550–1552; Köln, Wallraff-Richartz-Museum). In seiner späten Schaffensphase intensivierte er – vielleicht, so Martin, „unter dem Eindruck der zunehmenden Konkurrenz Tintoretto“ – die Kontakte mit seiner Heimatstadt und lieferte mehrere Altarbilder für Trevisaner Kirchen, in denen sich ein zunehmendes Schwinden seiner Gestaltungskraft abzeichnet. Vasari schließt seinen Bericht wie folgt: „Dies soll zu Paris genügen, der nunmehr im Alter [...] in Ruhe und Bequemlichkeit in seinem Haus lebt und nur zum Vergnügen auf Anfrage einiger Fürsten und mancher seiner Freunde arbeitet. Auf diese Weise entzieht er sich dem Wettstreit und gewissen verfehlten Ambitionen, um Kränkungen zu entgehen [...] und nicht von denen gestört zu werden, die (wie er sagt) nicht den Weg der Wahrheit eingeschlagen haben [...] und ein doppeltes Spiel treiben.“ Laut Irlenbusch wird „Bordone hier bewusst Tizian gegenüber gestellt, über den Vasari noch kurz zuvor schreibt, dass er besser daran getan hätte, in seinem hohen Alter nicht mehr für Geld zu malen, da er mittlerweile durch körperlichen Verfall zum Unvollkommenen neige“.⁷⁵⁹

Wie manche Ungeschicklichkeiten verraten, zählt das zu Beginn des dritten Jahrzehnts entstandene Andachtsbild *Hl. Familie mit hl. Katharina* (St. Petersburg, Eremitage) laut Canova zu Bordones frühesten Werken, die noch deutlich den Einfluss Tizians erkennen lassen.⁷⁶⁰ Das Gemälde wird durch die Kante einer die Madonna und die hl. Katharina hinterfangenden Mauerzunge exakt halbiert. Rechts kniet der auffallend jugendlich dargestellte hl. Josef auf einer Rasenbank, hinter der wie so oft auch bei Tizian ein Landschaftsausschnitt unter bewölktem Himmel sichtbar wird. Bemüht, mit dem rechten, entblößten und kräftig am Boden aufgesetzten Unterschenkel sein Gleichgewicht zu wahren, übernimmt der Nährvater mit leichter Körperdrehung von Maria den Jesusknaben, mit zartem, zögerndem Zugriff, der das Kind, wenig Halt bietend, fast in einem Schwebestand belässt. Die Gottesmutter wendet sich in schräger Haltung, halb kauern, halb liegend, zu ihrer Begleiterin, mit der sie aufgrund kongruenter Armhaltung, „durchlaufender“ Schulterlinie und ineinander fließender Gewanddrapierung beinahe zu verschmelzen scheint. Zweifellos eine interessante Gestaltungsidee, die allerdings den Nachteil hat, dass das Paar – inhaltlich kaum motiviert – fast aus dem Bild zu kippen droht. Der sukzessiv abgestuften Neigung der beiden Figuren ist ein dynamischer Stroboskopie-Effekt immanent, der durch den gekrümmten Schwung des an der Mauerbarriere befestigten Vorhangs noch verstärkt wird. Daraus resultiert eine für ein Frühwerk nicht ungewöhnliche Gefährdung des Gleichgewichts beziehungsweise ein Mangel an ganzheitlicher „Gestalt“-Bildung. Neben einer Affinität zu Tizians aus dem zweiten Jahrzehnt stammenden, mit

Abb. 183, S. 322

183 Paris Bordone, *Hl. Familie mit hl. Katharina*,
Leinwand, 69 x 86 cm, St. Petersburg,
Ermitage



184 Tizian, *Hl. Familie und Hirte*, Leinwand,
106,4 x 143 cm, London, National Gallery

kauernden Figuren in eine Landschaft integrierten Sacra Conversazione – besonders informativ ist ein Vergleich mit Tizians *Hl. Familie und Hirte* (London, National Gallery), vor allem bezüglich der Figur des hl. Josef – ist hinsichtlich Kopfhaltung und Gesichtstypus des Frauenpaares auch ein Einfluss durch Palma Vecchio nicht zu verkennen.⁷⁶¹

Nur wenige Jahre später, um 1523, überwindet Bordone im Andachtsbild *Hl. Familie mit dem hl. Ambrosius und einem Stifter* (Mailand, Brera) – noch deutlicher auf seine Erfahrungen in Tizians Werkstatt Bezug nehmend – seine anfänglichen Kompositionsunstimmigkeiten.⁷⁶² Anregungen durch Tizians *Madonna mit Kind, Heiligen und Stifter* (ca. 1511–1514; Mamiano Fondazione Magnani Rocca) spielen hier eine entscheidende Rolle, worüber auch die seitenverkehrte Positionierung der Protagonisten in Bordones Gemälde nicht hinwegzutäuschen vermag. Wie bei Tizian eine schwarze Wand unterteilt in Bordones Werk eine ebenso stark abgedunkelte Palastfassade die Bildfläche – vorbildgemäß bemessen nach dem Goldenen Schnitt – in zwei Abschnitte. In beiden Fällen erfährt das Rot des Marienkleids im Kontrast mit dem dunklen Wandgrund eine erhebliche Intensivierung seiner Leuchtkraft. Abweichend vom Vorbild hat der Trevisaner die Körperhaltung der sitzenden Gottesmutter in merklich torsierender Bewegung wiedergegeben. Gleichlautend ist indes die jähe, beinahe ins Profil gedrehte Kopfwendung Mariens, der Tizians Version offensichtlich als Modell gedient hat. Unverkennbar ist diesbezüglich, so Humfrey, auch eine Affinität zu Tizians Madonna in der für die Cappella di Malchiostro (um 1520–1522; Treviso, Dom) geschaffenen *Verkündigung*.⁷⁶³ Von seiner Mutter abgewandt neigt sich das Jesuskind zu Josef, der, in den Schatten zurücktretend, sich in kauernder Stellung mit seinem linken entblößten Unterschenkel, analog zum St. Petersburger Andachtsbild, auf den Boden stützt. Links kniet der Stifter, der vom hl. Ambrosius dem Schutz der Madonna



185 Paris Bordone, *Hl. Familie mit dem hl. Ambrosius und einem Stifter*, Holz, 93 x 130 cm, Mailand, Brera

empfohlen wird. Sein schwarzes Gewand stößt an das glänzende Weiß der Albe des Kirchenvaters. Daraus resultiert ein Hell-Dunkel-Akkord, der wiederum mit dem Rot Mariens einen heftigen Bunt-Unbunt-Kontrast bildet. Dem entspringt eine Koloritkombination, die jener in Tizians Gemälde mit dem vom hl. Dominikus begleiteten Stifter aufgrund des Bunt-Unbunt-Kontrasts sehr nahe kommt. Der vorgebeugte und in leichter Schrittstellung dargestellte Kirchenvater trägt eine bräunlich rote, goldbestickte Dalmatika, deren gewellter Saum die Bildhälften dynamisch miteinander verbindet und das lebhaft auf und ab der Figurenkomposition präludiert. Mit seinem Haupt durchstößt er die Horizontlinie eines dunkelblauen, abschüssigen Gebirgsrückens, über dem das gelbe Licht der untergegangenen Sonne die Stunde der Dämmerung anzeigt, welche die von Gebäuden überhöhte Baumlandschaft mitsamt dem miniaturistisch gemalten militärischen Gefolge des Stifters bereits in den Schatten rückt. Ergebnis ist eine melancholische Stimmung, in der sich – unterstützt durch einen prononcierten Hell-Dunkel-Rhythmus im Vordergrund – deutliche Reflexe des auch für Tizians Frühwerk typischen *giorgionismo* abzeichnen.



186 Tizian, *Madonna mit Kind, Heiligen und Stifter*, Leinwand, Mailand, Fondazione Magnani Rocca

Das einst von Eggleton Bonifacio de' Pitati zugeschriebene Gemälde *Madonna mit Kind und Heiligen* (Glasgow, Art Gallery) wird heute allgemein Bordone zugeschrieben und laut Martin mit ca. 1525 datiert.⁷⁶⁴ Die Authentizität von Vasaris Bericht, wonach „sich Paris vorgenommen habe, Giorgiones Stil in jedem Fall nachzufolgen [...] und Werke von ihm zu kopieren“, bestätigt sich hier in der gekrümmten Haltung von Johannes dem Täufer, den der Künstler aus Giorgiones *Madonna mit Kind und Johannes dem Täufer* (Privatbesitz) fast wörtlich – allerdings in seitenverkehrter Transformation – übernommen hat.⁷⁶⁵ In der Tat sind die abgewinkelten Beine und der durchgestreckt zu Boden weisende Arm des Täufers ein untrüglicher Beweis für eine giorgioneske Motivanleihe. Darüber hinaus registriert Canova einen „carattere essenzialmente palmesco“.⁷⁶⁶ Dieser Hinweis be-

Abb. 187, S. 324

187 Paris Bordone, *Madonna mit Kind und Heiligen*, Holz, 85 x 117 cm, Glasgow, Art Gallery



188 Palma Vecchio, *Madonna mit Kind und Heiligen*, Holz, 134 x 210 cm, Neapel, Museo di Capodimonte

trifft offensichtlich die Madonna, die mit abgewandtem Antlitz und den Körper überkreuzendem Arm ihren Sohn dem hl. Georg überreicht. Canovas allgemein gefasste Bemerkung lässt sich durch einen Vergleich mit Palma Vecchios im Museo di Capodimonte in Neapel aufbewahrten Andachtsbild (um 1524) konkretisieren, zumal dort die Madonna in einer sehr ähnlichen Haltung wiedergegeben ist; darüber hinaus scheint Palmas Täufer dem Prototypus Giorgiones zu folgen. Indessen ist anzumerken, dass sowohl Palmas als auch Bordones Madonnendarstellung auf ein Modell Tizians, wie etwa dessen *Heilige Familie mit Johannes Baptista* (2. Jahrzehnt, Edinburgh, National Gallery of Scotland) nahelegt, zurückgehen.⁷⁶⁷

In *Gli amanti veneziani* (1. Hälfte der 20er-Jahre; Mailand, Brera) findet Vasaris Nachricht von Bordones anfänglich enthusiastischer Verbundenheit mit der Kunst Giorgiones vollends ihre Bestätigung. In der Tat handelt es sich um ein Gemälde, das deutlicher als alle anderen Werke aus der frühen Schaffensperiode des Künstlers der elegisch-melancholischen und geheimnisumwitterten Ausdrucksweise des Malers aus Castelfranco nachempfunden ist; als schlagendes Beispiel dafür sei nur auf dessen *Drei Lebensalter* (Florenz, Palazzo Pitti) oder *Das Vokalkonzert* (Hampton Court, Sammlungen des englischen Königshauses) verwiesen.⁷⁶⁸ Ikonografisch umstritten ist, ob hier eine „Verführung“, Liebesallegorie oder eine auf die käufliche Liebe anspielende Genreszene vorliegt. Im Sinne einer Ambiguität hält Humfrey eine Fusionierung aller drei Varianten für diskussionswürdig, was auch vielen, enigmatisch mehrdeutigen Bildern Giorgiones entsprechen würde.⁷⁶⁹ Die Liebenden und ihr ominöser Begleiter befinden sich vor neutralem Dunkelgrund hinter einer Brüstung, die dem Bild eine fensterartige Wirkung verleiht und zugleich den Betrachter auf Distanz hält. Die Symmetrieachse führt durch das Antlitz der Frau, die als Hauptfigur etwa zwei Drittel der Bildfläche einnimmt. Sie trägt ein dunkelgrünes Kleid, dessen Faltenstege mit einem Goldschimmer versehen sind

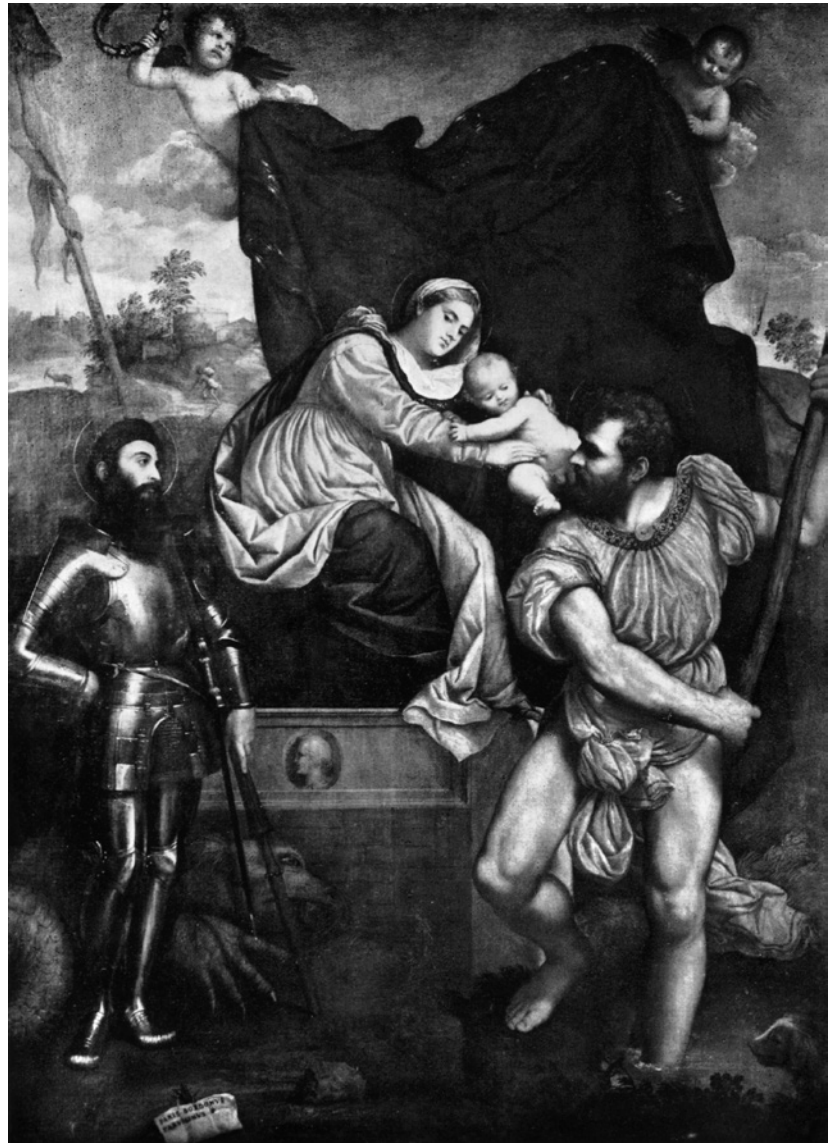


189 Paris Bordone, *Die Liebenden*, Leinwand,
96 x 80 cm, Mailand, Brera

und das laut Davanzo Poli mit seinem bis zur Gürtellinie reichenden Ausschnitt und den voluminösen Puffärmeln der Mode der Jahre zwischen 1519 und 1525 entspricht. Der halbkreisförmige Saum der zart plissierten Bluse setzt ein großzügiges Dekolleté frei.⁷⁷⁰ Die Schöne neigt zutraulich ihr Haupt und schmiegt die Stirn an die Wange des Liebhabers, dessen gesenkte Augen und asketisch schmales Antlitz einen versonnenen Eindruck hinterlassen, darin dem Wesen nach Giorgione nahe stehend. Mit umfassend schwungvoller Armgeste reicht der Jüngling seiner Angebeteten ein kostbares Collier. Meines Erachtens besteht kein Grund daran zu zweifeln, dass es sich um eine Kurtisane handelt, worauf auch ihr links außen hinter ihr platzierter, geschäftstüchtig vermittelnder Begleiter verweist, dessen vom dunklen Hintergrund nahezu absorbiertes, geheimnisvoll verschattetes Gesicht sogar Erinnerungen an Giorgiones Selbstporträt als David (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum) wachruft.⁷⁷¹ Was den Kontakt mit der jungen Frau mit dem mysteriösen, in Schatten gehüllten Begleiter angeht, sah sich Bordone mit Sicherheit durch Tizians *Junge Frau bei der Toilette* (Paris, Louvre) und *Tarquinius und Lucretia* (Wien, Kunsthistorisches Museum) angeregt.⁷⁷² Das Antlitz und gewagte Dekolleté der Kurtisane entsprechen dem Typus der *Belle Donne*, mit dem sich Tizian in seiner frühen Schaffensperiode, beginnend mit der *Flora* (Florenz,



190 Palma Vecchio, *Porträt dreier Frauen*, Holz, 88 x 123 cm, Dresden, Gemäldegalerie



191 Paris Bordone, *Madonna mit Kind zwischen den Hll. Georg und Christophorus*, Leinwand, 210 x 160 cm, Lovere, Galleria dell'Accademia Tadini

Uffizien) häufig auseinandergesetzt hat. Bezüglich der breitflächiger als bei Tizian ausgeprägten Gesichtsform sollte man auch einen Einfluss Palma Vecchios in Betracht ziehen. Ein treffendes Belegbeispiel dafür bietet dessen *Porträt dreier Frauen* (1518–20; Dresden, Gemäldegalerie), in dem die Gesichter aus unterschiedlichen Blickwinkeln dargestellt sind.⁷⁷³

Um 1525 überschritt Bordone erstmals die engeren Grenzen seiner Heimat und schuf laut Vasari für die Kirche Sant'Agostino in Crema sein erstes Altargemälde, eine *Sacra Conversazione mit Thronender Madonna und Kind zwischen den Hll. Georg und Christophorus* (Lovere, Galleria dell'Accademia Tadini). Bezüglich der Gattung des großformatigen Altarbilds betrat Bordone hier ein neues Tätigkeitsfeld, auf dem er es – sich sukzessiv von direkten Einflüssen emanzipierend – im

Laufe seiner Karriere zu einer gewissen Meisterschaft brachte und einen durchaus eigenständigen Personalstil entwickelte. Vasari zufolge hat der Künstler dem in der *Pala di S. Agostino* dargestellten Hl. Georg die Gesichtszüge von Giulio Manfron, der als Kondottiere im Dienst der Republik stand, verliehen, was darauf schließen lässt, dass dieser der Auftraggeber des Gemäldes war. Manfron starb am 15. August 1526 im Kampf während der Belagerung von Cremona, woraus sich für das Altarbild ein *terminus ante* ergibt.⁷⁷⁴ Auf einem hohen Podest thronend und von einem riesigen, von Engeln gehaltenen Ehrentuch hinterfangen ist die Madonna – analog zu Tizians *Edinburgher Andachtsbild*, in dem sie dem hl. Josef (oder dem Stifter) ihr Kind überreicht – in Seitenansicht wiedergegeben und stark vorgebeugt, in einen S-förmig dynamisch drapierten Mantel gehüllt und strukturell mit dem rechten Arm des hl. Christophorus verbunden. In einem *punctum temporis* ist die Gottesmutter im Begriff, den Jesusknaben auf die Schulter des Heiligen zu setzen – eine ebenso originelle wie ikonografisch innovative Idee, die dem Vorgang einen genrehaft narrativen Charakter verleiht. Der herkulische „Christusträger“ ist, mit ausgreifender Schrittstellung im Wasser aufstampfend, das gestreckte Haupt Maria zugewandt und den rechten Arm über den Körper gekreuzt, in torsionierender Haltung dargestellt. Dass Bordone die knapp davor, um 1523/24, von Tizian al fresco im Dogenpalast gemalte Christophorus-Version gekannt hat, steht wohl außer Zweifel. Die von Canova angesprochene Affinität zwischen den beiden Figuren hält sich jedoch in Grenzen, zumal der Riese in Tizians Fassung einen vergleichsweise denkmalhaft steifen Eindruck hinterlässt.⁷⁷⁵ Die Körpertorsion des Heiligen betreffend ist vielmehr auf einen Einfluss durch Pordenones „Christusträger“ in dessen um etwa ein Jahrzehnt älterer *Madonna della Misericordia* im Dom von Pordenone zu verweisen, womit hier erstmals auch das Interesse Bordones am Manierismus zutage tritt. Links steht in strammer Haltung der eine schräg verlaufende Fahnenstange umklammernde hl. Georg, dessen mit zahlreichen Reflexlichtern übersäte Rüstung jener des hl. Nicasius (vormals irrtümlich mit dem hl. Liberales identifiziert) in Giorgiones *Castelfranco-Madonna* bis ins Detail gleicht.⁷⁷⁶ Darüber hinaus mag auch die Idee, die das Ehrentuch flankierenden, mit zart gefiederten Bäumchen versehenen Landschaftsausschnitte, die übergangslos vom Vordergrund abgesondert sind, in extremer Fernsicht anzuordnen, gleichfalls auf eine Anregung durch Giorgiones *Sacra Conversazione* zurückgehen.

1534 wurde der Beschluss gefasst, für die Sala dell'Albergo in der Scuola Grande di San Marco ein monumentales Ölgemälde mit dem Thema *Die Übergabe des Rings an den Dogen* (heute: Venedig, Accademia) in Auftrag zu geben. Dafür wurde ein Wettbewerb ausgeschrieben, den Bordone für sich entscheiden konnte, während sich Pordenone mit dem zweiten Platz begnügen musste. Als literarische Quelle dient eine Szene aus der im Trecento wurzelnden Markuslegende, in der ein Fischer, den der hl. Markus aus Seenot gerettet hatte, den Ring des Evangelisten dem Dogen überbringt. Der Ring symbolisierte in der venezianischen Staatsikonografie zugleich die Vermählung der Serenissima mit dem Meer. Dazu Gentili: „Für das darzustellende Finale der Episode – der Fischer überreicht dem Dogen den Ring des Schutzpatrons zum Zeugnis für dessen wundersame Intervention – insze-



192 Tizian, Hl. Christophorus, Fresko, 310 x 186 cm, Venedig, Dogenpalast

Nächste Seite:

193 Paris Bordone, Die Übergabe des Rings an den Dogen, Leinwand, 370 x 300 cm, Venedig, Accademia



nierte Paris in neuartigen Formen den altbewährten Mythos von Venedig als einer Stadt, die von Anfang an unter himmlischem Schutz stand. Hierfür verlieh er dem legendären Dogen die Gesichtszüge des aktuellen Dogen, des Andrea Gritti, und übertrug dessen Traum nach einer *renovatio urbis* [dazu gehörte auch die bis in die Zeit Palladios nicht verstummende Intention zum Umbau des Dogenpalasts] in eine Kulisse aus römischen Gebäuden, die im Ensemble zwar ein Produkt der Fantasie sind, deren Details jedoch wie eine Collage aus Baldassare Peruzzis Architekturen und von den Traktaten des Sebastiano Serlio [Bücher II und IV] entlehnt wurden.⁷⁷⁷ Dokumentenfunde legen nahe, dass das Gemälde bereits 1534/35 fertiggestellt wurde. Indessen hat Gould 1545 als Datierung vorgeschlagen, da, so seine Begründung, Serlios Traktat erst in diesem Jahr in Paris erstmalig veröffentlicht wurde (die zweite Edition erfolgte 1551 in Venedig), was allerdings keinesfalls ausschließt, dass Bordone nicht schon zuvor Gelegenheit fand, in den reichen Fundus von Serlios Architekturentwürfen Einblick zu nehmen, zumal dieser, den Wirren des Sacco di Roma entflohen, schon seit 1527 in Venedig weilte, dort nachweislich nach 1534 wohnte und mit dem Maler befreundet war. Goulds Spätdatierung wurde von Humfrey und Puppi überzeugend abgelehnt, in der Folge auch von einer qualifizierten Majorität der Forschung. Meines Wissens bildet lediglich Nepi-Scirè eine Ausnahme. Goulds These unterstützt sie mit dem zumindest diskussionswürdigen Hinweis, „dass alle Werke Bordones, in denen die architektonische Szenerie eine Hauptrolle spielt, in die Periode von 1545–50 [s. *Bathseba im Bade*; Köln, Wallraf-Richartz-Museum] fallen, als er sich ganz dem Manierismus verschrieb“.⁷⁷⁸

Schon Vasari fand für das Gemälde rühmende Worte, indem er es als „la più bella [...] che facesse mai Paris“ bezeichnete. Auch den nachfolgenden Biografen beziehungsweise Historiografen (Lomazzo, Ridolfi, Scannelli und Boschini) galt es als Hauptwerk des Künstlers.⁷⁷⁹ Den Rahmen der Szenerie bildet eine fantastische, bühnenbildähnlich anmutende Architekturanlage, die sich zweigeteilt über die gesamte Bildtiefe erstreckt. Im Vordergrund öffnet sich als Schauplatz des Geschehens eine riesige Halle, die seitlich durch eine Säulenblendarkatur begrenzt wird und in die eine die gesamte Raumtiefe umfassende Plattform eingefügt ist. Zu dieser führt als Gegendiagonale eine quergestellte Freitreppe, auf deren vorletzter Stufe der Fischer, zum Kniefall bereit, bereits angelangt ist. Begleitet von einem Senator in purpurroter Robe ist der Fischer im Begriff, dem Dogen mit gestrecktem Arm den Ring zu überreichen. Angeführt vom Guardian Grande haben sich die mit porträthaftern Zügen versehenen Mitglieder der Scuola versammelt. Der thronende Doge wird von den parataktisch angeordneten Mitgliedern des Consiglio dei Dieci flankiert. Wie die langen Schlagschatten des Guardian und des Fischers anzeigen, fällt das Licht in schrägem Einfallswinkel, den vorderen Teil der Prunkhalle durchströmend, ins Bild und bringt, Glanzeffekte erzeugend, die in unterschiedlichen Farben gezeigten Roben der zur Linken des Dogen sitzenden Honoratioren des Zehnerrats zum Leuchten. Beim Guardian Grande ist die Strahlkraft des Lichts dermaßen ausgeprägt, dass sich dessen purpurrosa gefärbter Mantel beinahe in Weiß verwandelt. Die Intensität des Lichts weckt in Bordone die Liebe zum Detail, die unter anderem in den ornamentierten Fußbodenfliesen und im fein ausgearbei-

teten Muster des orientalischen, auf den Stufen des Dogenthrons ausgebreiteten Teppichs manifest wird.

Im Anschluss an ihren beleuchteten Abschnitt taucht die Halle, einem Hiatus gleich, in tiefes Dunkel. Eine scherenschnittartig anmutende, triumphbogenähnliche Säulenarkatur öffnet sie zum Hintergrund, wo ein zweigeschossiger Renaissancepalast wie eine Bühnenkulisse in die Tiefe führt und sich die Fluchtlinien der Zeremonienhalle, geometrisch genau konstruiert, fortsetzen. Im Hinblick auf den theatralischen Charakter dieser Hintergrundsarchitektur stand der Maler möglicherweise unter dem Eindruck eines Bramante zugeschriebenen Kupferstichs (um 1500; Florenz, Uffizien), der die *Ansicht einer tragischen Bühne zeigt*.⁷⁸⁰ Dargestellt sind im Stich zwei perspektivisch zu einem Triumphbogen hinführende Gebäude, die wie der Palast in der *Ringübergabe* im Erdgeschoß Einblick in eine offene Säulen- beziehungsweise Pfeilerhalle geben und im Obergeschoß Ädikula-Fenster aufweisen. Hinzu kommt ein zurückversetzter Campanile, dem man auch in Bordones Gemälde in bemerkenswerter Analogie begegnet. Es handelt sich um den 1503 errichteten, sich links außen im Hintergrund erhebenden Glockenturm der Kirche Madonna dell'Orto, in deren Pfarrsprengel Bordone wohnhaft war. Obwohl von diesem Campanile nicht viel zu sehen ist, markiert er insofern eine wichtige Stelle, als in seinem unteren Abschnitt sämtliche Fluchtlinien konvergieren, woraus nochmals evident wird, dass die gesamte Architekturanlage – berechnet auf den Blickwinkel einer imaginären Theatergalerie – in Draufsicht wiedergegeben ist.

Am 23. November 1548 ist Bordone in Mailand dokumentiert, wo er laut Vasari mehrere Aufträge für Carlo da Rho (gest. 1552) ausführte, darunter Porträts, ein Altarbild für S. Maria presso San Celso und vor allem das von Humfrey mit „Ende der 40er-Jahre“ datierte Gemälde *Bathseba im Bade* (Köln, Wallraf-Richartz-Museum), in dem er sich neuerlich mit dem Thema Architektur – nunmehr auf urbanistische Idealvorstellungen ausgeweitet – auseinandersetzte.⁷⁸¹ Im Anschluss an die drei Frauen im Vordergrund erstreckt sich – einen zum Platz ausgeweiteten Straßenzug begrenzend – eine Reihe prunkvoller Paläste in perspektivisch fluchtender Präzision bis zu einem Stadttor, das wie der dieses flankierende Obelisk und die beiden kolossalen, in den Himmel ragenden Säulen dem dritten Band des 1540 erstmals erschienenen Architektur-Traktats von Sebastiano Serlio entnommen ist. Das rustizierte Tor links hinter dem Rundtempel, der an jenen in Tivoli erinnert, stammt dagegen aus den schon 1537 publizierten „Regole Generali“, die später auch in den vierten Band der „Architektur“ Eingang gefunden haben. Die Paläste hingegen sind als freie Varianten nach Serlios Vorlagen anzusehen.⁷⁸² Vor einer Zitronenhecke, welche die Frauengruppe paraventähnlich von dem perspektivisch verfliesenen Boden des vorderen Straßenabschnitts abschirmt, sitzt die fast nackte, nur von einem ihre Scham verhüllenden Schleier bedeckte Bathseba auf einer polygonalen Brunnenumfriedung. Mit dem linken, den Körper überkreuzenden Arm, der die Blöße ihrer Brüste kaschiert, greift sie nach dem Rand der vom Bildrahmen angeschnittenen kelchförmigen Brunnenschale, den Blick auf die ihren linken Fuß benetzende Dienerin gerichtet. Was die „alabasterhafte“ Kühle ihres Inkarnats angeht, verweist Canova auf Analogien zu Primaticcios erotischen Frauendarstel-



lungen in Fontainebleau, wo Bordone zwischen 1538 und 1540 am französischen Königshof weilte und wohl auch Gelegenheit fand, den aus Bologna stammenden Maler kennenzulernen. Aus der Kontaktnahme mit der Schule von Fontainebleau resultierte, so die Autorin weiter, auch Bordones angeblich erste Begegnung mit dem Manierismus.⁷⁸³ Diese Feststellung ist jedoch insofern korrekturbedürftig, als

194 Paris Bordone, *Bathseba im Bade*,
Leinwand, 231 x 214 cm, Köln, Wallraf-
Richartz-Museum

der Künstler schon in seiner Heimatstadt Treviso, wo Pordenone bereits 1520 die Freskierung der Cappella Malchiostro in manieristischer Weise konzipiert hatte, mit dem aus Mittelitalien importierten neuen Stil in Berührung gekommen sein muss. – Der über die Stufen des dorischen Palastportals herbeieilenden Dienerin gebührt besondere Beachtung. Stark vorgebeugt ist diese im Begriff, mit hoch erhobenen Armen aus einem rotbraunen Krug in großem Bogen einen Wasserstrahl in das flache, der Bathseba als Fußbad dienende Becken zu gießen. Laut Klesse ist die Haltung der Dienerin fast wörtlich einer Figur aus Raffaels *Hochzeit von Amor und Psyche* in der Villa Farnesia entlehnt. Wahrscheinlich entstammt die Anregung einem vom Raffael-Schüler Marcantonio Raimondi 1545 gefertigten Stich, woraus sich für die Datierung des Kölner Gemäldes ein weiterer *Terminus post quem* ergibt.⁷⁸⁴ Faszinierend ist die Farbgebung der Wasserträgerin: Mit dunklem Blauviolett changierend sind die wild zerknitterten Faltenstege ihres aufflatternden Kleides durch Rosa gekennzeichnet. Dies entspricht dem ebenso delikaten wie antinaturalistischen Kolorismus mittelitalienischer Manieristen, allen voran jenem des aus Siena gebürtigen Domenico Beccafumi (um 1486–1541). Hinweise in der älteren Literatur, wonach Bordone zur Figur der knienden Dienerin durch Tizians Magdalena im *Noli me tangere* (London, National Gallery) angeregt worden sei, haben meines Erachtens nichts an Gültigkeit eingebüßt, wiewohl Klesse diesen Vergleich für „weniger überzeugend“ hält.⁷⁸⁵

Um die Mitte des 4. Jahrzehnts weilte Bordone des Längeren in Belluno, wo er für mehrere Kirchen Altarbilder schuf – wie schon Vasari vermerkt „ha fatto molte opere in Civile di Belluno, che sono lodate e particolarmente una tavola in S. Maria [...] che sono bellissime“.⁷⁸⁶ Dass er damit im provinziellen Belluno Beifall fand, überrascht nicht weiter, zumal er bereitwillig am traditionellen, letztlich in der zweiten Hälfte des Quattrocento wurzelnden Schema der Sacra Conversazione festhielt – im Gegensatz zu Pordenone, der auch diesbezüglich zumeist experimentellen Ideen offen stand. Das für die Kirche S. Maria dei Battuti bestimmte und von Vasari besonders gepriesene *Altarbild Madonna mit Kind und vier Heiligen* (um 1535; Berlin, Staatliche Museen) ist in herkömmlicher Weise nach dem streng symmetrischen Aufbau einer Sacra Conversazione konzipiert, der ein Triumphbogen als innerbildlicher Rahmen dient.⁷⁸⁷ Die Madonna thront auf einem mehrstufigen Podest, innerhalb dessen sich zwei Putten in genrehafter Art um ein Tamburin balgen. In der linken Hand hält sie einen Apfel, dem sie dem Jesusknaben als „neue Eva“ vorweist. Neu – vielleicht durch Giorgiones *Pala di Castelfranco* angeregt – ist die exponierte Platzierung der Gottesmutter, die beinahe mit dem Scheitel des Triumphbogens in Berührung kommt, mit der Folgeerscheinung, dass sie mit den Heiligenfiguren – abweichend von den klassischen Vorläufern der Sacra Conversazione – fast die gesamte Bildfläche beansprucht. Obwohl in der Komposition ein flächenprojektives, Dreieck und Quadrat junktimierendes Schema dominiert, sind die Hll. Fabianus und Sebastian, empirisch gesehen, räumlich in den Vordergrund versetzt. Letzterer ist an eine die Triumphbogenstütze verdeckende Martersäule gebunden, mit abgewinkelt hochgenommenem Arm und in kontrapostisch überkreuzter Beinstellung. Dass Bordone den Märtyrer nahezu wörtlich



195 Paris Bordone, *Madonna mit Kind und vier Heiligen*, Holz, 296 x 179 cm, Berlin, Staatliche Museen

aus Alvise Vivarinis *Pala di Murano* (um 1494/95; Berlin, Staatliche Museen) übernommen hat, bezeugt seine konservativ zurückgehende, auf lokale Erwartungen Bezug nehmende Einstellung. Oberhalb der beiden Heiligen sind die beiden Hll. Rochus und Katharina – die Madonna optisch zwar flankierend, aber eigentlich hinter dem Thronpodest positioniert – angeordnet. Auch hier kommt Alvises Einfluss zum Tragen, wie die beiden in dessen *Pala di Belluno* (um 1485/86; ehemals Berlin, Kaiser Friedrich Museum) ähnlich abgehoben positionierten, die thronende Maria begleitenden Heiligen beweisen.⁷⁸⁸ Wie die beiden Pestheiligen (Rochus und Sebastian) vermuten lassen, war das Berliner Altarbild zum Gedenken an die Erret-

Abb. 165, S. 297

Abb. 196, S. 334



196 Alvise Vivarini, *Pala di Belluno* (zerstört), Holz, 385 x 231 cm, ehem. Berlin, Kaiser Friedrich Museum



197 Paris Bordone, *Sacra Conversazione*, Holz, 210 x 136 cm, Warschau, Muzeum Narodowe



198 Pordenone, *Pala di Moriago*, Holz, 276 x 190 cm, Moriago della Battaglia, Pfarrkirche

tung von der 1528–1530 in Belluno wütenden Pestepidemie in Auftrag gegeben worden. In Bordones Gemälde ist, vom dominanten Rot des Marienkleids und den ockerfarbigen Werten der Architektur ausgehend, ein warmer Ton vorherrschend. Der Umhang der hl. Katharina ist in Grün gehalten, das mit dem Rot (das in deren Ärmel zu Rosa abgewandelt ist) komplementär kontrastiert. Das Grün wiederholt sich im Dalmatika-Futter des hl. Fabianus, dessen zinnoberrotes Buch mit Grün neuerlich einen Komplementärakkord anschlägt; Sebastians Lententuch ist bereits dem Grüntürkis angenähert. Dem Künstler ist gewiss nicht entgangen, dass er mit derlei Farbkombinationen allein noch keine Spannung erzeugen kann. Um dem Abhilfe zu leisten, lässt er das grell beleuchtete Inkarnat des Märtyrers mit dem in tiefes Dunkel gehüllten hl. Rochus – darin ganz dem Giorgionismus verpflichtet – kontrastieren. Dieser Hell-Dunkel-Gegensatz ist so stark ausgeprägt, dass der Betrachter induktiv dazu neigt, die zwischen den beiden Heiligen bestehende Verbindung strukturell als Diagonale zu deuten. Damit kommt jene Spannung auf, die das sonst streng symmetrisch angelegte Gemälde vermissen lässt. Resümierend kann man sagen: während Pordenone als variationsfreudiger Meister spannungsgeladener Formen gelten darf, erweist sich Bordone als eher dem Koloritreichum zugewandter Künstler, darin im Vergleich mit jenem ein typischerer Repräsentant der venezianischen Malerei.

Vermutlich im Anschluss an das Altarbild der S. Maria dei Battuti schuf Bordone für die gleichfalls in Belluno situierte Kirche San Lucano eine weitere, kompositionell deutlich zeitgemäßere *Sacra Conversazione* (Warschau, Muzeum Narodowe), die Vasari mit dem Vermerk „di disegno e maniera molto celebre“ lobend erwähnt.⁷⁸⁹ Der innovative Charakter der Komposition manifestiert sich darin, dass

das Symmetriegesetz gänzlich suspendiert und die zentrale, zuvor in S. Maria dei Battuti noch präferierte Position der Madonna aus der Symmetrieachse merklich nach links verlagert ist. Nur zur Erinnerung: bekanntlich war es Tizian, der in seiner *Pala di Pesaro* (voll. 1526) die Auflösung des traditionellen Sacra Conversazione-Schemas schon ein Jahrzehnt zuvor in revolutionärer Weise bewirkt hatte. Bordone hat davon profitiert, war aber insofern kompromissbereit, als er den die Figuren bergenden *casamento* mit einer goldmosaizierten Apsis traditionsbewusst beibehielt. Die auf einem polygonalen Stufenpodest thronende Madonna, deren Haltung und Gewanddrapierung der Künstler bereits ein Jahrzehnt zuvor in der Lovere-Sacra Conversazione erprobt hatte, markiert ein nach links gekipptes Dreieck, von dessen Spitze die über den hl. Fabianus bis zum knienden hl. Eligius spezifisch flächenkompositionelle, nach rechts fallende Diagonale ausgeht. Im Vergleich mit dieser spielt die Gegendiagonale, die sich aus der raumübergreifenden Verbindung zwischen den beiden weiblichen Heiligen (vorne Maria Magdalena, hinten Katharina) ergibt, eine eher untergeordnete Rolle. Canova zufolge dürfte Bordone Pordenones um 1530 geschaffene *Pala di Moriago* (Moriago della Battaglia, Pfarrkirche) gekannt haben.⁷⁹⁰ In der Tat ist nicht zu übersehen, dass er sich bezüglich der Haltung der Madonna und des liegend dargebotenen Jesusknaben das Gemälde seines Konkurrenten zum Vorbild genommen hat. Im Vergleich mit Pordenones sonst so innovationsfreudigen Sacra Conversazione-Darstellungen steht jene in Moriago noch ganz im Zeichen der klassischen Tradition. Dies manifestiert sich sowohl am (wie bei Bordone) apsidial geschlossenen *casamento* als auch in der strikten Beachtung des Symmetriegesetzes, das in Bordones weit fortschrittlicherer Komposition völlig außer Kraft gesetzt ist.

Abb. 191, S. 326

Laut Garas hielt sich Bordone im sechsten Jahrzehnt häufig in Augsburg auf. Vasari zufolge „schuf er für den Palast der Familie Fugger in Augsburg viele Werke von höchster Bedeutung [...]“. In derselben Stadt gestaltete er für die Priner, die sehr bedeutende Persönlichkeiten dieses Ortes waren, ein überaus großes und sehr schönes Bild, in dem er alle fünf architektonischen Ordnungen perspektivisch wiedergab [die Identifizierung dieses Bildes mit *Kampf der Gladiatoren* – Wien, Kunsthistorisches Museum – ist umstritten] und noch ein anderes Kammergemälde, das sich im Besitz des Kardinals von Augsburg [Otto Truchseß von Waldburg] befindet.“⁷⁹¹ Garas vermutet, dass sechs Gemälde allegorisch-mythologischen Inhalts eine ikonografische Einheit bilden und für einen Raum im Palast eines der bayrischen Auftraggeber – meines Erachtens kommt dafür nur die Fugger-Familie in Frage – bestimmt waren.⁷⁹² Das reizvollste, ikonografisch wohl interessanteste und am Ende des sechsten Jahrzehnts datierbare Gemälde aus der Bilderserie befindet sich im Besitz des Kunsthistorischen Museums in Wien und zeigt eine *Liebesallegorie* (ein Liebespaar in Gestalt von Mars und Venus). Der die Göttin Venus von hinten umfangende, halbfigurig dargestellte Mars trägt eine glänzende Rüstung und zeigt auffallend porträthafte Züge. Sein bewundernder Blick ist auf die bloßgelegten Brüste seiner Geliebten gerichtet. Von links naht eine vom Bildrand überschrittene Nymphe (oder Viktoria?), die mit hochgenommenen Armen im Begriff ist, die Häupter des Paares mit Myrtenzweigen zu bekrönen. Ihre Haltung erinnert frap-

Abb. 199, S. 336

199 Paris Bordone, *Allegorie in Gestalt von Mars und Venus*, Leinwand, 111,5 x 174,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum



200 Raffael, *Die Hl. Familie*, von Holz auf Leinwand übertragen, 207 x 140 cm, Paris, Louvre

pant an jenen Engel in Raffaels *Heiliger Familie* (Paris, Louvre), der in analoger Armstellung über dem Haupt der Madonna einen Blütenkranz hält. Obwohl mit Blick über die Schulter ihrem Liebhaber zugewandt bleibt unklar, ob Venus bei ihm verharret, oder, als Kniestück in schräger Position wiedergegeben, sich anschickt, sich mit tänzelndem Schritt von ihm zu entfernen, zumal desgleichen unerfindlich ist, ob sie noch sitzt oder sich bereits fortbewegt. Diese Ambiguität ist ein typisch manieristisches Charakteristikum, das Canovas lapidarem Hinweis auf einen Einfluss vonseiten der Schule von Fontainebleau als Argument gedient haben mag.⁷⁹³ Das blutrote Kleid der Schönen ist knittrig zerwühlt, vielleicht als Spiegel innerer Erregtheit deutbar. Die Komposition wird durch eine mäandernde Bewegung bestimmt, die am abgewinkelten Bein der Göttin anhebt, sich an den verschlungenen Armen sowie den gekurvt durchlaufenden Schulterlinien des Paares fortsetzt und schließlich im leicht geknickt ausgestreckten Arm der Venus ausklingt. Einer Eva gleich greift diese nach der Frucht eines Baums, dessen dicht belaubte Zweige in das Bild ragen. Einst wurde der Baum irrtümlich für einen Quittenbaum gehalten, woraus man folgerte, dass es sich um eine Hochzeitsallegorie handeln müsse.⁷⁹⁴ In Wirklichkeit ist ein Zitronenbaum abgebildet, der in eine ganz andere, Lust und Leiden der Liebe symbolisierende Richtung weist, darin an die unentschlossene Haltung der Venus erinnernd. Laut Andreas Alciatus' *Emblemata* stehen seine Früchte für „glykypikros amor“ (= bittersüße Liebe). Da das Werk des Alciatus 1550 auch in Augsburg ediert worden war, kann man mit Sicherheit davon ausgehen, dass Bordone davon Kenntnis hatte. In der deutschen Übertragung der Erstausgabe der *Emblemata* (1531) durch Jeremias Held heißt es unter der Überschrift „Citrinatbaum“:

„Die güldin Opffel seind geweicht
Der Göttin Veneri/der gleich
Die lieblich bitterkeit zeigt an
Süß/sauwr/ wie d Lieb Griechen thon.“⁷⁹⁵

Bonifacio de' Pitati wurde um 1487 in Verona geboren und starb 1553 in Venedig. Den Quellen ist nicht zu entnehmen, ob er bereits in seiner Heimatstadt eine Lehre absolviert hatte. 1505 übersiedelte er mit seiner Familie nach Venedig, wo er jedoch erst am 7.10.1528 urkundlich erwähnt wird. Lomazzo (1584) zufolge wurde er in Palma Vecchios Werkstatt ausgebildet, der er wahrscheinlich bis zum Tod des Meisters (1528) angehörte.⁷⁹⁶ Die frühe Schaffensperiode des anscheinend Spätberufenen gilt in der Forschung angesichts fehlender Dokumente als ungeklärt. Indes lässt Bonifacios frühestes, mit 1533 datiertes Werk, die *Madonna dei Sartori* (= Madonna der Schneider), stilkritisch gestützte Rückschlüsse auf einige im Atelier Palmas entstandene Andachtsbilder zu, darunter mehrere, bereits bemerkenswert gereifte *Sacre Conversazioni*-Darstellungen, in denen, neben palmesken Anregungen, auch ein Einfluss Tizians unverkennbar ist. Im *Sieg des Erzengels Michael über Luzifer* in SS. Giovanni e Paolo von 1528/30, neben der *Madonna dei Sartori* dem einzigen signierten Werk, machen sich, vermittelt vielleicht durch Pordenone, erste manieristische Anzeichen bemerkbar. Nach einer fast 20-jährigen Tätigkeit begann Bonifacio mit der aus 57 Gemälden bestehenden, heute zerstreuten Dekoration im Palazzo dei Camerlenghi, die ihn bis zu seinem Tod 1553 beschäftigte – so gesehen nicht überraschend, dass er kaum über die Grenzen der Seerepublik hinauskam. Zum näheren Verständnis: Es bestand der Brauch, dass die scheidenden Beamten zur Erinnerung an ihre Amtszeit im Palazzo Camerlenghi ein Gemälde stifteten, auf dem meist ihre Namensheiligen, Wappen und Initialen abgebildet waren. Die exzeptionelle Größenordnung dieses Auftrags brachte es mit sich, dass Bonifacio auf die Beteiligung zahlreicher Mitarbeiter angewiesen war, was verständlicherweise zu qualitativ schwankenden Ergebnissen führte. Unter seinen zahlreichen Schülern finden sich laut Ridolfi auch Jacopo Bassano und möglicherweise Jacopo Tintoretto. Mit der Ausstattung des Palazzo dei Camerlenghi setzt eine geradezu unternehmerisch ausgeweitete Produktion ein, die sich in zwei unterschiedlichen Stilrichtungen artikuliert: Die eine greift in den Kompositionsschemata auf frühere Lösungen zurück, die andere wendet sich protomanieristischen Neuerungen zu.⁷⁹⁷ In den 40er-Jahren macht sich ein Nachlassen seiner Schaffenskraft mit entsprechenden Qualitätseinbußen bemerkbar. Um seinen zahlreichen Aufträgen nachzukommen, ist er auf die Unterstützung zahlreicher Gehilfen angewiesen. Hinzu kommt eine jahrelange Erkrankung, die ihn schon 1547 dazu veranlasste, sein Testament auszufertigen. Resümierend schreibt Mazza: „Obwohl sein Werk durch fortgesetzte Pendelschläge gekennzeichnet ist, repräsentiert er in den Jahren der malerischen ‚Diktatur‘ Tizians in Venedig, nach einer vollständigen Anverwandlung der künstlerischen Errungenschaften von Palma il Vecchio und Giorgione, die Verbindung der venezianischen Kunst der Terra ferma mit den Neuerungen des Manierismus und wird damit zum Wegbereiter einer neuartigen künstlerischen Auffassung bei Jacopo Bassano und Tintoretto.“⁷⁹⁸

Die im Palazzo Pitti in Florenz aufbewahrte und ursprünglich im Refektorium des Konvents der venezianischen Kirche Madonna dell'Orto befindliche *Sacra Conversazione* (Florenz, Palazzo Pitti) gilt als Bonifacios frühestes Werk.⁷⁹⁹ Das Andachtsbild wurde von Boschini (1664) erstmals erwähnt, beschrieben und Palma Vecchio zugewiesen. Diese Attribution hat Berenson zugunsten Bonifacios korrigiert.⁸⁰⁰ Westphals und Arslans Datierungsvorschläge (1537–1540 bzw. 1530) wurden von Faggin und Lucco mit „um 1515“ revidiert. Simonetti und Cottrell plädierten dagegen mit „um 1520“ für einen etwas späteren Zeitpunkt. Danielis daraus resultierende Datierung („ca. 1516–1520) ist meines Erachtens als plausibler Kompromiss zu betrachten.⁸⁰¹ Vor einem dunkelgrünen Ehrentuch thront die Madonna auf einer Erdscholle, das Haupt nach rechts geneigt und den Blick auf den herbeieilenden Johannesknaben gerichtet. Über ihrem Schoß hält sie das von ihr wegstrebende Jesuskind, dessen Kopfform, Haarschnitt und Gesichtszüge deutlich durch Tizian angeregt sind und auch in Palma Vecchios frühe *Sacra Conversazione*-Andachtsbilder Eingang gefunden haben. Den Betrachter fixierend und die Krone als demutsvolle Geste beiseitegelegt kniet Kaiser Konstantin vor dem Erlöser, dem er die Weltkugel überreicht. Seine porträthaftern, im Licht/Schatten-Spiel giorgionesk anmutenden Züge könnten darauf hinweisen, dass Bonifacio hier den Stifter des Bildes verewigt hat. Rechts kauert die Mutter des Kaisers, die hl. Helena, die zur Erinnerung an die Auffindung des wahren Kreuzes Christi ein kleines Kreuz hält. Akzentuiert von einem über ihr hochwachsenden belaubten Baumstamm trägt sie ein weißes Kopftuch, ein scharlachrotes Kleid sowie einen blaugrauen Mantel und steht damit im Einklang mit Maria, an deren Kleidung die Farbkombination der Heiligen in analoger Weise wiederkehrt. Strukturell an Tizian orientiert setzt sich die Komposition aus zahlreichen, einander überkreuzenden Parallelverschiebungen zusammen. Seitlich des Ehrentuchs öffnen sich Landschaftsausschnitte, deren blaue Gebirgszüge mit dem Blau der Mäntel Mariens und Helenas korrespondieren. Über dem Haupt des Johannesknaben weidet ein Hirte auf einer Wiesenmatte seine Schafe. Es folgt ein von einer Brücke überspannter Fluss, der in einen von einer Kirche mit Campanile und einer Burg begrenzten Weiher mündet; alles mit geradezu miniaturistischer Präzision gemalt. Danieli zufolge sind die Landschaftselemente dem Repertoire Giorgiones, Giulio Campagnolas, Tizians und Palma Vecchios entnommen.⁸⁰² Das Gemälde zeigt einen für ein Frühwerk erstaunlich gereiften Entwicklungsgrad, an sich nicht verwunderlich, zumal Bonifacio hier bereits sein 30. Lebensjahr überschritten hatte. Die Komposition ist durch einen sanften Bewegungsfluss gekennzeichnet, der vom roten Ärmel Konstantins ausgeht, über Jesus bis zum Haupt der Gottesmutter ansteigt, dann, vermittelt durch deren Blickrichtung, steil abfällt und schließlich in das Signalrot an Helenas Kleid mündet.

Mit der von Simonetti zutreffend um 1525/27 datierten Gemälde *Die hl. Familie mit Tobias und dem Engel* (Mailand, Pinacoteca Ambrosiana), die Faggin als „eines der Meisterwerke Bonifacios, aber auch der gesamten nach-giorgionesken venezianischen Malerei“ bezeichnet, entfernt sich der Künstler vom ruhig-zuständlichen Schema seiner *Sacra Conversazione* (Florenz, Palazzo Pitti), an dessen Stelle eine ebenso narrative wie kompositionell dynamisierte Konzeption tritt.⁸⁰³ Die nur



201 Bonifacio de' Pitati, *Sacra Conversazione*, Holz, 107 x 145 cm, Florenz, Palazzo Pitti



202 Bonifacio de' Pitati, *Die Hl. Familie mit Tobias und dem Engel*, Leinwand, 116 x 152 cm, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana

noch ansatzweise tizianesk-palmesk geprägte Madonna ist aus ihrer traditionellen Zentralstellung nach links gerückt, vermittelt jedoch mit ihrer Körpertorsion zwischen den Bildhälften. Mit ihrer den Leib überkreuzenden Linken reicht sie dem in den Armen Josefs strampelnden Jesuskind den Apfel. Unterschiedlich gegenüber der flächenprojektiv bestimmten *Sacra Conversazione* im Palazzo Pitti sind die räumlich abgestuften Positionen der Protagonisten. Dies zeigt sich vor allem im Johannesknaben, der wie sein *Visavis*, der kleine Tobias mit dem Fisch, an den unteren Bildrand gesetzt, in den Vordergrund tritt. Von rechts eilt der Erzengel Raphael im Laufschrift mit ausgebreiteten Schwingen, das Gewand wie von einem Windstoß aufgewirbelt, herbei. Mit seiner parallel zur Madonna schräg gestellten



203 Palma Vecchio, *Sacra Conversazione mit Stifter*, Holz, 105 x 136 cm, Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza



204 Raffael, *Die Bekehrung des Paulus*, Wandteppich, Rom, Vatikanische Bibliothek

Abb. 206, S. 341

Körperachse setzt er einen dynamischen Prozess in Gang, der erst in der blockhaften Gestalt des Nährvaters zum Stillstand kommt. Josef und Maria sind vor einem von Baumstämmen überhöhten Gebüsch platziert, einem Motiv, das Bonifacio vermutlich einer *Sacra Conversazione* Palmas (um 1518/20; Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza) entlehnt hat.⁸⁰⁴ Humfrey zufolge ist bezüglich des Erzengels und des kleinen Tobias eine Anregung durch Tizians *Bacchus und Ariadne* (1520/23) „unverkennbar“.⁸⁰⁵ In der Tat liegt in Tizians *poesia* – was die Haltung des dynamisch ausschreitenden nackten Bacchanten angeht – eine bemerkenswerte Affinität vor; dasselbe gilt für den voranschreitenden kleinen Faun. Darüber hinaus ist auch Hermans derivative Theorie diskussionswürdig. Dies betrifft den Erzengel, der im voranstürmenden Lanzenträger in Raffaels für die Sixtinische Kapelle bestimmten Wandteppich mit der *Bekehrung des Saul* seinen Vorläufer haben könnte. Da der entsprechende Entwurfskarton (verschollen) schon 1521 in der Sammlung des Kardinals Domenico Grimani in Venedig erwähnt wird, kann Bonifacios Kenntnisnahme des Lanzenträgers als erwiesen gelten.⁸⁰⁶

Noch im Todesjahr Palma Vecchios erhielt Bonifacio 1528 vom venezianischen Dominikanerkonvent den prestigeträchtigen Auftrag, für SS. Giovanni e Paolo ein Gemälde mit dem Thema *Sieg des Erzengels Michael über Luzifer* zu malen. Zugleich mit dem Ableben seines Meisters, dessen Werkstattbetrieb er jahrelang angehört hatte, vermochte er sich – fast schlagartig – von dessen Einfluss zu emanzipieren, was allein schon die Distanzierung von seiner vormals blühenden Farbgebung zugunsten einer eher düsteren Palette bestätigt. Meines Erachtens könnte er durch Raffaels gleichnamiges, ein Jahrzehnt zuvor geschaffenes Gemälde (Paris, Louvre) inspiriert worden sein, gleichwohl von der Herausforderung geleitet, darauf mit einer transformierten Version zu reagieren. Raffael hatte die Tafel auf Bestellung Lorenzos de' Medici und auf Kosten Papst Leos X. angefertigt, der sie im Juni 1518 Franz I. von Frankreich schenkte.⁸⁰⁷ Den Entwurfskarton übersandte Raffael im Herbst desselben Jahres an Alfonso I. d'Este, der bezüglich der Gemäldeausstattung des Alabasterzimmers seit 1516 mit Tizian in Kontakt stand und diesen im Laufe der folgenden Jahre in seinem Atelier in Venedig besucht haben mag. Dass Bonifacio von der Sammlerleidenschaft und vom Mäzenatentum des Herzogs Bescheid wusste, ist anzunehmen. Während Raffael den Engel frontal wiedergibt, zeigt Bonifacio diesen in Seitenansicht. Mit dieser Transformation geht – abweichend von Raffaels lotrecht ausgerichteter Bildstruktur – eine Diagonalkomposition mit einem entsprechenden Zugewinn an Bildzeitlichkeit und Dynamik einher. Dessen ungeachtet ist evident, dass sich Bonifacio in etlichen Details, wie den ausgebreiteten Flügeln, dem Antlitz und der Haartracht, dem dynamisch ausgebildeten Schrittmotiv sowie dem turbulent flatternden Kleid, an Raffaels Michael-Darstellung orientiert hat. Der gravierendste Unterschied manifestiert sich in der rücklings zu Boden stürzenden Gestalt des Luzifer, dessen drastisch ausgreifende Gliedmaßen und vor allem dessen perspektivisch waghalsig verkürzte Beine einen vielleicht durch Pordenone angeregten protomanieristischen Eindruck hervorrufen. Es ist wohl nicht zu viel gesagt, dass dem Veroneser hier im Vergleich mit Raffaels Luzifer-Version eine spektakulärere Lösung gelungen ist. Neu in der Mi-



206 Raffael, *Der hl. Michael im Kampf mit dem Drachen*, von Holz auf Leinwand übertragen, 268 x 160 cm, Paris, Louvre

205 Bonifacio de' Pitati, *Sieg des Erzengels Michael über Luzifer*, Venedig, SS. Giovanni e Paolo

chael-Ikonografie ist die Einbeziehung einer Landschaft, die Erinnerungen an die Landschaftskunst Giulio Campagnolas, Tizians und Bordones wachruft und in ihrer Verträumtheit auch einen giorgionesken Eindruck vermittelt.

Trotz permanenter Arbeitsüberlastung im Palazzo dei Camerlenghi war Bonifacio zwischenzeitlich imstande, auch anderen Aufträgen nachzukommen – wie etwa jenem der Scuola dei Sartori (Bruderschaft der Schneider), für die er eine *Sacra Conversazione* (Venedig, Accademia) schuf. Da es sich hier um das einzige signierte und datierte (1533) Gemälde des Künstlers handelt, ist anzunehmen, dass



207 Bonifacio de' Pitati, *Die Madonna der Schneider*, Leinwand, 130 x 149 cm, Venedig, Accademia

Abb. 24, S. 58

dieser dem Werk einen besonderen Stellenwert beigemessen hat. Abgesehen von seiner Orientierung am streng symmetrischen Schema einer herkömmlichen Sacra Conversazione wird Innovatives insofern manifest, als sich Bonifacio nicht zuletzt mit der Wahl eines dumpfen Kolorits dem Einfluss Palmas entzieht. Die Madonna thront auf einem niedrigen Stufenpodest in einer dunkelbraun schattierten Nische. Diese wird von Halbsäulen begrenzt, welche die Monumentalität der die gesamte Bildhöhe umfassenden Begleitfiguren, der Hll. Homobonus und Barbara, zusätzlich betonen. Die hell-dunkel modellierten Gesichter haben mit jenen Palmas und Tizians nichts gemeinsam, vielmehr scheint sich Bonifacio diesbezüglich eher an Giorgione orientiert zu haben. Lediglich am Jesuskind, das zum Johannesknaben niederblickt und aufrecht stehend in Schrittstellung auf dem Knie Mariens balanciert, macht sich eine deutliche Affinität zu Tizian bemerkbar, insbesondere zu dessen Dresdener Andachtsbild, wo Jesus in ähnlich selbstbewusster Haltung in Erscheinung tritt; dass Bonifacio zudem den Gesichtstypus des Erlösers sowie dessen kindlich weiche Körperplastizität vom Tizian-Vorbild übernommen hat, ist nicht zu verkennen. Mit der unbewegten, nahezu an eine Karyatide erinnernden hl. Barbara, deren statuarische Haltung überdies im Rot-Grün-Komplementärakkord ein koloristisches Äquivalent findet, kontrastiert der hl. Homobonus, den die an der unteren Thronstufe lehrende Schere als Schutzpatron der Schneider ausweist. Sein hochgesättigt scharlachroter Umhang verleiht ihm ein gegenüber seinem weiblichen Visavis erhöhtes Anschauungsgewicht, das sich noch insofern verstärkt, als er als narrativ handelnde Person gezeigt wird. Nach unten gebeugt spendet der Schutzheilige – gemäß der karitativen Verpflichtung der Scuola – dem ihm zu Fü-



208 Bonifacio de' Pitati, *Transfiguration*,
Leinwand, 217 x 289 cm, Mailand, Brera

Ben kauern den und vom Bildrand überschrittenen Bettler ein Almosen. Dessen etwas gewaltsam ins Bild gezwängte „gespreizte“ Haltung deutet Nepi Scirè als „frühen Anschluss an den Manierismus“.⁸⁰⁸

Bonifacios Durchbruch zum Manierismus erfolgte meines Erachtens erst im fünften Jahrzehnt. Ein Paradebeispiel dafür ist die *Transfiguration* (Mailand, Brera), die der Maler zwischen 1544 und 1546 für einen der Säle im Palazzo dei Camerlenghi (laut Ridolfi „di fronte al tribunale“) schuf.⁸⁰⁹ Bei der Erstellung des Konzepts, dem thematisch bedingt ein Hochformat angemessen gewesen wäre, sah sich Bonifacio mit der Schwierigkeit konfrontiert, die obere Hälfte des Gemäldes innerhalb von zwei rundbogigen Gewölbekappen des Saales unterzubringen. Die Folge davon war, dass für Christus und die beiden Propheten unter dem linken Lünettenbogen nur ein schmales Areal zur Verfügung stand, wogegen die liegenden, aus dem Schlaf erwachten Apostel viel mehr Platz beanspruchten, somit über das gesamte Querformat der unteren Bildhälfte verteilt werden mussten – insgesamt ein Konzept, das schon a priori den Einsatz manieristischer Stilmittel begünstigte. Dass sich der Künstler laut Humfrey durch Raffaels *Transfiguration* (1518; Rom, Vatikanische Pinakothek) inspiriert fühlte, ist unbestritten.⁸¹⁰ Dies zeigt sich zum einen in der schwebenden Gestalt Christi, der Bonifacio – in Abkehr von Raffaels Frontaldarstellung – durch Körperdrehung und eine daraus resultierende Verkürzung des Arms ein manieristisches Gepräge verliehen hat, zum anderen cum grano salis auch in der torsierenden Liegehaltung zweier Apostel, wobei jener sich am Boden windende Apostel geradezu ein Musterbeispiel manieristischer Formgebung ist. Das Haupt angehoben, mit dem linken Arm zu Christus weisend und den rechten abgewinkelten Arm auf den Boden gestützt, vollzieht dieser eine Drehbewegung, an der auch die Stellung der Beine – das rechte durchgestreckt und das



209 Raffael, *Transfiguration*, Holz, 405 x
278 cm, Rom, Vatikanische Pinakothek



210 Michelangelo, *Die Bekehrung des Paulus* (Detail), Fresko, Rom, Vatikan, Cappella Paolina

linke abgewinkelt und perspektivisch scharf verkürzt in die Tiefe weisend – in gleichsam kontrapostischer Verschränkung mit den Armen ihren Anteil hat. Diese komplexe Haltung wiederholt sich einem Echo gleich am mittleren Apostel, nur eben transformiert dem Betrachter zugekehrt. Dass Bonifacio von Raffaels Version – vermittelt vielleicht durch Stiche oder Zeichnungen – Kenntnis hatte, ist anzunehmen. Wichtiger ist jedoch ein Verweis auf Michelangelos Fresko *Die Bekehrung des Paulus* (1542–1545; Vatikan, Cappella Paolina). In der Tat scheint Bonifacio die manieristische Haltung des vom Pferd gestürzten Paulus fast detailgetreu auf die beiden Apostel übertragen zu haben. In der weniger geglückten Figur des rechten Apostels verrät sich die Hand eines Gesellen, der bezüglich der Drehung des Oberkörpers und der Armstellung des Jünglings sich offensichtlich Tizians Gestalt des Abraham aus dem für S. Spirito in Isola geschaffenen Deckenbild (heute: Sakristei der Kirche S. Maria della Salute) zum Vorbild genommen hat. Erwähnt sei noch der von der Forschung bislang unbeachtete Umstand, dass sich Tizian etwa zwei Jahrzehnte später in seiner für San Salvatore gemalten *Transfiguration* – was Christus und den wie aus dem Bild kippenden Apostel angeht – durch Bonifacios Gemälde inspiriert sah. Auch ein Indiz dafür, welch große Wertschätzung der Künstler sogar beim Altmeister der venezianischen Malerei genoss.

Das extrem breitformatige, um 1543–45 entstandene Gemälde *Der reiche Prasser und der arme Lazarus* (Venedig, Accademia) gilt allgemein als Bonifacios Hauptwerk.⁸¹¹ Der Szene liegt eine moralisierende Parabel aus dem Lukas-Evangelium (16, 19–31) zugrunde. Indessen spielt der Bibeltext eine eher untergeordnete Rolle, zumal Lazarus, von einem sichtbehindernden Säulenschaft abgeschirmt, ganz an den Bildrand gedrängt ist, wo er vergeblich um ein Almosen bittelt, während ein Hund an seinen Geschwüren leckt und ein Diener diesen zu verscheuchen trachtet. Dies weckt den Eindruck, als wäre der Künstler weniger an einer präzisen Umsetzung der neutestamentarischen Parabel, vielmehr an der Ausführung eines Gesellschaftsstücks interessiert gewesen. Exemplarisch wird vorgeführt, wie die venezianische Nobilität – der brütenden Hitze der Lagunenstadt entfliehend – den Sommer in ihren Villen und Gärten auf der Terra ferma verbrachte und, dem beschaulichen Leben, der Liebe, Musik, Jagd usw. hingegeben, die Lustbarkeiten einer *villeggiatura*-Kultur genoss. Schauplatz der Szenerie ist das Atrium (oder der Portikus?) einer zeitgenössischen Villa, deren komplexes Säulensystem das Rückgrat der Komposition bildet. Das Interkolumnium des vorderen Säulenpaars birgt die Patrizierfamilie und sorgt für eine triptychale Unterteilung des Gemäldes, dessen übermäßige Breitendehnung dadurch etwas gemildert wird. Es folgt – perspektivisch bedingt – ein in Größe und Abstand deutlich reduziertes Säulenpaar, das mit einem weiteren Raumschritt zu einer Kolonnadenstellung überleitet, die einerseits die Bildmittelachse markiert, andererseits sich mit ihrer stark fluchtenden Reihung in der anschließenden Gartenallee fortsetzt. Auch der backsteingepflasterte Boden leistet mit seinem schräg geführten Marmorplattenmuster einen relevanten Beitrag zur Erschließung der Raumtiefe. Die daraus resultierende Verdichtung der Fluchtlinien bewirkt einen steilen Raumtrichter, an dessen Spitze sich der Fluchtpunkt inkommensurabel in der Vegetation des Gartens verliert. Dem



211 Bonifacio de'Pitati, *Der reiche Prasser und der arme Lazarus*, Leinwand, 205 x 437 cm, Venedig, Accademia

liegt eine typisch manieristische Sichtweise zu Grunde, der man auch in Tintoretto zeitgleichen Frühwerken begegnet.

Im Gespräch mit einer jungen Frau und von einem Interkolumnium eingefasst sitzt der purpurgekleidete *pater familias* an einem mit einem roten Teppich bedeckten Tisch. Zu seiner Linken eine attraktive, ebenfalls von einem Säulenpaar begrenzte Dame, der er die Hand hält und die, von ihm abgewandt, dem Hauskonzert lauscht; welche Beziehungen hier bestehen oder sich anbahnen, darüber darf gerätselt werden. Abermals von einem Säulenpaar akzentuiert folgt ein Duo – eine Lautenspielerin und ein Mann mit einer Viola da gamba –, mit dem sich die Gesellschaft zum Halbkreis schließt, das starre System der Säulenkomposition auflöckernd. Hinzu kommt ein kleiner Afrikaner, der dem Duo ein aufgeschlagenes Notenalbum entgegenhält. Schon an dieser Stelle wird evident, dass sich Bonifacio wie einst Carpaccio zu einem der bedeutendsten Erzähler in der venezianischen Malerei entwickelt hat. Hinter der ganz der Musik hingeebenen Schönen hält ein perspektivisch bedingt stark verkleinerter Jäger seinen Falken, während sich im fernen Garten ein Liebespaar ergeht. Rechts außen bricht ein Berittener mit seinem Gefolge zur Jagd auf. Hinter der Gartenmauer steht ein von Bäumen umgebenes Gebäude in Flammen – zweifellos eine Anspielung auf das Höllenfeuer, das den unbarmherzigen Lebemann dereinst erwartet. Dass sich darin – basierend auf der „direkten Belehrung nach den neuen didaktischen Prinzipien der *katholischen Reform*“ – auch eine allgemeine Sozialkritik spiegelt, ist naheliegend.⁸¹²

Giovanni Girolamo Savoldo

Savoldo wurde um 1480/85 in Brescia geboren und starb nach 1548 in Venedig. Seine Jugendjahre und Lehrzeit betreffend ist nichts überliefert. Angenommen wird, dass er in seiner Heimatstadt ausgebildet wurde, vielleicht in der Werkstatt des gleichfalls aus Brescia gebürtigen Vincenzo Foppa, an dessen quattrocentesk verhärtetem Stil er in seinen figuralen Darstellungen zeitlebens festhielt.⁸¹³ Im Jahre 1506, dem ersten beglaubigten Datum seiner Karriere, weilte er in Parma, wo er als Meister genannt wird und möglicherweise Cima da Conegliano begeg-

nete, der damals im Begriff war, für den Dom der Stadt die *Pala-Montini* zu vollenden, nachdem er bereits zwei Altarbilder für Parmeser Kirchen geliefert hatte.⁸¹⁴ Vermutlich bot sich damals dem Künstler die Gelegenheit, erstmals mit venezianischer Malerei in Berührung zu kommen. Die nächste Station führte ihn nach Florenz, wo er sich 1508 um die Mitgliedschaft bei der Malergilde bewarb. Dass dies für seine künstlerische Tätigkeit vor Ort Auswirkungen hatte, ist nicht nachweisbar. In der Folge versiegen die Quellen innerhalb einer Zeitspanne von mehr als einem Jahrzehnt. Erst 1521 – anlässlich seiner Produktionsbeteiligung am Hochaltarbild für San Nicolò in Treviso – wird Savoldo wieder fassbar; von da an verbessert sich die Dokumentenlage. Obwohl sich der Künstler erst 1526 als „abitante a Venezia“ bezeichnet, ist anzunehmen, dass er schon seit seiner Trevisaner Tätigkeit in der Lagunenstadt (und nachweislich bis zu seinem Tod) ansässig war.⁸¹⁵ Sein Schüler Paolo Pino bezeichnet ihn in seinem „Dialogo di Pittura“ (1548) als hervorragenden Künstler, der in seinem Leben nur eine geringe Anzahl von Werken geschaffen habe, mit denen er nicht die verdiente allgemeine Anerkennung gefunden habe; wohl aber hat der letzte Herzog von Mailand ihn einige Zeit unterstützt. In einem Brief vom Dezember 1548 spricht Pietro Aretino von ihm als „Quel Vecchione Ottimo“ und lobt seine künstlerische Geschicklichkeit, setzt aber hinzu, „dass Savoldo leider, durch die Last seiner Jahre gezwungen, nicht mehr recht arbeiten könne, so dass es ihm in seiner Gebrechlichkeit eine Befriedigung sein müsse, in früheren Jahren schöne und lobenswerte Werke geschaffen zu haben, die sein Andenken auch in weit entlegenen Gegenden wachhalten und seinem Namen in ganz Italien mehr Klang verleihen werden, als er gegenwärtig habe“.⁸¹⁶ Diese Prognose sollte sich letztlich erst im 20. Jahrhundert erfüllen, ein Schicksal, das der Maler als lange Zeit verkanntes Genie etwa mit El Greco teilt.⁸¹⁷ Eine der dafür maßgeblichen Ursachen – die entwicklungsgeschichtliche Zukunftsperspektive des Künstlers inbegriffen – hat Hüttinger folgendermaßen auf den Punkt gebracht: „Die Kunst Savoldos konnte zu ihrer Zeit in dem auf große Schaulust und Prachtentfaltung ausgehenden venezianischen Cinquecento kein Aufsehen erregen. Jacopo Bassano zwar hat einige Bestrebungen des Malers weiterentwickelt, doch erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts, bei Caravaggio [...] ging Savoldos Saat zu voller Blüte auf – in seinen besten Leistungen verbirgt sich eine entscheidende Quelle der die europäische Malerei revolutionierenden Weltsicht des Caravaggismus.“ Folgerichtig wurde Savoldos Stilauffassung bisweilen auch als „proto-caravaggesco“ (Valcanover) umschrieben.⁸¹⁸ Oder mit Worten Suidas: „Ein Zug zum Geheimnisvollen und Wunderbaren in Verbindung mit ausgesprochener Genialität im Malerischen befähigte [Savoldo] zur Hervorbringung einiger Meisterwerke, in denen Keime enthalten sind, die der das malerische Sehen des Abendlandes umgestaltenden Entfaltung der lombardischen Malerei durch Caravaggio den Weg bereiten.“⁸¹⁹

Die Malerei des lombardischen, an der westlichen Grenze des Veneto gelegenen Brescia hatte sich im Quattrocento mit dem Hauptmeister Vincenzo Foppa (1427/30–1515/16), dem Zeitgenossen Giovanni Bellinis, völlig nach Mailand orientiert. Das Ende der Souveränität Mailands – 1500 wird die Stadt von Ludwig XII.



212 Giovanni Gerolamo Savoldo, *Antonius Abbas und der Eremit Paulus von Theben*, Holz, 165 x 137 cm, Venedig, Accademia

besetzt und Herzog Ludovico Moro vertrieben – führte dazu, dass sich die in Brescia geborenen Künstler der um und nach 1480 geborenen Generation (Savoldo, Girolamo Romanino und Alessandro Bonvicino, genannt Il Moretto) wie diejenigen aus Bergamo nach Venedig wandten. Wie Hüttinger betont, haben sich die Brescianer einen „ausgesprochenen Sondercharakter“ zu wahren gewusst, in besonderer Weise Savoldo, der neben seiner sehr persönlichen Auseinandersetzung mit dem Giorgionismus auch lombardische, florentinische, römische und nicht zuletzt niederländische Anregungen verarbeitete.⁸²⁰

Das Gemälde *Antonius Abbas und der Eremit Paulus von Theben* (Venedig, Accademia) trägt Savoldos Signatur sowie die Jahreszahl 1520 und ist das früheste datierte Werk des Künstlers.⁸²¹ Nach einer langen Wegstrecke ist Antonius endlich zur ersehnten Begegnung mit dem ersten Eremiten in der Wüste gelangt. Wie man rechts im Hintergrund sieht, sollte er ihn – von zwei Löwen begleitet – auch bestatten. Vor einem dunklen, mit einer Palme besetzten Felsbrocken, der vermut-

TIZIANS UMKREIS

lich die Eremitenhöhle birgt, sind die beiden Heiligen sitzend einander zugewandt dargestellt. Beinahe die gesamte Bildfläche füllend sind sie dem Betrachter zum Greifen nahegebracht. Ihre klobigen Gestalten und ausdrucksvollen Gesichter zeigen ein ländlich-bäuerliches Gepräge, eine Erdverbundenheit, die sich im radikalen Verzicht auf Buntwerte auch in der ausschließlichen Wahl tertiärer Farben (Ocker, Braun und Grau) niederschlägt. Weit entfernt von venezianischen Vorbildern ist eine konturenscharfe, vom Licht modellierte Körperplastizität vorherrschend, die noch in der lombardischen, durch Foppa und Bergognone vertretenen Tradition wurzelt. Die Härte der Formgebung manifestiert sich vor allem in den brüchig zerklüfteten Gewandfalten der Heiligen, denen ein nahezu holzschnittartiger Charakter anhaftet. Wenn in der Fachliteratur unter anderem auch von einem Einfluss Dürers die Rede ist, dann bezieht sich dies wohl in erster Linie auf dessen frühe Holzschnitte, von denen die venezianische Kunstszene spätestens seit dessen zweitem Venedig-Aufenthalt (1505/07) Kenntnis hatte. Im Übrigen hat man Savoldos in der damaligen venezianischen Malerei solitären Realismus immer schon als entwicklungsgeschichtlich eigentümlichen Vorgriff auf Caravaggio empfunden. Erwähnt sei nur noch, dass man die einst mit 1510 präferierte Lesart der auf dem Gemälde vermerkten Jahreszahl nach der letzten Restaurierung mit 1520 glaubhaft korrigiert hat. Als Belegbeispiel dafür verweist Scirè Nepi auf Anklänge an Tizians *Frari-Assunta* (1516/18), „die besonders in der Figur des Paulus greifbar sind“, womit für Savoldos Bild ein *Terminus post quem* gewonnen wäre.⁸²² Diese Beobachtung lässt sich noch insofern präzisieren, als Savoldos Eremit in der Tat eine deutliche Affinität zu Tizians Apostel Petrus, der inmitten seiner Gefährten in kauender Haltung dargestellt ist, aufweist.

Abb. 1, S. 17



213 Giovanni Gerolamo Savoldo und Marco Pensaben, *Sacra Conversazione*, Holz, Treviso, San Nicolò

Neben seiner merklichen Vorliebe für die Darstellung von Einzelfiguren und Figurenpaaren spielt für Savoldo die Gattung des Altarbildes eine untergeordnete Rolle. Sein erster Auftrag auf diesem Sektor führte ihn 1521 nach Treviso, wo er mit der Vollendung des von Marco Pensaben für San Nicolò begonnenen Hochaltarbildes betraut wurde.⁸²³ Die Voraussetzungen dafür waren insofern ungünstig, als das Grundkonzept des monumentalen Gemäldes – eine unter eine allseitig offene Baldachinarchitektur gestellte *Sacra Conversazione*, die merklich durch analoge Lösungen Cima da Coneglianos angeregt ist, ein traditionelles Schema, das man damals in der Lagunenstadt wohl schon als Auslaufmodell empfunden hat – mit Sicherheit schon von Pensaben festgelegt war.⁸²⁴ Dessen ungeachtet ist un schwer zu eruieren, worin Savoldos durch eine spezifische Farbtonalität geprägter Beitrag besteht: zum einen in der Madonna mit dem Jesusknaben und im Lauten spielenden Engel, dem man bereits in Bartolomeo Montagnas *Sacra Conversazione* (Mailand, Brera) in doppelter Ausführung begegnet, zum anderen in den beiden rechts außen positionierten Hll. Liberale und Hieronymus, wobei letzterer deutlich durch den namensgleichen Heiligen in Giovanni Bellinis *Pala di San Zacharia* angeregt ist.

Erst drei Jahre später, 1524/25, bot sich Savoldo mit der *Pala di Pesaro* (Pesaro, S. Domenico; heute: Mailand, Brera) die Gelegenheit, ein Altarbild von Grund auf eigenständig zu konzipieren. Den Auftrag dazu erhielt er von den Dominikanern



214 Giovanni Gerolamo Savoldo, *Madonna mit Kind und Heilige* (sog. „Pala di Pesaro“), Holz, 475 x 307 cm, Pesaro, S. Domenico

in Pesaro, deren Bestreben offenkundig darauf abzielte, mit den in derselben Stadt ansässigen Franziskanern, für deren Kirche Giovanni Bellini bereits ein halbes Jahrhundert zuvor die berühmte Tafel mit der *Marienkrönung* ausgeführt hatte, zu konkurrieren.⁸²⁵ Eingefasst vom rundbogigen Abschluss des fast fünf Meter hohen Altargemäldes thront die Madonna auf einer abgestuften Wolkenbank, hinterfangen von einer goldgelb strahlenden Gloriole und begleitet von zwei musizierenden Engeln. Mit ihrem linken Knie stützt sie das von ihr abgewandte, ungestüm zap-

pelnde und auf den Kirchenvater Hieronymus herabblickende Jesuskind, während sie mit der Rechten dem zu ihr aufschauenden hl. Dominikus den Segen erteilt. In der Forschung herrscht die einhellige Meinung, dass sich Savoldo hier an Tizians für den Hochaltar von San Francesco in Ancona geschaffener *Pala Gozzi* orientiert hat. Hinsichtlich der Haltung Mariens und des Jesusknaben, deren Blickkontakte mit den erwähnten Heiligen sowie der Wolkenbank besteht zu Tizians Version in der Tat eine bemerkenswerte Affinität, wobei zu ergänzen ist, dass sich Tizian bezüglich seiner Mutter-Kind-Darstellung offensichtlich durch Raffaels *Madonna di Foligno* (1511; Rom, Pinacoteca Vaticana) angeregt sah. Analog zu Tizian, der zwischen den Heiligen einen Landschaftsausschnitt mit dem Dom von Ancona am Horizont zeigt, gibt Savoldo einen Ausblick auf die Lagune mit der von der Dominikanerkirche SS. Giovanni e Paolo überhöhten Silhouette Venedigs. Abgesehen von derlei Parallelen ist nicht zu übersehen, wie tiefgreifend sich die Altarbilder kompositionell voneinander unterscheiden. Während Tizian die Szene mithilfe in den unteren Bildbereich übergreifender Wolkenformationen und sich überkreuzender Diagonalstrukturen dynamisiert, hält Savoldo durch die klare Trennung der oberen von der unteren Bildhälfte und vor allem durch die streng symmetrische Anordnung der vier Heiligen am starren, letztlich immer noch im Quattrocento wurzelnden Schema einer *Sacra Conversazione* fest. Für eine Auflockerung sorgt lediglich der in seiner Haltung kontrapostisch behandelte Hieronymus, dessen rustikal anmutende Erscheinung, naturalistische Körperplastizität und hart durchfurchte Gewandfaltenbildung Erinnerungen an Savoldos Eremiten-Gemälde der Accademia wachrufen.

Der *Hirte mit einer Flöte* (um 1525/27; Malibu, Paul Getty Museum) ist ein signifikantes Beispiel für Savoldos auffallendes Interesse an der Darstellung von Einzelfiguren.⁸²⁶ Der die gesamte Bildhöhe umfassende Hirte zeigt sich als Kniestück in Dreiviertelansicht, das Antlitz dem Betrachter zugewandt. Ein weit ausladender Hutrand wirft einen tiefen Schlagschatten auf Stirn und Augen des Jünglings, dem dadurch etwas geheimnisvoll Giorgioneskes innewohnt, wobei man sich unwillkürlich an jenen *Leidenschaftlichen Sänger* (Rom, Galleria Borghese) erinnert fühlt, der einem anonymen Giorgione-Nachfolger zugeschrieben wird.⁸²⁷ Der Hirte trägt ein silbrig glänzendes blaugraues Gewand, das die feurig roten Ärmel eines Unterkleids freistellt und an dem – Caravaggio vorgreifend – Licht und Schatten hart aneinandergeraten. Sein Haupt durchstößt den Horizont eines extrem dunklen Höhenzugs und wird von einem nachtblauen Himmel folliert. Letzteres wird häufig dahingehend gedeutet, dass das Gemälde dem Typus des *notturmo* (= Nachtstück) angehöre, einer Bildgattung, mit der sich Savoldo des Öfteren beschäftigt hat. Fredericksen zufolge widerspricht dem der Umstand, dass vor dem von einer gewaltigen, völlig in Dunkel gehüllten Palastruine überhöhten Gehöft winzig kleine Figuren ihrer landwirtschaftlichen Tätigkeit nachgehen, die eben nur bei Tageslicht denkbar sei. Was nun die partielle Beleuchtung des Hirten angeht, muss diese die Existenz eines Nachtstücks keineswegs ausschließen, zumal es sich hier um den Widerschein eines imaginären Lagerfeuers handeln könnte. Meines Erachtens hat der Maler von seiner durch eine poetische Grundstimmung legitimierten künstleri-



215 Giovanni Gerolamo Savoldo, *Hirte mit einer Flöte*, Leinwand, 97 x 78 cm, Malibu, Paul Getty Museum

schen Freiheit Gebrauch gemacht und die Ambivalenz von Licht und Dunkel nicht als unüberwindbaren Gegensatz betrachtet, geleitet von der Intention, damit dem Gemälde ein hohes Spannungspotenzial zu verleihen. Dem liegt, so Fredericksen, ein „revival of pastoral poetry“ zugrunde, eine Strömung, die mit Giorgione, man denke nur an sein *Concert champêtre*, ihren Ausgang genommen hat.

Deutlicher als im Gemälde des Getty-Museums, wo sich der Giorgionismus angesichts der harten Formgebung eher auf ein poetisch-enigmatisches Flair bezieht, tritt dieser in Savoldos *Flötenspieler* (Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo) in Erscheinung, zumal hier die plastisch verhärtete Stillage durch die Verwendung eines giorgionesken *sfumato* gemildert wird. Der vornehme, mit einem pelzbesetzten Mantel bekleidete Jüngling ist, den lauschenden Betrachter fixierend, als Halbfigur in einem Interieur situiert, wobei seine die Stirn- und Augenpartie verschattende Hutkrempe Erinnerungen an jene des Hirten evoziert. Allem Anschein nach sah sich Savoldo hier durch ein verblüffend ähnliches Porträt Sebastiano del Piombos (um 1507; *Hirte mit Flöte*; Wilton House, Sammlung Lord Pembroke) inspiriert, ein



216 Giovanni Gerolamo Savoldo, *Flötenspieler*, Leinwand, Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo



217 Giovanni Gerolamo Savoldo, *Tobias und der Engel*, Leinwand, Rom, Galleria Borghese

Anzeichen dafür, dass auch Sebastiano – zumindest während seiner venezianischen Schaffensperiode – wie etliche andere Maler der Lagunenstadt dem Giorgionismus gehuldigt hat.⁸²⁸

Tobias und der Engel (Rom, Galleria Borghese) zählt zu Savoldos schönsten und ikonografisch einfallsreichsten Bildern. Der Engel fordert Tobias auf, dem Fisch das Heilmittel für seinen Vater zu entnehmen. Im Gegensatz zur gebräuchlichen Ikonografie – etwa zu Tizians gleichnamigem Frühwerk (Venedig, Accademia), in dem das Paar Hand in Hand wandelnd gezeigt wird – weist Savoldo den beiden separate Positionen zu. Den traditionell als Knaben dargestellten Tobias hat der Maler in einen kräftigen Jüngling umgewandelt, der kniend nach dem aus dem Wasser lugenden Fisch greift, den linken Arm auf sein Knie gestützt. Die Dynamik seiner Haltung manifestiert sich darin, dass die Beine in Seitenansicht gezeigt sind, während der Oberkörper der Frontalität angenähert ist. Davon abweichend ist das Haupt, in jäher Wendung dem Erzengel Raphael zugewandt, im Profil wiedergegeben und total verschattet, darin einem Giorgionismus verpflichtet, dem, so



218 Giovanni Gerolamo Savoldo, *Bildnis des Gaston de Foix*, Leinwand, Paris, Louvre

Hüttinger, Savoldo „die persönlichste und folgeträchtigste Variante abgewonnen hat“.⁸²⁹ Um eine Stufe höher als Tobias platziert thront der Erzengel, die gewaltigen Flügel majestätisch ausgebreitet, auf einem Felsenkonglomerat und weist mit seiner diagonal durchgestreckten Rechten auf Tobias. Letzteres eine signifikante, die gesamte Komposition beherrschende Strukturkomponente, die man als ‚protobarock‘ bezeichnend könnte. Geradezu berückend die Schönheit seines von schulterlangem Haar gerahmten Antlitzes, dessen Nähe zu Leonardo da Vinci – das *sfumato* inbegriffen – unverkennbar ist. Die an sich lose Verbindung zwischen den beiden Figuren verstärkt sich durch den farblichen Gleichklang (Rot und Silbergrau) ihrer Kleidung. Wie so oft bei Savoldo macht sich am Hemd Raphaels – als gleichsam materialisiertes Äquivalent psychischer Erregung – eine aufgewühlt knittrige Faltengebung bemerkbar, die in ähnlicher Weise auch an Tizians Erzengel zu Tage tritt. Die Szene ist von einer extrem dunklen Baumlandschaft hinterfangen, die zusammen mit dem düster bewölkten Himmel eher dem Wesen einer *Nocturne* entspricht, dessen ungeachtet aber als Kontrastmittel der koloristischen Strahlkraft der Figuren zugutekommt. Mit Worten Hüttingers: „Wie so oft bei Savoldo verdichten sich die Farben aus verschattetem Grund heraus zu einem kostbaren Geflecht silbergrauer [...] Töne in den Kleidern der Figuren“.⁸³⁰

Mit dem *Bildnis des Gaston de Foix* (um 1532; Paris, Louvre) schuf Savoldo sein wohl originellstes Gemälde, das in der damaligen Malerei Italiens seinesgleichen sucht. Der Adelige wird von zwei Spiegeln flankiert, die ihn in Seiten- und Rückenansicht reflektieren. Damit ist als Begleitthema die Paragone-Problematik angesprochen, der zufolge die Malerei imstande ist, das jeweilige Objekt – im Unterschied etwa zur Plastik – simultan von allen Seiten wiederzugeben. Ob Paolo Pinos Bericht (1548), wonach sich Giorgione erstmalig mit dieser Thematik auseinandergesetzt habe, zu trauen ist, sei dahingestellt. In Wahrheit liefert Savoldo ein

veritables ‚Kunststück‘, dessen waghalsiger, beim Klassiker Giorgione wohl kaum vorstellbare Formulierung zweifellos eine manieristische Idee zugrunde liegt.⁸³¹ Den abgewinkelten Arm auf eine Tischkante gestützt, die beinahe mit dem unteren Bildrand identisch ist, beugt sich der Porträtierte nach vorne, dem Betrachter suggestiv angenähert. Den Blick prüfend auf sein imaginäres Visavis gerichtet trägt er einen Harnisch, dessen Schulter- und Halsteil er zwecks größerer Bewegungsfreiheit auf dem Tisch abgelegt hat. Was die malerisch freie Behandlung des von Lichtreflexen akzentuierten Brustpanzers angeht, hat der Künstler Giorgione, Tizian und Sebastiano del Piombo, die sich auch auf dem Sektor der Darstellung von Rüstungen mehrfach ausgezeichnet hatten, sogar noch übertroffen. Besondere Aufmerksamkeit gebührt dem angehobenen Arm des Porträtierten, der stark verkürzt und abgedunkelt in die Tiefe weist, wo er mit dem Spiegel und der darin reflektierten Hand fast in Berührung kommt. Ging es Savoldo tatsächlich nur darum, das manieristische ‚Kunststück‘ eines frappierenden Spiegeleffekts vorzuführen, oder verbirgt sich darin vielleicht doch eine weitere Bedeutungsebene? So gedacht wäre vorstellbar, dass der Maler die Absicht hatte, mithilfe des (die beleuchtete Hand ausgenommen) völlig in Dunkel gehüllten Spiegelbildes auf sein eigenes geheimnisvolles *Alter Ego* zu verweisen. Als Indikator dafür könnte auch der Umstand dienen, dass er den mit seiner Signatur versehenen *cartellino* im Spiegel – in der rechten oberen Bildecke, also an einer in Gemälden allgemein untypischen Stelle – platziert hat.

Das querformatige Bild *Der hl. Matthäus mit dem Engel* (um 1534–35; New York, Metropolitan Museum) zählt vermutlich zu jenen vier von Vasari erwähnten Nachtstücken, die Savoldo für die Zecca (= Münze) in Mailand ausgeführt hat. Da die Zecca unter herzoglicher Kontrolle stand, ist anzunehmen, dass der Auftrag auf Betreiben von Francesco Maria Sforza zustande kam. In der linken Bildhälfte sitzt Matthäus, als Halbfigur frontal dargestellt, hinter einem bildflächenparallelen Tisch, auf dessen dunkelgrüner Platte eine kleine Öllampe steht, deren Energie gerade noch ausreicht, um das rote Kleid des Evangelisten zum Leuchten zu bringen. Die Niederschrift des Evangelientexts unterbrechend hebt dieser sein von schwärzlichem Grund foliiertes und in starker Untersicht wiedergegebenes Haupt, den Blick auf den schemenhaft in Erscheinung tretenden Engel gerichtet, bereit, dessen inspirierende Botschaft zu empfangen. Einen auffallend innovativen Charakter zeigt die Faltengebung, deren scharfer Zuschnitt sich bereits im Frühwerk Savoldos, etwa im Gemälde mit den beiden Eremiten, angebahnt hatte und der man sonst nirgends in der venezianischen Malerei begegnet. Die Eigenart der Drapierung besteht darin, dass die Faltenfurchen ein schwarzes, ornamental anmutendes Liniemuster mit erstaunlich hohem Abstraktionsanspruch bilden; das Gleiche gilt für das grauviolette Gewand des Engels. Die Rückwand ist gänzlich in Dunkel gehüllt, dessen Homogenität lediglich durch eine kleine Pforte unterbrochen wird, die den Blick in einen hellen Raum öffnet, in dem sich drei Figuren am offenen Feuer eines Kohlenbeckens wärmen. Das Motiv eines im Hintergrund situierten Nachbarzimmers, in dem eine Nebenszene dargestellt ist, entspricht einer kompositionellen Idee, wie sie in der niederländischen Malerei weit verbreitet war. Dass Savoldo



219 Giovanni Gerolamo Savoldo, *Der hl. Matthäus mit dem Engel*, Leinwand, New York, Metropolitan Museum

hier unter nordischem Einfluss stand, steht außer Zweifel. Ob dabei der Umstand, dass der Künstler mit einer Niederländerin verheiratet war, eine begleitende Rolle gespielt hat, sei dahingestellt. – Der niederländische Einfluss beschränkt sich nicht auf Savoldos *Matthäus*-Gemälde. In der Tat tritt dieser im Œuvre des Malers des Öfteren in Erscheinung, so laut Brown vor allem in dessen *Anbetung der Hirten*, einem Altarbild-Thema, von dem drei nur unerheblich voneinander abweichende Fassungen existieren: in Brescia (Musei Civici, Pinacoteca), in Terlizzi (Santa Maria la Nova) und in San Giobbe (um 1540; Venedig), wobei die letztgenannte die qualitativ reifste und späteste Version darstellt. Neuerlich bekundet sich hier Savoldos Interesse für künstlerische Beleuchtungseffekte. Dies beginnt schon mit dem sakralen Leuchtlicht der gelben Gloriele, innerhalb derer der Engel den Hirten die Geburt Christi verkündet. Diese überirdische Lichtquelle trägt dazu bei, dass sich die Hintergrundslandschaft wie unter dem Grauschleier einer hellen Mondnacht weitet. Während einer der Hirten sich über eine brüchige Ziegelmauer beugt, um das Jesuskind anzubeten, blicken seine beiden Gefährten verstohlen durch das an der Rückwand des ruinösen Stalls eingelassene Fenster, ohne, so Gentili, „die direkte *Offenbarung* des Kindes zu verstehen: eine weitere Variante der Prophezeiung von Jesaja“.⁸³² Die Hirten sind nicht auf derselben Ebene wie die Geburtsszene angesiedelt, sondern in periphere Positionen zurückversetzt. Wie Brown darlegt, beruht Letzteres auf Inventionen der altniederländischen Malerei, wobei der Autor gleichnamige Werke von Rogier van der Weyden, Petrus Christus, Gerard David und Dirk Bouts komparativ anführt.⁸³³ Der Umstand, dass der Stallraum vollständig im Dunkeln liegt, lässt an ein nächtliches Ambiente denken – bestätigt durch Vasari, der wie schon erwähnt von Savoldos Präferenz für Nachtstücke berichtet. Dass dem gegenüber die Gestalten Josefs und Marias dem Licht ausgesetzt sind, muss kein Widerspruch sein, zumal das selbstleuchtende Kind als die dafür zuständige

Abb. 220, S. 356

220 Giovanni Gerolamo Savoldo, Anbetung der Hirten, Leinwand, 180 x 127 cm, Venedig, San Giobbe



Lichtquelle anzusehen ist. Dem liegt eine Vision der hl. Birgitta von Schweden zu Grunde, der zufolge der Jesusknabe bei seiner Geburt, am Boden liegend, Licht entsandte und von seiner knienden Mutter angebetet wurde. Auch hier kann mit Einflüssen altniederländischer Maler gerechnet werden, die für diese visionäre, dem sogenannten Birgitta-Typus folgende Darstellungsweise, wie zahlreiche Beispiele belegen, eine besondere Vorliebe hegten.⁸³⁴

Exkurs

Lorenzo Lotto in Venedig

Lorenzo Lotto wurde um 1480 in Venedig geboren und starb 1556/57 in Loreto (Marken). Eine lückenlose Biografie des Künstlers zu erstellen, fällt schwer, zumal dieser – wie von einem Wandertrieb besessen – ständig seinen Wohnort zwischen dem Gebiet der Republik Venedig und den Marken wechselte. Während Berenson die Werkstatt Alvise Vivarinis als Ausbildungsstätte Lottos in Betracht zieht, vermutet Pignatti, meines Erachtens überzeugender, eine Schulung bei Giovanni Bellini.⁸³⁵ Von 1503 bis 1506 weilte Lotto in Treviso, wo er von Bischof Bernardo de' Rossi gefördert wurde. 1505 malte er ein Bildnis seines Mäzens, auf einem Qualitätsniveau, das selbst einen Vergleich mit Giovanni Bellinis vier Jahre zuvor geschaffenen Bildnis des Dogen Loredan nicht zu scheuen braucht. Fortan gilt er als Meister der Porträtmalerei, darin selbst Tizian nicht nachstehend. In seiner frühen Schaffensperiode (um 1503–1508) stand er, wie etliche marianische Andachtsbilder bezeugen, ganz unter Bellinis Einfluss. Hervorstechend seine *Pala di Santa Cristina* (1505/06), eine *Sacra Conversazione*, deren Nähe zu Bellinis *Pala di San Zaccharia* (1505) unverkennbar ist. Über Lottos stilistische Parallelen zu Bellini wurde bereits im zweiten Band der „Geschichte der venezianischen Malerei“ berichtet.⁸³⁶

Abb. 31, S. 65

1506 übersiedelte der Maler nach Recanati in die Marken, wo er auch in Zukunft ein reiches Betätigungsfeld fand. Weshalb er Venedig als Wirkungsstätte vorerst meidet, mag darauf beruhen, dass er dem übermächtigen Konkurrenzdruck Bellinis und Giorgiones zu entgehen sucht. Seine vielfältigen Verpflichtungen in den Marken (in Jesi, Ancona und Loreto) unterbrechend, reiste er 1509 nach Rom, wo er sich am Ausstattungsprogramm der Stanzen im Vatikan beteiligte. 1513 folgte er einem Ruf nach Bergamo, wo er bis 1526 tätig war, allerdings ohne sich dauerhaft an die Stadt zu binden. Mittlerweile hatte sich seine Reputation so weit gefestigt, dass er sich ermutigt fühlte, Venedig zum langjährigen Zentrum (1526/27–1542) seines künstlerischen Wirkens zu erwählen, was ihn jedoch nicht daran hinderte, zwischenzeitlich Treviso, Bergamo und die Marken zu besuchen. Die problematischen Bedingungen, die der Künstler in der Lagunenstadt vorfand, schildert Gentili folgendermaßen: „Allerdings fand er [Lotto] nicht genügend persönlichen Freiraum in einem Gefüge, das von der Kunst und der Macht Tizians beherrscht und kontrolliert wurde und in das jemand, der hartnäckig an seiner Unabhängigkeit festhielt, schwerlich einzudringen vermochte.“⁸³⁷

Das in der Kirche Santa Maria dei Carmini befindliche und von der Scuola dei Mercanti 1527 in Auftrag gegebene Altargemälde mit dem *Hl. Nikolaus in der Glorie zwischen den Hll. Johannes dem Täufer und Lucia* (voll. 1529) bildet den öffentlichen Auftakt zu Lottos venezianischer Schaffensperiode. Wie Gentili pointiert bemerkt „verwirklichte Lotto dort genau das Gegenteil alles dessen, was damals modern war [...]. Ein echtes Manifest der Opposition“⁸³⁸ – vor allem gegenüber dem Kolorit und der dynamischen Kompositionsweise in Tizians Altarbildern des dritten Jahrzehnts, Pordenone hinzugerechnet, zu dessen manieristischen Formideen Lottos eher starrer Bildaufbau schlechthin in Antithese steht.⁸³⁹ Der hl. Nikolaus – der Namenspatron des Ordensvorstehers der Karmeliter, Niccolò Audet – ist frontal-axial auf einem Wolkenthron platziert, vor nachtblauem Himmel zur Hälfte in den Lünettenbogen des Bildrahmens vordringend. Flankiert von drei Engeln, die seine Attribute (die goldenen Kugeln, die Mitra und den Bischofsstab) vorweisen, trägt er ein prunkvolles, goldornamentiertes Ornat, das in bestechender Detailtreue wiedergegeben ist. Zu seinen Füßen sitzen auf Wolkenbänken der hl. Johannes der Täufer (der Namenspatron des Guardian der Scuola, Giovanni Battista Donati) und die hl. Lucia, von der die Carmini-Kirche eine von den Venezianern hoch verehrte Reliquie besaß. Die Gruppe erinnert an den Typus einer *Sacra Conversazione*, die Lotto – völlig ungewöhnlich in der venezianischen Malerei – über einer Landschaft in die Himmelsregion versetzt hat. Laut Galis ist diese zwei-zonige Lösung offensichtlich durch Holzschnitte aus Dürers *Apokalypse* (z. B. *Michaels Kampf mit dem Drachen*) inspiriert.⁸⁴⁰ Mit der streng symmetrischen, letztlich noch im Quattrocento wurzelnden Figurenanordnung hat sich der Künstler weit vom aktuellen Entwicklungsstand der venezianischen Malerei distanziert. Hinzu kommt ein geometrisch anmutendes Kompositionsmuster, dessen Dreieckschema in einen Kreis eingeschrieben ist, dessen Krümmung durch die konsonant gebogenen Körperkonturen der Hll. Johannes und Lucia unterstrichen wird. Allein in der Haltung des Täufers – einem nur leicht transformierten Zitat nach einem 1518–20 entstandenen Andachtsbild Palma Vecchios aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza – macht sich ein Zugeständnis an das Formenvokabular der venezianischen Malerei bemerkbar.⁸⁴¹ Kompromisslos gegenüber Tizians warmem, integrativem und valeuristisch harmonisiertem Kolorit bevorzugt Lotto, basierend auf einem Rosa-Dunkelgrün-Komplementärkontrast, eher kalte, scharf voneinander abgegrenzte Farben. Wenig überraschend, dass Lodovico Dolce (1557), der erste tradierte Kommentator des Gemäldes, Lottos Farbgebung als „scheußlich“ („*assai notevole essempro di cattive tinte*“) anprangert, eine Meinung, die damals wohl manche Venezianer geteilt haben dürften. Ob Canovas Anschauung zutrifft, wonach der Künstler sich hier angesichts seiner „dissonanten“ Farbkombination gegenüber „pordenonesken Einflüssen“ aufgeschlossen gezeigt habe, sei dahingestellt.⁸⁴² Freundlicher als Dolce hat sich Vasari geäußert, der, ohne allerdings das Figurenensemble zu erwähnen, Lottos „wunderschöne Landschaft“ („*paese bellissimo*“) rühmt; ein Urteil, das bis heute Gültigkeit hat. Es handelt sich um eine in Draufsicht gezeigte, hügelige und mit Vegetation versehene Küstenlandschaft, in die eine von einer Hafenstadt gesäumte Meeresbucht einschneidet. Von rechts

Abb. 203, S. 340

221 Lorenzo Lotto, *Der hl. Nikolaus in der Glorie*, Leinwand, 335 x 188 cm, Venedig, Carmini-Kirche





222 Jan van Scorel, *Überquerung des Roten Meeres*, Leinwand, Mailand, Privatsammlung

vordringende Gewitterwolken sorgen für eine bedrohliche Stimmung und tauchen den Meeresspiegel sowie die Landschaft in tiefes Dunkel. Auch hier geht Lotto seinen eigenen, von der venezianischen Malerei unabhängigen Weg, indem er Anregungen seitens der niederländischen Landschaftskunst verarbeitet. Als Beleg dafür nennt Humfrey eine Seelandschaft von Jan van Scorel, die *Überquerung des Roten Meeres* (Mailand, Privatsammlung), die überzeugende Analogien – den links in den Himmel ragenden Baum, die Meeresbucht und die herannahende düstere Gewitterfront – zu Lottos Landschaftsdarstellung aufweist.⁸⁴³

Das Andachtsbild *Madonna und Kind mit den Hll. Katharina von Alexandrien und Thomas* (um 1528–1530; Wien, Kunsthistorisches Museum) stellt im Œuvre Lottos einen Sonderfall dar. Wie schon Berenson – basierend auf Marco Boschinis Bericht von 1660 – festgestellt hat, ist es das „einzige Werk Lottos, das ganz in der Art von Palmas Bildern dieser Art aufgebaut ist“ und sich darüber hinaus – abgesehen von seinen frühesten, Giovanni Bellini verpflichteten Andachtsbildern – als Solitär in den aktuellen Entwicklungsstand der venezianischen Malerei im Allgemeinen einfügt.⁸⁴⁴ Im Grunde genommen handelt es sich um eine in die bescheidenen Maße eines querformatigen Andachtsbilds übertragene Sacra Conversazione, die sich von jenen in monumentalen Altarbildern insofern unterscheidet, als die Figuren – anstatt stehend in ein architektonisches Ambiente eingebunden – nunmehr teils sitzend, teils kniend in einer Landschaft in Erscheinung treten. Ausgehend von der spätmittelalterlichen Tradition des „Madonna dell’Umiltà“-Typus (= der auf einer Wiesenmatte ruhenden Gottesmutter) hatte Tizian diese modifizierte Variante des herkömmlichen Sacra Conversazione-Typus – die Abweichung der Madonna von der Bildmittelachse eingeschlossen – bereits in seiner frühen Schaffensperiode (s. *Die Heilige Familie mit einem Hirten*; London, National Gallery und die *Heilige Familie mit Johannes dem Täufer*; Edinburgh, National Gallery; beide Bilder nach 1510) in die Wege geleitet, eine Idee, die von Palma il Vecchio weiterentwickelt wurde.

Wie bei Tizian ist Maria, in Seitenansicht wiedergegeben, vom Zentrum abgerückt in der linken Bildhälfte platziert. Sie sitzt auf einem Wiesengrund, den Oberkörper vorgeneigt, die Beine durchgestreckt und überkreuzt. Abweichend von Tizians kanonischem Rot-Blau-Akkord trägt sie ein blaues, zwischen Licht und Schatten changierendes Kleid. Mit dem ‚himmlischen‘ Blau – zweifellos die koloristische Hauptattraktion im Bild – verleiht Lotto dem Gemälde eine geradezu suggestive Leuchtkraft. Ein blond gelockter Engel ist im Begriff, sie mit einem Blütenkranz zu bekrönen. In ihren Armen hält sie den lebhaften Jesusknaben, der mit seiner Rechten den Segen spendet, während er mit der Linken nach dem Buch der hl. Katharina greift, den Eindruck erweckend, als wolle er ihr beim Umblättern behilflich sein. Hinter der Madonna ragt ein mächtiger Baumstamm empor, der seine Zweige baldachinartig weit nach rechts ausbreitet. Im Übrigen entstammt das mit Maria junktionierte Baummotiv dem Repertoire Palmas (s. beispielsweise dessen marianische Andachtsbilder in Bangor/Wales, Penrhyn Castle und in Moskau, Puschkin Museum).⁸⁴⁵ Das überhängende Laubwerk nimmt der Künstler zum Anlass, die Gesichter von Mutter und Kind in giorgionesker Weise in den Halb-

Abb. 184, S. 322



schatten zu rücken, eine Idee, der das Gemälde seinen geheimnisvollen Zauber verdankt. Die rechte Bildhälfte bleibt den Hll. Katharina und Thomas vorbehalten. Ihrem betenden Begleiter zugewandt und frontal dargestellt trägt die Heilige ein fein plissiertes Kleid, dessen mit einem Goldschimmer versehenes Olivgrün im Laub des Baums wiederkehrt. In der älteren Literatur hat man den Heiligen stets als Jakobus den Älteren identifiziert, ehe Cortesi Bosco erkannte, dass es sich beim Attribut des Heiligen nicht um einen Pilgerstab, sondern um eine Lanze handelt, folglich, so die Korrektur der Autorin, nur der Apostel Thomas gemeint sein kann.⁸⁴⁶

Humfrey bezeichnet Lottos Gemälde als „einzigartige Hommage“ an dessen gleichaltrigen Kollegen – eine wohl etwas zu weit gegriffene Nobilitierung, zumal Lotto – im Gegensatz zu Palmas meist warm getönten Kolorit – kalte Farben, kulminierend im leuchtenden Blau der Madonna, präferiert.⁸⁴⁷ Dieser Unterschied manifestiert sich vor allem in Palmas nur knapp zuvor entstandener *Sacra Conversazione Die Heilige Familie mit den Hll. Johannes dem Täufer und Katharina* (1527–28; Venedig, Accademia), die, so Humfrey, vermutlich nach dem Tod des Künstlers von Tizian vollendet wurde. Obwohl die Ausfüh-

223 Lorenzo Lotto, *Madonna mit Kind und hll. Katharina und Thomas*, Leinwand, 113,5 x 152 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

Abb. 225, S. 262

224 Palma Vecchio, Heilige Familie mit den hl. Katharina und Johannes dem Täufer, Leinwand, 127 x 195 cm, Venedig, Accademia



Abb. 11, S. 38

Die Komposition des Gemäldes, die größtenteils Palma oblag, ist nicht zu übersehen, dass dessen kompositionelle Anlage in Tizian ihren Inspirator hatte. Wie Rylands bestätigt, basiert das strukturelle Gefüge hauptsächlich auf einer Anregung durch Tizians *Pala di Pesaro* (1526 voll.; Venedig, Frari-Kirche).⁸⁴⁸ Palmas persönliche Leistung bestand vor allem darin, dass er die Szene vom Hochformat eines Altarbilds – unter Einbeziehung einer Landschaft und gemäß dem neuen Typus einer *Sacra Conversazione* – ins Querformat transformiert hat. Wie bei Tizian thront die Madonna mit ihrem aufrecht stehenden Kind, die Heiligen überragend, auf einem Podest vor einer oben abgeschnittenen Säule. Schon in der älteren Literatur und dann immer aufs Neue taucht der Hinweis auf, dass das Antlitz der zu Füßen der Madonna sitzenden und zu ihr aufblickenden hl. Katharina, deren spezifische Position an jene des hl. Petrus in der *Pala di Pesaro* erinnert, auf einen direkten Eingriff Tizians zurückgeht. In der Tat besteht hier eine erstaunliche Ähnlichkeit mit jenem Gesichtstypus, den der Cadoriner schon Jahre zuvor bei seinen *Belle Donne* (z.B. in *Junge Frau vor dem Spiegel*, Paris, Louvre oder *Flora*, Florenz, Uffizien) erprobt hatte.⁸⁴⁹

Mit der von den Dominikanern bestellten *Almosenspende des hl. Antoninus* schuf Lotto für SS. Giovanni e Paolo 1542 sein in Venedig wohl bedeutendstes Altarbild, das nicht zuletzt auch durch sein damals in der Seerepublik hochaktuelles Sozialthema besticht. Wie Gentili schreibt, „preist das Gemälde die ausgleichende Nächstenliebe des dominikanischen Heiligen und damit die organisierte, bürokratische und diskriminierende Fürsorge; letztere war kurz zuvor durch venezianische Gesetze zur Kontrolle der Massen eingerichtet und den Pfarreien und religiösen Orden überantwortet worden, welche die wirkliche Bedürftigkeit haarklein überprüfen sollten“.⁸⁵⁰ Antoninus Pierozzi von Florenz (1389–1459) war Mitglied des Dominikanerordens, mehrfach Prior von San Marco in Florenz und wurde 1446 zum Erzbischof von Florenz ernannt. Seine Kanonisierung erfolgte 1523, für den Orden – neben dessen neuer Funktion als karitative Schaltstelle – vielleicht der

225 Lorenzo Lotto, *Almosenspende des hl. Antoninus*, Leinwand, 332 x 235 cm, Venedig, Santi Giovanni e Paolo



Hauptanlass, dem Heiligen mit dem etwa zwei Jahrzehnte später in Auftrag gegebenen Altarbild ein Denkmal zu setzen. Berenson zufolge wurzeln das ikonografische und kompositionelle Konzept des Gemäldes vermutlich in der von der Kirche aus dem spätrömischen Kaiserreich übernommenen Tradition des *Congiariums* (= Spende an das Volk oder die Soldaten) – mit ein Grund, dem Lottos Werk in der Ikonografie der venezianischen wie überregionalen Malerei seinen solitären Stellenwert verdankt.⁸⁵¹

Wie die beiden roten, von Putten weggezogenen und illusionistisch am Arkadenbogen des triumphalen Marmorrahmens festgemachten Vorhangteile zeigen, erweckt das Ganze den Eindruck einer bühnenmäßigen Inszenierung. Drei übereinander gestellte Etagen bilden, theatralischen Rängen gleich, das strukturelle Grundgerüst der Komposition, darin dem hierarchischen Prinzip des kaiserlichen, römisch-antiken *Congiariums* folgend.

Antoninus thront auf der oberen Etage – einer Plattform, deren seitliche, abwärts fluchtende Begrenzungen die Untersichtdarstellung der Szenerie verdeutlichen –, foliiert von einem extrem dunkelgrünen, weit ausgespannten Ehrentuch, hinter dem sich in lateralem Anschluss eine von einer Rosenhecke überragte Gartenmauer erstreckt. Der Heilige trägt, versehen mit dem weißen Pallium eines Erzbischofs, den schwarz-weißen Habit eines Dominikaners. In die Lektüre einer Schriftrolle vertieft wird er von zwei schwebend schräg gestellten Engeln flankiert, die ihm inspirativ in die Ohren flüstern – wie deren ostentativ nach unten weisende Arme anzeigen vermutlich mit der Aufforderung, sich anstatt des theologischen Studiums den unten versammelten Bedürftigen zu widmen. In der mittleren Etage befinden sich zwei über eine Brüstung gebeugte Diakone, die mit der Durchführung des *Congiariums* betraut sind. Während der eine mit mitleidsvollem Blick Geld aus einem Säckel nimmt, um es unter die herandrängenden Armen zu verteilen, empfängt der andere die Gesuche der Bittsteller, zugleich bemüht, diese mit beruhigender Handgeste zur Ordnung zu rufen. Der prunkvolle, die Brüstung bedeckende türkische Teppich (der im Übrigen den zwischen dem Reichtum der Kirche und der Armut des *popolo minuto* klaffenden Gegensatz dokumentiert), die auf dem zu Füßen des Heiligen auf einem Bord situierten Geldsäckel, die bischöflichen Insignien und eine Reihe von Büchern bezeugen Lottos exzeptionelles Interesse an detaillierter Wiedergabe stofflicher Qualitäten. In der unteren Zone sind die vom Bildrand markant überschrittenen Almosenempfänger angesiedelt, wobei stilistisch besonders ins Gewicht fällt, dass sich der Figurenmaßstab von unten nach oben in gleichsam „umgekehrter Perspektive“ vergrößert. Laut Hubala sind hier „Züge der klassischen venezianischen Malerei (Giovanni Bellini) und manieristische Tendenzen vereinigt“.⁸⁵² – Bezüglich des dreistufigen, strukturell ausschließlich durch die Horizontale bestimmten Bildaufbaus und im Hinblick darauf, dass die Figuren nahezu auf ein und derselben Vordergrundsebene platziert sind, zeigt sich Lotto unter radikaler Vermeidung räumlicher Werte (wie etwa perspektivischer Verkürzungen oder nennenswerter Interferenzen) in nicht mehr überbietbarer Weise einer reinen Flächenkomposition verpflichtet, darin wohl auch durch antike Reliefdarstellungen des *Congiariums* angeregt.

Resümierend lässt sich sagen, dass laut Hüttinger „die zukunftssträngige Entwicklung der venezianischen Malerei zwar an Lotto vorbeigegangen ist“, dessen ungeachtet aber die Wertschätzung etwa Jacob Burckhardts, wie sie in dessen „Cicerone“ ihren Niederschlag findet, bis heute nichts an Gültigkeit eingebüßt hat: „Der unglaublich fruchtbare und mit unerschöpflichem Reichtum der Erfindung wie der lebhaftesten Einbildungskraft begabte Meister verdient die höchste Beachtung.“⁸⁵³

Andrea Schiavone

Obwohl Andrea Meldolla (genannt Schiavone) gegenüber Tizian und dessen erwähnten Zeitgenossen bereits einer jüngeren Generation angehört, gebührt ihm auch in vorliegendem Kontext insofern Beachtung, als er einer der Initiatoren der venezianischen Variante des Manierismus war und mit dem jungen Tintoretto in Wechselbeziehung stand. Schiavone wurde um 1510/1515 im dalmatinischen Zara geboren und starb 1563 in Venedig.⁸⁵⁴ In seiner frühen Schaffensphase kopierte er mittels Grafik Werke Parmigianinos, von dessen stilistischen Eigentümlichkeiten er sich trotz starker Beeinflussung durch die venezianischen Meister zeitlebens so viel bewahrt hat, dass man mit Lomazzo („Trattato della Pittura“, 1584) vermuten kann, dass er eine Zeit lang als Schüler oder Gehilfe in Parmigianinos Atelier tätig war; mitunter wird auch Bonifacio de' Pitati als Lehrer genannt. Mit Parmigianino teilte er das Interesse an schlanken Figuren, eleganten Formen sowie einer lebhaften und sinnlich durchscheinenden Farbigkeit, während er in der Komposition – spätestens seit seiner Übersiedelung nach Venedig – unter Tizians und Tintoretts Einfluss geriet, wobei sein vorerst parmigianesk transparentes Kolorit bald einer typisch venezianischen Farbauffassung wich und dadurch Parmigianinos Formensprache sozusagen ihre Übersetzung ins Venezianische erfuhr.⁸⁵⁵

Das Gemälde *Vier Frauen in einer Landschaft* (um 1539/40, Venedig, Privatbesitz) zählt zu Schiavones frühesten Werken. In tänzerischer Bewegung, fast schwebend dargestellt, sind die Figuren dem zarten Frauentypus Parmigianinos eng verpflichtet.⁸⁵⁶ Einen noch überzeugenderen Beweis für den Einfluss Parmigianinos liefert die ebenfalls Schiavones Frühwerk zugehörige, in Dresden aufbewahrte *Sacra Conversazione*, die jener Parmigianinos (um 1535; Florenz, Uffizien) in mehrfacher Hinsicht sehr nahekommt: zunächst bezüglich der halbfigurig vom Bildrand angeschnittenen Repousoirfigur des hl. Zacharias, dann des das Kind umarmenden Johannesknaben und schließlich der allegorischen Figur der eine Vase haltenden Frauengestalt. Und selbst wenn der Künstler das Florentiner Gemälde nicht im Original gekannt hat – Richardson bestreitet Schiavones Mitgliedschaft im Atelier Parmigianinos – besteht immerhin die Möglichkeit, dass er sich an Bonasones danach angefertigter, mit 1543 datierter Kupferstich-Kopie orientiert hat.⁸⁵⁷ Auch im fünften Jahrzehnt, nachdem Schiavone den Schwerpunkt seiner Tätigkeit nach Venedig verlagert hatte, war die Erinnerung an Parmigianinos Stil noch keineswegs verblasst. Als Beleg dafür sei die *Beweinung Christi* (um 1549; Venedig, Privatbesitz) genannt, der eine selektive Auseinandersetzung mit einer gleichnamigen Radierung Parmigianinos, die Schiavone schon vor 1540 in einer Radierung kopiert



226 Andrea Schiavone, *Vier Frauen in einer Landschaft*, Holz, 176 x 174 cm, Venedig, Privatsammlung



227 Andrea Schiavone, *Sacra Conversazione*, Leinwand, 86 x 69 cm, Dresden, Gemäldegalerie



228 Parmigianino, *Madonna mit Kind und Heiligen*, Leinwand, Florenz, Uffizien



229 Andrea Schiavone, *Beweinung Christi*, Leinwand, 126 x 125 cm, Venedig, Privatbesitz



230 Andrea Schiavone, *Beweinung Christi*, lavierte Federzeichnung, Wien, Albertina

hatte, zugrunde lag.⁸⁵⁸ Später (um 1550) folgt eine Federzeichnung, in der sich der Künstler noch spürbarer als zuvor der Gemälde-Fassung annähert.⁸⁵⁹ Für diese ist entscheidend, dass die Anzahl der Protagonisten – im Gegensatz zu den Radierungen – reduziert ist und die seitlichen Figuren von den Bildrändern überschritten werden; desgleichen der Sarkophag, von dem nur noch die Deckplatte zu sehen ist. Daraus resultiert eine Ausschnitthaftigkeit des Gemäldes, welche die Szenerie (im Vergleich mit den Radierungen) dem Betrachter erheblich näher rückt. Ein blassrosa gekleideter Engel stützt den aufgerichteten Leib Christi und beugt sich über ihn, die bogenförmige Körperkontur des Erlösers fortsetzend. Ihm folgt ein weiterer, in giorgionesker Manier in den Schatten der Grabeshöhle tretender Engel, der mit seiner gestreckten Linken – über die Köpfe des weißbärtigen Nikodemus und des trauernden Johannes hinweg – einen der Gottesmutter zugedachten Ehrenkranz hält. Während die tief verschatteten Gesichtszüge des Johannes Reflexe des damals in Venedig noch immer verbreiteten Giorgionismus erkennen lassen, steht der Gesichtstypus Mariens ganz unter dem Einfluss Tizians. Wie weit sich Schiavone bereits von Parmigianino entfernt hat, beweist die um ein dunkles Zentrum kreisende Figurenkomposition.



231 Andrea Schiavone, *Beweinung Christi*,
Leinwand, 107 x 88 cm, Dresden,
Gemäldegalerie

Eine zweite Version der *Beweinung* befindet sich in der Dresdener Galerie, dort angesichts weiterer Figurenreduktion als *Pietà* angesprochen. Walther zufolge steht diese im Kontext mit einer Zeichnung (Wien, Albertina), die mit der Signatur „Andrea Schiavone F. 1550“ versehen ist, woraus sich auch ein Anhaltspunkt zur Datierung des Gemäldes ergibt.⁸⁶⁰ Der Umstand, dass der ausschnitthafte Charakter der wenig früher entstandenen *Beweinung* hier eine weitere Steigerung erfährt, somit dem Betrachter noch näher steht, verleiht der *Pietà* einen geradezu monumentalen Charakter. Diesbezüglich sieht Lorenzetti in dem Gemälde eine Verbindung mit Tizian, als dieser unter dem Einfluss Michelangelos stand. In der Tat wird sich laut Walther „die Monumentalität und der tragische Ausdruck nicht ohne Michelangelo erklären lassen“.⁸⁶¹ Wie der Autor weiters erläutert, „lassen die breite und lockere malerische, in starkem Maße von der Farbe ausgehende Pinselführung [die warme Tonalität des Kolorits inbegriffen] und nicht zuletzt der geistige Anspruch auch die Nähe Tizians und Tintoretts spüren“.⁸⁶² – Welche

TIZIANS UMKREIS

234 Andrea Schiavone, *Die Bekehrung Pauls*,
Leinwand, 205 x 265 cm, Venedig,
Pinacoteca Querini Stampalia



232 Andrea Schiavone, *Heilige Familie mit der
hl. Katharina und dem Johannesknaben*,
Leinwand, 95 x 118 cm, Wien,
Kunsthistorisches Museum



233 Tizian, *Madonna und Kind mit den
hl. Katharina und Johannes Baptista*,
Leinwand, 102,4 x 143,7 cm, London,
National Gallery

Wertschätzung Schiavone Tizian entgegenbrachte, beweist vor allem seine *Heilige Familie mit der hl. Katharina und dem Johannesknaben* (Anfang der 50er-Jahre, Wien, Kunsthistorisches Museum), eine bereits einer Kopie angenäherte Variante von Tizians *Madonna mit Kind, der hl. Katharina und Johannes Baptista* (um 1533; London, National Gallery). In der Tat hat Schiavone die Haltung der auf einer Bodenerhebung sitzenden Madonna mit dem in ihrem Schoß liegenden, von der knienden hl. Katharina umarmten Jesuskind – den seitlichen Landschaftsausblick eingeschlossen – fast wörtlich von Tizian übernommen.⁸⁶³

Mit der *Bekehrung Pauls* (um 1542; Venedig, Pinacoteca Querini Stampalia) leistet Schiavone – gegenüber Pordenone mit etwa zwei Jahrzehnten Verspätung – einen wichtigen Beitrag zur venezianischen Spielart des Manierismus. In typisch manieristischer Weise verfügt das Gemälde über zwei seitlich situierte Zentren, wogegen die weitgehend frei bleibende Mittelachse ausschließlich der Begegnung zwischen der über bläulich weißen Wolken schwebenden Erlöser-Gestalt und dem am Boden liegenden Paulus, der nach dem Zuruf Christi: „Saulus, warum verfolgst du mich?“ zum Paulus konvertiert, vorbehalten bleibt. Während links, an ein Schlachtengetümmel erinnernd, eine einem *horror vacui* gleich dicht verzahnte Reiterschar mit wehenden Fahnen in die Tiefe sprengt, ist rechts außen jenes Pferd dargestellt, das, verschreckt durch die göttliche Diaphanie sich aufbäumend, eben seinen Reiter abgeworfen hat. Dass das Pferd antinaturalistisch in Blau wiedergegeben ist, entspricht einer typisch manieristischen Idee. In die gleiche Stilrichtung weist die Farbgebung, die sich aus dem heftigen Kontrast zwischen dem dunkelbraunen, warm getönten Bodenareal und den darauf verstreuten grellen Rosa-, Blau- und Gelbwerten konstituiert. Wie einzelne Motive verraten, hat der Maler, wiewohl transformierend, aus unterschiedlichen Bildquellen geschöpft. Al-



235 *Andrea Schiavone, Anbetung der Magier, Leinwand, 185 x 222 cm, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana*

len voran aus Raffaels gleichnamigem, für die Sixtinische Kapelle geschaffenem Teppich, dessen Entwurfskarton 1521 in Venedig im Haus des Kardinals Domenico Grimani präsentiert worden war. Schiavones Anleihen aus Raffaels Karton sind unverkennbar. Analog (nur seitenverkehrt) gestaltete er die voranstürmende Reiterschar und den Saul zu Hilfe eilenden Adjutanten sowie Sauls flüchtendes, von einem Stallknecht vergeblich gebändigtes Pferd, das Raffael allerdings in Rückenansicht links im Hintergrund dargestellt hat. Und was die Gestalt des mit seinem durchgestreckten Arm zum Himmel weisenden Saulus angeht, hat sich der Künstler offensichtlich an Tizians Figur des hl. Petrus Martyr orientiert. Darüber hinaus verweist Pallucchini auf Zusammenhänge mit Tintoretts gleichnamigem Gemälde (um 1539–1543; Washington, National Gallery), das durch Tizians anhand einer Druckgrafik überlieferten *Schlacht von Spoleto* partiell angeregt ist; letztere – was Pferdedarstellungen betrifft – wohl auch für Schiavone eine Fundgrube.⁸⁶⁴

Mit der *Anbetung der Magier* (um 1547; Mailand, Pinacoteca Ambrosiana) schuf Schiavone sein wohl am meisten dem Manierismus angenähertes Werk, was sich vor allem an der extrem verdichteten, dem Prinzip des *horror vacui* verpflichteten Komposition niederschlägt. Das dynamisch rhythmisierte, ornamental ineinander fließende Figurenensemble verstellt den Blick in den Hintergrund und ist dadurch einer rigorosen Flächenprojektion unterworfen. Manieristisch ist auch die laut Richardson unter dem Einfluss Vasaris stehende Farbgebung, innerhalb derer Gelb, Rosa und helles Graublau wie zuvor im *Saulus-Sturz* dissonant aufeinanderprallen. Über der Heiligen Familie mit dem knienden Melchior windet sich eine spiralig kannelierte Säule empor, deren dynamische Drehung in den torsierenden, durch das schlanke Figurenideal Parmigianinos angeregten Gestalten des

TIZIANS UMKREIS

Kaspar und seines hoch zu Ross sitzenden Gefolgsmannes wiederkehrt.⁸⁶⁵ Dass Tintoretto – neben Tizian, Michelangelo und Pordenone – bezüglich seiner aufkeimenden künstlerischen Entwicklung in Schiavone einen wichtigen Anknüpfungspunkt gefunden hat, wird Gegenstand der Ausführungen im fünften Band der „Geschichte der venezianischen Malerei“ sein.

ANMERKUNGEN

- 1 Das Frühwerk Tizians sowie die entsprechende Einführung in die Geschichte Venedigs wurde bereits im 3. Bd. der „Geschichte der venezianischen Malerei“ vorweggenommen. – J. Neumann, Die Schindung des Marsyas, Prag 1962.
- 2 A. Walther, Tizian, Leipzig 1990, S. 8.
- 3 E. Delacroix, Mein Tagebuch, Berlin 1913³, S. 215.
- 4 AK: Prince of Painters (Palazzo Ducale, Venedig und National Gallery of Art, Washington), München/Venedig 1990.
- 5 A. Coypel, Sur l'esthétique du peintre, 1721. Abgedruckt in: Henry Jouin, Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Paris 1883, S. 328.
- 6 J. Bialostocki, Das Modusproblem in den Bildenden Künsten, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, XIV, 1961; zit. nach: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft, Köln 1981, S. 13, 15, 26 u. 27. – G. Brucher, Zum Problem des Stilpluralismus. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Methodik, Wien/Köln/Graz 1985, S. 77 ff.
- 7 Zu Ariostos Lobrede auf Tizian s. D. Rosand, Ut Pictor Poeta: Meaning in Titian's Poesie, in: New Literary History, Bd. III., 1972, S. 537 ff.
- 8 Übersetzung s. A. Nova (Hg.), Giorgio Vasari: Das Leben des Tizian. (Neu übers. v. V. Lorini, kommentiert v. Ch. Irlenbusch), Berlin 2005, S. 29.
- 9 W. Schlink, Tizian. Leben und Werk, München 2008, S. 15.
- 10 W. Suida, Tizian, Zürich/Leipzig 1933, S. 41 f.
- 11 Zit. nach Walther (Anm. 2), S. 7.
- 12 Zit. nach Schlink (Anm. 9), S. 18.
- 13 Zit. nach Nova (Anm. 8), S. 36.
- 14 Zit. nach H. Ost, Tizian-Studien, Köln/Weimar/Wien 1992, S. 8. – Mit besonderem Augenmerk auf die Problematik von Tizians „Altersstil“, S. 5 ff.
- 15 Ders., S. 15. – In der Tat könnte Mengs' Kommentar zu Tizians „Altersstil“ aus der Feder Vasaris stammen: „In seinen letzten Lebensjahren veränderte er [Tizian] den Styl aus Schwachheit des Alters, und verfiel in einen gemeinen und niedrigen Geschmack, ob er gleich bey alledem einen allgemein guten Ton der Farben beybehielt.“ A. R. Mengs, Des Ritters Anton Raphael Mengs hinterlassene Werke (ed. M. C. F. Prange I-II), Halle 1786, S. 213.
- 16 Eine Überblicksdarstellung zur venezianischen Geschichte von der Liga von Cambrai bis zur Schlacht von Lepanto wurde bereits im dritten Band der „Geschichte der venezianischen Malerei“ (G. Brucher, 2013) vorweggenommen.
- 17 Th. Hetzer, Venezianische Malerei von ihren Anfängen bis zum Tode Tintoretto's, Stuttgart 1985, S. 318 u. 319.
- 18 G. Brucher, Geschichte der venezianischen Malerei. Von Giorgione zum frühen Tizian, 3. Bd., Köln/Weimar/Wien 2012, S. ?. – F. Pedrocco, Tizian, München 2000, S. 21.
- 19 Brucher (Anm. 18), S. 231 f.
- 20 Brucher (Anm. 18), S. 153 f u. 227 f.
- 21 P. Joannides, Titian to 1518. The assumption of genius, New Haven/London 2001, S. 77 f., Abb. 62 u. 63.
- 22 Pedrocco (Anm. 18), S. 82. – Brucher (Anm. 18), S. ?.
- 23 Pedrocco (Anm. 18), S. 90. – Joannides (Anm. 18), S. 172, Abb. 151.
- 24 Brucher (Anm. 18), S. 132 f, Abb. 38.
- 25 Pedrocco (Anm. 18), S. 28 u. 88.
- 26 Brucher (Anm. 18), S. 198 ff, Abb. 57.
- 27 Pedrocco, Tiziano (Dt. Übers.), Florenz 1993, S. 8.
- 28 J. G. Kennedy, Tizian, Köln 2006, S. 15.
- 29 Zit. nach Schlink (Anm. 9), S. 10 f.
- 30 Nova (Anm. 8), Anm. 39, S. 68.
- 31 M. Kaminski, Tiziano Vecellio, genannt Tizian, Köln 1998, S. 46.
- 32 Zit. nach Suida (Anm. 10), S. 44.

ANMERKUNGEN

- 33 Ebda., S. 45.
- 34 Ost (Anm. 14), S. 79f.
- 35 H. Tietze, Tizian. Leben und Werk, 2 Bde., Wien 1936, S. 109.
- 36 Zit. nach Pedrocco (Anm. 18), S. 116.
- 37 J. G. Kennedy, Tizian, Köln 2006, S. 32.
- 38 C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte, Venezia 1648* (ed. v. Hadeln), Berlin 1914, I, S. 163. – N. Huse u. W. Wolters, *Venedig. Die Kunst der Renaissance. Architektur, Struktur, Malerei. 1460–1590*, München 1986, S. 261f.
- 39 *Alvise Vivarinis Polyptychon* wurde lange Zeit mit um 1480 datiert, ehe Simi de Burgis seinen Entstehungszeitraum auf Basis beweiskräftiger Dokumentenfunde mit 1502–1504 korrigieren konnte. S. Simi de Burgis, *Sulla tavola dell'Assunta di Alvise Vivarini nella chiesa di Santi Felice e Fortunato di Noale*, in: *Arte Veneta* 52, 1998 I, S. 129ff. – Joannides (Anm. 21), S. 290.
- 40 J. Steer, *Alvise Vivarini. His art and influence*, Cambridge 1982, S. 82.
- 41 E. Strauss, *Koloritgeschichtliche Untersuchung zur Malerei seit Giotto*, München/Berlin 1972, S. 22.
- 42 A. Lettner, *Die Zeitgestalt in Darstellungen der „Himmelfahrt Marias“*, Dipl. Arb. Salzburg 2007, S. 74.
- 43 Ebda., S. 73.
- 44 Ebda., S. 80ff. – P. Rylands, *Palma Vecchio* (Cambridge Studies in the History of Art), Cambridge 1992, S. 37. – P. Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven/London 1993, S. 303.
- 45 Lettner (Anm. 42), S. 84f.
- 46 Rylands (Anm. 44), S. 85.
- 47 A. Tempestini, *Giovanni Bellini*, München 1998, S. 230. – Joannides (Anm. 21), S. 290, Abb. 268.
- 48 Tietze (Anm. 35), S. 110. – Schlink (Anm. 9), S. 32.
- 49 Th. Hetzer, *Tizian. Geschichte seiner Farbe*, Frankfurt a. M. 1935, S. 93f.
- 50 C. Ridolfi, *Le Maraviglia dell'Arte, Venezia 1648*, ed. D. v. Hadeln, Berlin 1914–24, S. 163.
- 51 Ost (Anm. 14), S. 81. – W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954, S. 130.
- 52 Th. Hetzer, *Venezianische Malerei von ihren Anfängen bis zum Tode Tintoretts* (Schriften Th. Hetzers, hg. v. G. Berthold, Bd. 8), Stuttgart 1985, S. 507.
- 53 Lettner (Anm. 42), S. 59.
- 54 Tietze (Anm. 35), S. 110.
- 55 Hetzer (Anm. 52), S. 508.
- 56 Tietze (Anm. 35), S. 111. – Ch. Hope, *Titian*, London 2003, S. 48. – Joannides (Anm. 21), S. 291.
- 57 Ost (Anm. 14), S. 82.
- 58 Lettner (Anm. 42), S. 60.
- 59 A. Gentili, *La pala Gozzi di Tiziano: Venezia tra Ancona e Ragusa*, in: *Venezia Cinquecento* 3.
- 60 Pedrocco (Anm. 18), S. 122.
- 61 Humfrey (Anm. 44), S. 308 u. 358.
- 62 Ebda., S. 308. – Cordaro zufolge sei die Pala Gozzi ursprünglich rechteckig geplant gewesen, ehe sie 1703 ihren rundbogigen Abschluss erhalten habe. Humfrey hingegen hegt keinen Zweifel, dass Tizians Gemälde – in Übereinstimmung mit Raffaels Altarbild – schon von Beginn an rundbogig geplant war. M. Cordaro, in: *Tiziano: la pala Gozzi di Ancona*, 1988, S. 39.
- 63 Suida (Anm. 10), S. 50f.
- 64 Pedrocco (Anm. 18), S. 127. – R. Tassi, *Tiziano. Il politico Averoldi in San Nazaro, Brescia 1976*. – Suida (Anm. 10), S. 51. – Ch. Hope, *Titian*, London 2003, 56ff. – Humfrey (Anm. 44), S. 310f. u. 357. – E. Lucchesi Ragni u. G. Agosti, *Il Polittico Averoldi di Tiziano restaurato, Brescia 1991*.
- 65 Auf das Leonardesk-Giorgioneske hat Wilde zu Recht nachdrücklich hingewiesen. J. Wilde, *Venetian Art from Bellini to Titian*, Oxford 1974, S. 143.
- 66 Pedrocco (Anm. 18), S. 127.
- 67 J. Pope-Hennessy, *Tiziano*, Mailand 2004, S. 64.
- 68 Hetzer (Anm. 52), S. 510.
- 69 Tietze (Anm. 35), S. 102. – Dass Sebastian als Schutzpatron gegen die Pest fungiert, beweist der Umstand, dass hier neben ihm auch der in der Miniatur dargestellte Rochus als zweiter Pestheiliger, dessen Wunde von einem weiß gekleideten Engel gepflegt wird, in Erscheinung tritt.
- 70 Kennedy (Anm. 37), S. 32.
- 71 R. Pallucchini (Hg.), *Tiziano e il Manierismo europeo*, Florenz 1978. – Zu Tizians Entwurfszeichnung zum hl. Sebastian: *Six studies for Saint Sebastian and the Madonna and Child*, in: *AK Titian. Prince of Painters* (hg. F. Valcanover; Ausstellungen in Venedig und Washington), Venedig 1990, S. 181f.
- 72 W. Hood u. Ch. Hope, *Titian's Vatican altarpiece and the pictures underneath*, in: *The Art Bulletin*, 69, 1977, S. 534ff. – Pedrocco (Anm. 18), S. 130. – Humfrey (Anm. 44), S. 127. – Ders., *Titian. The Complete Paintings*, Ghent 2007, S. 127.

- 73 H. Aurenhammer, Tizian. Die Madonna des Hauses Pesaro. Wie kommt Geschichte in ein venezianisches Altarbild?, Frankfurt a. M. 1993, S. 26.
- 74 Tietze (Anm. 35), S. 189; dat. Anfang der 40er-Jahre. – A.L. Mayer, A propos d'un nouveau livre sur le Titien, in: Gazette des Beaux-Arts, 18, 1937, S. 305. – F. Valcanover, Tutta la pittura di Tiziano, Bd. I, Mailand 1960, Abb. 136; dat. ca. 1545. – H.E. Wethey, The paintings of Titian. Bd. I. The religious Paintings, London 1969, S. 107f. – Hood und Hope (Anm. 72), S. 534ff; dat. um 1530–35. – G. Vio, La pala Tiziano a Nicolò della Lattuga, in: Arte Veneta, XXIV, 1980, S. 210ff. – Humfrey (Anm. 44), S. 310 u. 359. – Ders. (Anm. 72), S. 127. – Für eine meines Erachtens etwas zu späte Datierung der *Pala di S. Nicolò* nach der *Pala Pesaro* plädiert Aurenhammer (Anm. 73), S. 24.
- 75 G. Brucher, Geschichte der venezianischen Malerei, 2. Bd., S. 148ff.
- 76 Aurenhammer (Anm. 73), S. 22. – G. Brucher, Geschichte der venezianischen Malerei, Bd. 3, S. 263ff, Abb. 82.
- 77 Wie sich noch deutlicher im *Averoldi-Polyptychon* zeigt, war Tizian mit der hellenistischen Skulpturengruppe auch insofern besonders vertraut, als sein Freund Jacopo Sansovino eine Bronzekopie des Werks für den venezianischen Kardinal Domenico Grimani hergestellt hatte. Anscheinend stand Tizian zur Laokoon-Gruppe, die damals und bis zu Lessing als der Inbegriff antiker Kunst gegolten hat, in einem durchaus ambivalenten Verhältnis, „im Guten wie im Bösen“, wie Tietze schreibt. Ein schlagender Beleg dafür ist der Umstand, dass der Maler die drei Figuren später in einer durch einen Holzschnitt überlieferten Karikatur verhöhrend durch Affen ersetzt hat. Ob diese Affenmutation nun ausreicht, mit Tietze generell von einer „Hassliebe [Tizias] zur antiken Kunst“ zu sprechen, sei dahingestellt. – Tietze (Anm. 35), S. 190f.
- 78 Zit. nach Nova (Anm. 8), S. 25 u. 76.
- 79 Humfrey (Anm. 44), S. 310.
- 80 Tietze (Anm. 35), S. 113.
- 81 Aurenhammer (Anm. 73), S. 40.
- 82 Kennedy (Anm. 37), S. 39. – G. Pochat, Zeit im Bild, 3. Bd. in Druck.
- 83 Pedrocco (Anm. 18), S. 142.
- 84 Die Datierung des Antwerpener Votivbilds ist äußerst umstritten. Dazu nur einige Beispiele: Während es Hope mit 1506 und Pedrocco mit 1510 datieren, plädieren Wethey für 1512 und Humfrey für 1513. Laut Vandamme soll das Gemälde sogar erst um 1515–1520 vollendet worden sein. Mein Vorschlag: Das Votivbild wurde um 1506-08 begonnen, als Jacopo nach seiner Rückkehr nach Venedig Gelegenheit fand, mit dem jungen Tizian in Kontakt zu treten, allerdings mit der Einschränkung, dass sich diese Zeitspanne nur auf die linke Bildhälfte mit dem Meeresausblick und dem hl. Petrus mit dem altertümlich zerknitterten Gewand beziehen kann. Da der Papst und der Bannerträger Jacopo stilistisch wie in der Malweise vergleichsweise erheblich ausgereifter gemalt sind, ist anzunehmen, dass Tizian die beiden Figuren erst viel später, vielleicht nicht allzu weit vom Beginn der Arbeiten an der Pesaro-Madonna entfernt, geschaffen hat. Hope (Anm. 64), S. 25 u. 27. – H. E. Wethey, The Paintings of Titian, Bd. I., London 1969, S. 152f. – E. Vandamme, Kat.-Beitr., in: AK Titian. Prince of Painters (Anm. 4), S. 148. – Humfrey (Anm. 72), S. 70.
- 85 Aurenhammer (Anm. 73), S. 51–60.
- 86 G. Priuli, I Diari Rerum Italicarum Scriptores, Bd. 34/III, Bologna 1936, S. 230f.
- 87 Aurenhammer (Anm. 73), S. 57 u. Anm. 1 u. 46.
- 88 D. Rosand, Titian in the Frari, in: Art Bulletin 53, 1971, S. 198ff. – Th. Puttfarken, in: Der Betrachter ist im Bild (hg. v. W. Kemp), Köln 1985, S. 62ff. – Pochat (Anm. 82), in Druck.
- 89 Ebda., in Druck.
- 90 H. Aurenhammer, Studien zu Altar und Altarbild der venezianischen Renaissance. Form, Funktion und historischer Kontext, Phil. Diss., Wien 1985, S. 94ff u. S. 289ff. – Ders., Künstlerische Neuerung und Repräsentation in Tizians *Pala Pesaro*, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 40, 1987, S. 14ff. u. S. 18ff.
- 91 Aurenhammer (Anm. 73), S. 15.
- 92 Ebda., S. 34.
- 93 Hetzer (Anm. 49), S. 99f.
- 94 Aurenhammer (Anm. 73), S. 60ff. – St. Sinding-Larsen, Titian's Madonna di Ca' Pesaro and its Historical Significance, in: Acta ad archaeologiam ed artium historiam pertinentia, I, 1962, S. 147ff.
- 95 Ebda., S. 29ff. – F. Valcanover, La Pala Pesaro, in: Quaderni della soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia, 8, 1979, S. 57ff. – Ders., Kat.-Beitr. in: AK Prince of Painters (Anm. 4), S. 194f.; darin auch repräsentative Literaturliste bis 1990.
- 96 E. Forssman, Über Architektur in der Malerei des Cinquecento, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 29, 1967, S. 108. – Aurenhammer (Anm. 73), S. 68. – Schlink (Anm. 9), S. 38. – Pochat (Anm. 82), in Druck.

ANMERKUNGEN

- 97 Suida (Anm. 10), S. 54 f. – Tietze (Anm. 35), S. 113 ff. – Hetzer (Anm. 52), S. 512. – Wethey (Anm. 84), S. 153 ff. – Humfrey (Anm. 44), S. 314 ff. – Hope (Anm. 64), S. 78 ff. – P. M. Meilman, *Titian's Saint Peter Martyr Altarpiece and the Development of Altar Painting in Renaissance Venice*, unpublished dissertation, Columbia University 1989, S. 346 ff. – Dies., *Titian and the Altarpiece in Renaissance Venice*, Cambridge 2000.
- 98 Tietze (Anm. 35), S. 114. – Hope (Anm. 64), S. 79.
- 99 Nova (Anm. 8), darin Kommentar von Ch. Irlenbusch, Anm. 77, S. 81.
- 100 Ebda., S. 29 f.
- 101 Hetzer (Anm. 52), S. 512.
- 102 Schlink (Anm. 9), S. 39.
- 103 Tietze (Anm. 35), S. 115.
- 104 E. H. Gombrich, *Der fruchtbare Moment. Vom Zeitelement in der bildenden Kunst*, in: *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1984, S. 40 ff.
- 105 Pochat (Anm. 82), in Druck.
- 106 J. Wilde, *Venetian Art from Bellini to Titian*, Oxford 1974, S. 153.
- 107 H. Theissing, *Die Zeit im Bild*, Darmstadt 1987.
- 108 Hope (Anm. 64), S. 79. – Humfrey (Anm. 72), S. 142.
- 109 Tietze (Anm. 35), S. 114. – H. Tietze u. E. Tietze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*, New York 1944, S. 236, Nr. 1311. – W. R. Rearick, *Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo*, in: *AK Florenz, Uffizien, Florenz 1976*, S. 131 ff. – Ch. E. Cohen, *The Drawings of G. Antonio da Pordenone*, Florenz 1980, S. 17, 29 u. 73 ff. – C. Furlan, *Il Pordenone*, Mailand 1988, S. 258 f. – Humfrey (Anm. 44), S. 138 u. 314 ff.
- 110 Suida (Anm. 10), S. 54. – Humfrey (Anm. 64), S. 316, Abb. 303.
- 111 Wilde (Anm. 106), S. 128. – Pedrocco (Anm. 18), S. 114. – Humfrey (Anm. 72), S. 91. – Wethey (Anm. 84), S. 99.
- 112 Hetzer (Anm. 52), S. 500. – Tietze (Anm. 35), S. 119.
- 113 Pedrocco (Anm. 18), S. 98. – Humfrey (Anm. 72), S. 54. – Brucher (Anm. 18), S. 7.
- 114 Th. Hetzer, *Die frühen Gemälde Tizians*, Basel 1920, S. 40.
- 115 Glaser, *Italienische Bildmotive bei den alt-deutschen Malern*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. XXV, Heft 6. – Hetzer (Anm. 114), S. 39 ff.
- 116 Wethey (Anm. 84), S. 99.
- 117 Pedrocco (Anm. 18), S. 111. – G. B. Cavalcaselle u. J. A. Crowe, *Tiziano la sua vita, i suoi tempi*, 2 Bde., Florenz 1877/78, 1. Bd., S. 110 ff. – Th. Hetzer, *Die frühen Gemälde des Tizian. Eine stilkritische Untersuchung*, Basel 1920, S. 83 ff. – Wethey, Bd. 1 (Anm. 84), S. 109.
- 118 A. Morassi, *Tiziano Vecellio*, in: *Enciclopedia dell'Arte*, XIV. – Valcanover (Anm. 120), Kat.-Nr. 75, S. 99. – Zum *Bildnis eines Malteserritters* s. Brucher (Anm. 18), S. 313 f., Abb. 110.
- 119 Hetzer (Anm. 117), S. 85.
- 120 Einige Datierungsvorschläge zu *Madonna mit Kind und den hl. Dorothea und Georg*: 1510/15: B. Berenson, *Italian Paintings of the Renaissance: Venetian School*, 2 Bde., London 1957, S. 188. – 1515: Wethey (Anm. 84), S. 109. – 1516: F. Valcanover, *L'opera completa di Tiziano* (Hg. C. Cagli), Mailand 1969, S. 99. Pedrocco (Anm. 18), S. 111. – 1514/18: R. Pallucchini, *Tiziano*, 2 Bde., Florenz 1969. – 1518/20: Humfrey (Anm. 72), S. 95. – 1520: Joannides (Anm. 21), S. 244. – Zu Tizians *Himmliche und irdische Liebe* (Rom, Galleria Borghese) s. Brucher (Anm. 18), S. 317 ff., Abb. 112.
- 121 Hetzer (Anm. 117), S. 88.
- 122 Wethey, Bd. 1 (Anm. 84), S. 113.
- 123 Pedrocco (Anm. 18), S. 120. – Für eine Datierung des Louvre-Gemäldes um 1516 spricht der nur scheinbar nebensächliche Umstand, dass Zeige- und Mittelfinger der Hand Mariens gespreizt sind. Auf Basis der Morelli-Methode sei auf die von Tizian um 1514–16 geschaffene Serie halbfigürlicher Frauenbildnisse (z. B. *Vanitas*, um 1514; *Junge Frau bei der Toilette*, um 1514/15; *Violante*, 1514/16) verwiesen, die alle das Motiv der gespreizten Finger zeigen. Später taucht dieses Motiv nur selten auf. Hetzer (Anm. 117), S. 87.
- 124 Auszugsweise eine Liste von Autoren, die sich entweder für Wien oder Paris als Standort des jeweiligen Gemäldes als originäre Leistung Tizians aussprechen. Für Wien: Crowe u. Cavalcaselle (Anm. 117), S. 107 f. – O. Fischel, *Tizian. Des Meisters Gemälde*, Stuttgart/Leipzig 1906, Abb. 8 u. 9 (bezeichnet auch die Pariser Fassung als Tizian-Original) – C. Ricketts, *Titian*, London 1910, S. 50 u. 175. – Suida (Anm. 10), S. 25 u. 163. Für Paris: G. Gronau, *Die Kunstbestrebungen der Herzöge von Urbino*, in: *Jahrbuch der Königlich preußischen Kunstsammlungen*, XXIV. – L. Venturi, *Giorgione e il Giorgionismo*, Mailand 1913, S. 143. – C. Phillips, *The Earlier Work of Titian*, London 1906, S. 54. – Berenson (Anm. 120), Anm. 120. – A. Morassi, *Tiziano Vecellio*, in: *Enciclopedia*

- dell'Arte, XIV, 1966. – Wethey (Anm. 84), S. 113. – Pedrocco (Anm. 18), S. 120. – Humfrey (Anm. 72), S. 114. – Joannides (Anm. 21), S. 243. – Autoren, die beide Fassungen als Bilder nach einem verlorenen Original Tizians ansehen: F. Heinemann, Tizian, Die zwei ersten Jahrzehnte seiner künstlerischen Entwicklung, Diss., München 1928. – Tietze (Anm. 35) II, S. 305. – R. Pallucchini, Tiziano (Lezioni all'Università di Bologna), 2 Bde., Bologna 1952/1953.
- 125 Crowe und Cavalcaselle (Anm. 117), S. 447 f. – G. Morelli, Italian Painters, II, London 1893, S. 229. – Zur neueren Literatur: Für ausschließliche Eigenhändigkeit Tizians: Pedrocco (Anm. 18), S. 115. – Für Tizian mit Werksstatt: Wethey (Anm. 84), S. 110. – Humfrey (Anm. 72), S. 116. – Joannides (Anm. 21), S. 158 f.; darin auch Hinweis auf Röntgenaufnahme bezüglich der Replik-Untermalung.
- 126 Hetzer (Anm. 117), S. 92.
- 127 Brucher (Anm. 18), S. 194, Abb. 76.
- 128 Hetzer (Anm. 117), S. 93.
- 129 N. W. Alpatow, Die Dresdner Galerie. Alte Meister, Dresden 1966, S. 59.
- 130 Jacobus de Voragine, Legenda aurea (aus dem Lateinischen übers. v. R. Benz), Heidelberg 1925, S. 471 f.
- 131 Valcanover (Anm. 120), S. 99. – Pedrocco (Anm. 18), S. 115. – Wethey (Anm. 84), S. 110. – Humfrey (Anm. 72), S. 116. – Joannides (Anm. 21), S. 159.
- 132 G. Pochat, Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance, Berlin/New York 1973, S. 448.
- 133 Die Gründe für eine Zuschreibung des *Concert champêtre* bzw. dessen Eliminierung aus Tizians Œuvre wurden bereits im dritten Band der „Geschichte der venezianischen Malerei“ ausführlich dargelegt. Brucher (Anm. 18), S. 153 ff, Abb. 46.
- 134 Crowe und Cavalcaselle (Anm. 117), S. 307 f., 336 ff. u. 446. – J. Habert, Kat.-Beitr. in AK Titian. Prince of Painters (Anm. 4), S. 209 ff; darin ausführliche Literaturliste. – Pedrocco (Anm. 18), S. 147.
- 135 L. Hourticq, La jeunesse de Titien, Paris 1919, S. 214 f. – M. Hours, Contribution à l'étude de quelques oeuvres de Titien, in: Laboratoire de Recherche des Musées de France. Annales, 1976, S. 12 ff. – Suida (Anm. 10), S. 58. – S. Beguin, A propos de la Sainte Conversation et de la Vierge au lapin de Titien du Louvre, in: Tiziano e Venezia (Kongressakten, Vicenza), 1980, S. 480 ff. – J. Pope-Hennessy, Tiziano, Mailand 2004, S. 74; vermutet im Hirten sogar ein Selbstporträt Tizians, eine wohl kaum nachvollziehbare These.
- 136 Pedrocco (Anm. 18), S. 147. – Hope (Anm. 64), S. 86.
- 137 H. Ost, Tizian-Studien, Köln/Weimar/Wien 1992, S. 30 ff.
- 138 Hourticq (Anm. 135), S. 214 f. – Tietze (Anm. 35), S. 142. – Wethey (Anm. 84), S. 89 f. – Valcanover (Anm. 120), S. 105. – Hope (Anm. 64), S. 55 f. – Ost (Anm. 137), S. 31. – Pedrocco (Anm. 18), S. 132. – Humfrey (Anm. 72), S. 112. – Ph. Rylands, Palma il Vecchio, Cambridge 1992, S. 134, Cat. 46.
- 139 M. Kaminski, Tiziano Vecellio, genannt Tizian, Köln 1998, S. 34. – Ost (Anm. 137), S. 32.
- 140 Brucher (Anm. 18), Abb. 29 u. 31.
- 141 Ost (Anm. 137), S. 32.
- 142 N. Garavaglia, L'opera completa del Mantegna (Presentazione di M. Bellonci; Classici dell'Arte), Mailand 1979, S. 124.
- 143 Hetzer (Anm. 52), S. 542. – Th. Hetzer, Tizian (Schriften Th. Hetzers, hg. v. G. Berthold, Bd. 7), S. 423.
- 144 Brucher (Anm. 18), S. 50, Abb. 103.
- 145 Crowe und Cavalcaselle (Anm. 117), Bd. I, S. 377 u. Bd. II, S. 247.
- 146 L. Justi, Giorgione, Bd. 1, Berlin 1936, S. 330.
- 147 J. Anderson, Giorgione. Catalogue Raisonné, Paris 1996, S. 307.
- 148 G. Boehm, Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985, S. 195.
- 149 Walther (Anm. 2), S. 75.
- 150 B. Berenson, Lorenzo Lotto, Köln 1957, S. 2. – G. Brucher, Geschichte der venezianischen Malerei. Von Giovanni Bellini zu Vittore Carpaccio, Bd. 2, Wien/Köln/Weimar 2010, S. 261 f. – D. A. Brown, Kat.-Beitr. zu L. Lottos *Bischof Bernardo de' Rossi*, in: AK Bellini. Giorgione. Tizian und die Renaissance der venezianischen Malerei (National Gallery of Art Washington und Kunsthistorisches Museum Wien, 2006), Mailand 2006, Kat.-Nr. 46, S. 246.
- 151 Huse (Anm. 38), S. 178.
- 152 Hetzer (Anm. 52), S. 542 f.
- 153 Boehm (Anm. 148), S. 193 f.

ANMERKUNGEN

- 154 G. Gronau, Die Kunstbestrebungen der Herzoge von Urbino, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 24, 1904, S. 292. – Tietze, Bd. I (Anm. 35), S. 124, Bd. II, S. 289. – H. E. Wethey, The Paintings of Titian, Bd. 2, The Portraits, London 1971, S. 119f. – Valcanover (Anm. 120), S. 101. – U. Fasolo, Tiziano, Florenz 1980, S. 32. – Hope (Anm. 64), S. 75. – G. Robertson, Jacopo Pesaro Presented to St. Peter by Pope Alexander VI., in: AK The Genius of Venice. 1500–1600, London 1983, S. 222. – S. Padovani, Kat.-Beitr. 16, in: AK Prince of Painters (Anm. 4), S. 187f. – Pedrocco (Anm. 18), S. 126. Humfrey (Anm. 72), S. 119.
- 155 Hope (Anm. 64), S. 72.
- 156 Brucher (Anm. 18), Abb. 104.
- 157 J. Habert, Kat.-Beitr. zu *Man with a glove*, Nr. 17, in: AK Prince of Painters (Anm. 4), S. 190; darin vollst. Bibliografie bis 1990. – Pedrocco (Anm. 18), S. 137. – D. A. Brown, Kat.-Beitr. zu *Der junge Mann mit Handschuh*, Nr. 56, in: AK Bellini. Giorgione. Tizian. (Anm. 150), S. 276ff.
- 158 Wethey (Anm. 154), S. 118. – Joannides (Anm. 21), S. 228.
- 159 Hourticq (Anm. 135), S. 202f. u. 206ff.
- 160 E. Hüttinger, Venezianische Malerei, Zürich 1959, S. 39.
- 161 Brown (Anm. 157), S. 277. – B. Castiglione, The Book of the Courtier (übers. v. Ch. Singleton u. hg. v. D. Javitch), Buch 1, Kap. 27 u. Buch 2, Kap. 27, New Haven, London 2002.
- 162 Hope (Anm. 64), S. 74. – D. A. Brown, Kat.-Beitr. zu *Porträt eines Dichters*, Nr. 52, in: AK (Anm. 150), S. 267. – Brucher (Anm. 18), Abb. 124.
- 163 Gronau (Anm. 154), S. 302. – Wethey (Anm. 154), S. 107ff. – Valcanover (Anm. 120), S. 104. – C. Hope, Titian, London 1980, S. 68. – D. Bodart, Tiziano e Federico Gonzaga, Rom 1998, S. 51f. – Humfrey (Anm. 72), S. 132. – Pedrocco (Anm. 18), S. 145.
- 164 N. Wolf, Tizian, München 2006, S. 61.
- 165 Kaminski (Anm. 139), S. 51.
- 166 Hetzer (Anm. 52), S. 346f.
- 167 Brown, Kat.-Beitr. zu *Der junge Mann in seinem Studierzimmer*, Nr. 57, in: AK (Anm. 150), S. 280f.
- 168 Boehm (Anm. 148), S. 167ff.
- 169 Gentili, Virtus et Voluptas nell'Opera di Lorenzo Lotto, in: L. Lotto. Atti del Convegno Internazionale (Asolo 1980), Treviso 1981, S. 420ff. – D. Wronski Galis, Lorenzo Lotto. A Study of His Career and Character, Diss., Bryn Mawr College 1977, S. 233f.
- 170 Huse (Anm. 38), S. 279. – Boehm (Anm. 148), S. 172.
- 171 Brown (Anm. 150), S. 282; mit entsprechenden Literaturhinweisen.
- 172 N. Schneider, Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420–1670, Köln 1994, S. 103. – Pedrocco (Anm. 18), S. 289. – M. Falomir, Tizians letzte Portraits, in: AK Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei (hg. v. S. Ferino-Pagden), Kunsthistorisches Museum Wien 2007, S. 199ff.
- 173 Pedrocco (Anm. 18), S. 118. – J. Anderson, Kat.-Beitr. zum *Venusfest*, Nr. 34, in: AK (Anm. 150), S. 180ff.
- 174 J. Burckhardt, Gesamtausgabe (ed. H. Wölfflin), V, Berlin/Leipzig 1930, S. 183.
- 175 Hinweis auf Panofsky bei Walther (Anm. 2), S. 65. – Schlink (Anm. 9), S. 81.
- 176 Zit. nach Tietze (Anm. 35), S. 121.
- 177 Zit. nach Schlink (Anm. 9), S. 82f.
- 178 Ebda., S. 82.
- 179 Hetzer (Anm. 52), S. 514.
- 180 M. Falomir (Hg.), in: AK Tiziano, Madrid, Prado, Madrid 2003, S. 162ff.
- 181 Anderson (Anm. 173), S. 182.
- 182 Eine Vorstellung von Raffaels verschollener Entwurfszeichnung vermittelt ein Kupferstich, den C. M. Metz nach einer ebenso verlorenen, Raffaels Entwurf kopierenden Zeichnung von Gian Francesco Penni gefertigt hat. Hope (Anm. 64), S. 65, Abb. 32.
- 183 Im Folgenden eine Auswahl von Autoren, die das Gemälde *Bacchus und Ariadne* mit 1520–1522/23 datieren, somit an die zweite Stelle der Bilderserie rücken: Valcanover (Anm. 120), S. 103. – H. E. Wethey, The Paintings of Titian, Bd. III: The mythological and historical Painting, London 1975, S. 103ff. – A. Walther, Tizian, Leipzig 1990, S. 66. – Pedrocco (Anm. 18), S. 135. – Hope (Anm. 64), S. 65ff. u. 69. – J. Pope-Hennessy, Tiziano, Mailand 2004, S. 58. – Davon abweichend die gegenüber *Bacchus und Ariadne* frühere Datierung des *Bacchanals der Andrier* (1519–1521): C. Gould, The Studio of Alfonso d'Este and Titian's *Bacchus and Ariadne*, London 1969. – Und Gould folgend: Humfrey (Anm. 72), S. 103. – Wilde (Anm. 106), S. 144.
- 184 Hetzer (Anm. 49), S. 94.
- 185 Hetzer (Anm. 52), S. 316. – N. Wolf, Tizian, München u. a. 2006, S. 64.

- 186 R. Arnheim, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin/New York 1978, S. 416.
- 187 Th. Hetzer, Über Tizians Gesetzlichkeit, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, VI, 1928, S. 1 ff. – Ders. (Anm. 52), S. 516.
- 188 Ch. Hope, *The Camerino d'Alabastro* of Alfonso d'Este – I, in: *The Burlington Magazine* 113, Nr. 824, S. 824 ff. u. Nr. 285, S. 712 ff.
- 189 Zit. nach Schlink (Anm. 9), S. 85 f.
- 190 Falomir (Anm. 180), S. 166 f.
- 191 Anderson, Kat.-Beitr. zum *Andrierbacchanal*, Nr. 33, in: AK (Anm. 150), S. 176. – Pedrocco (Anm. 18), S. 140. – E. Lowinsky, *Music in Titian's Bacchanal of the Andrians: Origin and History of the Canon per tonos*, in: *Titian: His World and His Legacy* (Hg. v. D. Rosand), New York 1982, S. 191 ff.
- 192 Zit. nach Walther (Anm. 2), S. 66 f.
- 193 Hetzer (Anm. 52), S. 515.
- 194 Arnheim (Anm. 186), S. 25.
- 195 Schlink (Anm. 9), S. 87. – Zu Bellinis *Götterfest* s. G. Brucher, *Geschichte der venezianischen Malerei: Bd. 2: Von Giovanni Bellini zu Vittore Carpaccio*, Wien/Köln/Weimar 2010, S. 180 ff.
- 196 Huse (Anm. 38), S. 294 f.
- 197 Kaminski (Anm. 31), S. 55 ff.
- 198 Humfrey (Anm. 72), S. 170.
- 199 Pedrocco (Anm. 18), S. 45.
- 200 Walther (Anm. 2), S. 25.
- 201 Hetzer (Anm. 52), S. 316 f.
- 202 Zit. nach Tietze (Anm. 35), S. 162.
- 203 Ebda., S. 162.
- 204 Boehm (Anm. 148), S. 193.
- 205 Ebda., S. 205 – 207.
- 206 Vasari (1568) s. Nova (Anm. 8), S. 32 u. Anm. 97, S. 86. – E. Panofsky, *Problems in Titian. Mostly iconographic*, New York 1969, S. 74. – W. Braunfels, *Tizians Allocutio des Avalos und Giulio Romano* (Mouseion für O. H. Förster), Köln 1960, S. 108 ff. – Die von Wethey (Anm. 154), S. 78 f. vorgeschlagene und jüngst von Pedrocco (Anm. 18), S. 316 und Humfrey (Anm. 72), S. 146 bestätigte Datierung des Gemäldes mit 1533 fand in der Forschung keine einmütige Zustimmung. Für 1536 plädierten etwa R. Pallucchini, *Tiziano. Conferenze*, I, Bologna 1953, S. 177 und J. Shearman, *Titian's Portrait of Giulio Romano*, in: *The Burlington Magazine*, 107, 1965, S. 173. Als Basis dafür diente ein an Aretino adressierter Brief Tizians, in dem der Künstler von einer 1536 erfolgten Begegnung mit d'Avalos berichtet, s. Wethey (Anm. 154), S. 79. Inakzeptabel sind meines Erachtens spätere Datierungen wie etwa jene von Valcanover (Anm. 120; Kat.-Nr. 231) mit 1539–43.
- 207 Pedrocco (Anm. 18), S. 174.
- 208 Boehm (Anm. 148), S. 202.
- 209 Schlink (Anm. 9), S. 113.
- 210 Tietze (Anm. 35), 2. Bd., S. 290. – Wethey (Anm. 154), S. 133. – E. Panofsky, *Problems in Titian. Mostly iconographic*, London 1969, Anm. 1, S. 88 f. – W. R. Rearick, in: *AK Tiziano e il disegno veneziano*, 1976, S. 46 ff. – F. B. Squellati, in: *AK Tiziano nelle gallerie fiorentine*, Florenz 1978, S. 116 ff. (mit ausführlicher Bibliografie). – Seine ursprüngliche Theorie, wonach der untere Teil der Rovere-Porträts abgetrennt worden sei, hat Wethey später im Sinne Squellatis korrigiert. A. Sunderland-Wethey u. H. E. Wethey, *Titian: Two Portraits of Noblemen in Armor and their Heraldry*, in: *The Art Bulletin* 62, 1980, S. 76 ff. – A. Natali, *Portrait of Francesco Maria Rovere*, in: *AK Prince of Painters* (Anm. 4), Kat.-Nr. 28, S. 227 f. – G. Dillon, *Study for Francesco Maria Rovere*, in: *AK Prince of Painters* (Anm. 4), S. 224 f. – Pedrocco (Anm. 18), S. 160.
- 211 Nova (Anm. 8), S. 33 u. Anm. 109. – Vasari zufolge befanden sich in der *guardaroba* des Herzogs zahlreiche Werke Tizians, darunter vor allem die *Venus von Urbino* sowie ein „außerordentliches Brustbild der Maria Magdalena mit offenen Haaren“, ferner „Porträts von Karl V., vom König Franz in jungen Jahren, von Herzog Guidobaldo II., von Papst Sixtus IV., von Papst Julius II., von Paul III. [...] und von dem türkischen Sultan Süleyman“.
- 212 E. Camesasca (Hg.), *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, Bd. I, XLVII, Mailand 1957, S. 77 f. – L. Freedman, *Titian's Portraits through Aretino's Lens*, University Park 1995.
- 213 Hetzer (Anm. 52), S. 548.
- 214 Humfrey (Anm. 72), S. 170.
- 215 M. Scalini, *Armature all'eroica dei Negrolì*, Florenz 1987, S. 14 ff.
- 216 Hetzer (Anm. 49), S. 66. – Boehm (Anm. 148), S. 198.

ANMERKUNGEN

- 217 A. Cecchi, Portrait of Eleonora Gonzaga della Rovere, in: AK Prince of Painters (Anm. 4), Kat.-Nr. 26, S. 220f.
- 218 Pedrocchio (Anm. 18), S. 161. – Humfrey (Anm. 72), S. 161.
- 219 Wethey (Anm. 154), Bd. 2, S. 135.
- 220 Schlink (Anm. 9), S. 113.
- 221 Hetzer (Anm. 52), S. 548.
- 222 Panofsky (Anm. 210), S. 89.
- 223 Th. Hetzer, Aufsätze und Vorträge, Leipzig 1957, S. 56.
- 224 Huse (Anm. 38), S. 286.
- 225 Walther (Anm. 183), S. 76. – Ch. Irlenbusch, in: Nova (Hg.; Anm. 8), Anm. 110, S. 90.
- 226 Pedrocchio (Anm. 18), S. 168. – Laut Hope habe F.M. della Rovere die *Bella* nicht bestellt, sondern lediglich gekauft. Dies impliziert die Annahme, dass der Herzog anlässlich eines Atelierbesuchs bei Tizian wie zufällig auf das Gemälde gestoßen sei und es daraufhin erworben habe. Dies basiert auf einer Denkweise, die den erst seit dem 19. Jahrhundert üblichen Kunstmarkt-Usancen entspricht, als die Künstler neben ihren Auftragsverpflichtungen auch gleichsam auf ‚Vorrat‘ arbeiteten. Hope (Anm. 64), S. 95.
- 227 M. Thausing, Tizian und die Herzogin Eleonor von Urbino, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, XIII, 1878, S. 310ff. – B. Berenson, Venetian Painters of the Renaissance, London 1906, S. 141.
- 228 A. Dülberg, Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990, S. 45ff. – H. Ost, Tizians sogenannte *Venus von Urbino* und andere Buhlerinnen, in: Festschrift für E. Trier, Berlin 1981, S. 134 u. 143.
- 229 F. Rossi, Florenz. Uffiziengalerie. Palazzo Pitti, Paris o. J., S. 187.
- 230 E. v. Rothschild, Tizians Darstellungen der Laurentiusmarter, in: Belvedere, X, 1931, Heft 6, S. 207.
- 231 Wethey bespricht insgesamt zehn Magdalena-Darstellungen. Wethey (Anm. 154), S. 143ff., Kat.-Nr. 120–130.
- 232 Schlink (Anm. 9), S. 102f.
- 233 Pedrocchio (Anm. 18), S. 156. – Humfrey (Anm. 72), S. 162.
- 234 A. Luzio, Le Magdalene di Tiziano, in: La Lettura, Revista mensile del Corriere della Sera, 8, Mailand 1940, S. 591ff.
- 235 M. Och, Vittoria Colonna and the Commission for a Mary Magdalene by Titian, in: Beyond Isabella: Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy (16th Century Essays and Studies, Bd. LIV), Kirksville 2001, S. 193ff. – Irlenbusch (Anm. 225), S. 91.
- 236 Pedrocchio (Anm. 18), S. 166. – Humfrey (Anm. 72), S. 166.
- 237 Zit. nach Nova (Anm. 8), S. 33.
- 238 Hetzer (Anm. 52), S. 522.
- 239 Walther (Anm. 2), S. 67. – Kennedy (Anm. 37), S. 50.
- 240 Zit. nach Tietze (Anm. 35), S. 160.
- 241 E. Hüttinger, Venezianische Malerei, Zürich 1959, S. 38.
- 242 Pedrocchio (Anm. 18), S. 166.
- 243 Schlink (Anm. 9), S. 70f. – Panofsky (Anm. 210), S. 21 u. 29. – H. Ost, Tizians sogenannte Venus von Urbino und andere Buhlerinnen, in: Festschrift für E. Trier zum 60. Geburtstag, Berlin 1981, S. 129ff. – R. Goffen (ed.), Titian's *Venus of Urbino*, Cambridge 1997. – D. Bohde, Haut, Fleisch und Farbe – Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians (Zephyr, Bd. III), Emsdetten/Berlin 2002, Diss., Universität Hamburg 1998, S. 127ff.
- 244 D. Rosand (Hg.), Titian: His World and His Legacy, New York 1982, S. 235. – Ders., Painting in Cinquecento Venice, Cambridge 1997², S. 62ff.
- 245 Huse (Anm. 38), S. 308.
- 246 G. Brucher (Anm. 194), S. 370, Abb. 213 u. 214.
- 247 Jacobus de Voragine, Die Legenda aurea (aus dem Latein. übers. v. Richard Benz), Heidelberg 1925, S. 681.
- 248 Pochat (Anm. 82), in Druck. – Ders., Theater und Bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien, Graz 1990, S. 278ff. u. Abb. 198.
- 249 E. Forssman, Über Architekturen in der venezianischen Malerei des Cinquecento, in: Wallraff-Richartz Jahrbuch, XXIX, S. 108ff.
- 250 Th. Hetzer, Über Tizians Gesetzlichkeit, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft, VI, 1928, S. 13.
- 251 R. Arnheim, Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste, Köln 1983, S. 239.
- 252 Tietze (Anm. 49), S. 150f.
- 253 Wie Hope betont, pflegte Tizian, sofern es die formalen Bedingungen erforderten, einen mitunter

- freien Umgang mit Symbol-Korrektheit. Als Beispiel dafür nennt er den Umstand, dass sich der Maler bei der Treppenanlage mit 13 Stufen begnügte, somit die in der „Legenda aurea“ kanonisch vorgeschriebene Stufenanzahl 15 ignorierte. Hope (Anm. 64), S. 109. – Panofsky (Anm. 210), S. 36 ff.
- 254 Pedrocco (Anm. 18), S. 164.
- 255 Brucher (Anm. 154), S. 343, Abb. 194.
- 256 Walther (Anm. 2), S. 53.
- 257 G. Nepi Scirè, Die Accademia in Venedig. Meisterwerke venezianischer Malerei, München 1991, S. 146. – Rosand (Anm. 244), S. 62 ff.
- 258 Zit. nach Kaminski (Anm. 31), S. 83.
- 259 Suida (Anm. 10), S. 90.
- 260 Pedrocco (Anm. 18), S. 51 f.
- 261 Panofsky (Anm. 210), zit. nach Pedrocco (Anm. 18), S. 48.
- 262 Ebda., S. 48.
- 263 Zit. nach Kaminski (Anm. 31), S. 72.
- 264 C. Furlan, Il Pordenone, Mailand 1988, S. 92 ff.
- 265 Schlink (Anm. 9), S. 57.
- 266 Walther (Anm. 2), S. 43.
- 267 J. Pope-Hennessy, Tiziano, 2004, S. 89.
- 268 Tietze (Anm. 35), S. 197. – R. Pallucchini, Tiziano (Vorlesungen an der Universität von Bologna), Bologna 1952/53. – Valcanover (Anm. 120), S. 115; datiert mit 1542–44; diese häufig vertretene Datierungstheorie geht von der Annahme aus, dass Tizian mit den Arbeiten an der Dornenkrönung erst dann begann, nachdem Gaudenzio Ferrari seine Deckenfresken für denselben Standort, die Cappella della Santa Corona, im Dezember 1542 vollendet hatte. – H. Siebenhüner, Tizians „Dornenkrönung Christi“ für Santa Maria delle Grazie in Mailand, in: Arte Veneta, XXXII, 1978, S. 123 ff. – Hope (Anm. 64), S. 112 f.
- 269 Suida, (Anm. 10), S. 65.
- 270 Forssman (Anm. 96), S. 108 ff.
- 271 Wetthey (Anm. 84), Bd. I, S. 79 f. – Pedrocco (Anm. 18), S. 176.
- 272 Schlink (Anm. 9), S. 49.
- 273 F. Polignano, I ritratti dei volti e i registri dei fatti. L'Ecce homo di Tiziano per Giovanni d'Anna, in: Venezia Cinquecento, 4.
- 274 M. Jaffé, Rubens and Italy, Oxford 1977, S. 35, Abb. 72. – G. Brucher, Überlegungen zu Rubens' Ölskizze Die Bekehrung des Hl. Bavo, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Wien/Köln/Graz 1985, S. 230.
- 275 R. Arnheim, Kunst und Sehen, Berlin/New York 1978, S. 288.
- 276 Dazu einige Überlegungen zum Kolorit: Mitunter wird die Meinung vertreten, das Gemälde sei „bunt“, und im Einzelfall ist sogar von „fröhlicher Buntheit“ die Rede, die „nicht der tragischen Szene angemessen erscheint“. Dem ist entgegenzuhalten, dass Buntfarbigkeit per definitionem nur dann vorliegt, wenn gesättigte Farbtöne mehrfach im Bild verstreut sind. Im *Ecce Homo* hingegen gibt es nur einen einzigen gesättigten Farbton, das Zinnoberrot des Dogen/Kaiphas. Im Übrigen sind Grauwerte und gedämpfte Mischfarben vorherrschend, die nicht selten in unbestimmbares Dunkel eintauchen. Selbst das Blau des Himmels und des Pilatus ist der Trübung unterworfen. Schlink (Anm. 9), S. 51. – Pochat (Anm. 82), S. in Druck.
- 277 Pedrocco (Anm. 18), S. 176.
- 278 Brucher (Anm. 18), S. 11.
- 279 Die Datierung der drei Deckenbilder mit 1542–1544 ist unbestritten. Eine Ausnahme bildet Humfrey, der ohne Angabe von Gründen für eine Entstehung in Tizians nachrömischer Zeit für das Ende der 40er-Jahre plädiert und sich irrtümlich auf Hope beruft. Humfrey (Anm. 72), S. 237 f. – Hope (Anm. 64), S. 115; datiert mit 1542 bis ca. 1543.
- 280 Nova (Anm. 8), S. 35.
- 281 Kaminski (Anm. 31), S. 72.
- 282 Tietze (Anm. 35), S. 188.
- 283 G. Nepi-Scirè, Recenti restauri di opere di Tiziano a Venezia, in: AK Tiziano, Venedig 1990. – N. Kahr, Titian's Old Testament Cycle, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXIX, 1966, S. 193 ff. – J. Schulz, Venetian Painted Ceilings of the Renaissance, Berkeley 1968, S. 17 f. u. 77.
- 284 W. Friedländer, Titian and Pordenone, in: Art Bulletin, XLVIII, 1965, S. 118 ff. – Furlan (Anm. 264), S. 226 ff., Abb. 87.

ANMERKUNGEN

- 285 Hetzer (Anm. 187), S. 7f.
- 286 Hetzer (Anm. 35), S. 526.
- 287 Ch. Hope, A neglected Document about Titian's *Danae* in Naples, in: *Arte Veneta* XXXI, 1977, S. 188f. – Huse (Anm. 38), S. 299. – R. Zapperi, Alessandro Farnese, Giovanni della Casa and Titian's *Danae* in Naples, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 44, 1991, S. 159ff. – Giorgio Vasari, *Das Leben des Tizian* (1568), hg. v. A. Nova, übers. v. V. Lorini, kommentiert und hg. v. Ch. Irlenbusch, Berlin 2005, Anm. 141, S. 97f. – F. Valcanover, *Danae*, in: *AK Prince of Painters* (Anm. 4), Kat.-Nr. 40, S. 267f.
- 288 L. Mucchi, Radiografie di Opere di Tiziano, in: *Arte Veneta* 31, 1977, S. 300. – Humfrey (Anm. 72), S. 199.
- 289 Vasari (Anm. 287), S. 36.
- 290 Schlink (Anm. 9), S. 47.
- 291 H. Tietze, An early version of Titian's *Danae*: An analysis of Titian's Replicas, in: *Arte Veneta* 8, 1954, S. 199ff. – Panofsky (Anm. 210), S. 146.
- 292 P. P. Fehl, Titian and the Olympian Gods: the Camerino for Philipp II, in: *Tiziano e Venezia. Atti del Convegno, Vicenza 1980*, S. 142.
- 293 Huse (Anm. 38), S. 299.
- 294 Der Figur des Cupido liegt eine Auseinandersetzung mit der antiken Skulptur zu Grunde, sei es mit dem *Torso Saturns* in der Sammlung Grimani (Venedig, Museo Archeologico) oder dem *bogenspannenden Eros* (Leipzig), der im Cinquecento durch zahlreiche antike Kopien bekannt war. F. Valcanover, Kat.-Beitr. zur *Danae Farnese*, in: *AK Prince of Painters* (Anm. 4), S. 269. – Pedrocchio (Anm. 18), S. 192.
- 295 Panofsky (Anm. 210), S. 145.
- 296 Wethey hat insgesamt zwölf Kopien der *Danae Farnese* eruiert. Wethey, Bd. III (Anm. 183), S. 133.
- 297 D. A. Brown, Kat.-Beitr. zu *Portrait of Ranuccio Farnese*, in: *AK Prince of Painters* (Anm. 4), Kat.-Nr. 33, S. 244. – Wethey Bd. II (Anm. 154), S. 98. – R. Pallucchini, *Tiziano*, Bd. 1, Florenz 1969, S. 99 u. 107. – F. R. Shapley, *A Catalogue of the Italian Paintings*. National Gallery of Art. Washington 1979, S. 483ff.
- 298 J. Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, New York 1966, S. 279f.
- 299 Vasari (Anm. 8), S. 32.
- 300 D. Jaffé, Kat.-Beitr. zum *Bildnis Papst Paul III.*, in: *AK Tiziano*, Madrid 2003, Kat.-Nr. 23, S. 194f. – P. Rossi, Kat.-Beitr. zu *Portrait of Pope Paul III.*, in: *AK Prince of Painters* (Anm. 4), Kat.-Nr. 34, S. 246.
- 301 Walther (Anm. 183), S. 80.
- 302 Kennedy (Anm. 37), S. 67.
- 303 Zit. nach Walther (Anm. 183), S. 80.
- 304 Wethey, Bd. 2. (Anm. 154), S. 123f.
- 305 N. Schneider, *Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420–1670*, Köln 1994, S. 96 u. 99.
- 306 Ebda., S. 99.
- 307 Kaminski (Anm. 31), S. 86.
- 308 Hetzer (Anm. 52), S. 552.
- 309 Wethey, Bd. 2 (Anm. 154), S. 31 u. 125. – L. Pastor, *History of the Popes*, Bd. 11, S. 322ff. u. Bd. 12, S. 229ff. u. 369ff., St. Louis 1914.
- 310 Schneider (Anm. 304), S. 99. – Huse (Anm. 38), S. 288. Wethey, Bd. 2 (Anm. 154), S. 125. – R. Pallucchini, *Tiziano*, Florenz 1969, S. 284.
- 311 Schneider (Anm. 304), S. 99.
- 312 Huse (Anm. 38), S. 288.
- 313 G. Dionisotti, *Pietro Bembo*, in: *Dizionario Biografico degli italiani*, VIII, Rom 1966, S. 133ff. – Wethey, Bd. 2 (Anm. 154), S. 82.
- 314 Pedrocchio (Anm. 18), S. 172. – D. A. Brown, Kat.-Beitr. zu *Portrait of Cardinal Pietro Bembo*, in: *AK Prince of Painters* (Anm. 4), Kat.-Nr. 31, S. 238.
- 315 L. Freedman, *Titian's Portraits through Aretino's Lens*, University Park 1995, S. 37.
- 316 V. von Rosen, *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians: Studien zum venezianischen Malereidiskurs* (Zephir, Bd. I), Diss., Universität Berlin 1998, Emsdetten/Berlin 2001, S. 302ff. – D. Jaffé, Kat.-Beitr. zum *Porträt Pietro Aretinos*, in: *AK Tiziano* (Anm. 300), Kat.-Nr. 26, S. 200ff. – Ch. Irlenbusch, in: G. Vasari, *Das Leben des Tizian* (hg. A. Nova, Anm. 8), Anm. 129, S. 94f.
- 317 A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana: la Pittura del Cinquecento*, III, Mailand 1928.
- 318 Huse (Anm. 38), S. 281.
- 319 Panofsky (Anm. 210), S. 10, Anm. 9.

- 320 P. Aretino, *Lettere sull'arte* (ed. F. Pertile, E. Camesasca), II, Mailand 1957, S. 107f.
- 321 Huse (Anm. 38), S. 282.
- 322 Datierungsvorschläge zu Tizians Aretino-Porträt in der Frick-Collection: für 1538: Freedman (Anm. 314), S. 37f. – Hope (Anm. 64), S. 97 u. Anm. 8, S. 123. – Humfrey (Anm. 72), S. 176. – Für 1548: Valcanover (Anm. 120), Kat.-Nr. 310. – Wethey, Bd. 2 (Anm. 154), S. 76. – Pedrocco (Anm. 18), S. 210.
- 323 Huse (Anm. 38), S. 282.
- 324 Pedrocco (Anm. 18), S. 181. – G. Brucher, *Geschichte der venezianischen Malerei*. Von Giovanni Bellini zu Vittore Carpaccio, Bd. 2, Wien/Köln/Weimar 2010, S. 295.
- 325 A. L. Mayer, *A propos d'un nouveau livre sur le Titien*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 18, No. 892, 1937, S. 308. – Wethey, 2. Bd. (Anm. 154), S. 108f. – R. Pallucchini, *Tiziano (Lezioni tenute all'Università di Bologna)*, Bologna 1953, S. 204f. – Ders. (Anm. 309), S. 104 u. 282. – Ders., *Profilo di Tiziano*, Florenz 1977, S. 39. – L. Puppi, *Iconografia di Andrea Gritti*, in: *Renovatio urbis. Venezia nell'età di Andrea Gritti* (Hg. M. Tafuri), Rom 1984, S. 216ff. – Brown, *Kat.-Beitr. zu Portrait of Doge Andrea Gritti*, in: *AK* (Anm. 4), Nr. 37, S. 252f.
- 326 Genauere Erläuterungen zu den geschichtlichen Gegebenheiten im historischen Einleitungskapitel des vorliegenden Bandes.
- 327 Den Hinweis auf einen Abguss Sansovinos von der Hand des Moses verdankt Suida Planiscig. Suida (Anm. 10), Anm. 43, S. 149.
- 328 Für um 1540 plädieren unter anderem: Tietze (Anm. 35), Bd. 2, Datierung unter Abb. 98. – Valcanover (Anm. 120), Nr. 214, S. 112. – F. R. Shapley, *A Catalogue of the Italian Paintings*. National Gallery of Art. Washington 1979, S. 488f.
- 329 S. Padovani, *Kat.-Beitr. zu Portrait of a Man (Young Englishman)*, in: *AK Prince of Painters* (Anm. 4), *Kat.-Nr. 35*, S. 248. – Pedrocco (Anm. 18), S. 186. – N. Catelli Isola (ed.), *AK Immagini da Tiziano. Stampe dal sec. XVI al sec. XIX*, Rom 1976, S. 29. – Joannides (Anm. 21), S. 226, Abb. 207.
- 330 E. Chiavacci u. E. Pieraccini, *Guide de la Gallérie Royale du Palais Pitti*, Florenz/Rom 1888, S. 51. – G. Gronau, *Die Kunstbestrebungen der Herzoge von Urbino*, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 24, 1904, S. 101. – A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana: la pittura del Cinquecento*, pt. 9, vol. 3, Mailand 1928, S. 325ff. – J. Goldsmith Phillips u. O. Raggio, *Ottavio Farnese*, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 12, 1954, S. 233ff.
- 331 Pedrocco (Anm. 18), S. 186.
- 332 Von Joannides abweichend wird der *Junge bärtige Mann* (Paris, Louvre) von Humfrey mit 1524–25 datiert. Humfrey (Anm. 72), S. 123.
- 333 F. Pedrocco, *Tizian*, Mailand 1993, S. 40. – Datierungen um 1540–45: Dazu Literaturangaben bis 1971, s. Wethey, Bd. 2 (Anm. 154), S. 148f. – Humfrey (Anm. 72), S. 184 (dat. 1540–45). – Dat. 1545: Valcanover (Anm. 120), S. 115. – Dat. 1540: Pope-Hennessy (Anm. 267), S. 86. – St. Zuffi, *Tiziano*, Mailand 2008, S. 94.
- 334 A. Ravà, *Il camerino delle anticaglie di Gabriele Vendramin*, in: *Nuovo Archivio Veneto*, XXXIX, 1920.
- 335 Humfrey (Anm. 72), S. 214.
- 336 Brucher, Bd. 2 (Anm. 194), S. 308f.
- 337 Kennedy (Anm. 37), S. 58.
- 338 C. Gould, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth Century Venetian School*, London 1959, S. 117ff.
- 339 N. Penny, in: *AK Titian*, National Gallery, London 2003, *Kat.-Nr. 29*, S. 144f.
- 340 Valcanover (Anm. 120), *Kat.-Nr. 285*, S. 118. – Pallucchini (Anm. 309), S. 118f. u. 287f. – Wethey, 2. Bd. (Anm. 154), S. 147. – Von Humfrey datiert mit ca. 1542–1548, S. 214. – Humfreys weit gefasster Datierung folgt auch M. Falomir, *Alla ricerca di „Alessandro“*, in: *AK Tiziano (a cura di G. C. F. Villa)*, Roma, *Scuderie del Quirinale* 2013, Mailand 2013, S. 146.
- 341 Pedrocco (Anm. 18), S. 199. – Brucher, 2. Bd. (Anm. 194), S. 113.
- 342 Tietze (Anm. 35), S. 178.
- 343 Ebda., S. 180. – Suida (Anm. 10), S. 97.
- 344 Tietze (Anm. 35), S. 181. – Suida (Anm. 10), S. 92.
- 345 Ebda., S. 95.
- 346 Zit. nach R. Krischel, *Tintoretto*, Hamburg 1994, S. 15.
- 347 Zit. nach Krischel (Anm. 346), S. 19.
- 348 Pedrocco (Anm. 18), S. 54.
- 349 Ders., S. 206.
- 350 Wethey, Bd. 2 (Anm. 154), S. 87. – Walther (Anm. 183), S. 81. – N. Heimbürger, *Dürer e Venezia*.

ANMERKUNGEN

- Influssi di Albrecht Dürer sulla pittura veneziana del primo Cinquecento, Rom 1999.
- 351 Tietze (Anm. 35), S. 182. – Zu den ikonografischen, letztlich in der mittelalterlich-byzantinischen Kaiserdarstellung, besonders derjenigen Konstantins, wurzelnden Voraussetzungen s. W. Braunfels, Tizians Augsburger Kaiserbildnisse, in: Festschrift für Hans Kaufmann, Berlin 1956, S. 192 ff. – M. Falomir (Hg.), in: AK Tiziano (Museo Nacional del Prado, Madrid 2003) Kat.-Nr. 31, S. 210 ff.
- 352 Hetzer (Anm. 52), S. 551.
- 353 Restauración (La) de El Emperador Carlos V. a Caballo en Mühlberg de Tiziano, in: AK cat. Museo Nacional del Prado, Madrid 2001.
- 354 Pedrocco (Anm. 18), S. 206.
- 355 Hüttinger (Anm. 241), S. 40.
- 356 Walther (Anm. 2), S. 81.
- 357 Zit. nach Nova (Anm. 8), S. 41.
- 358 Irlenbusch (Anm. 315), S. 100.
- 359 Hetzer (Anm. 52), S. 551.
- 360 Ebda., S. 551.
- 361 Tietze (Anm. 35), S. 181.
- 362 Kaminsky (Anm. 31), S. 95.
- 363 H. von Einem, Karl V. und Tizian, in: Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Heft 92, 1960, S. 22. – Ders., in: Karl V. Der Kaiser und seine Zeit, Köln 1960, S. 79. – J. Müller-Hofstede, Das Bild Karls V., in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, XVIII, 1967, S. 66 f.
- 364 Wethey, Bd. 2 (Anm. 154), S. 91.
- 365 Braunfels (Anm. 351), S. 196 ff. – Pallucchini (Anm. 309), S. 289. – Panofsky (Anm. 210), S. 82 f.
- 366 Dazu ergänzende Literaturhinweise: K. Urch, Ein Kaiser im ‚Sorgenstuhl seiner Macht‘? Zur Rezeption und ikonographischen Tradition des Münchener Kaiserbildnisses, in: Pantheon, XLIX, 1991, S. 100 ff. – H. von Sonnenburg, The seated Portrait of Charles V, in: Tiziano. Técnicas y restauraciones, Kongressakten (Madrid, Prado), Madrid 1999, S. 99 ff.
- 367 E. Friedell, Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg, München 1995¹¹, S. 314.
- 368 G. Schweikhart, Tizian in Augsburg, in: K. Bergdolt/J. Brüning (Hg.): Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert: Venedig und Augsburg im Vergleich (Colloquia Augustana, Bd. V.), Berlin 1997, S. 39 ff. – W. Deiters u. N. Gustavson, Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen, in: AK Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei (Hg. S. Ferino-Pagden), Wien, Kunsthistorisches Museum 2007, Kat.-Nr. 1.6, S. 176 f.
- 369 B. Bünsche, Lucas Cranach d. Ä. Das Porträt des Kurfürsten Johann Friedrich der Großmütige, in: Die Weltkunst 13, 2003, 1900.
- 370 Humfrey (Anm. 72), S. 232. – Für eine Datierung des Wiener Kurfürsten-Porträts plädieren unter anderem: G. Fogolari (Hg.), in: AK Tiziano (Venedig, Palazzo Pesaro Papafava), Venedig 1935, Nr. 73, S. 149. – Pallucchini (Anm. 309), S. 296. – Wethey Bd. 2 (Anm. 154), S. 111 f. – Ch. Hope, Titian, London 1980, S. 113. – Schweikhart (Anm. 368), S. 39 f. – Deiters und Gustavson (Anm. 368), S. 176.
- 371 Suida (Anm. 10), S. 106. – Wethey, Bd. 2 (Anm. 154), S. 111.
- 372 Deiters u. Gustavson (Anm. 368), S. 176.
- 373 Bünsche (Anm. 369), 1901.
- 374 Walther (Anm. 2), S. 84.
- 375 Deiters u. Gustavson (Anm. 368), S. 178.
- 376 Ebda., S. 178. – W. Braunfels, Ein Tizian nach Cranach, in: Festschrift Herbert von Einem (Hg. von der Osten-G. Kaufmann), Berlin 1965, S. 44 ff.
- 377 S. Ferino-Pagden, Il Ritratto di Giovanni Federico, Duca di Sassonia a Vienna. Casiderazioni storico-artistico, in: Tiziano, Técnicas y restauraciones, Symposiumsakten, Museo Nacional del Prado, Madrid 1999, S. 73 ff.
- 378 Hope (Anm. 64), S. 131. – C. Campbell, Philip II in Armour, in: AK Titian, London, National Gallery 2003, Kat.-Nr. 30, S. 148. – Für eine Entstehung des Madrider Porträts während Tizians zweitem Augsburger Aufenthalt (1550/51) plädieren unter anderem: Pallucchini (Anm. 309), S. 296. – Wethey, Bd. 2 (Anm. 154), S. 126 ff. – Valcanover (Anm. 120), S. 122. – J. Molina, Restauracion del retrato de Felipe II con armadura, in: Tiziano. Técnicas y restauraciones. Kongressakten (Madrid 1999). – M. Falomir, Porträt Philipp II. in Rüstung, in: AK Tiziano 2003 (Anm. 300), Kat.-Nr. 34, S. 218 f. – Wie sein weit gefasster Datierungsvorschlag (1548–51) verrät, lässt Humfrey letztlich die Frage offen, ob das Madrider Porträt mit jenem in Mailand entstandenen identisch ist oder erst in die Zeit von Tizians zweitem Augsburg-Aufenthalt zu datieren ist. Humfrey (Anm. 72), S. 248. –

- Laut Falomir ist Philipps Mailänder Porträt („bekannt durch ein schlichtes Exemplar, das im Museo del Prado (P 452) aufbewahrt wird“) erhalten geblieben. M. Falomir, Tizians letzte Porträts, in: AK Der späte Tizian (Anm. 368), S. 157.
- 379 Pedrocco (Anm. 18), S. 216.
- 380 Wethey (Anm. 154), S. 128.
- 381 M. Mancini, Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli, istituto Veneto di lettere, scienze ed arti, Venedig 1998, S. 194f. – Falomir, AK 2007 (Anm. 368), S. 156f.
- 382 St. Zuffi, Tiziano, Mailand 2008¹, S. 114.
- 383 Zit. nach Walther (Anm. 2), S. 82.
- 384 Campbell (Anm. 378), S. 148.
- 385 Kennedy (Anm. 37), S. 72f.
- 386 S. Ferino-Pagden, Kat.-Beitr. zu Danae, in: AK Der späte Tizian (Anm. 368), Kat.-Nr. 2.1, S. 232.
- 387 Kennedy (Anm. 37), S. 73.
- 388 H. Keller, Tizians Poesie für König Philipp II. von Spanien, Wiesbaden 1969. – Panofsky (Anm. 210), S. 139ff. – D. Rosand, Ut Pictor Poeta: Meaning in Titian's Poesie, in: *New Literary History*, 1972, Bd. III, S. 527ff. – C. Ginzburg, Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel Cinquecento, in: *Paragone* 1978, Bd. CCCIXL, S. 3ff. – Ph. P. Fehl, Titian and the Olympian Gods: The ‚camerino‘ for Philipp II, in: *Tiziano e Venezia*, Convegno internazionale di studi (Venedig 1976), Vicenza 1980, S. 139ff. – J. C. Nash, *Veiled Images: Titian's Mythological Paintings for Philipp II*, Philadelphia/London/Toronto 1985. – W. R. Rearick, *Titian's Later Mythologies*, in: *artibus et historiae*, 1996, Bd. XXXIII, S. 23ff.
- 389 F. Checa, Tizian und die Mythologie, in: AK Der späte Tizian (Anm. 368), S. 217.
- 390 Alle sechs Gemälde in der Reihenfolge ihrer Entstehung abgebildet bei Humfrey (Anm. 72), S. 249.
- 391 Vasari s. Nova (Anm. 8), S. 43f.
- 392 Wethey, Bd. 3 (Anm. 183), S. 134. – Hope (Anm. 369). – Pedrocco (Anm. 18), S. 222.
- 393 Irlenbusch (Anm. 315), S. 105.
- 394 Checa (Anm. 389), S. 219.
- 395 Tietze (Anm. 35), S. 217. – Pedrocco, der noch 1993 – wie schon zuvor Valcanover, Wethey und Pallucchini – für eine Datierung der Madrider *Danae* um 1553/54 (meines Erachtens wäre 1553 korrekter) plädierte, hat diese in seiner späten Monografie ungerechtfertigt mit 1550 korrigiert, vorsichtiger formuliert von Ferino-Pagden, die einen zeitlichen Spielraum zwischen 1550 und 1553 offenhält. F. Pedrocco, *Tizian*, Mailand 1993, S. 54. – Ferino-Pagden (Anm. 385), S. 232. – Valcanover (Anm. 120), S. 123, Nr. 361. – Wethey, Bd. 3 (Anm. 183), S. 133. – R. Pallucchini, *Profilo di Tiziano*, Florenz 1977, S. 45. – Die vom mehrheitlichen Forschungsstand extrem abweichenden Datierungen (Hope und Jaffé: 1549/50 und Joannides: um 1565) sind abzulehnen. Ch. Hope, *Titian, Philipp II and Mary Tudor*, in: *England and the Continental Renaissance. Essays in Honour of J. B. Trapp*, E. Chaney and P. Mack (eds.); Woodbridge 1990, S. 53ff. – Ch. Hope, Kat.-Beitr. zu *Danae*, in: *AK Titian*; London, National Gallery 2003, Kat.-Nr. 23, S. 132. – P. Joannides, *Titian in London and Madrid*, in: *Paragone*, n.o. 657, 2004, S. 1ff.
- 396 H. Tietze, *An Early Version of Titian's Danae, an analysis of Titian's Replicas*, in: *Arte Veneta*, 1954, S. 199ff. – B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, London 1957, S. 191. – Valcanover (Anm. 120), S. 124, Nr. 372. – Panofsky (Anm. 210), S. 144, Anm. 13. – Suida (Anm. 10), S. 115. – Pedrocco (Anm. 18), S. 235. – Wethey, Bd. 3 (Anm. 183), S. 135.
- 397 R. Wald, Kat.-Beitr. zu *Danae*, in: AK Der späte Tizian (Anm. 368), Kat.-Nr. 2.2, S. 235.
- 398 Humfrey (Anm. 72), S. 296.
- 399 Wald (Anm. 396), S. 236.
- 400 Pedrocco (Anm. 18), S. 228.
- 401 Panofsky (Anm. 210), S. 151, Anm. 36.
- 402 Panofsky (Anm. 210), S. 151, Anm. 35. – D. Rosand, *Titian and the Bed of Polyclitus*, in: *The Burlington Magazine*, CXVII (April), 1975.
- 403 C. Gould, *The Perseus and Andromeda and Titian's Poesie*, in: *Burlington Magazine*, CV, 1963, S. 112ff.
- 404 Suida (Anm. 10), S. 117.
- 405 Schlink (Anm. 9), S. 89f.
- 406 E. H. Gombrich, *Der fruchtbare Moment: Vom Zeitelement in der bildenden Kunst*, in: *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1984, S. 40ff. – Pochat (Anm. 82), im Druck.
- 407 H. Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Wien 1959⁶, S. 7f.
- 408 Wethey, Bd. 3 (Anm. 183), Kat. 41, S. 190f. – A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella*

ANMERKUNGEN

- cultura veneziana del Cinquecento, Mailand 1988², S. 93ff. – W. R. Rearick, Titian's later Mythologies, in: *Artis et Historiae*, 33, 1996.
- 409 Humfrey (Anm. 72), S. 257.
- 410 Wethey, Bd. 3 (Anm. 183), Kat.-Nr. 43 u. 44, S. 192ff. – F. R. Shapley, A Catalogue of the Italian Paintings, National Gallery of Art, Washington 1979. – F. Zeri und E. Gardner, Italian Paintings. The Metropolitan Museum of Art. Venetian School, New York 1973, S. 81 f. – Pallucchini (Anm. 309), S. 299ff. u. 315. – Humfrey (Anm. 72), S. 338. – D. A. Brown, Kat.-Beitr. zu Venus und Adonis, in: *AK Prince of Painters* (Anm. 4), Kat.-Nr. 60, S. 328.
- 411 N. Mancini, El mundo de la corte entre Felipe II y Tiziano: cartas y pinturas, in: *AK Felipe II. Un principe del Rinascimento*, Madrid 1998.
- 412 Hunger (Anm. 407), S. 320.
- 413 H. Lank, Titian's Perseus and Andromeda: restoration and technique, in: *The Burlington Magazine*, 124, 1982, S. 400ff.
- 414 Keller (Anm. 388). – Pallucchini (Anm. 309), S. 309f. – B. Berenson, Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School, London 1957, S. 187. – Panofsky (Anm. 210), S. 163 u. 166ff. – Seit Wethey, Bd. 3 (Anm. 183), S. 169 steht die Datierung mit 1554–1556 außer Streit.
- 415 Ost (Anm. 14), S. 83ff. – J. B. Scott, The Meaning of Perseus and Andromeda ..., in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 51, 1988, S. 250ff.
- 416 R. Kultzen, Die Malereien Polidoros da Caravaggio im Giardino del Bufalo in Rom, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 9, 1959/60, S. 99ff., Abb 2 u. 15. – Ost (Anm. 14), S. 84f.
- 417 Tietze (Anm. 35), S. 218. – O.J. Brendel, Borrowings from Ancient Art in Titian, in: *The Art Bulletin* 37, 1955, S. 122. – Panofsky (Anm. 210), S. 167. – R. Wedgwood Kennedy, Novelty and Tradition in Titian's Art. The Katharine Asher Engel Lectures. Smith College, Northhampton/Massachusetts 1963, S. 12. – Suida (Anm. 10), S. 118. – Wethey, Bd. 3 (Anm. 183), S. 169.
- 418 Tietze (Anm. 35), S. 218. – R. Krischel, Jacopo Robusti, gen. Tintoretto. 1519–1594, Köln 2000, S. 48.
- 419 Schlink (Anm. 8), S. 90. – Hetzer (Anm. 52), S. 533.
- 420 Panofsky (Anm. 210), Abb. 181.
- 421 Zit. nach Schlink (Anm. 9), S. 90.
- 422 Gentili (Anm. 408), S. 93ff.
- 423 Schlink (Anm. 9), S. 90.
- 424 Tietze (Anm. 35), S. 219. – Panofsky (Anm. 210), S. 159, Anm. 50.
- 425 Hetzer (Anm. 52), S. 534.
- 426 A. Stix, Tizians Diana und Kallisto in der Kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXXI, 1914, S. 335ff.
- 427 Hetzer (Anm. 52), S. 534.
- 428 Ebda., S. 534.
- 429 Wethey, Bd. 3., (Anm. 183), S. 142.
- 430 J. Lawson, Titian's Diana pictures, the passing of an epoch, in: *Artibus et historiae*, 25, 49, 2004, S. 60f. – W. Deiters u. N. Gustavson, Kat.-Beitr. zu *Diana und Kallisto*, in: *AK Der späte Tizian* (Anm. 368), Kat.-Nr. 2.3, S. 238; darin ausführliche Literaturliste.
- 431 L. Rademacher, Mythos und Sage bei den Griechen, Wien 1942², S. 57f.
- 432 Schlink (Anm. 9), S. 91f.
- 433 E. Waterhouse, *Titian's Diana and Actaeon*, Charlton Lectures on Art, King's College, Newcastle upon Tyne, Oxford 1952. – Ders., *Titian's Diana and Actaeon*, in: *The Listener*, LXIV, 1960, S. 432f. – Panofsky (Anm. 210), S. 155.
- 434 J. Neumann, Aus den Jugendjahren Peter Paul Rubens', in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Graz*, 3/4, 1968/69, S. 121, Abb. 55. – K. Scheffold, Die Griechen und ihre Nachbarn (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. I), Berlin 1967, S. 196, Abb. 124. – Gould verweist als anregendes Modell für Tizians kauernde Nymphe auf die im Vatikan aufbewahrte Marmorstatue einer kauernde Venus – eine These, die meines Erachtens weniger überzeugt als der von mir vorgenommene Vergleich mit der *Aphrodite des Doidalses*. C. Gould, *The Cinquecento at Venice*, in: *Apollo*, II, 1972, S. 464.
- 435 Zit. nach Schlink (Anm. 9), S. 92.
- 436 Zit. nach Pedrocco (Anm. 18), S. 248.
- 437 Ebda., S. 256.
- 438 D. Stone, Jr., The Source of Titian's *Rape of Europa*, in: *Art Bulletin*, LIV, 1972, S. 42ff. – Wethey, Bd. 3 (Anm. 183), S. 173. – Ost (Anm. 14), S. 85.

- 439 Schlink (Anm. 9), S. 98.
- 440 A. Smart, Titian and the Toro Farnese, in: *Apollo* 85, 1967, S. 420ff. – Keller (Anm. 388), S. 172f. – Ost (Anm. 14), S. 85f.
- 441 Pedrocco (Anm. 18), S. 256.
- 442 St. Poglajen-Neuwall, Titian's pictures of the Toilet of Venus and their copies, in: *The Art Bulletin*, 1934, S. 358ff. – D. A. Brown, Venus with a Mirror, in: *AK Prince of Painters* (Anm. 4), Kat.-Beitr. Nr. 51, S. 302f. – J. Artemieva, Venus vor dem Spiegel, in: *AK Der späte Tizian* (Anm. 368), Kat.-Beitr. Nr. 2.5, S. 246. – Dies., Die Venus vor dem Spiegel Barbarigo und der *Dialogo della Pittura* von Ludovico Dolce, in: *AK* (Anm. 368), S. 225ff. – Pedrocco (Anm. 18), S. 261. – D. Fomiciova, Lo sviluppo compositivo della Venere allo specchio con due Amorini nell'opera di Tiziano e la copia dell'Ermitage, in: *Arte Veneta XXXI*, 1977, S. 195ff.
- 443 Artemieva (Anm. 442), S. 229, Abb. 4.
- 444 Ebda., S. 229. – I. Favaretto u. G. Traversari, Tessori di scultura greca a Venezia. Raccolte private del '500 al Museo Archeologico, Venedig 1993, S. 118f. (Abb. 43) u. S. 144 (Abb. 57).
- 445 Brucher (Anm. 18), S. 287, Abb. 94.
- 446 Artemieva (Anm. 442), S. 226.
- 447 Eine Auswahl von Autoren, welche die *Venus mit dem Spiegel* mit ca. 1555 datieren: Tietze (Anm. 35), Bd. 2, S. 314. – Valcanover (Anm. 120), S. 125. – Pallucchini (Anm. 309), S. 302. – Pedrocco (Anm. 18), S. 261. – Humfrey (Anm. 72), S. 260. – Spätere Datierungen, wie etwa jene von Artemieva mit 1557, sind abzulehnen. Mehr noch Hopes durch nichts begründbare extreme Spätdatierung mit ca. 1567. Artemieva (Anm. 442), S. 226. – Hope (Anm. 64), S. 167.
- 448 R. Pallucchini und A. Pallucchini (Hg.), Paolo Pino, Dialogo di Pittura, Venedig 1946, S. 113, Anm. 1. – Artemieva (Anm. 442), S. 320.
- 449 Zit. nach Artemieva (Anm. 442), S. 230.
- 450 N. Mancini, Tiziano e le Corti d'Aspurgio nei documenti degli archivi spagnoli, Venedig 1998.
- 451 Zit. nach Schlink (Anm. 9), S. 77.
- 452 J. M. Cruz Valdivinos, Die italienische Malerei, in: *Die Sammlungen des Prado*, Köln 1995, S. 264.
- 453 Hope (Anm. 64), S. 173.
- 454 Ebda., S. 175f. – V. Herzner, Tizians Venus mit dem Orgelspieler, in: *Begegnungen: Festschrift für P. A. Riedl zum 60. Geburtstag*. (Hg. K. Gütthelein, F. Matsche), Worms 1993. – Panofsky (Anm. 210), S. 121. – Wethey, Bd. 3 (Anm. 183), S. 199. – Pallucchini (Anm. 309), S. 293. – Valcanover (Anm. 120), Nr. 38, S. 125, dat. die Uffizien-Version mit 1555, unter Werkstattbeteiligung – Pedrocco (Anm. 18), S. 234, dat. nach 1550, mit Beteiligung von Gehilfen; schließt nicht aus, dass die Uffizien-Version im kaiserlichen Prototypus wurzelt.
- 455 Wethey, Bd. 3 (Anm. 183), S. 197f. – Pedrocco (Anm. 18), S. 218. – Humfrey (Anm. 72), S. 308. – J. Kühnel-Kunze, Staatliche Museen, Berlin. Die Gemäldegalerie. Die italienischen Meister, 16. bis 18. Jahrhundert, Berlin 1931, S. 483; dat. mit ca. 1548/50. – E. L. Goodman, Petrarchisme in Titian. *The Lady and the Musician*, in: *Storia dell'Arte*, 1983, S. 178ff. – Goodman und Hope vermuten in der Berliner Fassung keine Venus, sondern eine Kurtisane, die ein Edelmann betrachtet.
- 456 P. Beroqui, Tiziano en el Museo del Prado, Madrid 1946, S. 78ff. – Valcanover (Anm. 120), Nr. 295 (dat. 1548) – Pallucchini (Anm. 309), S. 290 (dat. 1548) – Wethey, Bd. 3 (Anm. 183), S. 197. – Hope (Anm. 64), S. 174 (dat. 1550).
- 457 J. Urrea, Venus with an Organist and Dog, in: *AK Titian. Prince of Painters* (Anm. 4), Kat.-Beitr. Nr. 48, S. 294.
- 458 B. Valeriano, Hieroglyphica, Liber IV, fol. 36 u. 34v. und Liber XXIV, fol. 170r., Basel 1575. – Checa (Anm. 389), S. 218. – L. Dolce, Dialogo nel quale si ragiona della qualità, diversità e proprietà dei colori, Venedig 1565, fol. 40.
- 459 Pedrocco (Anm. 18), S. 220. – Einige Autoren, die die erotische Komponente in den Vordergründ stellen: A. E. Hamil, Letters to the Editor, in: *The Art Bulletin*, XXIX, 1947. – U. Middeldorf, Letter to the Editor about the Holkham Venus, in: *Art Bulletin* XXIX, 1947, S. 65ff. – G. Studert-Kennedy, Titian: Metaphors of love and renewal, in: *World Image*, 3, I, 1987. – Hope (Anm. 64), S. 176. – Ders., Problems of Interpretation in Titian's erotic paintings, in: *Tiziano e Venezia* (Symposium Venezia 1976), Vicenza 1980, S. 111ff.
- 460 Checa (Anm. 389), S. 217f. – O. Brendel, The Interpretation of the Holkham Venus, in: *Art Bulletin*, XXVIII, 1946, S. 65ff. – Panofsky (Anm. 210), S. 121ff. – R. Giorgi, Tiziano, Venere, Amore e il musicista in cinque dipinti, Tivoli 1990, S. 103ff.
- 461 M. Falomir, Tiziano: réplicas, in: *AK Madrid*, 2003, S. 85f. u. 250f.
- 462 D. Rosand, Titian, New York 1978. – Zit. auch von Pedrocco (Anm. 18), S. 259.

ANMERKUNGEN

- 463 E. Lowinsky, Music in the Culture of the Renaissance, in: Journal of the History of Ideas, XV, 1954, S. 509 ff. – Dazu auch Pochat, 3. Bd. (Anm. 82), in Druck.
- 464 Pochat, 3. Bd. (Anm. 82), in Druck.
- 465 H. B. Wehle, Titian's Venus from Holkham [seit 1936 New York, Metropolitan Museum], in: Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, XXXI, 1936, S. 182 ff. – W. Suida, Miscellanea Tizianesca. III: La Venere Holkham, in: Arte Veneta, XI, 1957, S. 71 ff. – Pallucchini (Anm. 309), S. 316. – F. Zeri u. E. Gardner (Anm. 410), S. 77 ff. – Pedrocco (Anm. 18), S. 259, übernimmt Valcanovers (1999) Datierung „um 1562“ (bezüglich der New Yorker Version). – Im Anschluss an Wethey, Bd. 3 (Anm. 183), S. 196 hält Goodison die New Yorker Version für ein Derivat des Fitzwilliam-Gemäldes, bezeichnet sie völlig unberechtigt als „inferiore Werkstattreplik“ und datiert die Fitzwilliam-Fassung wie Wethey um 1565, womit beide Autoren in der Forschung eine Minderheitenmeinung vertreten. – J. W. Goodison, Titian's Venus and Cupid with a lute-player in the Fitzwilliam Museum, in: The Burlington Magazine, CVII, S. 521 f. – K. Christiansen, Venus und der Lautenspieler, Kat.-Beitr. in: AK Der späte Tizian (Anm. 368), Kat.-Nr. 2.7, S. 252.
- 466 Brendel (Anm. 460), S. 69.
- 467 Christiansen (Anm. 465), S. 254.
- 468 Brucher, Bd. 3 (Anm. 18), S. 317 ff.
- 469 Middeldorf (Anm. 459), S. 65 ff.
- 470 Pedrocco (Anm. 18), S. 231.
- 471 Suida (Anm. 10), S. 128.
- 472 Wethey, Bd. 1 (Anm. 84), Kat.-Nr. 149, S. 165 ff. – Humfrey (Anm. 72), S. 262. – M. Bierwirth, Tizians Gloria, St. Petersburg 2002.
- 473 Mancini (Anm. 411 u. 450). – Ins Deutsche übersetzt bei Pedrocco (Anm. 18), S. 231.
- 474 Zit. nach Tietze (Anm. 35), S. 210.
- 475 Kaminski (Anm. 31), S. 100. – Schlink (Anm. 9), S. 107.
- 476 Tietze (Anm. 35), S. 210.
- 477 Walther (Anm. 2), S. 58.
- 478 A. Cloulas, Documents concernant Titien conservés aux Archives de Simancas, in: Mélanges de la casa de Velasquez, III, 1967. – Mancini 1998 (Anm. 411 u. 450). – C. Hope, Titian, London 1980. – C. Hope, in: AK The Genius of Venice (London, Royal Academy of Arts), London 1983, S. 227 f. – Weitere Autoren, die *Christus am Kreuz* (Escorial) in die Mitte der 50er-Jahre datieren: Wethey, Bd. 1 (Anm. 84), Kat.-Nr. 29, S. 85. – F. Checa, Tiziano y la Monarquía Hispanica. Usos y funciones de la pintura veneziana en España (siglos XVI y XVII), Madrid 1994, S. 74–250, Nr. 11. – Pedrocco (Anm. 18), S. 238. – T. Puttfarcken, Titian and tragic painting: Aristotle's Poetics and the rise of the modern artist, New Haven 2005, S. 124. – Humfrey (Anm. 72), S. 280; dat. c. 1554–1556. – L. Attardi, Kat.-Beitr. *Christo crocifisso*, in: AK Tiziano (Anm. 340), Kat.-Nr. 30, S. 230; dat. 1555–1557. – Valcanover korrigiert seine ursprünglich 1969 (Anm. 120, Nr. 453, S. 132) mit 1565 vorgeschlagene Datierung („1565“) 1999 in die Mitte der 50er-Jahre. F. Valcanover, Tiziano il Principe dei Pittori, Florenz 1999. – Ders., Tiziano. I suoi Pennelli sempre partorirono espressioni di Vita, Florenz 1999.
- 479 C. Garcia-Frias Checa, Kat.-Beitr. zu *Christus am Kreuz* [Escorial], in: AK Der späte Tizian (Anm. 368), Kat.-Nr. 3.7, S. 306. – Weitere Autoren, die die Escorial-Kreuzigung mit um 1565 datieren: Pallucchini (Anm. 309), S. 178, 317. – L. Ruiz-Gomez, Catalogo de pintura veneciana historica en el Real Monastero de L' Escorial, Madrid 1991, S. 62 ff. – Adolfo Venturi folgend hat auch Tietze (Anm. 35, S. 241) die Kreuzigung im Escorial jener in Ancona – allerdings ohne plausible Begründung – zeitlich nachgereiht.
- 480 Hope 1983 (Anm. 478), S. 227 f.
- 481 Pedrocco (Anm. 18), S. 229.
- 482 M. Polverari, Tiziano. La Crocefissione di Ancona. Con una proposta di sistemazione dell'opera di Massimo di Matteo e Vincenzo Pirani, Ancona 1990. – L. Attardi, Kat.-Beitr. zu *Crocefissione*, in: AK Tiziano (Anm. 340), Kat.-Nr. 3.1, S. 232 f. – A. Gentili, Tiziano, Mailand 2012, S. 330 ff. – D. Frapiccini, Tiziano e le pale d'altare marchigiane, in: Pittura veneta nelle Marche (a cura di V. Curzi), Cinisello Balsamo 2000, S. 193 ff.
- 483 Vasari zit. nach Attardi (Anm. 482), S. 232.
- 484 Zit. nach Pedrocco (Anm. 18), S. 242.
- 485 Pallucchini (Anm. 309), Bd. I, S. 157.
- 486 W. Schöne, Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954.
- 487 Kaminski (Anm. 31), S. 116.
- 488 Pallucchini, I, (Anm. 309), S. 148 ff.

- 489 R. Gallo, *Per il San Lorenzo Martire* di Tiziano. I committenti, la datazione, in: *Rivista di Venezia*, XIV, 1935, S. 155 ff. – L. Attardi, *Kat.-Beitr. zu Martirio di San Lorenzo*, in: *AK 2013* (Anm. 340), *Kat.-Nr. 32*, S. 236. – Humfrey (Anm. 72), S. 286 datiert die Vollendung des Gemäldes fälschlich mit 1557, also in zeitlicher Übereinstimmung mit Elisabettas Testamenterstellung, in der diese indes Tizian ausdrücklich auffordert, sich mit der noch ausstehenden Fertigstellung des Altarbildes zu beeilen („con più prestezza sera possibile“).
- 490 Wethey, Bd. 1 (Anm. 84), S. 139. – S. Sponza, *Kat.-Beitr. Martyrdom of Saint Lawrence*, in: *AK Prince of Painters* (Anm. 4), *Kat. Nr. 53*, S. 308. – Pedrocco (Anm. 18), S. 243.
- 491 Vasari nach Nova (Anm. 287), S. 47 f.
- 492 Panofsky (Anm. 210), S. 55.
- 493 Jacobus de Voragine, *Legenda aurea* (aus dem Lateinischen übers. v. Richard Benz), Heidelberg 1925, S. 569.
- 494 Panofsky (Anm. 210), S. 54. – R. W. Kennedy, *Tiziano in Roma*, in: *Il mondo antico nel Rinascimento* (Atti del V convegno internazionale di studi sul Rinascimento) Florenz 1958, S. 237 ff.
- 495 E. von Rothschild, *Tizians Darstellungen der Laurentius-Marter*, in: *Belvedere*, X, 1931, S. 202.
- 496 O. Brendel 1955 (Anm. 460), S. 122. – Panofsky (Anm. 210), S. 54, Abb. 63.
- 497 Rothschild (Anm. 495), S. 202 ff. – Panofsky (Anm. 210), Abb. 61.
- 498 Tietze (Anm. 35), S. 201.
- 499 Panofsky (Anm. 210), S. 53, Abb. 62.
- 500 Dieser Scherge könnte durch Raffaels ebenso stark zurückgebeugten, den Leichnam Christi schleppenden Jüngling in der Pala Baglione (Rom, Galleria Borghese) angeregt sein. Indessen hat ihn Tizian nicht wie Raffael bildparallel dargestellt, sondern – nur noch zur Hälfte sichtbar – schräg in den Raum projiziert.
- 501 Tietze (Anm. 35), S. 201.
- 502 M. Zanusso, *Alcuni aspetti del San Lorenzo martire*, in: *Venezia arti*, X, 1966, S. 37 ff.
- 503 L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Turin 1977, S. 298 ff.
- 504 R. W. Kennedy, *Novelty and Tradition in Titian's Art*, Northampton, MA 1963, S. 14 ff., Anm. 98.
- 505 Panofsky (Anm. 210), S. 55 f.
- 506 R. W. Gaston, *Vesta and the Martyrdom of St. Lawrence in the Sixteenth Century*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37, 1974, S. 358 ff.
- 507 Sponza (Anm. 490), S. 310 f.
- 508 Zit. nach Pedrocco (Anm. 18), S. 286. – L. Ferrarino, *Tiziano e la corte di Spagna nei documenti dell'archivio generale di Simancas* (collana Documenti e ricerche, II), Madrid 1975, S. 88, 92 u. 94 ff. – Wethey, Bd. 1 (Anm. 84), S. 140. – M. Falomir, *Tiziano*, *AK 2003* (Anm. 300), S. 280 ff. u. 407 f.
- 509 Suida (Anm. 10), S. 130.
- 510 Pedrocco (Anm. 18), S. 286. – F. Valcanover, *Tiziano. I suoi Pennelli sempre partorirono espressioni di vita*, Florenz 1999.
- 511 Wethey, Bd. 1 (Anm. 84), S. 140.
- 512 Ost (Anm. 14), S. 30 ff.
- 513 Ferrarino (Anm. 508), S. 48, 49 u. 54.
- 514 Mancini (Anm. 450). – Pedrocco (Anm. 18), S. 251.
- 515 Ost (Anm. 14), S. 38. – Ferrarino (Anm. 508), S. 59 u. 52.
- 516 H. Tietze, *Tizian – Gemälde und Zeichnungen*, Wien 1936, S. 348. – W. Deiters u. N. Gustavson, *Grablegung Christi*, *Kat.-Beitr.* in: *AK 2007* (Anm. 368), *Kat.-Nr. 3.9*, S. 312 f.
- 517 Ost (Anm. 14), S. 36.
- 518 Wethey, Bd. 1 (Anm. 84), S. 92 f. – Pallucchini (Anm. 309), I, S. 307. – Rosand (Anm. 244), S. 25.
- 519 Ost (Anm. 14), S. 43. – Brendel (Anm. 460), S. 124.
- 520 Zit. nach L. Attardi, *Kat.-Beitr. zu „Deposizione di Cristo nel sepolcro“*, in: *AK 2013* (Anm. 340), *Kat.-Nr. 33*, S. 240.
- 521 Rosand (Anm. 402), S. 245.
- 522 A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, IX–3, *La pittura del Cinquecento*, Mailand 1928, S. 353 f. – L. Freedman, *Titian's Independant Self Portraits*, Florenz 1990, S. 49. – Attardi (Anm. 520), S. 242.
- 523 Die Kölner Fassung unterscheidet sich von der im Prado nur dahingehend, dass die Leinwand später links um 36 cm angestückt wurde, um für die entweder von Tintoretto oder Palma il Giovane hinzugefügte Gestalt der Maria Salome (oder Kleophas) Platz zu schaffen. Erwähnt sei noch, dass sich in Budapest eine nach der Kölner Fassung (deren linke Figur ausgenommen) gefertigte Werkstattkopie befindet.
- 524 Ost (Anm. 14), S. 45.

- 525 D. Jaffé, Kat.-Beitr. „The Entombment“, in: AK Titian (Essays), National Gallery, London 2003, Kat.-Nr. 31, S. 154.
- 526 M. Binder, Beiträge zu Dürers Italienreisen von 1494/1495 und 1506/1507, Dipl. Arb. Graz 2002.
- 527 P. Strieder, Dürer, Königsstein im Taunus 1981, S. 124ff. u. 382.
- 528 Ost (Anm. 14), S. 47.
- 529 Hope (Anm. 369), S. 163ff. – Th. Hetzer, Tizian – Geschichte seiner Farbe (1. Aufl., 1935) 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1948, S. 61ff.
- 530 AK Der späte Tizian (Anm. 368), darin S. Ferino-Pagden: Zur Ausstellung [Einführung], S. 15.
- 531 Hope (Anm. 369), S. 40, 161ff.
- 532 Ost (Anm. 14), S. 5ff.
- 533 Ferino-Pagden (Anm. 530), S. 17. – Julius Held hat den „Altersstil“-Begriff generell abgelehnt. Dem zufolge gäbe es keine fest bestimmbareren Altersstilkriterien, und was auch immer man als „Altersstil“ bestimmen wolle, es verlöre dies seine Bedeutung vor den Besonderheiten des jeweiligen Künstlers. J. Held, Commentary, in: Art Journal, 46, 1987, S. 129f.
- 534 Zit. nach Ost (Anm. 14), S. 8.
- 535 Ferino-Pagden (Anm. 530), S. 17. Vgl. Hope (Anm. 369), S. 151.
- 536 F. Checa, Der späte Stil Tizians, in: AK Der späte Tizian (Anm. 368), S. 63.
- 537 Zum Briefwechsel der beiden spanischen Diplomaten s. Checa (Anm. 536), S. 63f.
- 538 Ost (Anm. 14), S. 16.
- 539 J. v. Sandrart, Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675 ed. A. R. Peltzer, München 1925, S. 272.
- 540 R. de Piles, Historie und Leben der berühmten europäischen Mahler (übers. v. Marperger), Hamburg 1710, S. 321.
- 541 Zit. nach Ost (Anm. 14), S. 15.
- 542 Ebda., S. 5f.
- 543 Ebda., S. 23.
- 544 W. Worringer, Die Pietà Rondanini, in: Kunst und Künstler, 7, 1909, S. 355ff.
- 545 Ferino-Pagden (Anm. 530), S. 19.
- 546 Ost (Anm. 14), S. 5. – J. Gantner, Der alte Künstler, in: Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965, S. 71ff. – H. von Einem, Deutung des Altersstils in der Kunstgeschichte, in: Album Amicorum [...], Den Haag 1973, S. 88ff.
- 547 M. Boschini, Le ricche minere della pittura veneziana [...] seconda impressione con nove aggiunte, Venezia 1674. – Tietze (Anm. 35), S. 245f.
- 548 Ost (Anm. 14), S. 17f. – Hope (Anm. 369), S. 164.
- 549 Pedrocco (Anm. 18), S. 272.
- 550 Falomir, Kat.-Beitr. zu *Selbstporträt*, in: AK Der späte Tizian (Anm. 368), Kat.-Nr. 1.14, S. 203. – Vasari s. Nova (Anm. 8 u. 287), S. 35.
- 551 M. Muraro u. D. Rosand, Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento, Venedig 1976, S. 120f. – W. R. Rearick, The Venetian Selfportrait, in: R. Zorzi (a cura di), Le Metamorfosi del Ritratto (Civiltà Veneziana, Saggi, 43), Florenz 2002, S. 167f. – S. Gazzola, Il Volto di Tiziano, in: AK Tiziano. L'ultimo atto (a cura di L. Puppi; Belluno und Pieve di Cadore), Mailand 2007, S. 26f. – Datierungen um 1550: G. Gronau, Tizians Selbstbildnis in der Berliner Galerie, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, XXVIII, 1907, S. 45f. – L. Foscari, Autoritratti di maestri veneziani, in: Rivista di Venezia, XII, 1933, S. 248. – A. Venturi, Storia dell'Arte Italiana, IX–3, La Pittura del Cinquecento, Mailand 1928, S. 319f. – Wethey, Bd. 2 (Anm. 154), S. 143f. – Hope (Anm. 369), S. 164. – J. Wilde, Venetia Art from Bellini to Titian, Oxford 1974, S. 235. – Wilde hält das Berliner Selbstbildnis für eine unvollendete Replik eines verlorenen Originals.
- 552 Vasari s. Nova (Anm. 287), S. 51. – Suida (Anm. 10), S. 110. – Für 1562 plädieren u. a.: Pallucchini (Anm. 309), S. 173ff. – Valcanover (Anm. 120), S. 131. – T. Pignatti u. M. A. Chiari, Tiziano. Disegni, Florenz 1979, S. 78ff. – J. Freedman, Titian's Independent Self Portraits, Florenz 1990, S. 73ff. – P. Rossi, Kat.-Beitr. Self-Portrait, in: AK Titian, Prince of Painters (Anm. 4), 59, S. 326. – Pope-Hennessy (Anm. 267), S. 112. – Pedrocco (Anm. 18), S. 272. – Humfrey (Anm. 72), S. 315. – L. Attardi, Kat.-Beitr. *Autoritratto*, in: AK Tiziano (Anm. 340), Kat.-Nr. 35, S. 248f.
- 553 D. Jaffé, Kat.-Beitr. zu Self-portrait, in: AK Titian (London, National Gallery) 2003, Kat.-Nr. 28, S. 142.
- 554 M. Falomir, Kat.-Beitr. zu Selbstporträt, in: AK 2007 (Anm. 368), Kat.-Nr. 1.14, S. 203f. – Freedman (Anm. 552), S. 73ff.
- 555 Kaminski (Anm. 31), S. 100.
- 556 Boehm (Anm. 140), S. 244.

- 557 Ebda., S. 244.
- 558 Kaminski (Anm. 31), S. 100.
- 559 Walther (Anm. 183), S. 87.
- 560 A. Gentili, Ancora sul „non finito“ di Tiziano: materia e linguaggio, in: Tiziano. Técnicas y restauraciones (Kongressakten), Madrid 1999.
- 561 Für 1562 plädieren: E. J. Campbell, Old Age and the Politics of Judgement in Titian's Allegory of Prudence, in: *World and Image*, XIX, 4, 2003, S. 272, n. 33. – Gazzola (Anm. 551), S. 27. – M. Falomir, Kat.-Beitr. *Selbstbildnis*, in: AK 2007 (Anm. 368), Kat.-Nr. 1.15, S. 206f. – L. Puppi, Tiziano Vecellio. Autoritratto, in: AK Tiziano e Paolo III. Il pittore e il suo modello (Padova, Musei Civici), Rom 2012, S. 17.
- 562 Hier ist einzubekennen, dass jene Forscher (z. B. Wethey), die das Berliner Selbstbildnis, in dem Tizian jünger als in der *Gloria (Trinität)* erscheint, um 1550 datieren, mit ihrem frühen Datierungsvorschlag nicht ganz falsch liegen.
- 563 Einige Forscher, die sich für eine Datierung des Madrider Selbstbildnisses in die Zeit 1565/66/67 einsetzen: Valcanover (Anm. 154), dat. mit 1567, S. 133. – J. Urrea, Kat.-Beitr. zu *Self-Portrait*, in: AK Prince of Painters (Anm. 4), Kat.-Nr. 64, S. 338; dat. mit 1565/67. – L. Attardi, Kat.-Beitr. zu *Autoritratto*, in: AK 2013 (Anm. 340), Kat.-Nr. 39, S. 262f.; dat. mit 1565/66.
- 564 A. Gentili, Kat.-Beitr. zu Allegorie der Klugheit, in: AK 2007 (Anm. 368), Kat.-Nr. 1.16, S. 209ff. – L. Attardi, Kat.-Beitr. zu Allegoria del Tempo governato dalla Prudenza, in: AK 2013 (Anm. 340), Kat.-Nr. 38, S. 258.
- 565 Folgende Autoren plädieren für eine Spätdatierung des Madrider Selbstbildnisses: O. Fischel, Tizian, Stuttgart 1924, S. 241; dat. um 1570. – Suida (Anm. 10), S. 110; dat. nach 1570. – Wethey, Bd. 2 (Anm. 154), S. 144; dat. 1565–70. – R. Pallucchini, Profilo di Tiziano, Florenz 1977, S. 56; dat. 1568/70. – K. T. Brown, The Painter's Reflection. Self-portraiture in Renaissance Venice 1458–1625, in: Pocket Library of Studies in Art XXXIII, Florenz 2000, S. 104ff. u. 176ff. – Rearick (Anm. 551), S. 167f. – Humfrey (Anm. 72), S. 316; dat. in der Überschrift der Kat.-Nr. mit 1562?, im Text hingegen mit 1566/70.
- 566 Falomir (Anm. 561), S. 208. – Brucher, Geschichte der venezianischen Malerei, Bd. 2 (Anm. 194), S. 156ff. u. S. 292ff.
- 567 Falomir (Anm. 561), S. 208. – Panofsky (Anm. 210), S. 8.
- 568 Boehm (Anm. 140), S. 245f.
- 569 R. Arnheim, Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste, Köln 1983, S. 8 u. 239.
- 570 Tietze (Anm. 35), S. 250.
- 571 Ferino-Pagden (Anm. 530), S. 17.
- 572 W. Deiters u. N. Gustavson, Kat.-Beitr. zu *Jacopo Strada*, in: AK 2007 (Anm. 368), Kat.-Nr. 1.13, S. 199ff.
- 573 E. Obethaler – S. Ferino-Pagden, in: AK (Hg. v. W. Seipel). Restaurierte Gemälde, Die Restaurierwerkstätte der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums 1986–1996 (Wien, Kunsthistorisches Museum), Mailand 1996. – Wethey, Bd. 2 (Anm. 154), Literatur bis 1971, S. 141. – Pedrocco (Anm. 18), S. 289. – D. Jaffé, Kat.-Beitr. zu *Jacopo Strada*, in: AK 2003 (Anm. 553), Kat.-Nr. 38, S. 168. – Humfrey (Anm. 64), S. 337. – L. Freedman, Titian's Jacopo Strada: a portrait of an antiquario, in: *Renaissance Studies* 13.1, 1999, S. 15ff.
- 574 D. J. Jansen, Der Mantuaner Antiquarius Jacopo Strada, in: AK Fürstenhöfe der Renaissance, Giulio Romano und die klassische Tradition (Hgg. S. Ferino-Pagden – K. Oberthaler), Wien, Kunsthistorisches Museum, Wien 1989, S. 308ff.
- 575 N. Schneider, Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420–1670, Köln 1994, S. 103.
- 576 Jaffé (Anm. 573), S. 168, Abb. 71. – Ch. Hope, Tizians Familie und die Zerstreung seines Nachlasses, in: AK 2007 (Anm. 368), S. 31.
- 577 Hetzer (Anm. 49), S. 553.
- 578 L. Ruiz Gómez, Catalogo de pintura veneciana historica en el Real Monasterio de l'Escorial, Madrid 1991. – C. Garcia-Frias Checa, Analisis critico de dos obras restauradas de Tiziano en el Monasterio de El Escorial: la Ultima Cena y el San Juan Bautista, in: Tiziano. Técnicas y restauraciones, Kongressakten (Madrid, Juni 1999), Madrid 1999, S. 139ff.
- 579 Wethey, Bd. 1 (Anm. 84), S. 97. – Pedrocco (Anm. 18), Kat.-Nr. 233, S. 271.
- 580 Vasari s. Nova (Anm. 287), S. 38.
- 581 Wethey, Bd. 1 (Anm. 84), S. 163. – Humfrey (Anm. 64), S. 327.

ANMERKUNGEN

- 582 A. Emiliani u. E. Merkel, in: Tasso, Tiziano e i pittori del parlar disgiunto, Venedig 1997. – Pedrocco (Anm. 18), S. 276.
- 583 Irlenbusch (Anm. 315), S. 99f.
- 584 C. C. Malvasia, Felsina Pittrice. Vite di Pittori Bolognesi alla Maestà Christianissima di Luigi XIV Re di Francia e di Navarra il sempre vittorioso [...], 2 Bde., Bologna 1678, Bd. II, S. 76.
- 585 Crowe u. Cavalcaselle (Anm. 117), II, S. 338ff.
- 586 Suida (Anm. 10), S. 132. – Tietze (Anm. 35), S. 240.
- 587 R. Longhi, Venezianische Malerei [Die italienische Ausgabe erschien unter dem Titel „Viatico per cinque secoli di pittura Veneziana“, Florenz 1946.], Berlin o. J., S. 74.
- 588 N. Bonazza, Kat.-Beitr. zur *Verkündigung*, in: AK 2007 (Anm. 368), Kat.-Nr. 3.4, S. 279f. – Kennedy (Anm. 37), S. 85.
- 589 Hope (Anm. 64), S. 159. – Schlink (Anm. 9), S. 59.
- 590 R. Maschio, Una data per l'Annunciazione di Tiziano a San Salvador, in: Arte Veneta, XXIX, 1975, S. 178ff. – G. Nepi-Scirè, Recenti restauri di opere di Tiziano a Venezia, in: AK Tiziano (Venezia, Palazzo Ducale), Venedig 1990, S. 124ff. – Pedrocco (Anm. 18), S. 274. – B. Boucher, The Sculpture of Jacopo Sansovino 2 Voll., 2. Bd., New Haven 1991, S. 267, Anm. 75. – L. Attardi, Kat.-Beitr. zu *Annunciazione*, in: AK 2013 (Anm. 340), S. 252ff; mit ausführlicher Literaturliste.
- 591 L. Finocchi Ghersi, Artisti e committenti a San Salvador, in: Arte Veneta, LI, 1997, S. 21ff. – Wethey, Bd. 1 (Anm. 84), S. 71. – Obwohl Pallucchini 1969 die *Verkündigung* zutreffend mit 1564/65 datiert, entschließt er sich 1977 mit 1559/63 für eine fälschliche Korrektur der Datierung. Pallucchini (Anm. 309), S. 177f. u. 319. – Ders. (Anm. 565), Taf. LI. – Humfrey (Anm. 72), S. 332; dat. mit 1564/66.
- 592 Zit. nach Suida (Anm. 10), S. 132. – C. Poldi, Gestire la forma, Metodi esecutivi del Tiziano estremo attraverso le analisi scientifiche, in: AK Tiziano (a cura di L. Puppi; Belluno, Palazzo Crepadona), Mailand 2007, S. 209ff.
- 593 Humfrey (Anm. 72), S. 168.
- 594 M. Grosso, Kat.-Beitr. zu *Verkündigung*, in: AK 2007 (Anm. 368), Kat.-Nr. 3.3, S. 294f.
- 595 N. Ivanoff, Tiziano e la critica contenutistica, in: Tiziano. Nel Quarto centenario della sua morte. 1576–1976 (Lezioni tenute a Venezia nell'Aula Magna dell'Ateneo Veneto), Venedig 1977, S. 189ff.
- 596 Kennedy (Anm. 494), S. 237. – Attardi (Anm. 591), S. 255.
- 597 Bonazza (Anm. 589), S. 297.
- 598 Ebda.
- 599 Zit. nach B. Bertoli u. G. Romanelli, Chiesa di San Salvador. Arte e devozione, Venedig 1997, S. 39f.
- 600 Nepi-Scirè (Anm. 591), S. 318ff.
- 601 Pedrocco (Anm. 18), S. 274. – Bonazza (Anm. 589), S. 297. – Attardi (Anm. 590), S. 255.
- 602 A. Gentili, Tiziano e Aretino tra politica e religione, in: Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita (atti del convegno, Rom, Viterbo u. a. 1992), 2 Bde., Rom 1995, I, S. 288f. – Attardi (Anm. 591), S. 255.
- 603 Zit. nach Pedrocco (Anm. 18), S. 276.
- 604 W. Suida, Alcune opere sconosciute di Tiziano, in: Dedalo XI, IV, 1930–31, S. 894ff. – Ders. (Anm. 10), S. 142 u. 178. – E. Mauceri, Bologna Regia pinacoteca: restauro di una crocifissione di Tiziano, in: Bolletino d'Arte, XXV, 1931, I, S. 94f.
- 605 H. Thode, Tintoretto, Leipzig 1901, S. 61. – E. von der Bercken u. a. Mayer, Jacopo Tintoretto, München 1923, S. 216. – L. Attardi, Kat.-Beitr. zu Cristo crocifisso e il buon ladrone, in: AK 2013 (Anm. 340), Kat.-Nr. 37, S. 257; unerfindlich ist, weshalb Attardi das Fragment der „Bottega di Tiziano Vecellio“ zuschreibt.
- 606 Finocchi-Ghersi (Anm. 591), S. 21ff. – F. Del Torre Scheuch, Kat.-Beitr. zu Christus am Kreuz mit dem guten Schächer, in: AK 2007 (Anm. 368), Kat.-Nr. 3.5, S. 300f.
- 607 Zitate nach Attardi (Anm. 605), S. 256. – Obigen Ausführungen zufolge ist Humfreys Datierungsvorschlag „1562–68“ zuzustimmen. Humfrey (Anm. 72), S. 331. – Nach Restaurierungen sprachen sich Varignano und Emiliani sehr überzeugend für die Eigenhändigkeit Tizians aus und datierten das Fragment in die 60er-Jahre, wiewohl Varignana an der Identifikation des Fragments mit dem von Giovanni d'Anna in Auftrag gegebenen Bild unberechtigt Zweifel hegt. A. Emiliani, Introduzione, in: AK Bologna 1983, S. 10ff. – F. Varignana, La città artistica. Restauro e qualità della vita in un centro storico italiano, Bologna 1983, S. 115f.
- 608 R. Krischel, Jacopo Robusti, genannt Tintoretto, 1519–1594, Köln 2000, S. 75f.
- 609 Attardi (Anm. 605), S. 256.
- 610 D. Bohde, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians, Emsdetten – Berlin 2002, S. 36ff.

- 611 Finocchi-Ghersi Forschungsbeitrag referiert von Del Torre Scheuch (Anm. 606), S. 302.
- 612 Schlink (Anm. 9), S. 103.
- 613 Wethey, Bd. 1 (Anm. 84), S. 143 ff. – W. R. Rearick, *Le Maddalene penitenti* di Tiziano, in: *Arte Veneta*, 58, 2001, S. 23 ff.
- 614 Schlink (Anm. 9), S. 102.
- 615 J. Artemieva, Kat.-Beitr. zu *Maria Magdalena*, in: AK 2007 (Anm. 368), Kat.-Nr. 3.11, S. 319.
- 616 M. A. Chiari, *Incisioni da Tiziano*, Katalog des Museo Correr (Zeichnungen und Graphik), Venedig 1982. – Pedrocco (Anm. 18), S. 279. – Wethey, Bd. 1 (Anm. 84), Abb. 191. – Laut Gentili ist die Neapler Fassung als Vorlage für Corts Stich anzusehen. A. Gentili, Kat.-Beitr. zu *Maria Magdalena* [Neapel, Capodimonte], in: AK 2007 (Anm. 368), Kat.-Nr. 3.13, S. 325 f.
- 617 Zit. nach Artemieva (Anm. 615), S. 322.
- 618 Zit. nach Artemieva (Anm. 615), S. 319.
- 619 Zit. nach A. Gentili, Kat.-Beitr. zu *Maria Magdalena*, in: AK 2007 (Anm. 368), Kat.-Nr. 3.12, S. 323.
- 620 Ebda., S. 323.
- 621 Ebda., S. 323.
- 622 Zit. nach Artemieva (Anm. 615), S. 319.
- 623 Pedrocco (Anm. 18), S. 149.
- 624 A. Gentili, *La pittura religiosa dell'ultimo Tiziano*, in: *Studi tizianeschi*, I, 2003, S. 9 ff.
- 625 A. Gentili, *Der kluge Dissens Tizians: Religiöse Gemälde in den Jahren der Disziplinierung*, in: AK 2007 (Anm. 368), S. 282.
- 626 Pedrocco (Anm. 18), S. 302. – Mancini (Anm. 450). – M. Falomir, *Titian's Replicas and Variants*, in: AK 2003 (Anm. 339), S. 60 ff. – Garcia-Frias Checa, Kat.-Beitr. zu *Hl. Hieronymus*, in: AK 2007 (Anm. 368), Kat.-Nr. 3.16, S. 335 f.
- 627 A. Tempestini, *Giovanni Bellini*, München 1998, S. 226.
- 628 Garcia-Frias Checa (Anm. 626), S. 336.
- 629 Pallucchini (Anm. 18), S. 168 f. u. 313. – Valcanover (Anm. 120), Kat.-Nr. 423, S. 129. – Entgegen Garcia-Frias Checas Behauptung hat sich Hope keineswegs Palluchinis Hypothese angeschlossen, sondern die Escorial-Fassung uneingeschränkt – darin Wethey folgend – mit 1575 datiert. Ch. Hope, Kat.-Beitr. *Saint Jerome in Penitence*, in: AK 2003 (Anm. 339), Kat.-Nr. 40, S. 172. – Wethey, Bd. 1 (Anm. 84), Kat.-Nr. 108, S. 136. – Humfrey hingegen – implizit Pallucchini folgend – räumt der Datierung des Gemäldes mit „um 1565–75“ zu Recht einen größeren Spielraum ein. Humfrey (Anm. 72), S. 358.
- 630 Schlink (Anm. 9), S. 103.
- 631 Weshalb Valcanover den *Büßenden hl. Hieronymus* der Sammlung Thyssen-Bornemisza in seinem Tizian-Werkkatalog von 1969 mit „um 1560“ datiert hat, bleibt unerfindlich. Valcanover (Anm. 120), Kat.-Nr. 411, S. 127.
- 632 Gentili (Anm. 624), S. 13 ff.
- 633 Zum *Hl. Sebastian* s. J. Artemieva, Kat.-Beitr. zu *Hl. Sebastian*, in: AK 2007 (Anm. 368), Kat.-Nr. 3.21, S. 350 ff.
- 634 V. Sapienza, Kat.-Beitr. zu *Hl. Hieronymus*, in: AK 2007 (Anm. 368), Kat.-Nr. 3.20, S. 347. – G. Briganti, Kat.-Beitr. zu *Saint Jerome*, in: AK 1990 (Anm. 4), Kat.-Nr. 68, S. 350.
- 635 G. Pochat, *Zeit im Bild*, 3. Bd., in Druck.
- 636 Ch. Hope, *A new Document about Titian's Pietà in Sight and Insight*, in: J. Ontans (Hg.), *Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich at 85*, London 1994, S. 153 ff.
- 637 G. Nepi-Scirè, Kat.-Beitr. zu *Pietà*, in: AK 2007 (Anm. 368), Kat.-Nr. 3.22, S. 354 ff.
- 638 N. De Marco, *Titian's Pietà: The Living Stone*, in: *Venezia Cinquecento*, II/4, 1992, S. 55 ff. – A. Gentili, *Tiziano e il non finito*, in: *Venezia, Cinquecento*, II/4, 1992, S. 93 ff.
- 639 H. L. Keller, *Reclams Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst*, Stuttgart 1991⁷, S. 295.
- 640 D. Rosand, *Die venezianische Malerei im 16. Jahrhundert*, in: *Venedig. Kunst und Architektur* (Hg. G. Romanelli), Köln 1997, S. 457.
- 641 L. Goldscheider, *Michelangelo. Gemälde – Skulpturen – Architekturen*, Köln 1964⁸, S. 23.
- 642 Nepi-Scirè (Anm. 637), S. 357.
- 643 Hetzer (Anm. 52), S. 541.
- 644 Pedrocco (Anm. 18), S. 308.
- 645 Pochat (Anm. 82), in Druck.
- 646 Pedrocco (Anm. 18), S. 283. – K. Hermann-Fiore, Kat.-Beitr. zu *Venus Blindfolding Cupid*, in: AK 1990 (Anm. 4), Kat.-Nr. 66, S. 343 f. – St. Albel, Kat.-Beitr. zu *Venus erzieht Amor*, in: AK 2007 (Anm. 368), Kat.-Nr. 2.6, S. 249 f. – Humfrey (Anm. 72), S. 341. – Wethey, 3. Bd. (Anm. 183), Kat.-

- Nr. 4, S. 131. – L. Attardi, Kat.-Beitr. zu *Venere benda Amore*, in: AK 2013 (Anm. 340), Kat.-Nr. 34, S. 244 ff.
- 647 W. R. Valentiner, *Unknown Masterpieces in Public and Private Collections, London 1930*, I, S. 25. – Hetzer (Anm. 49), S. 170. – Tietze (Anm. 35), S. 241 f.
- 648 Attardi (Anm. 646), S. 244 ff.
- 649 L. Venturi, *Italian Painting in America*, III, New York 1933, S. 525. – Tietze (Anm. 35), S. 241.
- 650 W. Friedländer, *The Domestication of Cupid*, in: *Studies in Renaissance and Baroque Art. Presented to Antony Blunt*, London 1967, S. 51 f. – Pedrocco (Anm. 18), S. 283.
- 651 K. Herrmann-Fiore, *Venere che benda Amore*, in: AK 1995 (Rom, Palazzo delle Esposizioni; a cura di M. G. Bernardini), Mailand 1995, S. 389 ff. – Ders., L'„Allegoria coniugale“ di Tiziano del Louvre e le derivazioni, connesse con „Venere che benda Amore“, in: Tiziano. *Amor sacro e Amor profano*, AK 1995, Mailand 1995, S. 411 ff.
- 652 A. Gentili, Tiziano, Mailand 2012, S. 255 f. – E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New York 1958, S. 76 ff.
- 653 E. Panofsky, *Studies in Iconology*, New York 1939; Deutsche Ausgabe: *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*, Köln 1980, S. 153 ff. – Pochat (Anm. 82), in Druck.
- 654 Panofsky (Anm. 210), S. 129 ff. – Albl (Anm. 646), S. 249.
- 655 Hetzer (Anm. 49), S. 170.
- 656 Herrmann-Fiore (Anm. 651). – P. P. Bober u. R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London 1986, S. 142 f. – Attardi (Anm. 646), S. 246.
- 657 Suida (Anm. 10), S. 122. – Walther (Anm. 2), S. 73. – Attardi (Anm. 646), S. 244.
- 658 Mancini (Anm. 411 u. 450). – Falomir (Anm. 351), S. 412 f.
- 659 Zit. nach G. Tagliaferro, Kat.-Beitr. zu *Spanien kommt der Religion zu Hilfe*, in: AK 2007 (Anm. 368), S. 331.
- 660 Walther (Anm. 2), S. 73.
- 661 Panofsky (Anm. 210), S. 187 f. – F. Mauroner, *Le incisioni di Tiziano, Venedig 1941*, S. 57, No. 2.
- 662 Wethey, Bd. 1 (Anm. 84), S. 124.
- 663 F. Checa, *Ultimi studi su diverse pitture di Tiziano nel Museo del Prado*, in: Tiziano. *Restauro, tecniche, programmi, prospettive* (hg. v. G. Pavanello), Venedig 2005, S. 122. – Tagliaferro (Anm. 659), S. 332.
- 664 Wethey, Bd. 1 (Anm. 84), Kat.-Nr. 88, S. 124.
- 665 Tietze (Anm. 35), S. 236.
- 666 Wethey, Bd. 3 (Anm. 183), S. 181 f.
- 667 Zit. nach S. Ferino-Pagden, Kat.-Beitr. zu *Tarquinius und Lucretia*, in: AK 2007 (Anm. 368), Kat.-Nr. 2.8, S. 256.
- 668 M. Jaffé, Kat.-Beitr. zu *Tarquinius und Lucretia*, in: AK *The Genius of Venice 1500–1600* (London, Royal Academy; hg. v. Ch. Hope und J. Martineau), London 1983, Kat.-Nr. 130 u. S. 229 f. – M. Jaffé, K. Groen, *Titian's Tarquin and Lucretia in the Fitzwilliam*, in: *Burlington Magazine*, CXXIX, 1987, S. 161 ff.
- 669 Ferino-Pagden (Anm. 667), S. 258.
- 670 J. Habert, Kat.-Beitr. zu *Tarquinius und Lucretia*, in: AK 2007 (Anm. 368), Kat.-Nr. 2.9, S. 261.
- 671 Eine Auswahl von Autoren, die die Zuschreibung der Bordeaux-Fassung von *Tarquinius und Lucretia* an Tizian in Frage stellen: F. Ingersoll-Smouse, *Une œuvre de la veillesse de Titien, Lucrèce et Tarquin et ses deux répliques*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, I, XII, 1926, S. 89 ff. – J. W. Goodison – G. H. Robertson, *Catalogue of Paintings, Italian Schools, Fitzwilliam Museum, Cambridge 1967*, S. 172 ff. – Wethey, Bd. 3 (Anm. 183), S. 181. – M. Jaffé, in: AK Tiziano (Hg. M. Falomir; Madrid, Prado), Madrid 2003, S. 164. – P. Humfrey, *Splendor of Venice, Bordeaux et Caen*, in: *The Burlington Magazine*, CXLVIII, 2006, S. 363. – N. Fleischer, Kat.-Beitr. zu *Tarquinius und Lucretia*, in: AK 2007 (Anm. 368), Kat.-Nr. 2.10, S. 264. – Einige Autoren, die die Eigenhändigkeit Tizians anerkennen: Pallucchini (Anm. 309), I, S. 189 f. u. S. 325 f. – Valcanover (Anm. 120), Nr. 497, S. 135. – Pedrocco (Anm. 18), Nr. 259, S. 297. – N. Hochmann, Kat.-Beitr. zu *Tarquinius und Lucretia*, in: AK *Splendeur de Venice 1500–1600. Peintures et dessins des collections Française* (Hgg. O. Le Bihan – P. Ramado); Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, Caen, Musée des Beaux-Arts, 2005–2006. – Habert (Anm. 670), S. 261.
- 672 W. Bode, *Ein Tizian im Magazin der Wiener Akademie-Galerie*, in: *Kunstchronik*, XXVII, 2, 1915, S. 17. – A. Morassi, Tiziano, Mailand 1964, Taf. 38. – Pallucchini (Anm. 309), S. 326. – Wethey, Bd. 3 (Anm. 183), S. 220. – Jaffé-Groen (Anm. 668), S. 164. – J. Dunkerton, *Titian at Work. Titian's Painting Technique*, in: AK London 2003 (Anm. 339), S. 44 ff. – Pedrocco (Anm. 18), S. 298.
- 673 M. Fleischer, Kat.-Beitr. zu *Tarquinius and Lucretia*, in: AK *Titian. Prince of Painters* (Anm. 4), Kat.-

- Nr. 73, S. 361 f. – Dies. Kat.-Beitr. zu Tarquinius und Lucretia, in: AK 2007 (Anm. 368), Kat.-Nr. 2.10, S. 264 f. – A. Gentili, Ancora sul non finito del Tiziano, materiale e linguaggio, in: Tiziano, Tecnicas y restauraciones (Symposiumsakt), Madrid 1999, S. 171 ff. – R. Goffen, Titian's Women, New Haven – London 1997, S. 211 ff. – D. Bohde, Haut, Fleisch und Farbe: Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians, Emsdetten 2002, S. 189 ff. – N. Suthor, Augenlust bei Tizian. Zur Konzeption sensueller Malerei in der frühen Neuzeit, München 2004, S. 109 ff.
- 674 Fleischer, AK 2007 (Anm. 368 u. 673), S. 264.
- 675 Brucher (Anm. 18), S. 262 f.
- 676 Fleischer (Anm. 674), S. 264 u. 266.
- 677 Zit. nach Nova (Anm. 287), S. 45.
- 678 Pedrocco (Anm. 18), S. 298.
- 679 Tietze (Anm. 35), S. 238. – V. Oberhammer (Hg.), Katalog der Gemäldegalerie, 1. Teil, Italiener [...], bearb. v. F. Klauner und G. Heinz (Führer durch das Kunsthistorische Museum Wien, Nr. 3), Wien 1960, S. 147. – Pedrocco (Anm. 18), S. 304. – W. Deiters, Kat.-Beitr. zu *Nymphe und Schäfer*, in: AK 2007 (Anm. 368), Kat.-Nr. 2.12, S. 270.
- 680 Panofsky (Anm. 210), S. 168 ff. – Pochat (Anm. 82), in Druck.
- 681 Diese von Belting anlässlich seines Vortrags am Tizian-Symposium (Wien, Kunsthistorisches Museum, Jänner 2007) vertretene These hier nach Deiters (Anm. 679), S. 270 zitiert.
- 682 L. Freedman, The Classical Pastoral in the Visual Arts, New York -Bern- Frankfurt a. M. – Paris 1989, S. 114. – M. Koos, Studien zu Tizians Nympe mit Schäfer aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien, Ikonographie, Spätstil und Kunsttheorie, Dipl. Arb., Wien 1995, S. 41 u. 67. – Th. Puttfarcken, Titian & tragic painting: Aristotle's Poetics and the rise of the modern artist, New Haven 2005, S. 189.
- 683 Deiters (Anm. 679), S. 270.
- 684 G. Pochat, Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance, Berlin – New York 1973, S. 472.
- 685 W. Kandinsky, Über Bühnenkomposition, in: Der Blaue Reiter (Dokumentarische Neuausgabe), München – Zürich 1987⁶, S. 192. – R. Arnheim, Eigenschaften der Bewegungsantwort, in: Zur Psychologie der Kunst, Köln 1977, S. 86. – H. Kreidler – S. Kreidler, Psychologie der Kunst, Stuttgart u. a. 1980, S. 104. – G. Brucher, Sehen lernen – am Beispiel Kandinsky. Ein Beitrag zur kunsthistorischen Methodik, Salzburg (Universität) 2001, S. 10 f. u. S. 14 f.
- 686 Panofsky (Anm. 210), S. 168 f. – G. Goldner, A Source for Titian's „Nympe and Shepherd“, in: The Burlington Magazine, CXVI, 1974, S. 392.
- 687
- 688 E. Oberthaler, Tizians Spätstil anhand von Nympe und Schäfer, in: AK 2007 (Anm. 368), S. 116.
- 689 Dies., S. 111, 116 u. 117.
- 690 Walther (Anm. 2), S. 73.
- 691 S. Dittrich – L. Dittrich, Lexikon der Tiersymbole, Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts, Petersberg 2004, S. 571 f.
- 692 Oberthaler (Anm. 688), S. 118 f. – Der Autorin (Anm. 41, S. 121) zufolge „wurden im Gemälde keine Fingerabdrücke gefunden, wie es der in den Quellen als typisch beschriebenen Arbeitsweise Tizians in seinen letzten Jahren entspreche“.
- 693 S. Ferino-Pagden, Kat.-Beitr. zu *Die Schindung des Marsyas*, in: AK 2007 (Anm. 368), Kat.-Nr. 2.13, S. 272. – Die rezenteste wie ausführlichste Darstellung des Forschungsstands – neben einer fast lückenlosen Literaturliste – stammt von L. Attardi, Kat.-Beitr. zu La punizione di Marsia, in: AK 2013 (Anm. 340), Kat.-Nr. 40, S. 266 ff.
- 694 C. Hope, Titian, London 1980. – G. Robertson, in: AK The Genius of Venice (a cura di C. Hope u. J. Martineau), London 1983, S. 231 ff. – W. R. Rearick, Observation on the Venetian Cinquecento in the light of the Royal Academy Exhibition, in: Artibus et Historiae, V, 1984, 9, S. 59 ff. – P. P. Fehl, Decorum and Wit: The Poetry of Venetian Painting. Essays [...], in: Biblioteca Artibus et Historiae, Wien 1992, S. 130 ff. – Falomir, AK 2003 (Anm. 351), S. 292 ff.
- 695 Ost (Anm. 14), S. 127 ff. u. 155 ff. – Ferino-Pagden (Anm. 693), S. 275.
- 696 E. Tripp, Reclams Lexikon der antiken Mythologie, Stuttgart 1974⁴, S. 327 f. u. S. 346 f.
- 697 Pallucchini (Anm. 309), I, S. 197 f. u. 329.
- 698 O. Benesch, Die Fürstbischöfliche Gemäldegalerie in Kremsier [= Kroměříž], in: Pantheon, I, 1928, S. 23.
- 699 J. Rapp, Tizians Marsyas in Kremsier. Ein neuplatonisch-orphisches Mysterium vom Leiden des Menschen und seiner Erlösung, in: Pantheon 45, 1987, S. 70 ff. – E. Wyss, The Myth of Apollo and Marsyas in the Art of Renaissance: an inquiry into the meaning of image, Newark 1996, S. 133 ff. –

ANMERKUNGEN

- D. Rosand, El arto narrativo de Tiziano sacro y profano, in: Tiziano AK 2003 (Madrid, Anm. 300 u. 351), S. 59f.
- 700 E. Winternitz, Musical Instruments and their Symbolism in Western Art. Studies in Musical Iconology, New Haven and London 1979, S. 151 ff. – Pochat (Anm. 82), in Druck.
- 701 A. Gentili, Tiziano, in: Art Dossier, 47, 1990.
- 702 S. J. Freedberg, Il musicista punito. Il supplizio di Marsia, in: FMR, 45, 1986, S. 139ff. – Pedrocco (Anm. 18), S. 306.
- 703 Ferino-Pagden (Anm. 693), S. 275. – Unter den zahlreichen Deutungsbestrebungen spielen auch die neuplatonischen und/oder eschatologischen Interpretationen von Neumann und Rapp eine nennenswerte Rolle. J. Neumann, Tizianuv Apollo a Marsyas [...], in: Umeni, X, 1961, S. 325ff. – Rapp (Anm. 700), S. 70ff.
- 704 Bohde (Anm. 673), S. 283.
- 705 Pochat (Anm. 82), in Druck.
- 706 Ch. Hope, Tizians Familie und die Zerstreung seines Nachlasses, in: AK 2007 (Anm. 368), S. 35.
- 707 W. Friedländer, Titian and Pordenone, in: The Art Bulletin, XLVII, 1965, S. 118ff.
- 708 M. Muraro, Del Pordenone e della principale linea di sviluppo della sua arte, in: Ateneo Veneto, IX, 1971, S. 163ff.
- 709 L. dell'Agnese Tenente, Sull'attività giovanile del Pordenone: La formazione e le esperienze romane, in: Ateneo Veneto, XXVI, 1972, S. 39ff.
- 710 C. Gould, The Cinquecento at Venice IV: Pordenone versus Titian, in: Apollo XCVI/126, 1972, S. 106ff.
- 711 C. E. Cohen, Pordenone's Cremona Passion since and German Art, in: Arte Lombarda, XLII-XLIII, 1975, S. 74ff.
- 712 Vasari s. Nova (Anm. 287), S. 31 f. – Zum Thema der Konkurrenz zwischen Künstlern bei Vasari siehe J. Clifton, Vasari on Competition, in: Sixteenth Century Journal, XXVII/1, 1996, S. 23 ff.
- 713 S. Bettini, Giovanni Antonio Pordenone, in: Emporium, XLV, 1939, 8, S. 63 ff. – Ders., La Pittura Friulana del Rinascimento e G. A. Pordenone: Le Arti, I, 1939, 5, S. 464 ff. – M. Muraro, Del Pordenone e della principale linea di sviluppo della sua arte, in: Ateneo Veneto IX, 1971, 1–2, S. 163 ff. – A. Rizzi, Giovanni Antonio Pordenone: Madonna in trono col Bambino e i santi Pietro, Prosdocimo, Barbara e Caterina, in: AK Giorgione a Venezia (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1978), Mailand 1978, S. 177 ff. – C. Furlan, Rivisitando il Pordenone: concetture, ipotesi, proposte, in: Il Pordenone (a cura di C. Furlan), Mailand 1984, S. 53f. – C. Furlan, Il Pordenone, Mailand 1988, S. 53.
- 714 Brucher, Bd. 2 (Anm. 194), S. 246, Abb. 130.
- 715 M. Lucco, Pordenone a Venezia, in: Paragone 309, 1975, S. 19. – C. Volpe, Il „Cristo portacroce“ di Vienna al Pordenone, in: Paragone, 309, 1975, S. 101. – Rizzi (Anm. 713), S. 182. – Ders., Pluralità degli ambiti ispirativi e scontro di culture diverse, in: Friuli-Venezia Giulia, Mailand 1978, S. 182. – Furlan (Anm. 713), S. 57f.
- 716 Ch. E. Cohen, Meaning in Pordenone's Susegana Alarpiece, in: Essays Presented to Myron Gilmore, Florenz 1978, S. 107ff.
- 717 S. J. Freedberg, Painting in Italy, 1500–1600, Harmondsworth 1971, S. 292, 692 n. 29. – Furlan (Anm. 713), S. 69ff. – P. Humfrey, La pittura veneta del Rinascimento a Brera, Florenz 1990, S. 63, Abb. S. 65.
- 718 G. B. Cavalcaselle, La pittura friulana del Rinascimento [1876], a cura di G. Bergamini, Vicenza 1973, S. 65f., 137, 182. – R. Longhi, Precisioni nelle gallerie italiane, I. R. Gallerie Borghese, G. Antonio Pordenone, in: Vita Artistica, II, 1927, 1, S. 14.
- 719 G. Fiocco, G. A. Pordenone, Pordenone 1969 (1^a ed. Udine 1939), S. 42, 136, 159.
- 720 P. Casadio, Lexikon-Beitrag zu Pordenone, in: Crowe's Dictionary of Art (hg. v. J. Turner), vol. 25, New York., S. 249. – Pordenones *Madonna della Misericordia* betreffend plädiert der Autor, meines Erachtens unberechtigt, für einen Einfluss Tizians, eine Anschauung, die schon Bettini mit dem Vermerk „lo spazio di Giorgione è più quello di Tiziano“ relativiert hat. Bettini, La pittura friulana (Anm. 713), S. 473f.
- 721 P. Tigler, Pordenone, Dom S. Marco, in: Reclams Kunstführer Italien (hg. v. M. Wundram), Bd. II, 2, Südtirol, Trentino, Venezia Giulia, Friaul, Veneto, Stuttgart 1965, S. 369.
- 722 K. Schwarzweiler, Giovanni Antonio da Pordenone, Diss., Universität Göttingen, Lübeck 1935, S. 32 ff., 138f. – Furlan (Anm. 713), S. 74.
- 723 Tigler (Anm. 721), S. 369.
- 724 Brucher, Bd. 3 (Anm. 18), S. 64ff., Abb 18.
- 725 Tigler (Anm. 721), S. 369.

- 726 J. Sherman, La Cappella Chigi in S. Maria del Popolo [1961], in: *Funzione e illusione* (a cura di A. Nova), Mailand 1983, S. 123, 129f. – Ch. E. Cohen, *Observations on the Malchiostro Chapel*, in: *Il Pordenone, Atti del convegno internazionale di Studio* (a cura di C. Furlan), Pordenone 1984, S. 27ff. – Furlan (Anm. 713), S. 92ff.
- 727 Furlan, *Rivisitando il Pordenone*, in: *Pordenone* (Anm. 713), S. 67, Abb. 31.
- 728 B. Morel, *Morfologia delle cupole dipinte da Correggio a Lanfranco*, in: *Bolletino d'Arte*, 23, 1984, S. 29f., n. 32. – Cohen (Anm. 726), S. 27ff. – J. Schulz, *Pordenone's Cupolas*, in: *Studies in Renaissance and Baroque Art* (Presented to A. Blunt ...), London – New York 1967, S. 45f.
- 729 Schwarzweiler (Anm. 722), S. 55ff.
- 730 Vasari zit. nach Furlan (Anm. 713), S. 102.
- 731 R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Cinquecento, I*, Novara 1944, S. XXXIVf.
- 732 Furlan (Anm. 713), S. 99.
- 733 Bettini (Anm. 713), S. 70. – Ders., *La pittura friulana* (Anm. 713), S. 476ff.
- 734 Furlan (Anm. 713), S. 122ff.
- 735 Zur Untersichtsdarstellung s. E. G. Tulanowski, *The Iconography of the Assumption of the Virgin in Italian Paintings: 1480–1580*. (Diss.) Ohio State University 1986, S. 173. – R. Pallucchini, G. A. Pordenone, „*pictor modernus*“, in: *AK Il Pordenone* (Hg. C. Furlan), Mailand 1984, S. 18. – Besonders beachtenswert ist Lettners vorzügliche Bildanalyse und Herausarbeitung der Unterschiede gegenüber Tizians *Assunta*. A. Lettner, *Die Zeitgestalt in Darstellungen der „Himmelfahrt Marias“*, *Mag. Arb.*, Salzburg 2007, S. 91 ff.
- 736 Lettner (Anm. 735), S. 93.
- 737 Furlan (Anm. 713), S. 161ff.
- 738 Cavalcaselle (Anm. 718), S. 80.
- 739 A. Venturi, *Storia dell'arte italiana, IX*, Mailand 1928, S. 695ff. – Bettini (Anm. 713), S. 72. – Ders., *La pittura friulana* (Anm. 713), S. 471.
- 740 Entwurfsskizze für den hl. Martin zu Pferd, Chantilly, Musée Condé und Entwurfsskizze (Federzeichnung) für den hl. Christophorus, New York, Metropolitan Museum of Art. Furlan (Anm. 713), S. 260, Abb. D 20 u. S. 262, Abb. D 21.
- 741 Furlan (Anm. 713), S. 298, Abb. D 61.
- 742 Furlan (Anm. 713), S. 174ff.
- 743 Dies. (Anm. 713), S. 185ff.
- 744 Freedberg (Anm. 717), S. 301.
- 745 G. M. Pilo, *Lorenzo Giustiniani*, Pordenone 1982, S. 13ff.
- 746 G. Nepi-Scirè, F. Valcanover, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Venedig 1985, S. 164. – Furlan (Anm. 713), S. 205f.
- 747 W. Pinder, *Das Problem der Generation*, Leipzig 1926³, S. 1ff u. S. 17ff.
- 748 G. Heinz-Mohr, *Lexikon der Symbole*, München 1988¹⁰, S. 236.
- 749 Venturi (Anm. 739), S. 730.
- 750 A. C. Quintavalle, *L'Opera completa del Correggio* (Classici dell'Arte, 41; pres. di A. Bevilacqua), Mailand 1970, S. 107, Abb. 70.
- 751 Gould (Anm. 710), S. 109f. – Furlan (Anm. 713), S. 231f. – Irlenbusch (Anm. 315), Anm. 90, S. 84.
- 752 Furlan (Anm. 713), S. 217ff., Abb. 84.
- 753 A. Nova (Hg.), *Giorgio Vasari: Das Leben des Tizian* (Anm. 287), S. 52ff.
- 754 Humfrey (Anm. 72), S. 127.
- 755 S. Béguin, *L'Ecole de Fontainebleau*, Paris 1960. – G. Fossaluzza, in: *AK Paris Bordone*, Treviso 1984, S. 115ff. – A. J. Martin, *Paris Bordone*, Kat.-Beitr. in: *Saur-Kunstlexikon*, Bd. 13, München – Leipzig 1996, S. 13f. – C. Mandel, *Paris Bordone*, Kat.-Beitr. in: *Dictionary of Art*, vol. 4, S. 398ff.
- 756 G. Canova, *Paris Bordone*, Venedig 1964, S. 142 u. 143.
- 757 Beide Gemälde wurden wahrscheinlich als Teil der Sammlung Marias von Ungarn 1556 nach Spanien transferiert, wo sie möglicherweise beim Brand im Madrider Schloss Pardo 1604 zerstört wurden. Irlenbusch (Anm. 315, Anm. 260), S. 119.
- 758 Martin (Anm. 755), S. 13.
- 759 Irlenbusch (Anm. 315), Anm. 282, S. 120.
- 760 Canova (Anm. 756), S. 5 u. 104. – B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932, S. 430. – Musée de l'Ermitage, *Department de l'Art occidental, Catalogues de peintures*, Leningrad – Moskau, S. 70, n. 219.
- 761 Brucher, Bd. 3, (Anm. 18), Abb. 86, S. 278. – Ders., Abb. 122, S. 339.
- 762 Freedberg (Anm. 717), S. 349. – G. Mariani Canova, in: *Paris Bordone AK Treviso*, Mailand 1984, S. 32. – P. Humfrey, *La Pittura Veneta del Rinascimento a Brera*, Florenz 1990, Kat.-Nr. 26, S. 126f.

ANMERKUNGEN

- 763 Humfrey (Anm. 72), S. 107.
- 764 J. Eggleton, *Catalogue descriptive and historical of the pictures in the Glasgow Art Galleries and Museums, Glasgow 1935*, S. 30. – Canova (Anm. 756), S. 102. – Martin (Anm. 755), S. 13.
- 765 Brucher, Bd. 3 (Anm. 18), Abb. 87, S. 279.
- 766 Canova (Anm. 756), S. 102.
- 767 Ph. Rylands, *Palma Vecchio, Cambridge 1992*, Abb. S. 82, Kat.-Nr. 39, S. 180. – Humfrey (Anm. 72), Abb. Kat.-Nr. 55, S. 96.
- 768 Brucher, Bd. 3 (Anm. 18), Abb. 15 u. 49. – T. Pignatti, *Pittura Veneziana del Cinquecento, Bergamo 1957*, S. 61. – G. De Logu, *Pittura veneziana dal XIV al XVIII secolo, Bergamo 1958*, S. 105 u. 263. – Canova (Anm. 756), S. 13 u. 107.
- 769 Humfrey (Anm. 762), S. 129.
- 770 D. Davanzo Poli, in: *Paris Bordone e il suo tempo: Atti del convegno internazionale di studi: Treviso 1985*, S. 248.
- 771 Brucher, Bd. 3. (Anm. 18), Abb. 29, S. 103.
- 772 Ders., Abb. 94 u. 95, S. 287 ff.
- 773 Rylands (Anm. 767), Kat.-Nr. 44, S. 185.
- 774 Canova (Anm. 756), S. 8 u. 82. – A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana, La Pittura del Cinquecento, Paris Bordon, Vol. IX, P. 3, Mailand 1928*, S. 1000 f. – L. Gallina, *L'Accademia Tadini in Lovere, Bergamo 1957*, S. 19 f.
- 775 Dies., S. 10.
- 776 Brucher, Bd. 3 (Anm. 18), Abb. 18, S. 66 ff.
- 777 Gentili (Anm. 254), S. 258.
- 778 Canova (Anm. 756), S. 17 ff. u. 93 f. – C. Gould, *Sebastiano Serlio and Venetian Paintings*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXV, 1962, S. 58 f. – P. Humfrey, *Paris Bordon e il completamento del ciclo narrativo nell'albergo della Scuola Grande di San Marco*, in: *Paris Bordon e il suo tempo (Atti del convegno internazionale di studi)*, Treviso 1985, S. 41 ff. – L. Puppi, *La Consegna dell'Anello al Doge*, *Anatomia di un dipinto*, in: *Paris Bordon e il suo tempo ...*, Treviso 1985, S. 95 ff. – G. Scirè Nepi, *Die Accademia in Venedig*, München 1991, S. 161.
- 779 G. Vasari, *Le Vite ...*, ed. a cura di G. Milanesi, Firenze 1981, VII, S. 463.
- 780 G. Pochat, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz 1990, S. 278 ff.
- 781 Canova (Anm. 756), S. 32 ff. u. 76 f. – B. Klesse, *Katalog der italienischen, französischen und spanischen Gemälde bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1973*, S. 25 ff. – P. Humfrey, *Venezia 1540–1600*, in: *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, 2. Bd., Mailand 1998, S. 485.
- 782 Gould (Anm. 778), S. 58 ff. u. 60, Taf. 9d, e. – E. Forsman, *Über Architekturen in der venezianischen Malerei des Cinquecento*, in: *Wiener Jahrbuch*, 29, 1967, S. 111 ff.
- 783 Canova (Anm. 756), S. 33.
- 784 B. Klesse, *Studien zu italienischen und französischen Gemälden des Wallraf-Richartz-Museums*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXXIV*, 1972, S. 175 ff.
- 785 *Der vergleichende Hinweis mit Tizians Magdalena meines Wissens erstmals publiziert in: Verzeichnis der Gemälde des Wallraff-Richartz-Museums der Stadt Köln, Köln 1914.* – Brucher, Bd. 3 (Anm. 18), S. 241 ff., Abb. 69.
- 786 Vasari (Anm. 779), S. 465.
- 787 Canova (Anm. 576), S. 22 f. u. 74. – S. Claut, *Feltre e Belluno 1500–1540*, in: *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, 2. Bd., Mailand 1998, S. 298 f., Abb. 347. – M. Lucco, „*Ut dicitur Paridis Bordonì...*“; *ovvero viaggi in Provincia di un pittore veneziano*, in: *Studi e ricerche in memoria di L. Bentivoglio, Feltre 1985*, S. 181 f. – Ders., *Note sparse sulle pale bellunesi di Paris Bordone*, in: *Paris Bordon e il suo tempo ...*, cit., S. 163 ff.
- 788 Brucher, 2. Bd., (Anm. 194), S. 243 ff., Abb. 129 u. 130.
- 789 Canova (Anm. 756), S. 23 f. u. 92 f. – G. Fiocco, *Pitture veneziane ignote al Museo di Varsavia*, in: *Arte Veneta*, I, 1947, S. 277. – Humfrey (Anm. 781), S. 298. – Lucco, *Ut dicitur ...* (Anm. 787), S. 181 f. – Ders., *Note sparse ...* (Anm. 781), S. 163 ff.
- 790 Canova (Anm. 756), S. 24.
- 791 Vasari, in: *Nova* (Anm. 287), S. 55.
- 792 K. Garas, *Opere di Paris Bordon di Augusta*, in: *Paris Bordon e il suo tempo, Atti del convegno internazionale di studi, Treviso 1985*, S. 71 ff.
- 793 Canova (Anm. 756), S. 115.
- 794 *Katalog der Gemäldegalerie, I. Teil, (Führer durch das Kunsthistorische Museum Nr. 3)*, Wien 1960, Kat.-Nr. 470, S. 23.

- 795 Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Hg. v. Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart – Weimar 1967/1996, S. XXXIV u. 237/238.
- 796 D. Westphal, Bonifazio Veronese, München 1931. – S. Simonetti, Bonifazio de' Pitati, in: *AK The Genius of Venice*, London 1983, S. 151 f. – S. Simonetti, Profilo di Bonifacio de' Pitati, in: *Saggi e Memorie di Storia del Arte*, 15, 1986, S. 83 ff. – B. Mazza, Artikel „Bonifazio Veronese“, in: *Künstlerlexikon Saur*, Bd. 12, München – Leipzig, Bd. 12, S. 551 ff. – Th. Nichols, Artikel „Pitati, Bonifazio“, in: *Dictionary of Art*, vol. 24, S. 888 ff.
- 797 G. Faggin, Bonifacio ai Camerlenghi, in: *Arte Veneta*, XVII, 1963, S. 79 ff.
- 798 Mazza (Anm. 796), S. 552.
- 799 N. Danieli, Kat.-Beitr. zu Bonifazio Veronese (Gemälde im Palazzo Pitti), in: *Tiziano e la nascita del paesaggio moderno (Milano, Palazzo Reale)*, Mailand 2012, Kat.-Nr. 23, S. 132 ff.
- 800 N. Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia 1674, S. 33. – B. Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance*, London 1894, S. 89.
- 801 Westphal (Anm. 796), S. 40 f. – W. Arslan, Recensione ad Westphal, Bonifazio Veronese, in: *Rivista d'Arte*, XIV, 1932, S. 287 ff. – Faggin (Anm. 797), S. 94. – M. Lucco, Venezia 1500–1540, in: *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, Bd. I, Mailand 1996, S. 74 f. – Simonetti (Anm. 796), S. 96. – P. Cottrell, *Unfinished Business: Palma Vecchio, Lorenzo Lotto and the Early Career of Bonifacio de' Pitati*, in: *Venezia Cinquecento*, XIV, 2004 [2005], S. 10.
- 802 Danieli (Anm. 799), S. 135.
- 803 Faggin (Anm. 797), S. 94 n. 4. – Simonetti (Anm. 796), S. 97 f. – Danieli (Anm. 799), Kat.-Nr. 25, S. 140 ff. – G. Fossaluzza, in: *Pinacoteca Ambrosiana ...*, Mailand 2005, S. 70 ff.
- 804 Rylands (Anm. 138), Kat.-Nr. 39, S. 180, Abb. 39.
- 805 P. Humfrey, in: *AK Bellini, Giorgione, Tizian, and the Renaissance of Venetian painting*, (Washington, National Gallery), New Haven 2006, S. 94.
- 806 T. A. Herman, *Out of the shadow of Titian. Bonifacio de' Pitati and 16th century Venetian painting*, Diss., Case Western Reserve University, 2003, S. 102 f. – P. L. De Vecchi, *Raffaël. Das malerische Werk (italienische Originalausgabe: Florenz 1981)*, Freiburg i. B. 1983, S. 251, Abb. 98.
- 807 De Vecchi (Anm. 806), S. 252, Abb. 83.
- 808 G. Scirè Nepi, *Die Accademia in Venedig. Meisterwerke venezianischer Malerei*, München 1991, Kat.-Nr. 86, S. 162.
- 809 Faggin (Anm. 797), S. 80 ff. u. 89 f. – D. Calabi u. P. Morachiello, *Rialto: le fabbriche e il Ponte*, Turin 1987, S. 79 ff.
- 810 P. Humfrey, *La pittura veneta del Rinascimento a Brera*, Florenz 1990, Kat.-Nr. 38, S. 164 f.
- 811 Scirè Nepi (Anm. 808), S. 164 f.
- 812 A. Gentili, *Maler aus Venedig, dem Veneto und der Lombardei im frühen 16. Jahrhundert*, in: *Malerei in Venedig*, München 2003, S. 222.
- 813 A. Boschetto, *Giovan Gerolamo Savoldo*, Mailand 1963. – A. Ballarin, *Gerolamo Savoldo, I Maestri di colore*, Mailand 1966. – C. Gilbert, *The Works of Girolamo Savoldo: The 1955 Dissertation with a Review of Research, 1955–85*, New York 1986.
- 814 Brucher, Bd. 2 (Anm. 194), S. 205 ff.
- 815 Biografien zu Savoldo, in: *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, Bd. 3, Mailand 1999, S. 1320 f. – Creighton E. Gilbert, in: *Dictionary of Art*, vol. 27, S. 889 ff.
- 816 Pino und Aretino zit. nach W. Suida, Savoldo, in: *Thieme/Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler ...*, 29. Bd., Leipzig 1935 u. 1936, S. 510.
- 817 *AK Giovanni Gerolamo Savoldo (Brescia, Kloster von S. Giulia und Frankfurt a. M.; 1990)*.
- 818 Hüttinger (Anm. 241), S. 30. – G. Nepi-Scirè u. F. Valcanover, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Mailand 1985, S. 164. – *AK Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio (Mailand)*, Mailand 1990.
- 819 W. Suida, *Giovanni Girolamo Savoldo*, in: *Pantheon*, XIX, 1937, S. 52 ff.
- 820 Hüttinger (Anm. 241), S. 29 f.
- 821 Scirè Nepi (Anm. 257), S. 160.
- 822 Dies., S. 160.
- 823 G. Fossaluzza, *Fra Marco Pensaben e G. G. Savoldo: la Sacra Conversazione in San Nicolò a Treviso*. In: *Studi Trevisani*, II, 1985, S. 39 ff.
- 824 *Zu Cima da Conegliano s. Brucher*, Bd. 2 (Anm. 194), Abb. 90 u. 96.
- 825 N. Ceccini, *La pala di Pesaro di G. G. Savoldo a Brera (1524)*, in: *Studia Oliveriana*, XVIII, 1970, S. 87 ff. – Gilbert (Anm. 813), S. 178 u. 320 f. – Ders., in: *AK G. G. Savoldo (Brescia)*, Mailand 1990, S. 94 ff. – Humfrey (Anm. 810), S. 135 ff.

ANMERKUNGEN

- 826 B. B. Fredericksen, Masterpieces of Painting in the J. Paul Getty Museum, Malibu, California 1988, Kat.-Nr. 7.
- 827 Brucher, Bd. 3 (Anm. 18), S. 195, Abb. 55.
- 828 Brucher, Bd. 3 (Anm. 18), S. 333, Abb. 117. – V. Sgarbi, Savoldo tra Giorgione e Caravaggio ... 1984, S. 62 ff.
- 829 Hüttinger (Anm. 241), S. 30.
- 830 Ders., S. 30.
- 831 A. J. Martin, Savoldos sogenanntes *Bildnis des Gaston de Foix*. Zum Problem des Paragone in der Kunst und Kunsttheorie der italienischen Renaissance, Sigmaringen 1995.
- 832 Gentili (Anm. 254), S. 242.
- 833 B. L. Brown, Kat.-Beitr. zu Savoldo, in: AK Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano (Venedig, Palazzo Grassi), 1999, Kat.-Nr. 131, S. 474.
- 834 F. Frangi, Savoldo. Catalogo completo di dipinti, Florenz 1992, S. 127 ff. – Martin (Anm. 831), S. 79 ff.
- 835 T. Pignatti, Lorenzo Lotto, Mailand 1950. – B. Berenson, Lorenzo Lotto, Köln 1957, S. XII.
- 836 Brucher, Bd. 2 (Anm. 194), S. 260 ff.
- 837 Gentili (Anm. 254), S. 254.
- 838 Ders., S. 254.
- 839 P. Humfrey, The Later Works in Venice and the Marches, in: AK Lorenzo Lotto. Rediscovered Master of the Renaissance (hg. v. D. A. Brown, P. Humfrey u. M. Lucco; Washington, National Gallery), Yale University Press, New Haven and London 1998, S. 165 ff.
- 840 D. Galis-Wronski, Lorenzo Lotto: A Study of his Career and Character, with particular Emphasis on His Emblematic and Hieroglyphic Works, Diss., Bryn Mawr College 1977, S. 230.
- 841 Rylands (Anm. 138), Kat.-Nr. 39, S. 180 mit Abb.
- 842 G. M. Canova, L'opera completa del Lotto (Classici dell'Arte; hg. v. R. Pallucchini), Mailand 1974, Kat.-Nr. 196, S. 113.
- 843 Humfrey (Anm. 839), S. 167 mit Abb. des Scorel-Gemäldes.
- 844 Berenson (Anm. 835), S. 70. – Humfrey (Anm. 839), Kat.-Nr. 31, S. 170. – P. Humfrey, Lorenzo Lotto, New Haven and London 1997, S. 101 ff. – Canova (Anm. 842), Kat.-Nr. 194, S. 112.
- 845 Rylands (Anm. 138), Abb. in Kat.-Nr. 61 u. 62, S. 203 u. 204.
- 846 F. Cortesi Bosco, La Letteratura religiosa devozionale e l'iconografia di alcuni dipinti di Lorenzo Lotto, in: Bergomum 70, no. 103, 1976, S. 36.
- 847 Humfrey (Anm. 839), S. 170.
- 848 Rylands (Anm. 138), S. 140.
- 849 A. M. Spahn, Palma Vecchio, Leipzig 1932, S. 48 ff., 89, 160. – W. Suida, Einige Bildnisse von Tizian, in: Belvedere, 12, 5/6, 1934, S. 90. – H. Tietze, Tizian, Bd. II, 1936, S. 310. – B. Berenson, Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School, vol. I, 1957, S. 123. – F. Valcanover, L'opera completa di Tiziano, Mailand 1969, S. 105, no. 131. – S. J. Freedberg, Painting in Italy, 1500–1600, Harmondsworth 1971, S. 223. – Rylands (Anm. 138), Kat.-Nr. 97, S. 240. – Humfrey (Anm. 72), Kat.-Nr. 87, S. 136.
- 850 Gentili (Anm. 254), S. 254.
- 851 Berenson (Anm. 835), S. 115.
- 852 E. Hubala, Venedig ... (Reclams Kunstführer Italien, Bd. 2, 1), Stuttgart 1974, S. 193.
- 853 Hüttinger (Anm. 241), S. 34.
- 854 F. L. Richardson, Andrea Schiavone, Oxford 1980. – P. Rossi, Andrea Schiavone, in: AK Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia. 1540–1590 (Venedig, Palazzo Ducale, 1981), Mailand 1981, S. 130 ff.
- 855 P. Rossi, Andrea Schiavone e l'introduzione del Parmigianino a Venezia, in: Cultura e società del Rinascimento fra Riforme e Manierismi, Venedig 1986, S. 189 ff.
- 856 Richardson (Anm. 854), S. 26 ff. u. 183 f.
- 857 Ders., S. 157 f.
- 858 G. Lorenzetti, Un Andrea Schiavone e un Leandro Bassano ignoti, in: L'Arte, 1932, XXXV, S. 16 ff. – Richardson (Anm. 854), Kat.-Nr. 19, S. 84 u. Kat.-Nr. 307, S. 181 f; Abb. 36 u. 37.
- 859 Richardson (Anm. 854), Kat.-Nr. 17 u. 18, S. 84; Abb. 101 u. 102.
- 860 A. Walther, in: AK Venezianische Malerei 15. bis 18. Jahrhundert (Dresden, Albertinum 1968), Dresden 1986, Kat.-Nr. 89, S. 88.
- 861 Lorenzetti (Anm. 858), S. 19.
- 862 Walther (Anm. 860), S. 88. – Richardson (Anm. 854), Kat.-Nr. 253, S. 157. – A. Ballarin, Pittura veneziana nei Musei di Budapest, Dresda, Praga e Varsavia, in: Arte Veneta, XXII, 1968, S. 253.

- 863 A. Schaffer, Die Landschaften der Gemäldegalerie des Allerhöchsten Kaiserhauses, in: Wiener Jahrbuch, XII, 1891, S. 268. – Richardson (Anm. 854), Kat.-Nr. 316, S. 185f., Abb. 150.
- 864 R. Pallucchini, La Giovinetta del Tintoretto, Mailand 1950, S. 86. – Richardson (Anm. 854), Kat.-Nr. 296, S. 176f. – Rossi (Anm. 854), Kat.-Nr. 29, S. 131.
- 865 Richardson (Anm. 854), Kat.-Nr. 236, S. 144.

ANMERKUNGEN

- Aikema, B. u. Martin, A. J., Venezia e la Germania: Il primo Cinquecento, in: AK Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai Tempi di Bellini, Dürer, Tiziano (a cura di B. Aikema e L. Brown), Venedig 1999.
- Aikema, B., Giorgione und seine Verbindung zum Norden. Neue Interpretationen zur Vecchia und zur Tempesta, in: AK Mythos und Enigma.
- Anderson, J., A Further Inventory of Gabriel Vendramin's Collection, in: The Burlington Magazine CXXI, 1979.
- Anderson, J., Allegorien und Mythologien, in: AK Bellini. Giorgione. Tizian.
- Anderson, J., Christ Carrying the Cross in San Rocco: 1st Commission and the Miraculous History, in: Arte Veneta XXXI, 1977.
- Anderson, J., Giorgione. Peintre de la „Brièveté Poétique“. Catalogue Raisonné, Paris 1996.
- Anderson, J., Giorgione. The Painter of „Poetic Brevity“, Paris/New York 1997.
- Anderson, J., Kat.-Beitr. Nr. 9, in: AK Giorgione. Mythos und Enigma, Wien 2004.
- Anderson, J., Some New Documents relating to Giorgione's Castelfranco Altarpiece and his Patron Tuzio Costanzo, in: Arte Veneta, 1973.
- Anderson, J., Text zur Wiener Anbetung der Hirten, Kat.-Nr. 3, in: AK Giorgione. Mythos und Enigma, Wien 2004.
- Annunzio, G. d., Il fuoco, 1898.
- Anzelewsky, F., Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Berlin 1971.
- Argan, G. C., Storia dell'arte italiana 3, Florenz 1977.
- Arnheim, R., Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste, Köln 1982.
- Arnheim, R., Eigenschaften der Bewegungsantwort, in: Zur Psychologie der Kunst, Köln 1977.
- Arnheim, R., Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges, Berlin/New York 1978.
- Augusti, A., Kat.-Beitr, in: AK Titian. Prince of Painters, Venedig 1990.
- Auner, M., Randbemerkungen zu zwei Bildern Giorgiones und zum Brocardo-Porträt in Budapest, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 54.
- Aurenhammer, H. H., Tizian. Die Madonna des Hauses Pesaro, Frankfurt a. M. 1993.
- Badstübner, E., Sachs, H., Neumann, H., Christliche Ikonographie in Stichworten, Leipzig 1980.
- Baldass, L. u. Heinz, G., Giorgione, Wien/München 1964.
- Baldass, L., Die Tat des Giorgione, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 51 (n. F. Bd. XV), 1955.
- Baldass, L., Tizian im Banne Giorgiones, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 53, 1957.
- Baldass, L., Zur Erforschung des „Giorgionismo“ bei den Generationsgenossen Tizians, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien, Bd. 57 [=N. F. XXI], 1961.
- Ballarin, A., Giorgio de Castelfranco, dit. Giorgione, Portait de jeune homme, in: AK Le Siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise, Paris 1993.
- Ballarin, A., Giorgione e la Compagnia degli Amici, in: F. Zeri (Hg.), Storia dell'Arte italiana 5, Teil 2, Turin 1983.
- Ballarin, A., Giorgione, in: Le Siècle de Titien, Paris 1993.
- Ballarin, A., Giorgione: per un nuovo catalogo e una nuova cronologia, in: Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500, Rom 1981.
- Ballarin, A., Le problème des oeuvres de la jeunesse de Titien. Avancé et recules de la critique, in: Laclotte et al. 1993.
- Ballarin, A., Tiziano prima del Fondaco dei Tedeschi, in: Tiziano e Venezia. Atti del Convegno, Vicenza 1980.
- Ballarin, A., Tiziano, Florenz 1968.
- Ballarin, A., Una nuova prospettiva su Giorgione: la ritrattistica degli anni 1500-1503, in: Giorgione. Atti del Convegno, Venedig 1979.

LITERATUR

- Ballarin, G., Giorgione, in: *Atti del Convegno Internazionale di Studio per il 5 centenario della nascita* (hg. v. F. Pedrocchi), Venedig 1979.
- Barbieri, C., Die Portraits von Sebastiano im Paragone: Plastische Gemälde, Elogen in Bildern, in: *AK Sebastiano del Poimbo* (Anm. 666).
- Battisti, E., *Hochrenaissance und Manierismus*, Baden-Baden 1970.
- Battisti, E., *Rinascimento e Barocco*, Turin 1960.
- Bayersdorfer, A., *A. Bayersdorfers Leben und Schriften*, München 1908.
- Bazin, G., *Louvre, Paris o. J.* (im Bertelsmann-Verlag aus dem Französischen ins Deutsche übertragen).
- Beckerath, E. v., *Die himmlische und die irdische Liebe (L' Amor sacro e profano). [...] Die esoterische Darstellung eines astrologischen Lehrsatzes* (Schriftenreihe der OARCA), München 1972.
- Benzoni, G., *Venedig und seine Geschichte*, in: *Venedig. Kunst und Architektur* (hg. von G. Romanelli), Köln 1997.
- Bercken, E. v. d., *Malerei der Renaissance in Italien. Die Malerei der Früh- und Hochrenaissance in Oberitalien*, Potsdam 1927.
- Berenson, B., in: *Scottish Art Review*, vol. V, n. 1, 1954.
- Berenson, B., *Italian Pictures of Renaissance, Venetian School*, London 1957.
- Berenson, B., *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932.
- Berenson, B., *Italian Pictures of the Renaissance, Venetian school*, vol. I, London 1957.
- Berenson, B., *Notes on Giorgione*, in: *Arte Veneta VIII*, 1954.
- Berenson, B., *The missing head of the Glasgow Christ and the Adulteress*, in: *Art in America*, 1928.
- Berenson, B., *The North Italian Painters of the Renaissance*, New York/London 1907.
- Berenson, B., *The Venetian Painters of the Renaissance*, New York/London 1894.
- Berenson, B., *Venetian painting in America*, London 1916.
- Berenson, H., *De quelques copies d' après les originaux perdus de Giorgione*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1897.
- Berger, A., *Inventar der Kunstsammlungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses I*, 1883.
- Bialostocki, J., *La gamba sinistra della Giuditta: il quadro di Giorgione nella storia del tema*, in: *Giorgione e l' Umanesimo Veneziano*, Florenz 1981.
- Binder, M., *Albrecht Dürers Tafelgemälde „Brustbild eines jungen Mannes/Altes Weib mit Geldbeutel“ im Kunsthistorischen Museum in Wien. Eine neue Deutung*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien*, 55. Jg., Nr. 1/2, 2003.
- Binder, M., *Beiträge zu Dürers Italienreisen von 1494/1495 und 1505/1507*, Dipl. phil., Graz 2002.
- Bode, W., *Portrait of a Venetian Nobleman by Giorgione in the Altman Collection*, in: *Art in America*, I, 1913.
- Boehm, G., *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985.
- Boehn, M. v., *Giorgione und Palma*, Leipzig 1908.
- Bonicatti, M., *Aspetti dell'umanesimo nella pittura veneta dal 1455 al 1515*, Rom 1964.
- Bonomi, G. M., *I quadri di Tiziano della famiglia Martinengo-Colleoni*, Bergamo 1886.
- Borchhardt-Birbaumer, *Zur Aktualität toleranter Dialoge: Giorgione und Ramon Lull*, in: *Giorgione. Mythos und Enigma* (Anm. 135), S. 71 ff.
- Boschini, M., *Le ricche Minere della Pittura veneziana*, Venedig 1664.
- Braunfels, W., *Die „Inventio“ des Künstlers, Reflexionen über den Einfluss des neuen Schaffensideals auf die Werkstatt Raffaels und Giorgiones*, in: *Studien zur toskanischen Kunst* (Festschrift für L. H. Heydenreich), München 1964.
- Brendel, O., *Symbolik der Kugel* (Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Röm. Abtlg. 51), 1936.
- Brockwell, M. W. u. Cook, H., *Abridged Catalogue of the Pictures at Doughty House*, Richmond 1932, no. 568.
- Brown, D. A., *Kat.-Nr. 53*, in: *AK Bellini. Giorgione. Tizian*, 2006.
- Brown, D. A. u. Ferino-Pagden, S. (Hg.) *Bellini, Giorgione, Tizian und die Renaissance der venezianischen Malerei*, AK, Wien, Kunsthistorisches Museum, Wien 2006.
- Brown, D. A., *Giorgione, Le tre età dell'uomo*, in: *Leonardo & Venezia* (AK), hg. von G. Nepi-Scirè u. P. C. Marani, Mailand 1992.
- Brown, D. A., in: *AK Leonardo & Venezia* (hg. von G. Nepi-Scirè, Venedig 1992), Mailand 1992.
- Brown, D. A., *Männerportraits*, in: *AK Bellini, Giorgione, Tizian*, Wien 2006.
- Brown, D. A., *Venezianische Malerei und die Erfindung der Kunst*, in: *AK Bellini, Giorgione, Tizian*.
- Brown, J., *Artistic Relations between Spain and England 1604-1655*, in: *Sale of the Century*, 2002.

- Brucher, G., Deckenfresken, in: Die Kunst des Barock in Österreich (hg. v. G. Brucher), Salzburg 1994.
- Brucher, G., Geschichte der venezianischen Malerei, Bd. I: Von den Mosaiken von S. Marco bis zum 15. Jahrhundert, Wien/Köln/Weimar 2007.
- Brucher, G., Geschichte der venezianischen Malerei, Bd. II: Von Giovanni Bellini bis Vittore Carpaccio, Wien/Köln/Weimar 2010.
- Brucher, G., Sehen lernen am Beispiel Kandinsky. Ein Beitrag zur kunsthistorischen Methodik, Salzburg 2001.
- Calvesi, M., „La morte di bacio“: saggio sull' ermetismo di Giorgione, in: Storia dell'Arte, 1970.
- Caroselli, S., A Portrait Bust of Caterina Cornaro by Tullio Lombardo, in: Bulletin of the Detroit Institute of Arts, 61, 1983, Nr. 1-2.
- Castelfranchi Vegas, L., Italien und Flandern. Die Geburt der Renaissance, Stuttgart/Zürich 1994.
- Castelfranco, G., Note su Giorgione, in: Bolletino d'Arte 40, 1955.
- Castiglione, B., Libro del Cortegiano, Bd. I, Venedig 1528.
- Chiari Moretto Wiel, A., Il Cristo portacroce della Scuola di San Rocco e la sua lunetta, in: Atti dell'Istituto Veneto dei Scienze, Lettere ed Arti CLVI, 1997-1998.
- Chiari Moretto Wiel, M.A., Per una nuova cronologia di Giulio Campagnola incisore, in: Arte Veneta 1988.
- Chiarini, G., in: AK Tiziano nelle Gallerie Fiorentine, Florenz 1978.
- Chiarini, M., Tre dipinti restaurati, in: Tiziano e Venezia, 1980.
- Clark, K., Landscape into art, London 1949.
- Clark, K., Über das Nackte in der Malerei, London 1958.
- Cline, R. H., Heart and Eyes, in: Romance Philology 25.
- Cohen, S., A New Perspective on Giorgione's Three Philosophers, in: Gazette des Beaux-Arts CXXVI, 1995.
- Coletti, L., Tutta la pittura di Giorgione, Mailand 1955.
- Coletti, L., Un tema giorgionesco, in: Emporium, 1955.
- Coliva, A., Galleria Borghese, Rom 1994.
- Conway, M., Giorgione, a new study of his art as a landscape painter, London 1929.
- Cook, H., Giorgione, London 1907.
- Cook, H., Some Venetian portraits in English possession, in: Burlington Magazine, 1906.
- Cook, J., Giorgione, London 1900.
- Cook, J., Two early Giorgiones in Sir Martin Conway's collection, in: Burlington Magazine 6, 1904-1905, S. 156 ff.
- Crowe & Cavalcaselle, Titian. His Life and Times, London 1877.
- Crowe & Cavalcaselle, Tizian (deutsche Ausgabe), Bd. 1, Leipzig 1877.
- Crowe, J. A. u. Cavalcaselle, G. B., A history of painting in North Italy, vol. II, London 1871.
- Crowe, J. A. u. Cavalcaselle, G. B., Titian. His Life and Times, I, London 1877.
- Crowe, J. A. u. Cavalcaselle, G. B., Tiziano, La sua vita e i suoi tempi, Florenz 1877.
- D. A. Brown, Text zur Hl. Familie-Benson von, Kat.-Nr. 2, in: AK Giorgione. Mythos und Enigma, in: AK, Wien, Kunsthistorisches Museum; Wien 2004.
- Debrunner, H., A Masterpiece by Lorenzo Lotto, in: Burlington Magazine, LIII, 1928.
- Del Torre Scheuch, F., Katalogbeitrag, Nr. 4, in: AK Giorgione. Mythos und Enigma, Wien 2004.
- Dezallier d' Argenville, A. J., Abrégé de la vie des plus fameux peintres, Bd. I, Paris 1762.
- Dittmann, L., Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung, Darmstadt 1987.
- Dolce, L., Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino, ed. M. W. Roskill, New York 1968.
- Drost, W., Strukturwandel von der frühen zur hohen Renaissance, Giambellino, Giorgione, in: Konsthistorisk Tidskrift XXVII, 1958.
- Dube, W. D., Alte Pinakothek München (mit Katalog-Text v. Eikemeier), Paris, o. J.
- Dülberg, A., Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990.
- Dunkerton, J. u. Penny, N., Noli me tangere. London, The National Gallery, in: Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano (AK, Rom, Palazzo delle esposizioni, hg. v. M. G. Bernardini), Mailand 1995.
- Dunkerton, J., Developments in Colour and Texture in Venetian Painting of the Early 16th Century, in: F. Ames-Lewis (Hg.), New Interpretations of Venetian Renaissance Painting, London 1994.
- Dussler, L., Review of ‚Rodolfo Pallucchini, Tiziano‘, in: Pantheon 28, 1970.
- Dussler, L., Sebastiano del Piombo, Basel 1942.
- Egan, P., Poesia and the Fête Champêtre, in: The Art Bulletin 41, 1959.

LITERATUR

- Eikemeier, P., u. Kultzen, R., Venezianische Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts (Katalog der Alten Pinakothek), München 1971.
- Einstein, A., Das elfte Buch der Frottole, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft X, 1928.
- Eller, W., Giorgione. Werkverzeichnis. Rätsel und Lösung, Petersberg 2007.
- Elwert, W. T., Pietro Bembo e la vita letteraria del suo tempo, in: La Civiltà Veneziana del Rinascimento, Florenz 1958.
- Engert, E., Catalog der K.K. Gemäldegalerie im Belvedere zu Wien, Wien 1864.
- Falomir, M. (Hg.), Tiziano (AK Museo del Prado, Madrid), Madrid 2003.
- Fehl, Ph., The Hidden Genre: A Study of the Concert Champêtre in the Louvre, in: Journal of Aesthetics and Art Criticism 16, 1957.
- Ferino-Pagden, S. u. Nepi Scirè, G. (Hg.), Giorgione. Mythos und Enigma, AK, Wien, Kunsthistorisches Museum, Wien 2004.
- Ferino-Pagden, S., Frauenbilder-Liebesbilder, in: AK Bellini. Giorgione. Tizian.
- Ferino-Pagden, S., Kat.-Nr. 39, Beitrag zur Flora, Kat.-Nr. 42., in: AK Bellini. Giorgione. Tizian, Wien 2006.
- Ferino-Pagden, S., Kat.-Beitr. Kat.-Nr. 11, 12, 17, 18, 20, in: AK Giorgione, Mythos und Enigma, Wien 2004.
- Ferino-Pagden, S., Neues in alten Bildern, in: Neues Museum 3/4, 1992.
- Ferino-Pagden, S., Kat.-Beitr. zum Bogenschützen, Kat.-Beitr. Nr. 10., in: AK Giorgione. Mythos und Enigma.
- Ferrara, D., Text zur Kreuztragung Christi, Kat.-Nr. 15, in: AK Giorgione. Mythos und Enigma, Wien 2004.
- Ferrigato, A., Attraverso i „misteri“ di Giorgione, Castelfranco 1933.
- Ferrigato, A., Giorgione e il dramma, in: Venezia e l' Europa (Atti del XVIII congresso internazionale di storia dell'arte), Venedig 1956.
- Ferrigato, A., Il significato della tempesta di Giorgione, Padua 1923.
- Fiocco, G., Giorgione, Bergamo 1948.
- Fiocco, G., Giorgione, Hamburg 1941.
- Fiocco, G., Giovanni Antonio Pordenone, Pordenone 1939.
- Fiocco, G., La giovinezza di Giulio Campagnola, in: L'Arte 18, 1915, S. 138 ff.
- Fiocco, G., Un opera magistrale e le sue vicende, in: Emporium 120, 1954.
- Fischer, B., Venezianisch um 1510: Bildnis eines Knaben mit Helm (Restaurierberichte), in: Neues Museum 3/4 1992.
- Fomichova, T., The History of Giorgione's Judith and its restoration, in: The Burlington Magazine CXV, 1973.
- Fomichova, T., La vera dimensione della Giuditta di Giorgione, in: Soobščeniya, 1956.
- Foscari, L., Iconografia di Tiziano, Venedig 1935.
- Franco, G., Habiti delle donne veneziane intagliate in rame, Venedig um 1610.
- Freedberg, S. J., Painting in Italy, 1500 to 1600, Harmondsworth 1971.
- Freedman, L., The Schiavona: Titian's Response to the Paragone between Painting and Sculpture, in: Arte Veneta 41, 1987.
- Freedman, L., Titian's Portraits through Aretino's Lens, Pennsylvania 1995.
- Friedeberg, M., Über das Konzert im Palazzo Pitti, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, 1917.
- Friedrich, H., Epochen der italienischen Lyrik, Frankfurt a. M. 1964.
- Frings, G., Giorgiones Ländliches Konzert: Darstellung der Musik als künstlerisches Programm in der venezianischen Malerei der Renaissance, Berlin 1999.
- Fry, E., Titian's Sacred and Profane Love, in: Portfolio 1979.
- Fumicivola, D., I dipinti di Tiziano nelle Raccolte dell'Hermitage, in: Arte Veneta 21, 1967.
- Furlan, C., Il Pordenone, Mailand 1988.
- Gabriele, M., Die drei Philosophen, die Weisen aus dem Morgenland und das Nokturlabium, in: Giorgione. Mythos und Enigma.
- Gallo, R., Per la datazione della Pala di San Giovanni Crisostomo di „Sebastiano Veneziano“, in: Arte Veneta 7, 1953.
- Gamba, C., Artikel zu Cavazzola, in: Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 5, Nachdruck Leipzig 1999.
- Gamba, C., Il mio Giorgione, in: Arte Veneta 8, 1954.
- Gamba, C., Paolo Morando detto il Cavazzola, in: Rassegna d'Arte V, 1905.
- Garas, K., Bildnisse der Renaissance. II. Dürer und Giorgione, in: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae XVIII.

- Garas, K., Giorgione et Giorgionisme au XVIIe siècle, III, in: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 28, 1966.
- Garas, K., The So-Called Piombo Portrait in the Museum of Fine Arts, in: Acta Historiae Artium, 1, 1953.
- Gentili, A. u. Bertini, C., Sebastiano del Piombo. La Pala di San Giovanni Crisostomo, Venedig 1985.
- Gentili, A., A proposito di Giorgione: aspirazioni, esiti e limiti dell'iconologica, in: Giorgione – entmythisiert, Akten des Giorgione-Symposiums in Wien 2004, Turnhout 2006.
- Gentili, A., Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana, Rom 1980.
- Gentili, A., Die Malerei in Venedig von 1450 bis 1515, in: Venedig. Kunst & Architektur (hg. von G. Romanelli), Köln 1997.
- Gentili, A., Giorgio da Castelfranco, detto Giorgione, in: Dizionario Biografico degli Italiani 55, Rom 2000.
- Gentili, A., Giorgione, in: Malerei in Venedig, München 2003.
- Gentili, A., Giorgiones Spuren. Die jüdische Kultur und die astrologische Wissenschaft, in: Giorgione. Mythos und Enigma.
- Gentili, A., Per la demitizzazione di Giorgione: Documenti, ipotesi, provocazioni, in: Giorgione e la cultura veneta, Venedig 1981.
- Gentili, A., Sebastiano Luciani a Venezia. AK Viterbo Museo Civico (hg. v. C. Barbieri), Rom 2004.
- Giorgione e i Giorgioneschi, AK Venedig 1955 (a cura di P. Zampetti).
- Gioseffi, D., Tiziano, Bergamo 1959.
- Godfrey, F. M., The new Giorgione at Oxford, in: The Connoisseur, März 1953, S. 9.
- Goffen, R., Giovanni Bellini, New Haven u. London 1989.
- Goffen, R., Titian's women, New Haven/London 1997.
- Goldfarb, H., An Early Masterpiece by Titian Rediscovered and Its Stylistic Implications, in: Burlington Magazine CXXVI, 1984.
- Goldscheider, L., Michelangelo. Gemälde. Skulpturen. Architekturen, Köln 1964.
- Gombosi, G., Artikel zu Sebastiano del Piombo, in: Thieme Becker Künstlerlexikon 27, Leipzig 1933.
- Gombrich, E. H., Der fruchtbare Moment: Vom Zeitelement in der bildenden Kunst, in: Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart 1984.
- Gould, C., New Light on Titian's Schiavona-Portrait, in: The Burlington Magazine 103, 1961.
- Gould, C., The Pala di San Giovanni Crisostomo and later Giorgione, in: Arte Veneta XXIII, 1969.
- Gould, C., The sixteenth-century venetian school (National Gallery Catalogues), London 1959.
- Gould, G., A famous Titian restored, in: The Burlington Magazine, 1958.
- Gronau, G., Giorgione, in: Thieme/Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, XIV, Leipzig 1921.
- Gronau, G., Kritische Studien zu Giorgione, in: Repertorium für Kunstwissenschaft XXXI, 1908.
- Grummond, N. T. de, Giorgione's Tempest: The Legend of St. Theodore, in: L'Arte Veneta V, 18-20, 1972.
- Grummond, N. T. de, VV and related inscriptions in Giorgione, Titian and Dürer, in: The Art Bulletin 57, 1975.
- Hadeln, D. v., Sansovinos Venetia als Quelle für die Geschichte der venezianischen Malerei, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 31, 1910.
- Hadeln, D. v., Tizians Bildnis der Laura dei Dianti in Modena, in: Münchner Jahrbuch, VI, 1911.
- Hartlaub, G. F., Giorgiones Geheimnis. Ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance, München 1925.
- Hartlaub, G. F., Zu den Bildmotiven des Giorgione, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft VII–VIII, 1953-1954.
- Hartt, F., History of Italian Renaissance Art, New York 1987.
- Heiden, R. an der, Die Alte Pinakothek. Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder, München 1998.
- Heinemann, F., Giovanni Bellini e i Belliniani, 2 Bde., Venedig 1959.
- Heinz-Mohr, G., Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, München 1981.
- Helke, G., Giorgione als Maler des Paragone, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, Bd. 1, 1999.
- Hellmann, M., Grundzüge der Geschichte Venedigs, Darmstadt 1976.
- Hendy, Ph., More about Giorgione's Daniel and Susannah at Glasgow, in: Arte Veneta 8, 1954.
- Hermanin, F., Il mito di Giorgione, Spoleto 1933.
- Herzner, J. L., Text zum Bildnis des Francesco Maria I. Della Rovere, Kat.-Nr. 1., in: AK Giorgione. Mythos und Enigma, Wien 2004.
- Hetzner, T., Venezianische Malerei. Von ihren Anfängen bis zum Tode Tintoretto's, Stuttgart 1985, S. 302.
- Hetzner, Th., Artikel zu Tizian, in: Thieme-Becker, Künstlerlexikon 34, Leipzig 1940 (1926).
- Hetzner, Th., Die frühen Gemälde des Tizian. Eine stilkritische Untersuchung, Basel 1920.
- Hetzner, Th., Tizian. Geschichte seiner Farbe. Die frühen Gemälde. Bildnisse (Schriften Theodor Hetzners, Bd. 7), Stuttgart 1992.

LITERATUR

- Hetzer, Th., *Venezianische Malerei. Von ihren Anfängen bis zum Tode Tintoretts*, Stuttgart 1985.
- Heydenreich, L. H. u. Passavant, G., *Italienische Renaissance. Die großen Meister in der Zeit von 1500-1540*, München 1975.
- Hirst, M., *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981.
- Hirst, M., u. Laing, K., *The Kingston Lacy Judgement of Salomon*, in: *The Burlington Magazine* 128, 1986.
- Hofer, P., *Die italienische Landschaft im 16. Jahrhundert*, Bern 1946.
- Hoffman, J., *Giorgione's Three Ages of Man*, in: *Pantheon*, 1984.
- Holberton, P., *Giorgione's sfumato*, in: *Giorgione – entmythisiert (Akten des Giorgione-Symposiums in Wien 2004)*, Turnhout 2006.
- Holberton, P., *Of Antique and Other Figures. Metaphor in Early Renaissance Art*, in: *World and Image* 1, 1985.
- Holberton, P., *The Pastorale of Fête Champêtre in the early Sixteenth Century*, in: *Manca* 1993.
- Holberton, P., *Varieties of giorgionismo*, in: *New Interpretations of Venetian Renaissance Painting* (hg. v. F. Ames-Lewis), London 1994.
- Holmes, C., *Giorgione, Problems at Trafalgar Square*, in: *Burlington Magazine* 42, 1923.
- Holmes, Ch. J., *La Schiavona by Titian*, in: *The Burlington Magazine* 26, 1914.
- Hope, C., *Giorgione's Fortuna critica*, in: *Giorgione. Mythos und Enigma* (AK hg. von S. Ferino-Pagden u. G. Nepi Scirè), Wien 2004.
- Hope, C., *Problems of interpretation in Titian's erotic paintings*, in: *Tiziano e Venezia, Kongressakten*, Vicenza 1980.
- Hope, Ch. u. Van Asperen de Boer, J. R. J., *Underdrawings by Giorgione and His Circle*, in: *Le Dessin sous-jacent dans la peinture* (hg. v. H. Verougstraten-Marcq u. R. Schoute, Louvain 1991).
- Hope, Ch., *Giorgione's Fortuna critica*, in: *Giorgione. Mythos und Enigma* (AK, Wien, Kunsthistorisches Museum, hg. v. S. Ferino-Pagden u. G. Nepi Scirè), Wien 2004.
- Hope, Ch., *Rezension von Chiarini 1978*, in: *The Burlington Magazine*, 122, Nr. 932 (Nov. 1980).
- Hope, Ch., *Titian*, London 2003.
- Hornig, Ch., *Giorgiones Spätwerk*, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Serie III, vol. VI*, 1976.
- Hornig, Ch., *Cavazzola*, München 1976.
- Hornig, Ch., *Giorgione – oder nicht? Mit einem Verzeichnis der abzuschreibenden Gemälde*, in: *Pantheon* 50, 1992.
- Hornig, Ch., *Giorgiones Spätwerk*, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Serie III, VI*.
- Hornig, Ch., *Giorgiones Spätwerk*, München 1987.
- Hornig, Ch., *Una nuova proposta per i Tre Filosofi*, in: *Giorgione. Atti del Convegno* 1979.
- Hourticq, L., *La jeunesse de Titiens, peinture et poesie, la nature - l'amour - la foi*, Paris 1919.
- Hourticq, L., *Le problème de Giorgione*, Paris 1930.
- Howard, D., *Venedig: Gesellschaft und Kultur*, in: *Bellini, Giorgione, Tizian und die Renaissance der venezianischen Malerei* (AK, Wien, Kunsthistorisches Museum 2006/2007; hg. v. D. A. Brown u. S. Ferino-Pagden).
- Howard, S., *The Dresden Venus and its Kin: mutation and retrieval of types*, in: *Art Quarterly* II, 1, 1979.
- Humfrey, B., *Sakrale Bilder*, in: *AK Bellini, Giorgione, Tizian*.
- Humfrey, P., *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven/London 1993.
- Humfrey, P. u. Kemp, M., *Giorgione*, in: *Crowe's Dictionary of Art* (hg. v. J. Turner) vol. 12, New York 1996.
- Humfrey, P., *Painting in Renaissance Venice*, New Haven/London 1995.
- Humfrey, P., *Sakrale Bilder*, in: *AK Bellini, Giorgione, Tizian*, 2006.
- Humfrey, P., *Titian. The Complete Paintings*, New York 2007.
- Humfrey, P., in: *AK The Age of Titian (exh. cat. National Gallery of Scotland)*, Edinburgh 2004.
- Hunger, H., *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Wien 1959.
- Huse, N. u. Wolters, W., *Venedig. Die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei 1460-1590*, München 1996.
- Hüttinger, E., *Venezianische Malerei*, Zürich 1959.
- Itten, J., *Kunst der Farbe (Studienausgabe)*, Ravensburg 1970.
- Jantzen, H., *Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei*, in: *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze von Hans Jantzen*, Berlin 1951.
- Joannides, P., *On Some Borrowings and Non-Borrowings from Central Italian and Antique Art in the Work of Titian, c. 1510-c. 1550*, in: *Paragone*, 487, 1990.
- Joannides, P., *Titian to 1518, The Assumption of Genius*, New Haven/London 2001.

- Joannides, P., On some Borrowings and Non-Borrowings from Central Italian and Antique Art in the Work of Titian, in: *Paragone*, no. 487, 1990.
- Junkerman, A. Ch., *Bellissima Donna: An Interdisciplinary Study of Venetian Sensuous Half-Length Images of the early Sixteenth Century*, Diss. University of California, Berkeley 1988.
- Junkermann, A. C., The Lady and the Laurel. Gender and the Meaning in Giorgione's Laura in: *Oxford Art Journal* XVI, 1993.
- Justi, L., *Giorgione*, 2 Bde., Berlin 1908 u. Berlin 1937 (Neuausgabe).
- Justi, L., *Giorgione*, 2. Aufl., 1926.
- Justi, L., *Giorgione*, Bd. 1, Berlin 1936.
- Kahr, M., Titian, The Hypnerotomachia Poliphili. Woodcuts and Antiquity, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1966.
- Kaminski, M., Tiziano Vecellio, genannt Tizian, Köln 1998.
- Kandinsky, W., Über Bühnenkomposition, in: *Der „Blaue Reiter“*. Dokumentarische Neuausgabe, München/Zürich 1984.
- Kennedy, J. G., Tizian um 1490-1576, Köln 2006.
- Klauner, F., in: *Kunsthistorisches Museum, Wien, Katalog der Gemäldegalerie I. Teil*, Wien 1960.
- Klauner, F., Venezianische Landschaftsdarstellung von Jacopo Bellini bis Tizian, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Bd. 54 (NF XVII), 1958, S. 135.
- Klauner, F., Zur Symbolik von Giorgiones Drei Philosophen, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* LI, 1955.
- Klein, R., Die Bibliothek von Mirandola und das Giorgione zugeschriebene Concert Champêtre, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 30, 1967.
- Koos, M., Kat.-Text zum Bildnis eines jungen Mannes (gen. „Brocardo“), Kat.-Nr. 16, in: *AK Giorgione. Mythos und Enigma*, Wien 2004.
- Koos, M., Katalogbeitrag Nr. 6., in: *AK Giorgione. Mythos und Enigma*, Wien 2004.
- Kreitler, H. u. Kreitler, S., *Psychologie der Kunst*, Stuttgart u.a. 1980.
- Kretschmayr, H., *Geschichte von Venedig*, 2. Bd., Gotha 1920.
- Kurowski, F., *Venedig. Das tausendjährige Weltreich im Mittelmeer*, München/Berlin 1981.
- Laclotte, N., Vincenzo Catena, in: *Le Siècle de Titien*, 1993.
- Lane, F. C., *Seerepublik Venedig*, München 1980.
- Leitgeb, M. C., *Concordia mundi. Platons Symposion und Marsilio Ficinos Philosophie der Liebe*, Holzhausen 2010.
- Leonardo da Vinci, *Traktat von der Malerei* (übers. v. H. Ludwig und ed. v. N. Herzfeld), Jena 1925.
- Lermolieff I., (= G. Morelli), *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Leipzig 1880.
- Lermolieff, I., (= G. Morelli), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu Berlin*, Leipzig 1893.
- Longhi, R., *Cartella Tizianesca*, in: *Vita Artistica* II, 1927.
- Longhi, R., *Officina Ferrarese*, Rom 1934.
- Longhi, R., *Polemica su Giorgione*, in: *Scuola e Vita*, 1954, n. 9.
- Longhi, R., *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Florenz 1946; Deutsche Ausgabe: *Venezianische Malerei*, Berlin 1995.
- Lorenzetti, G., *Un dilettante incisore veneziano del XVIII secolo*, A. M. Zanetti di Gerolamo, Venezia 1917.
- Lübke, W., *Grundriss der Kunstgeschichte*, Bd. II, Stuttgart 1887.
- Lucco, M., *Giorgione*, Mailand 1995.
- Lucco, M., *Il Giudizio di Salomone di Sebastiano del Piombo a Kingston Lacy*, in: *Eidos* 1, 1987.
- Lucco, M., Kat.-Text zur Allendale-Anbetung v. Kat.-Nr. 17, in: *Bellini, Giorgione, Tizian und die Renaissance der venezianischen Malerei* (AK, Wien, Kunsthistorisches Museum, hg. von D. A. Brown u. S. Ferino-Pagden, Wien 2006).
- Lucco, M., Kat.-Beitr. Kat.-Nr. 2. In: *AK Sebastiano del Piombo*.
- Lucco, M., Kat.-Beitr., in: *AK Bellini. Giorgione. Tizian*.
- Lucco, M., *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Mailand 1980.
- Lucco, M., *La giovinezza del Pordenone*, in: *Giornata di studio sul Pordenone* (hg. v. P. Ceschi Lavagetto), Piacenza 1981.
- Lucco, M., *Le „Tre Età dell'Uomo“ della Galleria Palatina*, Florenz 1989.
- Lucco, M., *Sakrale Geschichten*, in: *AK Bellini, Giorgione, Tizian*.
- Lucco, M., *Sakrale Geschichten*, Kat.-Nr. 21, in: *AK Bellini, Giorgione, Tizian*.
- Lucco, M., *Sebastiano del Piombo in Venedig*, in: *AK Sebastiano del Piombo*.

LITERATUR

- Lucco, M., Text zum Bildnis eines jungen Mannes im Pelz, in: Raffaels Grazie – Michelangelos Furor. Sebastiano del Piombo 1485-1547, AK, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin 2008.
- Lucco, M., Venezia, 1500-1540, in: La pittura nel Veneto. Il Cinquecento, I, Mailand 1996.
- Lurker, M., Der Kreis als Symbol im Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit, Tübingen 1981.
- Magugliani, L., Introduzione a Giorgione ed alla pittura veneziana del rinascimento, Mailand 1970.
- Marconato, R., Il Volto di Giorgione. La vita di un grande maestro ricostruita attraverso i suoi dipinti, Padova 2010.
- Markova, V., I Leonardeschi a Milano, Mailand 1991.
- Martin, A. J., Lexikon-Artikel zu „Giorgione“, in: Saur-Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker (hg. von G. Meissner), Bd. 54, München/Leipzig 2007.
- Martin, A. J., Savoldos sogenanntes Bildnis des Gaston de Foix. Zum Problem des Paragone in der Kunst und Kunsttheorie der italienischen Renaissance, Sigmaringen 1995.
- Maschio, R., (Hg.), Per la biografia di Giorgione, in: I Tempi di Giorgione, Rom 1994.
- Mather, F. J., Venetian painters, New York 1936.
- Maxon, J., Three new books on Tizian, in: The Burlington Magazine, 112, 1970.
- Mayer, A.L., Zur Giorgione-Tizian-Frage, in: Pantheon X, 1932.
- Mechel, C. v., Verzeichniß der Gemälde der K.K. Bilder Gallerie in Wien, Wien 1783, S. 10, Nr. 36.
- Meilman, P., Titian and the Altarpiece in Renaissance Venice, Cambridge 2000.
- Meiss, M., Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities (Proceedings of the American Philosophical Society, 110, nr. 5), Philadelphia 1966.
- Meller, P., I Tre Filosofi di Giorgione, in: Giorgione e l'Umanesimo veneziano (Symposiumsbeiträge, Venedig 1978), 1981.
- Meller, P., La Madre di Giorgione, in: Giorgione. Atti del Convegno.
- Merkel, E., Sacra Conversazione, in: AK Giorgione a Venezia.
- Merkel, E., Sebastiano Luciani, detto fra' Sebastiano del Piombo, in: AK Giorgione a Venezia (hg. v. A. A. Ruggeri u. P. L. Fantelli), Mailand 1978.
- Michiel, M., Der Anonimo Morelliano (Marcantonio Michiel's Notizia d'opera del disegno), hg. u. übers. v. Th. v. Frimmel, Wien 1988.
- Middeldorf, U., Eine Zeichnung von Giulio Campagnola, in: Festschrift Martin Wackernagel, Köln/Graz 1958.
- Milanesi, G., Les correspondents de Michel-Angelo, I, Sebastiano del Piombo, Paris 1890.
- Montelatici, D., Villa Borghese, 1700.
- Morassi, A., Esordi di Tiziano, in: Arte Veneta VIII, 1954.
- Morassi, A., Giorgione, in: Rinascimento Europeo e Rinascimento Veneziano, Florenz 1967.
- Morassi, A., Giorgione, Mailand 1942.
- Morassi, A., The Ashmolean Madonna, in: The Burlington Magazine, 1951, S. 212.
- Morassi, A., Tiziano Vecellio, in: Enciclopedia dell'Arte XIV, 1966.
- Morassi, A., Tiziano, gli affreschi della Scuola del Santo a Padova, Mailand 1958.
- Morelli, G. u. Richter, J., Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel 1876-1891 (hg. v. J. u. G. Richter), Baden-Baden 1960.
- Morelli, G., (s. Lermolieff), Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino, Bologna 1886.
- Morelli, G., Italian Painters, 2 vols., London 1892.
- Moschini Marconi, S., Gallerie dell'Accademia di Venezia, Opere d'arte del secolo XVI, Rom 1962.
- Moschini Marconi, S., Katalogbeitrag S. 143 ff., Röntgenaufnahme Abb. 132, Mailand, in: AK Giorgione a Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1978.
- Moschini, V., La Vecchia di Giorgione nel suo aspetto genuino, in: Arte Veneta III.
- Moser, P. D., Nochmals zu den Drei Philosophen: Ist der „Giorgione-Code“ im Kunsthistorischen Museum wirklich geknackt worden?, in: Was aus Fehlern zu lernen ist – in Alltag, Wissenschaft und Kunst (hg. v. O. Neumaier), Wien/Münster 2010.
- Mravik, L., Contribution à quelques problèmes du Portrait de ‚Brocardus‘ de Budapest, in: Bulletin du Musée Hongroise des Beaux-Arts 36, 1971.
- Mucchi, L., Caratteri radiografici della Pittura di Giorgione, Bd. 3 v. I, Tempi di Giorgione, Florenz 1978.
- Muraro, M., Les Trésor de Venice, Genf 1963.
- Muraro, M., The political interpretation of Giorgione's frescoes on the Fondaco dei Tedeschi, in: Gazette des Beaux-Arts, 6e, LXXXVI.
- Muti, C., Brocardo, Antonio, in: Dizionario biografico degli Italiani, Bd. XIV, Rom 1972.
- Nardi, B., I Tre Filosofi di Giorgione, in: Il Mondo, 23. 8. 1955.

- Naredi-Rainer, P. v., *Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*, Köln 1982.
- Natali, A., *La pittura Italiana alla Galleria degli Uffizi*, Florenz 2000.
- Nepi Scirè, G. u. Ferino-Pagden, *Katalogbeitrag Nr. 8*, in: *AK Giorgione. Mythos und Enigma*, Wien 2004.
- Nepi Scirè, G., *Die Accademia in Venedig. Meisterwerke venezianischer Malerei*, München 1991.
- Nepi Scirè, G., *Giorgione. Nuda*, in: *AK Giorgione a Venezia (Venedig 1978)*, Mailand 1978.
- Nepi Scirè, G., *Kat.-Beitr. zu Giorgiones La Tempesta*, Nr. 7, in: *AK Giorgione. Mythos und Enigma*, Wien 2004.
- Nepi Scirè, G., *Katalogbeitrag von Nr. 14*, in: *AK Giorgione. Mythos und Enigma*, Wien 2004.
- Nepi Scirè, G., *Tiziano Vecellio. San Marco in Trono fra i Santi Cosma, Damiano, Rocco e Sebastiano*, in: *AK Venezia e la peste, Venedig 1979*.
- Nepi Scirè, *Kat.-Beitr.*, Nr. 62, in: *AK Leonardo & Venezia, Venedig 1992*, hg. von Nepi Scirè u. P. C. Marani, Mailand 1992.
- Nepi-Scirè, G., *Die Accademia in Venedig. Meisterwerke venezianischer Malerei*, München 1991.
- Nepi-Scirè, G., *Giorgione, Cristo portacroce*, in: *Leonardo & Venezia, AK (Venedig 1992)*, hg. v. G. Nepi-Scirè u. P. C. Marani, Mailand 1992.
- Neumeyer, A., *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964.
- Newton, S. M., *Hommage to a poet*, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1971.
- Noe H. A., *Meser Giacomo zin Laura*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek II*, 1960.
- Nordenfalk, C., *Tizian's Allegories on the Fondaco de' Tedeschi*, in: *Gazette des Beaux-Arts XL*, 1952.
- Nova, A., *Paragone-Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis*, in: *Benvenuto Cellini: Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Köln 2003.
- Oberhuber, K., *Giorgione*, in: *Atti del Convegno Internazionale di Studio per il 5 Centenario della Nascita, Castelfranco, Mai 1978, Venedig 1979*.
- Oberthaler, E. u. Walmsley, E., *Technologische Studien zu den Malweisen*, in: *AK Bellini, Giorgione, Tizian 2006*.
- Oettinger, K., *Die wahre Giorgione-Venus*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, N. F., Bd. 13*, Wien 1944.
- Oettinger, K., *Giorgione und Tizian am Fondaco dei Tedeschi in Venedig*, in: *Belvedere 1932 II*.
- Ost, H., *Tizians sogenannte Venus von Urbino und andere Buhlerinnen. Festschrift für E. Trier zum 60. Geburtstag*, Berlin 1981.
- Paatz, W., *Giorgione im Wetteifer mit Mantegna, Leonardo und Michelangelo*, Heidelberg 1959.
- Padoan, G., *Il mito di Giorgione intellettuale*, in: *Giorgione e l'Umanesimo veneziano, Symposiumsbeiträge (hg. von R. Pallucchini) I*, Florenz 1981.
- Padovani, S., *Kat.-Nr.3, S. 146*, in: *AK Titian. Prince of Painters, Venedig 1990*.
- Pallucchini, R., *Giorgione*, Mailand 1955.
- Pallucchini, R., *Giovanni Bellini*, in: *AK Venedig 1949*.
- Pallucchini, R., *I capolavori dei Musei Veneti*, Venedig 1946.
- Pallucchini, R., *I due „creati“ di Giorgione: Sebastiano e Tiziano*, in: *AK Giorgione a Venezia (Venedig, Gallerie dell'Accademia, 1978)*, Mailand 1978.
- Pallucchini, R., *I Vivarini (Antonio, Bartolomeo, Alvise)*, Venedig 1962.
- Pallucchini, R., *Il restauro del Ritratto di Gentiluomo veneziano K. 475*, in: *Arte Veneta*, 1962.
- Pallucchini, R., *La Formazione di Sebastiano del Piombo*, in: *La Critica d'Arte*, 1935.
- Pallucchini, R., *Sebastiano Veniziano*, Mailand 1944.
- Pallucchini, R., *Tiziano*, 2 Bde., Florenz 1969.
- Pallucchini, R., *Un nuovo Giorgione at Oxford*, in: *Arte Veneta 1949*.
- Panofsky, E., *Problems in Titian mostly iconographic*, New York/London 1969.
- Panofsky, E., *Studies in Iconology*, Oxford 1939, New York 1962.
- Panowsky, E., *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance (Studies in Iconology)*, Köln 1980.
- Parker, K. T., *The Tallard Madonna*, in: *Ashmolean Museum, Report of the Visitors 1949*.
- Parronchi, A., *Giorgione e Raffaello*, Bologna 1989.
- Paschini, P., *Le collezioni archeologiche dei prelati Grimani nel Cinquecento*, in: *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, 1926-27, V*.
- Pater, W., *Die Renaissance*, Jena/Leipzig 1906 (1877).
- Pedrocco, F., *L'iconografia delle cortigiane*, in: *AK Il Gioco dell'Amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento (Venedig 1990)*, Mailand 1990.
- Pedrocco, F., *Tizian*, München 2000.

- Pembroke, S., *A Catalogue of the Paintings and Drawings in the Collection at Wilton House, London/ New York*.
- Penny, N., *Noli me tangere*, in: *Titian 2003*, Nr. 4.
- Penther, D., *Kritischer Besuch in der Eremitage zu St. Petersburg*, in: *Allgemeine Kunstchronik*, Wien 1883.
- Pergola, P. della, *Giorgione*, Mailand 1955.
- Perissa Torrini, A., *Dokumente, Quellen, Nachrichten*, in: *Giorgione. Mythos und Enigma* (AK, Wien, Kunsthistorisches Museum; hg. v. S. Ferino-Pagden u. G. Nepi Scirè), Wien 2004.
- Perissa Torrini, A., *Giorgione*, Florenz 1993.
- Phillips, C., *Some Figures by Giorgione*, in: *Burlington Magazine* 14, 1908-09.
- Phillips, C., *The Earlier works of Titian*, London 1906.
- Phillips, C., *L'exposition des Maitres anciennes à la Royale Academy*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1893.
- Phillips, D., *The Leadership of Giorgione* (The American Federation of Arts), Washington 1937.
- Pigler, A., *Astrology and Jerome Bosch*, in: *Burlington Magazine*, 1950.
- Pignatti, T., *Giorgione e Tiziano*, in: *AK Titian-Prince of Painters* (Washington, National Gallery), 1991.
- Pignatti, T., *Giorgione*, Mailand 1978.
- Pignatti, T., *Gli inizi di Giorgione*, in: *AK Giorgione a Venezia* (Venedig; Gallerie dell'Accademia, 1978), Mailand 1978.
- Pignatti, T., *Gli inizi di Tiziano (1505-1511)*, in: *Titianus Cadorinus*, Vicenza 1982.
- Pignatti, T., *Pedrocco, F., Giorgione*, München 1999.
- Plutarch, *Questiones conviviales* (ed. übers. v. A. Clement u. H. B. Hoffleit), *Moralia* 681, Buch 5, 7, S. 421 ff. Bd. VIII, Cambridge 1969.
- Pochat, G., *Bildzeit*, Bd. 3, in Druck, o. S.
- Pochat, G., *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin/New York 1973.
- Pochat, G., *Giorgione's Tempesta, Fortuna and Neo-Platonisme*, in: *Kunst, Kultur, Ästhetik, gesammelte Aufsätze*, Wien/Berlin 2009.
- Pochat, G., *Giorgiones Drei Philosophen im Lichte der zeitgenössischen Naturphilosophie*, in: *Kunst, Kultur, Ästhetik. Gesammelte Aufsätze* (hg. v. J. K. Eberlein), Berlin 2009.
- Poch-Kalous, M., *Die Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien* (Bearb. d. Bildteiles H. Hutter), Wien 1968.
- Pope-Hennessy, J., *The Portrait in the Renaissance* (=The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts), London/ New York 1963.
- Pope-Hennessy, J., *Tiziano*, Mailand 2004.
- Posse, H., *Die Rekonstruktion der Venus mit dem Cupido von Giorgione*, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 52, 1931.
- Pozzi, G., *Il ritratto della donna nella poesia d' inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in: *Giorgione e l'Umanesimo veneziano* (Symposiumsbeiträge, Venedig 1978), 1981.
- Pozzolo, E.M. dal, *Il Lauro di Laura e delle maritate veneziane*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XXXVII, 1993.
- Puppi, L., *Giorgione e l'architettura*, in: *Giorgione e l'Umanesimo Veneziano*, Florenz 1981.
- Puppi, L., *Le case di Tuzio Costanzo*, in: *Italia Medievale e Umanistica* XIII, 1970.
- Puppi, L., *Une ancienne copie du Cristo e il Manigoldo de Giorgione au Musée des Beaux-Arts*, in: *Bulletin du Musée Nationale Hongroise des Beaux-Arts*, 1961.
- Rapp, J., *Das Tizian-Portrait in Kopenhagen: Ein Bildnis des Giovanni Bellini*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50, 1987.
- Rapp, J., *Die „Favola“ in Giorgiones Gewitter*, in: *AK Giorgione. Mythos und Enigma*.
- Ravà, A., *Il camerino delle antigaglie di Gabriele Vendramin*, in: *Nuovo Archivio Veneto*, n. S. XXII, 1920.
- Rearick, W. R., *Chi fù il primo maestro di Giorgione?*, in: *Giorgione, Atti del Convegno Internazionale di Studio per il 5 Centenario della Nascita*, Castelfranco, Mai 1978, Venedig 1979.
- Rearick, W. R., *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Mailand 2001.
- Reese, G., *Music in the Renaissance*, London 1954.
- Riccoboni, A., *Un'altra restituzione*, in: *Emporium* CXXI, 1955.
- Richter, G. M., *Giorgio da Castelfranco called Giorgione*, Chicago 1937.
- Richter, G. M., *Landscape motives in Giorgione's Venus*, in: *Burlington Magazine* 360, 1933.
- Richter, G. M., *The Portrait of Isabella d'Este by Cavazzola*, in: *Burlington Magazine* LIV, 1929.
- Richter, G. M., *The Problem of the Noli me tangere*, in: *The Burlington Magazine* LXV, 1934.
- Richter, G. M., *Unfinished pictures by Giorgione*, in: *Art Bulletin*, Sept. 1934.
- Robertson, C., *The Giorgione Exhibition in Venice*, in: *Burlington Magazine* 97, 1955.

- Robertson, G., New Giorgione studies, in: Burlington Magazine, Aug. 1971.
- Robertson, G., The X-Ray Examination of Titian's Three Ages of Man in the Bridgewater Collection, in: Burlington Magazine, CXIII, 1971.
- Robertson, G., Vincenzo Catena, Edinburgh 1954.
- Robertson, G., Vincenzo Catena, in: Genius of Venice, 1983.
- Rosand, D., Die venezianische Malerei im 16. Jahrhundert, in: Venedig. Kunst & Architektur (hg. v. G. Romanelli), Bd. I, Köln 1997.
- Rosand, D., Titian, New York 1978.
- Rosini, G., Storia della Pittura Italiana, Pisa 1843.
- Roskill, M. W., Dolce's „Aretino“ and venetian art theory of the Cinquecento, New York 1968.
- Roskill, M. W., What is art history?, London 1976.
- Rossi, R., Fondaco dei Tedeschi, in: AK Giorgione. Le meraviglie dell'arte, Venedig 2003.
- Rossi, S., Kat.-Beitr. Nr. 13, S. 215 ff, in: AK Giorgione. Mythos und Enigma, Wien 2004.
- Rothschild, E., Tizians Kirschenmadonna, in: Belvedere, Jg. 11, Wien 1932.
- Ruggiero, G., The Boundaries of Eros: Sex, Crime and Sexuality in Renaissance Venice, New York 1985.
- Ruhemann, H., The cleaning and restoration of the Glasgow Giorgione, in: Burlington Magazine 97, 1955.
- Rumohr, C. F., Italienische Forschungen, Bd. 3, Berlin/Stettin 1831.
- Rusk Shapley, F., The Holy Family by Giorgione, in: Art Quarterly, 1955.
- Rylands, P., Palma Vecchio, Cambridge/New York/Melbourne 1992.
- Salvini, R., Giorgione: Un ritratto e molti problemi, in: Pantheon, 1961.
- Salvini, R., Leonardo, i Fiamminghi e la cronologia di Giorgione, in: Arte Veneta XXXII (Festschrift Pal-lucchini), 1978.
- Sangiorgi, F. (Hg.), Documenti urbinati: inventari del palazzo Ducale (1582-1631), Urbino 1976.
- Sangiorgi, G., Scoperta di un'opera di Giorgione, in: Rassegna italiana 12, Nr. 186, 1933.
- Sansovino, F., Venetia città nobilissima et singolare ..., Venedig 1581.
- Saxl, F., Titian and Pietro Aretino, Lectures I, London 1957.
- Scanelli, G., Il microcosmo della pittura, Cesena 1657.
- Schmidt, W., Giorgione, in: Repertorium für Kunstwissenschaft XXVII, 1904.
- Schmidt, W., Zur Kenntnis Giorgiones, in: Repertorium für Kunstwissenschaft XXXI, 1908.
- Schneider, N., Porträtmalerei, Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420-1670; Köln 1994.
- Schreiber, H., Das Schiff aus Stein. Venedig und die Venezianer. München 1979.
- Schrey, T., Tizians Gemälde Jupiter und Kallisto bekannt als „Die himmlische und die irdische Liebe“, in: Kunstchronik L, 1915.
- Schröer – Trambowsky, S., Giorgione. Knabe mit Pfeil, in: AK Venezia: Kunst aus venezianischen Palästen: Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert, Bonn 2002.
- Schubring, P., Die Kunst der Hochrenaissance in Italien, Berlin 1926.
- Schupbach, W., Doctor Parma's Medicinal Macaronic: Poem by Bartolotti; Pictures by Giorgione and Titian, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XLI, 1978.
- Segre, R., A rare document on Giorgione, in: Burlington Magazine, Juni 2011.
- Settis, S., Giorgione in Sizilien. Zu Datierung und Komposition der Altartafel von Castelfranco, in: AK, Giorgione, Mythos und Enigma, Wien 2004.
- Settis, S., La Tempesta interpretata. Giorgione, i commitenti, il soggetto, Turin 1978.
- Sgarbi, V., Carpaccio, München 1999.
- Shapley, F. R., „The Holy Family“ by Giorgione, in: Art Quarterly, 1955.
- Shapley, F. R., Catalogue of the Italian Paintings, National Gallery of Art, Washington, 2 vol., Washington 1979.
- Shapley, F. R., Paintings from the S. H. Kress Collection, Italian Schools XV-XVI century, New York/London 1968.
- Shearman, J., Only Connect ... Art and the Spectator in the Italian Renaissance, Princeton 1992.
- Shearman, J., The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen, Cambridge 1983.
- Sirèn, O., Pictures of the Venetian School in Sweden, in: Burlington Magazine, VI, 1904-1905.
- Smyth, C. H., Michelangelo and Giorgione, in: Giorgione. Atti del Convegno internazionale di studio per il 5° centenario della nascita, Castelfranco Veneto 1978.
- Stedman Sheard, W., The Widener Orpheus: Attribution, Type, Invention, in: Collaboration in Italian Renaissance Art, New Haven 1978.
- Steer, J., Alvise Vivarini. His art and influence, Cambridge 1982.
- Steer, J., Venetian Painting. Concise History, London 1970.
- Stefani, L., La Tempesta di Giorgione, Padua 1955.

LITERATUR

- Stefanini, L., La Tempesta di Giorgione e la Hypnerotomachia Polifili di Francesco Colonna, in: Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti LVIII, 1-17, 1941/42.
- Steinböck, W., Giorgiones Judith in Leningrad, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Graz, 7, 1972.
- Strauss, E., Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto, München/Berlin 1972.
- Suida, W., Die Sammlung Kress, in: Pantheon 1940.
- Suida, W., Giorgione. Nouvelles attributions, in: Gazette des Beaux-Arts XIV, 1935.
- Suida, W., Rivendicazioni a Tiziano, in: Vita Artistica, II, 1927.
- Suida, W., Spigolature giorgionesche, in: Arte Veneta VIII, 1954.
- Suida, W., Titien, Paris 1935.
- Suida, W., Tizian, Zürich/Leipzig 1933.
- Suida, W., Zum Werke des Palma Vecchio, in: Belvedere 10, 11, 1931.
- Sutherland, B. D., Nine Reasons why Titian's Il Bravo should be Re-titled the 'Arrest of Bacchus', in: Venezia Cinquecento, III/6, 1993.
- Sutton, D., Giorgione und Walter Pater, in: Giorgione, Atti del Convegno.
- Tempestini, A., Giovanni Bellini, München 1998.
- Tempestini, A., La Sacra Conversazione nella pittura veneta dal 1500 al 1516, in: La pittura nel Veneto. II Cinquecento, III (hg. v. M. Lucco), Mailand 1999.
- Teniers, D., Theatrum Pictorium, Antwerpen 1658.
- Testori, G., Da Romanino a Giorgione, in: Paragone 159, 1963.
- Thausing, M., Giorgione und Ariosto, Tizian, Palma und Dürer, in: Wiener Kunstbriefe, Leipzig 1884.
- Theissing, H., Die Zeit im Bild, Darmstadt 1987.
- Thomas, G. M., Milesios Beschreibung des Deutschen Hauses in Venedig, München 1881.
- Tietze, H. u. Tietze-Conrat, E., The Allendale Nativity in the National Gallery, in: Art Bulletin 31, 1949.
- Tietze, H., in: AK Four Centuries of Venetian Painting, Toledo 1940.
- Tietze, H., Titian, London 1950.
- Tietze, H., Tizian, 2 Bde., Wien 1936.
- Tietze-Conrat, E., The so called „Adulteress“ by Giorgione, in: Gazette des Beaux-Arts 87, 1945.
- Tikkanen, J. J., Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte, Helsingfors 1912.
- Tramontin, S., San Giovanni Crisostomo, Venedig 1968.
- Tripp, E., Reclams Lexikon der antiken Mythologie, Stuttgart 1974.
- Tschmeltsch, G., „Harmonia est discordia concors“. Ein Deutungsversuch zur Tempesta des Giorgione, Wien 1966.
- Tschmeltsch, G., Zorzo, genannt Giorgione. Der Genius und sein Bannkreis, Wien 1975.
- Valcanover, F., Cristo portacroce, in: AK Giorgione a Venezia (Venedig 1978), Mailand 1978.
- Valcanover, F., Gli affreschi di Tiziano al Fondaco dei Tedeschi, in: Arte Veneta XXI.
- Valcanover, F., Kat.-Nr. 8., in: AK Titian Prince of Painters, Venedig 1990.
- Valcanover, F., L'opera completa di Tiziano, Mailand 1969.
- Valcanover, F., La Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi, Venedig 1963.
- Valcanover, F., Tiziano Vecellio, Giuditta (La Giustizia); Combattimento di uomini e mostri [...], in: AK Giorgione a Venezia, 1978.
- Valcanover, F., Tutta la pittura di Tiziano, Bd. 1, Mailand 1960.
- Valentiner, B. R., The Goldman Collection, New York 1922, Nr. 5.
- Valentiner, W., A combined Work by Titian, Giorgione and Sebastiano del Piombo, in: Detroit Bulletin, 1926.
- Van den Berg-Noe, H. A., Lorenzo Lotto e la decorazione del coro ligneo di S. Maria Maggiore in Bergamo, in: Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome, XXXVI, 1974.
- Vasari, G., Le Vite de più eccellenti pittori, scultori ed architettori, Florenz, (I. Ed.) 1550 und Florenz (II. Ed.) 1568. (Deutsch: L. Schorn u. E. Förster, Stuttgart/Tübingen 1843.).
- Vasari, Vite ... 1568, ed. G. Milanesi, Firenze 1906.
- Venturi, A., Catalogo della Galleria Borghese, Rom 1893.
- Venturi, A., Giorgione, in: Vita Artistica, 1927.
- Venturi, A., I quadri di scuola italiana nella Galleria Nazionale di Budapest, in: L'Arte 1900.
- Venturi, A., Storia dell'arte italiana, VII-4, 1915.
- Venturi, A., Storia dell'arte italiana IX, Mailand 1928.
- Venturi, A., Un nuovo quadro di Giorgione, in: Annales Internationales d' Histoire, 1900.
- Venturi, L., Giorgione e il Giorgionismo, Milano 1913.
- Venturi, L., Giorgione, in: Encyclopedia of World Art, VI, New York 1962.
- Venturi, L., Giorgione, Rom 1954.

- Venturi, L., L'auteur du Concert Champêtre du Louvre, in: Gazette des Beaux-Arts 56, 1914.
- Venuti, V., Dell'assistenza, professione e culto di S. Nicasio martire, in: Opuscoli di autori siciliani, Catania 1758, Bd. VII.
- Verheyen, E., Der Sinngehalt von Giorgiones Laura, in: Pantheon XXVI, 1968.
- Vescovo, P., Col Tempo: L'allegoria e l'ultima verità del ritratto, in: Eidos 10, 1992.
- Volpe, C., Giorgione, Mailand 1964.
- Volpe, C., Il Cristo portacroce di Vienna al Pordenone, in: Paragone 309, 1975.
- Waagen, G. F., Kunstwerke und Künstler in England und Paris, 3 Bde., Berlin 1837-1839.
- Waagen, G. F., Life of Titian, vol. II, London 1954.
- Waagen, G. F., Treasures of Art in Great Britain, Bd. III, London 1854.
- Walther, A., Tizian, Leipzig 1978, erw. Nachaufl. 1990.
- Waterhouse, E. K., Giorgione, Glasgow 1974.
- Wedgwood Kennedy, R., Novelty and tradition in Titian's art, Northampton (Mass.), 1963.
- Wethey, H. E., The Paintings of Titian, vol. I, London 1969.
- Wethey, H. E., The Paintings of Titian, vol. II, The Portraits, London 1971.
- Wickhoff, F., Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen XIX, 1895.
- Wickhoff, F., Giorgiones Bilder, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, 1895.
- Wickhoff, F., Les écoles italiennes aux musée impériale de Vienne, in: Gazette des Beaux-Arts, 1893.
- Wickhoff, F., Review of G. Gronau's Titian, in: Kunstgeschichtliche Anzeigen, 1904.
- Wilde, J., Die Probleme um Domenico Mancini, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. S. 7, 1933.
- Wilde, J., Ein unbeachtetes Werk Giorgiones, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 52, Berlin 1931.
- Wilde, J., Röntgenaufnahmen der Drei Philosophen Giorgiones mit der Zigeunermadonna Tizians, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien VI, 1932.
- Wilde, J., Über einige venezianische Frauenbildnisse der Renaissance (Hommage à Alexis Potrovics), Budapest 1934.
- Wilde, J., Venetian Art from Bellini to Titian, Oxford 1974.
- Wind, E., Giorgione's Tempesta with comments on Giorgione's poetic allegories, Oxford 1969.
- Wind, E., Pagan mysteries in the Renaissance, Harmondsworth 1967.
- Wind, E., Pagan mysteries of the Renaissance, New Haven 1958.
- Wischnitzer-Bernstein, R., The three philosophers by Giorgione, in: Gazette des Beaux-Arts, 87, 27, 1945.
- Wittkower, R., Studien zur Geschichte der Malerei in Verona I u. II, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1927.
- Wolf, N., Tizian, München/Berlin/London/New York 2006.
- Zampetti, P., L'opera completa di Giorgione, Mailand 1968.
- Zampetti, P., The complete paintings of Giorgione, London 1970.
- Zanetti, A. M., Della Pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V, Venezia 1771.
- Zanetti, A. M., Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani, Venezia 1760, IV.
- Zeleny, K., Zur Identifizierung von Giorgiones Drei Philosophen, in: Vernissage Nr. 12, 2006.
- Zorzi, A., Venedig. Die Geschichte der Löwenrepublik, Frankfurt a. M. 1987.
- Zuffi, St., Tiziano, Mailand 2007.

BILDNACHWEIS

Pedrocco, F., 2000, S. 85, 102, 115, 117, 123, 128, 217, 271, 292
Tietze, H., 1936, Abb. 40, 55, 66, 76, 87, 89, 133, 165, 185, 218, 241, 249, 259, 262, 271, 283
Rylands, Ph., 1992, S. 155, 180, 185, 187, 219
Hope, Ch., 2003, S. 49
De Vecchi, P. L., 1983, S. 88, 163, 201, 202, 208, 252
Aurenhammer, H., 1993, S. 23, 30, 31
Goldscheider, L., 1964, Abb. 45, 71, 137; Taf. XXIV, XXIX
Furlan, C., 1988, S. 46, 52, 93, 98, 103, 107, 163, 167, 204, 259
Robertson, G., 1968, Abb. LVIII, LXXVII, CV
Lotto (Classici), 1974, Taf. I, XIII, IL, XLVIII
Panofsky, E., 1969, S. 61, 62, 63, 111, 153, 160, 161
Ipser, K., 1950, S. 63
Pochat, G., 1990, S. 279
De Franciscis, A., o. J., S. 19
AK Tizian, 2007, S. 178, 229, 239, 263, 271, 313, 332
AK Tizian, 2013, S. 237
Ost, H., 1992, Abb. 36, 79
Schneider, N., 1994, S. 103
AK Titian, 2003, fig. 71
Brucher, 2010, S. 245, 247
La Pittura in Italia, 1987, S. 211, 213
Kat. Mailand, Brera, 1990, S. 65, 127, 131, 137
Kat. Venedig, Accademia, 1991, S. 143, 144, 162
Correggio, 1942, S. 26, 50
Canova, G., 1964, 3, 14, 15, 45, 60
La Pittura nel Veneto, 1996, S. 105, 106, 107, 131, 301
AK Tizian, 2012, Kat.-Nr. 23, 25
Malerei in Venedig, 2003, S. 242, 243, 244, 256
Kat. Lotto, 1997, S. 167, 171
Richardson, F., 1980, Abb. 14, 134, 137, 150
AK Da Tiziano a El Greco, 1981, S. 132, 133

GÜNTER BRUCHER
GESCHICHTE DER VENEZIANISCHEN MALEREI



BD. 1 | GÜNTER BRUCHER

GESCHICHTE DER VENEZIANISCHEN MALEREI

BAND 1: VON DEN MOSAIKEN IN SAN MARCO BIS ZUM 15. JAHRHUNDERT

2007. 375 S. 231 S/W- UND 78 FARB. ABB. GB.
ISBN 978-3-205-77622-2

»Brucher setzt sich kritisch mit dem heutigen Stand der Forschung auseinander und seine Argumentation ist, nicht zuletzt dank der reichen Bebilderung, gut nachzuvollziehen. Dem Leser wird ein neuer, allumfassender Zugang zum Thema verschafft.« *Pax Geschichte*



BD. 2 | GÜNTER BRUCHER

GESCHICHTE DER VENEZIANISCHEN MALEREI

BAND 2: VON GIOVANNI BELLINI ZU VITTORE CARPACCIO

2010. 459 S. 249 S/W- UND FARB. ABB. GB.
ISBN 978-3-205-78569-9

Der zweite Band der »Geschichte der venezianischen Malerei« umfasst die Zeit von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis etwa 1520. Im Zentrum steht Giovanni Bellini, Schöpfer zahlreicher Altar- und Andachtsbilder und wie sein Bruder Gentile ein begehrter Porträt-Maler.



BD. 3 | GÜNTER BRUCHER

GESCHICHTE DER VENEZIANISCHEN MALEREI

BAND 3: VON GIORGIONE ZUM FRÜHEN TIZIAN

2013. 397 S. 126 S/W- UND FARB. ABB. GB. MIT SU
ISBN 978-3-205-78889-8

Der dritte Band der »Geschichte der venezianischen Malerei« umfasst die Zeit vom Ende des Quattrocento bis etwa 1520. Im Mittelpunkt steht Giorgione, der mit der Inauguration der »maniera moderna« (Vasari) den Grundstein zur neuzeitlichen venezianischen Malerei gelegt hat.

Der 4. Band der Geschichte der Venezianischen Malerei ist dem künstlerischen Umkreis Tizians im Zeitraum von 1520 bis 1550 gewidmet. Hier ist zwischen Künstlern zu unterscheiden, die einerseits – wie Paris Bordone, Palma Vecchio und Bonifazio de’Pitati – unter Tizians Einfluss stehen, andererseits – wie Lorenzo Lotto, Pordenone, Savoldo und Schiavone – einen mehr oder minder eigenständigen Entwicklungsweg beschreiten, wobei Pordenone in Konkurrenz mit Tizian als Initiator des Manierismus in Oberitalien zu betrachten ist.

