

Tizians verschollenes capolavoro

Autor(en): **Künzi, Katrin**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich**

Band (Jahr): **1 (1994)**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-720117>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Tizians verschollenes capolavoro

Katrin Künzi

Abb. 1: Johann Carl Loth, nach Tizian, *Ermordung des Heiligen Petrus Martyr*, Öl auf Leinwand, 500 x 306 cm, Venedig, Santi Giovanni e Paolo.

¹ Eugenio Riccòmini: *Il capolavoro di Tiziano non era bruciato. Due grandi frammenti sono in una banca svizzera*, in: *Il Giornale dell'Arte*, Nr. 71, Oktober 1989, S. 1/2.

² Zu seinen früheren Altären vgl. Theodor Hetzler: *Die frühen Gemälde des Tizian*, Diss. Basel 1920; Karl Oettinger: *Tizians "Verkündigung" in Treviso*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, N.F. Bd. 7, 1930, S. 319-337; Alessandro Parronchi: *La prospettiva a Venezia tra Quattro- e Cinquecento*, in: *Prospettiva* 9, 1977, S. 7-16; Staale Sinding-Larsen: *Titian's "Madonna di Ca' Pesaro" and its historical significance*, in: *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, Vol. 1, 1962, S. 139-169; David Rosand: *Painting in Cinquecento Venice. Titian, Veronese, Tintoretto*, New Haven/London 1982; Thomas Puttfarcken: *Tizians "Pesaro-Madonna". Massstab und Bildwirkung*, in: *Der Betrachter ist im Bild*, Hrsg. von Wolfgang Kemp, Köln 1985, S. 62-90; Rona Goffen: *Piety and patronage in Renaissance Venice. Bellini, Titian and the Franciscans*, New Haven/London 1986; Hans H. Aurenhammer: *Studien zu Altar und Altarbild der venezianischen Renaissance. Form, Funktion und historischer Kontext*, Diss. Wien 1985; Ders.: *Künstlerische Neuerung und Repräsentation in Tizians "Pala Pesaro"*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XL, 1987, S. 13-44.

³ Freie Adaptation in Bologna (Pinacoteca Nazionale); vgl. Richard E. Spear: *Domenichino*, New Haven/London 1982, S. 222ff.

⁴ Seitenverkehrte Variante in Vicenza (Pinacoteca); vgl. *Pinacoteca di Vicenza*, Hrsg. von Andreina Ballarin, Vicenza 1982, S. 151 (Inv. A-75).

⁵ Vgl. dazu unten, S. 152.

⁶ Basel (Kunstmuseum); vgl. Germain Bazin: *Théodore Géricault. Etude critique, documents et catalogue raisonné*, Bd. II, Paris 1987, S. 291 und Kat. Nr. 297. Für weitere Kopien vgl. die Listen bei Harold E. Wethey: *The paintings of Titian*, Bd. I: *The religious paintings*, London 1969, S. 153ff., sowie Patricia Mahnken Meilman: *Titian's "Saint Peter Martyr" and the development of altar painting in Renaissance Venice*, Diss. Columbia University, Ann Arbor 1989, S. 346/347. Umstritten in der Chronologie und ev. näher bei dem Bild von Palma Vecchio in Alzano Lombardo (vgl. unten, Anm. 50) ist Morettos Gemälde in Mailand (Pinacoteca Ambrosiana); vgl. Pier Virgilio Begni Redona: *Alessandro Bonvicino: Il Moretto da Brescia*, Brescia 1988, S. 292ff.

⁷ Vgl. Wethey 1969 (wie Anm. 6), S. 155.

⁸ Ebd., S. 154.

Im Oktober 1989 vermeldete der "Giornale dell'Arte" auf der Frontseite das spektakuläre Wiederauftauchen zweier Fragmente eines Meisterwerks von Tizian in einer Zürcher Bank. Das Ereignis lag damals bereits ein Jahr zurück, da es seltsamerweise nur in der Bologneser Lokalpresse ("Il Resto del Carlino" und "Unità"), nicht aber in kunstwissenschaftlichen Zeitschriften Wellen geschlagen hatte. Die Geschichte hatte ihren Anfang im Herbst 1988 genommen, als in der Umgebung von Bologna ein Priester und Geschäftsmacher sowie die renommierte Restauratorin Adria Santunione samt ihrem Ehemann festgenommen wurden. Was war geschehen? Bekannt war, dass der besagte Prete in New York ein hoher Funktionär des Vatikans war, somit eine Respektsperson, wie man annehmen durfte. Nicht bekannt war aber, dass der Priester im Zusammenhang mit der Pizza Connection von der Polizei gesucht wurde. Nun hatte er sich anlässlich eines Besuches in Italien mit einer Bitte an das Ehepaar Santunione gewendet: zwei Leinwandfragmente, die ein Freund des Priesters angeblich in einer Schweizer Bank aufbewahrte, sollten technisch untersucht werden. Die beiden machten sich, wenn auch eher widerwillig, auf die Reise nach Zürich - vergeblich: die Bank war geschlossen, der Freund des Priesters abwesend - die Fragmente konnten nicht untersucht werden. Was blieb, waren zwei Farbfotos, die aber groteskerweise nach der Freilassung des Ehepaars Santunione in den Händen der Untersuchungsbehörde landeten, so dass bis heute niemand genau weiss, ob "il capolavoro di Tiziano non era bruciato"¹.

Die Rede ist von Tizians Gemälde *Die Ermordung des Heiligen Petrus Martyr*, das er in den Jahren 1525-1530 für einen Seitenaltar in der grossen Dominikanerkirche Santi Giovanni e Paolo in Venedig schuf (Abb. 1). Das Werk war nach der *Assunta* und der *Pesaro-Madonna* Tizians dritter grosser Auftrag für ein Altargemälde in Venedig² und wurde auf Anhieb zu seinem berühmtesten Bild. Seither genoss das Gemälde in Kunstliteratur und Kunstkritik einen unvergleichlichen Ruf. Es galt über Jahrhunderte nicht nur als Glanzstück innerhalb von Tizians religiöser Malerei, sondern als Paradebeispiel der *pittura veneziana* schlechthin. Die Maler selber betrachteten es ebenfalls als Lehrstück par excellence: das Bild gehört zu Tizians meistkopierten Werken; die wichtigsten heute noch erhaltenen und sicher zuschreibbaren Kopien stammen von Domenichino³, Francesco Maffei⁴, Johann Carl Loth⁵ und Théodore Géricault⁶. Bemerkenswert sind ausserdem die nur noch dokumentarisch überlieferten Kopien von Annibale und Ludovico Carracci.⁷ Die bekannteste graphische Reproduktion ist der mit "Ticianus inventor, Martinus Rotus Sibesis F." bezeichnete Holzschnitt von Martino Rota (1558-1586).⁸ 1797 gelangte das Altarbild im Gefolge der napoleonischen Raubzüge nach Paris. Auf der Schiffsreise erlitt es Wasserschäden, so dass es in Paris vom ursprünglichen Bildträger Holz auf Leinwand übertragen

135

⁹ Zu den vom späten 17. bis ins 19. Jahrhundert erfolgten Restaurierungen vgl. Meilman 1989 (wie Anm. 6), S. 133ff.

¹⁰ Zu den nicht bis ins letzte geklärten Ereignissen jenes 16. August 1867 vgl. Riccòmini 1989 (wie Anm. 1), S. 2: Jemand hätte die Hauptfiguren des Bildes sorgfältig [!] ausgeschnitten, in Sicherheit gebracht und anschliessend Feuer in der Cappella del Rosario gelegt, um den gerüchtweise bekannten Verkauf des Gemäldes nach Amerika zu vereiteln. Die beiden Fragmente wären dann tatsächlich aus Italien geschafft worden, jedoch nicht nach Amerika, sondern nach Wien. - Auch Harold Wethey: *The paintings of Titian*, Bd III: *The mythological and historical paintings*, London 1975, S. 263 führt die Publikation von Frimmel an.

¹¹ Riccòmini 1989 (wie Anm. 1), S. 2.

¹² Trotz seiner Berühmtheit führt das Bild in nahezu allen Buchpublikationen zu Tizian oder zur venezianischen Malerei ein auffälliges Schattendasein. In den Darstellungen von Rosand 1982 (wie Anm. 2, Kapitel "Titian and the challenge of the altarpiece"), Goffen 1986 (wie Anm. 2) und *The altarpiece in the Renaissance*. Hrsg. von Peter Humfrey und Martin Kemp, Cambridge 1990, wird das *Petrusbild* nur am Rande und in grösserem Kontext erwähnt, nicht aber als Hauptgegenstand behandelt. William Hood widmet dem Gemälde in seiner Dissertation: *Titian's narrative art: some religious paintings for venetian patrons, 1518-1545*, New York 1977, immerhin ein ganzes Kapitel: "The Saint Peter and the dramatic altarpiece" (S. 30-56). Für die Darstellung des Bildes in der Kunsttheorie und Kunstliteratur vgl. Norman E. Land: *Titian's "Martyrdom of St. Peter Martyr" and the "limitations" of ekphrastic art criticism*, in: *Art History* 1990, S. 294-317; eine einzige Studie setzt sich abschliesslich mit diesem Bild auseinander: die 1989 an der Columbia University erschienene Dissertation von Patricia Mahnken Meilman (wie Anm. 6); ein wichtiger Beitrag, der sich vor allem mit der Auftraggeberseite - den *Scuole piccole* - befasst, ist der Aufsatz von Peter Humfrey: *Competitive devotions: The Venetian Scuole Piccole as donors of altarpieces in the years around 1500*, in: *The Art Bulletin* 70, 1988, S. 401-423.

¹³ Loths Kopie wurde früher in den Palazzi Reali in Florenz aufbewahrt und 1868 durch Carlo Emmanuele II der Kirche SS. Giovanni e Paolo geschenkt, um Tizians verbranntes Bild zu ersetzen. Vgl. dazu sowie zur irrtümlichen Attribution des Bildes an Niccolò Cassana (Wethey) bzw. an Cigoli (Freedberg und Crowe/Cavalcaselle) Meilman 1989 (wie Anm. 6), S. 63, Anm. 3. Loth gehörte wahrscheinlich 1696, zusammen mit Niccolò Cassana, zu den Begleitern des Fürsten Ferdinand von Toskana anlässlich von dessen Aufenthalt in Venedig. In der Briefsammlung des *principe* fand Fogolari 1937 einen auf den 14. August 1691 datierten Brief, aus dem hervorgeht, dass in der Tat Loth und nicht Cassana der Maler der Kopie von Tizians berühmtem Bild gewesen ist. Vgl. Rodolfo Palucchini: *La pittura veneziana del seicento* (2 Bde.), Mailand 1981, Bd. 1, S. 263/264. Der Brief ist abgedruckt bei Gerhard Ewald: *Johann Carl Loth, 1632-1698*, Amsterdam 1965, S. 42.

¹⁴ Der vorliegende Artikel entstand im Zusammenhang mit meiner demnächst abgeschlossenen Dissertation: *Tizian - fortuna critica und Fallbeispiele zur künstlerischen Rezeption*.

¹⁵ Undatierter Brief der Scuola di San Pietro Martire an den Consiglio dei Dieci; hier zitiert nach Meilman 1989 (wie Anm. 6), Appendix I, Doc. 2, S. 328 (Hervorhebung K.K.).

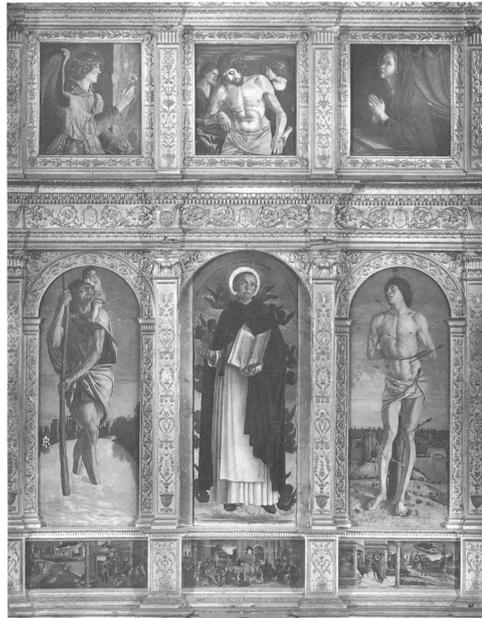
werden musste. Wieder zurück in Venedig, wurde es, gemeinsam mit einer *Sacra conversazione* von Giovanni Bellini, angeblich zur Restaurierung⁹, in der Cappella del Rosario aufgestellt. Dort fielen die beiden Gemälde am 16. August 1867 einem Brand zum Opfer, und zwar vollständig, wie alle Welt glaubte. Die Brisanz der vor vier Jahren im "Giornale dell'Arte" präsentierten Geschichte mit *giallo*-Charakter liegt nun darin, dass der Autor die "Zürcher" Fragmente mit zwei Teilstücken von Tizians Original identifiziert, die Ludwig von Frimmel 1917 tatsächlich in Wien im Hause des Bürgerrats Ludwig von Zatzka gesehen und anschliessend im dritten Band seiner "Studien und Skizzen zur Gemäldekunde", 1917, mit Tafeln publiziert hatte.¹⁰ Wie dem auch sei - solange der italienische Staat nichts unternimmt und "fa come Omero, ogni tanto dormicchia, schiaccia frequenti pisolini"¹¹, harrt dieser spektakuläre Fall weiterhin der Aufklärung.

Obwohl davon ausgegangen werden muss, dass 1867 ein unschätzbare Werk unwiederbringlich verloren gegangen ist, gibt es genügend Material, um über Tizians drittes grosses Altarbild zu sprechen.¹² Die breite Überlieferung des Gemäldes, sowohl in Texten wie in Bildern, und insbesondere die Existenz der 1988 gereinigten und restaurierten Kopie von Johann Carl Loth¹³, die sich wieder am ursprünglichen Bestimmungsort befindet, bilden den Ausgangspunkt des vorliegenden Beitrags. Nach einigen Hinweisen auf die Entstehungsumstände soll versucht werden, dieses Hauptwerk Tizians einerseits im Zusammenhang mit der aktuellen Diskussion um das venezianische Altarbild der Hochrenaissance zu behandeln, andererseits die Stellung und Bedeutung des Bildes im Schaffen des Künstlers zu skizzieren. Der letzte Schwerpunkt des Essays widmet sich anhand ausgewählter Beispiele Aspekten der *fortuna critica* sowie der künstlerischen Wirkungsgeschichte, die bisher nur marginal oder gar nicht thematisiert worden sind.¹⁴

Der Auftrag

Die genauen Entstehungsumstände von Tizians berühmtestem Bild werden wohl nie bis ins letzte geklärt werden. Dokumentarisch nachgewiesen ist, dass die *Banca*, der Vorstand der Scuola di S. Pietro Martire, im Herbst 1525 den Consiglio dei Dieci in einem Brief um die Erlaubnis bat, ein Altarbild für ihre Kapelle in der Kirche Santi Giovanni e Paolo in Auftrag zu geben und "che tal palla sia facta cum tuta quella bellezza et perfectione che se convien a dicta Veneranda Schola et a tanta chiesa de san Zuanepolo [...] possiamo nui dele nostre borse et nostri danari proprj senza dano della Schola far depenzer et compir dicta palla ad uno deli primi de dicta arte che ne parera."¹⁵ Das neue Altargemälde sollte ein älteres von Jacobello del Fiore ersetzen, das dieser kurz nach der Gründung der Scuola di S. Pietro Martire im Jahr 1433 gemalt haben mag.¹⁶ Der Wortlaut des Briefes macht unmissverständlich den Anspruch auf höchste künstlerische Qualität deutlich, den die Scuola mit diesem Auftrag verband. Dass die Mitglieder der *Banca* den Auftrag offensichtlich aus eigenen Mitteln bezahlen wollten, geht wahrscheinlich darauf zurück, dass anlässlich der Beratung im Ordenskapitel Stimmen gegen ein derart ambitiöses Unternehmen laut geworden waren und einige Mitglieder einen Künstler beauftragen wollten, der der *Banca* nicht würdig genug erschien.¹⁷ Tatsächlich steht Tizians *Petrusbild* am Ende einer Reihe heute noch berühmter Altarbilder, hinter denen jeweils eine *Scuola piccola* als Auftraggeberin stand.¹⁸ Das erste unter solchen Umständen entstandene Auftragswerk war das

Abb. 2: Giovanni Bellini und Umkreis von Lauro Padovano, *Polyptychon des Heiligen Vincenzo Ferrer*, Tempera auf Holz, ca. 1464-1468, Venedig, Santi Giovanni e Paolo.



Polyptychon mit dem *Heiligen Vincenzo Ferrer* in der Haupttafel¹⁹, das Mitte der sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts für die zweite Seitenkapelle rechts in der gleichen Kirche in Auftrag gegeben wurde (Abb. 2 und 3). In der Klarheit der Gliederung, durch die Monumentalität der Figuren und die dezente, aber eindrucksvolle, in antikanischen Formen geschnitzte Rahmenarchitektur setzte das Werk Qualitätsmassstäbe für zukünftige Aufträge. Immerhin war die Dominikanerkirche Santi Giovanni e Paolo zusammen mit der grossen Schwester der Franziskaner, Santa Maria Gloriosa dei Frari, die grösste Kirche Venedigs; mit ihren zahlreichen Kapellen und Seitenaltären bot sie viel Raum für private Stiftungen oder Aufträge von Bruderschaften. Gerade für die *Scuole piccole*, die im Unterschied zu den *Scuole grandi* oft weniger grosse oder keine Versammlungsgebäude besaßen, stellte die Möglichkeit zum Unterhalt einer eigenen Kapelle in einer der vielen Kloster- oder Pfarrkirchen der Stadt eine willkommene Gelegenheit dar, an die Öffentlichkeit zu treten. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts war es zudem auch für die *Scuole piccole* üblich geworden, ihren Altar mit einem Bild zu schmücken. Bilder waren für die *Scuole* von besonderer Bedeutung, da ihre religiöse Praxis nicht darauf abzielte, die Laien in erster Linie in den Grundsätzen der christlichen Religion zu unterrichten, sondern sie durch den Schutz und die Beispielhaftigkeit der Heiligen auf das Jüngste Gericht und das Leben nach dem Tod vorzubereiten. So erging um 1470 durch die Scuola di Santa Caterina di Siena der Auftrag an Giovanni Bellini, für den ersten Seitenaltar im rechten Seitenschiff von Santi Giovanni e Paolo eine monumentale *Sacra conversazione mit den Heiligen Katharina von Siena, Thomas* und weiteren Figuren zu malen. Wie bereits erwähnt, ging dieses kapitale Altarbild von Bellini zusammen mit Tizians Gemälde im Brand von 1867 zugrunde. Es bedeutete einen Wendepunkt in der Geschichte dieses Bildtyps: ein Aquarell aus dem 19. Jahrhundert lässt darauf schliessen, dass Bellini mit diesem Bild das erste Beispiel einer auf *einer* Tafel vereinten *sacra conversazione* mit vielen, mindestens lebensgrossen Figuren schuf.²⁰

Tizians verschollenes capolavoro

¹⁶ Die Annahme stützt sich auf F. Sansovino: *Veneta città nobilissima* (1581), Ed. G. Martinioni, Venedig 1663, S. 65 (hier übernommen nach Peter Humfrey 1988 [wie Anm. 12] S. 405, Anm. 27).

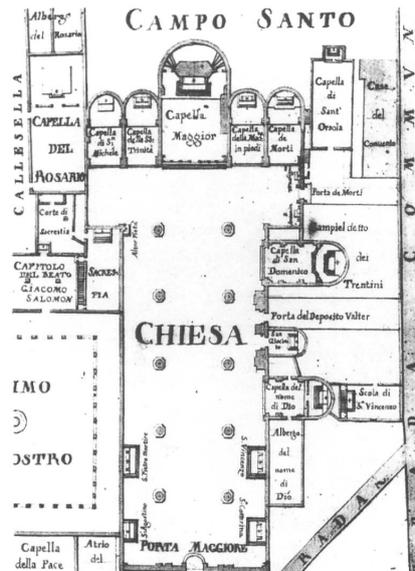
¹⁷ Vgl. Meilman 1989 (wie Anm. 6), S. 120/121.

¹⁸ Vgl. dazu die Untersuchung von Humfrey 1988 (wie Anm. 12). Allgemein zur Geschichte der *Scuole*: Brian Pullan: *Rich and poor in Renaissance Venice. The social institutions of a catholic state*, Oxford 1971; *Le scuole di Venezia*. Hrsg. von Terisio Pignatti, Mailand 1981; vgl. neuerdings auch Michel Hochmann: *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*, (Collection de l'école française de Rome - 155), Rom 1992, S. 319ff.

¹⁹ Rona Goffen: *Giovanni Bellini*, New Haven/London 1989, S. 274ff., schreibt die Haupttafel Giovanni Bellini zu; die Predella dagegen siedelt sie im Umkreis von Lauro Padovano an. - Dem Heiligen Augustin, dessen Regel der Heilige Dominikus annahm, sowie den drei Dominikaner-Heiligen Katharina von Siena, Vincenzo Ferrer und Petrus Martyr widmete man in SS. Giovanni e Paolo die ersten zwei Kapellen im linken und rechten Seitenschiff, wie aus einem Grundriss der Kirche vor den Veränderungen des frühen 19. Jahrhunderts hervorgeht.

²⁰ Vgl. Johannes Wilde: *Venetian art from Bellini to Titian*, Oxford 1974, S. 13ff.; ebenfalls: Humfrey 1988 (wie Anm. 12), S. 406. Fotomontage der ursprünglichen Aufstellung bei Goffen 1989 (wie Anm. 19), S. 120.

Abb. 3: Plan von Santi Giovanni e Paolo aus dem 18. Jahrhundert, Venedig, Archivio di Stato.



²¹ Carlo Ridolfi: *Le maraviglie dell'arte* (1648). Hrsg. von Detlef von Hadeln, Berlin 1914, Bd. I, S. 167.

²² Vgl. *Le siècle de Titien*, Ausst. kat. Paris, Grand Palais, 1993, Kat. Nrn. 220-223. W. Roger Rearick hält in seinen entsprechenden Katalogtexten an der Annahme eines Wettbewerbs fest. Er weist sogar mit Nachdruck darauf hin, dass die Kompositionsstudie Pordenones (Florenz, Uffizien) einen für die Zeit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Venedig seltenen Fall eines überlieferten *modello* darstelle, mit dem das Prozedere des Wettbewerbs dokumentiert sei. Ebenfalls vorbehaltlos für die These eines Wettbewerbs ist André Chastel: *Rivalitäten in Venedig: Der Wettbewerb um "San Pietro Martire"* (1528-1530), in: A.Ch.: *Chronik der italienischen Renaissancemalerei 1280-1580*, Fribourg 1983, S. 170-187.

²³ Humfrey 1988 (wie Anm. 12), S. 407: "this is the earliest recorded instance of a *scuola piccola* doing so." Die Notiz bei Paolo Pino, der ideale Künstler tue gut daran, sich in Wettbewerben zu messen "come già volse far Giacopo Palma con Tiziano nell'opra de San Pietro Martire qui in Vengia" (vgl. Paolo Pino: *Dialogo di pittura* [Venedig 1548], abgedruckt in Paola Barocchi: *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari 1960, Band I, S. 93-139; S. 137), muss nicht als Beweis für eine effektiv ausgeschriebene Konkurrenz betrachtet werden, genauso wie die Zeichnungen von Palma und Pordenone und auch die Altartafel in Alzano Lombardo von Palma Vecchio (vgl. unten, Anm. 50) ohne weiteres bereits persönliche Auseinandersetzungen der Künstler mit dem Werk Tizians gewesen sein könnten. Palma Vecchio war übrigens Mitglied der Scuola di S. Pietro Martire und Mitunterzeichner des Briefes an den Consiglio dei Dieci, was Meilman (wie Anm. 6) eher als Argument gegen seine Teilnahme an einem Wettbewerb wertet (S. 131f.).

Weniger klar zu beantworten ist die Frage, ob es 1525 um den Auftrag der Scuola di S. Pietro Martire tatsächlich zu einem Wettbewerb zwischen Tizian, Palma Vecchio und Pordenone kam, wie dies Ridolfi 1648 suggeriert: "Dicesi, che nella disposizione di quell'opera vi concorressero il Pordenone e'l Palma Vecchio, di cui conservasi in casa Contarina di San Samuuelo un picciolo modello; nondimeno prevalse il merito di Titiano essendo, che il grido del suo valore estendevasi per ogni parte spirando a suo favore il Cielo e gli huomini insieme."²¹ Das angesprochene kompetitive Klima auf Seiten der Auftraggeberschaft scheint eine derartige Konkurrenz durchaus nicht auszuschließen, zumal tatsächlich sowohl von Palma Vecchio wie von Pordenone Studien zu dem Thema und von letzterem zusätzlich eine grössere Kompositionszeichnung erhalten sind.²² Es gibt indes Gründe, die dagegen sprechen. Das mehr als hundertjährige Schweigen der Quellen mutet insofern besonders eigenartig an, als eine solche Wettbewerbsausschreibung damals keineswegs die Regel war und deshalb sicherlich grösseres Aufsehen erregt hätte.²³ Besonders ins Gewicht gegen die Wettbewerbshypothese fällt der Umstand, dass Pordenone 1525 vermutlich noch gar nicht in Venedig weilte²⁴; in der Tat waren erst die dreissiger und frühen vierziger Jahre die Zeit der grossen künstlerischen Rivalitäten zwischen Tizian und Pordenone.²⁵

Der Heilige Petrus Martyr

Petrus von Verona, 1205 als Sohn katharischer Eltern geboren und 1221 in den Dominikanerorden eingetreten, galt im Mittelalter als einer der strengsten Inquisitoren in Oberitalien.²⁶ Seine fanatischen Verfolgungen hatten dermassen den Hass der Ketzer geschürt, dass eine Verschwörung verschiedener katharischer Häretiker in Mailand, Como, Bergamo, Lodi und Pavia entstand, mit dem Ziel, jemanden mit der Ermordung des verhassten Mönchs zu beauftragen. In der Osterwoche 1252 spitzte sich das Unternehmen

in Como zu - Carino, der gedungene Mörder, beobachtete Petrus gemeinsam mit seinem Gehilfen Albertino Porro, bis der Mönch am Samstag in Begleitung von Fra Domenico, Fra Conrad und einem vierten Dominikaner nach Mailand aufbrach. Carino nahm die Verfolgung auf, erreichte kurz nach Mittag Petrus und Domenicus und griff zuerst Petrus an: mit einem knüppelähnlichen Beil (*manganello*) versetzte er ihm fünf Schläge auf den Kopf, danach wandte er sich dem zu Tode erschrockenen Domenicus zu und verabreichte ihm ebenfalls sieben Schläge, worauf er sich wieder Petrus zuwandte und ihm mit einem langen Schwert den Todesstoss zufügte. Sterbend wiederholte der strenggläubige Mönch mehrfach die Worte Christi "Herr, in Deine Hände befehle ich meinen Geist"²⁷ und begann dann das "Credo" zu beten. Die Kanonisierung des Märtyrer-Mönchs erfolgte ein Jahr später, 1253, durch Papst Innozenz IV.; 1300 überführte man seinen Leichnam in die Portinari-Kapelle der Kirche Sant'Eustorgio in Mailand, die bald zu einem wichtigen Pilger-Zentrum wurde.

Die Verehrung des Petrus Martyr in Venedig ist nicht erstaunlich. Einmal förderten die Dominikaner den Kult, da Petrus einer der ersten kanonisierten Heiligen des Ordens war; die Überlieferung siedelte ausserdem zwei der zahlreichen Wunder, mit der seine Legende von Anfang an umwoben war, in Venedig an.²⁸ Nicht zuletzt mag auch die Krisensituation, in die sich die katholische Kirche angesichts der Wirren um die protestantische Reformation manövriert hatte, ein Grund für das Wiederaufleben des Interesses an dem mittelalterlichen Inquisitionsheiligen gewesen sein. Das religiöse und politische Klima Venedigs in jenen Jahren der frühen *Controriforma* vor dem Tridentinischen Konzil hob sich deutlich vom übrigen Italien ab: die Stadt wurde nach dem *Sacco di Roma*, 1527, zum Sammelbecken für geflüchtete Intellektuelle aus allen Teilen Italiens. Toleranz galt immer als herausragendes Merkmal der politisch-religiösen Geschichte Venedigs, der Mythos der "Venezia città di libertà" beinhaltete die tatsächlich durchgesetzte, möglichst weitgehende Unabhängigkeit von der römischen Kurie. Venedigs Katholizismus ist nicht so sehr im Bannkreis des Jesuitenordens anzusiedeln²⁹, als vielmehr im Gefolge einer eigenen Zelle von Kirchenleuten und Gelehrten, die über den Weg der Rückkehr zur Bibel und zu den frühen Kirchenvätern sowie mit einer ernsten, persönlichen Frömmigkeit die Missstände in der Kirche zu bereinigen suchten. In den zwanziger und frühen dreissiger Jahren profilierten sich solche Gruppen einerseits im Umkreis des Abtes von S. Giorgio Maggiore, Gregorio Cortese, andererseits um Gianpietro Carafa, den späteren Papst Paul IV. Auch der bedeutendste Reformers der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Gaspare Contarini, entstammte diesen Zirkeln.³⁰ Im Zusammenhang mit dem Auftrag für das *Petrusbild* in Santi Giovanni e Paolo stellt sich die Frage, wie die Kirchenreform in Venedig dem Phänomen der Häresie begegnete. Zunächst herrschte ganz allgemein eine ausgeprägt anti-lutherische Stimmung: es gab Bücherverbrennungen; es gab den berühmten Ketzerprozess gegen einen Zimmermann, der wegen des Besitzes der suspekten, in *volgare* verfassten Bibel von Antonio Brucioli verhaftet wurde.³¹ Abgesehen von diesen eher Episoden gebliebenen Vorfällen und mehreren Hexereiprozessen³² blieb aber die venezianische Inquisition - immer unter der Kontrolle des Consiglio dei Dieci - in der Regel recht mild und zurückhaltend. Es erscheint deshalb eher unwahrscheinlich, dass man mit dem Altarbild, das die Ermordung des Inquisitor-Mönchs des 13. Jahrhunderts zeigt, gleichzeitig auch der zeitgenössischen Inquisition ein Denkmal setzen wollte.

Tizians verschollenes capolavoro

²⁴ Dokumentarisch ist er nicht vor 1528 in Venedig nachgewiesen; vgl. Meilman 1989 (wie Anm. 6), S. 128 und Anm. 66.

²⁵ Pordenone hatte sich mit Fresken im Chor von San Rocco (1528), Fresken am Palazzo d'Anna (um 1530) und vor allem den Fresken im Kloster Santo Stefano (1532 vollendet) eine prominente Stellung erobert. Vgl. dazu: Walter Friedlaender: *Titian and Pordenone*, in: *The Art Bulletin* XLVII, 1965, S. 118-121.

²⁶ Zu den Quellen vgl. Meilman 1989 (wie Anm. 6), S. 63, Anm. 4.

²⁷ *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*. Übersetzt von Richard Benz, Heidelberg 1984¹⁰, S. 326.

²⁸ Vgl. Meilman 1989 (wie Anm. 6), S. 104/105 mit Quellenangabe.

²⁹ 1542 wurde zwar Diego Lainez, neben Ignatius von Loyola ein weiterer Ordensgründer, nach Venedig berufen, was aber eine Etablierung des Ordens nicht beschleunigte (vgl. Dagmar Feghlem-Aebersold: *Zeitgeschichte in Tizians religiösen Historienbildern*, Hildesheim/Zürich/New York 1991, S. 69).

³⁰ Vgl. zu diesen Zusammenhängen: Oliver Logan: *Culture and society in Venice 1470-1790*, London 1972, Kap. 1; Christopher Cairns: *Pietro Aretino and the republic of Venice. Researches on Aretino and his circle in Venice 1527-1556*, Florenz 1985, Kap. IV und V; Alvise Zorzi: *La vita quotidiana a Venezia nel secolo di Tiziano*, Mailand 1990, Kap. VII. Vgl. im weiteren die Untersuchung von Feghlem-Aebersold (wie Anm. 29).

³¹ Für die zitierten Fälle der Repression vgl. Zorzi 1990 (wie Anm. 30), S. 281ff.; Cairns 1985 (wie Anm. 30), S. 106.

³² Vgl. Zorzi 1990 (wie Anm. 30), S. 283ff.

Das Bild

Tizian wählte für seine Komposition den Moment grösster dramatischer Spannung. Der Betrachter sieht sich drei lebensgrossen³³, in antikischer Körperlichkeit und heftiger Bewegung gezeigten Figuren gegenüber: der Mörder Carino steht breitbeinig über seinem am Boden liegenden Opfer und setzt zum letzten, tödlichen Schwertstreich an, während Domenicus sich entsetzt in jäher Fluchtbewegung vom grausigen Geschehen abwendet. Die Mordszene ist hinterfangen von einer grandiosen Naturkulisse, die in ihrer Höhe noch mehr Bildfläche einnimmt als die Figuren selber. Die Naturszenerie ist, wie praktisch immer bei Tizian, nicht im Sinne einer Hintergrundstaffage gewählt, sondern formal und inhaltlich untrennbar mit den Figuren verbunden, wobei die Entsprechungen von grossen Zügen bis in kleinste Einzelheiten zu beobachten sind. Die Eiche³⁴ in der Mitte folgt einerseits dem nach oben - zu den himmlischen Boten - weisenden Arm des Märtyrers und nimmt gleichzeitig in der sich im Wind biegender Astgabelung die hochgerissenen Arme des fliehenden Domenicus auf. Das Motiv der Verzweigung scheint im Kern in der eigenartig geknickten Haltung von Arm, Hand und gespreizten Fingern des Petrus angelegt zu sein, von wo aus es sich über das ganze Bild ausbreitet. Kann man soweit gehen, darin eine Visualisierung des bewussten Sterbens des Märtyrers in der Sekunde Null zwischen Leben und Tod zu sehen? Tizian hätte somit der Landschaft, jenseits ihrer natürlichen Erscheinung, einen symbolischen Wert verliehen. Die pathetische Körpersprache der Protagonisten bestimmt nicht nur das Flächenmuster der Komposition; insbesondere Domenicus scheint in seiner ungestümen, affekthaften Torsion die "ästhetische Grenze"³⁵ des Bildes räumlich in den Bereich des Betrachters hinein zu durchbrechen. Während sich im linken unteren Bildviertel die Silhouette des Begleiters scharf gegen den Himmel abhebt³⁶, türmt sich auf der rechten Bildhälfte die Baumgruppe diagonal in die Höhe und bildet - ganz ähnlich wie in der ungefähr gleichzeitig in Arbeit stehenden *Pesaro-Madonna* - einen festen rechten Bildabschluss. In der Ferne nimmt man ganz klein zwei fliehende Reiter wahr.³⁷ Der Baumstumpf vorne rechts am Bildrand, aus dem ein junger Ast spriesst, ist gewissermassen die irdische Antwort auf die in himmlischem Licht erscheinenden Engel: beide sind Zeichen für den Triumph des Glaubens über den Tod, für die Wiedergeburt.

Für die farbliche Rekonstruktion des Bildes können wir uns zum einen auf die Kopien, zum anderen auf Beschreibungen stützen.³⁸ Der dritte grosse Altar Tizians hat sich, auch was das Kolorit betrifft, von den anderen Bildern jener ersten grossen Blütezeit abgehoben: nicht innerhalb eines monumental ausgebreiteten Spannungsfelds von Rot, Blau und Gold(gelb)³⁹ wie bei der *Assunta*, der *Pesaro-Madonna*, und anders auch als in den leuchtend farbigen *Mythologien* für Ferrara entfaltetete sich die Gesamtwirkung des *Petrusbildes*; es herrschte eine ungleich strengere Farbenökonomie von Schwarz, Weiss, leuchtendem Blau⁴⁰, viel dunklem Grün und wenig Rot. Tizian machte aus den ikonographisch vorgegebenen Hauptfarben Schwarz und Weiss - die Dominikanertracht besteht aus einem weissen, gegürteten Untergewand und einem schwarzen Kapuzenmantel - ein bildbestimmendes koloristisches Muster, das abgewandelt wiederkehrt in den unterschiedlichen psychischen Zuständen wiedergebenden abgestuften Inkarnatfarben der drei Protagonisten sowie in dem durch heftige Licht- und Schattenkontraste bestimmten Hintergrund.⁴¹

Katrin Künzi

³³ Die Masse des Bildes betragen 500 x 306 Zentimeter.

³⁴ In ihrer Unerschütterlichkeit war die Eiche immer ein Zeichen für Errettung, für den festen Glauben der Heiligen und das Erdulden der Christen von Unglück. Zur Symbolik der Bäume in Tizians *Petrusbild* (Efeuranken und blühender Lorbeer) vgl. Meilman 1989 (wie Anm. 6), S. 81 und Anm. 31.

³⁵ Vgl. Ernst Michalski: *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Berlin 1932.

³⁶ In der Kopie von Loth ist links neben Domenicus, auf der Höhe seiner Hüfte schwach, in den Stichen etwas besser, ein Dorf mit einem Campanile zu erkennen.

³⁷ Ihre Identifizierung ist nicht ganz leicht: sie können nicht die zwei Mönche sein, die gemeinsam mit Petrus und Domenicus von Como nach Mailand aufbrachen, da sie Rüstungen tragen. Lösungsvorschläge bei Meilman 1989 (wie Anm. 6), S. 76.

³⁸ Aus Beschreibungen des Bildes durch Künstler, wie z.B. als prominentes Beispiel J.M.W. Turner (siehe John Gage: *J.M.W. Turner: A wonderful range of mind*, New Haven/London 1987, [S. 114]), wird ersichtlich, dass die Kopie von Loth eine zuverlässige Vorstellung von der Farbigkeit des Originals vermittelt. Meilman 1989 (wie Anm. 6), S. 85 nennt als weitere wichtige Quellen Francesco Zanotto: *Pinacoteca veneta, ossia raccolta dei migliori dipinti delle chiese die Venezia* (2 Bde.), Venedig 1858-1860, und Stefano Ticozzi: *Vite dei pittori Vecelli di Cadore. libri quattro*, Mailand 1817.

³⁹ Zur Differenzierung von Gold bzw. Gelb als Farben bei Tizian vgl. Theodor Hetzler: *Tizian. Geschichte seiner Farbe*, Frankfurt a.M. 1935, S. 99ff.

⁴⁰ Das leuchtende Blau des Himmels finden wir in dieser Zeit am prominentesten noch auf dem Londoner Bild *Bacchus und Ariadne*, wobei gerade die Farbtintensität der in neuester Zeit restaurierten Bilder in der Londoner National Gallery nicht unbestritten ist - zum Erhaltungszustand der Bilder Tizians vgl. in letzter Zeit Gerhard Hojer: *Angesichts des Oeuvres - ratlos? Eine Nachlese zur Tizian-Ausstellung in Venedig 1990*, in: *Pantheon*, 49, 1991, S. 179-181.

⁴¹ Hetzler 1935 (wie Anm. 39), S. 103, umschreibt eine solche Tendenz, die er zwar nicht am *Petrusbild*, aber an anderen Werken der zwanziger Jahre exemplifiziert, folgendermassen: "Man sieht einen Zusammenklang der Farben, der sich über die Grenzen des Gegenständlichen hinwegschwingt. Tizian kommt zu einer Ordnung, in der die innere Notwendigkeit des Kunstwerks mit einer Deutlichkeit spürbar wird, ja geradezu die Führung übernimmt."

⁴² Vgl. zu dem Thema den immer noch grundlegenden Essay von Jacob Burckhardt: *Das Altarbild*, in: J.B.: *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*. Hrsg. von H. Wölfflin, Stuttgart 1930 (= J.B. Gesamtausgabe XII); jetzt neu herausgegeben und übersetzt durch Peter Humfrey: *The altarpiece in Renaissance Italy*, Oxford 1988.

⁴³ Zur Entwicklung von Altarbildern mit Martyrienzenen vgl. Meilman 1989 (wie Anm. 6), S. 202ff.



Abb. 4: Jacobello del Fiore, *Tod des Petrus Martyr*, Holz, 56,8 x 46,8 cm, 1415-1420, Dumbarton Oaks, Washington D.C.

Das Altarbild⁴²

Tizian übertrug mit seiner *Ermordung des Heiligen Petrus Martyr* das Thema des Märtyrerbildes aus dem Bereich der Predellen bzw. Freskenzyklen in die Sphäre des grossen, hochformatigen Altarbildes.⁴³ Ein Werk von Jacobello del Fiore in Dumbarton Oaks gibt eine Vorstellung davon, wie der Heilige Petrus Martyr rund hundert Jahre früher in der Tafelmalerei dargestellt wurde (Abb. 4): Petrus kniet zwischen dem Mörder und Albertino Porro und trägt auf dem Kopf eine dreifache Krone, die *aureola*.⁴⁴ Ein wichtiges Beispiel für die Petrus Martyr-Ikonographie auf dem Gebiet der Freskenmalerei ist die Basilika Sant'Eustorgio, die letzte Ruhestätte des Heiligen, wo Vincenzo Foppa 1466-1468 im Gewölbe der Portinari-Kapelle Szenen aus der Wundertätigkeit des Petrus Martyr, seinen Tod, eine Verkündigung sowie eine *Assunta* malte (Abb. 5).⁴⁵ Gemäss der Überlieferung ist die Mordszene auch hier am Rande des Barlassina-Waldes mitten im katharischen Territorium zwischen Como und Mailand⁴⁶ angesiedelt; im Unterschied zu Tizian zeigt Foppa, wie auch Domenico angegriffen wird⁴⁷ und wie der sterbende Petrus mit seinem Blut den Anfang des Glaubensbekenntnisses auf den Boden schreibt. Dass Tizians Märtyrer dies nicht tut, sondern mit seiner rechten Hand nach unten weist, ist bedeutsam: er stellt auf diese Weise unauffällig die Beziehung zwischen dem Altarbild und dem darunterstehenden Altarherdem Ort der Zelebration der Eucharistie. Hostie und Wein werden also jedesmal unter die Hand des Heiligen gelegt. Die Kirche Santi Giovanni e Paolo besass eine Finger-Reliquie von Petrus Martyr, was die bedeutungsvolle Rolle seiner Hände innerhalb des Altar-Ensembles erklärt.⁴⁸ Während die Darstellung von Martyrien in Freskenzyklen und Altarbildern anderswo in Italien vereinzelt schon seit dem frühen Trecento⁴⁹ nachweisbar ist, existiert in Venedig vor Tizians *Petrusbild* kein solches Beispiel.⁵⁰ Allerdings finden wir die Szene wieder in zwei kleinformatigen, für private Andacht entstandenen Tafelbildern in London, die mit Giovanni Bellini und seiner Werkstatt in Verbindung gebracht werden (Abb. 6).⁵¹ Obwohl auch hier der äussere Schauplatz beibehalten ist - die Szene spielt sich vor einem dichten Wald ab, einer Baumformation, wie wir sie von verschiedenen späten Werken Bellinis her kennen⁵² -, unterscheiden sich beide Kompositionen entscheidend von Tizians Bild: allein das Breitformat verleiht der dargestellten *istoria* eine erzählerische Breite, umso mehr noch als die Geschichte nicht auf den wesentlichen Augenblick zugespitzt ist, sondern mit mehr Figuren und in einem zeitlichen Ablauf geschildert wird. Auf geradezu unheimliche, "realistische" Weise wird die Ermordung des Dominikanermönchs in Parallele gesetzt zu der Arbeit der Holzfäller, die weiterhin ihre Bäume fällen⁵³, scheinbar ohne das grausige Tun zu bemerken. Einen anderen Darstellungstypus des Petrus Martyr fassen wir beispielsweise in Cima da Coneglianos Bild in der Brera in Mailand (ca. 1505-1506, Abb. 7)⁵⁴: hier wird der Heilige als aufrechtstehende zentrale Figur einer *Sacra conversazione* gezeigt, mit dem eigenartig realistisch und gleichzeitig monumental anmutenden Attribut des im Schädel steckenden Beils.

Die komprimierten Hinweise auf die Ikonographie der Ermordung des Petrus Martyr mögen genügen, um die innovative Leistung zu verdeutlichen, die Tizian mit seinem Altarbild vollbracht hat: verglichen mit den epischen, illustrierenden Kompositionen wirkt Tizians Gemälde geradezu denkmalhaft; durch die imposante Verschränkung von Figuren, Landschaft und Himmel - und somit in übertragenem Sinn von irdischer und himmlischer

Tizians verschollenes capolavoro

⁴⁴ Vgl. ebda., S. 215ff. Während Meilman die Tafel als "an early and unusual instance of a martyrdom in the main section of an altarpiece" (Hervorhebung K.K.) betrachtet, lehnt Hood 1977 (wie Anm. 12), S. 37 und Anm. 70, diese Hypothese ab und stellt fest: "His [Jacobello's] altarpiece almost certainly showed the scene, if at all, in a predella." Das Bild wurde 1940 von Suida (in: Art Quarterly, S. 348) publiziert, damals aber noch Gentile da Fabriano zugeschrieben. Heute hat sich die Attribution an Jacobello durchgesetzt - vgl. Keith Christiansen: *Gentile da Fabriano*, London 1982, Kat. Nr. XLV, S. 132 und Pl. 104.

⁴⁵ Meilman 1989 (wie Anm. 6), S. 240f, bespricht das Werk Foppas im Zusammenhang mit der Liturgie der Dominikaner, deren Forderung nach einer klaren, auf die Eucharistie hinweisenden Bildsprache auch für Tizians Bildkonzeption eine Rolle gespielt haben mag. In der Themenwahl der Gewölbefresken in Sant'Eustorgio sieht sie einen ähnlichen Zusammenhang zwischen den Szenen aus dem Leben des Heiligen und der Eucharistie. Zu den Fresken Foppas vgl. F. Mazzini: *Il restauro degli affreschi del Foppa nella Cappella Portinari in S. Eustorgio*, in: Bollettino d'arte XXXVI, 1951, S. 271ff.; R. Cipriani: *I dipinti*, in: *La Cappella Portinari in Sant'Eustorgio a Milano*, Mailand 1963, S. 111-128; *Vincenzo Foppa alla Cappella Portinari*, Text von S.S. Ludovici, in: L'arte racconta, Nr. 23, Mailand/Genf 1965.

⁴⁶ Vgl. Hood 1977 (wie Anm. 12), S. 34.
⁴⁷ Domenico erlag seinen Verletzungen sechs Tage später. Zum erstaunlichen Schicksal des Mörders Carino - er starb dreissig Jahre später als Dominikanermönch! - vgl. Hood 1977 (wie Anm. 12), S. 34, Anm. 62.
⁴⁸ Vgl. Meilman 1989 (wie Anm. 6), S. 236ff.

⁴⁹ Meilman 1989 (wie Anm. 6), S. 204ff. führt folgende Werke an: die Martyrien des *Hl. Stephanus* und des *Hl. Johannes des Täufers* von Filippo Lippi im Chor des Domes von Prato; den Freskenzyklus mit Szenen aus dem Leben und dem Martyrium des *Hl. Petrus Martyr* von Andrea Bonaiuti in der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella in Florenz; den *Stefaneschi*-Altar in der Pinacoteca Vaticana in Rom; den *Hl. Sebastian* von Giovanni del Biondo und Jacopo di Cione im Museo dell'Opera del Duomo in Florenz; Benozzo Gozzolis Fresken in der Collegiata in San Gimignano (der *Hl. Sebastian als Fürsprecher* und das *Martyrium des Hl. Sebastian*); Giulio Romanos *Steinigung des Hl. Stephanus* in Santo Stefano in Genua.

Abb. 5: Vincenzo Foppa, *Ermordung des Heiligen Petrus Martyr*, Fresko, 1466-1468, Detail aus der Porinari-Kapelle, Mailand, Sant'Eustorgio.



142

⁵⁰ Angesichts dieser Tatsache erhält die Frage nach den Entstehungsumständen von Palma Vecchios *Ermordung des Heiligen Petrus Martyr* in Alzano Lombardo neues Gewicht: da das Gemälde nicht datiert ist und die Annahme, es sei Palmas (abgelehntes) Wettbewerbsstück gewesen, hypothetisch ist, könnte es theoretisch ein vor Tizians Bild datierbares, allerdings eher in lombardischer (vgl. Foppa!) als venezianischer Tradition stehendes Altarbild mit dem Thema der Ermordung des Hl. Petrus Martyr darstellen. Vgl. Humfrey 1988 (wie Anm. 12), S. 414 und Anm. 69 und 70; vgl. auch Philip Rylands: *Palma il Vecchio. L'opera completa*, Mailand 1988, Kat. Nr. 92, der vorsichtig zugunsten der Wettbewerbshypothese votiert (S. 74).

⁵¹ Goffen 1989 (wie Anm. 19), S. 181, meint allerdings: "it may have served as a devotional image, an altarpiece, or both".

⁵² *Götterfest: Orpheus*, beide in Washington, National Gallery of Art.

⁵³ Auf die Symbolik des gefälltten Baumes im Zusammenhang mit dem Tod des Märtyres ist oben, Anm. 34, schon hingewiesen worden.

⁵⁴ Vgl. Peter Humfrey: *Cima da Conegliano*, Cambridge 1983, Kat. Nr. 82, Abb. 127.

⁵⁵ Den Begriff der Empathie entleihe ich Sixten Ringbom: *Icon to narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth century devotional painting*, Abo 1965. Für den venezianischen Bereich vgl. Hans Belting: *Giovanni Bellini. "Pietà". Ikonen und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, Frankfurt a.M. 1985. Für frühere Beispiele vgl. Julian Gardner: *The Louvre Stigmatization and the problem of the narrative altarpiece*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XLV, 1982, S. 217-247.

Sphäre - wird die dramatische religiöse Dimension des Ereignisses für den Gläubigen auf einer intensiv emotionalen Ebene nachvollziehbar. Die Besonderheit von Tizians *invenzione* liegt darin, dass die Geschichte nicht mehr als Zyklus in Einzelbilder aufgesplittet, sondern zu einem szenischen Retabel verdichtet ist, in welchem der Inhalt eine nur mit den Mitteln der Malerei erreichte, visuell eindringliche Form erhält.

Es ist an dieser Stelle ein Exkurs zur Rolle des Narrativen und insbesondere zur Bedeutung der Landschaft in venezianischen Altarbildern der Renaissance angebracht. Die Bezeichnung "narrativ", so wie sie hier zur Diskussion steht, hat nichts zu tun mit der narrativen Struktur der venezianischen *teleri*, der grossen Bilderzyklen in den *Scuole*. Bei diesen Werken wird allein durch das horizontale Bildformat und die Tatsache, dass die Bilder nicht einzeln, sondern als Teile von übergreifenden Zyklen gesehen werden sollten, klar, dass eine "Lesart" von links nach rechts und die narrative Kontinuität die Wahrnehmung dieser Bilder durch den Betrachter bestimmen. Die besondere Bedeutung des narrativen Altarbilds liegt in der Art und Weise, mit der es die "Empathie" des Betrachters lenkt.⁵⁵ Es unterscheidet sich darin fundamental von den früheren Formen des Polyptychons oder der *Sacra conversazione*, deren Bildinhalte weniger von einer Aktion als vielmehr von der ikonischen, raum- und zeitenthobenen Darstellung verschiedener Personen oder Szenen ausgehen, die, wie im Polyptychon, zusätzlich durch die architektonische Rahmenstruktur voneinander getrennt sein können. Das narrative Altarbild dagegen rechnet nicht in erster Linie mit einer anbetenden Haltung des Gläubigen: "Narrative altarpieces are representations of the

Katrin Künzi

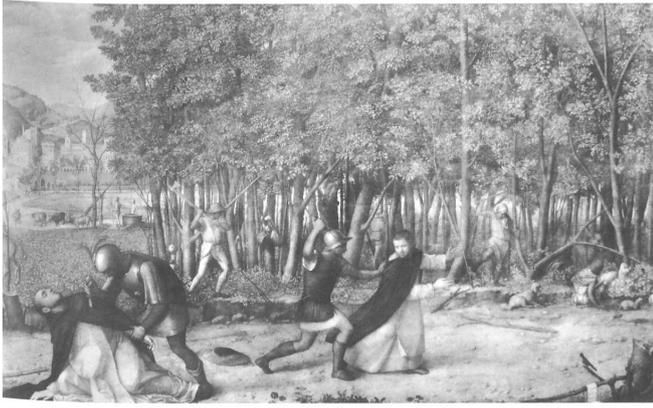


Abb. 6: Giovanni Bellini und Werkstatt, *Tod des Heiligen Petrus Martyr*, Öl auf Holz, 100 x 165 cm, London, National Gallery.

Abb. 7: Cima da Conegliano, *Sacra conversazione mit Heiligem Petrus Martyr*, Öl auf Holz, 330 x 216 cm, ca. 1505-1506, Mailand, Pinacoteca di Brera.



sanctus modus, the holy manner of life.⁵⁶ Dieser Form von Altarbildern eignet die Qualität des Beispielhaften, indem der Betrachter mit bekannten Geschichten auf die Möglichkeit verwiesen wird, sein eigenes Leben gemäss den Vorbildern zu ändern oder auszurichten. Die *Scuole* setzten sich stark für den Heiligenkult ein; im Fall von Tizians grossem Auftragswerk für die Kirche Santi Giovanni e Paolo liegt der Schluss nahe, dass die Dominikaner mit ihrer Wertschätzung einer klaren und einheitlichen Liturgie einen gewissen Einfluss auf die Bildkonzeption ausgeübt haben könnten.⁵⁷ Dass der Anspruch des *docere* nicht theoretisch-abstrakt verstanden werden wollte, zeigt sich gerade am Phänomen der Landschaft, die sich in Venedig im Verlauf der ersten zwei Dekaden des 16. Jahrhunderts im Sinne einer subtil differenzierten, stimmungshaften Vertiefung des religiösen Inhalts einen neuen Raum auf den Altarbildern eroberte.⁵⁸ Typologische Vorformen für Tizians Altarbild - im Sinne einer erzählerischen, hochformatigen *pala* mit Landschaft⁵⁹ - sind nicht unmittelbar nachzuweisen. Ein Künstler tritt indes mit besonders eigenwilligen "Landschafts-Altarbildern" in den Vordergrund: Cima da Conegliano. In der *Madonna mit dem Orangenbaum* (ca. 1496-1498; ursprünglich für einen Seitenaltar in der Kirche Santa Chiara in Murano geschaffen, heute in der Accademia) ist das Thema der *Sacra conversazione* aus ihrem üblichen hoheitsvollen, architektonischen Rahmen in die freie Natur versetzt (Abb. 8). Selbst wenn mit der symmetrischen Anordnung der Figuren - die Madonna wird durch das Orangenbäumchen zusätzlich als Mittelpunkt hervorgehoben - etwas von der traditionellen hieratischen Strenge der Bildgattung bewahrt wird, ist der Betrachter doch ungleich freier, das Auge durch die liebevoll und detailreich gestaltete Landschaft schweifen zu lassen. Die Einbettung in die Natur lockert den Repräsentationsanspruch der *Sacra conversazione* und bringt die

Tizians verschollenes capolavoro

⁵⁶ Meilman 1989 (wie Anm. 6), S. 186.

⁵⁷ Zur Bedeutung des Heiligenkults für die *Scuole* vgl. Humfrey 1988 (wie Anm. 12), S. 403f.

⁵⁸ Vgl. Gustav Künstler: *Landschaftsdarstellung und religiöses Weltbild in der Tafelmalerei der Übergangsepoche um 1500*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 62, 1966, S. 103-156.

⁵⁹ Als Beispiele wären etwa zu nennen: Cima da Coneglianos *Taufe Christi* in San Giovanni in Bragora in Venedig (1494 vollendet); Giovanni Bellinis gleichnamiges Bild in Santa Corona in Vicenza (1502 vollendet); Cimas Gemälde *Der ungläubige Thomas* 1504, Venedig, Galleria dell'Accademia; Marco Basaitis *Christus auf dem Oelberg* (1510 bzw. 1516, Venedig, Galleria dell'Accademia); Giorgiones *Castellfranco-Madonna* (ca. 1505, Castellfranco, Dom); Giovanni Bellinis *Pala di San Zaccaria* (1505, in situ).

Abb. 8: Cima da Conegliano, *Madonna mit dem Orangenbaum*, Öl auf Holz, 212 x 139 cm, ca. 1496-1498, Venedig, Galleria dell'Accademia.



144

Epiphanie ein Stück weit dem Betrachter entgegen. Die Öffnung des Bildgeschehens auf die Aussenwelt wird verstärkt durch die Zurücknahme der statischen Frontalität der Figuren: "Whereas the saints of Cima's *Sacra conversazioni*, as in those of Bellini, had hitherto been largely passive, engaged only in reading, meditation or prayer, here for the first time they become active, and move forwards to communicate with the equally active Virgin and Child."⁶⁰ Als unkonventionelles Altarbild, das seine Lebendigkeit in erster Linie aus der reizvollen Landschaft und den locker bewegten Figuren bezieht, stellt die *Madonna mit dem Orangenbaum* von Cima m.E. eine Art "Vorläufer" von Tizians *Petrusbild* dar. Auch in anderer Hinsicht bleibt dieser Maler für Tizians Altarbilder von Interesse. In der *Madonna mit zwei Heiligen* (ca. 1496-1498⁶¹; ursprünglich in SS. Annunziata in Parma, heute in der Galleria Nazionale in Parma) kombiniert Cima die *Sacra conversazione* in der Landschaft mit einer kühnen, asymmetrischen Architekturkulisse (Abb. 9). Durch die dynamische Schrägstellung und den ruinösen Zustand - "it appears as much a work of irrational nature as of human artifice"⁶² - fehlt dieser Architektur die fest strukturierte Zentralität des in traditionellem Modus dargestellten Bildtyps.⁶³ Besondere Beachtung verdienen im weiteren die beiden hinter der Madonna aufragenden Säulen, die stark an die berühmten Säulen von Tizians *Pesaro-Madonna* erinnern. In der *Anbetung der Hirten* für Santa Maria dei Carmini in Venedig (ca. 1509-1511, Altarbild am Ort) lässt Cima in ähnlicher Weise wie Tizian im *Petrusbild* die Handlung durch eine mächtige asymmetrische Fels- und Baumformation dominieren (Abb. 10).

⁶⁰ Humfrey 1983 (wie Anm. 54), S. 35. Nach Eduard Hüttinger: *Cima da Conegliano. Zur Ausstellung in Treviso*, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 3727, 30. Sept. 1962, Blatt 6 "verlandschaftlich" Cima die *Sacra conversazione*.

⁶¹ Zu der Uneinigkeit in Bezug auf die Datierung vgl. Humfrey 1983 (wie Anm. 54), S. 36 und Kat. Nr. 119.

⁶² Ebda., S. 36.

⁶³ Das zur Diskussion stehende Bild wurde oft schon von Burckhardt - mit Sebastiano del Piombos *Sacra conversazione* in S. Giovanni Crisostomo von 1510-1511 in Verbindung gebracht; vgl. Humfrey 1983 (wie Anm. 54), S. 36.

Katrin Künzi

Abb. 9: Cima da Conegliano, *Madonna mit dem Erzengel Michael und dem Heiligen Andreas*, Öl auf Holz, 194 x 134 cm, ca. 1496-1498, Parma, Galleria Nazionale.



145

Die invenzione

Tizians *Petrusbild* tritt als von direkten Vorbildern unabhängige, völlig eigenständige Leistung auf. Es empfiehlt sich daher, Spuren der Anregung und Weiterentwicklung einerseits in seinem eigenen Werk zu suchen und andererseits den Blick von Venedig weg zu möglichen anderen Bezugspunkten zu wenden. Im Anschluss an die skizzierte Entwicklung des venezianischen Altarbilds im frühen Cinquecento kann zunächst festgehalten werden, dass Tizian selber vom Ende der zehner Jahre an mit einer Reihe von Altären für Venedig wie für die Provinz in Erscheinung trat, welche für die Altarbildmalerei der Hochrenaissance insgesamt derart innovative Lösungen anboten, dass sie quasi als "primäre Objekte"⁶⁴ mit sofortiger, allerdings in Venedig bzw. der Terraferma signifikant unterschiedlicher Nachfolge wirkten.⁶⁵ Neben der Arbeit an den grossen Altargemälden war Tizian in dieser Zeit unter anderem mit seinem ersten grossen Auftrag weltlicher Thematik für einen prominenten Auftraggeber ausserhalb Venedigs beschäftigt: den *Mythologien* für den privaten *camerino d'alabastro* des Herzogs Alfonso d'Este in Ferrara (*Venusfest* und *Andriabacchanal*, beide 1518-1519, in Madrid, Prado; *Bacchus und Ariadne*, 1520-1522, London, National Gallery). Es gilt nun zu untersuchen, inwiefern das *Petrusbild* Reflexe von Tizians eigenem Werk dieser so ausserordentlich produktiven Phase der zwanziger Jahre aufweist. Die vorherrschende Charakterisierung Tizians als Kolorist lässt zuweilen

⁶⁴ Vgl. George Kubler: *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*. Deutsche Ausgabe, mit einer Einleitung von Gottfried Boehm, Frankfurt a.M. 1982, S. 78ff.

⁶⁵ Vgl. dazu Aurenhammer 1985 u. 1987 (wie Anm. 2).

Tizians verschollenes capolavoro

Abb. 10: Cima da Conegliano, *Anbetung der Hirten*, Öl auf Holz, 300 x 185 cm, ca. 1509-1511, Venedig, Santa Maria dei Carmini.



vergessen, dass er sich von Anfang an immer wieder mit Problemen der Perspektive und der räumlichen Beziehung zwischen Bild und Betrachter auseinandergesetzt hat. Gerade bei Altargemälden scheinen für ihn der Bestimmungsort sowie die umgebende räumliche Situation wichtige Elemente bei der Bildkonzeption gewesen zu sein.⁶⁶ Es gibt in seinem frühen Werk Altarbilder, wo er, ähnlich wie Cima, Basaiti und Sebastiano zur gleichen Zeit, mit einem dezentralen Bildaufbau experimentiert und die dynamische Lösung der *Pesaro-Madonna* vorbereitet: in der ursprünglich für den St. Markus-Altar in der Kirche Santo Spirito in Isola anlässlich einer überstandenen Pest (wahrscheinlich 1509) bestellten *Sacra conversazione mit den Heiligen Cosmas, Damian, Rochus und Sebastian* (heute gemeinsam mit den ebenfalls für Santo Spirito geplanten drei Deckengemälden in der Sakristei der Basilika Santa Maria di Salute) hält Tizian zwar an der traditionellen Anordnung der Figuren fest, verleiht der Komposition aber mit der monumentalen Pfeiler-Säulen-Gruppe am rechten Bildrand eine optische Gewichtsverschiebung nach rechts, welche die ikonenhafte Frontalität des Bildtyps vorsichtig in Frage stellt (Abb. 11). Zu dem Eindruck trägt auch die momenthaft wirkende Bewegung des Heiligen Markus sowie der von schnell ziehenden weissen Wolken durchzogene stark blaue Himmel bei.⁶⁷ Aus der Zeit um 1520 stammt die *Verkündigung* in der Cappella Malchiostro im Dom von Treviso (noch heute am Ort), deren asymmetrische Räumlichkeit und seltsame Ikonographie, insbesondere der von hinten rechts heraneilende Engel, nur im Zusammenhang mit dem verlorenen Kuppelfresco (Gottvater)⁶⁸ von Pordenone verstanden werden können (Abb. 12).

Die lange Entstehungszeit der *Pesaro-Madonna* (1519-1526) erklärt sich aus Tizians Bestreben, den Ort der Aufstellung - im vierten linken Seitenschiffjoch in der Frari-Kirche - als Gelegenheit dafür zu nutzen, den alten Bildtypus der *Sacra conversazione* in dem Sinne zu dynamisieren, dass sie sich nicht erst dem frontal davor stehenden Betrachter in ihrer

⁶⁶ Das bekannteste Beispiel ist die Frarikirche mit der *Assunta* und der *Pesaro-Madonna* und vielleicht sogar der für den Altar über seinem eigenen Grab bestimmten, aber nie dorthin gelangten späten *Pietà* (heute in der Accademia in Venedig), vgl. David Rosand: *Titian in the Frari*, in: *The Art Bulletin* 53, 1971, S. 196-213; Thomas Puttfarcken 1985 (wie Anm. 2); dagegen argumentiert Aurenhammer 1987 (wie Anm. 2).

⁶⁷ Der Heilige Markus erinnert in seiner Pose stark an die Hauptfigur des grossen, unfertigen Bildes *Das Urteil Salomos* in Kingston Lacy, das neuerdings wieder Sebastiano zugeschrieben wird, vgl. *Kat. Paris 1993* (wie Anm. 2), *Kat. Nr. 33*.

⁶⁸ Vgl. Oettinger 1930 (wie Anm. 2); Juergen Schulz: *Pordenone's cupolas*, in: *Studies in Renaissance and Baroque Art*, presented to Anthony Blunt, London/-New York 1967, S. 44-50.

⁶⁹ Aus diesem Blickwinkel erscheint das Gebälk des Rahmens als Fortsetzung des gemalten Gebälks der Bildarchitektur.

⁷⁰ Sinding-Larsen 1962 (wie Anm. 2) nennt einleuchtend als weitere mögliche "Quelle" für die asymmetrische Bildkonzeption die Tradition der - allerdings in der Regel querformatigen - Votivbilder: für Tizian wären als Beispiele etwa Giovanni Bellinis *Barbarigo-Votivbild* in S. Pietro Martire in Venedig sowie vor allem sein eigenes Votivbild *Jacopo Pesaro wird dem Hl. Petrus vorgestellt* in Betracht zu ziehen.

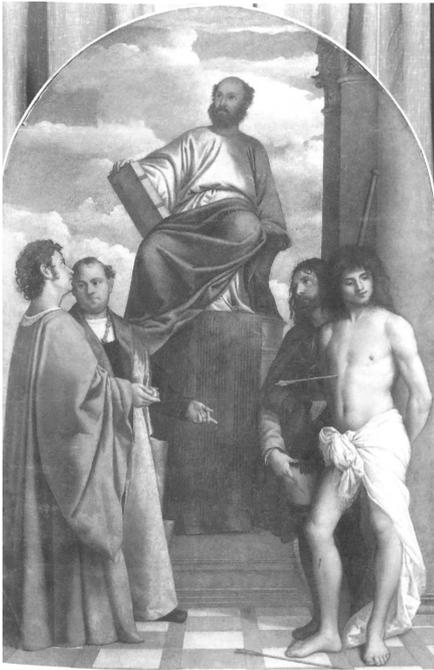


Abb. 11: Tizian, *Sacra conversazione mit den Heiligen Cosmas, Damian, Rochus und Sebastian*, Öl auf Holz, 218 x 149 cm, ca. 1509-1511, Venedig, Santa Maria della Salute.

Abb. 12: Tizian, *Verkündigung*, Öl auf Holz, 210 x 176 cm, ca. 1520, Treviso, Dom, Cappella Malchiostro.



ganzen dominierenden Wirkung zu erkennen gibt, sondern mit einem sich nähernden Betrachter rechnet (Abb. 13). Die exzentrische Perspektivkonstruktion zielt darauf ab, dass die Bildwelt bereits aus einem Winkel von etwa 60 Grad "richtig"⁶⁹ wahrgenommen werden kann, was nichts anderes bedeutet, als dass aus diesem Blickwinkel die Asymmetrie der Komposition⁷⁰ wieder etwas ausgeglichen wird. Die riesigen Säulen, die bekanntlich ein zweites Stadium der gemalten Bildarchitektur repräsentieren⁷¹, könnten für den Betrachter jenseits der Bildgrenze ein Zeichen für seine reale Umgebung, den Kirchenraum sein, da sie den Rundpfeilern der Frarikirche "motivisch wie massstäblich vergleichbar sind"⁷². Die strukturelle Ähnlichkeit zwischen der *Pesaro-Madonna* und der *Ermordung des Heiligen Petrus Martyr* legt den Schluss nahe, dass Tizian in dem prestigeträchtigen Auftrag für die grosse Ordenskirche der Dominikaner sein soeben fertiggestelltes Altarbild für den Nebentempel des Jacopo Pesaro in der Franziskanerkirche nochmals aufgriff und kreativ abwandelte: das Thema ist keine *Sacra conversazione* mehr, sondern mit der dramatischen Szene aus dem Leben eines Märtyrers eine *istoria*. Tizian passt nun das neue Thema den Bedingungen eines Altarbilds - die man versuchsweise mit "klarer Lesbarkeit" und "emotionaler Überzeugungskraft" umschreiben könnte - dergestalt an, dass er die narrative Szene auf dem Höhepunkt ihrer Spannung fixiert und damit aus der Geschichte ein monumentales *exemplum* für die Unerschütterlichkeit des christlichen Glaubens macht. An die Stelle der Bildarchitektur der *Pesaro-Madonna* ist die Baumkulisse getreten, die aber ganz ähnlich wie dort in einem engen tektonischen Verhältnis zu den Figuren steht. Der Wegfall eines architektonischen Bezugssystems zwischen Bildraum und Betrachterrealität erfordert eine neue Lösung des Problems: wieder tritt der Gläubige von links an das Bild heran⁷³ und sieht sich sogleich der fliehenden, beinahe aus dem Bild stürzenden Figur des Domenico

⁷¹ Der Maler August Wolf entdeckte 1877 unter der Malschicht die Spuren eines ebenfalls exzentrisch verkürzten Tonnengewölbes, das später übermalt worden ist. Sinding-Larsen 1962 (wie Anm. 2), S. 147, argumentiert gegen eine Ausführung dieser Säulen durch Tizian selber; Puttfarcken 1985 (wie Anm. 2), S. 63, lässt den Zeitpunkt der Übermalung offen.

⁷² Puttfarcken 1985 (wie Anm. 2), S. 86. Der Autor bezeichnet das Verhältnis der Säulen zum Bildfeld als "gezielte Bildfeldüberschreitung", da sie in ihrer Monumentalität nicht mehr menschliche Proportionen abbilden (S. 84).

⁷³ Zur Erinnerung: das Altarbild befand sich im zweiten Joch des linken Seitenschiffs in SS. Giovanni e Paolo. Auch die Kopie von Loth befindet sich an diesem Ort. Vgl. dazu auch Thomas Puttfarcken: *Massstabsfragen. Über die Unterschiede zwischen grossen und kleinen Bildern*, Diss. Hamburg 1971, S. 160f. Zur kompositionellen Verwandtschaft zwischen der *Pesaro-Madonna* und dem *Petrusbild* vgl. auch Stefan Grundmann: *Tizian und seine Vorbilder. Erfindung durch Verwandlung*, Diss. Köln/Wien 1987, S. 132ff.

Abb. 13: Tizian, *Pesaro-Madonna*, Öl auf Leinwand, 478 x 266,5 cm, 1519-1526, Venedig, Santa Maria Gloriosa dei Frari.



148

gegenüber, der die Grenze zwischen dem Geschehen im Bild und dem Aussenraum illusionistisch überschreitet.⁷⁴ Ein vergleichbares Motiv sind im weiteren die beiden Engel, welche die himmlische Dimension des Geschehens andeuten.

⁷⁴ Meilman 1989 (wie Anm. 6), S. 192/193, Anm. 36, vergleicht den fliehenden Mönch in Tizians *Petrusbild* mit den Aposteln in Mantegnas *Assunta*-Fresko in der Ovetari-Kapelle in Padua: "Titian's fleeing monk [...], like Mantegna's apostles, exploits his location above the altar by seeming about to step down on it, into the viewer's space; he is a descendant of Mantegna's illusionism." Das genannte Fresko Mantegnas wird ja auch als Vorläufer für Tizians *Assunta* in der Frari-Kirche betrachtet, insbesondere was "the unfolding of a painting, in a segmented, periodic, cinematic way" (ebda., S. 192) betrifft.

⁷⁵ Dass diese wiederum Zeugnis für Tizians Auseinandersetzung mit der 1506 in Rom ausgegrabenen hellenistischen Statuengruppe des *Laokoon* sind, ist offensichtlich. Zur Bedeutung dieser antiken Skulptur für andere Werke Tizians, z.B. für das *Averoldi-Triptychon* in Brescia, vgl. Warren David Tresidder: *The classicism of the early works of Titian: its sources and character*, Diss. Michigan 1979, S. 210ff.

Eine dem *Petrusbild* vergleichbare Auffassung hinsichtlich der Darstellung menschlicher Körperlichkeit und Bewegung zeigen die erwähnten *Mythologien* für Ferrara, insbesondere das letzte Bild der Serie, *Bacchus und Ariadne* (Abb. 14). Wie schon innerhalb dieses Bildes einzelne Figuren als in unterschiedlichen Ansichten gezeigte freie Varianten voneinander erscheinen, lässt sich auch der fliehende Domenico als Abkömmling dieser *figure serpentine*⁷⁵ fassen. Nicht unähnlich ist übrigens - Bildgattung und -format einmal ausser Acht gelassen - der Gesamtaufbau der Kompositionen mit der sich auf eine Landschaft öffnenden linken Bildseite und der Massierung von Bäumen und Figuren rechts. Ein weiteres dem *Petrusbild* an die Seite zu stellendes Beispiel aus Tizians Schaffen der zwanziger Jahre ist das 1523 für das *appartamento* des Dogen Andrea Gritti im Dogenpalast gemalte Fresko des *Heiligen Christophorus* (Abb. 15): die antikisch-muskulöse Monumentalität, die Torsion der Figur, welche das Gewand im Wind sich bauschen lässt, sowie der

Katrin Künzi



Abb. 14: Tizian, *Bacchus und Ariadne*, Öl auf Leinwand, 175 x 190 cm, ca. 1522, London, National Gallery.

Abb. 15: Tizian, *Heiliger Christophorus*, Fresko, 310 x 186 cm, Venedig, Palazzo Ducale.



nach oben gerichtete Blick des Gefährten des Märtyrers sind hier bereits vorgebildet.⁷⁶ Die Zweiergruppe des Mörders und Märtyrers im *Petrusbild* hat einen "Vorfahren" in einem der frühesten datierten Werke Tizians: in dem Fresko *Das Wunder des eifersüchtigen Ehemannes* in der Scuola del Santo in Padua (1511), wobei die Mordszene dort nicht bildparallel, sondern rechtwinklig zur Bildebene verkürzt gezeigt wird (Abb. 16).

Kein anderer Künstler Venedigs teilt in dieser Zeit Tizians dramatische Auffassung von Landschaft. Die mächtigen, vom Wind bewegten Bäume und das Helldunkel des aufgerissenen Himmels im *Petrusbild* repräsentieren ein Mass an heroischem Pathos, das nichts mit der *vaghezza*, dem Reiz der träumerischen Stimmungen in den arkadischen Landschaften Giorgiones oder den biblischen *paesi* des alten Giovanni Bellini⁷⁷ zu tun hat, und auch nur entfernt an Giorgiones *Tempesta*⁷⁸ erinnert. Es gibt indes einige Bilder aus Tizians Frühwerk, die zwar noch weit vom Landschaftspathos des *Petrusbildes* entfernt sind, aber doch schon im Kern die gleiche enge kompositionelle und inhaltliche Verknüpfung von Figur und Natur aufweisen: in den bereits erwähnten Fresken für die Scuola del Santo in Padua ist der landschaftliche Hintergrund gleichermassen Kulisse im Sinn von *decorum*⁷⁹ und Kompositionselement. Aus Tizians graphischem Frühwerk zeigen etwa die Federzeichnung *Landschaft mit Baumformation* (Abb. 17) (New York, Metropolitan Museum of Art) und der Holzschnitt *Das Opfer Abrahams* (Bassano del Grappa, Museum, Bibliotheksarchiv), dass Tizian das Element Natur stets interpretierend, ausdrucks-mässig verwendet, womit die formale Analogie zwischen Landschaft und Figuren zur inhaltlichen Vertiefung der dargestellten Szene beiträgt.⁸⁰

Tizians verschollenes capolavoro

⁷⁶ Vgl. Tiziano, Ausst.kat. Venedig, Palazzo Ducale 1990, Kat. Nr. 15.

⁷⁷ Vgl. zu diesem Thema etwa Hans Belting: *Die gemalte Natur*, in: Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren. Hrsg. von Christian Beutler, Peter-Klaus Schuster und Martin Warnke, München 1988, S. 169-180.

⁷⁸ Vgl. dazu unten, S. 156

⁷⁹ Vgl. als Anregung das Kapitel "Modi der Szenen" in: Götz Pochat: *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin/New York 1973, S. 440ff.

⁸⁰ Als weitere Bildbeispiele möchte ich erwähnen: *Ruhe auf der Flucht nach Aegypten* (ca. 1510-1511, Warminster, Sammlung Marquis von Bath); *Noli me tangere* (ca. 1511, London, National Gallery); *Taufe Christi* (ca. 1512, Rom, Pinacoteca Vaticana); *Die drei Lebensalter* (ca. 1512, London, National Gallery); *Madonna mit Kind und den Heiligen Katharina, Domenicus und Stifter* (ca. 1512-1514, Mamiano, Stiftung Magnani Rocca).



Abb. 16: Tizian, *Wunder des eifersüchtigen Ehemannes*, Fresko, 340 x 185 cm, Padua, Scuola del Santo.

Abb. 17: Tizian, *Landschaft mit Baumformation*, Federzeichnung, 21,8 x 31,9 cm, 1514-1515, New York, Metropolitan Museum of Art.



Rivalität mit Raffael

Tizian weilte das erste und einzige Mal vom Oktober 1545 bis in den Frühsommer 1546 in Rom.⁸¹ Dennoch ist die *Ermordung des Heiligen Petrus Martyr* ein aufschlussreiches Zeugnis für den Ehrgeiz des Künstlers, schon vor der Romreise mit den grössten zeitgenössischen Malern⁸², insbesondere mit dem damals noch nicht lange verstorbenen Raffael, zu konkurrieren. Als Gesamterfindung erinnert das *Petrusbild* trotz des völlig anders gelagerten Themas an Raffaels letztes Altarbild, die *Transfiguration* (1518-1520, Rom, Pinacoteca Vaticana), das in Venedig durch einen Stich von Agostino Veneziano bekannt war (Abb. 18).⁸³ Zu den Unterschieden: Tizian stellt einen höchst spannungsvollen, entscheidenden Augenblick im Leben eines Heiligen dar; Raffael malt die Kombination einer vielfigurigen biblischen Geschichte und eines visionären Ereignisses. Abgesehen von der thematisch begründeten Differenz gibt es verbindende strukturelle und expressive Qualitäten: in beiden Bildern bildet eine eindrucksvolle Naturkulisse den Schauplatz einer in einen irdischen und einen himmlischen Bereich geteilten *storia*. Entscheidend ist nun, dass die Landschaft dazu dient, die menschliche und die göttliche Sphäre in einem gemeinsamen Erlebnisraum zu erfassen, der in seiner Einheit nur für den Betrachter einsichtig ist. Aus Gestik und Mimik der Figuren ist ablesbar, dass diese, mit jeweils einer Ausnahme, völlig von der Dramatik der Handlung in Anspruch genommen sind. Im *Petrusbild* weist der Zeigegestus des sterbenden Inquisitors darauf hin, dass er kurz vor dem Tod noch Gewissheit erhält über seinen bevorstehenden Triumph, während sein fliehender Begleiter mit erschreckt nach oben gewendetem Blick die himmlische Erscheinung wohl wahrnimmt, sie aber vielleicht noch nicht deuten kann. In der *Transfiguration* scheint einzig der fall-süchtige Knabe nach oben zu blicken; mit seinen irr verdrehten Augen ist er indes weit davon entfernt, das göttliche Geschehen zu begreifen - er entspricht inhaltlich der Figur Domenicos auf Tizians Bild -, während Jacobus Minor im roten Mantel mit seiner Geste, die bedeutet: "nicht ich, sondern er!", die Jünger, das unwissende Volk und damit auch den Betrachter auf den tatsächlichen Vollzieher des Wunders hinweist. Es ist somit in beiden Gemälden allein dem Betrachter vorbehalten, die Aussage der dargestellten *storia* in ihrer theologischen Dimension simultan wahrzunehmen. Auch für die Gestaltung der einzelnen

⁸¹ Vgl. dazu Roberto Zapperi: *Tizian - Paul III. und seine Enkel. Nepotismus und Staatsportrait*, Frankfurt a.M. 1990, S. 33ff.

⁸² Zu den michelangelesken Zügen des *Petrusbildes*, zum Beispiel zur Verwandtschaft zwischen der *Libyschen Sibylle* der Sixtinischen Decke und der Pose des Mörders vgl. Wetthey 1969 (wie Anm. 6), S. 153.

⁸³ Zum Umstand, dass Raffaels Altarbild seinerseits durch den Kardinal Giulio de' Medici als *paragone*-Stück im Wettstreit gemeinsam mit Michelangelos bzw. Sebastino del Piombos *Erweckung des Lazarus* für die Kathedrale in Narbonne geplant gewesen war, vgl. Rudolf Preimesberger: *Tragische Motive in Raffaels "Transfiguration"*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50, 1987, S. 89-115. - Zu Agostino Venezianos Stich vgl. Meilman 1989 (wie Anm. 6), S. 258 und Anm. 26.

Abb. 18: Raffael, *Transfiguration*, Öl auf Holz, 405 x 278 cm, 1518-1520, Rom, Pinacoteca Vaticana.

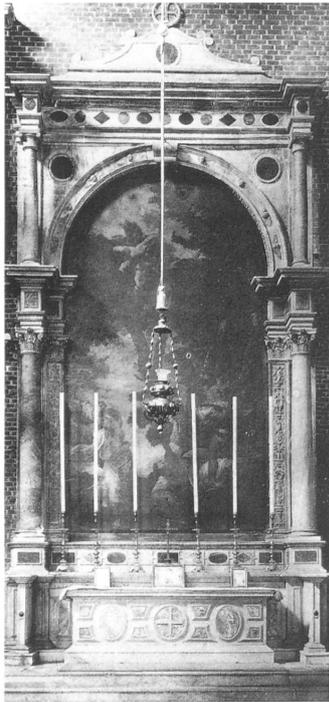


151

Figuren können Bezüge zwischen Tizians *Petrusbild* und Gemälden Raffaels hergestellt werden. Es scheint geradezu symptomatisch, dass sich Tizian dabei weniger an Raffaels Altarbilder als an seine grossen Historienbilder gehalten hat. So erinnert die Dramatik der Körpersprache insgesamt sowie das Verhältnis von eilenden zu liegenden Figuren im speziellen etwa an Raffaels *Vertreibung Heliadors aus dem Tempel* in den Stanzen oder an den Teppichkarton für die *Bekehrung des Saulus*, der übrigens seit 1520 in der Sammlung des Kardinals Domenico Grimani in Venedig war.⁸⁴ Als unabhängige *invenzione*, welche die Kategorien der grossen Historienmalerei in den Bereich des monumentalen Altarbilds transponiert, tritt Tizians *Ermordung des Heiligen Petrus Martyr* dennoch am ehesten mit

⁸⁴ Vgl. Meilman 1989 (wie Anm. 6), S. 263; Ebda., S. 271ff., werden auch die antiken Skulpturen der Sammlung Grimani - insbesondere ein *Gefallener Gallier* und ein *Gallier auf den Knien* - diskutiert, die Tizian bei der Konzeption seines Bildes aufgegriffen haben mag.

Tizians verschollenes capolavoro



152

Abb. 19. Altar des Heiligen Petrus Martyr, mit Kopie von Johann Carl Loth nach Tizians Bild, Venedig, Santi Giovanni e Paolo.

⁸⁵ Raffaels Bild gelangte bekanntlich nie nach Narbonne, sondern wurde nach seinem Tod durch Giulio de' Medici zuerst im Palazzo della Cancelleria, dann in S. Pietro in Montorio aufgestellt. Der aus dieser Zeit stammende, reich geschnitzte Rahmen von Giovanni Barile ging 1757 verloren, als die *Transfiguration* vom Altar in S. Pietro in Montorio entfernt und gereinigt wurde - vgl. *Raffaello in Vaticano*. Ausst.kat. Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno 1984/1985, Mailand 1984, S. 307; vgl. auch Christa Gardner von Teuffel: *Sebastiano del Piombo, Raphael and Narbonne: new evidence*, in: *Burlington Magazine* 126, 1984, S. 765-766.

⁸⁶ Vgl. zu diesem Thema in letzter Zeit Victor I. Stoičič: *Der Quijote-Effekt. Bild und Wirklichkeit im 17. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung von Murillos Oeuvre*, in: *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*. Hrsg. von Hans Körner, Constanze Peres, Reinhard Steiner und Ludwig Tavernier, Hildesheim/Zürich/New York 1990, S. 105-139.

⁸⁷ Oben, Anm. 59.

⁸⁸ Man kann davon ausgehen, dass dieses Bild wohl für die private Andacht entstanden ist, wobei gerade in Venedig die Definitionen für private Andachtsbilder bzw. Altarbilder nicht sehr starr waren - vgl. Goffen 1989 (wie Anm. 19), S. 106ff.

Raffaels letztem Altarbild in Konkurrenz. In beiden Fällen ist die Landschaft Szenerie der Handlung; beide Male ist das Geschehen "zweistöckig" angelegt. In der *Transfiguration* wird die Teilung in einen himmlischen und einen irdischen Bereich sofort, durch den in einer gleissenden Wolkenglorie schwebenden Christus, offensichtlich. Dagegen wirkt die Landschaft in Tizians Bild trotz der beiden Siegesengel insgesamt natürlicher, gewachsener. Die Radikalität, mit der Raffael und Tizian das traditionelle *decorum* der gemalten Bildarchitektur durch die Landschaft ersetzen, ist singular. Während die Kopie von Johann Carl Loth in die ursprüngliche, kunstvoll antikisierende Altararchitektur von Tizians Original integriert ist (Abb. 19), muss man für Raffaels *Transfiguration* den alten, ebenfalls aufwendigen Holzrahmen in Gedanken ergänzen.⁸⁵ Der Verzicht auf eine die gebaute, d.h. die Rahmenarchitektur aufnehmende und somit den Betrachter in den Bildraum einführende, illusionistische Architektur kommt hier einer Neuinterpretation der metaphorischen Vorstellung vom Bild als Blick durch das Fenster im Sinne Albertis gleich.⁸⁶ In den bereits erwähnten⁸⁷ Altarbildern von Cima da Conegliano und Giovanni Bellini mit dem Thema der *Taufe Christi* oder etwa auch in Bellinis *Der Heilige Franziskus in Ekstase* (New York, Frick Collection⁸⁸), fällt eine die Szene rahmende Bildarchitektur ebenfalls weg; im Unterschied zu Tizians *Petrusbild* und zu Raffaels *Transfiguration* ist jedoch in diesen Beispielen das sakrale Thema für den Betrachter auf den ersten Blick evident, so dass er Figuren und Landschaft als untrennbare Elemente der dargestellten Szene liest. Durch die Geläufigkeit der Ikonographie erscheinen diese Bilder, trotz des Fehlens von Architektur, immer noch als Blicke durch das Fenster auf eine Welt, die ohne die Bilder nicht existieren würde. Diese - im religiösen Sujet begründete - Distanz fällt in Raffaels *Transfiguration* zur Hälfte, in Tizians *Petrusbild* nahezu ganz weg; nicht zuletzt durch die prominente Rolle der Mimik und Gebärdensprache der Figuren in beiden Gemälden leuchtet klar ein, dass sich die Bildsprache der Historienmalerei der Altarbildmalerei bemächtigt hat.⁸⁹

Pietro Aretino

Was Tizian mit seiner Malerei für die Emanzipierung der Kunstlandschaft Venedigs aus der künstlerischen und intellektuellen Dominanz Mittelitaliens, insbesondere Florenz', leistete, wurde von seinen Zeitgenossen sehr bald realisiert. Im Zentrum der frühen Tizian-Rezeption in Venedig steht Pietro Aretino, notorisches Lästermaul und skandalumwitterter Schriftsteller, der 1525, nach einem überstandenen Attentat, beschloss, der päpstlichen Kurie in Rom den Rücken zu kehren und Venedig zur Wahlheimat zu machen.⁹⁰ Die knapp dreissigjährige Freundschaft, die ihn seit seiner Ankunft in Venedig 1527 bis zum Tod mit Tizian verband, war sowohl von ausserordentlicher geistiger Nähe als auch von gegenseitiger Auseinandersetzung geprägt.⁹¹ In dem umfangreichen Konvolut von 682 Briefen aus den Jahren 1526-1554⁹² wird Tizian im Vergleich mit anderen "Grossen" seiner Zeit mit Abstand am häufigsten genannt, wobei die Erwähnungen bei weitem nicht nur seine Malerei betreffen. Quantitativ überwiegen Passagen, wo Aretino als *virtuoso*, quasi in geschäftlich stilisiertem Ton, zwischen Künstler und Mäzenen agiert oder galante Soireen beschreibt. Es wäre jedoch verfehlt, die Bedeutung seiner Aussagen zur bildenden Kunst aufgrund der zugegebenermassen schillernden inhaltlichen Vielfalt der Briefe herabmindern zu wollen.⁹³ Tizians *Petrusbild* kommt 1537 in einem Brief an den Florentiner Bildhauer Niccolò Pericoli, genannt Il Tribolo zur Sprache. Aretino referiert in zum Pathos neigender, poetischer

Katrin Künzi

Sprache eine Begegnung Tribolos und Benvenuto Cellinis mit Tizians Bild, die ihm Sebastiano Serlio erzählt hat:

"Ma ecco nel raccontarmi egli [S. Serlio, Anm. K.K.] il miracolo, che nasce da lo stile de la vostra industria, l'autore di quel *S. Pietro Martire*, che nel guardarlo converse e voi e Benvenuto ne l' imagine de lo stupore; e, fermati gli occhi del viso e le luci de l'intelletto in cotal opra, comprendeste tutti i vivi terrori de la morte e tutti i veri dolori de la vita ne la fronte e ne le carni del caduto in terra, maravigliandovi del freddo e del livido che gli appare ne la punta del naso e ne l'estremità del corpo, né potendo ritener la voce, lasciaste esclamarla, quando nel contemplar del compagno che fugge, gli scorgeste ne la sembianza il bianco de la viltà e il pallido de la paura. Veramente voi deste dritta sentenza al merito de la gran tavola nel dirmi che non era la più bella cosa in Italia. Che mirabil groppo di bambini è ne l'aria, che si dispiccia dagli arbori, che la spargono dei tronchi e de le foglie loro; che paese raccolto ne la semplicità del suo naturale, che sassi erbosi bagna la acqua, che ivi fa corrente la vena uscita dal pennello del divin Tiziano!"⁹⁴

Bemerkenswerterweise geht Aretino mit keinem Wort, ausgenommen die Erwähnung des Titels, auf den religiösen Gehalt des Bildes ein. Ihn interessieren der suggestive Naturalismus der Figuren, die sprechende Kraft der Farben und die einfache Natürlichkeit der Landschaft. Die Rezeption von Tizians Altarbild, wie sie sich in diesem Brief abzeichnet, ist primär eine ästhetische, das religiöse Ereignis geht gleichsam auf in der expressiven Rhetorik der äusseren Darstellung. Dass diese Sicht durchaus nicht die Regel, sondern vielmehr eine Spezialität von Aretinos ekphrastischer Kunstkritik war, liesse sich an zahlreichen Vergleichen, zum Beispiel mit Dolce, Vasari und Ridolfi zeigen.⁹⁵ Einen Gegenpol finden wir etwa in dem berühmten "Trattato della pittura e scultura. Uso et abuso loro" des Jesuitenpaters Giovanni Domenico Ottonelli und des "berühmtesten Modemaler[s] dieser Zeit"⁹⁶, Pietro da Cortona, wo das Gemälde nicht einmal mehr beschrieben wird, sondern allein wegen seines religiösen Themas gerade noch Erwähnung findet: "Titiano hà ottenuto grandissimo honore conducendo i Quadri de' Baccanali: rispondo, che maggior l'hà conseguito appresso gl'intendenti facendo la Tavola di S. Pietro Martire, che, come cosa bellissima, si conserva in Venetia nella Chiesa de' SS. Giovanni, e Paolo."⁹⁷ Offensichtlich hat das Tridentinische Konzil bei gewissen Moralisten zu einer Art "Bild-Blindheit" geführt: Hauptsache ist das religiöse Thema; die Form, das eigentliche Bild bleiben zweitrangig - "das Sakristeigerüchlein ist hier stärker denn anderswo [...]"⁹⁸. Es ist kaum bekannt, dass Aretino noch einmal, in ganz anderer Weise, auf Tizians *Petrusbild* reagiert hat. Es handelt sich dabei um eine seiner religiösen Schriften, die *prosa sacra*, die in den Jahren 1534-1543 entstand und sofort grossen Erfolg zeitigte.⁹⁹ Wir würden dieses neue literarische Genre heute wohl als "religiösen Roman" bezeichnen, in dem Szenen aus der Bibel, Legenden aus Heiligenbiografien, Ereignisse aus der überlieferten Historie und persönliche Ausschmückung zu einer populären, leicht verständlichen und oft sogar spannenden Erzählung kompiliert sind - *pietà popolare* in der Krisenzeit zwischen der Reformation und dem Konzil von Trient. Die berühmteste dieser religiösen Schriften Aretinos ist zweifellos das 1535 erschienene Werk "Dell'Umanità del Figliuolo di Dio", dessen dritter und letzter Teil ein Jahr früher unter dem Titel "La Passione di Giesù" veröffentlicht worden war. Für einen Vergleich mit Tizians *Petrusbild* näherliegend erscheinen jedoch die in den vierziger Jahren geschriebenen Heiligenviten, zum Beispiel die "Vita di Santa

153

⁸⁹ Vgl. dazu auch die Ausführungen von Hubert Locher: *Raffaël und das Altarbild der Renaissance. Die "Pala Baglioni" als Kunstwerk im sakralen Kontext*, Diss. Bern 1992 und demnächst Berlin (Akademie-verlag) 1994, passim. Der Autor stellt die frühe Grabtragung Raffaels ins Zentrum seiner kontextorientierten Studie zum Altarbild der Renaissance.

⁹⁰ Zu Aretino allgemein vgl. Lora Anne Palladino: *Pietro Aretino: orator and art theorist*, Diss. Yale University, New Haven 1981; Cairns 1985 (wie Anm. 30); Patricia H. Labalme: *Personality and politics in Venice: Pietro Aretino*, in: Titian. His world and his legacy. Hrsg. von David Rosand, New York 1982, S. 119-132.

⁹¹ Zu Tizian und Aretino vgl. Fritz Saxl: *Titian and Aretino* [1935], gedruckt in: F.S.: *Lectures Warburg Institute* 1957, S. 161-173; Mina Gregori: *Tiziano e l'Aretino*, in: Tiziano e il manierismo europeo. Hrsg. von Rodolfo Pallucchini, Florenz 1978, S. 271-306.

⁹² Zu Aretinos Briefen vgl. Pietro Aretino: *Lettere sull'arte*. Kommentiert von Fidenzio Pertile, hrsg. von Ettore Camesasca, Mailand 1957-1960.

⁹³ Ohne lange beim Problem - Aretino als Kunsttheoretiker - zu verweilen, sei lediglich festgehalten, dass die amerikanische Forschung dazu neigt, ihn als solchen zu betrachten, die italienische dagegen zurückhaltender ist.

⁹⁴ Aretino-Pertile/Camesasca (wie Anm. 92), Band I, S. 73 (Brief vom 29. Okt. 1537).

⁹⁵ Vgl. dazu Land 1990 (wie Anm. 12).

⁹⁶ Julius von Schlosser: *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte* [Wien 1924], unveränderter Nachdruck Wien 1985, S. 538.

⁹⁷ G.D. Ottonelli/P. Berettini: *Trattato della pittura e scultura. Uso et abuso loro* [1652], Hrsg. von Vittorio Casale, Treviso 1973, S. 202.

⁹⁸ Schlosser 1985 (wie Anm. 96), S. 538.

⁹⁹ Aretinos Angriff auf Michelangelos ungeschickliche Nuditäten im *Jüngsten Gericht* ist berühmt-berühmt. Der Brief ist abgedruckt bei Ernst Steinmann/Heinrich Pogatscher: *Dokumente und Forschungen zu Michelangelo*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* XXIX, 1906, S. 491-493 (6. Nov. 1545). Da aber in der Regel nur der eher unruhliche "persönliche" Hintergrund der Geschichte zur Sprache kommt - Aretino bemühte sich bekanntlich jahrelang um die Aufmerksamkeit des von ihm verehrten Michelangelo, bis er 1545 mit der Geduld am Ende war und seiner Frustration in besagtem beleidigten Brief Luft machte -, ist Aretinos Verhältnis zu Religion und Kirche insgesamt überschattet durch das Verdikt der Unehrllichkeit und heuchlerischen Prüderie. Dies hat dazu geführt, dass seine schon zu Lebzeiten und auch später oft neu aufgelegten religiösen Schriften lange nahezu unbemerkt blieben, geschweige denn in der kunsthistorischen Literatur als interessante und ernstzunehmende Quelle bzw. Parallelerscheinung zur Malerei wahrgenommen wurden. Ausnahmen sind: Eduard Hüttinger: *Die Bilderzyklen Tintoretts in der Scuola di San Rocco in Venedig*, Zürich 1962, S. 75ff.; Kurt Badt: *Veronese*, Köln 1981, S. 119ff., und Rosand 1982 (wie Anm. 2), S. 195ff.

Abb. 20: Caravaggio, *Martyrium des Heiligen Matthäus*, Öl auf Leinwand, 323 x 343 cm, 1599-1600, Rom, San Luigi dei Francesi, Contarelli-Kapelle.



Caterina Vergine e Martire".¹⁰⁰ Die episch breit geschilderte Geschichte erreicht ihren dramatischen Höhepunkt im Augenblick des Martyriums¹⁰¹: Katharina wird von ihrem Vater, dem König Maxentius von Alexandria, zum Tod auf vier mit spitzen Nägeln bespickten Rädern verurteilt. Während sie unerschrocken und noch im Angesicht des Todes stark und gläubig im Kerker zu Gott betet - "Caterina, o tu supplica Iddio che ci fa tollerare l' incendio, o tu cessa di orare" -, versammelt sich auf dem Platz eine Menschenmenge, die mit Entsetzen zuschaut, wie die schreckliche "macchina fu messa insieme". Dann der Auftritt der "faniculla vergine", die selbst beim Anblick der "ruote forti", der "ruote ferme", der "ruote fiere"¹⁰² [...] non perde pure un punto del ridente posto nei begli occhi"¹⁰³. Katharina wird im letzten Augenblick durch eine Engelschar vor dem grausamen Martertod gerettet. In Aretinos Beschreibung der kulminierenden Szene spielt die Natur eindeutig die Hauptrolle; die Zeichen des von Gott entfesselten Naturereignisses künden zugleich die Rettung der unerschütterlichen Christin und die Bestrafung der ungläubigen und sündigen Heiden an:

"Ma ecco (mentre l'adattano in su le ruote crudelmente crudeli), i nuvoli che si congregano, ecco l'aria che si oscura, ecco i lampi che balenano, ed ecco il cielo che tuona, e, tonando il cielo, balenando i lampi, oscurandosi l'aria e congregandosi i nuvoli, il ghielo del timore va penetrando le viscere della moltitudine con sì nuovo spavento, che a pena le turbe sentivano stridere il terremoto, le cui violenze, alterando le vene della terra, scoteva talmente ogni cosa mobile, che la città accennava di profundarsi nelle gole degli abissi. Ma quel che dileguò ciascuno che puote fuggire, fu il piombar giuso d'una nube cerchiata da grandissimi raggi di fuoco sottile, nel denso della quale stavansi ritto in piedi un drappello di angeli armati del terrore e del furore della giustizia di Dio."¹⁰⁴

¹⁰⁰ Vgl. Pietro Aretino: *Le vite dei santi. Santa Caterina Vergine, San Tommaso d'Aquino*, 1540-1543. Text mit Einführung und Kommentar von Flavia Santin, Rom 1977.

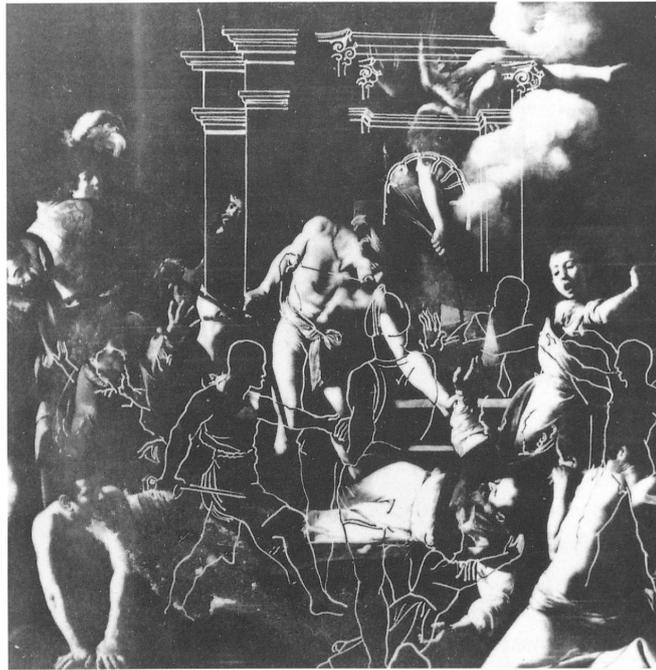
¹⁰¹ Ebd., S. 149ff.

¹⁰² Aretino bedient sich zur Steigerung des dramatischen Effekts oft des Mittels der Akkumulation von Synonymen; vgl. dazu auch Paul Larivaille: *Pietro Aretino fra Rinascimento e Manierismo*, Rom 1980, S. 238ff.

¹⁰³ Aretino-Santin 1977 (wie Anm. 100), S. 150.

¹⁰⁴ Ebd., S. 151.

Abb. 21: Caravaggio, *Martyrium des Heiligen Matthäus*, Umrisszeichnung einer früheren Version, nach den Röntgenaufnahmen.



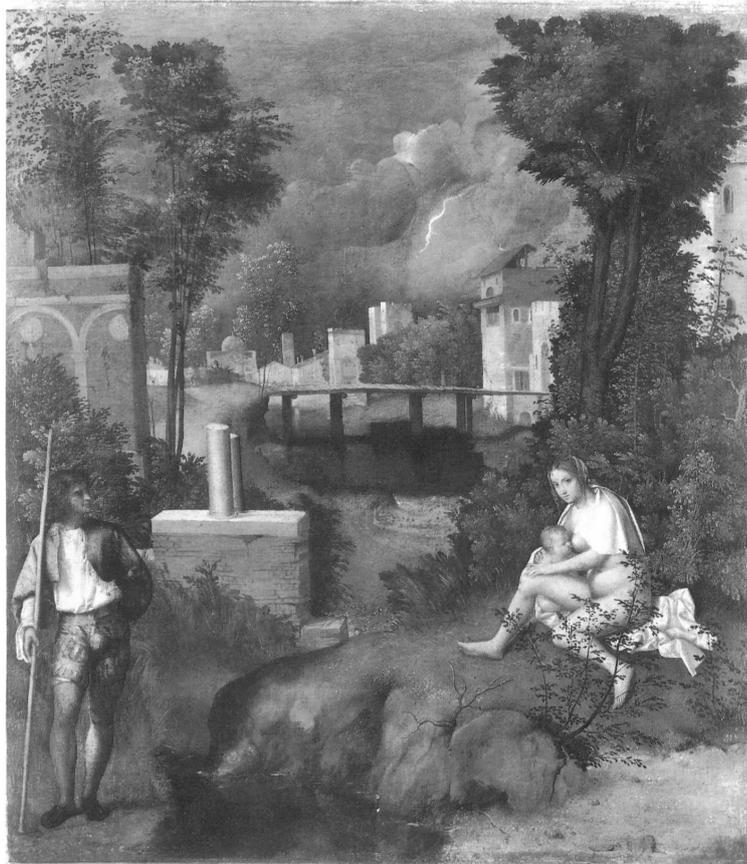
Die Martermaschine wird durch die Wucht des göttlichen Sturms zertrümmert - "Intanto le gran rote fur tocche dei volanti spiriti, e perché nelle lor forze si stava la volontà del Signore, in un tratto udissi e vidde si spezzare lo instrumento il qual doveva lacerar Caterina, con sì stupendo, con sì orrendo, e con sì tremendo rumore, che aguagliandosi al cader di più saette, allo scoppiar di assai cannoni e allo stridor di molti venti, saria come a simigliare il sospirar d'un petto al fremer de l'oceano"¹⁰⁵ -, während das Unwetter sich weiter ausdehnt: "Oltra di ciò il rimbombo non solo scosse i monti, crollò i boschi e squassò i piani, ma fece tremare questa, quella e quell'altra regione." Viertausend der umstehenden Menschen werden durch die in unzählige Stücke zerborstenen, durch die Luft geschleuderten Teile der Räder getötet: "Ma per esser i legni, i chiodi e i rasoi aventati dalla veemenzia del valor superno, più impetuosi, più forti, e più mortali che non sono e mortali e forti e impetuosi i folgori gettati dalla tempesta del furor del cielo, guastarono quattro millia delle vite di color che riguardarono il martirio preparato alla innocente fanciulla con il pessimo della volontade perfida."¹⁰⁶ Die Geschichte der Heiligen Katharina endet damit, dass sie, wie auch die von ihr vorher bekehrte Königin und der General Porphyrius, enthauptet wird. Der tote Körper der Märtyrerin beginnt zu leuchten, und statt Blut fließt Milch. Jesus lässt ihre Leiche auf den Berg Sinai bringen. Der in Aretinos Martyrium der Heiligen Katharina zum Ausdruck kommende Pantheismus weist deutliche Affinitäten zu Tizians *Petrusbild* auf. Wie dort tritt die Natur als eine den Figuren mindestens ebenbürtige Ausdrucksträgerin in Erscheinung, wobei insbesondere die sowohl im Text wie im Bild verwendete Metapher der im Wind sich biegender - und damit im übertragenen Sinn sich der Macht des Glaubens beugenden - Bäume auffällt. Wie bei Tizian ist der Himmel durch dichte Gewitterwolken verdunkelt, die jedoch durch die in übernatürli-

155

¹⁰⁵ Ebd., S. 152.

¹⁰⁶ Ebd., S. 152/153.

Abb. 22: Giorgione, *La Tempesta*, Öl auf Leinwand, 82 x 73 cm, ca. 1502-1504, Venedig, Galleria dell'Accademia.



chem Blitz-Licht erscheinenden Triumphboten Gottes aufgerissen werden. Die Verwandtschaften sind so eng, dass Aretinos "Vita di Santa Caterina" mit grosser Wahrscheinlichkeit als Reflex auf das schon damals prestigeträchtige Gemälde seines Freundes zu verstehen ist. Der Fall ist insofern bemerkenswert, als die von Hüttinger, Badt und Rosand¹⁰⁷ aufgezeigten Parallelen zwischen Aretinos religiöser Prosa und Bildern von Tintoretto und Veronese eher den umgekehrten Rezeptionsvorgang nahelegen: die Maler hätten, wenn auch frei, die im dichterischen Werk zum Ausdruck kommende expressiv-bildhafte Religiosität visualisiert.

Caravaggio

Einer ausgesprochen individuellen Verarbeitung von Tizians berühmtem Bild stehen wir mit Caravaggios erstem grossen öffentlichen Auftrag in Rom gegenüber, der 1599 begonnenen Ausmalung der Contarelli-Kapelle in San Luigi dei Francesi. Das eine der beiden Seitenbilder stellt die *Berufung des Heiligen Matthäus* dar, das andere das *Martyrium des Heiligen Matthäus*.¹⁰⁸ Der Auftrag konfrontierte Caravaggio mit neuen künstlerischen Problemen, die er aus seiner bisherigen Erfahrung nur bedingt meistern konnte. Beide Themen

¹⁰⁷ Vgl. Anm. 99.

¹⁰⁸ Der Vertrag mit Caravaggio erfolgte 1599, nachdem ein mehr als dreissig Jahre zurückliegender Auftrag an Girolamo Muziano nie ausgeführt worden war, vgl. Howard Hibbard: *Caravaggio*, London 1983, S. 91ff.

verlangten die Darstellung einer sowohl in psychischer wie auch physischer Hinsicht komplexen *storia*, zudem in einem alle seine bis dahin gemalten Bilder übertreffenden Format. Für die *Berufung* lehnte er sich offensichtlich noch an gewisse frühere Kompositionen an, wie etwa *Die Wahrsagerin* (ca. 1594, Paris, Louvre), *Die Falschspieler* (um 1594, Fort Worth, Kimbell Art Museum) oder auch das *Gastmahl in Emmaus* (1596-1598, London, National Gallery) - mit dem entscheidenden Unterschied, dass die Nahtstelle aufgegeben ist und die beiden Personengruppen gestisch und mimisch als in einem Handlungszusammenhang stehend wahrgenommen werden.¹⁰⁹ Die Gestaltung der dramatischen Märtyrerszene (Abb. 20) regte ihn dagegen an, die Grenzen seines bisherigen Werks zu sprengen und den Schritt von der Genremalerei in den Bereich der monumentalen religiösen Historienmalerei zu wagen. Wie aus den in den fünfziger Jahren publizierten Röntgenaufnahmen¹¹⁰ hervorgeht, ist das jetzt sichtbare Bild das Resultat eines intensiven Suchprozesses, dessen endgültige Lösung in ihrer Dramatik weit über die erste Fassung hinausgeht und mit der *Berufung des Matthäus* nur noch wenig zu tun hat (Abb. 21). Caravaggio begann mit einer Konzeption, welche die Mordszene in einem durch eine klassische Architekturkulisse charakterisierten Raum zeigte, wobei die Figuren, ähnlich wie in der *Berufung*, etwas mehr als die untere Hälfte des Formats eingenommen hätten. In die Mittelachse des Bildes stellte er eine Rückenfigur, die das Geschehen vom Betrachter weg in das Innere des Bildes verlegte. Was die einzelnen Figuren angeht, orientierte er sich in diesem Stadium stark an Raffaels Stanzen, insbesondere an der *Schlacht bei Ostia*, aus der er den Mann mit dem Schwert nahezu wörtlich übernahm. Die klassisch ausgewogene, recht statische erste Bildlösung scheint ihn oder den Auftraggeber nicht befriedigt zu haben - jedenfalls veränderte Caravaggio die ganze Komposition in der Folge beträchtlich. Die Mitte des Gemäldes ist nun beherrscht von der hell beleuchteten Gestalt des fast nackten, muskulösen Henkers. Der bereits am Boden liegende Matthäus ist unausweichlich zwischen den Beinen des Scharfrichters verklammert. Die flankierenden Figuren, deren Gestik und Mimik Entsetzen und Fluchtbereitschaft ausdrücken, erschliessen einerseits den Raum ins Bildinnere und öffnen andererseits als kunstvoll tordierte Repoussoirfiguren den Bildraum sukzessive weiter in Richtung des Betrachters. Die Klarheit der Komposition besticht: insgesamt sind die Figuren erheblich grösser, dynamischer und eindeutig bildfüllend; Blickfang ist die in helles Licht getauchte Hauptgruppe, von der aus sich die übrigen Figuren radial wegbewegen. Tizians *Petrusbild* spielte insofern eine wichtige Rolle im Prozess der Bildfindung, als Caravaggio die Figur des zu Boden geworfenen Märtyrers und den fliehenden Mönch seitenverkehrt in seine zweite Fassung integrierte. Den Henker wiederum übernahm er, wenn auch nur in der Haltung, nicht aber in der Kleidung, aus einem gut zehn Jahre zuvor gemalten Bild Girolamo Muzianos, das ebenfalls in einer vielfigurigen Szene die Ermordung des Heiligen Matthäus darstellt (Mattei Kapelle in S. Maria in Aracoeli).¹¹¹ Caravaggios partielle und gezielte, im Hinblick auf ein bestimmtes künstlerisches Problem erfolgte Rezeption von Tizians berühmtem Bild ist aufschlussreich: sie zeigt, wie weit in diesem Altargemälde der Hochrenaissance bereits formale und ausdrucks-mässige Komponenten enthalten sind, die den Kriterien der sakralen nachtridentinischen Kunst zu genügen vermochten - historische Wahrheit, Wahrung des *decorums*, einfache, verständliche Bildsprache, intensiv sinnliche Wirkung.¹¹² Zudem erscheint es bezeichnend, dass sich die Wirkung von Tizians Gemälde nicht nur auf die Gattung der Altarbilder beschränkte, sondern, wie hier, für die Konzeption von Seitenbildern attraktiv blieb.¹¹³

157

¹⁰⁹ Vgl. als neuere Beiträge zur *Berufung des Matthäus*: Andreas Prater: *Wo ist Matthäus? Beobachtungen zu Caravaggios Anfängen als Monumentalmaler in der Contarelli-Kappelle*, in: *Pantheon* 1985, S. 70-74; Hildgard Kretschmer: *Zu Caravaggios Berufung des Matthäus in der Cappella Contarelli*, in: *Pantheon* 1988, S. 63-66.

¹¹⁰ Vgl. André Chastel/Angela Ottino Della Chiesa: *Das Gesamtwerk von Caravaggio*, Mailand 1967, S. 95.

Tizians Petrusbild als Sturmlandschaft

Die Seitenverkehrung in Caravaggios Rezeption von Tizians *Petrusbild* wirft Licht auf einen weiteren zentralen Punkt der Rezeptionsgeschichte, der hier als Ausblick noch zur Sprache kommen soll. Sobald Altarbilder in Form von Reproduktionsstichen, das heisst aus ihrem ursprünglichen funktionellen Kontext herausgelöst, zur Verfügung stehen, besteht die Möglichkeit, dass sie nicht mehr "nur" als "Kult-Bilder" rezipiert werden, sondern eine neue Daseinsberechtigung auch als "Kunst-Bilder" erhalten.¹¹⁴ Es wäre nun zu fragen, welchen Stellenwert Tizians Altarbild bei der Konstituierung seines Rufs als Landschaftsmaler einnahm, der im 16. Jahrhundert mit Aretino, Pino, Dolce und Lomazzo einsetzte und sodann zu einer Konstante in der gesamten klassizistischen und romantischen Kunstliteratur über Tizian wurde. Es ist durchaus denkbar, dass ein derart bekanntes Bild über seine Gattung als Altarbild hinaus gewirkt hat - zum Beispiel in den Gewitterlandschaften Gaspard Dughets.¹¹⁵ Die Bezeichnung Gewitterlandschaft scheint nicht eindeutig: Giorgiones *Tempesta* (Abb. 22) ist im Grunde nur durch das - kompositionell allerdings prominente - Detail des Blitzes am wolkenverhängten Himmel als Gewitter(landschaft) erkennbar; ansonsten lässt die friedlich daliegende Landschaft in keiner Weise auf ein Unwetter schliessen - es handelt sich um ein aufziehendes oder um ein fernes Gewitter. Ganz anders bei Tizian: alle Zeichen der Landschaft - die vom Wind erfassten Baumwipfel, der wild aufgerissene Wolkenhimmel - deuten auf Sturm. Während das Geheimnis von Giorgiones *Tempesta* in der inhaltlichen Kluft zwischen der arkadischen Poesie von Landschaft und Figuren im Vordergrund und dem beunruhigenden Zeichen im Hintergrund liegt, stimmen in Tizians *Petrusbild* Figuren und Landschaft ausdrucks-mässig überein. Es ist anzunehmen, dass Tizian, obwohl er nie im eigentlichen Sinn autonome Landschaften gemalt hat, gerade mit diesem Werk ein wichtiges Beispiel für die damals noch kaum ausgebildete Gattung der Sturmlandschaft¹¹⁶ geschaffen hat; für Theoretiker wie für Landschaftsmaler von Dughet bis Turner behielt Tizians Altarbild als Landschaftsbild bis ins 19. Jahrhundert seine Faszination.

Fotonachweis

1: Venedig, Soprintendenza per i beni artistici e storici; 2, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 15, 16, 18, 20: Fotothek des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich; 9, 11, 14, 22: Bildarchiv Foto Marburg.

¹¹¹ Vgl. Hibbard 1983 (wie Anm. 108), Abb. 57. Den Vergleich zwischen Caravaggio und Tizian bringt auch Puttfarken 1971 (wie Anm. 73), S. 159-161.

¹¹² Nach Abschluss des tridentinischen Konzils (1563) erschienen als wichtigste - weniger von einem ästhetischen als vielmehr kirchen- und kunstpolitischen Standpunkt - relevante Schriften: die Dialoge des Geistlichen Giovanni Andrea Gilio; das Werk "De picturibus et imaginibus sacris" des Löwener Theologieprofessors Jan Ver Meulen (Molanus), erstmals 1570 in Löwen; schliesslich 1582 das Buch "Discorso intorno alle immagini sacre e profane" des Kardinals und Erzbischofs von Bologna, Gabriele Paleotti. - Für eine Übersicht vgl. Schlosser 1985 (wie Anm. 96), S. 378-384. Vgl. auch: Herwarth Röttgen: *Repräsentationsstil und Historienbild in der römischen Malerei um 1600*, in: Beiträge für Hans Gerhard Evers, Darmstadt 1968, S. 71-82.

¹¹³ Caravaggio signierte den Vertrag für das Altarbild der Contarelli-Kapelle erst 1602 - es sollte die nicht fertig ausgeführte und abgelehnte Statuengruppe des Jacob Cobaert ersetzen und stellte Matthäus und den Engel dar. Bekanntlich wurde auch Caravaggios erste Fassung wegen ihrer offensichtlichen Vernachlässigung des traditionellen religiösen *decorum* abgelehnt. Vgl. Hibbard 1983 (wie Anm. 108), S. 138ff.

¹¹⁴ Diese Fragestellung schliesst in ihrer allgemeinen Formulierung an das Buch von Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, an. Vgl. auch Locher 1992 (wie Anm. 89); weitere interessante Aspekte zur "ästhetischen" Qualität von Raffaels Altären bei Sylvia Ferino Pagden: *From cult images to the cult of images: the case of Raphael's altarpieces*, in: Humfrey/Kemp 1990 (wie Anm. 12), S. 165-189.

¹¹⁵ Marie-Nicole Boisclair: *Gaspard Dughet. Sa vie et son oeuvre (1615-1675)*, Paris 1986, S. 36/37, weist auf die Bedeutung Giorgiones und Tizians für diese noch wenig untersuchte Landschaftsgattung hin und bildet auch den Stich Martino Rotas nach Tizians verlorenem Altarbild ab (fig. 33).

¹¹⁶ Zum verwandten Motiv des Seesturms vgl. Sabine Mertens: *Seesturm und Schiffbruch. Eine motivgeschichtliche Studie*, Hamburg 1987.