



universität  
wien

# DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Tizians Danae als gemalte Poesie.

Eine Studie zur ‚ut pictura, poesis‘-Thematik in Tizians  
mythologischer Malerei.“

Verfasser

Mag. Markus Fellingner

angestrebter akademischer Grad

Doktor der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 315

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

O.Univ.Prof.Dr. Hans Aurenhammer

# Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	4
2	Forschungsstand .....	8
2.1	Zielsetzung und Methodik.....	16
3	Tizians Danaebilder: Beschreibungen .....	19
3.1	Die Farnese-Danae .....	22
3.2	Die Prado-Danae.....	27
3.2.1	Das Gesicht Jupiters.....	29
3.2.2	Die Bedeutung des Gesichts für die Bildkomposition.....	31
3.2.3	Versuche einer Interpretation: Das Gesicht Jupiters und das Verhältnis zwischen Zufall, Natur und Künstler .....	35
3.2.4	Materialisierung und Auflösung als Illustration der Metamorphose .....	38
3.3	Die Wiener Danae .....	40
3.3.1	Die Wiener Danae und die Werkstatt .....	42
3.4	Die Wirkung der Farbe: Das Kolorit der Danaebilder .....	43
4	Der Mythos: Die schriftlichen Quellen .....	45
4.1	Die Metamorphosen des Ovid .....	47
4.1.1	Übersetzung oder Paraphrase: Der Umgang mit Ovids Metamorphosen im 16. Jahrhunderts .....	48
4.2	Die Quellen zum Danaemythos.....	52
4.2.1	Die Erzählung .....	52
4.2.2	Allegorische Deutungen und Kommentare .....	63
4.2.3	Zusammenfassung der Quellen.....	68
5	Das erotische Bild.....	70
5.1	Erotik und Poesie .....	76
5.2	Erotische Bilder und der Auftraggeber .....	79
5.3	Die Farnese-Danae als Kurtisanenportrait?.....	82
5.4	Das erotische Bild und seine Beziehung zum Betrachter .....	84
6	Malerei und Poesie: Schwesterkünste .....	87
7	Poetische Malerei?.....	100
7.1	Die Grundlagen der Renaissancepoetik: Aristoteles, Horaz und die Rhetorik.....	104
7.2	Die Abgrenzung der Poesie zu Historie und Rhetorik.....	110
7.3	Poetische, historische und rhetorische Malerei.....	115
8	Tizians <i>Danae</i> als gemalte Tragödie? .....	120
8.1	Der „lyrische“ Stil in Venedig in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts .....	126
8.2	Die Danaebilder zwischen Dramatik und Lyrik.....	133
9	Akt und Erzählung.....	135
10	Das theoretische System von Malerei und Poesie .....	145
10.1	Inventio-dispositio-elocutio: Produktionsästhetik .....	146
10.1.1	Das rhetorisch-poetische Produktionsschema und die Theorie der Malerei .....	151
10.1.2	Poetische und kunsttheoretische Produktionsschemata in Bezug auf Tizians Malerei .....	160
10.2	Stil und Stimmung. Pietro Bembo's Prose della volgar lingua und Tizians poetische Malerei .....	163
10.2.1	Stimmung: gravità-piacevolezza/vaghezza .....	165

10.2.2	Vaghezza/Piacevolezza und Gravità in der Malerei .....	167
10.2.3	Der Klang der Farbe: Suono-Numero-Varietà .....	174
10.2.4	Exkurs: Varietà in der Figurenkomposition – Die Frage der Variation der Ansichten der Aktfiguren in Tizians Poesie .....	181
10.3	Docere-Dilettare-Muovere: Wirkungsästhetik .....	184
10.3.1	Docere und prodesse: Die Nützlichkeit der Poesie .....	186
10.3.2	Die Frage der allegorischen Lesart von Tizians Danae.....	195
10.3.3	Diletto: Die Gefälligkeit von Poesie und Malerei.....	206
10.3.4	Movere dell'animo: Emotionale Bewegung .....	212
10.3.5	Movere in der Malerei .....	218
11	Zusammenfassung .....	230
	Literaturverzeichnis:.....	235
	Kurzfassung.....	253
	Abstract .....	254
	Abbildungsverzeichnis: .....	256
	Bilder: .....	258
	Abbildungsverzeichnis.....	271
	Lebenslauf.....	272

# 1 Einleitung

Wie bereits der Titel nahelegt, dreht sich diese Studie mit dem Gegenstand der Danaegemälde Tizians in erster Linie um die beiden Pole der Poesie und der erotischen Darstellung weiblicher Nacktheit. Der größere Teil der Arbeit betrifft dabei der Untersuchung von Analogien und Wechselwirkungen zwischen der Malerei Tizians und den gleichzeitigen Entwicklungen in Theorie und Praxis von Literatur und Poesie.

Warum ein derart vielschichtiges Thema ausgerechnet anhand dieser Bilder vorgenommen werden soll, bedarf naturgemäß einiger Erklärungen. Zum einen handelt es sich bei diesen Beispielen um Bilder, die eine Geschichte aus der griechischen Mythologie wiedergeben. Diese Fabel geht zwar auf eine Vielzahl antiker Quellen zurück, wurde aber seit dem Mittelalter hauptsächlich im Rahmen von Ovid *Metamorphosen* vermittelt.<sup>1</sup> Die *Metamorphosen* waren, als Sammlung der wichtigsten antiken Mythen, nicht nur als Quelle mythologischen Wissens eine der wichtigsten Quellen, sondern darüber hinaus ein erstrangiges Werk lateinischer Dichtung, das auch in formalen und stilistischen Fragen großen Einfluss auf die Schriftsteller und Poeten der Renaissance ausübte.

Das führt uns zum zweiten Grund für unsere Wahl der Danaebilder, und zwar Tizians eigene Bezeichnung seines Bilderzyklus für Philipp II. von Spanien (darunter die zweite Version der *Danae*) als „*poesie*“ in einem Brief an den Auftraggeber aus dem Jahr 1554:

E perché la *Danae*, che io mandai già a Vostra Maestà si vedeva tutta dalla parte dinanzi, ho voluto in quest' altra *poesia*, variare, e farle mostrare la contraria parte, acciocché riesca il camerino, dove hanno da stare più grazioso alla vista. Tosto le manderò la *poesia* di *Perseo e Andromeda*, che avrà un'altra vista diversa da queste, e così *Medea e Iasone*, ...<sup>2</sup>

Diese Bezeichnung ist in vielfacher Hinsicht von Bedeutung. Sie betrifft meiner Ansicht nach nicht nur den Inhalt der Bilder, sondern bezeugt darüber hinaus die Absicht Tizians selbst ein poetisches Werk oder anders ausgedrückt: ein Bild im poetischen Geist, zu schaffen. Tizian legt damit dem Auftraggeber nahe, seine Bilder mit literarischen Kunstwerken zu vergleichen. Er versteht sich hier also ganz eindeutig als Poet, der für seinen Auftraggeber gemalte Poesie

---

<sup>1</sup> OVID, *Metamorphosen*, ed. E. Rösch, München 1964. Zu den *Metamorphosen* siehe Kap. 4.1.

<sup>2</sup> Zitiert aus: R. PALLUCCHINI, *Tiziano*, Florenz 1969, S. 140.

produziert. Hier muss dann auch das Urteil Erwin Panofskys über Tizian zum Teil relativiert werden. Panofsky beschreibt ihn in seinem Buch „Problems in Titian, mostly Iconographic“ als völlig unliterarischen Menschen: „Unlike so many painters of the Renaissance and the Baroque – Leonardo, Dürer, Michelangelo, Poussin, Salvator Rosa – Titian was neither a *peintre philosophe*, nor a *peintre poète*, nor a *peintre scientifique*, nor a *peintre savant*; it is difficult to imagine him writing poetry or composing a treatise – even a letter – on art-theoretical or mythographical questions.“<sup>3</sup> Ein solches Urteil lässt sich natürlich leicht fällen, wenn von einem Maler kaum eigene Schriften bekannt sind, und es mag wohl stimmen, dass Tizian keine besonderen Ambitionen außerhalb der Malerei hegte, was aber nicht bedeuten muss, dass er sich nicht auch intensiv mit solchen Themen beschäftigt hätte. Durch den Brief an Philipp II. geht klar hervor, dass sich Tizian zumindest bei dieser Bildgelegenheit selbst als Poeten betrachtete, der seine Poesie im Medium der Malerei anstatt mit Sprache produziert. Mit diesem Anspruch einer gemalten Poesie bewegte er sich aber keinesfalls auf neuem Terrain, denn der Vergleich von Malerei und Poesie war in der Kunstkritik der Renaissance eine gängige Praxis. Die Autorität von Horaz, der mit seiner berühmten Aussage „ut pictura, poesis“ – „wie Malerei sei die Poesie“ – den Grundstein für diesen Vergleich gelegt hatte, ebenso wie das Beispiel von Aristoteles, Platon und vieler anderer antiker Gelehrter, die direkt oder indirekt die beiden Künste in Beziehung zueinander gesetzt hatten, machten es für die Gelehrten der Renaissance nicht gerade einfach eine kritische Perspektive dazu einzunehmen. Eine solche etablierte sich erst im 17. Jahrhundert, und sollte schließlich mit Lessing ihren Höhepunkt finden, der im *Laokoon* den beiden Künsten ihre eigenen, feinsäuberlich getrennten Sphären zuweisen sollte.<sup>4</sup> Die Kunsttheorie der Renaissance, sowohl von Seiten der Malerei, als auch von Seiten der Poetik, strebte größtenteils nicht nach einer Unterscheidung der beiden Künste, sondern nach einer gegenseitigen Annäherung. Tizians Danaegemälde liegen nun zeitlich auf dem Höhepunkt dieser Entwicklung, die sich

---

<sup>3</sup> E. PANOFSKY, *Problems in Titian, mostly Iconographic*, London 1969, S. 88.

<sup>4</sup> Für eine ausführliche Einführung in diese Entwicklung siehe: R.W. LEE, *Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*, in: *The Art Bulletin* XXII, No. 4, Dez. 1940, S. 197-269. Th. PUTTFARKEN, *Titian and Tragic Painting, Aristotle's Poetics and the Rise of the Modern Artist*, New Haven 2005, S. 150ff.

Der Hauptgrund für eine strikte Trennung der beiden Künste bestand für Lessing in den verschiedenen Möglichkeiten der Darstellung von Zeit und Raum. Während die Malerei nur jeweils einen winzigen Zeitausschnitt (eine Handlung oder eine Bewegung) im selben Bild darstellen konnte, war die Literatur in der Lage, Geschichten in ihrer Gesamtheit in einem Werk zu erzählen, und während die Malerei in einem Bild alle Details einer Szenerie genau darstellen konnte, waren hier der Literatur viel engere Grenzen gesetzt. Bezeichnend ist aber, dass solche naheliegenden Überlegungen in der Poetik der Renaissance nur sehr selten angedacht worden sind, und auch dann nur oberflächlich. Nur wenige Kunsttheoretiker, wie z.B. Leonardo da Vinci oder Francisco de Hollanda, verwenden das Argument der detaillierten Schilderung einer Szenerie im Paragone mit der Poesie zugunsten der Malerei. Von der Poesie wurde in paragonalen Statements nur die Fähigkeiten der Poesie zur Schilderung „geistiger“ Dinge, wie z.B. Gedanken und Sprache, im Gegensatz zur Darstellung materieller Dinge in der Malerei, herausgehoben. (Mehr zu diesem Thema siehe S. 87ff).

aus den Quellen sehr gut nachvollziehen lässt, aber sie liegen weiters auch auf einem wichtigen Schnittpunkt in der Entwicklung der Poetik, nämlich dem Beginn der intensiven Rezeption von Aristoteles' *Poetik*.<sup>5</sup> Diese Entwicklung sollte die Sicht der Zeitgenossen auf die Aufgaben und Ziele von Poesie, insbesondere in ästhetischen Fragen, nachhaltig beeinflussen. Dieser Paradigmenwechsel lässt sich nun relativ genau auf die Jahre um 1550 eingrenzen, als die Rezeption dieses vorher offenbar nur von wenigen Spezialisten gelesenen Werkes fast schlagartig ihre Wirkung entfaltete. Dieser Umstand sollte auch für die Kunsttheorie nicht ohne Folgen bleiben, was vor allem durch den Vergleich mit Lodovico Dolces *L'Areino* zu zeigen sein wird.<sup>6</sup>

Die ersten beiden Versionen unserer *Danae* sind nun chronologisch jeweils knapp vor, bzw. nach diesem entscheidenden Einschnitt in der Poetik anzusetzen, und eine der interessantesten Fragen dieser Arbeit wird sein, ob und in welchem Ausmaß sich die offensichtlichen Unterschiede in Ikonographie und Stil dieser beiden Werke auf die neue, aristotelisch geprägte Sicht der Poesie zurückführen lassen können. Dazu wird es auch notwendig sein, die Entwicklung der Renaissancepoetik im größerem Umfang darzulegen, und ihre verschiedenen Strömungen auch mit der Malerei, sowohl von Tizian, als auch von anderen Meistern, eingehend zu vergleichen. Zu diesem Zweck wird es auch von Vorteil sein, Tizians persönliche Verbindungen zur Welt der Literatur aufzuzeigen, die sich vor allem auf enge Freundschaften mit erstrangigen Dichtern und Literaten wie etwa Pietro Aretino, Pietro Bembo, Benedetto Varchi und Lodovico Dolce gründen.

Einen wichtigen Teil dieser Arbeit wird die genaue Auswertung der literaturtheoretischen Schriften bilden, um zu einem einigermaßen genauen Bild davon zu kommen, was in der Renaissance im Einzelnen unter „Poesie“ verstanden wurde, welche Zwecke und Ziele damit verbunden wurden, und welche ästhetischen Ansprüche daran gestellt wurden, denn es versteht sich von selbst, dass diese Vorstellungen ganz beträchtlich von den heute geläufigen abweichen. Schon durch unsere Schulbildung haben wir ein ganz anderes Bild davon, als die Menschen des 16. Jahrhunderts, und es bedarf erheblicher Anstrengungen sich von der psychischen Prägung durch die neuere Literatur zu befreien, ganz zu schweigen von der Beeinflussung durch die neuen Medien. Mit dem Begriff „Poesie“ verbindet man heute, je nach Genre, geschliffene sprachliche Eleganz, kraftvolle und dynamische Dramatik,

---

<sup>5</sup> ARISTOTELES, *Poetik*, Übers. und Hrsg. von M. Fuhrmann, Stuttgart 1994. Zur Rezeption dieses Werks in der Renaissance siehe: S. 106ff.

<sup>6</sup> L. DOLCE, *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato L'Areino*, Venedig 1557. M.W. ROSKILL, *Dolces "Areino" and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York 1968.

träumerische und schwärmerische Beschreibungen usw. Außerdem verbindet man damit – in der Renaissance noch stärker als heute – die gebundene Sprache und den Reim, jedenfalls aber eine elaborierte, durchdachte und erhabene Ausdrucksweise. Wie sich diese Vorstellungen zur Zeit Tizians im Speziellen dargestellt haben, wird natürlich zu klären sein, bevor die Vergleiche mit der Malerei – und unseren Bildern im Besonderen – vorgenommen werden können. Die Fragen lauten dabei vor allem, ob und wie sich die verschiedenen Genres von Malerei und Literatur überhaupt vergleichen und in Einklang bringen lassen, und was ein „poetisches“ Bild von einem anderen unterscheiden könnte. Es sei vorweggenommen, dass sich hier natürlich einige Widersprüche ergeben werden, besonders in Hinblick auf die kunsttheoretischen Schriften, wo eine solche Differenzierung der Genres nur selten zu finden ist.<sup>7</sup> Trotzdem lassen sich aber, besonders auf dem Gebiet der Bildkomposition, interessante Unterschiede, etwa zwischen Bildern mit historischem und poetischem Inhalt, ausmachen.<sup>8</sup> Dazu wird auch eine eingehende Untersuchung der schriftlichen Quellen des Danaemythos angebracht sein, welche die Fragen nach den verschiedenen Formen der Überlieferung dieser Fabel zur Zeit Tizians beantworten soll. Hier wird der Unterschied zwischen den poetischen Überlieferungen, besonders im Rahmen der *Metamorphosen*, und den Überlieferungen in Prosa der mythographischen Handbücher zu beachten sein. Besonders aufschlussreich wird aber die Frage nach dem Umgang mit diesen Quellen durch die Dichter des Cinquecento sein.

Ein weiterer Grund, die Danaegemälde für diese Arbeit auszuwählen, liegt in der Tatsache, dass es sich nicht nur um rein narrative Bilder handelt, deren einziger Zweck die Vermittlung einer Erzählung ist, sondern dass es sich gleichzeitig um erotische Aktgemälde handelt, bei denen der Hauptfigur eine besondere, von der reinen Erzählung losgelöste Rolle zufällt. Diese liegt in der Repräsentation der Schönheit eines nackten weiblichen Körpers, mit allen Konsequenzen, die eine solche Rolle für den Betrachter mit sich bringt. Diese Konsequenzen, um die sich in der kunsthistorischen Forschung in den letzten Jahrzehnten einige Kontroversen entwickelt haben, liegen nun in zwei verschiedenen Möglichkeiten des Herangehens an die Betrachtung, und zwar einerseits in der erotischen Betrachtung zur Befriedigung eines männlichen Voyeurismus, der den gemalten Körper zum Objekt seiner Begierde macht, und andererseits in der ästhetischen Betrachtung, die, in Anlehnung an die neuplatonische Philosophie, besonders in der Kunst die Suche nach der absoluten Schönheit

---

<sup>7</sup> Die früheste Unterscheidung zwischen poetischer und historischer Malerei findet sich meines Wissens nach erst im Traktat des Giovanni Andrea Gilio aus dem Jahr 1564: *Dialogo nel quale si ragiona de gli errori de Pittori circa l'histoire . . .*, in: *Due Dialogi di M. Giovanni Andrea GILIO DA FABRIANI*, Camerino 1564.

<sup>8</sup> Dieses Thema wird in Kapitel 7.2-3 ausführlich behandelt werden.

als Ziel geistig-intellektuellen Strebens betreibt. Manche Kunsthistoriker wollten den Zweck der Bilder nun in der einen oder in der anderen Funktion allein sehen, dabei ist eine solche Differenzierung gar nicht notwendig, da in dieser Hinsicht das Denken und die Gewohnheiten der Renaissance durchaus nicht so rigide waren. Liest man etwa Pietro Bembo's *Gli Asolani*, eine der berühmtesten und einflussreichsten neuplatonischen Abhandlungen zu den Themen Liebe und Schönheit, so wird darin keine Ablehnung der körperlichen Liebe propagiert, sondern nur eine Hierarchie zugunsten der geistigen Liebe.<sup>9</sup> Die Wahl wird dem Einzelnen gelassen, niemand wird wegen der Wahl des niederen Begehrens verdammt. Genauso wird meiner Ansicht nach auch in unseren Bildern dem Betrachter die Wahl zwischen der erotischen und der rein ästhetischen Betrachtung gelassen, ebenso wie ihm auch die Wahl zwischen dem Genuss der Aktfigur und dem Erlebnis der Bildhandlung unbenommen bleibt. Besonders spannend wird durch diese Überlegungen die Darstellung der Wechselbeziehungen zwischen diesen beiden Funktionen des Bildes, der Erzählung und des Aktes, d.h. der Danae als handelndes Subjekt im Kontext der Erzählwelt, und der Danae als dem Betrachter präsentiertes Objekt. Wie stellt sich Erotik in Poesie und Literatur dar, und wie beeinflusst die Erzählung die Darstellung der Aktfigur? Wie bildet die Erzählung den Rahmen der Aktfigur, und welche Rolle spielt die erotische Darstellung in der Erzählung? Diese Fragen werden in Kapitel 9 zu beantworten sein, und, wie ich hoffe, weitere Aufschlüsse über Tizians künstlerische Absichten ermöglichen.

## 2 Forschungsstand

Die erste intensive Forschungsarbeit über Tizians Danaebilder ist zugleich die bisher einzige Monographie über diese Werke.<sup>10</sup> Ordenberg Bock von Wülfigen veröffentlichte 1958 diese kleine Arbeit, die Anhand unserer Bilder vor allem eine äußerst prägnante und eloquente Darstellung der Unterschiede zwischen der mittelitalienischen und der venezianischen Kunstauffassung lieferte. Er sieht die Besonderheit der venezianischen Malerei vor allem darin, dass ihr Sinn nicht nur in der Darstellung von rational erfassbaren Gedanken liegt, sondern dass sie ihre Wirkung auf einer tieferen, unbewussten Ebene zu entfalten sucht: „Diese venezianische Liebe zur Schönheit um ihrer selbst Willen war jedoch alles andere als

---

<sup>9</sup> P. BEMBO, *Gli Asolani* (Venedig 1505), Transl. by Rudolph B. Gottfried, Bloomington [Ind.] 1954. Mehr zu diesem Werk siehe S. 75, Anm. 223.

<sup>10</sup> O. BOCK VON WÜLFINGEN, *Tiziano Vecellio, Danae*, Stuttgart 1958.

ungeistig. Der Geist wurde nur gleichsam in einer tieferen Schicht aufgesucht, dort, wo er noch sprachlos, aber doch ein integrierender Bestandteil des menschlichen Wesens ist.<sup>11</sup> Dieser Satz ist für die Zeit in der er geschrieben wurde ziemlich bemerkenswert, verweist er doch bereits auf Gedanken, mit denen sich besonders in jüngster Zeit die moderne Bildwissenschaft intensiv beschäftigt, und zwar die Möglichkeiten des Bildes auch unabhängig von Sprache Sinn zu vermitteln. Kunsthistoriker und Philosophen wie z.B. Gottfried Boehm, Hans Belting oder W.J.T. Mitchell haben sich zum Ziel gesetzt, die Bilder aus ihrer traditionellen Abhängigkeit von der Sprache zu befreien, und als unabhängiges Medium zu rehabilitieren, das nicht ausschließlich der Rückführung und Übersetzung in Sprache bedarf um Sinn zu vermitteln, sondern darüber hinaus eine eigene sinnbildende Kraft im Akt des Sichtbarmachens und Zeigens entfaltet.<sup>12</sup> Bock von Wülfigen hat für die Malerei Tizians und seiner venezianischen Kollegen eine besondere Nähe zu einer Idee von Malerei festgestellt, die sich direkt dem Unbewussten mitteilt, und ihren Sinn in einer empfindenden Rezeption anstatt nur in einer auf rationale Erkenntnis zielenden Betrachtung erfährt. Hier kommt damit auch eine Erkenntnis zum Tragen, die die Tizianforschung der letzten Jahrzehnte geprägt hat, und zwar die Suche nach dem Wesen der Sinnlichkeit seiner Malerei, nach dem, was sich dem rationalen Denken verschließt, und ganz auf die emotionale Wirkung zielt.

Diese Entwicklung nahm ihren Anfang bereits mit den beiden Aufsätzen von Charles Hope und Carlo Ginzburg auf dem großen Tiziankonvent im Jahr 1976 in Venedig, die sich erstmals ausdrücklich gegen eine bereits ziemlich ausgeuferte und unkritische Praxis der ikonologischen Forschung wendeten, die dazu geführt hatte, dass die sinnliche Wirkung der Bilder kaum mehr von Interesse für die Untersuchungen der Kunsthistoriker zu sein schien, und die Bilder nur mehr sehr einseitig behandelte.<sup>13</sup> Arbeiten wie diejenigen von Harald

---

<sup>11</sup> Ebd., S. 6.

<sup>12</sup> Von der umfangreichen Literatur zu diesem Thema möchte ich hier nur einige wichtige Werke herausgreifen: W.J.T. MITCHELL, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1995. G. BOEHM [Hrsg.], *Homo Pictor*, Colloquium Rauricum Band 7, München/Leipzig 2001. H. BELTING [Hrsg.], *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007. BOEHM, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007. BOEHM [Hrsg.], *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München 2008. M. GAUGHAN, *Art/History between the Linguistic and Pictorial ‚Turns‘*, in: A. Braidia/G. Pieri [Hrsg.], *Image and Word. Reflections of Art and Literature from the Middle Ages to the Present*, Oxford 2003, S. 206-221. G. KAUFMANN, *Sprache und bildende Kunst*, in: Werner Busch [Hrsg.], *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*, Berlin 1978, S. 541-549.

<sup>13</sup> Ch. HOPE, *Problems of Interpretation in Titian's Erotic Paintings*, in: *Tiziano e Venezia, Convegno internazionale di studi Venedig 1976*, Vicenza 1980, S. 111-24. C. GINZBURG, *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel 1500*, in: *Tiziano e Venezia, Convegno internazionale di studi Venedig 1976*, Vicenza 1980, S. 125-35. Siehe auch die überarbeitete Version in englischer Sprache: C. GINZBURG, *Titian, Ovid, and Sixteenth-Century Codes for Erotic Illustration*, in: R. GOFFEN [Hrsg.], *Titian's "Venus of Urbino"*, Cambridge 1997, S. 23-36.

Keller und Marie Tanner hatten praktisch nur die Suche nach bestimmten versteckten, hauptsächlich auf den Auftraggeber bezogenen, humanistisch-gelehrten, propagandistischen Botschaften zum Ziel, und vernachlässigten dabei die ziemlich offensichtliche Bedeutung der Sinnlichkeit und Erotik dieser Bilder.<sup>14</sup> Hope und Ginzburg schufen mit ihren Arbeiten die Grundlage für eine neue Diskussion zum Stellenwert der sinnlichen Wirkung für die Malerei Tizians. Ihre Aufsätze führten einerseits zu einer neuen Ausrichtung der ikonologischen Forschung, die nun auch Dinge wie die erotische Ausstrahlung und Sinnlichkeit der Figuren mit einbezog und die Quellen neu gewichtete und auslegte, wobei vor allem die neue feministische Forschung großen Anteil nahm (hier wären zum einen die ikonographischen Forschungen von Cathy Santore und Madlyn Millner Kahr zur Figur der Danae zu nennen<sup>15</sup>), und andererseits zu einer Richtung, die sich besonders mit Tizians Frauenbild und seinen Aktbildern widmet, wie etwa die Arbeiten von Rona Goffen, Sylvia Schade und Daniela Hammer-Tugendhat.<sup>16</sup> All diese Arbeiten behandeln in erster Linie ikonographische Probleme und beschäftigen sich mit den Möglichkeiten der Interpretation dieser Gemälde.<sup>17</sup>

Eine andere Richtung der Forschung, die allerdings nicht ganz von der vorher genannten zu trennen ist, führt zu einer neuen Konzentration auf Kolorit, Malweise und Kunstauffassung Tizians, die durch eine Reihe von Arbeiten David Rosands begründet wurde,<sup>18</sup> und zuletzt besonders intensiv durch die Arbeiten von Valeska von Rosen und Daniela Bohde

---

<sup>14</sup> H. KELLER für König Philipp II. von Spanien, Wiesbaden 1969. M.C. TANNER, Titian, The „Poesie“ for Philip II., New York 1976.

<sup>15</sup> M. MILLNER KAHR, Danae: Virtuous, Voluptuous, Venal Woman, in: The Art Bulletin 60, 1978, S. 43-55. C. SANTORE, Danae: The Renaissance Courtesan's Alter Ego, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 54, 1991, S. 412-27. Siehe auch: R. ZAPPERI, Alessandro Farnese, Giovanni della Casa and Titian's *Danae* in Naples, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 54 (1991), S. 159-171. M. WARNER, Altes Weib und alte Vettel: Allegorien der Laster, in: Sigrid SCHADE [Hrsg.], Allegorien und Geschlechterdifferenz, Köln / Weimar / Wien 1994.

<sup>16</sup> R. GOFFEN, Titian's Women, New Haven 1997. DIES., Sex, Space, and Social History in Titian's Venus of Urbino, in: R. GOFFEN [Hrsg.], Titian's "Venus of Urbino", Cambridge 1997, S. 63-90. S. SCHADE, Himmlische und/oder Irdische Liebe. Allegorische Lesarten des weiblichen Aktbildes der Renaissance, in: DIES.[Hrsg.], Allegorien und Geschlechterdifferenz, Köln/Weimar/Wien 1994, S. 95-112. HAMMER-TUGENDHAT, Erotik und Geschlechterdifferenz. Aspekte zur Aktmalerei Tizians, in: M. REISENLEITNER / K. VOCELKA [Hrsg.], Privatisierung der Triebe? Sexualität in der frühen Neuzeit. Frühneuzeit Studien Bd. 1, Frankfurt a. M. 1993, S. 369ff. M. PARDO, Artifice as Seduction in Titian, in: J.G. TURNER [Hrsg.], Sexuality and Gender in Early Modern Europe, Institutions, Texts, Images, Cambridge 1995 (Erstausgabe 1993). D. ROSAND, So-And-So Reclining on her Couch, in: R. GOFFEN [Hrsg.], Titian's "Venus of Urbino", S. 37-62.

<sup>17</sup> In diesen Zusammenhang ist auch das Buch von Jane Nash als frühes Beispiel zu nennen: J. NASH, Veiled Images, Titian's Mythological Paintings for Philip II., Philadelphia/London/Toronto 1985.

<sup>18</sup> D. ROSAND, The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition, in: L'Arte 1970 (11/12), S. 5ff. DERS., Titian and the Eloquence of the Brush, in: Artibus et Historiae 3, 1981, S. 85-96. DERS. [Hrsg.], Titian: His World and Legacy, New York 1982. DERS., Painting in Sixteenth-Century Venice, Cambridge 1997. DERS., Inventing Mythologies. The Painters Poetry, in: P. MEILMAN [Hrsg.], The Cambridge Companion to Titian, Cambridge 2004, S. 35-57.

weitergeführt wurde.<sup>19</sup> Auch die Arbeit von Nicola Suthor ist in diesem Zusammenhang zu sehen.<sup>20</sup> Wie schon bei Von Rosen und besonders bei Bohde, spielt in dieser Arbeit auch die Genderforschung eine tragende Rolle. Rosand sucht nun in Tizians Malerei, und besonders im Kolorit, nach den Gründen der oftmals überwältigenden Wirkung, die sich mit sprachlichen Mitteln nur schwer beschreiben und erklären lässt. Besonders der Vergleich mit den haptischen Seiten der Bildproduktion wird dabei regelmäßig betont. Dazu wurde z.B. Tizians Gewohnheit der Arbeit mit den Fingern direkt am Bild angeführt. Die Sinnlichkeit des Bildes wird so vor allem von Bohde auf die Sinnlichkeit der körperlichen Berührung zurückgeführt, die auch optisch, mit dem Abtasten des Bildes durch den Blick, erfahrbar bleibt.<sup>21</sup> Valeska von Rosen untersucht dagegen ausführlich anhand von schriftlichen Quellen und Kunsttheorie die Wirkungsästhetik der Renaissancemalerei und die unterschiedliche Kunstauffassung der mittelitalienischen und der venezianischen Künstler mit all ihren Auswirkungen auf die spätere Kunsttheorie bis in die heutige Zeit. Besonders aber deutet sie im dritten Teil ihrer Arbeit die offene Malweise Tizians als „selbstbezügliche Malerei“, d.h. als Konsequenz aus dem Bewusstsein der Künstlichkeit und Medialität des gemalten Bildes.

#### Bild und Poesie:

Eine weitere Richtung der Tizianforschung sich der sinnlichen Wirkung der Bilder zu nähern, und auch diese ist in Zusammenhang mit den neuen Tendenzen des *iconic turn* besser zu verstehen, untersucht das Werk Tizians in Vergleich zu Poesie und Dichtung.<sup>22</sup> Das *ut pictura poesis*, der topisch gewordene Ausspruch des Horaz, der in der Renaissance diese Vergleichbarkeit der Künste legitimiert, wurde auch für die kunsthistorische Forschung zu einem Ansporn für vergleichende Untersuchungen und, so scheint es, diente dieser Vergleich ebenfalls als Möglichkeit, die sinnliche Wirkung der Malerei zu erforschen. Es scheint zwar auf den ersten Blick paradox, gerade die Sinnlichkeit der Malerei jenseits von sprachlich-rationalen Grund- und Vorlagen durch den Vergleich mit einer literarischen Kunstform zu suchen, aber bedenkt man, dass auch in der Sprache ein großer Teil der vermittelten Informationen unbewusst verarbeitet wird, dann wird auch dieser Vergleich naheliegend. Wie sich in bildnerischen Kunstwerken ein großer Teil ihrer Wirkung, und damit ihres Sinns, erst dort zu entfalten beginnt, wo die sprachliche Beschreibung ihre Grenzen findet, so ist auch in

---

<sup>19</sup> V. VON ROSEN, *Mimesis und Selbstbezüglichkeit im Werk Tizians*, Emsdetten 2001. D. BOHDE, *Haut, Fleisch und Farbe - Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten 2002.

<sup>20</sup> N. SUTHOR, *Augenlust bei Tizian, Zur Konzeption sensueller Malerei in der Frühen Neuzeit*, München 2004.

<sup>21</sup> BOHDE (Zit. Anm. 19), besonders S. 176f.

<sup>22</sup> Erst kürzlich wurde von Nicola Suthor in gleicher Absicht die Musik in die Diskussion eingeführt: SUTHOR (Zit. Anm. 20), S. 115-136.

der Literatur oft das, was zwischen den Zeilen steht, das Entscheidende. Man denke nur daran, wie ein Text ständig auch Bilder aus der eigenen Erinnerung ins Bewusstsein bringt oder die Konstruktion neuer Gedankenbilder zum leichteren Verständnis der aufgenommenen Informationen auslöst. Hört man den Namen einer bekannten Person, kommt fast automatisch, gemeinsam mit anderen Erinnerungen, auch ihr Bild zurück ins Bewusstsein, hört man von einer unbekannt Person sprechen, versucht man sich oft automatisch aus den genannten Informationen ein Bild dieser Person vorzustellen.

Ebenso wie z.B. das Bild einer schrecklichen Szene im Betrachter die entsprechenden Emotionen auslösen kann, so kann es auch ihre Beschreibung, dazu bedarf es keines rationalen Denkens. Auch Sprache vermittelt also nicht nur rationale Gedankengänge, sondern auch Stimmungen und Emotionen. Gerade diese sinnliche Wirkung ist nun, wie bereits Aristoteles klar festgestellt hat, die absolute Spezialität der Poesie unter den literarischen Künsten (neben der Rhetorik). In ihr verbinden sich rationale Gedankengänge, die allein schon durch die bewusste künstlerische Produktion eines Werks bedingt sind, mit der Absicht, zutiefst sinnlich-emotionale Wirkungen hervorzurufen. Wie noch zu zeigen sein wird, waren in der Poesie vor allem drei Wirkungen gefragt, erstens die Nützlichkeit durch Wissen, Belehrung u.a., wo vor allem die rationale Seite der Sprache gefragt war, zweitens das ästhetische Gefallen und die Schönheit und drittens die emotionale Bewegung, wobei die beiden letzteren offensichtlich auf rein sinnlicher, unbewusster und nicht rationaler Wirkung beruhen. Wie in der Poesie sind gerade in der bildenden Kunst rationale und emotionale Wirkungen gleichermaßen für die Rezeption eines Kunstwerks von Bedeutung.

Die grundlegende Arbeit zu den Verbindungen von Malerei und Poetik stammt von Rensselaer W. Lee aus dem Jahr 1940.<sup>23</sup> Lee untersucht hier bereits die theoretischen Schriften der Poetik im Vergleich zur Kunsttheorie, und kann die grundsätzliche Verwandtschaft, die Malerei und Poesie in der Renaissance nachgesagt wurde, auch in diesen Vergleichen nachvollziehen. Im Jahr 1970 erschien mit einer Arbeit von Mario Praz schließlich auch ein Versuch von gattungsübergreifenden Strukturvergleichen von Beispielen aus Malerei und Poesie, aber auch aus so verschiedenen Bereichen wie Architektur und Kleidung, mit dem Ziel allgemeine strukturelle Ähnlichkeiten zwischen diesen Künsten in der jeweiligen Epoche auszumachen.<sup>24</sup> Auch Alastair Fowlers Buch aus dem Jahr 2003 greift diesen Ansatz teilweise auf, da auch hier die Malerei in ihrer Entwicklung anhand konkreter

---

<sup>23</sup> LEE (Zit. Anm. 4).

<sup>24</sup> M. PRAZ, *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Washington D.C. 1970.

Beispiele mit der Poesie verglichen wird.<sup>25</sup> Er vergleicht z.B. die verschiedenen Charakteristika und Strategien der Raumbeschreibung in Literatur und Bild, ebenso wie die Schilderungen von zeitlichen Abläufen, und findet so einige beachtliche Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Schwesterkünsten. So bringt er z.B. die Simultanbilder aus Mittelalter und Renaissance, in denen in derselben Szenerie verschiedene Episoden derselben Geschichte zugleich dargestellt werden, mit den Erzählgewohnheiten von Autoren, wie etwa Ludovico Ariosto, in Zusammenhang, wo die verschiedensten Handlungsstränge parallel geschildert werden. Diese Arbeiten von Praz und Fowler sind als vereinzelt Versuche anzusehen, die theoretischen Ansätze des Strukturalismus zur Auffindung vergleichbarer Strukturprinzipien in den verschiedenen Künsten auch in die Praxis umzusetzen. Was bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein dem gebildeten Kunstbetrachter und Kunstkritiker mit seiner humanistischen Bildung üblich gewesen war, nämlich alle kulturellen Leistungen einer Epoche in engstem Zusammenhang zu betrachten (und zu erleben), war im frühen 20. Jahrhundert durch die zunehmende Spezialisierung der modernen Kunst- und Geisteswissenschaften zunehmend verdrängt worden. Eine Kunstwissenschaft, die sich nun vor allem auf die Entschlüsselung von innerbildlichen Zeichen und Codes beschränkte, zeigte kaum Interesse an interdisziplinären Stilvergleichen. Der Einfluss von schriftlichen Quellen wurde fast ausschließlich auf ihren Informationsgehalt für den Künstler hin untersucht, während stilistische Einflüsse zwar oft erkannt, aber nur in sehr seltenen Fällen auch systematisch unter die Lupe genommen wurden. Erst durch die Anregungen der strukturalistischen Sprachwissenschaft und Semiotik, wie z.B. von Roland Barthes und Umberto Eco, gerät die Suche nach intermedialen Strukturvergleichen wieder in den Blickpunkt der Kunstwissenschaft. So untersucht z.B. Umberto Eco in „Das offene Kunstwerk“ Beispiele aus der Malerei, der Musik und der Literatur in gleicher Weise und mit den gleichen Mitteln.<sup>26</sup>

Auch die Tizianforschung bildet dabei keine Ausnahme. In ihren Fokus ist die Poesie erst seit dem richtungsweisenden Aufsatz von Elizabeth Cropper gerückt, in dem sie Malerei Parmigianinos in Beziehung zur petrarkistischen Poesie bringt, was in der Folge auch für Giorgione, den jungen Tizian und andere vergleichbare Künstler eine naheliegende

---

<sup>25</sup> A. FOWLER, Renaissance Realism. Narrative Images in Literature and Art, Oxford/New York 2003. Fowler untersucht dabei Werke vom späten Mittelalter bis ins frühe 18. Jahrhundert, wobei der Schwerpunkt eindeutig auf dem späten 16. und dem 17. Jahrhundert liegt.

<sup>26</sup> U. ECO, Das Offene Kunstwerk, Frankfurt am Main 1973 (Ital. Erstausg.: Opera aperta, Mailand 1962). Eco beschränkt sich hier aber fast ausschließlich auf die Kunst der Moderne.

Konsequenz war.<sup>27</sup> Cropper stellt besonders die weibliche Schönheit in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen, und weist nach, wie die idealistische Vorliebe der petrarkistischen Poesie für diese Schönheit auch die Malerei des frühen Cinquecento beeinflusst hat, und zwar sowohl in ikonographischer, wie auch in stilistischer Hinsicht. In der Folge wurde dieser Ansatz von verschiedenen Autoren und Autorinnen aufgegriffen und weiterverfolgt, von denen sich manche eher mit den ikonographischen Inhalten beschäftigten,<sup>28</sup> andere vermehrt die stilistische Seite untersuchten.<sup>29</sup>

Zuletzt hat besonders Thomas Puttfarcken neue Aspekte zur Tizianforschung hinzugefügt, indem er Tizians späte mythologische Bilder im Lichte der aristotelischen Poetik als gemalte Tragödien bezeichnet, und damit eine in erster Linie narrative Absicht der Bilder hervorhebt.<sup>30</sup> Den Wandel, den Tizians mythologische Malerei um die Mitte des Jahrhunderts hin zur Verwendung einer pathetischen Bildsprache und der Forcierung des Dramatischen durchmacht, erklärt er aus dem neuen Einfluss der aristotelischen Poetik. Nachdem Tizians Frühwerk also im Allgemeinen mit der lyrischen Dichtung verglichen wurde, stellt Puttfarcken für das Spätwerk ab den späten 1540er Jahren die Tragödie als bestimmende Inspirationsquelle für Tizians Stilentwicklung an. Im gleichen Jahr wurde auch eine Arbeit von Una d'Elia über die Poetik von Tizians religiöser Malerei veröffentlicht, die ebenfalls die emotionale Wirkung der Poesie als Anregung für Tizians Kunst versteht, und der Poetik des Aristoteles großen Einfluss einräumt.<sup>31</sup>

Eine andere Forschungsrichtung, die ebenfalls für diese Arbeit von Bedeutung ist, beschäftigt sich mit der Rolle der Mythologie selbst, wobei wiederum vor allem die ikonographischen

---

<sup>27</sup> E. CROPPER, On Beautiful Women: Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style, in: *The Art Bulletin* 58, 1976, S. 374-394.

Siehe auch: E. CROPPER, The Place of Beauty in the High Renaissance and its Displacement in the History of Art, in: Alvin VOS [Hrsg.], *Place and Displacement in the Renaissance*, Binghampton/New York 1995, S. 159-205.

<sup>28</sup> U.a.: G. POZZI, Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione, in: *Lettere Italiane* XXXI (1979), S. 3-30. D. LETTERI, Landscape and Lyricism in Giorgiones *Tempesta*, in: *Artibus et Historiae* 30, 1994 (XV), S. 55-88.

Eine frühe Arbeit, die ebenfalls in diese Richtung tendiert, stammt von Patricia EGAN: *Poesia and the Fête Champêtre*, in: *The Art Bulletin* 41, 1959, S. 302-313.

<sup>29</sup> M. KOOS, Bildnisse des Begehrens. Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts; Giorgione, Tizian und ihr Umkreis, Emsdetten 2006. U. D'ELIA, Titian's Mute Poetry, in: *Titian: Materiality, Likeness, 'Istoria'*, Turnhout 2007, S. 113-124.

<sup>30</sup> PUTTFARKEN, *Titian and Tragic Painting* (Zit.Anm. 4).

Zum Einfluss der aristotelischen Poetik siehe auch: R. PREIMESBERGER, *Pitture tragiche: Raffaello e la Poetica di Aristotile*, in: K. HEMPFER [Hrsg.], *Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen; Literatur, Philosophie, bildende Kunst*, Stuttgart 1993, S. 195-209. Preimesberger nimmt darin bereits für Raffael ein Aufgreifen von Ideen aus der *Poetik* des Aristoteles an, was aber meiner Ansicht nach eher zweifelhaft sein dürfte, da eine Rezeption der *Poetik* damals nicht einmal in der zeitgenössischen Dichtung und Poetik nachzuweisen ist (Vgl. S. 106ff).

<sup>31</sup> U. D'ELIA, *The Poetics of Titian's Religious Paintings*, Cambridge 2005.

Fragen im Vordergrund stehen. Die Arbeit Gentilis ist noch sehr an der traditionellen ikonologischen Schule orientiert, und beschäftigt sich vor allem mit Allegorien.<sup>32</sup> Die neuere Arbeit von Michael Thiemann, die am Beispiel eines Freskenzyklus von Parmigianino die Rolle der Ovid'schen Fabeln für die Malerei des Cinquecento untersucht, ist dagegen vor allem für die Rolle der Fabel als Darstellungsproblem von Interesse, wobei vor allem Fragen des *decoro* geklärt werden.<sup>33</sup> Thiemanns Arbeit verwertet dazu auch viele Schriften der Poetik, und nähert sich dadurch auch Stellenweise dem hier untersuchten Thema an.

Zu den bereits genannten Schriften sind hier noch einige weitere zu nennen, die sich ebenfalls im Umkreis unseres Themas bewegen, wie z.B. einige Essays von Philip Fehl,<sup>34</sup> ein Aufsatz von Giorgio Padoan,<sup>35</sup> Marcin Fabianski's Arbeit über Correggio's erotische Mythologien,<sup>36</sup> und Norman Lands Arbeit über poetische Beschreibungen von Renaissancegemälden.<sup>37</sup> Dazu müssen natürlich auch die wichtigen Monographien zu Tizian's Oeuvre von Crowe/Cavalcaselle, Theodor Hetzer, Harold Wethey, Charles Hope, und anderen, die später noch Erwähnung finden werden, genannt werden.<sup>38</sup>

Außerdem sind einige weitere Arbeiten zu nennen, die für diese Arbeit in Hinblick auf das nähere Verständnis der Poetik und Poetologie unentbehrlich waren, wie etwa die Arbeit von Hans Aurenhammer, die sich mit dem Einfluss von Poetik und Rhetorik auf die Kunsttheorie von Leon Battista Alberti beschäftigt, und dafür besonders die frühhumanistische Poetik ausführlich behandelt.<sup>39</sup> Weiters müssen hier die Arbeiten Bodo Guthmüllers zur Rezeption der *Metamorphosen* Ovids in der Renaissance genannt werden.<sup>40</sup> Guthmüller stellt besonders

---

<sup>32</sup> A. GENTILI, *Da Tiziano a Tiziano, Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Rom 1988.

<sup>33</sup> M. THIEMANN, *Lügenhafte Bilder. Ovids favole und das Historienbild der italienischen Renaissance*, Göttingen 2002.

<sup>34</sup> Ph. FEHL, *Decorum and Wit: The Poetry of Venetian Painting. Essays in the History of the Classical Tradition*, Wien 1992.

<sup>35</sup> G. PADOAN, "Ut picture poesis": Le <<pitture>> di Ariosto, le <<poesie>> di Tiziano, in: *Tiziano e Venezia, Convegno internazionale di studi Venedig 1976*, Vicenza 1980, S. 91-102.

<sup>36</sup> M. FABIANSKI, *Correggios Erotic Poesie*, Krakau 1998.

<sup>37</sup> N. LAND, *The Viewer as Poet, The Renaissance Response to Art*, University Park Pennsylvania 1994.

<sup>38</sup> J.A. CROWE / G. CAVALCASELLE, *Leben und Werk Tizians*, Leipzig 1877. Th. HETZER, *Tizian, Geschichte seiner Farbe; die frühen Gemälde; Bildnisse* (hrsg. von Gertrude Berthold), Stuttgart 1992. H. WETHEY, *The Paintings of Titian*, 3 Bd., London 1975. Ch. HOPE, *Titian*, London 1980.

<sup>39</sup> H. AURENHAMMER, *Studien zur Theorie der „historia“ in Leon Battista Albertis „De pictura“: Themen, Begriffe, Funktionen*, unveröffentl. Habil., Wien 2004.

<sup>40</sup> B. GUTHMÜLLER, *Ovidübersetzungen und die mythologische Malerei. Bemerkungen zur Sala dei Giganti Giulio Romanos*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz XXI*, 1977, S. 35-68. DERS., *Ovidio Metamorphoseos Vulgare, Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, Boppard am Rhein 1981. DERS., *Studien zu Antiken Mythologie in der Renaissance*, Weinheim 1986. DERS., *Bild und Text in Lodovico Dolces *Trasformazioni**, in: H. WALTER / H.J. HORN [Hrsg.], *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild*, Berlin 1995, S. 58-78. DERS., *Formen des Mythenverständnisses um 1500*, in: H. HORN / H. WALTER [Hrsg.], *Die Allegorese des antiken Mythos*, Wiesbaden 1997, S. 37-61. DERS., *Die italienische Übersetzung*

die frühneuzeitlichen Übertragungen der *Metamorphosen* in die italienische Volkssprache in den Mittelpunkt seiner Forschung, und zeigt dabei die große Bandbreite an Möglichkeiten des Umgangs mit dem antiken Original auf. Auch das große Handbuch zur Renaissancepoetik von Bernard Weinberg ist für die Beschäftigung mit diesem Themenkreis natürlich unerlässlich.<sup>41</sup> Weitere Arbeiten in diesem Umkreis stammen von August Buck,<sup>42</sup> Andreas Kablitz,<sup>43</sup> Thomas Leinkauf,<sup>44</sup> Jürgen Leonhard und Katharina Krause,<sup>45</sup> Heidi Marek,<sup>46</sup> Reiner Stillers,<sup>47</sup> um nur die wichtigsten zu nennen.

## 2.1 Zielsetzung und Methodik

Den methodischen Ausgangspunkt dieser Arbeit bildet die quellenkritische Untersuchung unserer Bilder. Sie wird sich auf eine genaue Untersuchung der Überlieferung dieser Fabel stützen, auf die verschiedenen Arten von Quellen, die dem Künstler bekannt gewesen sein konnten, und auf eine Untersuchung des allgemeinen Umgangs mit den Ovid'schen Fabeln im Cinquecento, ähnlich wie es bereits Thiemann in seiner Arbeit zu Parmigianino's Fresken in Fontanellato getan hat.<sup>48</sup> Im Gegensatz zu Thiemanns Buch wird sich diese Arbeit aber weniger mit der Fabel als Darstellungsproblem und mit Fragen des *decoro* beschäftigen, sondern vor allem mit Fragen der Wirkungsästhetik und Stilistik. Nach einer gründlichen Besprechung der Bilder (samt ihrer möglichen Vorbilder) wird daher eine Zusammenstellung der wichtigsten schriftlichen Quellen zum Danaemythos folgen, wodurch sich bereits ein relativ umfassendes Bild der verschiedenen Möglichkeiten der Überlieferung und des

---

der Renaissance im Bezugsfeld des Eigenen und des Fremden, in: D. NAGUSCHEWSKI/ J. TRABANT [Hrsg.], Was heißt hier „fremd“? – Studien zu Sprache und Fremdheit, Berlin 1997, S. 151-162.

<sup>41</sup> B. WEINBERG, A History of Literary Criticism in 16th Century Italy, 2 Bd., Chicago 1961.

<sup>42</sup> A. BUCK, Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance, Tübingen 1952. A. BUCK, Poetiken in der italienischen Renaissance: Zur Lage der Forschung, in: H. PLETT [Hrsg.], Renaissance-Poetik, Berlin/New York, 1994.

<sup>43</sup> A. KABLITZ, Dichtung und Wahrheit – Zur Legitimität der Fiktion in der Poetologie des Cinquecento, in: K.W. HEMPFER [Hrsg.], Ritterepik der Renaissance: Akten des deutsch – italienischen Kolloquiums Berlin 1987, Stuttgart 1989, S. 77-122.

<sup>44</sup> Th. LEINKAUF, Der Begriff des Schönen im 15. und 16. Jahrhundert: Seine philosophische Bedeutung und Hinweise auf sein Verhältnis zur Theorie von Poesie und Kunst, in: H. PLETT [Hrsg.], Renaissance-Poetik, Berlin/New York, 1994, S. 53-74.

<sup>45</sup> J. LEONHARD / K. KRAUSE, Poesie und Bild, Die Actaeon-Geschichte in Ovids *Metamorphosen*, in: R. BRANDT / S. SCHMIDT [Hrsg.], Mythos und Mythologie, Berlin 2004.

<sup>46</sup> H. MAREK, Metamorphosen. Wandlungen und Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart. Festschrift für Bodo Guthmüller zum 65. Geburtstag Wiesbaden 2002.

<sup>47</sup> R. STILLERS, Zwischen Legitimation und systematischem Kontext: Zur Stellung der Mythologie in der italienischen Renaissancepoetik, in: H. PLETT [Hrsg.], Renaissance-Poetik, Berlin/New York, 1994, S. 37-52.

<sup>48</sup> THIEMANN (Zit. Anm. 33).

Umgangs mit dem Mythos ergeben wird, wobei vor allem auch die chronologische Entwicklung im Zentrum des Interesses stehen wird.<sup>49</sup>

Nachdem Tizians Umgang mit den Schriftquellen seiner Bilder im Speziellen vorgestellt worden ist, soll diese Arbeit aber in der Folge einen weiteren Blick auf das Verhältnis zwischen Malerei und Poesie werfen. Dazu werden zuerst die kunsttheoretischen Quellen auszuwerten sein, um einen Eindruck davon zu bekommen, in welchem Maße die Vergleichbarkeit der beiden Künste im Cinquecento überhaupt gegeben war, und damit auch von der Wahrscheinlichkeit und dem Ausmaß einer direkten Beeinflussung der Malerei durch literarische Quellen und Theorien.<sup>50</sup> Daran anschließend soll die Problematik einer „poetischen Malerei“ als eigenes Genre behandelt werden. Es stellt sich die Frage, was ein „poetisches Bild“ von anderen, z.B. historischen oder religiösen Bildern in stilistischer Hinsicht unterscheiden würde. Diese Frage wurde in der mir bekannten Literatur noch nicht ausführlich untersucht, nur Thiemann streift sie bei der Behandlung von Giovanni Andrea Gilio's Traktat (1564), der als erster eine Unterscheidung in poetische und historische Malerei vornimmt.<sup>51</sup>

Diese Definierung von poetischer Malerei führt in der Folge einen Schritt weiter zur Untersuchung der poetischen Gattungen und ihrer Unterschiede. Als Ausgangspunkt wird dabei die Auseinandersetzung mit Thomas Puttfarken's Theorie von Tizians späten Mythologien, und damit auch der Danaebilder, als „painted tragedies“ bilden. Darauf folgend soll zur besseren Vorstellung von Tizians künstlerischer Entwicklung ein Blick auf seine früheren poetischen Bilder geworfen werden, deren Zusammenhang mit der petrarkistischen Lyrik vor allem durch die Forschungen von Egan, Cropper, Letteri, Koos, D'Elia, und anderen, deutlich gemacht wurde.<sup>52</sup> Dies führt uns nicht nur zu einer Vorstellung von Tizians Stilentwicklung in der mythologischen Malerei vom Lyrischen zum Dramatischen, sondern in der Folge auch zu einer Untersuchung dieser Entwicklung in Bezug auf das Verhältnis von Aktdarstellung und Bilderzählung, die damit in direkten Zusammenhang zu bringen ist.<sup>53</sup> Die

---

<sup>49</sup> Zu diesem Zweck dienen vor allem die Arbeiten von Bodo Guthmüller als Grundlage, der die wichtigsten Aspekte dieser Entwicklungen ausführlich beschrieben hat (siehe Anm. 40).

<sup>50</sup> Auch zu diesem Thema gibt es bereits sehr umfangreiche Literatur, z.B.: LEE (Zit. Anm. 4). WEINBERG (Zit. Anm. 41). AURENHAMMER, Studien zur Theorie der „historia“ (Zit. Anm. 39). PUTTFARKEN, Titian and Tragic Painting (Zit. Anm. 4). Das Material dieser Studien soll durch weitere Beispiele aus dem eigenen Quellenstudium ergänzt und geordnet werden.

<sup>51</sup> THIEMANN (Zit. Anm. 33), S. 63-70.

<sup>52</sup> Siehe Anm. 27-29.

<sup>53</sup> Zu diesem Thema sind besonders Teile der Arbeit von Lynda Nead als wichtige Anregung zu nennen: L. NEAD, The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality, London/New York 1992. Nead beschäftigt sich mit der „Rahmung“ der weiblichen Aktfigur, d.h. mit ihrer Einbettung in einen spezifischen Kontext, vor allem in kultureller und sozialer Hinsicht. Meine Arbeit wird sich in Anlehnung daran der Rahmung der Aktfigur durch

Aktfigur der Danae als Zentrum unserer Bilder macht es auch nötig, sich näher mit der Erotik des Bildes zu beschäftigen, wozu nach dem Kapitel zu den mythologischen Quellen ein eigener Abschnitt zu diesem Thema eingefügt werden soll. Dort werden die Theorien und Ansichten der Renaissance zu Schönheit, Liebe und Erotik aus dem Quellenstudium darzulegen sein, um in der Folge mit unseren Bildern und der Entwicklung von Tizians Aktmalerei verglichen zu werden.<sup>54</sup>

Ein weiterer Teil dieser Arbeit soll daraufhin unsere Bilder detailliert im Lichte der Poetik untersuchen. Anhand der produktionsästhetischen Systematik der Poetik und der Untersuchung ihres Einflusses auf verschiedene Kunsttheoretiker, von Alberti bis hin zu Dolce und Vasari, wird zunächst wiederum die Frage nach dem unterschiedlichen Einfluss der Poetik in zeitlicher und lokaler Hinsicht behandelt. Es wird zu zeigen sein, dass besonders die venezianische Kunsttheorie zur Entstehungszeit der Danaebilder stark unter dem Einfluss der Poetik stand, während etwa gleichzeitig Vasari nur sehr entfernt davon beeinflusst war, und dass die venezianischen Kunsttheoretiker Dolce und Pino die theoretischen Grundlagen der Bildproduktion sehr ähnlich wie in der Produktion von Poesie auffassen.

Danach wird, hauptsächlich anhand von Pietro Bembo's berühmtem literaturtheoretischem Hauptwerk *Prose della volgar lingua* (1525), ein Blick auf die Theorie von Stilistik und Stimmung in der Poesie geworfen, und wiederum der Vergleich mit Tizians Bildern gezogen.<sup>55</sup> Bembo behandelt unter anderem die Musikalität von poetischer Sprache und ihre klangliche Komposition zur Steuerung von bestimmten Stimmungen. Diese Quelle wurde bisher meines Wissens nach noch nicht für die kunsthistorische Forschung verwertet, was wohl einerseits an der weitgehenden Ausklammerung von inhaltlichen Fragen liegt, andererseits aber an der schweren interdisziplinären Vergleichbarkeit von stilistischen Vorgaben. Manches aus diesen Vorgaben ist meiner Ansicht nach aber durchaus mit Aspekten aus Komposition, Kolorit und Malweise in der Malerei vergleichbar, was an einigen exemplarischen Beispielen demonstriert werden soll.

---

die Erzählung, und umgekehrt der Rahmung (z.B. durch Ausschmückung) der Erzählung durch die Aktfigur widmen.

<sup>54</sup> Zu diesem Thema gibt es auch bereits eine große Anzahl von Arbeiten, die sich mehr oder weniger intensiv dieser Frage widmen. Ich nenne hier nur die wichtigsten: GOFFEN, Titian's Women (Zit. Anm. 16). DIES., Sex, Space, and Social History (Zit. Anm. 16). CROPPER, On Beautiful Women (Zit. Anm. 27). DIES., The Place of Beauty (Zit. Anm. 14). PARDO, Artifice as Seduction (Zit. Anm. 16). DIES., Veiling the Venus of Urbino, in: GOFFEN [Hrsg.], Titian's "Venus of Urbino" (Zit. Anm. 16), S. 108-128. MILLNER KAHR (Zit. Anm. 15). SCHADE, Himmlische und/oder Irdische Liebe (Zit. Anm. 16). SUTHOR (Zit. Anm. 20). HAMMER-TUGENDHAT (Zit. Anm. 16), S. 369ff. P. LÜDEMANN, Virtus und Voluptas. Beobachtungen zur Ikonographie weiblicher Aktfiguren in der venezianischen Malerei des frühen Cinquecento, Berlin 2008.

<sup>55</sup> P. BEMBO, *Prose della volgar lingua* (Venedig 1525), Hrsg. v. C. Vela, Bologna 2001.

Zum Schluss wird auf die wirkungsästhetischen Seiten der Poetik näher einzugehen sein. Zuerst soll auf die Nützlichkeit der Poesie, auf didaktische und moralisierende Inhalte und auf die Frage der allegorischen Lesarten eingegangen werden. Diese Fragen stehen in der Forschung zu unseren Bildern im Zentrum des Interesses und werden noch immer sehr kontrovers diskutiert. Diese Arbeit wird sich deshalb zum Ziel setzen, zum einen anhand der Vorgaben aus der Poetik die verschiedenen Möglichkeiten von didaktischen Inhalten und übertragenen Bedeutungen darzulegen, auch in Hinblick auf die zeitliche Entwicklung, und zum anderen diese Ergebnisse, zusammen mit den historischen Deutungen des Danaemythos aus den Quellen, mit den Bildern Tizians zu vergleichen, und so zu plausiblen Möglichkeiten der inhaltlichen Interpretation zu finden. Die Trias der poetisch-rhetorischen Wirkungsästhetik wird komplettiert durch die Gefälligkeit (*diletto*) und das Bewegen der Seele (*muovere dell'animo*) durch die Poesie. Diese beiden Bereiche betreffen die Wirkung auf der emotionalen Ebene. Auch hier werden vor allem die Unterschiede zwischen den beiden ersten Versionen der *Danae*, und worauf diese zurückzuführen sind, ein Thema sein. Auch die unterschiedlichen Auffassungen in der Erotik der Bilder sollen hier noch einmal besonders behandelt werden, da diese natürlich besonders zur sinnlichen Wirkung der Bilder beiträgt.

Es zeichnen sich also im Besonderen vier Ziele dieser Arbeit heraus: Zum einen die Darlegung der engen Verbindungen von Malerei und Poesie in der venezianischen Renaissancemalerei, und daran anschließend im Speziellen für Tizians mythologische Malerei, wobei besonders die zeitliche Entwicklung zu untersuchen sein wird. Zum zweiten die Suche nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen den Bildern und ihren schriftlichen Quellen, sowohl in inhaltlicher, als auch in stilistischer Hinsicht. Zum dritten die Frage nach dem Verhältnis zwischen erotischem Akt und dramatischer Erzählung, ebenfalls in Bezug auf Tizians Stilentwicklung, und im Vergleich zur Poesie, und zum vierten die Klärung der Frage nach den Möglichkeiten von inhaltlichen Deutungen der Bilder.

### **3 Tizians Danaebilder: Beschreibungen**

Zunächst eine kurze Beschreibung des Danaemythos nach der ausführlichsten antiken Quelle des Mythos, der *Bibliotheca* des Apollodorus:

Als sich Akrisios [Der König von Argos] wegen männlichem Nachwuchs an das Orakel wandte, sagte der Gott, seine Tochter werde einen Sohn gebären, der ihn selbst töten werde. Davor fürchtete sich Akrisios und richtete unter der Erde eine Kammer aus Erz ein, in der er Danae gefangen hielt. Sie aber wurde dennoch verführt, und zwar, wie einige sagen von Proitos [dem Bruder des Akrisios], weshalb es auch zu einem Streit zwischen den beiden gekommen sei; nach anderem habe Zeus sich in Gold verwandelt und sei durch das Dachgebälk in Danaes Schoß getropft und habe so mit ihr geschlafen.

Als Akrisios später bemerkte, dass seine Tochter den Perseus geboren hatte, glaubte er nicht, dass Zeus sie verführt habe, und warf sie mit ihrem Sohn in einen Kasten, den er im Meer aussetzte. Der Kasten trieb in Seriphos an Land, wo Diktys das Kind aufnahm und aufzog.<sup>56</sup>

Drei verschiedene Versionen der *Danae* sind heute allgemein als eigenhändige Werke Tizians anerkannt. Die erste befindet sich heute im Museo di Capodimonte in Neapel und wurde für Kardinal Alessandro Farnese in den Jahren 1544/45 geschaffen (Abb. 1).<sup>57</sup> Die zweite Version, die sich heute im Madrider Prado befindet, war für den damaligen Kronprinzen Phillip II. von Spanien bestimmt (Abb. 2).<sup>58</sup> Das Bild wurde spätestens im Frühjahr 1554 an den Prinzen versandt, es entstand also mit größter Sicherheit zwischen 1550 und 1553.<sup>59</sup> Diese *Danae* gilt als erstes Bild eines Zyklus mythologischer Gemälde mit Themen aus den *Metamorphosen* Ovids, die von Tizian selbst in einem Brief an Philipp II. als *poesie* bezeichnet wurden.<sup>60</sup> Die dritte und späteste Version befindet sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien (Abb. 3), und stellt eine Variation des Madrider Bildes dar.<sup>61</sup> Diese Version wurde bislang sehr unterschiedlich datiert. Die meisten Autoren setzen ein Datum kurz nach der *Prado-Danae* fest, allerdings wurde das Bild kürzlich sogar in die Mitte der 60er Jahre

---

<sup>56</sup> APOLLODORUS, Bibliotheca, II, 34-35. (Übersetzung nach: Apollodorus, Götter und Helden der Griechen, Gr.-Dt., Hrsg., Übers., und Eingel. von Kai Brodersen, Darmstadt 2004, S. 72/73.) Nach anderen Quellen wird Danae in einen ehernen Turm eingesperrt. Zu den wichtigsten Quellen des Danaemythos und den Unterschieden zwischen den verschiedenen Überlieferungen, siehe Kapitel 4.2.

<sup>57</sup> Zur *Danae* in Neapel siehe u.a.: WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 3, S. 132-133. BOHDE (Zit. Anm. 19), S. 151ff. PUTTFARKEN, Titian and Tragic Painting (Zit. Anm. 4), S. 104-106.

<sup>58</sup> Zur *Danae* im Prado siehe u.a.: WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 3, S. 133-135. BOHDE (Zit. Anm. 19), S. 167ff. PUTTFARKEN, Titian and Tragic Painting (Zit. Anm. 4), S. 158-160. FERINO-PAGDEN [Hrsg.], Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei, Ausst.Kat., Wien 2007, S. 232-34.

<sup>59</sup> Charles Hope nimmt sogar eine Entstehung vor 1550 an: HOPE, Titian (Zit. Anm. 38), S. 117. Zur Frage der Datierung des Bildes siehe: PUTTFARKEN, Titian and Tragic Painting (Zit. Anm. 4), S. 146.

<sup>60</sup> Siehe S. 4.

<sup>61</sup> Zur *Danae* im Kunsthistorischen Museum siehe: WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 3, S. 135f. R. WALD, Tizians Wiener Danae. Bemerkungen zu Ausführung und Replikation in Tizians Werkstatt, in: FERINO-PAGDEN (Zit. Anm. 58), S. 123-131. DERS., Danae, in: FERINO-PAGDEN (Zit. Anm. 58), S. 235f.

datiert.<sup>62</sup> Außer diesen drei Bildern sind auch noch einige schwächere Versionen oder Kopien bekannt, die kaum von Tizian selbst ausgeführt sein können, und bestenfalls von seinen Schülern und Assistenten stammen.<sup>63</sup>

Tizian zeigt in allen drei Bildern den Augenblick, in dem Jupiter in der Form des Goldregens auf die nackte Jungfrau in ihrem Bett herabregnet. Vergleicht man die drei Bilder, so fällt zunächst auf, dass in allen Versionen die Figur der Danae - mit geringen Abweichungen - deckungsgleich erscheint, die Verwendung von Kartons oder anderen Hilfsmitteln ist hier also so gut wie sicher.<sup>64</sup> Auch das Bett mit dem Vorhang und der Ausblick in eine weite Landschaft auf der rechten Seite sind in allen drei Bildern konstant ähnlich gestaltet.

Die auffälligsten Unterschiede zeigen sich in den Nebenfiguren. Während im Neapolitaner Bild die Hauptfigur von einem Cupido begleitet wird, ist dieser in den beiden anderen Versionen durch eine alte Amme ersetzt, die mit ihrer Schürze, bzw. mit einer goldenen Schale, Jupiters Goldregen einzufangen versucht. Zusätzlich findet sich in der Madrider Version noch ein kleines Schoßhündchen, und in der Wiener Version ist das Gesicht Jupiters am oberen Bildrand in der Wolke erkennbar. Soweit die auffälligsten Unterschiede im Bildpersonal. Ebenso wichtig wie die Änderungen von Figuren und Komposition sind aber die stilistischen Unterschiede in Kolorit und Pinselführung. Zwischen den beiden ersten Versionen erstreckt sich eine Zeitspanne von etwa acht Jahren. In diesem Zeitraum vollzog sich bekanntlich ein grundlegender Wandel im Stil Tizians, und zwar die Entwicklung seines Spätstils mit der charakteristischen offenen Pinselführung. Was in der *Farnese-Danae* nur ganz leise angedeutet ist, und in einigen zeitgleichen Werken, vor allem dem Portrait Pietro Aretino's in den Uffizien (Abb. 21), an Bedeutung gewinnt, wird in der *Prado-Danae* erstmals in voller Ausprägung erkennbar. In der Wiener *Danae* sind diese Tendenzen allerdings wieder zurückgenommen. Die offene Pinselführung kommt hier kaum zur Anwendung, was ein Zeichen für den großen Anteil der Werkstatt darstellen dürfte, denn in den eigenhändigen Werken des gleichzeitigen Spätwerks ist die offene Pinselführung durchgängig in Verwendung.

---

<sup>62</sup> Zur Geschichte der Datierung dieses Bildes siehe: EBD., S. 236.

<sup>63</sup> Siehe: WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 3, S. 210f.

<sup>64</sup> WALD, Danae (Zit. Anm. 61), S. 235/123-131.

### 3.1 Die Farnese-Danae

Die erste Version (Abb. 1), die heute im Museo Capodimonte in Neapel ausgestellt ist, entstand in den Jahren 1544-45 für Kardinal Alessandro Farnese, einen Nepoten (in diesem Fall leiblichen Enkel) des damals regierenden Papstes Paul III.<sup>65</sup> Als Auftraggeber wurde früher oft fälschlicherweise Herzog Ottavio Farnese, der jüngere Bruder Alessandros, genannt. Dieser Irrtum stammt von Carlo Ridolfi, der wohl dem Herzog die Bestellung eines solchen Bildes eher zugetraut hatte als einem Kardinal, ein Irrtum, der in der Folge auch von vielen Kunsthistorikern übernommen wurde.<sup>66</sup> Schließlich konnte aber Charles Hope den Auftraggeber durch eine schriftliche Quelle eindeutig mit Alessandro Farnese identifizieren, der auch von Lodovico Dolce eindeutig als Auftraggeber genannt worden war.<sup>67</sup>

Das Bild wurde nachweislich von Tizian bereits in Venedig begonnen und in Rom nur noch vollendet. Wahrscheinlich war das Bild schon sehr weit fortgeschritten, als Tizian in Rom eintraf.<sup>68</sup> Im Vatikan, wo Tizian ein Atelier im Belvedere bezog, wurde das Bild auch von Michelangelo und Vasari gesehen, wie aus der Beschreibung dieses Treffens in Vasaris *Vite* zu entnehmen ist:

Andando un giorno Michelagnolo et il Vasari a vedere Tiziano in Belvedere, videro in un quadro, che allora avea condotto, una femina ignuda, figurata per una Danae, che aveva in grembo Giove trasformato in pioggia d'oro, e molto, come si fa in presenza, gli ele lodarono. Dopo, partiti che furono da lui, ragionandosi del fare di Tiziano, il Buonarruoto lo comendò assai, dicendo che molto gli piaceva il colorito suo e la maniera, ma che era un peccato, che a Vinezia non s'imparasse da principio a disegnare bene e che non avessero que' pittori miglior modo nello studio: „Con cio sia – diss'egli – che, se quest' uomo fusse punto aiutato dall'arte e dal disegno, come è della natura, e

---

<sup>65</sup> Zur Familie der Farnese und ihren Beziehungen zu Tizian siehe: R. ZAPPERI, Tizian, Paul III. und seine Enkel. Nepotismus und Staatsportrait, Frankfurt am Main 1990.

<sup>66</sup> C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte*, Bd. I, Hrsg. von Detlef von Hadeln, Berlin 1914, S. 178f.

<sup>67</sup> HOPE, A Neglected Document about Titian's „Danae“ in Naples. In: *Arte Veneta* 31, 1977, S. 188-189. G. RHEIN, *Der Dialog über die Malerei, Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien 2008, S. 16.

<sup>68</sup> D. ROSAND, *So-And-So Reclining* (Zit. Anm. 16), S. 51f. Eine solche Vorgangsweise war für Tizian nichts Ungewöhnliches. Wir wissen z.B., dass er Bilder für Herzog Alfonso d'Este noch in Ferrara vollendete: siehe: HOPE, *Titian*, (Zit. Anm. 38), S. 56.

massimamente nel contrafare il vivo, non si potrebbe far più né meglio avendo egli bellissimo spirito et una molta vaga e vivace maniera.<sup>69</sup>

Diese Stelle, die vor allem in Hinblick auf den Konflikt zwischen florentiner *Disegno* und venezianischem *Colorito* für die Forschung von Interesse war, wird später noch ausführlicher zu kommentieren sein.

Kommen wir nun zur Bildbeschreibung: Dargestellt ist ein Raum, der genau genommen gar nicht eindeutig als Innenraum bestätigt werden kann. Es ist nicht das kleinste Stück Wand zu erkennen, nur eine mächtige Säule (oder ein Pilaster) mit Piedestal, die jedoch in ihren Dimensionen für einen Wohnraum um ein vielfaches zu hoch ausfallen würde. Rechts davon ist ein weiter Ausblick in eine Landschaft zu sehen, die allerdings nur sehr grob angedeutet ist, wodurch praktisch keine Details auszumachen sind. Der Raum ist also kaum definiert, das Bett könnte ebenso gut im Freien stehen, und nur die automatische Annahme des Betrachters, dass ein Bett logischerweise in einem Innenraum zu stehen hat, und darüber hinaus die Kenntnis des Mythos, der ja schließlich davon berichtet, dass Danae in einer Kammer oder einem Turm eingesperrt war, suggerieren dem Betrachter den Eindruck, dass er es mit einem Innenraum mit einer übergroßen Fensteröffnung zu tun hat.<sup>70</sup> Der Bildraum wird dominiert durch das Bett mit seinem Vorhang, das die ganze Bildbreite und fast die gesamte Tiefe des Innenraums einnimmt, von der vorderen Bildebene bis zur Säule. Der vordere Bettvorhang liegt bildparallel knapp hinter der vorderen Bildebene. Das Bett selbst scheint leicht schräg gestellt zu sein und ist auf der linken Seite mit weißen Laken bezogen, während auf der rechten Seite noch eine dunkelrote Überdecke liegt. Am Kopfende des Bettes türmen sich einige Polster, um der relativ aufrecht liegenden Danae ein Lager zu bilden. Hinter dem Bett sind weder eine Wand noch Einrichtungsgegenstände zu erkennen, die Säule bleibt damit der einzig sichtbare Rest von fester Architektur.

---

<sup>69</sup> VASARI, *Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architetti*, Hrsg. von R. Bettarini, Florenz 1964., Bd. 4, S. 164.

<sup>70</sup> Dieser Eindruck wird in den folgenden Versionen sogar noch verstärkt zu finden sein, und in der verschollenen Kopie, die in David Teniers Darstellung der Gemäldegalerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Brüssel (ca. 1651, Madrid, Museo del Prado) zu sehen ist, steht das Lager der Danae ganz eindeutig mitten in der Landschaft: Abbildung bei WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. ?, S. ?

Die Lokalisierung der Danae in einer Landschaft ist im 16. Jahrhundert überraschenderweise nicht ungewöhnlich. Schon Baldassare Peruzzi stellt das Bett der Danae in seinem kleinen Fresko in der Villa Farnesina (ca. 1510/11) nicht in einen Innenraum, sondern in einen Hain mit knorrigen Bäumen. Auch im Bild von Andrea Schiavone (ca. 1559, Neapel, Museo di Capodimonte) ist die Danae mit dem Goldregen in der freien Landschaft lokalisiert.

Die Hauptfigur liegt auf dem Bett in einer ziemlich aufrechten Position, gestützt auf die großen Polster am Kopfende. So verläuft auch der Oberkörper in einer leichten Biegung, durch die er im Vergleich zum Becken deutlich angehoben ist. Der Kopf ist etwas schräg geneigt, wodurch das Gesicht der Danae relativ stark ins Profil gedreht ist. Das vordere Bein ist aufrecht angewinkelt, das hintere dagegen etwas weniger, und dazu nach hinten abgespreizt, sodass die Fußsohle sichtbar wird. Um den vorderen Oberschenkel ist ein weiteres Laken geschlungen, das gleichzeitig auch den Schambereich verdeckt. Der vordere Arm ist angewinkelt auf einen Polster gelagert, während der hintere eng am Oberkörper anliegt.

Tizian schafft es eindrucksvoll dieser Figur eine lebendige Wirkung zu verleihen. Sie erscheint in einer leichten Bewegung, die hauptsächlich als Ausdruck ihrer Überraschung entsteht. Diese Bewegung wird vor allem durch die Lage des Oberkörpers bestimmt. Die Brust ist (noch) etwas in die Bildfläche gedreht, während der Kopf, gefolgt von der hinteren Schulter gegenläufig orientiert ist, genauso wie die Hüften und die Beine. Durch diese gegenläufige Drehung ergibt sich eine sanfte Dynamik, die zum Eindruck der Lebendigkeit der Figur entscheidend beiträgt.

Dasselbe Prinzip findet sich auch beim jungen Cupido, der am Fußende des Bettes steht, und gerade im Begriff ist, die Szenerie nach rechts zu verlassen. Die Arme und der Oberkörper weisen bereits in diese Richtung und auch die Schrittstellung der Beine bereitet schon die Drehung nach rechts vor, während der Kopf noch in die entgegengesetzte Richtung weist, und sein Blick damit auf die Wolke hinter ihm fällt. Auch hier bestimmt die innere Drehung der Figur den Eindruck von Bewegung und Lebendigkeit.

Was zur Beschreibung des Bildes noch fehlt, ist natürlich die Wolke, in der ein unsichtbarer Jupiter durch die Öffnung des Raumes schwebt und sich in einem Regen aus Goldmünzen auf den Körper der Jungfrau ergießt. Wie schon Daniela Bohde bemerkt hat, folgen die Konturen der Wolke in der Bildfläche ziemlich genau den Umrissen der Danae, in etwa wie zwei Teile eines Puzzles, wodurch eine gewisse Spannung zwischen der Hauptfigur und der Wolke entsteht.<sup>71</sup>

Dass Tizian diese Bildlösung nicht von Anfang an geplant hatte, zeigt ein Blick auf das Röntgenbild (Abb. 6).<sup>72</sup> Hier wird erkennbar, dass Tizian ursprünglich eine zweite Fassung der *Venus von Urbino* (Abb. 4) im Sinn hatte. Deutlich zu erkennen ist noch die kniende

---

<sup>71</sup> BOHDE (Zit. Anm. 19), S. 151,

<sup>72</sup> P. HUMFREY, Tizian, Berlin 2007, S. 145. WALD, Danae (Zit. Anm. 61), S. 123ff.

Magd im Hintergrund, und auch die Haltung des linken Armes und die Lage des Kopfes waren ursprünglich genau dieselben wie bei der *Venus von Urbino*.<sup>73</sup> Dieser Umstand ist durchaus bemerkenswert, denn er bedeutet nichts weniger, als dass hier ein klassisches Aktgemälde mit dem Gesicht einer realen Frau, denn davon muss man bei der *Venus von Urbino* ausgehen, durch eine bekannte mythologische Erzählung ersetzt wurde.<sup>74</sup>

Dass noch einige Bildelemente auf die darunter liegende Anlage der *Venus von Urbino* zurückzuführen sind, zeigt der Vergleich mit dem Röntgenbild. So fällt z.B. auf, dass der Verlauf des linken Oberarmes fast genau derselbe ist. Auch das Bett mit seinen Polstern ist direkt von der *Venus von Urbino* abzuleiten, es besitzt fast genau die gleichen Umriss. Anstelle des Säulchens im Fenster der *Venus von Urbino* steht nun an gleicher Stelle die große Säule, die gleichzeitig die alte Fensteröffnung abdeckt.

Andere Teile des Bildes lassen sich dagegen durch Anregungen durch frühere Danaebilder erklären, und zwar hauptsächlich aus Correggios (Abb. 7) und Primaticcios Versionen (Abb. 8, Abb. 9).<sup>75</sup> Von Correggio dürfte die Anregung zur Inszenierung mit dem Bettvorhang stammen, durch den der Maler dem Betrachter die Figur der Danae enthüllt. Auch die relativ große Fensteröffnung kann man in Correggios Bild finden, und die Idee eines assistierenden Eros ist dort ebenfalls schon anzutreffen.<sup>76</sup> Ein solcher ist auch bei Primaticcio zu finden, wo er dem Eros von Tizian sogar noch ähnlicher sieht. Außerdem lässt sich die Haltung von Danaes Beinen sehr wahrscheinlich auf dieses Vorbild zurückführen.<sup>77</sup> Auch die relativ aufrechte Haltung der Danae dürfte von diesen beiden Bildern inspiriert sein, obwohl Tizian hier noch eine etwas flachere Position des Oberkörpers wählt. Gänzlich verschieden ist jedoch die Gestaltung der Figur selbst, die bei Correggio offensichtlich einem etwas anderen Schönheitsideal entspricht als bei Tizian.

Die Gestaltung des Eros wurde von der Forschung meist mit dem Eros von Lysipp (Abb. 10) oder einem Torsofragment eines Satyrs aus der Sammlung Grimani im Museo Archaeologico

---

<sup>73</sup> Auch die Maße der beiden Gemälde sind in etwa die gleichen. Die *Venus von Urbino* misst 119x165 cm, die Danae 120x172 cm.

Zur *Venus von Urbino* siehe auch: WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 3, S. 53/203f. GOFFEN [Hrsg.], Titian's "Venus of Urbino" (Zit. Anm. 16).

<sup>74</sup> Zu diesem Umstand siehe S. 84.

<sup>75</sup> Correggio, Danae, Galleria Borghese Rom, ca. 1531-33. Zu diesem Bild siehe z.B.: D. EKSERDJIAN, Correggio, New Haven/London 1997, S. 286-88. FABIANSKI (Zit. Anm. 36), S. 61ff.

Primaticcio, Danae, Gallerie Franz I. im Schloss Fontainebleau, ca. 1533. Zu diesem Bild siehe auch: J. GRANDAZZI [Hrsg.], Primaticcio - maître de Fontainebleau, Ausst.-Kat., Paris, Musée du Louvre 2005, S. 100-03.

<sup>76</sup> Diese Abhängigkeit von Correggios *Danae* wurde bereits von Crowe und Cavalcaselle konstatiert: CROWE/CAVALCASELLE (Zit. Anm. 38), S. 470.

<sup>77</sup> Die Abhängigkeit von Primaticcios Vorbild wurde erstmals von Hans Tietze klar betont, siehe: H. TIETZE, An Early Version of Titian's Danae, S. 207.

in Venedig, in Verbindung gebracht.<sup>78</sup> Sowohl die Schrittstellung als auch die Haltung der Arme verweisen auf das antike Vorbild. Dieser Feststellung kann man zwar grundsätzlich zustimmen, aber es ist auch offensichtlich, dass Tizian die Figur soweit verändert hat, dass nur mehr eine vage Ähnlichkeit bestehen bleibt. Tizians Cupido ist jünger und rundlicher, und die Haltung von Oberkörper, Flügeln und Kopf ist eine gänzlich andere.<sup>79</sup>

Die *Farnese-Danae* wurde von Ordenberg Bock von Wülfigen als der Höhepunkt einer an der römischen Hochrenaissance orientierten Malerei Tizians betrachtet: „... so verbindet sich hier der venezianische Sinn für das Zuständliche mit römischer Dramatik zu vollendeter Einheit.“<sup>80</sup> Das zum Teil in Rom gemalte Bild habe demnach Einflüsse aus der toskanisch-römischen Malerei aufgenommen und mit dem venezianischen Naturalismus verschmolzen. Diese Ansicht bestätigt sich vorerst, wenn man das Bild mit der *Venus von Urbino* vergleicht. Man könnte diese Entwicklung der *Danae* auf die Beschäftigung mit Primaticcio oder indirekt mit Michelangelo zurückführen.<sup>81</sup> Auch Panofsky stellt die *Farnese-Danae* in direkte Beziehung zur römischen Malerei, und sieht sie als Herausforderung des großen Konkurrenten Michelangelo.<sup>82</sup> Naturgemäß hat gerade die außergewöhnlich plastische Gestaltung der Figuren, verstärkt noch durch das Motiv der Säule, solche Ansichten geradezu herausgefordert. Gleichzeitig gelangt in diesem Bild aber auch Tizians ausgesprochen sensueller Naturalismus zum Höhepunkt, der auf die genaue optische Wiedergabe der stofflichen Oberflächen abzielt, und so eine möglichst große Ähnlichkeit zur gesehenen Wirklichkeit sucht. Gerade diese Konzentration auf die Wiedergabe von stofflichen Qualitäten galt seit jeher als die eigentliche Spezialität Tizians und allgemein der venezianischen Malerei seit dem Quattrocento. Hier kommt dieser Stil aber in Verbindung mit

---

<sup>78</sup> HUMFREY, Tizian (Zit. Anm. 72), S. 192. PANOFSKY, Problems in Titian (Zit. Anm. 3), S. 147. WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 3, S. 57. Crowe und Cavalcaselle sehen als Vorbild den Eros von Praxiteles, der jedoch eher für Correggios Eros als Vorbild gelten kann: CROWE/CAVALCASELLE (Zit. Anm. 38), S. 470.

<sup>79</sup> Eine interessante Parallele zu diesem Cupido ist auch in einer attischen Vase mit der Darstellung der Danae des British Museum (Abb. 11) zu finden, wo ebenfalls ein Cupido die Szene nach rechts verlässt, dabei auf die sitzende Danae zurückblickt und ihr ein paar Goldstücke in die Hand gibt, wodurch sich auch eine gewisse Nähe zu Correggios Version zeigt. Dass Tizian und Correggio von dieser Darstellung Kenntnis hatten, ist allerdings auszuschließen, da sie erst im 19. Jahrhundert ausgegraben wurde. Nicht auszuschließen ist aber, dass im Cinquecento noch ähnliche Beispiele bekannt waren, die heute verloren sind. Zu dieser Vase siehe: H.B. WALTERS, Catalogue of Greek and Etruscan Vases in the British Museum, Bd. 3: Vases of the Finest Period, London 1896, S. 351f, Nr. E711. A.B. COOK, Zeus. A Study in Ancient Religion, Bd. 3: Zeus, God of the Dark Sky, Cambridge 1940, S. 459f.

<sup>80</sup> BOCK VON WÜLFINGEN (Zit. Anm. 10), S. 3.

<sup>81</sup> Was die Haltung der Danae betrifft wurde besonders von der früheren Forschung oft der Vergleich mit Michelangelos *La Notte* in der Medicikapelle (Abb. 31) oder mit seiner *Leda mit dem Schwan* (Abb. 29, Abb. 30) gezogen. Siehe: PANOFSKY, Problems in Titian (Zit. Anm. 3), S. 146f. WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 3, S. 57.

<sup>82</sup> PANOFSKY, Problems in Titian (Zit. Anm. 3), S. 144.

einer genuin mittelitalienischen Körperauffassung, die die Sinnlichkeit der Figuren nicht in der (Haut-)Farbe sucht, sondern in der *morbidezza* des Fleisches, d.h. im sinnlichen Spiel der von innen heraus geformten Fleischlichkeit des Körpers, wie es z.B. in Michelangelos *La Notte* (Abb. 31) eindrucksvoll ausgebildet erscheint.

### **3.2 Die Prado-Danae**

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, wurde dieses Bild (Abb. 2) von Tizian in einem Brief an Philipp II. aus dem Jahr 1554 als bereits versandt erwähnt, und kann deshalb in die Zeit zwischen 1550 und 1553 datiert werden.<sup>83</sup> Die wichtigsten Unterschiede zur ersten Version sind schnell aufgezählt. Zum einen ist die Figur des Eros durch eine alte Amme ersetzt, wie sie aus manchen Schriftquellen und auch dem Bild Primaticcios bekannt war.<sup>84</sup> Sie erscheint als das genaue Gegenteil der schönen Jungfrau: alt, hässlich, maskulin und muskulös, was die äußere Erscheinung betrifft, und dazu gierig und verblendet in ihrem Verhalten. Nach Ansicht von Panofsky, der die meisten Forscher bisher zustimmend begegneten, ist der Zweck einer solchen Figur vor allem darin zu suchen, durch den starken Kontrast die Schönheit und auch die Tugendhaftigkeit Danaes hervorzuheben.<sup>85</sup>

In diesem Bild ist auch die Szenerie noch unklarer und rätselhafter als in der ersten Version, da hier praktisch kein Rest von gebauter Architektur mehr vorhanden ist. Die Säule im Hintergrund der Farnese-Version ist nun durch ein Gebilde am rechten Bildrand ersetzt, das am ehesten eine senkrechte, stark zerklüftete Felswand darstellt, vor der sich im unteren Bereich noch eine Baumkrone oder ein Busch befindet, was entweder durch die hier sehr nachlässige Malweise oder die zerstörerischen Spuren der Zeit, nicht mehr genauer zu identifizieren ist. Außer dem Bett, das der Betrachter durch seine gewohnte Erfahrung von selbst in einem Innenraum lokalisiert, deutet nichts mehr auf einen solchen hin. Bei genauer

---

<sup>83</sup> Siehe S. 4.

<sup>84</sup> Als Schriftquelle kommt hier vor allem der Kommentar zu Ovids *Metamorphosen* von Raffaele Regio in Betracht: Siehe S. 56.

<sup>85</sup> PANOFSKY, *Problems in Titian* (Zit. Anm. 3), S. 89. Siehe auch: BOHDE (Zit. Anm. 19), S. 169ff.

Wie Hammer-Tugendhat herausstreicht, thematisiert Tizian gerade in den 50er Jahren mehrfach solche Gegenüberstellungen von Widersprüchen und Gegensätzen. Sie verweist dabei auf die Analogien zur Dialogstruktur in der Literatur der Renaissance, wo die Gesprächspartner oft gegensätzliche Standpunkte einnehmen: HAMMER-TUGENDHAT (Zit. Anm. 16), S. 375f.

Betrachtung scheint es eher, als würde Danaes Bett mitten in der arkadischen Landschaft stehen.<sup>86</sup>

Außerdem fügt Tizian nun auch ein kleines Hündchen ein, das am Kopfende des Bettes liegt und schläft und das in keiner schriftlichen Quelle und in keinem früheren Bild der Danae vorkommt. Es handelt sich um eines der bei Tizian so häufig als Begleiter schöner Frauen und Mädchen anzutreffenden Schoßhündchen, die keiner einheitlichen allegorischen Deutung zugeführt werden können, da sie in so vielen verschiedenen Kontexten anzutreffen sind. In der *Venus von Urbino* (Abb. 4) wurde es durch Rona Goffen als Symbol der ehelichen Treue gedeutet, wodurch ihre Deutung des Bildes als Hochzeitsgemälde unterstrichen werden sollte.<sup>87</sup> Sie argumentierte, dass das schlafende Hündchen auf die Rechtmäßigkeit der Anwesenheit des Betrachters verweist, der als Auftraggeber natürlich der Bräutigam wäre. Scheinbar bestätigt wird eine solche Ansicht durch den Vergleich mit dem Gemälde *Diana und Aktäon* (Abb. 25), wo das Hündchen den unrechtmäßigen Eindringling wütend anbellt.<sup>88</sup> In den verschiedenen Versionen der *Liegenden Venus mit Musiker* ist ebenfalls meist ein solches Hündchen zu sehen, allerdings immer in verschiedenen Tätigkeiten. Einmal blickt es den Betrachter direkt an (Abb. 38),<sup>89</sup> einmal die Venus,<sup>90</sup> und ein anderes Mal ein Rebhuhn am Fensterbrett.<sup>91</sup> Ein schlafendes Hündchen findet sich aber auch im Portrait der Eleonora Gonzaga,<sup>92</sup> während sich zwei wache Exemplare in den Portraits von Clarissa Strozzi<sup>93</sup> und Federico Gonzaga finden.<sup>94</sup> Da man nun nicht in all diesen Bildern das Hündchen als Symbol ehelicher Treue ansehen kann, besonders nicht in der *Prado-Danae*, steht auch die Deutung von Goffen auf wackeligen Füßen.<sup>95</sup> Man wird das Hündchen wohl eher als eine Art Statussymbol sehen können, ein Luxusobjekt, das dem Vergnügen von privilegierten Persönlichkeiten, insbesondere von jungen Mädchen und Frauen, dient.

Die Figur der Danae selbst ist prinzipiell gleich angelegt wie in der Farnese-Version, es gibt aber auch hier Abweichungen. So ist z.B. das hintere Bein etwas gestreckter, und der Oberkörper ist etwas aufrechter. Das dünne Tuch, das in der früheren Version den

---

<sup>86</sup> Siehe Anm. 66.

<sup>87</sup> GOFFEN, *Titian's Women* (Zit. Anm. 16), S. 146.

<sup>88</sup> Edinburgh, National Gallery of Scotland. WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 3, S. 138-141.

<sup>89</sup> Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 3, S. 197f.

<sup>90</sup> Madrid, Prado. WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 3, S. 199f.

<sup>91</sup> Florenz, Uffizien. WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 3, S. 199.

<sup>92</sup> Florenz, Uffizien. WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 2, S. 134.

<sup>93</sup> Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 2, S. 142f.

<sup>94</sup> Madrid, Prado, WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 2, S. 107f.

<sup>95</sup> Auf Goffens Anregung dürfte auch Hammer-Tugendhats Bezeichnung des Hündchens in der *Liegenden Venus mit Orgelspieler* (Abb. 38) zurückgehen, wo sie das kleine Pelztier als eine Metapher der weiblichen Scham ansieht: HAMMER-TUGENDHAT (Zit. Anm. 16), S. 381.

Schambereich bedeckt, ist in der neuen Version nicht mehr zu finden, dafür ist nun die linke Hand Danaes zwischen ihren Schenkeln noch undeutlich zu sehen.<sup>96</sup> Der Schambereich selbst ist hier nur noch von einem dunklen Schatten verhüllt. Besonders beeindruckend ist in dieser Version die Gestaltung der Wolke. Diese mächtige Erscheinung von dichter dunkler Wolkenmasse, durchzuckt von Blitzen und einem rätselhaften goldenen Glanz, wurde schon immer als eine besonders imposante Erfindung gewürdigt. Dass man in dieser Wolke aber mehr finden kann, als bisher bekannt ist, soll im Folgenden gezeigt werden.

### 3.2.1 Das Gesicht Jupiters

In einigen späteren Versionen von Tizians *Danae* erscheint Jupiter nicht nur in Form einer Wolke, sondern man findet in dieser auch sein Gesicht abgebildet. Das bekannteste, und wahrscheinlich einzige von der Hand Tizians selbst, ist das Bild des Kunsthistorischen Museums in Wien (Abb. 3), das zugleich als das früheste Danaegemälde mit einem Gesicht Jupiters gilt. Daneben findet sich das Gesicht noch in mehreren Werkstattarbeiten und Kopien.<sup>97</sup>

Seit Harold Wethey 1975 auf zwei alte Beschreibungen der *Danae* des Prado aus dem frühen 17. Jahrhundert aufmerksam machte, ist nun aber bekannt, dass auch dieses Bild ursprünglich das Gesicht Jupiters gezeigt haben musste.<sup>98</sup> Die erste dieser Beschreibungen stammt von Cassiano dal Pozzo aus dem Jahr 1626, der das Bild auf einer seiner Reisen im Alcazar von Madrid gesehen hatte.<sup>99</sup> Er beschreibt das Bild ziemlich ausführlich und erwähnt auch das Gesicht. Cassiano dal Pozzo ist als bedeutender Kunstsammler und wegweisender Archäologe

---

<sup>96</sup> In diesem Zusammenhang soll auch die Ansicht Rona Goffens erwähnt werden, wonach die Hand zwischen den Schenkeln als Hinweis auf Masturbation gesehen werden könnte: GOFFEN, *Titian's Women* (Zit. Anm. 16), S. 218. Diese Geste ist von der antiken *Venus Pudica* abgeleitet, die als Vorbild für Giorgiones *Dresdner Venus* (Abb. 19) und darauf folgend auch für Tizians *Venus von Urbino* (Abb. 4) diente. Da die *Farnese-Danae* ursprünglich als zweite Version des letzteren Bildes begonnen wurde, ist die Entwicklungslinie hier ununterbrochen nachzuvollziehen. Goffen deutet im Übrigen auch bereits die Pudica-Geste der beiden Venusbilder Giorgiones und Tizians in gleicher Weise als versteckten Hinweis auf Masturbation: GOFFEN, *Titian's Women* (Zit. Anm. 16), S. 152ff. Diese These ist meiner Meinung nach doch etwas übertrieben, immerhin galt der Pudica-Gestus allgemein als Zeichen für Schamhaftigkeit, und diente damit in erster Linie zur (vermeintlichen) Wahrung einer gewissen Sittlichkeit, um die Nacktheit nicht zu frivol wirken zu lassen. In der Madrider *Danae* allerdings ist vom Pudica-Gestus nichts mehr übrig, die Hand verdeckt nicht mehr, sondern öffnet eher.

<sup>97</sup> WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 3, Tafeln 199 und 201. Im Bild der Eremitage (Abb. 17) ist das Gesicht an exakt derselben Stelle zu finden, nur etwas kleiner und nach vorne geneigt. Das Gesicht ist hier auch nicht aus der Wolkenmasse geformt, sondern erscheint darin versteckt.

<sup>98</sup> WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 3, S. 134.

<sup>99</sup> Cassiano DAL POZZO, *Legatione del Signore Cardinale [Francesco] Barberini in Spagna 1626*, Vatikanische Bibliothek, MS. Barberini latino 5689, fol. 121v. Zitiert bei WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 3, S. 134.

zweifellos eine sehr verlässliche Quelle und es gibt auch aufgrund der genauen Beschreibung wenig Zweifel an seinen Ausführungen. Die zweite zeitgenössische Quelle ist ein Inventar des Alcazar von Madrid aus dem Jahr 1636, wo allerdings statt dem Gesicht von einem „Adler mit den Impresen des Jupiter“ die Rede ist.<sup>100</sup>

Durch die Tatsache, dass weder das Gesicht noch der Adler auf dem Bild erkennbar waren, wurde Harold Wethey zu der Annahme verleitet, dass das Bild ursprünglich noch höher war als heute, und ein Streifen mit dem Gesicht später weggeschnitten wurde.<sup>101</sup> Jane Nash äußerte dagegen die Annahme, dass das Gesicht durch zu starke Reinigung des Gemäldes unsichtbar wurde.<sup>102</sup> Schon vor Wethey erwähnte auch Harald Keller, dass das Gesicht ursprünglich im Bild vorhanden sein musste, ohne aber näher auf diese Vermutung einzugehen oder seine Quellen zu nennen.<sup>103</sup>

Der zweiten Quelle, dem Inventar von 1636, wurde von Anfang an weniger Glauben geschenkt als der Beschreibung von Cassiano dal Pozzo, was wohl auch daran liegen könnte, dass mit der Wiener *Danae* immerhin schon ein Bild mit einem Gesicht in den Wolken bekannt ist, während keine einzige Version mit einem Adler existiert. So hat sich im Laufe der Zeit die Ansicht verbreitet, dass auch die Madrider Version ursprünglich ein Gesicht Jupiters zeigte, das später entfernt wurde, und nachdem auch die Röntgenaufnahme und die Infrarotreflektographie keine neuen Hinweise darauf sichtbar gemacht haben, ist dies bis heute der Stand der Dinge.<sup>104</sup>

Umso größer ist deshalb auch die Verwunderung, wenn man die Wolke nun einmal genauer untersucht, und nach einiger Zeit der Betrachtung dort in der Tat ein männliches Gesicht vage erkennbar wird, und zwar noch viel größer und prominenter als in der Version des Kunsthistorischen Museums (Abb. 12). Es ist allerdings derart in Licht und Farbe aufgelöst, konturlos und unplastisch, dass es von Generationen von Betrachtern schlicht und einfach übersehen wurde. Dieses Gesicht formt sich aus der Wolkenmasse selbst und geht völlig in dieser auf. Die Konturen sind nur vage angedeutet und verschwimmen im goldenen Glanz der Wolke. Im Großen und Ganzen ist dieses Gesicht eine Lichterscheinung, bestehend aus einer

---

<sup>100</sup> Alcazar Inventar 1636, fol. 50: „... en lo alto una águila con las impresas de Jupiter“. WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 3, S. 134.

<sup>101</sup> WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 3, S. 58, Anm. 295, S. 134.

<sup>102</sup> NASH (Zit. Anm. 17), S. 27.

<sup>103</sup> KELLER (Zit. Anm. 14), S. 36f: „Das Ruhebett bildet die Basis eines strengen Dreiecks. Der linke Schenkel dieses Gebildes, aus rechtem Oberarm, Hals, Kopf und Blick der Danae bestehend, und der rechte Schenkel, über den Rückenkontur und Kopf der Danae emporsteigend, treffen dort zusammen, wo das Profil des Jupiter nebelhaft zwischen dem dichten Gewölk aufschimmerte“.

<sup>104</sup> Röntgenaufnahme und Infrarot-Reflektographie sind abgebildet in: M. FALOMIR [Hrsg.], Tiziano, Ausst.Kat. Museo del Prado, Madrid 2003, S. 87 bzw. S. 94.

mehr oder weniger transparenten und labilen Wolkenmasse und einem goldenen Licht, dass aus dem Inneren der Wolke leuchtet.

Das Gesicht erscheint im Dreiviertelprofil und ist leicht nach oben geneigt. Die Augenbereiche sind nur durch zwei dunkle Stellen in der Wolke angedeutet. Gleich darüber deutet ein Bereich aus helleren Flecken die Stirn an, die am oberen Rand wiederum durch dunklere Farbflecken begrenzt wird, die als Haaransatz gesehen werden können. Die Nase und die linke Wange sind ebenfalls relativ gut erkennbar. Der Mund ist noch zu erraten, vor allem weil die Unterlippe durch einen hellen Pinselstrich hervorgehoben ist.

Paradoxerweise offenbart sich dieses Gesicht am besten bei einer eher flüchtigen Art der Betrachtung, denn je genauer man die entsprechenden Bereiche des Bildes betrachtet, umso mehr lösen sich die Konturen des Gesichtes in die einzelnen Farbflecken auf, aus denen es geformt ist. Nur im Bereich der Augen und des Mundes lassen sich noch Reste von klaren Umrissen erkennen, das übrige Gesicht ist vor allem durch den Kontrast der verschieden hellen Farbflecken geformt. Eine wichtige Rolle kommt dabei dem goldenen Glanz des Gesichtes zu, durch den es sich am deutlichsten vom dunkleren Rest der Wolke abhebt. Man kann sagen, dass das Gesicht von innen leuchtet, was sich vor allem an der besonders dunklen Wolkenbank direkt über der Schürze der Amme zeigt. Diese Wolkenbank ist an der Oberseite von einem goldenen Rand begrenzt, der andeutet, dass diese Wolke an ihrer Rückseite vom goldenen Licht des Gesichts angestrahlt wird.

Angesichts der frühen Beschreibungen stellt sich die Frage, ob das Gesicht im 17. Jahrhundert noch besser erkennbar war als heute, und ob etwa zu scharfe Reinigungen und Restaurierungen des Bildes (möglicherweise sogar bewusst) den ursprünglichen Eindruck verwischt haben. Im konservativen Spanien wurde besonders im 17. Jahrhundert die Laszivität von Tizians *Poesie* kritisiert, und so wäre es nicht gänzlich absurd zu glauben, dass man damals versuchte, den erotischen Gehalt des Bildes etwas zu mindern, indem man die sichtbare Präsenz des Liebhabers etwas verwischte, um dem Betrachter den physischen Aspekt dieses Geschlechtsakts weniger drastisch vor Augen zu führen.<sup>105</sup>

### 3.2.2 Die Bedeutung des Gesichts für die Bildkomposition

---

<sup>105</sup> König Karl IV. plante sogar sämtliche Gemälde der königlichen Sammlungen mit nackten Figuren verbrennen lassen: WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 3, S. 135.

Ist das Gesicht Jupiters nun erkannt, so stellt sich die Frage, was diese Entdeckung für die Wahrnehmung des Bildes bedeutet. Die wichtigste Konsequenz ist zweifellos die, dass dadurch am oberen Bildrand ein neuer optischer Schwerpunkt entsteht. Zwar war der Bereich der Wolke schon bisher ein wichtiger Bereich des Bildes, da er einerseits mit seinem leuchtenden Gold eine starke farbliche Wirkung auf den Betrachter ausübt, und andererseits den Ursprung des Goldregens darstellt. Zudem wird die Aufmerksamkeit auch durch die Blickrichtungen der Danae und der Amme auf diesen Bereich gelenkt. Allerdings bietet die Wolke allein dem Blick des Betrachters keinen wirklichen Anhaltspunkt, der Blick umschweift sie nur kurz, erkennt keine identifizierbaren Formen, und kehrt dann schnell wieder zu den Figuren zurück. Erst durch das Erkennen des Gesichts bekommen die Blicke der beiden Figuren, sowie des Betrachters, ein fixes Ziel. Für die gesamte Bildkomposition ist entscheidend, dass sich durch das dritte Gesicht im Bild nun ein kompositorisches Dreieck ergibt, dessen Spitzen jeweils mit den Augen der drei Protagonisten anzusetzen sind (Abb. 13). Es handelt sich dabei in etwa um ein gleichschenkeliges Dreieck, d.h. der Abstand zwischen den Augen Jupiters zu den Augen der beiden anderen Figuren ist fast exakt gleich lang, obwohl Jupiter dem Gesicht der Danae viel näher scheint, da er sich ihr zuwendet. Da die Amme etwas höher sitzt als das Mädchen, ist dieses Dreieck etwas schräg gestellt, wäre dies nicht der Fall, so würde die Mittelachse des Dreiecks in etwa auf derjenigen des Bildes zu liegen kommen. Durch dieses kompositorische Dreieck erhält das Bild einen zweiten Schwerpunkt neben dem Mittelpunkt, auf den sich die Komposition der Danae und zum Teil auch der Amme bezieht.

Durch die Auffindung des Jupitergesichts erschließt sich so erst das gekonnte Spiel mit den Blicken der Figuren und der sich daraus ergebenden Beziehungen. Im Folgenden soll nun die Frage gestellt werden, warum Tizian den Gott so undeutlich in Erscheinung treten lässt, und woher mögliche Anregungen zu einer solchen Idee stammen könnten. Dazu soll zuerst ein Vergleich mit den schon genannten Versionen von Tizian selbst, und dazu von einem Bild Correggios erfolgen, das Tizian höchstwahrscheinlich als wertvolle Anregung gedient hat. Sowohl in Tizians Wiener *Danae* (Abb. 3), als auch in Correggios *Jupiter und Io* (Abb. 15) erscheint das Gesicht Jupiters in einer Wolke, aber die Art und Weise, wie dieses in Szene gesetzt ist, unterscheidet sich doch beträchtlich von der Madrider *Danae*.<sup>106</sup> In der Wiener *Danae* erscheint es relativ klein am oberen Rand, und ist dadurch relativ versteckt, aber für den Betrachter gut zu erkennen aufgrund seiner klaren Konturen. Jupiter erscheint hier also

---

<sup>106</sup> Zu diesem Bild siehe z.B.: EKSERDJIAN (Zit. Anm. 75), S. 284-86. FABIANSKI (Zit. Anm. 36), S. 53ff.

weniger als aus Wolkenmasse geformt, sondern er scheint sich eher in seiner normalen, körperlichen Erscheinung in der Wolke zu verbergen.

Etwas anders geht Correggio vor. Hier scheint das Gesicht zwar auf den ersten Blick ähnlich auszusehen wie in Tizians Wiener Version, es ist ähnlich scharf umrissen und erscheint im Vergleich zur Figur des Mädchens ziemlich klein und unscheinbar, allerdings ist das Gesicht bei Correggio nicht mehr so körperhaft, es scheint sich vielmehr aus der Wolke selbst zu formen. Dies wird durch den Umstand verstärkt, dass die gesamte Wolke das Mädchen zu umarmen scheint, und somit den Körper zum Gesicht bildet, und auch dadurch, dass das Gesicht dieselbe Farbe wie die Wolke aufweist. Diese Erfindung Correggios ist besonders durch die Tatsache bemerkenswert, dass sich Jupiter der Überlieferung nach nicht wie im Danaemythos in eine Wolke verwandelt, sondern sich nur in dieser verbirgt, um die Jungfrau an der Flucht zu hindern.<sup>107</sup> Correggio macht aus der von Ovid beschriebenen Vergewaltigung eine Liebesszene, in der sich das Mädchen genussvoll hingibt, wodurch Correggios Io auch mit Tizians Danae vergleichbar wird. Was aber die beiden Gesichter in Correggio's *Jupiter und Io* und Tizians Wiener *Danae* verbindet, ist ihre Formelhaftigkeit. Wir haben es hier mit Gesichtern ohne besonderes individuelles Merkmal zu tun, man sieht ein Gesicht, aber man würde nicht erkennen, dass es sich um Jupiter handelt, wenn man die Mythen dazu nicht kennt.

Wie steht es bei diesen Fragen nun mit unserer Madrider *Danae*? Wie gesagt, hier besteht das Antlitz Jupiters nur aus Wolke und Licht, es ist durch Farbflöcke eher aufgelöst als geformt, und wirkt daher völlig unplastisch. Dennoch scheint es viel individuellere Züge zu zeigen als die beiden angesprochenen Vergleichsbeispiele. Man erkennt darin das markante Gesicht eines kraftvollen, dynamischen Mannes im mittleren Alter, mit Vollbart und strengen Gesichtszügen, die hier allerdings durch ein sanftes Lächeln etwas abgemildert sind, wie es der amourösen Angelegenheit angemessen scheint. Dieses Gesicht stellt Jupiter damit relativ überzeugend dar. Außerdem ist das Gesicht hier viel größer als in den beiden angesprochenen Beispielen, und nimmt einen prominenten Platz auf der Leinwand ein.

Was dieses Gesicht für die Bedeutung des Bildes an Änderungen mit sich bringt, wird vor allem im Vergleich mit den früheren bekannten Danaebildern der italienischen Hochrenaissance deutlich. Es ist nun nämlich das Madrider Gemälde (Abb. 2) überhaupt die erste Version der Danae, in dem das Gesicht Jupiters zu sehen ist, davor wurde nur die Wolke gezeigt. In den Bildern von Correggio (Abb. 7) und Primaticcio (Abb. 8, Abb. 9), genauso wie

---

<sup>107</sup> OVID, *Metamorphosen* (Zit. Anm. 1), I, 587-600, S. 34-37.

in Tizians erster Version dieses Themas (Abb. 1), liegt die Aufmerksamkeit des Betrachters in erster Linie auf der Figur der Jungfrau und natürlich auf dem Goldregen. Der Fokus liegt auf der Reaktion der verschiedenen Figuren auf das unerwartete Wunder. Correggio stellt der Danae einen Eros zur Seite, der die Jungfrau entblößt indem er gerade das Laken wegzieht, das im Augenblick gerade noch den Schoß bedeckt.<sup>108</sup> Die volle Konzentration des Mädchens gilt diesem Vorgang und ihrem nackten Körper. Der Blick des Eros gilt dafür der Wolke, die hier ziemlich künstlich wirkt. Als Gott erkennt er, um wen es sich dabei wirklich handelt. Als Verkörperung der Liebe vermittelt er also zwischen dem körperlosen Gott und der rein körperlichen Figur der Danae.

Ähnlich stellt sich die Situation auch bei der Version von Primaticcio im Schloss Fontainebleau dar.<sup>109</sup> Hier scheint Danae den Gott genausowenig zu bemerken, sondern sich vor allem auf das Verhalten ihrer Amme zu konzentrieren, die von einem kleinen Cupido daran gehindert wird, den Goldregen mit einer großen Amphore einzufangen.<sup>110</sup> Beiden Versionen ist also gemeinsam, dass Danae keine Ahnung von der Bedeutung des Goldregens zu haben scheint, und die eigentliche Aktivität bei den Nebenfiguren liegt. Als Vermittler zwischen dem Gott und der Jungfrau dient in beiden Fällen ein Eros. Genauso verhält es sich auch mit Tizians *Farnese-Danae* (Abb. 2), wo ebenfalls der Eros, die Vermittlung zwischen Jupiter und dem Mädchen übernimmt, was besonders durch die Blickbeziehungen zwischen den Figuren angedeutet ist, die sich ähnlich wie in Correggios Version darstellen.

Die große Neuerung in Tizians Madrider *Danae* ist nun die Verbannung des Cupido aus dem Bild. Die Amme gibt es schon bei Primaticcio, bei Tizian wird sie nun aber in ihrem Vorhaben, das Gold aufzufangen, nicht mehr von einem Eros gehindert. Das Besondere an Tizians Bild wird aber erst durch die Entdeckung von Jupiters Gesicht deutlich, und zwar der direkte Blickkontakt zwischen dem Gott und dem Mädchen, was wohl nichts anderes bedeutet als dass die Jungfrau erkennt, was ihr widerfährt, und wer sich in der Wolke verbirgt.<sup>111</sup> Dieser direkte Blickkontakt steigert den erotischen Charakter des Gemäldes beträchtlich, wenn man bedenkt, dass das Mädchen zwar körperlich noch immer passiv ist, aber durch

---

<sup>108</sup> Zu diesem Bild siehe: EKSERDJIAN (Zit. Anm. 75), S. 286-88. FABIANSKI (Zit. Anm. 36), S. 61ff.

<sup>109</sup> Zu Primaticcio's Bild siehe Anm. 75.

<sup>110</sup> Auch bei diesem Beispiel findet sich ein Gesicht, allerdings nicht im Bild selbst, sondern unmittelbar darüber im Rahmen als geflügelte Stuckmaske. Dieses Gesicht ist jedoch nicht als Jupiter zu identifizieren, da es auch über andern Bildern der Galerie angebracht ist, und es erscheint auch nicht auf dem Holzschnitt des Meisters L.D., durch den Tizian wahrscheinlich seine Kenntnisse von diesem Werk bezogen hat (Abb. 9).

<sup>111</sup> Das hat Rona Goffen, auch ohne Jupiters Gesicht zu kennen, so gesehen: „Her glance, shadowed by Jupiters cloud, suggests that she recognizes him there, despite his disguise“. GOFFEN, *Titians Women* (Zit. Anm. 16), S. 218. Es muss zwar gesagt werden, dass das genaue Ziel von Danaes Blick nicht so genau zu bestimmen ist. Es wäre auch möglich, dieses Ziel in den Münzen des Goldregens zu sehen. Es bleibt also auch hier wieder dem Betrachter überlassen, wie er die Rolle der Danae sehen will.

ihren Blick und ihren Gesichtsausdruck emotional sehr aktiv in den Liebesakt involviert ist. Durch den Blickkontakt entsteht zwischen den beiden Liebenden eine völlig andere Beziehung als in allen früheren Versionen, eine Beziehung, die keinen vermittelnden Amor mehr braucht.<sup>112</sup> Das führt soweit, dass selbst der Goldregen für das Mädchen nebensächlich wird, wo er doch für die Amme die Hauptsache ist. Diese ist von Tizian rein negativ gezeichnet, als geizige Alte, die nur das Gold sieht, ohne den Gott zu erkennen, auf den ihr eine dunkle Wolke den Blick versperrt. Sie ist somit das genaue Gegenteil der Danae, die keinen Blick an das Gold verschwendet, sondern nur die Liebe Jupiters genießt.

### 3.2.3 Versuche einer Interpretation: Das Gesicht Jupiters und das Verhältnis zwischen Zufall, Natur und Künstler

Tizians Jupitergesichter sind nicht die ersten Beispiele von Gesichtern oder Figuren, die sich in einer Wolke abzeichnen, und nicht nur in Correggios *Jupiter und Io*, sondern schon bedeutend früher beschäftigten sich Künstler mit solchen Phänomenen. So findet man schon in Andrea Mantegnas *Hl. Sebastian* im Wiener Kunsthistorischen Museum eine Wolke in Form einer mysteriösen Reiterfigur, die bis heute nicht befriedigend gedeutet werden konnte (Abb. 14).<sup>113</sup>

Wie zuletzt Werner Busch gezeigt hat, wurden Phänomene wie Wolkenbilder oder auch Bilder, die in Steinen u.a. natürlichen Materialien auftauchen, im Allgemeinen mit zwei verschiedenen Erklärungstraditionen begründet.<sup>114</sup> Zum einen wurden solche Phänomene mit der Schöpferkraft der Natur in Verbindung gebracht, die von sich aus Kunstwerke hervorbringt, was besonders im 15. Jahrhundert als ein Argument der Kunsttheorie für den hohen Rang der Malerei verwendet wurde. Die zweite Möglichkeit stellen Bilder dar, die

---

<sup>112</sup> Die Frage der Blickbeziehungen zwischen den Figuren hat bereits Carl Nordenfalk untersucht, und dabei die Wichtigkeit dieses Themas in der Malerei Tizians unterstrichen: C. NORDENFALK, Tizians Darstellung des Schauens, in: *Nationalmusei Arsbok 1947/48*, S. 39-60. Siehe außerdem zum Thema des Blicks in Tizians Malerei: L. SCHNEIDER ADAMS, Iconographic Aspects of the Gaze in Some Paintings by Titian, in: P. MEILMAN [Hrsg.], *The Cambridge Companion to Titian*, Cambridge 2004, S. 225-240. HAMMER-TUGENDHAT (Zit. Anm. 16), S. 376-80.

<sup>113</sup> O. BÄTSCHMANN [Hrsg.], Leon Battista Alberti, *Das Standbild, die Malerei, die Grundlagen der Malerei*, Darmstadt 2000, S. 31. Zu dieser und ähnlicher Figuren siehe auch den Aufsatz von Giacomo Berra zu diesem Thema: G. BERRA, Immagini casuali, figure nascoste e natura antropomorfa nell'immaginario artistico rinascimentale, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 1999,2, S. 358-419.

<sup>114</sup> W. BUSCH, *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*, München 2009, S. 13ff. Zu dieser Problematik siehe weiters: H. JANSON, The „Image Made by Chance“ in Renaissance Thought, in: M. Meiss [Hrsg.], *De artibus opuscula XL, Essays in Honour of Erwin Panofsky*, New York 1961, Bd. 1, S. 254-266. J. BALTRUSAITIS, *Imaginäre Realitäten, Fiktion und Illusion als produktive Kraft. Tierphysiognomie – Bilder in Stein – Waldarchitektur – Illusionsgärten*, Köln 1984.

durch irgendeinen Zufall entstehen. Eine interessante Quelle zu diesem Thema findet sich im Traktat von Lodovico Dolce, der eine antike Künstleranekdote über den Maler Protogenes zitiert, der den Schaum vor dem Maul eines Hundes lebensecht darstellen wollten, und dabei mehrmals scheiterte.<sup>115</sup> In seiner Wut schleuderte der Maler schließlich seinen farbgetränkten Schwamm gegen die Leinwand, und der dadurch entstandene Fleck bildete wie durch ein Wunder genau denjenigen Effekt, den der Künstler von Anfang an zu erreichen suchte. Dolce nennt diese Anekdote als Beispiel für die großen Anstrengungen, die die antiken Maler auf das Kolorit, und damit die wirklichkeitsgetreue Imitation der Natur, verwendet hätten. Das gewünschte Ergebnis kam aber nicht durch diese Anstrengungen, sondern durch reinen Zufall zustande.

Auch in den Aufzeichnungen von Leonardo da Vinci ist eine ähnliche Wortmeldung über die zufällige Entstehung von Bildern zu finden, und zwar in einer Passage über Botticelli und dessen Einstellung zur Landschaftsmalerei:

So sagte unser Botticelli, dies Studium sei eitel; denn wenn man nur einen Schwamm voll verschiedenerlei Farben gegen die Wand werfe, so hinterlasse dieser einen Fleck auf der Mauer, in dem man eine schöne Landschaft erblicke. Es ist wohl wahr, dass man in einem solchen Fleck mancherlei Erfindungen sieht – d.h. ich sage wenn sie einer darin suchen will – nämlich menschliche Köpfe, verschiedene Tiere, Schlachten, Klippen, Meer, Wolken oder Wälder und andere derlei Dinge, und es ist gerade wie beim Klang der Glocken; in den kannst du auch Worte hineinlegen wie es dir gefällt. Aber obschon dir solche Flecken Erfindungen geben, so lehren sie dich doch nicht irgendeinen besonderen Teil zu vollenden.<sup>116</sup>

In der Tat scheint die goldene Wolke Tizians auf den ersten Blick große Ähnlichkeit mit einer Zufallserscheinung zu haben wie sie von Leonardo beschrieben wird. Sie ist mit schnellen groben Pinselstrichen ausgeführt, die mehr oder weniger zufällig platziert sind, so wie auch in der Natur die Wolken rein durch den Zufall geformt sind. Tizian scheint hier also das

---

<sup>115</sup> PLINIUS d. Ä., *Historia Naturalis*, XXXV, 102-3, Hrsg. v. G. P. Goold, Übers. v. H. Rackham, Cambridge(Mass.)/London 1999, Bd. IX, S. 336f/337f. DOLCE, *L' Aretino* (ROSKILL, Zit. Anm. 6), S. 152.

<sup>116</sup> Leonardo DA VINCI, *Traktat von der Malerei* (Trattato della pittura), Hrsg. von M. Herzfeld, Jena 1909, S. 63f.

Vergleichbar ist auch der Hinweis von Alberti, der verschiedene Bilder beschreibt die von der Natur z.B. in Marmorplatten geschaffen wurden: L.B. ALBERTI, *Über die Malkunst* (Della pittura), Ital.-Dt., Hrsg. u. Komm. von O. Bätschmann und S. Gianfreda, Darmstadt 2002, II, 28 S. 110/11.

Naturphänomen Wolke mit den Mitteln der Natur, d.h. dem Zufall, zu gestalten, und zwar durchaus glaubwürdig. Der Betrachter kann nun bei aufmerksamer Betrachtung in dieser zufällig von der Natur geschaffenen Wolke ein Gesicht erkennen, und zwar das Gesicht Jupiters. Hier wird nun deutlich, dass die Wolke keinesfalls nur durch Zufall entstanden sein kann, denn der Künstler hat dieses Gesicht natürlich mit voller Absicht so gemalt.<sup>117</sup>

Wenn Tizian nun das Prinzip des Zufalls ins Bild setzt, dann thematisiert er damit die scheinbar chaotische Seite der Natur, die sich für den einfachen Menschen nicht ohne weiteres erschließt. Das Suchen des Betrachters nach dem Gesicht im Gewirr der Flecken, d.h. nach der Form im abstrakten Chaos, wird zu einer Suche nach der Erkenntnis des verborgenen Sinns im Chaos, und in einer nahe liegenden Schlussfolgerung auch zur Gottsuche. Das Finden der Form des Gottes Jupiter im Chaos der Wolke ist gleichzeitig als Sinnbild für das Auffinden eines göttlichen Einflusses zu verstehen. Der abstrakte, unsichtbare Einfluss des Göttlichen waltet unerkannt auch im Chaos, und wirkt sich auf die materielle Welt aus, und formt sie nach seinem Willen.

Der Maler, der aus dem Material der Farbe ein Gesicht formt, das wie durch Zufall entstanden zu sein scheint, vergleicht sich damit auch indirekt mit der Rolle Gottes beim Schöpfungsakt, der in der Natur ebenso Bilder formt, die scheinbar durch Zufall entstehen. Wie das Produkt des Malers nicht zufällig, sondern gewollt ist, so sind auch die scheinbar zufälligen Dinge der Natur nach den Lehren der Theologie von Gott so gewollt. Gott zeigt sich darin als Künstler, und der Maler eifert ihm nach.<sup>118</sup> Es wird hier die Rolle deutlich, die der Künstler im Weltbild der Renaissance einzunehmen trachtet. Der Künstler formt aus dem Material der Farbe und mithilfe seines Geistes, d.h. mit Vernunft und den Regeln der Kunst, eine geordnete und sinnvolle Fiktion nach dem Vorbild der Natur.

---

<sup>117</sup> Hier zeigt sich auch eine Analogie zu manchen Quellen, wo Jupiter der Danae auch mit Absicht seine wahre Form enthüllt, wie z.B. bei Pherecydes, Buonsignori und Agostini: Siehe S. 52ff.

Das Schwanken Tizians zwischen den Begriffen „Kunst“ und „Natur“ hat zuletzt Werner Busch, besonders anhand der Dianabilder, ausführlich untersucht: BUSCH (Zit. Anm. 114), S. 16f., S. 91-121. Busch verweist auch ausdrücklich auf den wichtigen Anteil der Erkenntnisleistung des Betrachters bei der Rezeption solcher unbestimmten, unklar umrissenen Bilder, was in unserem Fall von Tizian sichtbar auf die Spitze getrieben scheint.

<sup>118</sup> Die Göttlichkeit der Kunst, d.h. die Ähnlichkeit zwischen der Schöpfungskraft Gottes und der künstlerischen Erfindung wurde in der Renaissance regelmäßig propagiert. Besonders Giorgio Vasari und Leonardo da Vinci gehen in ihren Schriften mehrfach auf dieses Thema ein. Siehe z.B.: Leonardo DA VINCI, Traktat von der Malerei (Zit. Anm. 116), S. 129f. M. JÄGER, Die Theorie des Schönen in der Renaissance, Köln 1990, S. 57f/274f.

Paolo Pino bezeichnet Gott als Bildhauer und Maler, und auch Michelangelo Biondo äußert sich in dieser Weise: P. PINO, Dialogo di pittura (Venedig 1548), in: Paola BAROCCHI [Hrsg.], Trattati d'Arte del cinquecento, Fra manierismo e controriforma, Bd.1, S. 93-139, hier S. 122. M. BIONDO, Über die hochedle Malerei (Venedig 1549), Übers. von Albert Ilg, Wien 1873, S. 15.

Siehe zu diesem Thema weiters: VON ROSEN (Zit. Anm. 19), S. 429, Anm. 207. PARDO, Artifice as Seduction (Zit. Anm. 16), S. 55f. BUSCH (Zit. Anm. 114), S. 14.

### 3.2.4 Materialisierung und Auflösung als Illustration der Metamorphose

Man kann die Gestaltung des Gesichts aber nicht nur als „Naturphänomen“ deuten, sondern auch in Hinblick auf das Thema der Metamorphose. Tizian hat genau den Augenblick gewählt, in dem sich Jupiter von der Wolke in den Goldregen verwandelt, wie es im Übrigen auch alle seine Vorgänger getan hatten. Durch die Einfügung dieses formlosen Gesichts gelingt es ihm aber das Thema von Jupiters Metamorphose noch anschaulicher zu illustrieren, da er jetzt alle drei Erscheinungsformen der Verwandlung im gleichen Moment darstellen kann: als Wolke, als Goldregen, und durch das Gesicht auch in seiner normalen, anthropomorphen Form. Außerdem suggeriert die nebulöse Erscheinung des Gottes dem Betrachter den Eindruck von Bewegung und Veränderung. Durch den Zug der Wolkenmassen von rechts hinten nach vorne, wird eine dynamische Bewegung erzeugt, deren Ziel im gezeigten Moment erreicht ist, woraufhin der Goldregen einsetzt. Durch das Gesicht ist erstmals die ganze Verwandlung des Gottes illustriert, es ist der Rest seines anthropomorphen Zustands, der gerade noch zu erkennen ist, bevor die Wolkenmasse, aus der er besteht, endgültig zum Goldregen kondensiert.<sup>119</sup>

Vergleicht man mit dem Jupitergesicht in der Wiener *Danae* (Abb. 3), wird der Unterschied deutlich. Dort hat der Betrachter kaum diesen Eindruck einer flüchtigen, und somit auch nicht von Veränderung und Verwandlung. Auch in dieser Hinsicht wird die Nähe zu Correggios *Jupiter und Io* (Abb. 15) deutlich, wo man bereits eine ähnlich überzeugende Illustration der Metamorphose findet, auch hier durch den fließenden Übergang der Wolkenmasse mit den Gesichtszügen Jupiters, obwohl sich in der Io-Fabel Jupiter eigentlich nicht in die Wolke verwandelt, sondern sich nur in ihr verbirgt. Der Unterschied ist nur, dass sich das Gesicht bei Correggio gerade für den Moment des Kusses aus der Wolke geformt zu haben scheint, während es bei Tizian im Verschwinden begriffen ist.

---

<sup>119</sup> Auch dieses Thema war, wie Werner Busch zeigen konnte, für Tizian von größter Bedeutung, was nicht zuletzt anhand der großen Anzahl von Bildern nach den *Metamorphosen* des Ovid deutlich wird. Busch zeigt nicht nur anhand von Tizians Malerei, sondern auch anhand von Ugo da Carpi's Clairobscurholzschnitten, dass gerade das Fehlen von festen Umrisslinien für eine Bildkunst, die die Natur und ihre Erscheinung als veränderlich und lebendig begreift, zutiefst charakteristisch ist: „Nicht die Illustration des Mythos interessiert ihn, sondern der eigentliche Kern von Ovids *Metamorphosen*, eben die Verwandlung, vor allem der Farbmaterie in Gegenständlichkeit, wobei der Übergang selbst das Thema ist.“ BUSCH (Zit. Anm. 114), hier S. 79, außerdem S. 95f.

Tizian hat nun mit diesem Gesicht ein Extrembeispiel für die Grenze zwischen Form und Formlosigkeit, Erscheinen und Verschwinden geschaffen, das die Thesen Buschs wie kein zweites bestätigen kann.

Gerade das Formen ohne feste Umrisse kann auch als ein Beitrag Tizians zum Wettstreit mit der florentiner Kunstauffassung gesehen werden, die kurz zuvor von Giorgio Vasari ihr wichtigstes Sprachrohr gefunden hatte.<sup>120</sup> Für Vasari ist die Zeichnung, und damit Linie und Umriß, das entscheidende Kriterium für die Malerei. In der Zeichnung sollten die Ideen des Künstlers in möglichst unmittelbarer und unverfälschter Form zu Papier gebracht werden. Die Umrißzeichnung spielte in Florenz immer eine sehr wichtige Rolle, die Abgrenzung der einzelnen Flächen, und besonders die Abgrenzung der Figur zur Umgebung, von geformter Materie zum leeren Umraum, waren die Grundprinzipien im Denken der florentiner Maler.<sup>121</sup> Dieser Gegensatz kennzeichnet die Werke von Giotto bis Michelangelo und darüber hinaus. Das *sfumato* hingegen, das zunächst eine niederländische Erfindung war, und durch die Entwicklungen Leonardo da Vincis schließlich in Italien einen Höhepunkt erreicht, und durch seine Vermittlung so wichtig für die oberitalienische Malerei werden sollte, kann sich in dieser Umgebung kaum wirklich durchsetzen. Leonardos *sfumato* ist, vermittelt durch Künstler wie etwa Correggio, auch für Tizians Malerei zumindest bis in die späten 40er Jahre noch von großer Bedeutung.

Die atmosphärische Verschmelzung von Figur und Umgebung ist aber besonders bei Tizians ewigem Rivalen Michelangelo undenkbar. Seine Prägung durch das Medium der Skulptur, das mit flüchtigen Materialien wie Luft und Wasser nicht oder nur sehr beschränkt umzugehen weiß, machte ihm eine Beschäftigung mit solchen Phänomenen von Grund auf suspekt. Michelangelo brauchte festes, hartes Material, das er mit klaren Linien abgrenzen konnte. Tizians Erfindung der Wolke mit dem Gesicht verhält sich zu Michelangelos Kunstauffassung also geradezu diametral entgegengesetzt. Es finden sich weder begrenzende Linien, noch feste Formen, alles ist aus Licht und dichter, feuchter Luft geformt. Interessanterweise ist die Fähigkeit des Malers auch flüchtige Materialien darzustellen eines der Argumente, die Vasari zur Verteidigung der Malerei im Paragone mit der Skulptur anführt, und diesem Anspruch ist Tizian hier auf beispielhafte Weise gerecht geworden.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> Dieser Gegensatz zwischen der venezianischen und florentiner Kunstauffassung in Bezug auf die Bildproduktion und malerischer Technik wurde von der Forschung ausführlichst diskutiert. Besonders ausführlich behandelten das Thema zuletzt: Werner BUSCH (Zit. Anm. 114), bes. S. 74ff. Valeska VON ROSEN (Zit. Anm. 19). Thomas PUTTFARKEN, The Dispute about „Disegno“ and „Colorito“ in Venice, in: P. Ganz / M. Gosebruch [Hrsg.], Kunst und Kunsttheorie 1400-1900, Wiesbaden 1991, S. 75-99.

<sup>121</sup> Diese Auffassung findet man schon bei Albertis Umschreibung (*circonscription*) der Figuren mit dünnen Umrißlinien kodifiziert, die für ihn die Basis jeder Figurendarstellung bildet: ALBERTI, Della pittura (Zit. Anm. 116), II, 31-34, S. 112-121.

<sup>122</sup> VASARI, Le Vite (Zit. Anm. 69) Bd.1, Proemio, S. 20. VASARI, Brief an Benedetto Varchi 1548, in: P. BAROCCHI [Hrsg.], Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma, Bari 1960, Bd. 1, S. 63.

Es handelt sich bei Tizians Jupitergesicht um ein vorher noch nie gesehenes Kunststück, dem diffusesten und flüchtigsten aller Materialien eine erkennbare Form zu verleihen, die aber trotzdem ohne feste Grenzen zu sein scheint. Die Wolke, und damit das Gesicht, sind mit groben, relativ chaotisch wirkenden Pinselstrichen geformt, die ihre Absicht, das Gesicht erkennbar werden zu lassen, nur ganz beiläufig und scheinbar unbeabsichtigt erfüllen, hauptsächlich aber ein unkontrolliertes und sozusagen wildes Eigenleben führen, das nicht durch den Willen des Künstlers diszipliniert scheint. Was aussieht wie eine Häufung von achtlos hingeworfenen Pinselschlägen, mit denen nur grob eine von innen durch Blitze erleuchtete, unförmige Wolkenmasse angedeutet ist, entpuppt sich bei genauerer Betrachtung als ein geformtes Gebilde, bei dem die groben Pinselstriche gleichzeitig formende, als auch verschleiende Funktion haben.

### **3.3 Die Wiener Danae**

Die dritte Version der *Danae* im Wiener Kunsthistorischen Museum (Abb. 3) stellt wahrscheinlich eine Variante mit umfangreicher Werkstattbeteiligung dar. Diese Version ist als einzige signiert und auch der Erhaltungszustand ist sehr gut.<sup>123</sup> Eine kürzlich durchgeführte Restaurierung lässt das Bild heute wieder im ursprünglichen Glanz erscheinen.<sup>124</sup>

Das Bild taucht in den Quellen erstmals im Jahr 1600 in Rom auf, als es von Kardinal Montalto an Kaiser Rudolf II. verkauft wird, und in der Folge in die kaiserlichen Sammlungen in Prag, und 1723 schließlich nach Wien gelangt.<sup>125</sup> Auch Ridolfi beschreibt diese Version, die sich damals in Prag befand, anhand eines Stiches: „... tra le quali era la Danae famosa figura, che si vede in istampa, nel cui seno stillasi Giove in oro, ...“.<sup>126</sup> Über mögliche Auftraggeber ist nichts bekannt, es wird aber vermutet, dass das Bild für einen römischen Auftraggeber entstanden ist, der die *Danae* von Alessandro Farnese kannte, und ein ähnliches Bild bestellte.<sup>127</sup>

---

<sup>123</sup> Das Bild ist rechts unten signiert: TITIANVS.ÆQVES.CÆS.

<sup>124</sup> M. GRIESSER / N. GUSTAVSON, Beobachtungen zu Technik und Material in Tizians Spätwerk, in: FERINO-PAGDEN (Zit. Anm. 58), S. 101-109. Zu diesem Bild siehe auch: WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 3, S. 135f.

<sup>125</sup> WALD, Danae (Zit. Anm. 61), S. 235.

<sup>126</sup> RIDOLFI, Le meraviglie (Zit. Anm. 66), S. 196.

<sup>127</sup> WALD, Danae (Zit. Anm. 61), S. 235.

Die Grundlage für dieses Bild ist allerdings nicht die erste Version für Alessandro Farnese, sondern die Madrider Version (Abb. 2), aber auch hier hat Tizian wieder einige Änderungen eingeführt. Das Bett, die Landschaft und die Figur der Danae sind eher geringfügig verändert. Verschwunden sind die Felswand auf der rechten Seite und das schlafende Hündchen. Neu hinzugekommen ist die Rose auf dem Bett. Die Amme sitzt nun nicht mehr neben der Danae auf dem Bett, sondern kniet hinter ihr und versucht mit einer großen goldenen Schale anstatt mit ihrer Schürze den Goldregen aufzufangen. Einige der Goldmünzen liegen bereits neben der Rose auf dem Bett, auch das ist eine Neuerung, die in den ersten Bildern noch nicht zu finden war.

Der Grund für die Verschiebung der Amme hinter das Bett liegt wohl in der Wahl des nun beinahe quadratischen Formats begründet. Schon die Madrider Version war bedeutend höher als das erste Bild und die Tendenz zu einem immer kompakteren Format kennzeichnet die Weiterentwicklung der Bildkomposition. Die Nebenfiguren rücken zunehmend ins Zentrum des Bildes. Während der Amor der Farnese-Version noch ganz am Rand des Bildes steht, und dazu noch im Begriff ist, das Bild nach rechts zu verlassen, ist die Amme der Madrider Version bereits viel mehr zur Bildmitte hin orientiert. Bei der Wiener Version nimmt nun die Figur der Danae die gesamte Bildbreite ein. Die Amme findet daneben nicht mehr Platz und muss somit in den Hintergrund verschoben werden.

Die während der Restaurierungsarbeiten angefertigten Röntgenaufnahmen zeigen, dass Tizian auch in diesem Bild mehrere Änderungen während des Malprozesses durchgeführt hat.<sup>128</sup> Ursprünglich dürfte die Amme noch wie in der Madrider Version neben der Danae platziert gewesen sein, aber diese Lösung wurde von Tizian schließlich verworfen.<sup>129</sup> Außerdem ist eine direkt vor Danae kniende Figur erkennbar, sowie eine kleine Figur hinter Danaes Kopf. Auch der ausgestreckte Arm Jupiters, wie er auf einem Kupferstich von Cornelis Cort (zugeschrieben) nach dem Gemälde zu sehen ist, wurde offenbar noch während des Malprozesses getilgt.<sup>130</sup> Dieser Stich (Abb. 16) stellt die Wiener *Danae* seitenverkehrt dar.<sup>131</sup> Er unterscheidet sich nur in wenigen Punkten von unserem Gemälde, darunter die Gestaltung der Landschaft, die Größe der Wolke, die bis über den Kopf der Danae reicht, und der Arm

---

<sup>128</sup> WALD, *Danae* (Zit. Anm. 61), S. 235f.

<sup>129</sup> WALD, *Tizians Wiener Danae* (Zit. Anm. 61), S. 126, Abb. 4b.

<sup>130</sup> WALD, *Danae* (Zit. Anm. 61), S. 235f.

<sup>131</sup> FERINO-PAGDEN (Zit. Anm. 58), S. 373f. Es handelt sich dabei wahrscheinlich um den Stich, den Carlo Ridolfi in den *Meraviglie* erwähnt, und den der Herausgeber Detlef von Hadeln noch nicht kannte: RIDOLFI, *Le meraviglie* (Zit. Anm. 66), S. 196.

Jupiters, der einige Goldmünzen aus der Hand fallen lässt.<sup>132</sup> Es wäre demnach möglich, dass das Bild nach der Produktion des Stiches noch einmal überarbeitet wurde. Außerdem kann man aufgrund des Stiches darauf schließen, dass das Bild ursprünglich auf beiden Seiten etwas breiter war, und auch oben etwas beschnitten wurde.

Was den Malstil betrifft, ist die Wiener *Danae* wieder weniger frei und offen gemalt als die Madrider Version. Man findet kaum mehr einen sichtbar gelassenen Pinselstrich und die Haut der Figuren ist wieder glatt und sorgfältig ausgeführt, ebenso wie die Stoffe und das Bettlaken. Auch die Landschaft ist hier wieder viel detaillierter ausgeführt. Der offene Pinselduktus findet sich nur noch vereinzelt in der Wolke, der Figur der Amme und in der goldenen Schale mit ihren Glanzlichtern, wo man die vollendende Hand des Meisters vermuten darf.

Die verschiedenen Änderungen während des Malprozesses, insbesondere was die Nebenfiguren betrifft, lassen meiner Meinung nach auf eine eigene Erfindung Tizians schließen, wobei er aber wohl die Ausführung großer Teile des Bildes der Werkstatt überlassen hat, die das Bild in einer konservativeren Malweise, als sie der Meister selbst zu dieser Zeit verwendete, ausführte.

### 3.3.1 Die Wiener Danae und die Werkstatt

Eine weitere Möglichkeit wäre, dass Tizians Werkstatt Bilder wie dieses auf Vorrat für interessierte Kunden produzierte. Gerade von den so erfolgreichen *Poesie* gibt es noch heute eine relativ große Anzahl von Werkstattarbeiten hoher Qualität, die z.T. auch die Hand des Meistes selbst erkennen lassen. Darunter wären z.B. außer der Wiener Danae möglicherweise die *Danae* der Eremitage (Abb. 17)<sup>133</sup>, die verschiedenen Versionen von *Liegende Venus mit Musiker*<sup>134</sup>, *Venus und Adonis*<sup>135</sup> oder auch die Wiener *Diana und Callisto*<sup>136</sup>, um nur einige Beispiele zu nennen. Es wäre also denkbar, dass Tizian seine beliebtesten Bilder mit Hilfe

---

<sup>132</sup> Komischerweise beschreibt auch Carl Nordenfalk in seinem Aufsatz die Hand Jupiters, die die Goldmünzen fallen lässt, und zwar in den Bildern in Neapel und Wien. In beiden Bildern ist aber heute keine Spur mehr davon zu sehen. Es bleibt mir rätselhaft, wie Nordenfalk zu dieser Beschreibung gelangte, zumal sie auch bei früheren Autoren nicht zu finden ist: NORDENFALK (Zit. Anm. 112), S. 47.

<sup>133</sup> WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 3, S. 210.

<sup>134</sup> WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 3, S. 195-200. K. CHRISTIANSEN, Venus und der Lautenspieler, in: FERINO-PAGDEN (Zit. Anm. 58), S. 252-255.

<sup>135</sup> WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 3, S. 188-194.

<sup>136</sup> WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 3, S. 142f. W. DEITERS/N. GUSTAVSON, Diana und Kallisto, in: FERINO-PAGDEN (Zit. Anm. 58), S. 238-41.

von Kartons quasi in (Klein-) Serie produzierte.<sup>137</sup> Nachdem es zur damaligen Ausbildungspraxis gehörte, die Werke und den Stil des Meisters so perfekt wie möglich imitieren zu lernen, wäre dieses Verfahren auch durch die Lehrtätigkeit Tizians erklärbar.<sup>138</sup> Es wäre denkbar, dass Tizian solche Bilder von fortgeschrittenen Schülern herstellen ließ, wobei er nur bei Bedarf helfend eingegriffen, und selbst letzte Hand an die Bilder gelegt hätte. Auch die Erfindung der Variationen gegenüber den Originalversionen wäre wohl in den meisten Fällen auf Tizian selbst zurückzuführen, wodurch er die Bilder auch als seine eigenen und alleinigen Erfindungen hätte verkaufen können. Die malerische Ausführung stammt dagegen zum größten Teil nicht von seiner Hand, und so erklären sich auch die verschiedenen Malstile, die in diesen Bildern mehr oder weniger gleichzeitig zu finden sind. Manche Werkstattmitarbeiter hätten sich demnach eher auf die frühere feinere Malweise Tizians konzentriert, wie das z.B. in der Wiener *Danae* der Fall ist, während andere die spätere, offene Malweise imitiert hätten, was nicht zuletzt auch eine gewisse Verbreiterung des Angebots für die verschiedenen Geschmäcker der potenziellen Käufer geführt hätte. Außerdem ist der Anteil des Meisters selbst in den verschiedenen Gemälden unterschiedlich. Während er in manchen Bildern anscheinend noch einen sehr großen eigenen Anteil nahm, scheinen andere praktisch komplett von der Werkstatt ausgeführt. Die Tatsache, dass die Wiener *Danae* die einzige signierte Version der *Danae* ist, steht, wie schon mehrfach betont wurde, mit der Werkstattbeteiligung nicht im Widerspruch. Entweder war die Signatur des Bildes ein Wunsch des Auftraggebers oder Käufers oder Tizian wollte damit schlicht und einfach die eigene Erfindung des Gemäldes hervorheben, und den Anteil der Werkstatt verschleiern, um einen höheren Preis zu erzielen.

### **3.4 Die Wirkung der Farbe: Das Kolorit der Danaebilder**

---

<sup>137</sup> Für die Wiener *Diana und Kallisto* ist der Einsatz eines Kartons und anderer Kopierverfahren durch technische Untersuchungen belegt. An der Rückseite der Leinwand befindet sich noch eine Umrisszeichnung der Edinburger Version. Siehe: EBD.

Auch die Wiener *Danae* weist fast dieselben Umrisslinien wie die Madrider *Danae* auf: WALD, Tizians Wiener *Danae* (Zit. Anm. 61). Tizian fertigte demnach von seinen Figuren Kartons an, die er später in weiteren Versionen mit Abweichungen wiederverwendete.

<sup>138</sup> Zur Ausbildung in den Werkstätten siehe: C. BAMBACH, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice 1300-1600*, Cambridge 1999, S. 81ff. Zur Werkstatt Tizians siehe: F. HEINEMANN, *La Bottega di Tiziano*, in: *Tiziano e Venezia, Convegno internazionale di studi Venedig 1976*, Vicenza 1980, S. 433-440.

Wenn wir bei Tizians Gemälden von der Wirkung auf den Betrachter sprechen, dann nimmt naturgemäß die Wirkung der Farbe einen wichtigen Stellenwert ein. Für den Vergleich der drei Versionen ist ein Vergleich der farbpsychologischen Wirkung dabei durchaus aufschlussreich, denn gerade im Kolorit sind die Bilder äußerst verschieden.<sup>139</sup>

Die wichtigsten Unterschiede in der Farbwirkung wurden bereits angesprochen. Die Farnese-Version (Abb. 1) zeichnet sich durch eine Beschränkung auf eine relativ gedämpfte und zurückhaltende Farbpalette aus. Neben den weißen Laken und den schwarz verschatteten Bereichen finden wir den Vorhang, der zwischen Gelb-, Rot- und Goldtönen changiert, den blauen Himmel mit einem Rest von Abendrot, die purpurrote Bettdecke, und vor allem das in hellen Goldtönen gehaltene Inkarnat der Figuren, und den goldenen Glanz der Wolke und des Goldregens. Es dominieren hier also hauptsächlich die Farben Weiß, Schwarz, und Gold. Da nun das Gold als die Farbe des Lichts, des Reichtums und des Göttlichen gilt, passt seine Verwendung natürlich hervorragend zum Thema des Bildes.<sup>140</sup> Das Weiß als die Farbe der Reinheit und Unschuld passt dagegen wiederum zur jungfräulichen Danae, und das Purpur der Decke könnte ein Hinweis auf ihre königliche Abstammung sein. Von der Farbwirkung her ist das Kolorit in diesem Bild auffallend zurückhaltend und neutral. Die einzige kräftigere Farbe ist das Rot der Decke, das hier aber nur eine relativ geringe Aufmerksamkeit erregen kann. Die restlichen Farben sind dagegen kaum in der Lage den Betrachter emotional zu bewegen, sie wirken eher beruhigend, klar, kultiviert und ausgewogen.

Ganz anders geht Tizian dagegen in der Madrider Version (Abb. 2) mit der Farbe um. Die weißen Laken sind zwar noch vorhanden, aber das Weiß ist nun mit den Grautönen der darunterliegenden Malschicht gebrochen, und deshalb auch nicht mehr so dominierend hell und strahlend. Der schwarze Schatten hinter dem Bett ist nun viel kleiner, und ebenfalls nicht mehr so dominant. Das Gold der Wolke und des Inkarnats der Danae scheint nun nicht mehr so hell und gelblich, sondern hat nun mehr Anteile von Rot und hellen Brauntönen. Der entscheidende Unterschied ist aber der starke Einsatz von dunklem Purpurrot. Die Bettdecke nimmt nun viel mehr Raum ein, und fällt damit mehr ins Auge als in der ersten Version, und der Bettvorhang ist nun ebenfalls in einem kräftigen Purpur gehalten, das stark mit schwarzen

---

<sup>139</sup> Leider ist zu diesem Thema die Quellenlage äußerst dürftig, es sind kaum Aussagen über die psychologische Wirkung von Farben in den Schriften der Kunsttheorie zu finden. Eine Ausnahme bildet Pomponio Gauricos *De sculptura*, wo einige Farben mit Charaktereigenschaften in Verbindung gebracht werden. Für ihn steht z.B. Schwarz für das Verbrechen, Weiß für die Trägheit, Gelb für Listigkeit usw.: P. GAURICO, *De sculptura*, Lat.-Dt., Hrsg. von H. Brockhaus, Leipzig 1886, S. 188f.

Man kann also unter Vorbehalt davon ausgehen, dass die Wirkungen der Farben zwar in der Praxis ein Thema waren, in der Theorie aber meist vernachlässigt wurden.

<sup>140</sup> Zur Wirkung und Symbolik dieser Farben siehe: E. HELLER, *Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, kreative Farbgestaltung*, Hamburg 2004.

Schatten verdunkelt ist. Dieser Vorhang umgibt nun die Hauptfigur und ihr Bett, und nimmt dadurch eine dominante Stellung im Farbgefüge des Bildes ein, indem er einen Rahmen um die Hauptfigur bildet. Dieses Rot ist nun eine Farbe, die eine sehr starke emotionale Wirkung auf den Betrachter ausüben kann. Rot ist traditionell die Farbe der Leidenschaften, der Liebe und des Hasses, des Blutes und des Feuers.<sup>141</sup> Verbunden mit Schwarz oder Violett verstärkt sich diese Wirkung noch, und wird unter anderem auch mit sexueller Leidenschaft assoziiert.<sup>142</sup> Mit dem Schwarz wird das Rot zu einer Farbe, die das Gefährliche, Unmoralische und Verbotene suggeriert. Alleine diese Konzentration auf das dunkle Rot macht die *Prado-Danae* zu einem viel leidenschaftlicheren und unruhigeren Bild, als die Farnese-Version. Um diese starke Wirkung etwas in Zaum zu halten muss Tizian hier sogar auf die braunen Erdtöne des Hündchens und der Amme zurückgreifen, und dem graublauen Wolkenhimmel mehr Raum geben. Diese neutraleren Farbtöne nehmen zwar dem Rot nicht seine starke Wirkung, halten aber das Bild als Ganzes in einer gewissen Balance, und verhindern eine allzu starke Dominanz der warmen Rottöne.

Die Wiener *Danae* (Abb. 3) zeigt nun wieder eine Reduktion der roten Farbe. Das Rot ist zwar hier immer noch sehr dominant, aber nicht mehr so dunkel. Besonders auf der linken Seite ist der Vorhang hell erleuchtet, wodurch das Rot hier zu einem Rosa wird, und daher viel gemäßigter und ruhiger wirkt. Zu diesem Eindruck trägt auch das nun wieder strahlende und reinere Weiß der Polster und Laken bei. Auch die braunen Erdtöne sind wieder verschwunden, dafür bietet nun eine rosarote Rose einen zarten Blickfang vor der Danae. Hier zeigt sich auch, wie wenig die Farbe selbst für die Wirkung des Gemäldes ausmacht, und wie viel die Pinselführung und Behandlung durch den Maler. Allein die konventionellere Malweise nimmt dem Bild einen guten Teil seiner leidenschaftlichen Ausstrahlung, obwohl hier auch die Änderungen in der Komposition eine starke Rolle spielen. Der unregelmäßige Farbauftrag der *Prado-Danae* führt auch zu einer nervösen und unruhigen Farbwirkung, die den Betrachter fesselt und anregt, während die glatte und saubere Ausführung der Wiener Version zu einem viel ruhigeren und gemäßigteren Eindruck führt.

## 4 Der Mythos: Die schriftlichen Quellen

---

<sup>141</sup> HELLER (Zit. Anm. 140), S. 31ff.

<sup>142</sup> EBD., S. 33f.

Nachdem hier ausschließlich mythologische Gemälde behandelt werden, wird es an dieser Stelle notwendig sein, einige Untersuchungen über das Verhältnis der Künstler des Cinquecento zu ihren Schriftquellen anzustellen. Die antike Mythologie wurde über das Mittelalter hinweg durch die verschiedenartigsten Quellen überliefert. Die wichtigsten waren dabei zweifellos die *Metamorphosen* des Ovid, die großen Epen Homers und Vergils, sowie die überlieferten Tragödien. Weiters kamen besonders in der Spätantike und im Mittelalter die vielen mythographischen Schriften hinzu, die danach trachteten, die Mythen und Fabeln zusammenzufassen, und dadurch das alte Wissen zu bewahren und durch Kommentare zu vermitteln. Zu den bekanntesten Mythographen zählen Apollodorus, Hyginus und Fulgentius.<sup>143</sup> Im Trecento wurde schließlich Boccaccios *Genealogia Deorum Gentilium* zum wichtigsten Kompendium antiker Mythologie.<sup>144</sup> Dieses Werk bildete bis ins 16. Jahrhundert die wichtigste Konkurrenz zu den *Metamorphosen* von Ovid, bis innerhalb weniger Jahre drei neuen Mythographien von Giraldi, Conti und Cartari erschienen, von denen vor allem Contis *Mythologiae* den neuen Standard bildete.<sup>145</sup>

Während die poetischen Werke, wie etwa die *Metamorphosen*, in gebundener Sprache erschienen, und hauptsächlich künstlerisch-ästhetische Ziele verfolgten, waren die Mythographien ausschließlich in Prosa abgefasst, und sahen die Fabeln vornehmlich in historisch-wissenschaftlichem Interesse, wobei die Informationen aus den verschiedensten Quellen zusammengefasst wurden. Man suchte nach dem gemeinsamen Kern der verschiedenen Versionen hinter den ausgeschmückten Erfindungen der Poeten, auch deshalb war ein Kommentar mit historischen und allegorischen Deutungen ein wichtiger Bestandteil der Mythographien.<sup>146</sup> Naturgemäß blieb bei diesem Verfahren oft nur mehr das Grundgerüst der Handlung übrig, und die Informationen, die der Leser erhält, sind ziemlich verkürzt und

---

<sup>143</sup> APOLLODORUS, *Bibliotheca* (Zit. Anm. 56). HYGINUS, *Fabulae*, Ed. Peter K. Marshall, München Leipzig 2002: Danae: LXIII, S. 63. FULGENTIUS, *Mythologiae*.

<sup>144</sup> G. BOCCACCIO, *Genealogia Deorum Gentilium*.

Guthmüller zufolge war die *Genealogia deorum* noch bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts aktuell: GUTHMÜLLER, *Formen des Mythenverständnisses* (Zit. Anm. 40), S. 38. Im Jahr 1547 wurde sie von Giuseppe Betussi sogar ins Italienische übersetzt: G. BOCCACCIO, *Genealogia degli Dei. I quindecim libri di M. Giovanni Boccaccio ... tradotti et adornati per Messer Giuseppe Betussi da Bassano, Venedig 1547*.

<sup>145</sup> L.G. GIRALDI, *De deis gentium*, Basel 1548. V. CARTARI, *Vere e nove imagini de gli Dei degli antichi...*, Venedig 1556. N. CONTI, *Mythologiae, sive explanationis fabularum libri decem*, Venedig 1568. Siehe auch: J. SEZNEC, *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art*, New York 1953, S. 229ff.

<sup>146</sup> Wenn Heidi Marek im 16. Jahrhundert einen Rückgang des Interesses an Allegorisierungen bemerkt, so trifft dies zwar z.T. auf die poetischen Werke, wie z.B. die Übersetzungen der *Metamorphosen*, eher zu, aber sicherlich nicht für die Mythographien. Die Kommentare von Natale Conti z.B. sind äußerst ausführlich und sichtbar von der neuplatonischen Philosophie beeinflusst. Vielleicht bemerkt Marek auch deshalb, dass das Bewusstsein für tiefere Wahrheiten in den Mythen weiterhin bestehen blieb: MAREK (Zit. Anm. 46), S. 87ff. Auch Guthmüller und Sez nec bemerken die kontinuierliche Verwendung von allegorischen Auslegungen: GUTHMÜLLER, *Formen des Mythenverständnisses* (Zit. Anm. 40), S. 52f, 60f. SEZNEC (Zit. Anm. 145), S. 229ff.

trocken. Von dieser Tradition sind im Übrigen auch die ersten Übersetzungen der *Metamorphosen* in die italienische Volkssprache stark beeinflusst. Es wurde kaum Wert auf die ästhetische Erscheinung von Ovids Dichtung gelegt, sondern nur auf die Wiedergabe des darin enthaltenen mythologischen Wissens.<sup>147</sup>

#### **4.1 Die Metamorphosen des Ovid**

Die *Metamorphosen* waren das gesamte Mittelalter hindurch zweifellos die wichtigste Quelle für antike Mythologie. Die Zeitspanne, die in den *Metamorphosen* behandelt wird, reicht von der Schöpfung der Welt bis zur Vergöttlichung Julius Cäsars und versteht sich deshalb quasi als enzyklopädische Zusammenfassung der gesamten Geschichte der Mythologie. Aus diesem Kompendium schöpfte das Mittelalter einen wichtigen Teil seiner Kenntnisse über die griechischen bzw. römischen Götter und Heroen, und so wurden die *Metamorphosen* zur Pflichtlektüre an Schulen und Universitäten. Allerdings war das Verhältnis der mittelalterlichen Gelehrten zu Ovid oft zwiespältig. Während er als Fundgrube antiken Wissens und als stilistisches Vorbild hoch geschätzt wurde, erregten viele seiner Werke durch ihre offene Laszivität und Erotik den Unmut der Hüter der Moral.<sup>148</sup> Ovid war das Paradebeispiel für den lasziven Poeten, den besonders junge Leser nur mit Vorsicht lesen sollten, wenn sie nicht moralisch korrumpiert werden wollten. Die Versuche, seine Geschichten durch moralisierende Allegorese zu erklären, waren offensichtlich nicht immer überzeugend genug, um die moralischen Bedenken gegen die wörtliche Erzählung zu entschärfen.<sup>149</sup> Es scheint daher auch bezeichnend, dass hauptsächlich die herrschende Klasse der Fürsten, die sich um ihr moralisches Image am wenigsten Sorgen machen musste, zu den

---

<sup>147</sup> Diese Vorgehensweise ist auch heute noch völlig normal, man denke nur an die vielen Prosazusammenfassungen der antiken Mythen, die sich nach wie vor großer Beliebtheit erfreuen.

<sup>148</sup> Besonders im 11. und 12. Jahrhundert war Ovid bei den Gelehrten sehr beliebt, obwohl es auch immer wieder zu heftiger Ablehnung kam. Einen Überblick über die Rolle Ovids im Mittelalter bietet Bodo GUTHMÜLLER: *Ovidio Metamorphoseos Vulgare* (Zit. Anm. 40), S. 27ff.

<sup>149</sup> EBD. S. 78ff. Diese Vorbehalte waren auch im 16. Jahrhundert noch weit verbreitet, besonders von Autoren, die den Poeten als Lehrer von moralischem Verhalten sehen wollten. So wurde z.B. von Benedetto Varchi, ganz im Sinne Platons, empfohlen, satirische oder laszive Schriftsteller wie z.B. Ovid streng zu bestrafen oder sogar aus der Stadt zu jagen. B. VARCHI, *Il Principio delle lezioni sopra il Canzoniere di M. Francesco Petrarca; Nel quale si tratta della Poetica in generale...* (1553), in: DERS., *Lezioni*, Florenz 1590, S. 560-592, hier S. 587. Zu Varchis Umgang mit Ovid siehe auch: WEINBERG (Zit. Anm. 41), S. 136. F. QUIVIER, Benedetto Varchi and the visual arts, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50, 1987, S. 219-224.

Auch Giraldo Cinthio empfiehlt dem Poeten, unpassende und wenig tugendhafte Dinge, wie sie bei Homer und Ovid oft anzutreffen wären, tunlichst zu vermeiden: G. GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre de i romanzi, della comedie, e delle tragedie, e di altre maniere di poesia*, Venedig 1554, S. 30f.

bei weitem häufigsten Auftraggebern für erotische Gemälde nach den *Metamorphosen* gehörte.

Einer der Gründe, warum sich auch die Konzepte der Renaissancepoetik manchmal nur mit Einschränkungen auf unsere Bilder anwenden lassen, ist der Umstand, dass sich ihre wichtigste Quelle, die *Metamorphosen*, nicht so einfach in die traditionellen Schubladen der literarischen Gattungen einfügen lässt. Die *Metamorphosen* können weder als Epos noch als Drama und auch nicht als lyrisches Werk kategorisiert werden, sondern verweben im Grunde alle drei Gattungen zu etwas Neuem. Obwohl Ovid den Eindruck eines zusammenhängenden Epos erwecken will, bestehen die *Metamorphosen* aus 250 einzelnen Fabeln, es handelt sich also im Grunde um eine Anthologie, bei der die einzelnen Geschichten aber inhaltlich und kompositorisch miteinander verknüpft sind.<sup>150</sup> Auch Stil und Genre sind nicht einheitlich. Zum einen behandeln diese Geschichten die Taten von Göttern und Helden im heroischen Versmaß, andererseits thematisieren sie aber auch weniger erhabene Themen wie etwa die Liebschaften des lasziven Jupiter. Einige Mythen sind tragischer Natur und behandeln das unbarmherzige Schicksal, während andere eher komischer Natur sind. Manche der Mythen waren auch regelmäßig Stoff der Tragödiendichtung, während andere eher aus dem Bereich der Bukolik stammen, wie die zahlreichen Fabeln der Nymphen und Waldgötter. Andere lassen sich nicht genau einordnen, wie z.B. die Mythen der Jäger Aktäon und Adonis. Die *Metamorphosen* können also kaum als Ganzes kategorisiert werden, sondern die verschiedenen Fabeln müssen einzeln betrachtet, und mit Rücksicht auf ihre spezielle Natur unterschieden werden. Dadurch lassen sich die *Metamorphosen* auch nicht so ohne weiteres mit den Vorstellungen der Renaissance vom hohen Stil von Epos und Tragödie vereinbaren, die hauptsächlich von Werken wie Vergils *Aeneis* geprägt waren, und auf eine stringente und einheitliche Komposition großen Wert legten.

#### **4.1.1 Übersetzung oder Paraphrase: Der Umgang mit Ovids *Metamorphosen* im 16. Jahrhunderts<sup>151</sup>**

---

<sup>150</sup> Zur Komposition der *Metamorphosen* siehe: B. GUTHMÜLLER, Beobachtungen zum Aufbau der *Metamorphosen* Ovids, Diss. Marburg/Lahn 1964.

<sup>151</sup> Grundlegend zu diesem Thema: GUTHMÜLLER, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare* (Zit. Anm. 40). Der Autor beschreibt und untersucht darin ausführlich die verschiedenen Übersetzungen und Paraphrasen der *Metamorphosen* vom Mittelalter bis in die frühe Neuzeit.

In der Zeitspanne zwischen 1497 und 1561 wurden in Venedig vier äußerst unterschiedliche Übersetzungen der *Metamorphosen* in die italienische Volkssprache veröffentlicht. Die erste ist Giovanni Buonsignioris kommentierte Übertragung, die zwischen 1375 und 1377 entstanden war, und 1497 in Venedig erstmals gedruckt wurde.<sup>152</sup> Es handelt sich dabei um eine Prosaübertragung, die allerdings nicht nach dem lateinischen Originaltext hergestellt wurde, sondern nach der noch älteren Übersetzung aus dem 13. Jahrhundert von Giovanni del Virgilio.<sup>153</sup> Der Text weicht deshalb auch beträchtlich vom Original ab, Buonsigniori erweitert den Text sogar um Geschichten, die bei Ovid gar nicht vorkommen, andere schmückt er aus oder ergänzt sie aus anderen Quellen.<sup>154</sup> Es handelt sich also im Grunde genommen nicht um eine Übersetzung, sondern um eine erweiterte Paraphrase der *Metamorphosen*, die der Autor zu einem mythographischen Kompendium ausbaut. Buonsigniori geht es offenbar rein um die Vermittlung des Stoffes, die ästhetischen Werte des Originals sind für ihn dagegen nicht von Interesse, und gehen vollkommen verloren. Dafür bereichert er den Text mit einem relativ umfangreichen moralisierenden Kommentar, der die Fabeln allegorisch ausdeutet und mit dem christlichen Glauben vereinbar machen soll. Trotz dem völlig veralteten Charakter dieses Werkes wurde es bis 1522 noch sechs weitere Male aufgelegt.<sup>155</sup> Es war damit für viele Jahre die Standardübersetzung, an die sich die nicht lateinkundigen Leser halten mussten, während die lateinkundigen Leser schon sehr früh gedruckte Ausgaben vom Originaltext der *Metamorphosen* zur Verfügung hatten, und seit 1493 mit der kommentierten Ausgabe von Raffaele Regio zusätzlich einen humanistisch orientierten und sehr umfangreichen Kommentar.<sup>156</sup>

Die zweite Übersetzung stammt von Nicolo degli Agostini und erschien erstmals 1522 in Venedig.<sup>157</sup> Diese Übersetzung wirkt auf den ersten Blick wie ein großer Fortschritt im Vergleich zur Übertragung Buonsignioris. Zum einen ist der Text wie das Original in

---

<sup>152</sup> Giovanni DEL BUONSIGNIORI, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, Venedig 1497.

Zu diesem Werk siehe: GUTHMÜLLER, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare* (Zit. Anm. 40), S. 56ff. Zur Person Buonsignioris siehe auch: G. BALLISTRERI, Giovanni Bonsigniori, in: *Dizionario Biographico degli Italiani*, Bd. 12, S. 407-409.

<sup>153</sup> GUTHMÜLLER, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare* (Zit. Anm. 40), S. 72

<sup>154</sup> EBD., S. 64ff. GUTHMÜLLER, *Formen des Mythenverständnisses* (Zit. Anm. 40), S. 38f.

<sup>155</sup> GUTHMÜLLER, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare* (Zit. Anm. 40), S. 282-288. GUTHMÜLLER, *Formen des Mythenverständnisses* (Zit. Anm. 40), S. 38.

<sup>156</sup> Raffaele REGIO [Hrsg.], *Publius Ovidius Naso, Metamorphosis castigatissima cum Raphaelis Regii commentariis*, Parma 1505 (Erstausgabe 1493). Guthmüller zufolge wurden die *Metamorphosen* im lateinischen Original schon 1471 erstmals gedruckt, und bis 1500 schon 34 mal aufgelegt. Zu Regios Kommentar siehe weiters: GUTHMÜLLER, *Formen des Mythenverständnisses* (Zit. Anm. 40), S. 38.

<sup>157</sup> Nicolo DEGLI AGOSTINI, *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradotti dal litteral in verso vulgar con le sue Allegore in prosa...*, Venedig 1522. GUTHMÜLLER, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare* (Zit. Anm. 40), S. 191ff. GUTHMÜLLER, *Formen des Mythenverständnisses* (Zit. Anm. 40), S. 38.

Zur Person Agostinis siehe: A. PISCINI, Niccolo degli Agostini, in: *Dizionario Biographico degli Italiani*, Bd. 36, S. 156-59.

gebundener Sprache verfasst. Degli Agostini verwendet als Ersatz für Ovids Hexameter das Versmaß der Ritterromane, die *ottava rima*, die in der Folge auch zum Standardversmaß für die späteren Übersetzungen werden sollten. Zum anderen wurde der moralisierende Kommentar auf einige knappe Zeilen für jede Fabel gekürzt. Jedoch folgt auch diese Übersetzung, wie Guthmüller nachweisen konnte, nicht dem lateinischen Original, wie von Agostini behauptet, sondern ausgerechnet der völlig veralteten Version von Buonsignori.<sup>158</sup> Auf dieser Basis komponiert der Autor seine Versübertragung, deren Stil sich hauptsächlich an den beliebten zeitgenössischen Ritterromanen orientiert, einem Genre, für das Agostini ein anerkannter Spezialist war.<sup>159</sup>

Trotz aller Defizite wurde diese Version zur Standardübersetzung der *Metamorphosen*, bis 1553 die Übersetzung von Lodovico Dolce erschien.<sup>160</sup> Dolce war zwar der erste Übersetzer, der direkt nach dem lateinischen Originaltext arbeitete, aber auch er übersetzt nicht wortgetreu, sondern paraphrasierend in eigenen Worten. Der stilistische Charakter von Ovids *Metamorphosen* kommt daher auch in dieser Version kaum zum Ausdruck. Dolce folgt wie Agostini dem Stil der etablierten Volgaredichtung, d.h. hauptsächlich den Ritterromanen, insbesondere Ariost's *Orlando Furioso*.<sup>161</sup>

Nicht viel anders geht auch Dolces großer Konkurrent Giovanni dell'Anguillara vor, dessen Übersetzung 1561 nach über zehnjähriger Arbeit in Venedig erscheint, und die schon sehr erfolgreiche Übertragung Dolces an Beliebtheit noch weit übertreffen kann.<sup>162</sup> Auch er verwendet den Originaltext Ovids als Ausgangsbasis für die Demonstration seiner eigenen poetischen Ambitionen, anstatt dem Original treu zu folgen. Die Abhängigkeit von den zeitgenössischen volkssprachlichen Dichtern ist auch hier evident.<sup>163</sup> Allerdings scheint Anguillara schon bedeutend mehr als seine Vorgänger dem sprachlichen Stil Ovids zu folgen, besonders was Dramatik, Rhythmus und Akzentuierung der Erzählweise betrifft.<sup>164</sup>

In diesem Umgang der Übersetzer mit dem Originaltext zeigt sich ein relativ hohes künstlerisches Selbstbewusstsein. Der Gedanke der Werktreue existierte zwar schon damals,

---

<sup>158</sup> GUTHMÜLLER, Ovidio Metamorphoseos Vulgare (Zit. Anm. 40), S. 204ff.

<sup>159</sup> EBD., S. 210ff/191ff.

<sup>160</sup> Lodovico DOLCE, Le trasformazioni tratte da Ovidio, Venedig 1570 (Erstausg. 1553). GUTHMÜLLER, Ovidio Metamorphoseos Vulgare (Zit. Anm. 40), S. 252ff.

<sup>161</sup> GUTHMÜLLER, Ovidio Metamorphoseos Vulgare (Zit. Anm. 40), S. 254.

<sup>162</sup> EBD., S. 252ff. Giovanni DELL'ANGUILLARA, Le Metamorphosi di Ovidio, Venedig 1584. (Erstausgabe Venedig 1561).

<sup>163</sup> GUTHMÜLLER, Ovidio Metamorphoseos Vulgare (Zit. Anm. 40), S. 253ff. Zur Person von Giovanni dell'Anguillara siehe: C. MUTINI, Giovanni dell'Anguillara, in: Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 3, S. 306-309.

<sup>164</sup> Siehe dazu S. 58ff und S. 134.

wurde aber von den meisten Übersetzern abgelehnt.<sup>165</sup> Der Hintergrund dieser übersetzerischen Freiheiten ist auch im Bestreben nach einem quasi lebendigen Kunstwerk zu suchen. Das Ziel von Dolce und Anguillara war es, so zu schreiben, wie es Ovid in zeitgenössischem Volgare getan hätte, mehr noch, als ob er selbst einer ihrer Zeitgenossen wäre. Man versuchte den antiken Schriftsteller in die neue Zeit einzubürgern, und damit wieder neu und lebendig zu machen. Der alte Stoff, wurde in neuem Gewand präsentiert, die Historie mit den Erfordernissen der Gegenwart in Einklang gebracht.<sup>166</sup>

Eine gewisse Parallele zu dieser Vorgehensweise bildet in der Malerei auch die Tatsache, dass viele Maler bei der Konzeption mythologischer Gemälde inhaltlich beträchtlich von ihren Quellen abgewichen sind, was unter Umständen auch zu Kritik von Seiten konservativer Kritiker führte. Raffaello Borghini kritisiert etwa Tizians Abweichungen in seinem Gemälde *Venus und Adonis* (Abb. 28), da er die Vorgaben Ovids nicht respektiert hätte.<sup>167</sup> An solchen Beispielen wird deutlich, dass sich der Maler offenbar genauso wenig an seine schriftlichen Vorlagen gebunden fühlte wie die zeitgenössischen Poeten bei ihren Übersetzungen. Beide fühlten sich dazu berechtigt, den mythologischen Stoff ihrer Werke nach eigenem Gutdünken zu verändern, wenn sie es als notwendig erachteten, und wie wir sehen werden, lassen sich auch Tizians Danaebilder ikonographisch nicht vollständig mit den schriftlichen Quellen erklären.<sup>168</sup>

---

<sup>165</sup> GUTHMÜLLER, Ovidio *Metamorphoseos Vulgare* (Zit. Anm. 40), S. 238ff.

<sup>166</sup> Diese Art der poetischen Neuformung eines berühmten antiken Vorbilds war auch in anderen Bereichen viel häufiger als man annehmen würde. So handelt es sich z.B. bei zahlreichen Dramen von Lodovico Dolce um Nachdichtungen von bekannten antiken Dramen: siehe: A. NEUSCHÄFER, *Lodovico Dolce als dramatischer Autor im Venedig des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2004, S. 189-381.

<sup>167</sup> R. BORGHINI, *Il Riposo*, Florenz 1730 (Erstausgabe 1584), S. 49. Siehe dazu auch: PANOFKY, *Problems in Titian* (Zit. Anm. 3), S. 151. SEZNEC (Zit. Anm. 145), S. 198/Anm. 1. SCHADE, *Himmlische und/oder Irdische Liebe* (Zit. Anm. 16), S. 105f. PUTTFARKEN, *Titian and Tragic Painting* (Zit. Anm. 4), S. 161-163. ROSAND, *Inventing Mythologies* (Zit. Anm. 18), S. 47f. BUSCH (Zit. Anm. 104), S. 101.

Was bei einem mythologischen Bild noch relativ moderate Kritik auslöst, wird vor allem in der religiösen Malerei zu einem problematischen Thema, wie besonders das Beispiel der Querelen um Veronese's *Letztes Abendmahl*, bzw. *Gastmahl im Hause Levi* zeigt. Wenn sich Veronese seiner Verteidigung vor dem Inquisitionstribunal zufolge die Freiheit des Poeten (ihm zufolge ähnlich der des Narren) zu Erfindung und Ausschmückung auch bei religiösen Stoffen, also festgelegten Dogmen, erlaubt, wird die damals propagierte Nähe der Malkunst zur Poesie (Siehe Kap. 6) besonders deutlich. Zu dieser Affäre siehe auch: P. CALIARI, *Paolo Veronese, sua vita e sue opere*, Rom 1888, S. 100ff. JÄGER (Zit. Anm. 118), S. 175ff. FEHL, *Decorum and Wit* (Zit. Anm. 34), S. 223-260.

<sup>168</sup> Werner Busch erklärt diesen Umstand – und diese Erklärung kann auch für die Dichter und die Übersetzer Ovids gelten – folgendermaßen: „Bei dem in Anschlag gebrachten Bildfindungsverfahren kann es Tizian nicht (primär) um die Einlösung des aus einem Text gewonnenen „conchetto“ gehen, das die Textvorlage auf den Punkt bringt und gleich eine Nutzenanwendung (in politischer, moralischer oder religiöser Hinsicht) mitliefert, sondern es muss ihm primär um die Umkreisung der Möglichkeiten gehen, die die Textvorlage zulässt und die sich im Prozess des Malens ergeben, womöglich unter weitgehender Lösung vom Text. Oder anders gesagt: Der Text kann tendenziell hinter dem verschwinden, was er an gestalterischer Phantasie ausgelöst hat – wodurch er als Ausgangsfolie aber durchaus bestehen bleibt.“ BUSCH (Zit. Anm. 114), S. 96f.

## 4.2 Die Quellen zum Danaemythos

### 4.2.1 Die Erzählung

Wie bereits angedeutet sind die Quellen der Renaissance zum Danaemythos vielfältig. Die bedeutendsten sind für unsere Zwecke natürlich die *Metamorphosen* des Ovid und ihre Übertragungen ins Volgare. Hier zeigt sich aber die erste Überraschung, denn der Danaemythos ist im lateinischen Originaltext nur durch zwei knappe Erwähnungen im Rahmen von Episoden zu ihrem Vater Akrisios und ihrem Sohn Perseus vertreten. Ovid beschränkt sich auf die Mitteilung, dass Perseus von Jupiter in Form eines Goldregens gezeugt worden sei:

Neque enim iovis esse putabat  
Persea, quem pluvio Danae conceperat auro.<sup>169</sup>

Hanc ego si peterem Perseus Iove natus et illa,  
Quam clausam inplevit fecundo Iuppiter auro, ...<sup>170</sup>

Die umfangreichste antike Quelle zum Danaemythos war, neben der *Bibliotheca* des Apollodorus (siehe Zitat S. 19f.), die des Pherecydes von Athen:

Pherekydes in his second book tells how Akrisios married Eurydike, daughter of Lakedaimon. They had a child, Danae. (...) Thereupon Akrisios returned to Argos and made an underground chamber of bronze in the courtyard of his house. Here he brought Danae with a nurse, and kept watch over her lest she should give birth to a son. But Zeus was enamored of the maiden and poured from the roof in the likeness of gold. She received it in her bosom; and Zeus manifesting himself had intercourse with the maiden. They had a son, Perseus. Danae reared him unbeknown to Akrisios. But when Perseus was three or four

---

<sup>169</sup> OVID, *Metamorphosen* (Zit. Anm. 1), IV, 610-11. „Auch Perseus, den Danae einst in dem goldenen Regen empfangen hatte, hielt er [Akrisios, Anm.] nicht für Jupiters Sohn.“

<sup>170</sup> OVID, *Metamorphosen* (Zit. Anm. 1), IV, 697-98. „Sollte ich, Perseus, Jupiters Sohn und jener Frau, welche der Gott im Gefängnis mit Gold befruchtet,...“

years old, Akrisios heard the voice of the child at play, and sent his servants to fetch Danae and the nurse. The latter he slew. The former with the boy he brought to the altar of Zeus Herkeios, and asked her privily whence came the boy. She said: „From Zeus.” He did not believe it, but put her and the boy into a chest, shut the lid, and cast it into the sea...<sup>171</sup>

Eine weitere wichtige Quelle aus der Antike findet sich in den *Carmina* des Horaz:

Inclusam Danaen turris aenea  
robustaeque fores et vigilum canum  
tristes excubiae munierant satis  
    nocturnis ab adulteris,  
si non Acrisium, virginis abditae  
custodem pauidum, Iuppiter et Venus  
risissent: fore enim tutum iter et patens  
    conuerso in pretium deo.  
Aurum per medios ire satellites  
et perrumpere amat saxa potentius  
ictu fulmineo.<sup>172</sup>

Hier wird Danae also ebenfalls in einen Turm gesperrt, und sogar von Hunden bewacht. Ansonsten konzentriert sich Horaz aber auf die Interpretation des Goldes, das dem Besitzer

---

<sup>171</sup> COOK (Zit. Anm. 79), S. 455.

<sup>172</sup> HORAZ, *Carmina*, Buch III, 16, 1-11.

Die eingesperrte Danae hätte den ehernen Turm  
Und das starke Tor und der ruhelosen Hunde  
Grimmige Wachen hinreichend bewahrt  
Vor nächtlichen Freiern,  
Wenn nicht den Akrisios, des versteckten Mädchens  
Ängstlichen Hüter, Jupiter und Venus  
Ausgelacht hätten: Es wird einen sicheren und gangbaren Weg geben,  
Wenn der Gott sich in Bargeld verwandelt!  
Gold liebt es, mitten durch die Leibgarde zu marschieren  
Und Mauern zu durchbrechen, gewaltiger  
Als ein Blitzschlag; ...

alle Türen öffnen kann. Horaz verwendet die Geschichte als Exempel für die Bestechlichkeit, und die Macht des Goldes, um den Willen des Besitzers durchzusetzen.<sup>173</sup>

Im späten Mittelalter war es schließlich Giovanni Boccaccio mit seiner kommentierten Schilderung der Geschichte im zweiten Buch der *Genealogia Deorum Gentilium*, der die vorhandenen Informationen der Fabel zusammenfasste. Die *Genealogia* wurde im Jahr 1547 auch in einer italienischen Übersetzung von Giuseppe Betussi in Venedig herausgegeben, nach der ich hier zitieren werde:

Acrisio (...), havendo una sola figliuola chiamate Danae, & essendoli stato rilevato che per le mani di colui che era per nascere dalla figliuola, havea da morire. Per fuggire l'annuntiagli morte, la fece rinchiudere in una certa torre, & ivi guardare, accioche alcun' huomo a lei potesse andare. Avenne adunque che sparsa la fame della sua bellezza, Giove s'inamorasse di quella, il qual non veggendo altra via di poter andar a lei, cangiatosi in pioggia d'oro, per li coppi del tetto lasciò cadersi nel grembo di lei, et così la impregnò. Ilche sopportando malamente Acrisio, la fece pigliare, e messala in una cassa, comandò che fosse gittata in mare ...<sup>174</sup>

Boccaccio beschreibt, wie sich Jupiter in einen Goldregen verwandelt, um so durch das Dach in den Schoß der Jungfrau zu regnen, und sie auf diese Weise zu schwängern. Jupiter verwandelt sich also nicht erst in seine richtige Gestalt zurück, sondern der Goldregen schwängert sie direkt. Allerdings erwähnt Boccaccio auch die euhemeristische Auslegung der Geschichte von Theodontius, demzufolge sie sich für das Gold an Jupiter verkauft haben soll, um mit dem so erworbenen Schatz ihre Flucht aus der Gefangenschaft zu finanzieren.<sup>175</sup> Leider kann auch diese Version nicht als eindeutige Schriftquelle für Tizians Bild bestätigt werden, ist doch Danae in einen Turm gesperrt, und von der Amme keine Rede.

---

<sup>173</sup> In der betreffenden Ode lobt Horaz die Freigiebigkeit des Maecenas ihm gegenüber, und reflektiert bei dieser Gelegenheit über den richtigen und falschen Umgang mit Reichtum.

<sup>174</sup> BOCCACCIO, *Genealogia degli Dei* (Zit. Anm. 144), S. 36v-37r.

<sup>175</sup> Die Mythographie des Theodontius wird von Boccaccio sehr häufig zitiert, das Werk ist allerdings heute verloren.

Die genannten Quellen waren auch für die erste gedruckte Übersetzung der *Metamorphosen* von Giovanni del Buonsigniori von großer Bedeutung. Hier ist der Originaltext komplett mit Ergänzungen durchsetzt, die sich aus diesen Quellen speisen:

La cagione perché Acrisio spregiava Bacco fu perché Bacco aveva ditto che Perseo non era stato figliolo de Giove, la cui generazione fu in questo modo. Lo re Acrisio aveva una sua figliuola chiamata Danne, costui, temendo che non fosse tolta la sua virginità, sì la faceva stare in una torre e facevala solennemente guardare. Odendo Giove sì come questa donna era tanto bella e vedendo che a lei non se poteva andare, andò sopra della torre e per uno forame, convertendose in oro, se strusse e così piove sul letto de Danne. Poi li andò sul grembo, e poi ritornò in propria forma, e giacque con lei ed allora ingravidò Danae in Perseo.<sup>176</sup>

Die schöne Danae wird also auch hier in einen Turm gesperrt, und bewacht. Allerdings wird Perseus in dieser Version nicht direkt durch den Goldregen gezeugt, sondern Jupiter bedient sich dieses Mittels nur um in Danaes Bett zu gelangen. Vor dem Akt verwandelt er sich dann wieder in seine eigene anthropomorphe Gestalt.

Ebenso verhält es sich bei der Übersetzung von Nicolo degli Agostini, der Standardübersetzung des zweiten Viertels des 16. Jahrhunderts, die, wie gesagt, eine Neuformung von Buonsignioris Version darstellt:

La cagion perché Acrisio disprezzava  
Bacco, fu perché già li haveva detto  
Che l'ardito Perseo che tanto amava  
Non solo fu figliuol di Giove il Dio perfetto  
Come era vero, e perciò l'odiava  
La qual generation fu con effetto  
che questo Re Acrisio hebbe una figlia  
Danae detta, bella a meraviglia

Il padre che si vaga la vede(v)a  
Temendo de la sua vergietate

---

<sup>176</sup> BUONSIGNIORI (Zit. Anm. 152), Buch IV, Kap. 13.

In una torre chiusa la tene(v)a  
Con gran custodia, e molta dignitate  
Onde che Giove questo sapea  
Un di lasso la sua divinitade  
E su la torre di costei discese  
Per adimpir d'amor le usate imprese

Poi per una fessura che nel tetto  
Vide, cangiossi in pioggia d'oro presto  
E per quella discese sul suo letto  
Si pian che non s'avide alcuno di questo  
Poi per vennir al'ultimo diletto  
Li sali in grembo, e li sé manifesto  
Com'era Giove, & giacque al fin con lei  
E di Perseo ingravidò costei<sup>177</sup>

Als unmittelbare Quelle für Tizians Bilder können diese beiden Versionen nicht bestätigt werden, besonders weil bei Tizian nichts darauf hindeutet, dass sich die Geschichte in einem Turm abspielt. Außerdem ist die Figur der Amme in diesen beiden Versionen nicht zu finden. Die beiden Versionen von Buonsigniori und Agostino erweitern die kurzen Erwähnungen des Originals zu einer eigenen Danaegeschichte, die sich aus den verschiedenen antiken Quellen speist.

Für die humanistische Leserschaft wurden Boccaccios, Buonsignioris und Agostinis Werke natürlich den neuen Ansprüchen kaum gerecht. Diesen stand dagegen die kommentierte Ausgabe der *Metamorphosen* von Raffaele Regio zur Verfügung. Regios Kommentar war bereits sehr hohen humanistischen Ansprüchen verpflichtet. Der Kommentar besteht nun nicht nur aus einfachen Anmerkungen, sondern ist auch mit ausführlicheren Ergänzungen und Vertiefungen der Erzählung aus anderen Quellen versehen. So ist z.B. auch bereits die Amme zu finden, die mit Danae gemeinsam in eine unterirdische Kammer gesperrt wird, und später gemeinsam mit Danae den jungen Perseus aufzieht.<sup>178</sup> Die Art des Gefängnisses als

---

<sup>177</sup> AGOSTINI, Ovidio *Metamorphoseos* (Zit. Anm. 157), S. 43v-44r. Carlo Ginzburg sieht in dieser Überlieferung die wichtigste Quelle für Tizian, und auch Tanner zitiert diese Version (fälschlicherweise mit dem Titel von Buonsignioris *Ovidius Metamorphoseos Vulgare*). Siehe: TANNER (Zit. Anm. 14), S. 20. GINZBURG, Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica (Zit. Anm. 13), S. 131.

<sup>178</sup> REGIO, *Metamorphosis* (Zit. Anm. 156), Buch IV, o.S.

unterirdische Kammer und die Amme sind dabei von Pherecydes und Apollodoros übernommen. Auffällig ist auch die relativ geringe Anzahl von allegorischen Deutungen der Fabeln. Regios Hauptaugenmerk richtete sich offensichtlich auf eine wissenschaftliche Auswertung, sowohl in literarischer als auch in historischer oder naturwissenschaftlicher Hinsicht, und weniger im moralisierenden Kommentar.<sup>179</sup> Allerdings sind in der Widmung des Kommentars an Francesco Gonzaga einige Mythen auch in dieser Hinsicht gedeutet, und zwar als Illustrationen von grundlegenden Tugenden.<sup>180</sup>

Eine weitere Quelle zum Danaemythos stammt aus der *Hypnerotomachia Poliphili*, einem der bedeutendsten und ungewöhnlichsten Romane der Renaissance. Hier ist ein Triumphwagen der Danae geschildert, der mit Reliefs geschmückt ist, die ihre Geschichte, und die ihres Sohnes Perseus, illustrieren. Eines dieser Reliefs, das im Buch auch als Holzschnitt dargestellt ist (Abb. 32), zeigt links die Szene mit Akrisius vor dem Orakel und rechts den Bau des Turmes, in dem man bereits die sitzende Danae erkennt. Das Relief wird, in der für das Buch typischen Mischung aus Latein und Italienisch, folgendermaßen beschrieben:

Uno homo di regia maiestate insigne, orava in uno sacro templo el divo simulacro, quello che della formosissima fiola doveva seguire. Sentendo el patre la eiectione sua per ella del regno. Et né per alcuno fusse pregna, fece una munita structura di una excelsa torre, et in quella cum solemne custodia la fece inclaustrare. Nella quale ella cessabonda assedendo, cum eccessivo solatio, nel virgineo sino gutte d'oro stillare vedeva.<sup>181</sup>

Da hier Danae sitzend dargestellt wird, kann auch diese Quelle als maßgebliche Vorlage für unsere Bilder ausscheiden.

---

<sup>179</sup> Siehe dazu: GUTHMÜLLER, Ovidio *Metamorphoseos Vulgare* (Zit. Anm. 40), GUTHMÜLLER, *Bild und Text in Lodovico Dolces *Trasformationi** (Zit. Anm. 40), S. 128-31. THIEMANN (Zit. Anm. 33), S. 35-36. Spätere Ausgaben der Metamorphosen wurden oft durch weitere Kommentare ergänzt, und zwar besonders häufig durch die christlich-moralisierenden Kommentare des Petrus Lavinius und von Laktanz. So ist z.B. die prachtvolle Ausgabe, die 1534 in Venedig erschienen ist, neben dem Kommentar von Regio auch mit deren Anmerkungen versehen: PUBLIUS OVIDIUS NASO, *Metamorphoseos libri XV. ... emendati cum Raphaelis Regii ... in eosdem enarrationibus necnon et Lactantii et Petri Lavini commentariis...*, Venedig (Ioannes Tacuinus) 1534.

<sup>180</sup> REGIO, *Metamorphosis* (Zit. Anm. 156), Widmungsbrief, o.S. Siehe auch: THIEMANN (Zit. Anm. 33), S. 35.

<sup>181</sup> Francesco COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venedig 1499.

In der zweiten Hälfte des Cinquecento erschienen schließlich mit den Metamorphosen-Übertragungen von Lodovico Dolce und Giovanni dell'Anguillara zwei neue Versionen der Fabel. Noch relativ nahe an der kurzen Erwähnung der Geschichte im lateinischen Original bleibt die Version von Dolce:

Ne sol negava esser figliol di Giove  
Bacco l'iniquo Re folle e ostinato;  
Ma, che fosse da lui, che tutto move,  
Perseo divinamente generato  
Alhor, che quel con disusate prove  
In ricca pioggia d'or fu trasformato;  
E sceso in grembo a la sua figlia bella,  
Del buon Perseo lasciò gravida quella.<sup>182</sup>

Jupiter verwandelt sich in den Goldregen, der in den Schoß Danaes fällt, und damit Perseus zeugt. Weiter ist aber für unsere Zwecke nichts von Bedeutung geschildert.

Von ganz anderem Format ist dagegen die Version von Giovanni dell'Anguillara. Hier wird die Danaegeschichte lang und breit ausgestaltet, und kunstvoll ausgeschmückt mit Informationen, die in keiner früheren Quelle zu finden sind, und demnach von Anguillara frei erfunden sein müssen:

Una tenera figlia Acrisio havea  
Nomata Danae, si leggiadra, e bella,  
che non donna mortal, ma vera Dea  
sembrava al viso, a' modi, e a' favella.  
Il padre per lo ben, che le volea,  
saper cercò il destin de la sua stella.  
Ma'l decreto fatal tanto gli spiacque,  
che la fe col figliuol gettar ne l'acque.

Di Danae figlia tua (l'oracol disse)  
Nascerà un figlio oltre ogni creder forte,

---

<sup>182</sup> DOLCE, *Le trasformazioni* (Zit. Anm. 160), S. 50r.

che (come son le sorti a ciascun fisse)  
Contra sua voglia ti darà la morte.  
Queste parole ne la mente scrisse.  
Acrisio, e per fuggir si cruda sorte,  
Fù per ferire à la sua figlia il seno,  
Ma l'effetto paterno il tenne il freno.

Onde le fabricò, per far men fallo,  
Un superbo giardin per suo soggiorno,  
E d'altissime mura di metallo  
(Fattavi la sua stanza) il cinse intorno.  
In questo breve, e misero intervallo  
La condannò fin' à l'estremo giorno.  
Pur per gradire in parte à l'infelice,  
Le diede in compagnia la sua nutrice

Quivi ordinò, che con la sua balia stesse,  
Ne quindi volle mai lasciarla uscire,  
Perche l'amor de l'huom non conoscesse,  
Onde n'havesse à partorire.  
Ma però ildisegno gli successe,  
Che male il suo destin può l'uomo fuggire.  
Quel, che regge nel ciel gli eterni Dei,  
La vide un giorno, e s'infiammò d'lei

Ma quando l'artificio ammira, e l'opra,  
Che'l superbo giardin rende sicuro,  
Ch' à pena entrar vi può l'aer si sopra,  
Tanto v' in sù l'inespugnabil muro,  
Fa ch'un torbido nembo il giardin copra,  
E fagli intorno il ciel turbato, e scuro.  
Nel mezzo poi del nuvolo si serra,  
E si fa pioggia d'oro, e cade in terra.

Come la nube minacciar la pioggia  
Conosce aperto la donzella Argiva,  
Corre, e ponsi à veder sotto una loggia  
E de la vista sua l'amante priva.  
Ma quando vide in così strana foggia,  
Ch'ogni sua goccia d'oro puro appariva  
Lasciò il coperto, e non teme più il nembo,  
Et à la ricca pioggia aperse il grembo.

Poi che'l ricco thesoro à la donzella,  
(Che non sa quel che sia) fatt'ha il sen grave,  
Ne v'è contenta in solitaria cella,  
Che pensa confidarlo ad una chiave,  
Hor quando sola la vergine bella  
Giove rimira, e sospition non have  
D'arbitro, ò testimonio, che'l palese,  
La vera forma sua divin prese.

Stà per morir la timida fanciulla,  
Quando vede quell'or, cha dal ciel piove,  
Che la forma dorata in tutto annulla,  
E ch'al volto divin si mostra Giove.  
Hor mentre egli s'accosta, e si trastulla,  
Ella cercafuggirlo, e non sa dove,  
Pur tanto ei disse, e tanto oro mostrolle,  
Che n'ebbe finalmente ciò, che volle.<sup>183</sup>

Die Erzählung von Anguillara beginnt also mit einer Schilderung der außergewöhnlichen Schönheit und Kultiviertheit Danaes, die sie wie eine Göttin erscheinen lässt. Anguillara zeichnet gleich zu Beginn ein ziemlich positives Bild des Mädchens, das mit den negativen Ansichten vieler Kommentatoren vorerst überhaupt nichts gemein hat. Danach wird der schicksalhafte Spruch des Orakels beschrieben, worauf Acrisius seine Tochter umbringen will, was er dann doch nicht übers Herz bringt, und sie stattdessen einsperren lässt. Auch die

---

<sup>183</sup> ANGUILLARA, *Le Metamorphosi* (Zit. Anm. 162), IV, 369ff, S. 138f.

Beschreibung ihres Gefängnisses unterscheidet sich von allen seinen Vorgängern, sowohl was die Detailliertheit, als auch was die Art des Gebäudes betrifft. Acrisius lässt nämlich, um ihre Gefangenschaft etwas angenehmer zu gestalten, einen schönen Garten anlegen, der von hohen Mauern aus Metall umgeben ist, wo sich auch ihre Kammer befindet.<sup>184</sup> Außerdem gibt er ihr ihre Amme als Gesellschafterin, zum Teil um ihre Einsamkeit zu vermindern, aber auch als Bewacherin. Die folgende Beschreibung des Eindringens des verliebten Jupiter in den Garten wirkt äußerst lebhaft und abenteuerlich. Er hüllt den Garten in einen Nebel und macht den Himmel stürmisch und finster, dann hüllt er sich in die Wolke, gelangt so versteckt in den Garten, verwandelt sich in den Goldregen und regnet im Garten auf die Erde. Danae betrachtet das bedrohliche Schauspiel versteckt in einer offenen Loggia. Als sie aber schließlich erkennt, dass die Regentropfen aus purem Gold bestehen, verliert sie ihre Angst, kommt aus ihrem Versteck und fängt das Gold in ihrem Schoß auf. Daraufhin trägt das Mädchen, inzwischen überglücklich über das unerwartete Gold, den Schatz in ihre Kammer, wo sich zu ihrem großen Schrecken aber Jupiter wieder in seine echte Form verwandelt. Sie will fliehen, aber kann nicht, woraufhin sie aber von Jupiter mit schönen Worten und noch mehr Gold verführt wird, sodass sie sich dem Gott schließlich freiwillig hingibt.

Diese Erzählung ist, im Vergleich mit den früheren Versionen, in jeder Hinsicht außergewöhnlich. Zum einen wird hier erstmals in einer Übersetzung die Amme erwähnt, die wir in der *Prado-Danae* Tizians (Abb. 2) und zuvor schon in Primaticcios Version (Abb. 9) angetroffen haben. Zum weiteren fällt der Goldregen nicht durch das Dach in die Kammer der Jungfrau, sondern in einer offenen Loggia in einem Garten. Man kann diese Situation nun durchaus mit den Bildern Tizians vergleichen, wo, wie bereits erwähnt wurde, das Bett der Danae ebenfalls aus der geschlossenen Kammer ins Freie verlegt wurde. Dass der Goldregen zwar auf die Jungfrau herabregnet, sie aber nicht direkt schwängert, sondern erst nach einer weiteren Verwandlung des Goldes in die anthropomorphe Gestalt Jupiters, stammt möglicherweise von den Versionen Buonsignioris und Agostinis, neu ist aber, dass Danae das Gold dazu erst in ihre Kammer tragen muss. Das Gold wird von Anguillara damit gleichzeitig als notwendiges Mittel instrumentalisiert, um unerkannt in das Gemach der Prinzessin zu gelangen. Der Zweck dieser Erweiterung der Geschichte besteht anscheinend auch darin, die

---

<sup>184</sup> Die beschriebene Architektur erinnert in vielen Einzelheiten an das Vorbild des *Chateau de Jalousie* im *Roman de la rose* (Abb. 50), die ebenfalls inmitten eines ummauerten Gartens beschrieben ist. Dieser Umstand dürfte auch vielen Lesern der Zeit nicht entgangen sein, und bringt die Danaefabel in Zusammenhang mit den Allegorien des *Roman de la rose*. Dort baut die Eifersucht eine Burg rund um den Garten der Rose um den jugendlichen Erzähler von ihr fernzuhalten, und sperrt zudem die Figur *Bel acueil* (freundlicher Empfang) in einen Turm.

sehr häufige allegorische Interpretation des Goldregens zu illustrieren, der zufolge eine ausreichende Menge Gold alle Türen zu öffnen vermag.<sup>185</sup>

Was lässt sich nun über den Vergleich unserer Bilder mit diesen Quellen sagen? Beginnend mit der *Farnese-Danae* (Abb. 1) lässt sich zuerst einmal feststellen, dass sich in keiner einzigen schriftlichen Quelle die Figur eines Eros finden lässt, der am Geschehen teilnehmen würde. Der Schauplatz ist in diesem Bild am ehesten mit einer offenen Loggia zu identifizieren, eine solche taucht aber erst in der Version von Anguillara auf, die mindestens zehn Jahre nach der Entstehung des Bildes geschaffen wurde. Auch für diesen ungewöhnlichen Schauplatz hatte Tizian also keine schriftlichen Vorlagen. Die Amme des Madrider Bildes (Abb. 2) findet sich nur in Anguillara's Übersetzung, im Kommentar der lateinischen Ausgabe von Regio und der Überlieferung des Pherecydes, aber auch dort wird sie nicht wie bei Tizian direkt in die Handlung eingebunden. Nicht die Amme fängt bei Anguillara den Goldregen in ihrer Schürze auf, sondern Danae selbst, die hier offenbar bekleidet vorgestellt wird, und das Gold in ihrem Kleid aufsammelt. Hier ist die Schilderung des Dichters allerdings nicht sehr detailliert, und der Leser muss sich sein Bild durch die wenigen Anhaltspunkte zusammenreimen, die Anguillara dazu liefert.

Es muss an dieser Stelle nochmals betont werden, dass Anguillara's Übertragung erst 1561 erstmals erschien. Er arbeitete zwar über einen sehr langen Zeitraum an dem Projekt, aber man muss davon ausgehen, dass seine Version der Danae-Geschichte erst nach dem Jahr 1555 entstanden ist, also bereits nachdem Tizian die *Prado-Danae* fertig gestellt hatte. Damit fällt er auch als Inspirationsquelle aus. Es scheint eher, dass sich hier der Dichter von Tizians Bildern inspirieren ließ. Anguillara weilte in den Jahren von etwa 1550 bis 1554, also während der Entstehungszeit der *Prado-Danae*, in Venedig, wo er unter anderem die ersten drei Bücher seiner *Metamorphosen* in einer Lesung vorstellte.<sup>186</sup> Demnach könnte er in dieser Zeit die *Prado-Danae* gesehen haben, und sich aus diesem Bild den Schauplatz des Goldregens, nämlich eine offene Loggia in einem Garten, und möglicherweise auch die Figur der Amme entlehnt haben. Wir haben es hier also möglicherweise mit einem Fall zu tun, bei dem nicht der Maler die Erfindungen des Dichters darstellt, sondern der Dichter die Erfindungen des Malers aufgreift.

---

<sup>185</sup> Z.B. bei Horaz, siehe S. 53f.

<sup>186</sup> Im Jahr 1555 erschienen in Venedig die ersten drei Bücher von Anguillaras Übertragung, deren Einfluss für Tizians spätere *Poesie* von Ginzburg hervorgehoben wird: GINZBURG, Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica (Zit. Anm. 13), S. 131f. Zu Anguillara siehe auch S. 50, Anm. 162/163; S.134f.

## 4.2.2 Allegorische Deutungen und Kommentare

Schon in der Antike wurde die Geschichte der Danae meist als negatives Beispiel für die Verführung einer unschuldigen Jungfrau durch Gold verwendet, wie z.B. von Horaz und Ovid.<sup>187</sup> Diese Interpretation war auch bei den spätantiken bzw. frühmittelalterlichen Kommentatoren sehr beliebt. Im späteren Mittelalter etablierte sich eine positivere Sicht der Sage, indem sie z.T. als Allegorie der Keuschheit gesehen wurde oder auch als Präfiguration der jungfräulichen Empfängnis Jesu, wie etwa im *Ovid Moralisé*.<sup>188</sup> Diese Auslegungspraxis war allerdings im Cinquecento bereits heftig kritisiert und zurückgedrängt, und spielt besonders für das humanistische Milieu keine Rolle mehr.<sup>189</sup>

Daneben wurde die Geschichte von Ovid auch als Beispiel für das törichte Verhalten von Vätern angeführt, die ihre Töchter im Haus einsperren, um sie vor dem Zugriff von möglichen Liebhabern zu verstecken, was aber in den späteren Kommentaren keine Erwähnung fand.<sup>190</sup>

Boccaccio verwendet, neben der üblichen negativen Auslegung der Geschichte als Beispiel für die korrumpierende Wirkung von Gold, auch die verlorene euhemeristische Deutung des Theodontius. Dieser sieht Jupiter nicht als Gott, sondern als König aus grauer Vorzeit, aus dem die Überlieferung mit der Zeit einen Gott gemacht hätte. An diesen hätte sich die gefangene Jungfrau für den Preis ihrer Freiheit verkauft:

(...) Ma quello che di sopra habbiamo lasciato parmi hora da esporre, cio e' Giove essersi trasformato in pioggia d'oro, et per lo tetto esser caduto in grembo di Danae, onde credo doversi intender, la pudicitia de la vergine essere stata corrotta con oro. Et non essendo con ceduto all'adultero potervi entrar per la porta, quello esservi andato per lo tetto secretamente, et poi essersi locato nella camera della donzella. Nondimeno Theodontio dice, che essendo Danae amata da Giove, & sapendo che per tema del padre scampare, & pigliare la

---

<sup>187</sup> Zu Horaz siehe S. 50f. OVID, Amores/Liebesgedichte, Lat.-Dt. Hrsg. u. Übers. von Michael von Albrecht, Stuttgart 1997, III, 8, 29-34, S. 150/51.

Zur Ergänzung möchte ich hier noch auf die Kommentare zur Ode des Horaz von Helenius Acron, Porphrius und im Quattrocento schließlich auch Christoforo Landino hinweisen, die zur Verbreitung dieser Auslegung des Mythos beitrugen: HORATIUS Q. FLACCUS. Cum quattuor commentariis, irdelicet Porfirio, Acrono, Landino, Mancinello, Herausgegeben von Johannes de Legnano, Mailand 1508, S. 108.

<sup>188</sup> Ovide moralisé, Hrsg. von Cornelius de Boer, Amsterdam 1954, IV, XXIV, S. 159f.

<sup>189</sup> Diese verschiedenen Möglichkeiten der Deutung sind in der Forschung vieldiskutiert, siehe u.a.: E.J. SLUIJTER, Rembrandt and the Female Nude, Amsterdam 2006, S. 225, Anm. 25, 26. NASH (Zit. Anm. 17), S. 19ff. MILLNER KAHR (Zit. Anm. 15). SANTORE (Zit. Anm. 15). SCHADE (Zit. Anm. 16). ZAPPERI, Titian's *Danae* in Naples (Zit. Anm. 15), S. 166.

<sup>190</sup> OVID, Amores (Zit. Anm. 187), II, 19, 27-28, S. 112/13, III, 4, 21-22, S. 130/31.

fuga secretamente con Giove fece mercato del prezzo del suo congiungimento. Onde apparecchiata una nave, con quelle ricchezze ch'ella puote pigliare, essendo pregna di Giove si diede a fuggire.<sup>191</sup>

Ähnlich moralisierend klingt auch die Allegoria von Buonsignori und Nicolo degli Agostini, hier in der späteren aber fast gleichen Version von Agostini:<sup>192</sup>

La allegoria di Iove converso in pioggia d'oro, dovemo intender si come narra Santo Isidoro nel decimo Libro delle sue Ethimologiae, che Iove con molta quantità di oro corrupè la prudente giovane Danae, e perciò si favoleggia che Iove in forma di oro piovuto dal cielo discesè nel grembo della detta donna et giacquè con lei, per il che si puol facilmente comprendere quanto fu grande la stultitia delli antichi chello adoraro per vero ottimo et sommo idio, si come apar' nelle scritture, Iove fu tanto lascivo che non perdonò ne à sangue, ne a natura, al sangue perché egli giacquè con la sorella e non solo con una ma con due secondo le historie, Saturno hebbe tre figliuole Iuno, Ceres et Vesta, et Iove con le due prime giacquè, et hebbe di (uno solo figliuolo detto Vulcano, de Ceres hebbe una figliuola detta Proxerpina, la terza sorella non puotè corrumpere perche osservo sempre castita con ognuno.<sup>193</sup>

Buonsignori und Agostini zitieren hier eine weitere euhemeristische Interpretation wonach Jupiter die Jungfrau bestochen hätte, in diesem Fall vom Hl. Isidorus, der die Danaefabel in eine lange Reihe von sexuellen Ausschweifungen Jupiters einordnet, um so den Irrglauben der alten Römer an einen völlig unmoralischen Göttervater zu brandmarken. Eine solche Art der Interpretation von Mythen war zu Zeiten der Kirchenväter eine beliebte Form der Argumentation zugunsten der moralischen Überlegenheit des Christentums. Ähnliche Auslegungen der Danaesage finden sich deshalb auch bei Laktanz und in der von Boccaccio zitierten verlorenen Auslegung von Theodontius. Über die mythographischen Kommentare wurden solche Auslegungen also bis ins 16. Jahrhundert kritiklos weitertradiert.

---

<sup>191</sup> BOCCACCIO, *Geneologia degli Dei* (Zit. Anm. 144), S. 36v-37r.

<sup>192</sup> Zur Allegorese bei Buonsignori siehe: GUTHMÜLLER, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare* (Zit. Anm. 40), S. 78ff. THIEMANN (Zit. Anm. 33), S. 33-35.

<sup>193</sup> AGOSTINI, *Ovidio Metamorphoseos* (Zit. Anm. 157), S. 44r.

Bereits in der zweiten Ausgabe von 1563 wird auch die Metamorphosenübersetzung von Anguillara mit kurzen Kommentaren von Giuseppe Orologgi versehen. Der Kommentar zur Danae-Episode unterscheidet sich noch immer kaum von den früheren Auslegungen:

La favola di Danae corrotta da Giove in pioggia d'oro, ci da ad intendere che questo tanto stimato metallo sforza le altissime mura, i castissimi petti, la fede, l'honore, e tutte quelle cose che sono di maggior pregio, e stima in questa vita.<sup>194</sup>

Auch in dieser Auslegung steht also, wie schon bei Horaz, die Kritik am Gold im Mittelpunkt, dessen Macht jegliche Moral in Gefahr bringt.

Eine weitere Quelle, die sich mit der Danae-Sage beschäftigt, ist die äußerst erfolgreiche *Mythographia* des Natale Conti, die 1568 in Venedig erstmals erschienen, aber möglicherweise schon zur Mitte des Jahrhunderts entstanden ist.<sup>195</sup> Conti bezieht sich hauptsächlich auf Pherecydes, er beschreibt das Gefängnis als unterirdische Kammer, in der Danae mit ihrer Amme eingesperrt wird. Besonders interessant ist allerdings der Kommentar, in dem die Sagen auch allegorisch gedeutet werden. Die diesbezügliche Interpretation der Danae-Episode lautet folgendermaßen:

Quod Danae inclusa ita fuerit, & Iupiter in auram versus illa vitiarit, nihil aliud significat, quam largitionibus cuncta patere, & ab avaritia nihil esse tutum.<sup>196</sup>

Bei Conti ist nun neben der Habgier auch die Freigiebigkeit Jupiters ein Thema. An seinem Verhalten wird offenbar weniger Kritik geübt, als an Danaes Habgier, was eine etwas misogyne Einstellung Contis verrät.

Ebenfalls auf die Freigiebigkeit, aber nun in einer viel positiveren Weise, zielt die Interpretation von Leone Ebreo in seinen *Dialoghi d'Amore*, wo die Mythen mit astrologischen Konjunktionen in Verbindung gebracht werden:

---

<sup>194</sup> ANGUILLARA, *Le Metamorphosi* (Zit. Anm. 162), S. 153.

<sup>195</sup> CONTI, *Mythologiae* (Zit. Anm. 145). Einige Wissenschaftler sprechen auch von einer Ausgabe aus dem Jahr 1551 oder 1555, die aber bisher nicht greifbar ist. Siehe: SEZNEC (Zit. Anm. 145), S. 229. THIEMANN (Zit. Anm. 33), S. 40, Anm. 41. NASH (Zit. Anm. 17), S. 22. Die *Mythologia* wurde bis weit ins 17. Jahrhundert hinein als mythographisches Standardwerk betrachtet, und laufend neu aufgelegt.

<sup>196</sup> CONTI, *Mythologiae* (Zit. Anm. 145), VII,18, S. 233f.

„Dass Danae eingeschlossen wird, und Jupiter in Gold jene verführt, bedeutet nichts anderes, als dass der Freigiebigkeit alles offen steht, und vor der Habgier nichts sicher ist.“

E se egli [Jupiter, Anm.] ha commercio con Mercurio, dà amore tendente all'utile, perché Mercurio è procuratore de le sustanzie perciò di como che egli amò e frui Danae in forma di pioggia d'oro, perché la liberale distribuzione delle ricchezze fa essere l'uomo amato da quegli bisognosi che la ricevono come pioggia.<sup>197</sup>

Die großzügige Gabe von Reichtümern bringt dem Schenkenden die Liebe der Bedürftigen, über die sich die Gaben wie ein Regen ergießt. Es ist kein Wunder, dass eine solche Deutung in einem Buch über die Liebe auftaucht. Die Tat Jupiters wird nun zur Allegorie der *Caritas* umgedeutet, der Wohltätigkeit und Nächstenliebe. Danae fungiert als arme Bedürftige, sie liebt Jupiter als ihren Wohltäter, was von Ebreo durchaus positiv gesehen wird, wie später noch zu zeigen sein wird.<sup>198</sup> Das Buch von Leone Ebreo war eines der Hauptwerke der neoplatonischen Liebesphilosophie, und aus diesem Grund auch weit verbreitet und bekannt. Ob allerdings diese Interpretation der Danaegeschichte irgendeinen Einfluss auf die Sicht seiner Zeitgenossen auf den Danaemythos ausgeübt hat, kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden.

Eine weitere positive Deutung der Danae findet sich im Kommentar von Daniele Barbaro zum Architekturtraktat des Vitruv. Barbaro erklärt hier mit einem Gedicht den Wasserkreislauf in der Natur (Verdunstung durch Hitze und Kondensation durch Kälte) und vergleicht diesen Vorgang mit dem platonischen Kreislauf der Seele, die bei der Inkarnation vom Himmel in den menschlichen Körper herabsteigt, und von diesem durch das göttliche Geschenk von Weisheit und Wissen wieder in himmlische Sphären aufsteigen kann. Die Seele im Gefängnis des Körpers vergleicht er dabei mit der Danae in ihrem Kerker:

L'anima semplicetta, che discende  
Dalla celest' alla terra stanza,  
Assai meno, che prim' il vero apprende,  
Perche distolta dalla prim' usanza,  
Rinciusa come Danae nel fondo  
Vive della miserrima ignoranza.  
Il benigno suo padre, che nel mondo

---

<sup>197</sup> Leone EBREO, *Dialoghi d'Amore*, Hrsg. von Santino Caramella, Bari 1929, S. 128/129.

<sup>198</sup> Siehe S. 189.

Volle mandarla del suo amore acceso  
 Si cangia in Oro lucid', e fecondo.  
 L'oro e' l'saper, et il bel vero inteso  
 Che dà benigno influsso nella mente  
 Fa ricco l'huomo sovra Mida, ò Creso.  
 Cos' il perduto bene tra la gente  
 Del secolo si trov', et si racquista,  
 Ma non senza fatica, ò studio ardente.  
 Ben' è la conoscenza alquanto mista  
 Da fantasime, & forme, che ideal senso  
 Nascono in noi dall'udit', & la vista  
 Trovas' infine dallo studi immenso  
 Così pur' et purgato l'intelletto  
 Che rend' à Giove l'honorato censo  
 Questo si vede chiar da quel, che ho detto  
 Ch'oltr' il bel ver delle notitie prime  
 Da gl'accidenti nasce il ver concetto.<sup>199</sup>

Danae steht also für die menschliche Seele, und der Goldregen für das Geschenk des Wissens, das Gott durch seine Liebe den Menschen schenkt, damit sie aus ihrer Ignoranz erlöst werden können. Im Großen und Ganzen ist hier die neuplatonische Lehre von Marsilio Ficino beispielhaft wiedergegeben, derzufolge die Seele durch das Studium und die Kontemplation der Natur eine Vorstellung von den Ideen wiedererlangen kann, die sie vor ihrer Inkarnation schon rein und unverfälscht sehen konnte.<sup>200</sup>

Ähnlich interpretiert die Sage auch Caelio Agostino Curione, dessen mythographischer Kommentar seit dem Jahr 1567 den *Hieroglyphica* des Giovanni Piero Valeriano angeschlossen war. Curione interpretiert die Danae als Allegorie für die Schönheit der Seele und den Goldregen als den Überfluss der himmlischen Güter:

---

<sup>199</sup> D. BARBARO, I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, tradutti et commentati da Monsignore Barbaro..., Venedig (Francesco Marcolini) 1556, S. 194. Diese Quelle wurde bereits von Tanner zitiert, und auch von Nash ohne Quellenangabe erwähnt, aber in der Folge von der Forschung nicht mehr erwähnt: TANNER (Zit. Anm. 14), S. 25. NASH (Zit. Anm. 17), S. 27.

<sup>200</sup> Zu Ficino vgl. S. 72ff.

Infero i Poeti che l'oro piovesse in grembo a Danae fanciulla bellissima, significando per Danae la bellezza dell'animo, la quale nelle virtù naturali si contiene, le quali molto ama Dio, & per la celeste pioggia intendono la abbondanza de le celesti beni, i quali si de(v)ono dimandare che ci dia per il suo divino amore, & per la sua begninità. Imperocché la perfetta copia di tutti beni da Dio solo ci è data.<sup>201</sup>

Wir sehen also, dass auch eine positive Deutung der Danae unter dem Einfluss der neuplatonischen Philosophie, der im Übrigen bei Curione durchgängig bemerkbar ist, noch in den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts zu finden war.<sup>202</sup>

### 4.2.3 Zusammenfassung der Quellen

Es bleibt also festzuhalten, dass sich für Tizians Bilder keine unmittelbaren literarischen Vorlagen finden lassen. Ovids Text nennt keinerlei Einzelheiten, an die sich ein Maler halten könnte, und ebenso wenig Dolce's Version. Boccaccio, Buonsignori und Agostino nennen weder die Amme noch den Schauplatz im Freien. Anguillara's Version kommt den Bildern zwar in manchen Dingen nahe, ist aber zeitlich später anzusetzen.

Hier wird uns ein grundlegendes Problem im Verhältnis der Malerei mit schriftlichen Vorbildern bewusst, nämlich der Mangel an verwertbaren Informationen, die ein Maler aus den schriftlichen Quellen beziehen konnte. Alle Quellen, mit Ausnahme der späteren Version von Anguillara, sind in ihrer Schilderung des Geschehens ziemlich knapp gehalten. Was die Beschreibung des Schauplatzes betrifft oder des Aussehens der Figuren und anderer Details, die für den Maler interessant wären, erzählen diese Quellen fast nichts. Der Schauplatz ist meist als Turm oder bronzene Kammer angegeben, Danae wird als schöne Jungfrau bezeichnet, und der Goldregen fällt vom Dach in ihren Schoß, das sind alle Informationen, die Tizian für seine Bilder verwenden konnte, und wie wir am Beispiel des Schauplatzes feststellen konnten, hielt sich Tizian nicht einmal exakt an diese Informationen.

---

<sup>201</sup> Ich zitiere hier nach der italienischen Ausgabe von 1602: Caelio A. CURIONE, *Due Libri*, in: Giovanni Piero VALERIANO BOLZANI, *Jeroglifici ovvero commentari dell'occulte significationi degli Egittij, & d'altre nationi, ...*, Accresciuti di due libri dal Sig. Celio Augusto Curione ... , Venedig 1602, S. 904. (Lateinische Erstausgabe 1556 in Basel. Die erste Ausgabe mit den Büchern Curiones erschien 1567 ebenfalls in Basel). Zur Person des Caelio Curione (1538-1567), siehe: R. RICCIARDI, *Caelio Agostino Curione*, Bd. 31, S. 441-43.

<sup>202</sup> Curione interpretiert auch andere Ovid'sche Fabeln in dieser Weise, wie z.B. die Europa: Er interpretiert die Europa, die auf dem Rücken des Stiers über das Meer getragen wird und auf die Küste zurückblickt als eine Allegorie der Seele, die vom Körper über das Meer der irdischen Welt getragen wird, und sich nach Gott zurücksehnt, der durch die Küste ihrer Heimat repräsentiert wird. Curione begründet diese Deutung explizit mit dem platonischen Kreislauf der Seele: CURIONE, *Due Libri* (Zit. Anm. 201), S. 903.

Was beim Studium der Schriftquellen noch auffällt, ist einerseits die starke Abweichung zwischen den antiken Quellen und den Übersetzungen ins Volgare, sowie zwischen den poetischen und den mythographischen Schriften. Die bekannteste Quelle, Ovids *Metamorphosen*, erwähnt die Geschichte praktisch nicht, ihre Übersetzung aber bringen sie sehr ausführlich. Die Erwähnung bei Horaz bringt ebenfalls keine Hintergründe der Geschichte, und so bleiben die *Bibliotheca* des Apollodorus und die Erzählung von Pherecydes die wichtigsten Quellen für alle späteren Mythographen, ebenso wie für die „Übersetzer“ der *Metamorphosen*.

Was die Deutungen des Mythos betrifft, sind sich die meisten Kommentatoren der *Metamorphosen* ziemlich einig. Es dreht sich zumeist um die korrumpierende Macht des Goldes, sowohl was die Wächter, als auch was die Keuschheit der Frau betrifft. Die Gier nach Geld siegt über Pflichten und Moral. Es handelt sich also um eine moralisierende Allegorese, die allerdings mit den oft genannten christlich-allegorisierenden Deutungen aus dem Mittelalter nichts mehr zu tun hat, sondern den Deutungen der antiken Kommentatoren, insbesondere des Horaz, folgt. Auffallend ist aber auch die Tatsache, dass besonders die neuplatonisch orientierten Gelehrten Barbaro, Curione und Ebreo, die den Mythos nicht moralisierend, sondern im Sinne von versteckten antiken Weisheiten deuten, eine positivere Interpretation bevorzugen.<sup>203</sup> Hier steht Danae für die menschliche Seele in ihrer irdischen Gefangenschaft, und der Goldregen für die Liebe Gottes oder das Geschenk der Vernunft und des Wissens. Beide Deutungen existieren auch zeitlich nebeneinander, und deshalb kann auch keine als die fortschrittlichere geltend gemacht werden. Auffallend ist aber auch, dass die negative Deutung hauptsächlich in der Tradition der Metamorphosenkommentare zu finden ist, wo sie anscheinend seit der Antike von einem Autor zum nächsten weitertradiert wurde, während die positive neuplatonische Deutung meist in einem ganz anderen Zusammenhang zu finden ist, wo die Fabel nur als poetisches Exempel dient. Ein Umstand, der keinesfalls außer Acht gelassen werden darf, ist dabei der Umstand, dass sowohl Leone Ebreo, als auch Daniele Barbaro, aus dem reichen Schatz an antiken Fabeln ausgerechnet den Danaemythos auswählen, um die irdische Gefangenschaft der Seele und die liebende Zuwendung Gottes zu illustrieren. Die Frage, wie sich diese Interpretationen nun konkret zu den Beispielen unserer Bilder verhalten, wird in Kapitel 10.3.2 näher zu untersuchen sein.

---

<sup>203</sup> Zu den verschiedenen Möglichkeiten der Mytheninterpretation in der Renaissance siehe Kap. 10.3.1.

## 5 Das erotische Bild

Da bei den hier behandelten Gemälden nicht nur die Erzählung einer mythologischen Geschichte von Interesse ist, sondern auch die Darstellung eines weiblichen Aktes und einer Liebesszene, sollen auch diese Themengebiete in unsere Untersuchung einfließen, wozu zunächst die zeitgenössische Literatur zu diesen Themen untersucht werden soll. Dies sollte besonders für die allegorischen Deutungen unserer Bilder von großem Nutzen sein, aber auch einen besseren Eindruck der ästhetischen Vorstellungen dieser Zeit liefern, sowohl was den weiblichen Körper und seine Abbildung, als auch was die Künste der Malerei und der Poesie selbst betrifft. Die Themen Schönheit und Liebe war bekannterweise ein zentrales Anliegen von Kunst und Kultur der Renaissance, was nicht nur auf den Einfluss der antiken Kunst zurückzuführen ist, sondern was auch durch die neuplatonische Philosophie und die zeitgenössische Dichtung entscheidend befördert wurde. Schönheit wurde in der Renaissance zum wichtigsten Kriterium für die Beurteilung von Kunst und Natur, von Körper und Geist, und muss deshalb gerade bei der Behandlung von Aktbildern ein Thema sein.<sup>204</sup>

Der Diskurs über Liebe und Schönheit

Für die Ansichten der Renaissance über Liebe und Schönheit lassen sich in den Quellen vor allem drei verschiedene Wurzeln ausmachen. Dies wären zum einen Aristoteles, auf dessen Ansichten im Allgemeinen die naturwissenschaftlichen Behandlungen von Schönheit und Liebe basieren, zum zweiten die neuplatonische Philosophie, die eine metaphysische Komponente in die Diskussion einführt und mit den Arbeiten Marsilio Ficinos einen enormen Einfluss auf die Diskussionen dieses Themas ausübte, und zum dritten die Poesie (allen voran

---

<sup>204</sup> Die Literatur zu diesem Thema ist natürlich sehr umfangreich. Zu den Theorien der Renaissance von Schönheit und Liebe siehe: J. NELSON, *Renaissance Theory of Love. The Context of Giordano Bruno's Eroici Furori*, New York 1958. W. BEIERWALTES, *Marsilio Ficinos Theorie des Schönen im Kontext des Platonismus*, Heidelberg 1980. Jäger (Zit. Anm. 118). Th. LEINKAUF, *Der Begriff des Schönen im 15. und 16. Jahrhundert* (Zit. Anm. 44). S. EBBERSMEYER, *Zwischen Physiologie und Spiritualität. Zur Rezeption des platonischen Symposions in der Philosophie der Renaissance*, in: S. MATUSCHEK [Hrsg.], *Wo das philosophische Gespräch ganz in Dichtung übergeht. Platons Symposium und seine Wirkung in der Renaissance, Romantik und Moderne*, Heidelberg 2002, S. 17-32. L. DE GIROLAMI-CHENEY [Hrsg.], *Neoplatonism and the Arts*, Lewinston (N.Y.) 2002.

Zum weiblichen Aktgemälde der Renaissance siehe: K. CLARK, *The Nude: A Study in Ideal Form*, New York 1956. NEAD, *The Female Nude* (Zit. Anm. 53). HAMMER-TUGENDHAT (Zit. Anm. 16). LÜDEMANN (Zit. Anm. 54). SCHADE, *Himmliche und/oder Irdische Liebe* (Zit. Anm. 16).

Zum Thema der Schönheit in der Renaissance malerei siehe besonders: CROPPER, *On Beautiful Women* (Zit. Anm. 27). G. COZZI, *La donna, L'amore e Tiziano*, in: *Tiziano e Venezia*, Vicenza 1980, S. 47-63. CROPPER, *The Place of Beauty* (Zit. Anm. 27). F. AMES-LEWIS/M. ROGERS [Hrsg.], *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, Aldershot/Brookfield 1998.

die petrarkistische Lyrik), in der das höfische Schönheitsideal bevorzugterweise seinen konkreten Ausdruck findet.

Auf philosophischer Seite wurde Schönheit im Mittelalter und auch noch im 16. Jahrhundert zumeist auf der Basis von Aristoteles' Definition diskutiert, und zwar als eine Eigenschaft, die bei einer passenden Proportionierung und Harmonie der einzelnen Teile entsteht, und zwar sowohl einzeln, als auch in ihrem Verhältnis zueinander, und in ihrer passenden Größe.<sup>205</sup>

Ergänzt wurde diese Definition häufig durch die Schönheit der (Haut-)Farben.<sup>206</sup> Die aristotelische Sicht der Schönheit betrifft also die rein physischen Aspekte der Schönheit. Dazu gehören demnach auch die Frage der sexuellen Anziehungskraft, und ihr Ziel in der Zeugung von begabten Kindern.<sup>207</sup>

Diese Sichtweise bildete, als die natürlich-biologische Seite von Schönheit und Sexualität, auch in der Renaissance die Basis der meisten Schriften zu diesem Thema. Allerdings wurde fast immer darauf aufbauend eine tiefergehende metaphysische Sichtweise der Problematik diskutiert, die ihren Ursprung vor allem in der platonischen Philosophie findet, und sich der metaphysischen Grundlagen des Phänomens der Schönheit und ihrer Anziehungskraft annimmt. Den größten Einfluss übten seit der Mitte des 15. Jahrhunderts Platons Dialoge *Symposion* und *Phaidros* aus, wo sich der Philosoph ausführlich mit diesen Themen beschäftigt.<sup>208</sup> Besonders seit dem überragenden Erfolg von Marsilio Ficinos Kommentar zum *Symposion* bildete die neuplatonische Philosophie das gesamte 16. Jahrhundert die Grundlage der philosophischen Diskussion über Liebe und Schönheit.<sup>209</sup>

Die Liebe ist für Ficino, ebenso wie für Platon, eine Begierde nach dem Schönen, die gleichzeitig eine Begierde nach dem Guten ist. So hatte Platon im *Symposion* und besonders im *Phaidros* die Liebe definiert, und auf diese Definition sollten praktisch alle Theorien der

---

<sup>205</sup> ARISTOTELES, Poetik (Zit. Anm. 5), VII, S. 25. In dieselbe Richtung weist übrigens auch die Behandlung des Themas von Vitruv, der mit seiner Proportionlehre des menschlichen Körpers einen noch viel größeren Einfluss auf die Künstler der Renaissance erreichte. Ihre Grundlage findet diese Meinung aber in der pythagoreischen Zahlenmetaphysik, deren Bedeutung besonders Wittkower deutlich machen konnte: R. WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1949.

<sup>206</sup> Michelangelo Biondo sieht in der Schönheit vor allem eine Erscheinung der Oberfläche von Körpern: „An der Oberfläche erscheint jene Lieblichkeit und Bestimmtheit, die alle Maler die Schönheit nennen.“ BIONDO (Zit. Anm. 118), S. 30.

<sup>207</sup> Vgl. ARISTOTELES, Rhetorik, I, 5.

<sup>208</sup> Zur Rezeption des *Symposions* in der Renaissance siehe u.a.: EBBERSMEYER (Zit. Anm. 204), S. 17-32.

<sup>209</sup> M. FICINO, Über die Liebe oder Platons Gastmahl (*De Amore*), lat.-dt., Übers. von K.P. Hasse, Hrsg. von P.R. Blum, Hamburg 1994. NELSON (Zit. Anm. 204), S. 69/75ff.

Zu Ficinos Vorstellungen von Schönheit und Liebe siehe besonders den Aufsatz von Walter BEIERWALTES (Zit. Anm. 204). Beierwaltes hebt dabei auch den prägenden Charakter von Ficinos Philosophie für Poesie, bildende Kunst und Kultur der Renaissance hervor.

Liebe im Cinquecento aufbauen.<sup>210</sup> In seiner Definition der Schönheit geht Ficino zwar ebenfalls von der geläufigen Auffassung der schönen Proportionen aus, aber er erweitert diese durch eine Art von Inspirationstheorie, der zufolge in der Seele eines schönen Menschen das göttliche Licht wie in einem Spiegel reflektiert werden würde, und dem Menschen dadurch einen Widerschein der absoluten göttlichen Schönheit verleihen würde. Eine Stelle im Kommentar zu Platons *Symposion* fasst die Ansichten Ficinios sehr anschaulich zusammen:

Worin besteht nun, mit einem Wort, die Schönheit des Körpers? In einer bestimmten Aktualität, Lebhaftigkeit und Anmut, welche im Körper unter dem Einflusse seiner Idee erstrahlt. Dieser Lichtglanz steigt nicht zu der Materie hinab, bevor sie nicht in angemessener Weise zugerichtet ist. Diese Zubereitung vollzieht sich durch drei Faktoren: die Anordnung, das Maß und die Gestaltung...<sup>211</sup>

Die Wirkkraft der Schönheit sieht Ficino im Glanz des göttlichen Lichts, das über einen schönen Körper ausstrahlt, und dadurch für die Sinne aufnehmbar wird:

Der Glanz des höchsten Guten strahlt in einzelnen Dingen, und wo er passender strahlt, dort lockt er besonders den Anschauenden, reizt den Betrachtenden, entrückt und überfällt den sich Nähernden... Dort wird offenbar die Seele von dem göttlichen Glanz verbrannt, der in einem schönen Menschen wie in einem Spiegel widerscheint, und wird von ihm heimlich entführt, und wie mit einem Angelhaken aufwärts gezogen, so dass sie Gott wird.<sup>212</sup>

Die Schönheit ist demnach ein abstraktes übernatürliches Prinzip, sie benötigt aber einen Körper, der nach den Regeln der Proportionen gestaltet ist, und demnach seiner Idee möglichst nahe kommt. Ficino beschreibt auch den genauen Ablauf des Kreislaufs des göttlichen Lichts zwischen Gott, den Ideen und der Welt, und kommt so zu einer theologisch-

---

<sup>210</sup> PLATON, *Symposion*, 200a-201c (Platon, *Sämtliche Werke*, Hrsg. v. U. Wolf, Übers. v. F. Schleiermacher, Hamburg 1994, Bd. 2, S. 73-75). PLATON, *Phaidros*, 236d-238c, (Platon, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 554-555). Vgl. z.B.: BEMBO, *Gli Asolani* (Zit. Anm. 9), S. 44/154/157. M. EQUICOLA, *Libro de natura de amore*, Venedig 1525, S. 41r. A. FIRENZUOLA, *On the Beauty of Women*, Übers. und Hrsg. von Konrad Eisenbichler, Philadelphia 1991, S. 19.

<sup>211</sup> „Quid tandem est corporis pulchritudo? Actus, vivacitas et gratia quaedam idee sue influxu in ipso refulgens. Fulgor huiusmodi in materiam non prius quam aptissime sit preparata descendit. His vero tribus, ordine, modo, spetie, constat viventis corporis preparatio ...” FICINO, *Über die Liebe* (Zit. Anm. 209), S. 154ff.

<sup>212</sup> P.O. KRISTELLER, *Die Philosophie des Marsilio Ficino*, Frankfurt am Main 1972, S. 250.

philosophischen Erklärung für das Phänomen der Liebe zwischen den Menschen, aber auch zwischen Mensch und Gott. Wichtig ist vor allem die Möglichkeit der Seele, sich durch die Betrachtung eines schönen Objekts von ihrem Körper zu lösen und wieder zu den Ideen, d.h. zu Gott selbst emporgehoben zu werden. Durch einen Prozess der Kontemplation eines schönen Objekts, in dem der Betrachter nach dem geistigen Prinzip hinter der sinnlichen Erscheinung forscht, kann sich der Betrachter den Ideen selbst schrittweise annähern, und schließlich zu einer allgemeineren und absoluteren Vorstellung von Schönheit gelangen, als sie in der sinnlichen Wahrnehmung zu finden ist. Das Betrachten eines schönen Körpers wird dadurch zu einem Akt der Erkenntnis von höherer Wahrheit.<sup>213</sup>

Diesen philosophischen Entwicklungen können auch die kulturell bestimmten Ideale gegenübergestellt werden, die sich vornehmlich in der Poesie manifestieren. Besonders die berühmten Werke der Lyrik des Trecento, allen voran der *Canzoniere* von Petrarca, zeichnen ein hochkultiviertes weibliches Schönheitsideal, das mit den idealistischen Theorien der neuplatonischen Philosophie hervorragend in Einklang zu bringen war.<sup>214</sup> Die erste Hälfte des Cinquecento, besonders in Oberitalien, gilt als die Blütezeit des Petrarkismus, der damals mit Pietro Bembo, der im Übrigen auch von der neuplatonischen Philosophie stark geprägt war, seinen wichtigsten Vertreter gefunden hatte.<sup>215</sup>

---

<sup>213</sup> Hier liegt wohl auch einer der Hauptgründe für die zentrale Rolle der Schönheit im Streben der Kunst der Hochrenaissance. Diese wird in der Theorie Ficinos zum probaten Mittel des Strebens nach Wahrheit, das sich die Philosophie des Mittelalters nur auf dem Wege über die Vernunft und die Logik vorstellen konnte. Die erhebende, euphorisierende Wirkung von körperlicher Schönheit auf den Betrachter, sofern sie nicht von gelebter Sexualität korrumpiert wird, wird nun als Zeichen einer intuitiven Erkenntnis der Seele aufgefasst, und zwar nicht über die Ratio, sondern direkt über die Sinne. Mit Ficino hatten damit sowohl die körperliche Schönheit, als auch die sinnliche Rezeption, nun eine philosophische Rechtfertigung, und damit ein starkes und wohl von vielen lang herbeigesehntes Argument gegen die körperfeindlichen Ansichten des Mittelalters, wo die körperliche Schönheit und Sinnlichkeit in erster Linie mit Sexualität in Verbindung gebracht wurde.

<sup>214</sup> Eine kurze Charakterisierung von Petrarcas Lyrik liefert Marianne KOOS: *Bildnisse des Begehrens* (Zit. Anm. 29), S. 173ff. Zum Petrarkistischen Schönheitsideal siehe vor allem: POZZI (Zit. Anm. 28). Pozzi zeigt anhand von mehreren Beispielen die verschiedenen Möglichkeiten und Kanons der Beschreibung der Frau in der petrarkistischen Lyrik, und zieht in der Folge auch Vergleiche mit Portraits und Aktgemälden aus dem Umkreis Giorgiones. Das enge Verhältnis von Tizians Malerei zur petrarkistischen Lyrik wurde vor allem von Elizabeth CROPPER in ihren einflussreichen Studien hervorgehoben (Zit. Anm. 27). Cropper untersucht die Materie aber vor allem in Hinsicht auf das Verhältnis von Künstler, Werk und Rezipient, und nicht in Hinsicht auf das petrarkistische Schönheitsideal. In die gleiche Richtung zielen auch Arbeiten von Marianne KOOS (Zit. Anm. 29), und UNA D'ELIA: *Titian's Mute Poetry* (Zit. Anm. 29).

<sup>215</sup> Bezeichnend für den Einfluss Petrarcas ist auch die große Anzahl von Zitaten aus seinen Gedichten in den Traktaten der Poetik, wo sie als Idealbeispiele für sprachlichen Ausdruck herangezogen wurden. Besonders in den Traktaten von Daniello und Bembo sind solche Zitate zahlreich zu finden, aber auch bei anderen Autoren nehmen sie meist den wichtigsten Platz an vorbildhaften Beispielen ein.

Für das Idealbild der weiblichen Schönheit bilden die wenigen Beschreibungen der Laura im *Canzoniere* eine anschauliche Quelle.<sup>216</sup> Hier wird ein Bild der Geliebten beschrieben, das in der Erinnerung des Dichters vollkommen idealisiert und überhöht wird, und damit der eigentlichen Realität entzogen ist. Die Schönheit der Frau wird in der petrarkistischen Lyrik mit einem mehr oder weniger fixen Kanon aus metaphorischen Vergleichen beschrieben, wobei den verschiedenen Teilen des Körpers und des Gesichts eine hierarchische Ordnung zukommt, von den edelsten Teilen, wie z.B. den Augen und Lippen, hin zu den weniger edlen, wie etwa den Füßen, die meist gar nicht erwähnt werden.<sup>217</sup> Besonders die wichtigen Teile werden dabei metaphorisch beschrieben, und zwar vor allem als Edelsteine, Gestirne oder Blumen. Die Augen werden meist mit Sternen oder der Sonne verglichen, die Lippen mit Rubinen oder Korallen, die Zähne mit Perlen, die Haut mit Milch und Elfenbein, die Haare mit Gold. Mit diesen Metaphern wird das Aussehen der Geliebten mit den perfektsten und edelsten Beispielen aus der Natur verglichen, und damit ein Idealbild konstruiert, das sich auch in der Malerei wiederfinden lässt, wie Giovanni Pozzi gezeigt hat.<sup>218</sup>

Eine weitere Möglichkeit zeigt Lodovico Dolce vor, wenn er in seinen *Trasformazioni* die Schönheit der Jungfrau Europa mit den Werken der berühmtesten Künstler vergleicht.<sup>219</sup> Dieser Vergleich liefert dem Leser Beispiele von gemalten Schönheiten, die er aus seiner Erinnerung entnehmen kann, sofern er die betreffenden Kunstwerke kennt. Anstatt das Aussehen seiner Figur ausführlich zu beschreiben, bedient sich Dolce der schönsten Beispiele aus der Welt der Kunst. Auf deren Basis soll sich nach Dolce der Leser einen Begriff von der

---

<sup>216</sup> Zur Figur der Laura siehe: M. ARIANI, Francesco Petrarca, in: E. Malato [Hrsg.], *Storia della Letteratura Italiana*, Bd. 2, Rom 1996, S. 601-726, hier S. 692ff. Die Schönheit Lauras ist besonders im 90. Sonett auch mit Beispielen beschrieben, so z.B. ihr goldenes Haar oder ihr Gang, der dem eines Engels gleicht. Es wird deutlich, dass Petrarca seine Geliebte hier zunehmend auf ein unerreichbar hohes Podest stellt, besonders wenn er sie zum Schluss des Gesangs eine lebende Sonne nennt: F. PETRARCA, *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)*, Hrsg. v. Gianfranco Contini, Turin 2004, S. 92.

<sup>217</sup> Siehe: POZZI (Zit. Anm. 28).

<sup>218</sup> EBD.

<sup>219</sup> DOLCE, *Le trasformazioni* (Zit. Anm. 160), S. 29r.

Quivi fra molte giovani e donzelle  
 La figliuola del re restava a diletto,  
 Che bella potea dirsi oltra le belle  
 Di Persona così, come d'aspetto.  
 Ne depinse giamai Zeusi od Apelle.  
 Rafael nè Titian si raro oggetto;  
 Nè degna d'agguagliare a questa parmi  
 Opera d'antichi o di moderni marmi.

(„Dort vergnügte sich unter vielen jungen Mädchen die Tochter des Königs, von der man sagen konnte, dass sie von Gestalt und Ansehen noch schöner war als die Schönen. Weder Zeuxis, noch Apelles, weder Raffael, noch Tizian malten je ein so erlesenes Geschöpf. Und auch antike und moderne Marmorstatuen scheinen mir nicht würdig, mit ihr verglichen zu werden.“ Übers. von: GUTHMÜLLER, *Die italienische Übersetzung der Renaissance* (Zit. Anm. 40), S. 152.)

Schönheit Europas machen, indem er sich im Geiste eine noch schönere Figur vorzustellen versucht.<sup>220</sup>

Bezeichnend sind auch hier der extrem hohe Stellenwert, der der weiblichen Schönheit zugesprochen wird, und der unerreichbare Idealismus des Frauenbilds, der jeglicher Realität enthoben ist. Besonders die moralische Komponente ist dabei nicht zu vernachlässigen. Die Geliebte des Dichters wird erst dadurch so perfekt, dass sie auch in ihrem Verhalten eine tadellose (keusche) Tugendhaftigkeit zur Schau stellt. Ihre Unerreichbarkeit begründet zugleich ihre Anziehungskraft.

Ausgelöst durch Ficinos durchschlagenden Erfolg erreicht die philosophische Diskussion um Liebe und Schönheit im frühen 16. Jahrhundert auch die Sphäre der höfischen Poesie, und es erschienen mehrere bedeutende Werke, die sich mit der neuplatonischen Auffassung von Liebe und Schönheit beschäftigen, aber gleichzeitig auch einem poetischen Ideal verpflichtet scheinen. Die wichtigsten davon stammen von Leone Ebreo,<sup>221</sup> Baldassare Castiglione<sup>222</sup> und Pietro Bembo.<sup>223</sup> Alle drei Autoren lebten und arbeiteten im höfischen Milieu und waren von dieser Umgebung offensichtlich maßgebend geprägt.<sup>224</sup> Durch diese Werke wurden die Gedanken der neuplatonischen Philosophen nun auch einem breiteren, weniger gebildeten Publikum zugänglich und die „platonische Liebe“ wurde zu einem verbreiteten moralischen Ideal. Besonders Bembo's Werk, das als fiktive Prosaerzählung konzipiert ist, in der die Figuren (nach dem Vorbild der Bukolik) z.T. auch lyrische Gedichte vortragen, bedient auch das Horaz'sche Ideal der angenehmen poetischen Vermittlung von philosophischem Wissen.<sup>225</sup> Die neuplatonische Philosophie wird nun in die höfische Kultur eingebürgert, wo

---

<sup>220</sup> Diese Vorgangsweise deckt sich im Übrigen mit der neuplatonischen Kontemplation von Schönheit, um über die Betrachtung der schönsten Kunstwerke hinausgehend eine Vorstellung von der Idee der absoluten Schönheit zu erlangen: Siehe S. 72ff.

<sup>221</sup> EBREO (Zit. Anm. 197). Seine *Dialoghi d'Amore* entstanden wahrscheinlich zwischen 1501 und 1505, wurden aber erst 1535 gedruckt. Zur Person siehe: EBD., S. 413ff.

<sup>222</sup> B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, Mailand 2007. Zum *Cortegiano* siehe auch: R. FEDI, Baldassare Castiglione, in: Malato [Hrsg.], *Storia della Letteratura Italiana*, Bd. 4, S. 553-562. Das Buch wurde wahrscheinlich um das Jahr 1508 in Urbino begonnen, aber erst 1528 publiziert. Zur platonischen Liebesphilosophie im *Cortegiano* siehe: EBBERSMEYER, (Zit. Anm. 204), S. 27ff.

<sup>223</sup> P. BEMBO, *Gli Asolani* (Zit. Anm. 9). Bembo's *Gli Asolani* wurde bereits 1505 in seiner Heimatstadt Venedig veröffentlicht, und entstand in den Jahren von 1497 bis 1504, als Bembo am Hof von Ferrara tätig war. Siehe: R. FEDI, Pietro Bembo, umanista veneziano, in: Malato [Hrsg.], *Storia della Letteratura Italiana*, Bd. 4, S. 529-33.

<sup>224</sup> Was weiters von Bedeutung ist, ist die Tatsache, dass alle drei Werke in der Volkssprache geschrieben und publiziert wurden. Das liegt zum einen wahrscheinlich an der Zielgruppe der Höflinge und wohlhabenden Bürger, die dem Latein nicht immer ausreichend mächtig waren, und zum anderen an der allgemeinen Forcierung des *Volgare*, die vor allem von den Höfen ausging, wobei auch hier Bembo eine wichtige Rolle spielte. Jedenfalls sorgte die Verwendung des *Volgare* für die große Verbreitung dieser Werke in bürgerlichen Kreisen.

<sup>225</sup> Zu Horaz siehe S. 185f.

sie dem alten Ideal der höfischen Liebe, das seit den Troubadouren und Minnesängern vor allem in der volkssprachlichen Lyrik sein bevorzugtes Medium hatte, ein humanistisch-philosophisches Fundament lieferte. Spätestens von da an sind die humanistische und die poetische Behandlung von Schönheit und Liebe nicht mehr zu trennen. Mit körperlicher Erotik konnte dieses Ideal allerdings nichts anfangen.

## 5.1 Erotik und Poesie

Eine dichterische Behandlung von körperlicher Liebe war in der Renaissance nur mit den größten Einschränkungen möglich. Meist wurde die körperliche Seite der Liebe, wenn sie in der Handlung eine Rolle spielte, nur kurz und nüchtern erwähnt, oft auch nur mit Augenzwinkern angedeutet und durch eine satirische oder schelmische Sprache verharmlost oder aber, wie z.B. von Pietro Aretino in den „Sonetti Lussuriosi“, in einer provokant pornographischen Weise übertrieben.<sup>226</sup> Die eine Richtung sieht den Liebesakt als das (meist unerreichbare) Ziel der männlichen Jagd, die das eigentliche Thema darstellt, die andere Richtung hingegen als einen bedeutungslosen Akt, der nur der Befriedigung niederer Gelüste dient.

Auch in der Malerei gibt es diese beiden Möglichkeiten in vielen Beispielen verbildlicht. Was die pornographische Seite betrifft, so sind z.B. die Stiche von Marcantonio Raimondi nach Zeichnungen von Giulio Romano, zu denen Aretino die „Sonetti Lussuriosi“ schrieb, und ähnliche Werke zu nennen, die damals unter der Hand weitergegeben wurden.<sup>227</sup> Allerdings scheint die Malerei eine weitaus größere Freiheit bei der Darstellung erotischer Themen genossen zu haben als die Poesie. Gerade die Liebesszenen aus der antiken Dichtung bildeten einen reichen Fundus an Gelegenheiten für erotische Bilder, die oft auch den sexuellen Akt selbst zeigen, wie z.B. die Liebschaften Jupiters, und die durchaus an öffentlich zugänglichen Stellen gezeigt wurden.<sup>228</sup>

---

<sup>226</sup> P. ARETINO, *Sonetti lussuriosi e Dubbi amorosi*, Corinao 1986. P. ARETINO, *Stellungen: Vom Anfang und Ende der Pornografie*, Hrsg. von Thomas Hetche, Köln 2003.

<sup>227</sup> EBD.

<sup>228</sup> Das beste Beispiel ist das prominent in Szene gesetzte Fresko *Jupiter und Olympias* von Giulio Romano im Palazzo del Te in Mantua (Abb. 41), wo der Geschlechtsakt ähnlich drastisch und plakativ dargestellt ist, wie in den Stichen der *Modi*. Dieses Fresko ist keineswegs an privater oder versteckter Stelle angebracht, sondern mitten in einem Repräsentationssaal (Sala di Psyche). Zu Giulio Romas Fresken siehe: E. VERHEYEN, *The Palazzo del Te in Mantua. Images of Love and Politics*, Baltimore/London 1977, S. 24ff/116-19. Konrad OBERHUBER, *Giulio Romano pittore e disegnatore a Mantova*, in: *Giulio Romano*, Ausst. Kat. Mantua Palazzo del Te 1989, Mailand 1989, S. 135-75.

Besonders deutlich wird der Unterschied, wenn man die verschiedenen Szenen in den schriftlichen Quellen mit den entsprechenden Bildern vergleicht. In der Metamorphosenübersetzung von Nicolo degli Agostini ist die Szene der Danae mit dem Goldregen folgendermaßen beschrieben:

Poi per vennir al'ultimo diletto  
Li tali in grembo, e li se manifesto  
Com'era Giove, & giacque al fin con lei  
E di Perseo ingravido costei ...<sup>229</sup>

Wir haben es hier mit einer reinen Abfolge der Abläufe zu tun, es gibt keine Spur irgendwelcher Details, die über die zur Handlung notwendigen Informationen hinausgehen. Der Geschlechtsakt ist mit wenigen Worten beschrieben: „e giacque con lei“ („und wohnte ihr bei“), was nicht gerade einer sehr bildhaften Sprache entspricht. Eine gewisse Ausnahme von der Regel bietet auch hier erst die Schilderung der Szene bei Anguillara, für den besonders die psychologische Seite der Erzählung eine Rolle spielt, etwa mit der Angst und Scheu der Jungfrau, die erst durch die Bestechung und Überredung durch den liebestollen Jupiter schwinden, allerdings wird auch hier der Liebesakt selbst nicht beschrieben.<sup>230</sup>

Wir sehen also die völlig anderen Möglichkeiten, die sich der Malerei auf diesem Gebiet auftun. Für den Schriftsteller wäre es völlig unmöglich gewesen, in einer seriösen Dichtung sexuelle Handlungen bildhaft zu beschreiben, das hätte einen unverzeihlichen Bruch des *decoro* bedeutet. Für den Maler waren diese Dinge offensichtlich weniger problematisch, wie unsere Bilder deutlich zeigen. Wenn der Maler einen Liebesakt malt, kann er jede kleinste Einzelheit die dazugehört darstellen, und muss das im Grunde genommen sogar, wenn man die Forderungen der Kunsttheorie nach Wirklichkeitsnähe in Betracht zieht. Wo sich der Schriftsteller auf die Schilderung einer Handlung in ihrem zeitlichen Ablauf konzentrieren muss, da kann der Maler einen Zustand festhalten, der in einem bestimmten Augenblick sichtbar wird.

Hier finden wir auch den Grund, warum gerade die mythologischen Werke der Renaissanceschriftsteller so häufig mit aufwendigen Illustrationen versehen waren, zumindest was die Übersetzungen ins Italienische betrifft.<sup>231</sup> Hier waren die bedeutendsten Höhepunkte

---

<sup>229</sup> Siehe S. 55.

<sup>230</sup> Siehe S. 58ff.

<sup>231</sup> Die lateinischen Ausgaben der *Metamorphosen* waren in der Regel nicht illustriert, was nach Guthmüller wahrscheinlich in der Bestimmung der lateinischen Werke für den Unterricht in den Schulen und Universitäten

der Handlung auch bildlich dargestellt, sodass der Leser eine zusätzliche Visualisierungshilfe zur Verfügung hatte. Gerade in diesen Illustrationen wird die enge Verbindung von Text und Bild deutlich, die sich gegenseitig ergänzen sollen. Was der Dichter nicht sagen kann oder darf, das kann man in den Illustrationen abgebildet sehen, und ein großes Problem für den Dichter war damals die Beschreibung weiblicher Nacktheit, und erotischer Reize.

Was allerdings in den Holzschnitten der Bücher, aufgrund der Beschränkungen des Mediums, meist nur in sehr eingeschränkter Weise geschehen konnte, war nun eine der größten Stärken der Ölmalerei. Die lebensnahe Darstellung des menschlichen Körpers und die Illusion von echter nackter Haut, für die Tizian berühmt war, muss für den Betrachter des 16. Jahrhunderts eine extrem wirkungsvolle verführerische Kraft besessen haben, wie uns auch die bekannten Beschreibungen seiner Zeitgenossen von Tizians erotischen Frauenakten eindrucksvoll beweisen.<sup>232</sup> Gerade der Illusionismus und der Naturalismus sind zwei ganz entscheidende Punkte, wenn es um die Wirksamkeit erotischer Bilder geht. Je näher sich das Abbild dem Abgebildeten (in diesem Fall dem nackten Körper) anpasst, desto mehr kann er auch von der verführerischen Kraft dieses Abgebildeten annehmen. In diesem Zusammenhang wurden auch die antiken Anekdoten von täuschend echt wirkenden Bildern, wie etwa die von der Anziehungskraft gemalter Trauben auf die Vögel oder der Reaktion von Pferden auf einen gemalten Artgenossen, zu verstehen, die nicht zufällig von Lodovico Dolce auch als Beispiele für die starke emotionale Wirkung der Malerei angeführt werden.<sup>233</sup> Während die Vernunft und der Intellekt des Menschen auch bei hervorragend gemalten illusionistischen Bildern die Täuschung als solche erkennt, so kann sein Unterbewusstsein dennoch von der Ähnlichkeit getäuscht werden, und z.B. durch die Darstellung von Speisen und Getränken Hunger und Durst auslösen oder eben durch die Darstellung eines schönen nackten Körpers den Sexualtrieb anregen, wie das offensichtlich eines der Ziele unserer Bilder ist. In diesem Zusammenhang ist auch eine ähnliche Quelle überliefert, die den Mythos der Danae betrifft. In einer Komödie von Terenz wird ein Jüngling von einem Bild der Danae mit dem Goldregen dazu animiert, es dem Gott gleichzutun, und macht sich über ein junges Mädchen

---

liegt, wo die aufwändige Aufmachung nicht notwendig war, weil das Hauptinteresse dem Text galt: GUTHMÜLLER, Ovidio Metamorphoseos Vulgare (Zit. Anm. 40), S. 182.

<sup>232</sup> Z.B. Dolce's Beschreibung von *Venus und Adonis*, siehe S. 220ff.

<sup>233</sup> DOLCE, L' Aretino (Roskill, Zit. Anm. 6), S. 150/151.

her.<sup>234</sup> Diese Stelle wurde von den Kritikern mythologischer Bilder immer wieder als Beispiel für die verderbliche Wirkung von erotischen Darstellungen angeführt.<sup>235</sup>

## 5.2 Erotische Bilder und der Auftraggeber

Die besondere Aufgabe, die erotische Bilder wie die *Danae* für die Gewinnung neuer Auftraggeber spielten, wurde besonders von Sigrid Schade hervorgehoben.<sup>236</sup> Beide Versionen der *Danae* waren die jeweils ersten Werke, die Tizian für zwei seiner bedeutendsten Auftraggeber schuf. Den Bildern kam hier also besonders die Aufgabe zu, den Auftraggeber gewogen zu stimmen, und für Tizians Malerei einzunehmen. Sowohl die besondere Qualität der beiden Bilder, als auch ihre erotische Wirkung, bestätigen diesen Auftrag.

Wie wir aus einem Brief des päpstlichen Nuntius in Venedig, Giovanni della Casa, an den Auftraggeber der ersten Version der *Danae*, Kardinal Alessandro Farnese, wissen, war die einzige Vorgabe des Auftrags, dass Tizian eine „nuda“ liefern sollte, welche die *Venus von Urbino* in den Schatten stellen sollte.<sup>237</sup> Tizian hatte also, was das Thema seines Bildes betrifft, ansonsten alle Freiheiten. Aus der gleichen Quelle und weiteren Briefen ist zudem bekannt, dass Tizian 1545 mit einer ganz bestimmten Absicht nach Rom an den Hof der Farnese reiste, nämlich um für seinen Sohn Pomponio, einen Priester, einträgliche Pfründe zu erbitten.<sup>238</sup>

Vor diesem Hintergrund vermutete bereits Daniela Bohde eine tiefere Absicht, die Tizian mit der Wahl des Danaemythos als Bildthema verfolgt haben könnte.<sup>239</sup> Den Ansatz dazu bietet die relativ geläufige Identifikation Jupiters mit dem jeweiligen fürstlichen Auftraggeber. Auch die Danaebilder Tizians, Correggios und Primaticcios wurden von vielen

---

<sup>234</sup> TERENCE, *The Eunuch (Eunuchus)*, Lat.-Engl., Hrsg. und Übers. von A.J. Brothers, Warminster 2000, 584-5, S. 104/05.

<sup>235</sup> SANTORE (Zit. Anm. 15), S. 422f. GINZBURG, *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica* (Zit. Anm. 13), S. 125f. GINZBURG, *Titian, Ovid, and Sixteenth-Century Codes for Erotic Illustration* (Zit. Anm. 13), S. 23ff. SCHADE, *Himmlische und/oder Irdische Liebe* (Zit. Anm. 16), S. 102f. SLUIJTER (Zit. Anm. 189), S. 222f.

<sup>236</sup> SCHADE, *Himmlische und/oder Irdische Liebe* (Zit. Anm. 16), S. 105: „Die Art und Weise, wie verschiedene Auftraggeber über erotische Bilder Tizians sprachen, weist darauf hin, dass die weiblichen Akte eine besondere Werbewirksamkeit entwickelten, die es auszunutzen galt, und deren „lebendige und wahrheitsgetreue“ Abbildung Gegenstand des Wettbewerbs zwischen den Künsten war.“

<sup>237</sup> Siehe Zitat S. 82.

<sup>238</sup> HUMFREY, *Tizian* (Zit. Anm. 72), S. 51. ROSAND, *So-And-So Reclining* (Zit. Anm. 16), S. 51.

<sup>239</sup> BOHDE (Zit. Anm. 19), S. 157.

Kunsthistorikern in diesem Lichte betrachtet.<sup>240</sup> Jupiter ist der herrschende, aktive, bestimmende und gebende Teil in der Beziehung der beiden Figuren. Die nackte und mittellose Danae hingegen hat nur ihre Schönheit und die Befriedigung der Lust des Gottes zu bieten. Danae erlaubt dem Gott die Befriedigung seines Bedürfnisses, ihre Schönheit zu genießen, und erhält dafür eine reiche Belohnung in Form von Gold. Legt man den Bildinhalt nun auf die Beziehung des Auftraggebers zum Künstler um, dann wäre Danae demnach mit dem Künstler zu identifizieren, wie Bohde folgert.<sup>241</sup> Durch die Entwicklung eines solchen „Programms“ könnte sich auch die Veränderung des Bildes für Alessandro Farnese, von einer zweiten Version der *Venus von Urbino* zur *Danae*, erklären lassen, wie sie das Röntgenbild gezeigt hat.<sup>242</sup> Gegenüber der Vermutung, der Künstler habe sich mit einer weiblichen Figur identifiziert, ist Bohde allerdings skeptisch, obwohl sie selbst immer wieder auf die tendenzielle „Weiblichkeit“ der Tizian’schen Malerei hinweist. Eine Lösung wäre, die Figur der Danae nicht streng als Metapher für den Künstler zu sehen. Ein Beispiel für eine ähnliche Verwendung der Danaesage liefert nämlich Horaz. Wie wir bereits in Kapitel 4.2 gesehen haben, verwendet er den Danaemythos in einer Ode an seinen Gönner Maecenas als Beispiel, und zwar als Allegorie auf die Macht des Goldes, das alle Türen öffnet.<sup>243</sup> Der Sinn dieses Beispiels lässt sich aber erst bei der Betrachtung der gesamten Ode erfassen. Ihr Thema ist nämlich die Freigiebigkeit des Maecenas, der den Poeten vor Armut bewahrt hat, indem er ihm ein Landgut schenkte. Horaz ermahnt darin gleichzeitig zur Bescheidenheit des beschenkten Dichters, der für diese freizügige Gabe dankbar und zufrieden ist, und nicht nach noch mehr Reichtum strebt, als ihm sein Patron aus freien Stücken geschenkt hat. Es wäre durchaus möglich, dass Tizian, bzw. seine Berater, auch mit Alessandro Farnese’s Kenntnis dieser Ode gerechnet haben oder ihn auf andere Weise darauf aufmerksam gemacht haben. Dass solche allegorischen Anspielungen in Bildern an einen fürstlichen Auftraggeber den Zeitgenossen Tizians durchaus nicht fremd waren, zeigt auch das berühmte Beispiel von Apelles’ *Calumnia*, das in praktisch jedem Traktat über die Malerei zu finden war, und das Tizian als Beispiel gedient haben könnte. In diesem Beispiel, das zur Allgemeinbildung der

---

<sup>240</sup> So z.B.: KELLER (Zit. Anm. 14), S. 131-42, BOHDE (Zit. Anm. 19), S. 156f. WALD, Danae (Zit. Anm. 61), S. 235. kritisch dazu: NASH (Zit. Anm. 17), S. 28. Goffen bringt zu diesem Thema ein interessantes Dokument zur Diskussion, nämlich ein Sonett der berühmten venezianischen Kurtisane Victoria Franco an Kg. Heinrich III. von Frankreich, in dem sie den König als Jupiter darstellt, und sich selbst als Danae: GOFFEN, Titian’s Women (Zit. Anm. 16), S. 49.

<sup>241</sup> Siehe Anm. 239. Auch Schade weist in ihrer Untersuchung der Geschlechterkonstruktion in Tizians Aktbildern darauf hin, dass das weibliche Aktbild in der Renaissance zu einer „Allegorie von Malerei, Dichtung und Kunst überhaupt“ wird: „Das weibliche Schöne und das ästhetische Schöne fallen in eins.“ SCHADE, Himmlische und/oder Irdische Liebe (Zit. Anm. 16), S. 111.

<sup>242</sup> Siehe S. 24f., Abb. 5.

<sup>243</sup> Siehe Zitat S. 53f.

Renaissancezeit gezählt werden muss, überzeugt der Maler (Apelles) seinen Herrscher (Alexander d. Gr.) durch ein allegorisches Bild von einem Irrtum, nämlich seiner fälschlichen Inhaftierung als Verräter aufgrund der Verleumdung eines Konkurrenten.<sup>244</sup>

Es stellt sich nun die Frage, ob sich Tizian eine derart hintergründige und berechnende allegorische Andeutung überhaupt selbst ausgedacht haben kann. Diese Frage kann aber kaum beantwortet werden, da dafür die nötigen Quellen fehlen. Wem ein solches Konzept ohne weiteres zuzutrauen wäre, ist Tizians engster Freund Pietro Aretino, der auch für die Vermittlung zwischen Tizian und den Farnese verantwortlich war. So ist möglicherweise Aretino als der eigentliche Impulsgeber für die Änderung der *Venus* in eine *Danae* zu sehen, die Tizian während des Malprozesses durchgeführt hat.

Die *Prado-Danae* war gleichfalls das erste Bild, das Tizian für einen neuen Auftraggeber gemalt hat, in diesem Fall den jungen Philip II. von Spanien. Auffallend ist auch, dass dieses Bild schon aufgrund seines Formats außerhalb der Reihe der späteren *Poesie* steht, die allesamt in etwa dasselbe Format aufweisen, und dazu um einiges größer sind, was darauf hinweisen könnte, dass dieses Bild kein Auftragswerk war. Tizian hat offenbar die bewährte Taktik, sich mit einem hocherotischen Gemälde bei einem neuen Auftraggeber zu empfehlen, auch hier angewandt, und dazu die Bilderfindung der Danae wieder aufgenommen, die er sogar noch in seiner erotischen Wirkung verstärkt hat. Wie die große Zahl der Gemälde für Philipp II. zeigt, sollte er damit großen Erfolg haben.

Philipp II. war noch nicht König, als das Bild gemalt wurde, und obwohl er 1550 erst 23 Jahre alt war, war er damals bereits seit 5 Jahren Witwer. Erst im Jahr 1554 heiratete er Königin Mary Tudor von England. Das Leben, das der junge Prinz damals führte, passt offenbar nicht so recht mit dem erzkatholischen Image zusammen, das er in späteren Jahren erwarb, es gab Gerüchte, dass er ein ausschweifendes Liebesleben mit verschiedenen Mätressen führte.<sup>245</sup> Es war also für Tizian ziemlich naheliegend für diesen Adressaten ein hocherotisches Bild als Anreiz für künftige Aufträge zu gestalten.<sup>246</sup> Es wurde auch in der kunsthistorischen Literatur mehrmals darauf hingewiesen, dass gerade die Person des jungen Auftraggebers ein Grund für

---

<sup>244</sup> Das Gemälde wurde durch eine Beschreibung von Lukian überliefert: LUKIAN, *Calumniae non temere credendum* 4/5. Siehe auch: ALBERTI, *Della Pittura* (Zit. Anm. 116), III, 53, S. 150-153.

<sup>245</sup> CROWE/CAVALCASELLE (Zit. Anm. 38), S. 552. H. KAMEN, *Philip II. of Spain*, New Haven/London 1997, S. 76.

<sup>246</sup> Besonders Jay Williams unterstellt Philip II. eine schamlos erotische Absicht in Bezug auf die *Poesie*. J. WILLIAMS, *The World of Titian*, New York 1968, S. 145.

die nochmalige Steigerung des erotischen Gehalts im Vergleich zur ersten Version der *Danae* gewesen sein könnte.<sup>247</sup>

### **5.3 Die Farnese-Danae als Kurtisanenportrait?**

Wie Philipp II. war auch Kardinal Alessandro Farnese keineswegs ein Vorbild an Keuschheit, auch er unterhielt nachweislich Beziehungen zu Kurtisanen. Der oben bereits erwähnte Brief von Giovanni della Casa an den Kardinal, der dem Auftraggeber auch von der *Danae* berichtet, ist dafür bezeichnend:

È apparecchiato a ritrar l'Illustrissima Casa di Vostra Signoria Reverendissima in solidum, tutti fino alle gatte et se Don Iulio gli manda lo schizzo della cognata della Signora Camilla, lo farà grande et somigliaralla certo; et io così Legato come Vostra Signoria Reverendissima mi ha fatto, son per dirompere un Quando giunse Simon l'alto concetto. Oltre di ciò ha presso che fornita, per commession di Vostra Signoria Reverendissima, una nuda che faria venir il diavol adosso al cardinale San Sylvestro; et quella che Vostra Signoria Reverendissima vide in Pesaro nelle camere del Signor duca d'Urbino è una teatina appresso a questa; et vole appicciarle la testa della sopradetta cognata, pur che 'l beneficio venga. Verrà a Roma et per tutto, et non è giuoco sì strano che non sia per farlo, a petitione di questo beneficio. Et senza burla, è valente persona et affetionatissimo servitore di Nostro Signore et di Vostra Signoria Reverendissima, et io glielo raccomando quanto posso più efficacemente.<sup>248</sup>

Die genannte „Schwägerin der Signora Camilla“ wurde von Zapperi mit einer bekannten römischen Kurtisane und Favoritin des Kardinals identifiziert.<sup>249</sup> Tizian hätte also keine Skrupel gehabt, der Danae das Antlitz der Kurtisane des Kardinals zu verleihen. Ob das Gesicht der Danae nun wirklich das der Kurtisane des Kardinals ist, kann heute nicht mehr mit Sicherheit bestimmt werden. Ein sehr ähnlich anmutendes Gesicht findet sich aber auch in

---

<sup>247</sup> HOPE, Titian, (Zit. Anm. 38), S. 117.

<sup>248</sup> HOPE, A Neglected Document (Zit. Anm. 67), S. 188f. ZAPPERI, Titian's Danae in Naples (Zit. Anm. 15), S. 171. ROSAND, So-And-So Reclining (Zit. Anm. 16), S. 50-54.

<sup>249</sup> ZAPPERI, Titian's Danae in Naples (Zit. Anm. 15), S. 161f.

einem Portrait einer jungen Frau (Abb. 40) wieder, das ebenfalls aus der Sammlung der Farnese stammt, und wie die *Danae* heute in Neapel ausgestellt ist.<sup>250</sup> Bei diesem Bild könnte es sich demnach um das Portrait handeln, das Tizian von der Favoritin des Kardinals nach der Skizze des Don Giulio malen wollte. Mir erscheint die Tatsache, dass beide Gemälde aus der Farnesesammlung stammen, dasselbe Gesicht aufweisen, gleichzeitig datiert werden, und dazu noch ihre entsprechenden Erwähnungen in Della Casa's Brief finden, als ausreichender Grund, um die dargestellte Person mit der Kurtisane des Kardinals zu identifizieren.<sup>251</sup>

Außerdem scheint die auch Bezeichnung des Bildes von Vasari ein Hinweis für diese Tatsache zu sein, denn er bezeichnet es nicht als Danae, sondern als „nackte Frau, dargestellt als Danae“ („... una femina ignuda, figurata per una Danae.“).<sup>252</sup> Auch die Ähnlichkeit dieses Gesichts mit den anderen mutmaßlich Bildnissen von Tizians Tochter scheint mir nicht groß genug zu sein, um hier dasselbe Modell abgebildet zu sehen.<sup>253</sup>

Dass ein Maler der Renaissance als Modell für ein Aktgemälde auf eine Kurtisane zurückgreift, scheint nur natürlich. Rona Goffen weist bereits darauf hin, dass es für jede andere Frau im 16. Jahrhundert moralisch kaum vorstellbar gewesen wäre, sich vor fremden Männern nackt zu präsentieren, und vermutet dass auch Tizian Kurtisanen als Modelle für seine Aktgemälde engagierte.<sup>254</sup> Wie Jay Williams bemerkt hat, stellten solche Gemälde gerade für bekannte Kurtisanen auch eine Möglichkeit dar, bei den eingeweihten Auftraggebern Werbung in eigener Sache zu machen.<sup>255</sup>

Eine Autorisierung hätte diese Verwendung von Kurtisanen auch in einer antiken Künstleranekdote, derzufolge der berühmte Apelles die Hetäre Phryne wegen ihrer außergewöhnlichen Schönheit als Modell für seine *Venus Anadyomene* wählte, ebenso wie Praxiteles für seine *Venus von Knidos*.<sup>256</sup> Eine weitere antike Anekdote passt sogar noch

---

<sup>250</sup> *Bildnis eines Mädchens* (sog. *Lavinia*), Neapel, Museo di Capodimonte. Die dargestellte Person wurde bisher entweder als eine uneheliche Tochter Alessandro Farnese's oder aber Tizian's eigene Tochter Lavinia identifiziert, allerdings ohne jeglichen Beweis. Siehe: HUMFREY, Tizian (Zit. Anm. 72), S. 196. GOFFEN, Titian's Women (Zit. Anm. 16), S. 217f.

<sup>251</sup> Zapperi identifizierte erstmals das Modell dieses Bildnisses mit derselben Kurtisane des Kardinals, deren Gesicht auch in der Farnese-Danae abgebildet ist: ZAPPERI, Titian's Danae in Naples (Zit. Anm. 15), S. 163/166f. Sluijter spricht sich gegen diese Identifizierung aus: SLUIJTER (Zit. Anm. 189), S. 224, Anm. 23. Auch Goffen zeigt sich kritisch, und sieht hier dasselbe Modell wie im Bild *Venus und Adonis* und einigen Versionen von *Venus mit Musiker*, was ich persönlich nicht so sehen würde: GOFFEN, Titian's Women (Zit. Anm. 16), S. 216ff.

<sup>252</sup> Siehe Zitat S. 20. Dieser Umstand wurde bereits von Sluijter angeführt: SLUIJTER (Zit. Anm. 189) S. 225.

<sup>253</sup> Ebenfalls als Bildnisse von Lavinia im Gespräch sind: *Mädchen mit der Fruchtschale*, 1555-58, Berlin, Staatliche Gemäldegalerie, und ein Portrait aus den 60er Jahren in Dresden, Staatliche Gemäldegalerie. WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 2, S. 115f. Tafeln 188, 191, 192.

<sup>254</sup> GOFFEN, Titian's Women (Zit. Anm. 16), S. 11f/149.

<sup>255</sup> WILLIAMS (Zit. Anm. 246), S. 61.

<sup>256</sup> ATHENAIOS, Das Gelehrtenmahl, Eingel. u. Übers. von Claus Friedrich, Stuttgart 2000, XIII, 590-591, S. 220f. Zitiert auch bei: DOLCE, L'Aretino (Roskill, Zit. Anm. 6), S. 138/139.

besser zu unserem Fall. Wie Plinius erzählt, malte Apelles ein Aktbild von Alexander dem Großen und seiner Kurtisane Campaspe als Venus und Mars.<sup>257</sup> Nachdem Alexander schließlich das Bild zu sehen bekam, erkannte er, dass der Maler die Schönheit der Campaspe viel besser zu würdigen wusste, als er selbst, und machte dem Künstler seine Geliebte zum Geschenk.

#### **5.4 Das erotische Bild und seine Beziehung zum Betrachter**

Für die Zeitgenossen Tizians war die Darstellung der menschlichen Nacktheit in Bildern und Skulpturen durchaus noch ein besonderes Problem. Die ersten Aktbilder der Renaissance waren noch in den religiösen Bildern zu finden gewesen, (z.B. *Adam und Eva* bei Masaccio und den Brüdern Van Eyck) und befanden sich somit in einem Bereich, der eine (absichtliche) erotische Wirkung eindeutig ausschloss. Allerdings wurden die immer zahlreicher wiederentdeckten Skulpturen der Antike mit ihrer provozierenden Nacktheit langsam zu einem Vorbild, dem sich Künstler und Kunstliebhaber nicht mehr verschließen wollten. Da die meisten antiken Skulpturen mythologische Szenen oder Figuren darstellten, wurde gerade für dieses Genre die Nacktheit zunehmend akzeptiert, wozu auch die Tatsache beitrug, dass die Welt der Mythologie nicht als historische Realität, sondern als bloße Erfindung angesehen wurde, und rein erfundene Personen (zudem keine Christen) auch nicht durch die Darstellung ihrer Nacktheit entehrt werden konnten.<sup>258</sup>

Die Nachahmung der antiken Skulptur brachte nun eine idealisierte Form der Darstellung des nackten Körpers mit sich, die sich noch immer weit von der Aktmalerei nach einem lebenden Modell unterscheidet. Die antiken Statuen haben mit ihren berühmten Nachfolgern der Hochrenaissance den Umstand gemeinsam, dass sie praktisch ausschließlich idealisierte Figuren wie Götter, Halbgötter, Helden und Heroinnen etc. zeigen.

Auch Tizian geht nun von genau diesen Werken aus, und ein Bild wie die von ihm vollendete *Dresdner Venus* Giorgiones (Abb. 19) zeigt noch deutlich die Orientierung an der klassischen

---

<sup>257</sup> PLINIUS d.Ä., *Historia Naturalis*, XXXV,86-87, (Zit. Anm. 115), Bd. IX, S. 324/5.

<sup>258</sup> Bei religiösen Figuren war die Nacktheit meist durch das Thema des Bildes bedingt. So ist z.B. die entehrende Nacktheit des Heiligen Sebastian als ein Teil seines Martyriums zu sehen, ebenso wie bei der Kreuzigung Jesu. Bei weiblichen Heiligen war die Darstellung der Maria Magdalena oft mit viel nackter Haut verbunden. Hier ist das Urteil von Vasari über eine Maria Magdalena Tizians von Interesse: „... onde muove questa pittura, chiunque la guarda, estremamente; e, che è più, anchorché sia bellissima, non muove a lascivia, ma a comiserazione.“ (VASARI, *Le Vite* (Zit. Anm. 69), Bd.4, S. 167.) Vasari betont also deutlich, dass die Schönheit der Figur den Betrachter nicht zur Lüsterheit bewegen würde, sondern zum Mitleid.

Skulptur.<sup>259</sup> Es kann bezweifelt werden, dass der Künstler hier Gesicht und Körper nach einem realen Modell geschaffen hat, sondern eher nach Zeichnungen antiker Venusstatuen. Allerdings scheinen sich in Tizians Oeuvre die Darstellungen nackter Frauen mit der Zeit immer mehr zu individualisieren, und sich mehr der Ansicht von echten Aktportraits anzunähern. Es tritt immer mehr der Mensch zutage, und immer weniger die idealisierte Göttin, das Gesicht des Modells verdrängt in den mythologischen Gemälden zunehmend die Gesichter der antiken Statuen. Das Gesicht der *Venus von Urbino* (Abb. 4) scheint recht eindeutig nach einem lebenden Modell gemalt zu sein, und hat überhaupt nichts mehr mit den antiken Venusstatuen zu tun, nur der Körper ist hier noch von dem der *Dresdner Venus* abgeleitet. Ihr Gesicht ist zwar durchaus idealisiert, aber nicht in der erhabenen und jeder Wirklichkeit entrückten Weise der antiken Skulptur. Die *Venus von Urbino* erscheint nicht als eine Göttin, sondern als Portraitfigur. Sie ist zwar schön und makellos, aber behält ihren eigenen Charakter.

Auch die Lokalisierung in einem Renaissancepalast, mit den Dienerinnen und dem Hündchen tragen zu diesem Eindruck bei. Nur das Attribut des Myrthensträuschens und die Venus Pudica-Geste können die Identität der Figur als Venus anzeigen. Eine entscheidende Tatsache ist auch das Fehlen einer bestimmten mythologischen Begebenheit, die hier dargestellt sein könnte, denn ohne eine bekannte Geschichte wird diese Venus nur noch als allegorische Figur deutbar, d.h. als Personifikation von Liebe und/oder Schönheit, wobei hier natürlich die körperliche Seite dominierend wäre. Es bleibt also nicht viel mehr von der Göttin als ihr Name, den sie der heute anonymen *nuda* leiht, um die Darstellung ihrer Nacktheit zu rechtfertigen. Wir haben es hier also offensichtlich mit einem Bildnis einer jungen Frau als Venus zu tun, so wie wir im vorherigen Abschnitt schon die *Farnese-Danae* als Bildnis einer Kurtisane, die als Danae posiert, kennengelernt haben.

Die *Farnese-Danae* ist nun eine völlig neue, eigenständige Aktfigur, die nichts mehr mit dem Vorbild der antiken Venere zu tun zu haben scheint, vielmehr scheint sie als Ganzes nach der Natur, d.h. nach dem nackten Aktmodell, gemalt zu sein. Ein wichtiger Unterschied ist nun, dass Danae als mythologische Figur keine Göttin, sondern eine sterbliche Prinzessin ist, wodurch sich in diesem Fall kein so großer Konflikt ergibt, wenn sie als menschliches Individuum dargestellt wird, anstatt mit den idealisierten Gesichtszügen der antiken

---

<sup>259</sup> Das Bild stammt wahrscheinlich zum größten Teil von Giorgione, und wurde von Tizian nach dessen Tod im Jahr 1510 vollendet. Siehe: J. ANDERSON, Giorgione, Titian and the Sleeping Venus, in: Tiziano e Venezia (Zit. Anm. 13), S. 337-342. T. PIGNATTI/F. PEDROCCO, Giorgione, München 1999, S. 172-74. J. ANDERSON, Giorgione. The Painter of „Poetic Brevity“, Paris/New York 1997, S. 217ff.

Götterfiguren. Außerdem wird hier der scheinbare Zwang zu einer allegorischen Deutung der Figur deutlich geringer, da sie mit der Darstellung des Mythos gerechtfertigt erscheint.

Mit der Profanisierung der mythologischen Figuren, ihrer Darstellung als lebende Menschen, geht natürlich auch eine Steigerung ihrer erotischen Wirkung einher. Anders als bei den antiken Skulpturen, aber auch z.B. den vergleichbaren Figuren Michelangelos, deren Idealisierung eine erotische Wirkung auf den Betrachter hemmt, sind die Figuren Tizians einer solchen Rezeption sehr entgegenkommend. Eine besondere Wirkung entfalten dabei der Gesichtsausdruck und die Blicke der Figuren. Die *Venus von Urbino* ist nichts anderes als eine nackte Frau, die durch ihren Blick mit dem (männlichen) Betrachter kommuniziert. Sie durchbricht damit die ästhetische Grenze, und wird zu einem Teil der Realitätssphäre des Betrachters. Die Danae hingegen bleibt in ihrer eigenen Wirklichkeit. Ihr Gegenüber, Jupiter in der Wolke, kann (aber muss nicht) als Identifikationsfigur des Betrachters/Auftraggebers dienen, der sehr genau weiß, dass zwar die „echte“ Danae die Geliebte Jupiters war, die gemalte Danae jedoch rein für ihn selbst da ist.<sup>260</sup> Somit kommuniziert auch hier die Jungfrau, obwohl nur indirekt, mit dem Betrachter.

In beiden Fällen ist der Betrachter als ein Liebhaber der dargestellten Frau zu verstehen, auch wenn sich die Liebe in den Danaebildern nur einseitig und über die Betrachtung vollzieht. Das ist auch der große Unterschied zu früheren weiblichen Aktbildern, wie z.B. Giovanni Bellinis *Junge Frau bei der Toilette* (Abb. 42).<sup>261</sup> Diese Figur kommuniziert in keinsten Weise mit dem Betrachter. Sie spürt nicht den Blick des voyeuristischen Betrachters/Malers, und fühlt sich unbeobachtet, ihre Nacktheit hat keine erotischen Gründe, und der Betrachter kann sich demnach auch nicht als ihr Liebhaber identifizieren, sondern höchstens als Voyeur. Ebenso verhält es sich auch noch mit der unmittelbaren Vorgängerin der *Venus von Urbino*, der *Dresdner Venus* von Giorgione: Die Venus liegt hier schlafend in einer Landschaft, und baut daher keine kommunikative Verbindung mit dem Betrachter auf, sie wird nur gezeigt. Der Betrachter ist damit durch eine unüberwindliche Barriere von der nackten Figur getrennt, und vollkommen aus ihrer Realitätssphäre (der Bildwelt) ausgeschlossen.

Tizian entwickelt also mit der *Venus von Urbino* einen Typus der erotischen Mythologie, der die mythologische Erzählung in den Hintergrund drängt, und die unmittelbare Darstellung

---

<sup>260</sup> Ähnliche Beobachtungen stellt auch Hammer-Tugendhat anhand von Tizians *Venus mit Orgelspieler* (Abb. 38) auf: HAMMER-TUGENDHAT (Zit. Anm. 16), S. 376-80.

Zur Bedeutung des Blicks in Tizians Malerei siehe auch: NORDENFALK (Zit. Anm. 112), SCHNEIDER ADAMS (Zit. Anm. 112).

<sup>261</sup> Wien, Kunsthistorisches Museum, ca. 1515. Siehe: A. TEMPESTINI, Giovanni Bellini, München 1999, S. 188.

erotischer Nacktheit in den Vordergrund rückt.<sup>262</sup> Der Mythos bleibt nur Mittel zum Zweck, und der Name „Venus“ wird zum Decknamen eines Modells, das wohl in der Riege der venezianischen Kurtisanen zu suchen wäre.<sup>263</sup> In den Danaebildern wird zwar die mythologische Erzählung wieder zu einem wichtigen Teil des Bildes, aber auch hier bleibt die erotische Darstellung einer lebendigen nackten Frau ein entscheidendes Charakteristikum der Gemälde. Die Verwendung von mythologischen Stoffen dient also bei diesen Bildern auch einer Verschleierungsstrategie, die die erotische Darstellung nackter junger Frauen rechtfertigt, ebenso wie es auch bei der Allegorie oft der Fall ist. Eine erotische Aktdarstellung ohne eine solche Verkleidung wäre nach den damaligen Vorstellungen gefährlich nah an den Bereich der Pornographie geraten, und daher für einen „offiziellen“ Auftrag schlicht und einfach unzumutbar. Das bedeutet natürlich nicht, dass Mythos und Allegorie für den Betrachter bedeutungslos waren. Tizian balanciert vielmehr die beiden Bereiche der erotischen Aktdarstellung und der mythologischen Erzählung in einer wechselseitigen Beziehung und Beeinflussung, wie in Kapitel 9 noch ausführlicher zu untersuchen sein wird.

## 6 Malerei und Poesie: Schwesterkünste

Dass Malerei und Poesie im 16. Jahrhundert als Schwesterkünste gesehen wurden, lässt sich aus einer Vielzahl von Äußerungen beider Seiten klar ersehen. Schon in der Antike war dieser Vergleich ein Thema und von den Gelehrten der Renaissance wurde er im Allgemeinen kritiklos übernommen. Besonders dieser Umstand ermöglicht uns, die Malerei Tizians und seiner Zeitgenossen im Lichte von Poesie und Poetik zu betrachten, und seine Bezeichnung der mythologischen Gemälde für Philipp II. als *poesie* in einem weiteren Rahmen zu erklären. Im Folgenden soll nun das Verhältnis zwischen den beiden Künsten, hauptsächlich anhand der schriftlichen Quellen, genauer unter die Lupe genommen werden. Vor allem wird dabei zu klären sein, mit welchen Argumenten und anhand welcher Fragestellungen die beiden Künste im Cinquecento verglichen wurden. Dies ist vor allem von Bedeutung, da sich die Diskussion zu diesem Thema im Laufe der Zeit erheblich veränderte. Schon im 17. Jahrhundert traten

---

<sup>262</sup> Gleichzeitig erotisiert Tizian auch den Typus des halbfigurigen Portraits, und zwar mit dem Bild *Mädchen mit Pelz* (Wien, Kunsthistorisches Museum), das im Übrigen dasselbe Modell wie die *Venus von Urbino* darstellt. (Zu diesem Bild siehe: WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 2, S. 23/106f.)

<sup>263</sup> ZAPPERI, Titian's Danae in Naples (Zit. Anm. 15), S. 167-69.

manche Gelehrte mit neuen Argumenten gegen eine allzu starke Verbindung zwischen den Künsten ein, und im 18. Jahrhundert war schließlich mit Lessings *Laokoon* die Kritik am Höhepunkt angelangt.<sup>264</sup> Zu diesen Argumenten zählte vor allem die Frage der Darstellbarkeit von zeitlichen Abläufen und Erzählungen im Bild.<sup>265</sup> Nun erscheint aber gerade diese Frage in den Schriften der Renaissance völlig vernachlässigt, Poesie und Malerei wurden zu Lebzeiten Tizians nicht anhand dieses Problems verglichen. Die Unterschiede wurden vielmehr auf der inhaltlichen Ebene festgemacht, wie unter anderem eine Passage aus Mario Equicola's Poesietraktat zeigt.<sup>266</sup> Er beschäftigt sich darin auch eingehend mit dem Verhältnis zwischen Malerei und Poesie, wobei er, nach damals üblicher Vorgangsweise, zuerst die Meinung von Horaz zitiert, dass den Malern und den Poeten die gleiche Macht der Erfindung gegeben sei. Er fügt aber sogleich hinzu, dass sich die Malerei eher mit dem Körper und den äußerlichen Erscheinungen der Natur beschäftigen würde, während das Metier der Poesie eher die geistigen und seelischen Fragen wären.<sup>267</sup> Ein weiteres Argument betrifft die Dauerhaftigkeit. Ein gemaltes Bild würde durch Umwelteinflüsse mit der Zeit an Qualität verlieren, während die Poesie mit der Zeit noch an Kraft und Autorität gewinnt. Dadurch sei seiner Meinung nach auch der Poet dem Maler überlegen, wie die Seele dem Körper und die Unsterblichkeit der Sterblichkeit.<sup>268</sup> Demgegenüber findet sich bei Leonardo da Vinci und Francisco de Hollanda das Argument, dass die Malerei die Dinge in all ihren Einzelheiten vor Augen

---

<sup>264</sup> Diese Entwicklungen wurden bereits von Lee ausführlich dargelegt: LEE (Zit. Anm. 4), S. 197ff. Siehe auch: PUTTFARKEN, Titian and Tragic Painting (Zit. Anm. 4), S. 150ff.

<sup>265</sup> Puttfarken versucht nachzuweisen, dass sich Tizian in seinen *Poesie* unter dem Einfluss von Aristoteles' Poetik mit diesem Thema intensiv auseinandergesetzt hatte. Dabei stützt er sich in erster Linie auf André Félibiens Ausführungen zu diesem Thema, der die Andeutung von zeitlicher Entwicklung durch bestimmte Zeichen im Bild, die den Betrachter auf frühere oder spätere Ereignisse der Geschichte aufmerksam machen sollten, empfahl. Puttfarken zeigt Tizians Verwendung einer solchen Vorgangsweise allerdings in erster Linie anhand des Gemäldes *Bacchus und Ariadne* (Abb. 37), das durch seine Entstehung in den Jahren 1522/23 noch kaum von aristotelischer Poetik beeinflusst sein konnte (Vgl. S. 106): PUTTFARKEN, Titian and Tragic Painting (Zit. Anm. 4), S. 150-54. Es zeigt sich hier, dass solche Erzählstrategien von den Künstlern der Renaissance schon lange vor einer möglichen Anregung durch Aristoteles oder andere Theoretiker entwickelt wurden, und dass die theoretische Ausformulierung dieser Problematik erst lange nach der praktischen Entwicklung durch die Malerei selbst stattfand.

<sup>266</sup> EQUICOLA, *Institutioni al comporre in ogni sorte di Rima della lingua volgare, con un eruditissimo discorso della pittura, & con molte segrete allegorie circa le musi & la poesia*, Mailand 1541, S. 9.

<sup>267</sup> EBD.: „Ha quest' arte con la poetica affinità grande, donde nacque quel d'Horatio. A' Pittori, & a' Poeti è data equal potestà. E la pittura opera & fatica piu del corpo, che dell' animo, ... La sua cura è rendere al visivo senso il vero.“

Diese Ansicht vertritt auch bereits Dolce im Widmungsbrief seiner Juvenalparaphrase aus dem Jahr 1538 an Tizian: L. DOLCE, *Paraphrasi nella sesta satira di Giuvenale*, Venedig 1538. John Shearman nennt mit Niccolo da Correggio und Benedetto Varchi zwei weitere Autoren, bei denen sich dieses Argument findet: J. SHEARMAN, *Only Connect...*, *Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992, S. 115.

<sup>268</sup> EQUICOLA, *Institutioni* (Zit. Anm. 266), S. 9v.

stellen kann, während sie der Poet nur unzureichend beschreiben kann.<sup>269</sup> Im Allgemeinen ist allerdings sehr auffällig, dass die Gelehrten der Renaissance kaum oder gar nicht auf die möglichen Unterschiede zwischen den beiden Künsten eingehen, während sie mit großer Regelmäßigkeit die Gemeinsamkeiten hervorheben. Es scheint beiden Künsten daran gelegen zu haben, die Freundschaft untereinander zu pflegen, und auf gegenseitige Inspiration und Anregung zu setzen. Einige Gründe dafür sollen nun im Folgenden gezeigt werden.

Die Rangfolge unter den Künsten:<sup>270</sup>

Dass Malerei und Poesie im Cinquecento allgemein als Schwesterkünste angesehen wurden hatte natürlich mehrere Gründe. Da waren zum einen die verschiedenen Vorwürfe, mit denen beide Künste besonders im Trecento, aber auch noch bis weit ins Quattrocento hinein von Seiten vieler Theologen und Philosophen gleichermaßen konfrontiert waren.<sup>271</sup> Besonders der Vorwurf der Sinnestäuschung (Malerei), bzw. der Lügenhaftigkeit (Poesie) verfolgte die beiden Künste in gleicher Weise (was allerdings Poeten wie etwa Boccaccio oder Salutati nicht davon abhielt die gleichen Argumente ebenfalls gegen die Malerei zu verwenden, womit gleichzeitig der Paragone zwischen den Schwesterkünsten geboren war).<sup>272</sup>

Im 15. Jahrhundert kam besonders die Ablehnung Platons von Malerei und Poesie ins Gespräch. Er kritisierte besonders die Poeten, die seiner Meinung nach falsche Vorstellungen über die Natur der Götter vermittelten, und dadurch die moralischen Werte des Volkes untergruben.<sup>273</sup> Andererseits kritisierte er alle nachahmenden Künste als doppelte Nachahmungen, da sie nur Abbilder von Abbildern der Ideen wären.<sup>274</sup> Eine Kunst, die sich auf die Nachahmung nach der Natur begründet, wäre demnach sinnlos, und würde dem philosophischen Weg der Erkenntnis der Ideen in entgegengesetzter Richtung wegführen. Auf

---

<sup>269</sup> Francisco DE HOLLANDA, Vier Gespräche über die Malerei (Da pintura antigua), Übers. von J. de Vasconcellos, Wien 1899, II, 2, S. 70ff. Leonardo DA VINCI, Traktat von der Malerei (Zit. Anm. 116), S. 16/24. Siehe auch: JÄGER (Zit. Anm. 118), S. 274-276.

Trotzdem bezeichnet De Hollanda Poesie und Malerei explizit als Schwesterkünste. Bezeichnend ist die Tatsache, dass der höhere Rang der Malerei von beiden Künstlern zum allergrößten Teil anhand der Darstellung von Landschaften und Fabeln argumentiert wird, und kaum mit der Darstellung von Personen, was zwar bei Leonardo nicht verwundert, wohl aber bei Francisco De Hollanda. Dieser vergleicht ausgerechnet anhand von Landschaft und Fabeln Michelangelo mit Vergil: DE HOLLANDA (Zit. Anm. 269), II, 2, S. 66ff.

<sup>270</sup> Dieses Thema wurde schon von Puttfarken für unsere Thematik abgehandelt, und soll hier in erster Linie der Vollständigkeit halber wiederholt werden: PUTTFARKEN, Titian and Tragic Painting (Zit. Anm. 4), S. 15ff.

<sup>271</sup> Zu dieser Thematik siehe insbesondere: AURENHAMMER, Studien zur Theorie der „historia“ (Zit. Anm. 39), S. 314ff.

<sup>272</sup> EBD., S. 323ff.

<sup>273</sup> Platon tadelt im 3. Buch der *Politeia* die Poesie wegen ihrem Ziel der Erregung starker Emotionen, da sie damit nur die niederen Bereiche der Seele anspricht, und dem Publikum mit der Darstellung von zügellosen und affektgesteuerten Figuren schlechte Vorbilder vor Augen stellt: PLATON, *Politeia*, 386ff (Sämtliche Werke (Zit. Anm. 210), Bd. 2, S. 278ff).

<sup>274</sup> PLATON, *Politeia*, X, 596-7. (Sämtliche Werke (Zit. Anm. 210), Bd. 2, S. 506-509).

dieser philosophischen Nutzlosigkeit, in Bezug auf die Suche nach sicherer Erkenntnis der Wahrheit, begründete sich auch der relativ niedere Platz der Poesie in der Rangfolge der freien Künste, ganz zu schweigen von der Malerei, die das gesamte Mittelalter hindurch als Handwerk galt.<sup>275</sup>

Der Widerstand gegen diese Sicht der Dinge regte sich bereits im Trecento. Die häufigste Verteidigung der Poeten gegen das Argument der Lügenhaftigkeit war schon damals das Argument der „verhüllten Weisheiten“, welche die antiken Poeten unter dem Schleier ihrer schönen Worte und Erfindungen verborgen hätten. Unter anderen vertraten Petrarca, Boccaccio und Coluccio Salutati dieses Argument gegen die Angriffe von Seiten mancher Philosophen und Theologen, und beeinflussten damit entscheidend die Poetik der gesamten Renaissance.<sup>276</sup> Das Ziel dieser frühen Humanisten war es vor allem die antike Dichtung zu verteidigen, und ihre Lehre zu rechtfertigen, denn schließlich war darin so einiges enthalten, was sich mit dem christlichen Glauben und seinen Moralvorstellungen nicht vereinbaren ließ. Den Verteidigern zufolge wären die Erfindungen der antiken Poeten nicht zur Täuschung des Lesers durch falsche Informationen geschaffen worden, sondern vor allem zum Zweck der Verhüllung von göttlichen Weisheiten, um diese dem offenen Zugriff von unwürdigen Lesern zu entziehen, und nur dem kundigen Leser zugänglich zu machen. Gleichzeitig wurde die feierliche Form als besonders angemessen zur Vermittlung von bedeutenden Weisheiten und Mysterien betrachtet.

Im Quattrocento fanden schließlich auch neuplatonische Gedanken in die Poetik Eingang, und damit das Konzept des *furor poeticus*.<sup>277</sup> Interessanterweise zeigt sich hier das Phänomen, dass besonders neuplatonisch orientierte Autoren die Poesie gegen die Vorwürfe Platons verteidigen, und zwar indem sie die Fähigkeit des Künstlers hervorheben, Dinge und Abläufe zu erfinden, die der realen Welt enthoben, und damit besser und logischer wären.<sup>278</sup> Das neuplatonische Ideal sah nun den Sinn der Poesie darin, nicht einfach die reale Welt abzubilden, sondern sich durch verschiedene Strategien der Idealisierung an der höheren Perfektion der Ideen zu orientieren. Die Natur diente dafür nur als notwendiges Vorbild, aber das Konzept ihrer Nachahmung bedingte immer auch die Verbesserung dieses Vorbilds, wodurch die Unzulänglichkeiten der Natur ausgemerzt werden sollten.<sup>279</sup>

---

<sup>275</sup> Zur Rangfolge der freien Künste siehe S. 91f.

<sup>276</sup> AURENHAMMER, Studien zur Theorie der „historia“ (Zit. Anm. 39), S. 314ff.

<sup>277</sup> Siehe Kap. 7.1.

<sup>278</sup> Zum Platonismus in der Poetik der Renaissance, und ihrer Verteidigung siehe auch: WEINBERG (Zit. Anm. 41), Bd. 1, S. 250-296.

<sup>279</sup> Diese Ansichten haben ihren Ursprung vor allem bei Plotin und anderen platonischen Philosophen, siehe: G. GEBAUER/Ch. WULF, Mimesis: Kultur-Kunst-Gesellschaft, Hamburg 1992, S. 97f. Für eine genaue Analyse

Dasselbe Argument diente auch der Malerei, wo die Idealisierung der menschlichen Figur (und im gewissen Maße auch der Landschaft) ein wichtiges Thema zur Verteidigung einer mimetischen Auffassung von Malerei bedeutete. So finden sich seit dem Quattrocento zwei verschiedene Möglichkeiten der Abbildung von Figuren. Zum einen die direkte Kopie des Naturvorbilds, wofür Alberti in *Della Pittura* das technische Hilfsmittel des *Velums* vorschlägt,<sup>280</sup> und zum anderen die geometrische Konstruktion mit Hilfe von kanonischen Proportionsangaben, wie sie wohl hauptsächlich von Vitruv angeregt wurde.<sup>281</sup> Die letztere Methode steht nun kaum mehr in Konflikt mit den Ansichten Platons, da hier kein unmittelbares Naturvorbild abgebildet wird, sondern eine Figur nach einer intelligiblen Idee aus dem Nichts heraus erschaffen wird. In der Praxis wurden in den meisten Fällen sicherlich abbildende und konstruktive Verfahren zugleich verwendet, was im Grunde genommen eine Vermischung der Sphären von Natur und Kunst bedeutet, wie es auch in der Poesie thematisiert wurde.

Mit dem Durchbruch der Malerei im Quattrocento beginnt auch die Sicht auf Malerei und Poesie als Schwesterkünste Gestalt anzunehmen. Wichtig war dafür vor allem auch Albertis Leistung, der Malerei eine Kunsttheorie nach dem Vorbild der Rhetorik zu geben, was etwas später die Poetik in gleicher Weise praktizieren sollte.<sup>282</sup> Beide Künste entwickelten nun eine theoretische Grundlage auf derselben Basis, was die Ähnlichkeiten zwischen den Künsten dem humanistischen Leserkreis der Traktate zusätzlich augenscheinlich machte.

Ganz anders als zu Beginn der Renaissance stellte sich die Lage der beiden Künste im Cinquecento dar. Malerei, Skulptur und Architektur waren in der Praxis bereits genauso angesehen wie die Poesie. Zwar waren die traditionellen Einteilungen der Rangfolge unter den Künsten nach wie vor ein Thema, aber sie wurden nicht mehr so wichtig genommen, was besonders gut am Beispiel einer Vorlesung sichtbar wird, die Benedetto Varchi im Herbst 1553 an der Florentiner Akademie über die Poesie gehalten hat.<sup>283</sup> Varchi ordnet die Poesie zuerst in die traditionelle systematische Einteilung und Rangfolge der Künste ein, wo der Poesie ein relativ niedriger Rang zukommt. Das liegt vor allem daran, dass die Poesie von den

---

der verschiedenen Positionen der platonischen Philosophie zu diesem Thema siehe: A. SCHMITT, Der Philosoph als Maler - der Maler als Philosoph. Zur Relevanz der platonischen Kunsttheorie, in: G. BOEHM [Hrsg.], *Homo Pictor* (Zit. Anm. 12), S. 32-54.

<sup>280</sup> ALBERTI, *Della pittura* (Zit. Anm. 116), II, 31-2, S. 114-117. Denselben Zweck verfolgen auch Camera obscura und schließlich die Photographie. Das Ziel ist, die Form des gezeichneten Abbilds durch die Natur selbst festhalten zu lassen, und so zu einem möglichst vollkommenen Abbild zu gelangen.

<sup>281</sup> VITRUV, *De architectura libri decem*, III,1,7.

<sup>282</sup> ALBERTI, *Della pittura* (Zit. Anm. 116), ?

<sup>283</sup> VARCHI, *Il Principio delle lezioni sopra il Canzoniere* (Zit. Anm. 149), S. 590. Siehe auch: WEINBERG (Zit. Anm. 41), S. 7-9/135-137/429-433.

literarischen Künsten am wenigsten nach der Darstellung von objektiver Wahrheit trachtet. Die Poesie stellt für Varchi nicht einmal eine Kunst dar, sondern nur eine Fertigkeit.<sup>284</sup> Er bezeichnet sie als „finto“ und „favoloso“, sie kann ihmzufolge zwar durchaus die Wahrheit darstellen, aber nur über den Umweg erfundener, wörtlich genommen unwahrer Beispiele.<sup>285</sup> Dann allerdings kommt Varchi auf die Ziele und die Nützlichkeit der Poesie zu sprechen, wodurch sich ihr Stellenwert für ihn schnell zum Besseren wendet. Zuerst stellt er fest, dass in der Poesie alle Künste und Wissenschaften vereint anzutreffen sind, ein gängiges Argument der Renaissancepoetik.<sup>286</sup> Dann erklärt er als den Zweck der Poesie, den Menschen gut, tugendhaft und glücklich zu machen, und zur Perfektionierung der menschlichen Seele beizutragen, wodurch er schließlich die Poesie zur großartigsten aller menschlichen Aktivitäten erklären kann, da sie den größten Nutzen bringt.<sup>287</sup> Die Poesie wird nun also durch ihre moralische Nützlichkeit für die Bildung des Menschen aus ihrem niederen herausgehoben und an die erste Stelle gesetzt oder mehr noch, über die gesamte Rangfolge selbst gestellt. Das Wahrheitskriterium wird dadurch unwichtig, was zählt, ist die positive Wirkung der von den Poeten erfundenen moralischen Beispiele für die Bildung der Gesellschaft. Zusammenfassend beschreibt er die Poesie folgendermaßen:

La poetica è una facultà, la quale insegni quali modi si debbe imitare qualunque azzione, affetto e costume; con numero, sermone, & armonia, mescolatamente, o di per se, o per rimuovere gli huomini da vizij, & accendergli alle virtù, affine, che conseguano la perfettione, e beatudine loro.<sup>288</sup>

Allerdings können dadurch auch die in seinen Augen nutzlosen, und besonders die dem Gemeinwesen schadenden Poeten nicht geduldet werden, zu denen er auch Ovid zählt.<sup>289</sup> Diese „dishonesti“ würden weniger durch Unkenntnis, als durch ihre eigene Schlechtigkeit

---

<sup>284</sup> VARCHI, *Il Principio delle lezioni sopra il Canzoniere* (Zit. Anm. 149), S. 571.

<sup>285</sup> Hier wird deutlich, dass Varchi, in Nachfolge des Aristoteles, den erfundenen Inhalt als maßgeblich dafür erachtet, was Poesie ist. Lehrgedichte sind auch für ihn demnach keine echte Poesie. (Zu Aristoteles' Meinung über die Lehrgedichte siehe S. 106f.)

<sup>286</sup> So z.B.: B. DANIELLO, *La Poetica* (Venedig 1536), München 1968, S. 27ff. G. FRACASTORO, *Il Naugerio* (Naugerius, sive de poetica dialogus (Erstausgabe: Venedig 1555)), Hrsg. und Übers. von Giulio Preti, Mailand 1945, S. 84f. B. PARTHENIO, *Della imitatione poetica* (Venedig 1560), München 1969, S. 2.

<sup>287</sup> VARCHI, *Il Principio delle lezioni sopra il Canzoniere* (Zit. Anm. 149), S. 575f. Wie auch Weinberg bemerkt hat, äußert sich hier implizit eine Kritik Varchis an der Systematisierung der Künste mit dem Ziel, eine Rangfolge der mehr oder weniger noblen Künste zu finden: WEINBERG (Zit. Anm. 41), S. 9. Weinberg liefert einen nützlichen Überblick über die Position der Poesie im Verhältnis zu den anderen Künsten und Wissenschaften in der Renaissance: WEINBERG (Zit. Anm. 41), S. 1-37.

<sup>288</sup> VARCHI, *Il Principio delle lezioni sopra il Canzoniere* (Zit. Anm. 149), S. 578.

<sup>289</sup> EBD., S. 587.

die Poesie in den Schmutz ziehen, und gehörten dafür bestraft. Hier zeigt er sich auch von Platons Kritik beeinflusst, der im zweiten Buch seiner Republik die Poesie nicht völlig aus seinem Idealstaat verbannt, sondern diejenigen Werke, die der Jugend als Vorbild tugendhafter Lebensführung dienen, nach wie vor zulässt.<sup>290</sup>

Die traditionellen Rangfolgen der Künste waren hauptsächlich durch die Philosophie des Aristoteles bestimmt gewesen, wo das objektive Wahrheitskriterium das entscheidende war. Nun wird aber durch den Humanismus der Renaissance die Nützlichkeit für den Menschen endgültig in den Vordergrund gerückt, und von dieser Tatsache profitierten die bildenden Künste und die Poesie in gleicher Weise.

Ut pictura poesis:

Noch entscheidender für die Etablierung der Sicht auf Malerei und Poesie als Schwesterkünste war jedoch der direkte Vergleich der beiden Künste durch Horaz.<sup>291</sup> Schon ganz am Anfang seiner *Ars Poetica* bezieht sich Horaz auf die gemeinsamen Möglichkeiten von Malerei und Poesie „Pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.“<sup>292</sup> Die Poeten und die Maler hätten also die gleichen Freiheiten was die Erfindung betrifft. Weiter hinten im Text finden sich schließlich die berühmten Worte, die die Kunsttheorie der gesamten Renaissance entscheidend beeinflussen sollten: „ut pictura poesis“.<sup>293</sup> Horaz argumentiert, die Dichtung solle wie Malerei sein, bildhaft und anschaulich, sodass sie die visuelle Vorstellungskraft des Lesers anregt (worauf später noch näher einzugehen sein wird). In der Renaissance wurde dieser Vergleich nun zum Gemeinplatz in der Poetik, er findet sich in mehr oder weniger abgewandelter Form in allen relevanten Traktaten. So schreibt z.B. Bernardino Daniello:

Pertanto dico, non senza grandissima ragione, essere stata essa Poetica dagli antichi et sapientissimi uomini alla pittura assomigliata; et detto essa altro non esser che un tacito et muto Poema: Et allo'ncontro pittura parlante la Poesia. Perciochè come l'imitatione del di pintore si fa con sulì, con pennelli, et con

---

<sup>290</sup> PLATON, *Politeia*, 377-378 (Sämtliche Werke (Zit. Anm. 210), Bd. 2, S. 269-271). Platon nennt aber gleichzeitig mehrere Beispiele, z.B. von Homer, die wegen unwahrer und unpassender Behauptungen über die Götter nicht hinzunehmen wären.

<sup>291</sup> Die Wichtigkeit dieser Stelle für die Kunsttheorie der Renaissance wurde bereits von vielen Forschern hervorgehoben. Ich nenne hier nur die für meine Arbeit wichtigsten Forscher: LEE (Zit. Anm. 4). G. PADOAN, *Ut picture poesis* (Zit. Anm. 35), S. 91-102. VON ROSEN (Zit. Anm. 19), S. 105ff. PUTTFARKEN, *Titian and Tragic Painting* (Zit. Anm. 4), S. 27-33.

<sup>292</sup> HORAZ, *Ars Poetica* (Epistula ad Pisones), 9-10. Ich verwende hier die Ausgabe von Eckart Schäfer: HORAZ, *Ars Poetica*, Die Dichtkunst, Lat.-Dt., Übersetzt von Eckart Schäfer, Stuttgart 2005.

<sup>293</sup> HORAZ, *Ars Poetica* (Zit. Anm. 292), 361.

diversità di colori (coquali esso poi la natura, gli atti, et la sembianza o d'huomo, o d'altro animale imitando; ci rende la imagine di quello, al vivo somigliante) così quella del Poeta si fa con la lingua, & con la penna, con numeri et harmonie.<sup>294</sup>

Hier wird deutlich, in welcher Hinsicht die Malerei und die Poesie als Schwesterkünste betrachtet wurden. Einem Ausspruch des Simonides von Keos folgend, beschreibt er die Malerei als stumme Poesie und die Poesie als beredte Malerei.<sup>295</sup> Der Schlüssel liegt für ihn in der Imitation der Natur, die der Maler mit Farben und Pinsel, und der Poet mit Sprache und Feder bewerkstelligen würde. Beide Künste folgten dem Vorbild der Natur, auf deren Basis sie ihre Erfindungen entwickelten, wozu nach dem Verständnis der Zeit natürlich auch das menschliche Handeln und allgemein die Darstellung natürlicher Abläufe gehörten.<sup>296</sup>

Auch in den Malereitraktaten bleibt das *ut pictura poesis* nicht ohne Auswirkungen. Auf die Malerei angewendet wurde es zur Forderung nach einer poetischen Bildsprache, die sich an Rhythmus, Harmonie und Ornamenten der Poeten ein Beispiel nehmen sollte. So empfiehlt z.B. Alberti dem Maler den Umgang mit den Dichtern, um sich von ihren sprachlichen Ornamenten inspirieren zu lassen.<sup>297</sup> Sogar bei Cennini findet sich schon der Vergleich der beiden Künste in Anlehnung an Horaz, und zwar was die Lizenz zur Erfindung betrifft:

... e quest' è un arte che si chiama dipingere, che conviene avere fantasia e operazione di mano, di trovare cose non vedute, cacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimonstrare quello che non è, sia. E con ragione merita metterla a sedere in secondo grado alla scienza, e coronarla di poesia. La ragione è questa: che 'l poeta, con la scienza prima che ha, il fa degno e libero di potere comporre e legare insieme sì e no come gli piace, second sua volontà. Per lo simile al dipintore dato è libertà potere comporre

---

<sup>294</sup> DANIELLO (Zit. Anm. 286), S. 24f.

<sup>295</sup> Der Ausspruch des Simonides ist von Plutarch überliefert: PLUTARCH, *Bellone an pace clariores fuerint Athenienses*, 346f. Auch in dem früher Cicero zugeschriebenen Rhetoriklehrbuch *Rhetorica ad Herennium* findet sich dieser Ausspruch: Anonym, RHETORICA AD HERENNIIUM, IV, 28, 39b, Hrsg. v. G. P. Goold, Übers. v. H. Caplan, Cambridge(Mass.)/London 1989, S. 326/7.

<sup>296</sup> Diese Forderung ist als zentraler Bestandteil von Aristoteles' *Poetik* von Daniello vielleicht schon aus dieser Quelle entnommen.

<sup>297</sup> ALBERTI, *Della pittura* (Zit. Anm. 116), III, 53, S. 150/151.

una figura ritta, a sedere, mezzo uomo mezzo cavallo, sì come gli piace,  
secondo sua fantasia.<sup>298</sup>

Cennini bezieht sich hier auf die ersten Zeilen von Horaz' Lehrgedicht, wo die uneinheitliche Komposition eines Werkes mit gemalten Chimären verglichen und getadelt wird, bevor aber der Poesie und der Malerei von Horaz die gleiche Macht der Erfindung zugesprochen wird.<sup>299</sup> Auch von venezianischen Autoren wurde das *ut pictura poesis* häufig zitiert, und zwar offenbar noch häufiger als anderswo. Michelangelo Biondo bezeichnet die Schriftstellerei ausgerechnet in einem Malereitratat als eine andere Form der Malerei und als „Ausmalen“ mit Worten.<sup>300</sup> In ähnlicher Weise vergleicht auch Paolo Pino die Malerei direkt mit der Poesie: „E perché la pittura e propria poesia, cioè invenzione, la qual fa apparere quello che non è, ...“.<sup>301</sup> Die Malerei wäre also mit Poesie primär deshalb vergleichbar, da sie wie diese in der Lage sei, Dinge zu erfinden, die in der realen Welt nicht existieren. Die direkte Abhängigkeit von Horaz ist, wie auch schon bei Cennini, augenscheinlich. Pino gibt sich aber mit dem bloßen Vergleich nicht zufrieden, sondern mischt sich auch in den Paragone zwischen den beiden Künsten ein, und argumentiert zugunsten der Malerei:

Questa [la pittura] e quella poesia che vi fa non solo credere, ma vedere il cielo ornate del sole, della luna e delle stelle, la pioggia e neve, le nebbie causate da' venti, l'acqua e la terra; vi fa dilettere nella varietà de primavera, nella vaghezza dell'estate, e restringervi alla rappresentazione della fredda et umida stagion del verno.<sup>302</sup>

Die Malerei ist also diejenige Poesie, die das Publikum nicht nur glauben, sondern auch sehen macht, und besitzt für Pino dadurch einen klaren Vorteil, was die Überzeugungskraft, und letztlich auch den Genuss, betrifft, den sie auslöst. Was der Schriftsteller nur mit Worten beschreiben kann, stellt der Maler sichtbar vor Augen. Beide Künste sind für Pino „Poesie“,

---

<sup>298</sup> C. CENNINI, *Il Libro dell'arte*, Vicenza 1998, S. 4. Zu dieser Stelle siehe u.a.: SUMMERS, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, S. 36ff. C. KRUSE, *Fleisch werden - Fleisch malen. Malerei als "incarnazione"; mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell'Arte von Cennino Cennini*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63, 2000, S. 305-325. C. KRUSE, *"Wozu Menschen oder Blumen malen?" Medienanthropologische Begründungen der Malerei zwischen Hochmittelalter und Frührenaissance*, in: G. BOEHM [Hrsg.], *Homo Pictor* (Zit. Anm. 12), S. 109-141 (hier S. 131ff). AURENHAMMER, *Studien zur Theorie der „historia“* (Zit. Anm. 39), S. 127ff. THIEMANN (Zit. Anm. 33), S. 43-48.

<sup>299</sup> HORAZ, *Ars Poetica* (Zit. Anm. 292), 1-13.

<sup>300</sup> BIONDO (Zit. Anm. 118), S. 15f

<sup>301</sup> PINO (Zit. Anm. 118), S. 115.

<sup>302</sup> PINO (Zit. Anm. 118), S. 106.

die Malerei aber wäre als die bessere anzusehen. Diese Tatsache ist für uns auch insofern von Bedeutung, als die Bezeichnung „Poesie“ schon einige Jahre vor Tizians Briefen an Philipp II. auf die Malerei angewendet wird.

Auch Lodovico Dolce stellt in seinem *Dialogo della pittura*, der bekanntlich zum Großteil dem Ruhm der Malerei Tizians gewidmet ist, die beiden Künste ebenfalls explizit als „Schwesterkünste“ vor, und rechtfertigt diese Ansicht damit, dass beide Künste ihr Ziel in der Imitation der Natur hätten.<sup>303</sup> Dolce war im Gegensatz zu Pino kein Maler, sondern Literat und Dichter.<sup>304</sup> Besonders seine hervorragenden Kenntnisse der Poetik lassen sich in Dolces Traktat auf Schritt und Tritt nachweisen, und er zögert auch nicht, die Forderungen aus den Poetiken von Horaz und Aristoteles auf die Malerei anzuwenden. Sein Kunstverständnis war zweifellos bereits stark von der *Poetik* des Aristoteles beeinflusst, die etwa ab der Mitte des 16. Jahrhunderts den Diskurs über Poesie beherrschte, aber auch die *Ars Poetica* des Horaz, die im Gegensatz zu Aristoteles' Traktat immer schon einen bedeutenden Einfluss hatte, wird von ihm mehrfach zitiert und verwertet. Dolce hatte wenige Jahre vor seinem *Dialogo della pittura* auch einen Traktat über die italienische Volkssprache veröffentlicht, dessen viertes Buch sich mit der Poesie befasst.<sup>305</sup> Auch hier finden sich Vergleiche von Malerei und Dichtung, so z.B.:

Non di meno, perche i versi e le parole sono il penello, & i colori del poeta, con che egli va adombrando e dipingendo la tavola della sua inventione per fare un ritratto cotanto maraviglioso della natura, che ne stupiscano gli intelletti de gli huomini...<sup>306</sup>

Wie gesagt ist für Dolce die Imitation der Natur die Hauptaufgabe von Malerei und Poesie, was zweifellos auf den Einfluss der *Poetik* des Aristoteles zurückzuführen ist.<sup>307</sup> Es gibt aber im Vergleich zu Aristoteles' Absichten einen bedeutenden Unterschied. War für diesen noch die Nachahmung von Handlungen der Personen das Entscheidende, kommt es Dolce für die

---

<sup>303</sup> DOLCE, L' Aretino (Roskill, Zit. Anm. 6), S. 97.

<sup>304</sup> Der Umstand, dass hier Malerei vom Standpunkt des Literaten besprochen wurde, darf keineswegs vernachlässigt werden. Das Bild, das hier von der Malerei Venedigs gezeichnet wird, muss nicht unbedingt dasselbe sein, wie es Tizian und seine Kollegen selbst im Sinn hatten.

Zur Person Lodovico Dolces siehe: ROSKILL, Einleitung, in: Dolce, L' Aretino (Roskill, Zit. Anm. 6), S. 5-7. NEUSCHÄFER (Zit. Anm. 166). G. ROMEI, Lodovico Dolce, in: *Dizionario Biographico degli Italiani*, Bd. 40, S. 399-405.

<sup>305</sup> L. DOLCE, *Osservationi nella volgar lingua*, Venedig 1550. Zu diesem Werk siehe: NEUSCHÄFER (Zit. Anm. 166), S. 118-129. WEINBERG (Zit. Anm. 41), Bd. 1, S. 420f.

<sup>306</sup> DOLCE, *Osservationi* (Zit. Anm. 305), S. 88v.

<sup>307</sup> Siehe S. 107, Anm. 349.

Malerei vor allem auf die Nachahmung bzw. Darstellung des optischen Eindrucks der Natur an. Der Grad an Naturnähe ist für ihn das Hauptkriterium für die Bewertung von Malerei, je perfekter die Nachahmung, umso besser der Künstler.<sup>308</sup> Dolce sieht die Malerei nicht primär als Mediums der Erzählung von Handlungen, sondern eines Mediums der Abbildung von Dingen. Dolce fasst seine wichtigsten Positionen in Bezug auf die Gemeinsamkeiten von Malerei und Poesie noch einmal zusammen, und richtet sich dabei ganz nach Aristoteles:

„ ..., perciocche l’ufficio del Poeta è d’imitare le attioni de gli huomini; e il fine sotto leggiadri veli di morali & utili inventioni diletta l’animo di che legge. Simile al Poeta è il Dipintore; perciocche l’uno e l’altro é intento alla imitazione; dissimile in questo, che l’uno imita con le parole, e l’altro con i colori; quello per la maggior partir cose, che s’appresentano all’animo, e questo a gli occhi.“<sup>309</sup>

Hier finden wir außer Aristoteles’ *mimesis* auch das *ut pictura poesis* wieder. Dolce unterscheidet zwischen Poesie und Malerei aufgrund des Gegenstandes der Nachahmung, Poesie ahmt Handlungen nach, Malerei Dinge und Eindrücke.

Eine wichtige Neuerung in dieser Stelle betrifft die verhüllende Funktion der Poesie. Frühere Poeten, von Petrarca bis Landino, haben immer wieder angeführt, die Poesie würde unter dem Schleier ihrer schönen Worte (*leggiadri veli*) moralische und nützliche Wahrheiten verbergen. Dolce kehrt nun den Sinn des Schleiers um, und behauptet das Ziel der Poesie wäre es, unter den Schleiern von nützlichen und moralischen Erfindungen den Leser zu erfreuen. Die schönen Worte dienen nicht mehr der Moral und dem Nutzen, sondern der Nutzen und die Moral dienen den schönen Worten. Das bedeutet einen ganz entscheidenden Wandel, die moralischen Deutungen sind nun offensichtlich nicht mehr notwendig für die Verteidigung der Poesie. Ihr Ziel liegt im *dilettare*, die Moral ist nur eine notwendige Zutat um dieses Ziel zu erreichen.<sup>310</sup> Fraglich bleibt allerdings, ob sich durch den folgenden Vergleich der beiden Künste diese Ansichten auch auf die Malerei übertragen lassen, ob auch die Malerei unter dem Mantel von nützlichen und moralischen Erfindungen dem Genuss dient. Dass die Malerei

---

<sup>308</sup> Dadurch zeigt er sich zunächst als Nachfolger Albertis. Allerdings ist er auch der Meinung, dass der Maler auf fast keinem Gebiet auch nur geringe Chancen hätte, der Natur annähernd gleichzukommen, mit nur einer Ausnahme: der menschlichen Figur. Nur durch die Idealisierung der menschlichen Figur kann der Maler die Natur erreichen und sogar übertreffen: DOLCE, L’Aretino (ROSKILL, Zit. Anm. 6), S. 131. Er zeigt sich also keineswegs mit der naturgetreuen Abbildung zufrieden.

<sup>309</sup> DOLCE, Osservationi (Zit. Anm. 305), S. 189.

<sup>310</sup> Siehe auch: WEINBERG (Zit. Anm. 41), S. 127.

dem Genuss dient, geht aus Dolces Traktat eindeutig hervor, aber von moralischem Nutzen ist darin kaum etwas zu finden.<sup>311</sup>

Die erste Erwähnung eines „poetischen Malers“ findet sich schließlich in einem gegenreformatorisch orientierten Traktat von Giovanni Andrea Gilio aus dem Jahr 1564.<sup>312</sup>

Dieser zitiert dafür nicht nur das *ut pictura poesis*<sup>313</sup>, sondern vor allem Simonides von Keos:

Come puo esser buon poetico pittore uno, che non sa che sia poesia, ne che  
sieno favole? Però diceva Simonide, che la pittura era una poesia senza lingua,  
e la poesia una pittura con la lingua.<sup>314</sup>

Gilio ist, meines Wissens nach, der erste Autor, der explizit zwischen dem *pittore poetico* und dem *pittore storico* unterscheidet, und so auch eine Unterscheidung von Malerei nach den literarischen Genres ihrer Quellen durchführt. Er stützt sich dabei weitestgehend auf die *Ars poetica* des Horaz, dessen Vorschriften er insbesondere dem *pittore poetico* nahelegt.<sup>315</sup> Das hier angeführte Zitat weist aber besonders gut auf das Hauptinteresse des Autors hin, und zwar den Maler zu einer genauen Erforschung seiner literarischen Vorlagen und der Natur seiner Sujets zu bewegen, sodass er sie fehlerfrei und überzeugend darstellen kann. Die genaue Kenntnis von der Natur der Poesie und der Mythologie, wozu man wohl auch ihre stilistischen Besonderheiten und Vorschriften, sowie ihrem Sinn und Zweck für den Rezipienten, zählen muss, sieht Gilio also als unerlässlich für den *pittore poetico* an.

Ekphrasis:

Besonders deutlich äußert sich die Annäherung von Malerei und Poesie bei einem Dichter, der Tizian wie kein anderer nahestand, nämlich Pietro Aretino. Seiner berühmte Beschreibung des Canale Grande vom Fenster seines Palastes aus, gilt geradezu als Musterbeispiel für eine bildhafte Beschreibung.<sup>316</sup> Besonderes Augenmerk richtet der Dichter dabei auf die Farben

---

<sup>311</sup> Zum Vorrang des Genusses: DOLCE, L’Aretino (Roskill, Zit. Anm. 6), S. 148.

<sup>312</sup> GILIO, Dialogo (Zit. Anm. 7).

Diese Quelle wurde zuletzt von Michael THIEMANN ausführlich besprochen: Lügenhafte Bilder (Zit. Anm. 33), S. 63-70.

<sup>313</sup> GILIO, Dialogo (Zit. Anm. 7), S. 78v-79r.

<sup>314</sup> EBD., S. 74v.

<sup>315</sup> EBD., S. 75v-79r.

<sup>316</sup> P. ARETINO, Lettere sull’arte, Hrsg. von E. Carmesca, Mailand 1957, Bd. 2, S. 16-18. NORDENFALK (Zit. Anm. 112), S. 40. SUTHOR (Zit. Anm. 20), S. 145f. VON ROSEN (Zit. Anm. 19), S. 110-113. BUSCH (Zit. Anm. 114), S. 57. W. BUSCH, Aretinos Evokation von Tizians Kunst, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 62, 1999, S. 91-105. Zu Aretinos bildhafter Erzählweise siehe weiters: VON ROSEN (Zit. Anm. 19), S. 102-05.

und ihre unbestimmbaren Verläufe und Zwischentöne. Er beschreibt detailliert die Stimmung des Sonnenuntergangs mit den außergewöhnlichen Farben der Landschaft und des Horizonts, und entwirft damit gleichsam ein Landschaftsbild in Worten, das er schließlich mit der Malerei und dem Kolorit Tizians vergleicht.

Ein weiteres bekanntes Beispiel dieser Zeit für eine sozusagen „malerische“ Poesie, das auch in zeitgenössischen Traktaten mehrfach in diesem Zusammenhang erwähnt wird, ist die Beschreibung der Fee Alcina in Ariost's *Orlando Furioso*, wo Alcinas Schönheit Stück für Stück und mit vielen Vergleichen „bildhaft“ beschrieben wird.<sup>317</sup> Lodovico Dolce vergleicht an diesem Beispiel Ariost direkt mit Tizian.<sup>318</sup> Die Beschreibung der Farben entspricht in seiner Beschreibung dem Kolorieren, und die Beschreibung der Formen entspricht dem *disegno*, was besonders durch die Tatsache deutlich wird, dass Dolce an diesen Vergleich seine Besprechung der idealen Proportionen des menschlichen Körpers anschließt.

Es zeigt sich so auch in der künstlerischen Praxis, dass sich die Dichter des Cinquecento in vielfältiger Weise von der Malerei inspirieren ließen, und vermehrt nach einer bildhaften Erzählweise strebten, einerseits um der Vorstellungskraft des Lesers auf die Sprünge zu helfen, und andererseits um ihre Erfindungen detaillierter, und damit glaubhafter zu machen. Das kommt auch in manchen Poetiken der Zeit zum Ausdruck, wie etwa bei Julius Caesar Scaliger, der die Beschreibungen der Umstände zu einer bildhaften Sprache ausdrücklich empfiehlt.<sup>319</sup> Er zieht an dieser Stelle auch sofort den Vergleich zur Malerei heran, und begründet seine Empfehlung ebenfalls mit Aristoteles' Präferenz der *mimesis* (Nachahmung). Auch Daniello spricht in seiner Behandlung der *inventio* vom Anspruch des Poeten, eine Erfindung (er verwendet dafür das Beispiel von König Kadmos, der die Drachenzähne sät) so bildlich Stück für Stück zu beschreiben, sodass der Leser für wahr hält, was der Poet auf diese Weise „gemalt“ hätte.<sup>320</sup> Auch hier findet sich also wieder explizit der Hinweis zur Malerei.

Zusammenfassend kann man sagen, dass im Cinquecento noch eine relativ unreflektierte Art des Vergleichs der beiden Künste und ihrer jeweiligen Fähigkeiten, Stärken und Schwächen vorherrschend war, die sich stark auf die wichtigsten Wortmeldungen aus der Antike zu diesem Thema bezogen. An Gemeinsamkeiten wurden in Anlehnung an Horaz besonders die

---

<sup>317</sup> L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, Hrsg. von M. Dorigatti, G. Stimato, Florenz/Ferrara 2006, VII, 11-15, S. 131f.

<sup>318</sup> DOLCE, *L' Aretino* (Roskill, Zit. Anm. 6), S. 132-5. Siehe auch: RHEIN (Zit. Anm. 67), S. 155/274-6. PADOAN, *Ut picture poesis* (Zit. Anm. 35), S. 91-102. ROSAND, *Inventing Mythologies* (Zit. Anm. 18), S. 36.

<sup>319</sup> J.C. SCALIGER, *Poetics libri septem / Sieben Bücher über die Dichtkunst*, 5 Bde, Hrsg., Übers., Eingel. und Erl. von Luc Deitz und Gregor Vogt-Spira, Stuttgart-Bad Cannstadt 1994-2003, hier: VII, 2 (Bd. 5, S. 490ff.).

<sup>320</sup> DANIELLO (Zit. Anm. 286), S. 43.

Phantasie der Erfindung, und in Anlehnung an Aristoteles die gemeinsame Basis der Nachahmung der Natur betont.

## 7 Poetische Malerei?

Tizians Bezeichnung seiner Bilder als *Poesie* bringt uns nun zu den Fragen, inwiefern ein Bild überhaupt poetisch sein kann, welche Merkmale und Charakteristika ein Bild „poetisch“ machen, sodass es sich von anderen Bildern unterscheidet. Der Begriff „Poesie“, der hier als beschreibendes oder kategorisierendes Mittel für eine bestimmte Gruppe von Kunstwerken verwendet wird, um deren besonderen Charakter näher zu veranschaulichen, ist nun alles andere als eindeutig definiert, und schon deshalb problematisch. Man wird also nicht darum herumkommen, die genaue Bedeutung dieses so vagen und unbestimmten Begriffs näher zu beleuchten.

Dazu ist zunächst darauf hinzuweisen, dass sich die Vorstellungen über den Begriff des „Poetischen“ im Laufe der Jahrhunderte deutlich verschoben haben. Heute werden im Allgemeinen auch viele Vorstellungen mit diesem Begriff assoziiert, die im 16. Jahrhundert noch nicht notwendigerweise damit in Verbindung gebracht wurden oder noch nicht denselben Stellenwert für die Bedeutung dieses Begriffs hatten. So wird der Begriff „poetisch“ heute in den meisten Fällen als Synonym zu „lyrisch“ verwendet, was im 16. Jahrhundert so noch nicht der Fall war. Damals wurde er noch viel umfassender gebraucht als heute, und praktisch auf die gesamte Dichtkunst, in Prosa wie in gebundener Sprache, angewendet. Es ist daher notwendig sich zuallererst das literarische Spektrum der Renaissance vor Auge zu halten, das vor allem auf zwei verschiedenen Traditionen aufbaut, und zwar die gesamte Dichtung der Antike, und die volkssprachliche Dichtung seit dem 13. Jahrhundert, wobei insbesondere die petrarkistische Lyrik und die populären Ritterromane für das Cinquecento maßgeblichen Einfluss erlangten. Diese Werke bestimmten den Begriff, den sich die Menschen des 16. Jahrhunderts von der Poesie machten, und den auch Tizian damit assoziierte, als er seine Bilder damit bezeichnete.

Konsultiert man die Schriften der Poetiker des 16. Jahrhunderts, so werden darin vor allem zwei Charakteristika von Poesie genannt. Das erste ist der erfundene Inhalt, der entweder gänzlich fiktiv ist oder zumindest eine historische Begebenheit frei interpretiert und mit

eigenen Erfindungen ausschmückt.<sup>321</sup> Die Poetiker des Cinquecento betonten häufig, dass nicht allein die poetische Form (d.h. hauptsächlich Reim und Metrum) ein Werk zu Poesie machen, sondern dass der Stoff das Entscheidende ist.<sup>322</sup> Das zweite Charakteristikum betrifft dagegen das formale Element der Dichtung. Poesie ist nach ästhetischen Gesichtspunkten gestaltet, sie ist formal durchkomponiert und schmuckvoll ausgeführt. Poesie bedient sich nicht der gewöhnlichen Umgangssprache, sondern einer Form, die im Cinquecento am häufigsten mit „schmuckvoll“ („ornato“), vereinzelt auch als „fantasievoll“ („ingenioso“) oder ähnliches bezeichnet wurde.<sup>323</sup> Auch wenn das inhaltliche Kriterium für die meisten Poetiker das entscheidende war, so gibt es dennoch keinen einzigen, der den „poetischen“ Stil als entbehrlich angesehen hätte, und so auch z.B. die Texte der mythographischen Handbücher als Poesie angesehen hätte.<sup>324</sup> So konnten auch Prosawerke nur als poetisch gelten, wenn sie, neben dem poetischen Inhalt, eine geschliffene Ausdrucksweise an den Tag legten, die sich deutlich von der Alltagssprache abhob, z.B. indem sie poetische Stilmittel wie etwa Metaphern, Vergleiche, Übertreibungen usw. verwendete.

Um nun ein Bild als „poetisch“ bezeichnen zu können, müsste es demnach auch beide dieser Charakteristika, das inhaltliche wie das formale, erfüllen. Um sich ein Bild über die poetischen Inhalte zu bilden reicht ein Blick auf die zeitgenössische Dichtung. Die epische und tragische Dichtung bedienten sich normalerweise bei der antiken Mythologie, aber auch häufig aus der mittelalterlichen Sagenwelt und Historie, während die Komödie und die Satire hauptsächlich frei erfundene Geschichten und Figuren aus der Alltagswelt verwendete. Die Sujets der Lyrik lassen sich nicht so klar festmachen, sie bestehen aus realen oder erfundenen Gegenständen oder Personen, und sehr häufig ist die Person des Dichters selbst die zentrale Figur. Die petrarkistische Lyrik des Cinquecento z.B. ist so gut wie nicht narrativ, sondern beschreibt vor allem Zustände und Gefühle, insbesondere die des Dichters selbst.<sup>325</sup>

Bezeichnend ist auch die Tatsache, dass, trotz der so häufigen Verweise auf das *ut pictura poesis*, der Begriff der *Poesia* in den Quellen nur für Bilder mit mythologischen Inhalten oder Allegorien Verwendung fand, und nicht für Bilder mit religiösen oder historischen Inhalten,

---

<sup>321</sup> Zu dieser Thematik siehe Kap. 7.1.

<sup>322</sup> Z.B.: A. LIONARDI, *Dialogi della inventione poetica*, Venedig 1554, S. 14. PARTHENIO (Zit. Anm. 286), S. 1ff.

<sup>323</sup> Siehe S. 149f.

<sup>324</sup> Explizit durch Nachahmung und Versform definiert wird die Poesie von Giraldo Cinthio: GIRALDI CINTHIO (Zit. Anm. 149), S. 54. Zumeist beschränken sich die Poetiker aber auf die Feststellung, dass die Inhalte in eine „schmuckvoller Form“ ausgedrückt werden sollen.

<sup>325</sup> Mehr zu diesem Thema siehe Kap. 8.1.

d.h. nur für Werke mit fiktivem, als unwahr angenommenem Inhalt.<sup>326</sup> Giovanni Andrea Gilio unterscheidet in seinem Traktat aus dem Jahr 1564 zwischen dem *pittore poetico*, dem *pittore historico*, und dem *pittore misto*, wobei der erste auf mythologische und erfundene Stoffe zurückgreift, der zweite auf wahre, d.h. religiöse und historische Stoffe, und der dritte auf vermischte Stoffe, z.B. wo eine historische Beschreibung mit mythischen Elementen ausgeschmückt wird, wofür er als literarische Beispiele die Epen Homers und Vergils anführt.<sup>327</sup> Als Beispiel aus der Malerei nennt er für die poetische Malerei u.a. Raphaels Loggien der Villa Farnesina und im Vatikan, für die historische Malerei die Ausstattung der Capella Sixtina und für die gemischte die Bilder Vasaris im Palazzo della Cancelleria oder von Salviati im Palazzo Farnesina.<sup>328</sup>

Spannender ist für den Kunsthistoriker aber die Frage nach den stilistischen Qualitäten. Einer der wichtigsten Gründe, weshalb der Vergleich von Malerei und Poesie so häufig auftaucht, ist die Tatsache, dass sich beide Künste durch den ästhetischen Anspruch der formalen Gestaltung definieren. In den sogenannten freien Künsten war sonst fast ausschließlich der Inhalt von Bedeutung, die Erforschung und Vermittlung von Wissen und die Suche nach Wahrheit.<sup>329</sup> Im Laufe der Renaissance hatte sich die strikte Trennung der freien Künste von den bildenden Künsten stetig aufgelöst. Es bildeten sich starke Bande zwischen den ästhetischen Künsten, die einen ähnlich angesehenen Status wie die freien Künste beanspruchten, und hauptsächlich durch die Förderung des Adels und der höfischen Kultur mit ihrem Repräsentations- und Kulturbedürfnis auch erlangten.

Hier stellt sich nun die Frage, wie sich die Darstellungs-, bzw. Diskursstrategien von literarischen und bildenden Künsten konkret miteinander vergleichen lassen. Diese Frage

---

<sup>326</sup> Für eine Zusammenstellung der bekannten Verwendung des Begriffes der *Poesia* für Werke der Renaissancemalerei siehe: AURENHAMMER, Studien zur Theorie der „historia“ (Zit. Anm. 39), S. 198. THIEMANN (Zit. Anm. 33), S. 58.

<sup>327</sup> GILIO (Zit. Anm. 7), S. 75r(ff). Diese Quelle wurde zuletzt von Thiemann ausführlich ausgewertet: THIEMANN (Zit. Anm. 33), S. 64ff.

Die Tatsache, dass Gilio nur den Wahrheitsgehalt als Unterscheidungsmerkmal heranzieht beruht in erster Linie auf seinen gegenreformatorischen Intentionen, die sich auf die Frage nach dem moralischen Nutzen von Bildern konzentrieren. Zu diesem Zweck ist ihm an einer genauen Klärung und Unterscheidung von „wahren“ und „unwahren“ Bildern gelegen. Man kann deshalb nicht den Schluss ziehen, dass im Cinquecento generell nur die inhaltliche Seite eine Rolle für die Unterscheidung von „poetischen“ und „historischen“ Bildern spielte, da die stilistische Seite für den Autor nicht von Interesse war, und deshalb von geringem Interesse blieb. Nur in einem Punkt berührt Gilio stilistische Fragen, und zwar in seiner Forderung nach strenger historischer Wirklichkeitstreue bei historischen (besonders religiösen) Bildern, wodurch er die Praxis der Idealisierung und Schöpfung in historischen Darstellungen ablehnt, die er vor allem in Michelangelos Werken kritisiert: GILIO (Zit. Anm. 7), S. 86v-109v.

<sup>328</sup> GILIO (Zit. Anm. 7), S. 75r.

<sup>329</sup> Eine Sonderrolle nahm hier die Rhetorik ein, die sich zwar ebenfalls der Suche nach der Wahrheit verpflichtet sah, sich aber auch ästhetischer, d.h. poetischer, Mittel und Formen bediente.

beschäftigt die geisteswissenschaftliche Forschung seit einiger Zeit besonders intensiv.<sup>330</sup> Wie vermitteln Bilder Bedeutungen, und wie funktioniert „bildliche Sprache“? Fragen wie diese führen einerseits in das Gebiet von Symbolik, Allegorie und Metapher, andererseits aber auch zum alten Gegensatz zwischen Rationalität und Sensualität, d.h. zwischen Denken und Fühlen. Symbol, Allegorie und Metapher sind nur einige der Mittel, um mit Bildern konkrete, sprachlich und damit rational erfassbare, Bedeutungen zu transportieren. Manche Bilder sind rein dazu geschaffen, wie Sprache entschlüsselt und gelesen zu werden. Als Gegenteil steht das Ideal des rein mimetischen Bildes, das eine echte Abbildung der Natur darstellt und keinen symbolischen, metaphorischen oder allegorischen Verweis bezweckt. Wie die Natur selbst ist sich ein solches Bild selbst genug, es trägt keine besondere Absicht. Diese Art von Bild zielt damit auf eine großteils unbewusst-sensuelle Rezeption. Die Augen des Betrachters übernehmen hier dieselbe Funktion wie in der realen Welt auch, und zwar sich darin zu orientieren und zurechtzufinden, was in erster Linie auf unbewusster Ebene passiert.<sup>331</sup> Dass ein solches Bild in seiner idealen Form unmöglich ist, ist mittlerweile eine anerkannte Tatsache. Die Person des Künstlers führt durch ihre Entscheidungen, Auswahlprozesse usw. einen (sprachlich zu erfassenden) Diskurs in sein Werk ein, egal ob dieses literarischer oder bildnerischer Natur ist. Außerdem führt schon durch die Tatsache, dass etwas in bildlicher Form präsentiert oder in literarischer Form wiedergegeben wird, zu einer erhöhten Aufmerksamkeit des Rezipienten, und damit zur aktiven Befragung des Kunstwerks nach seinem Sinn.

Hier liegt meiner Ansicht nach ein Schlüssel zur Vergleichbarkeit von Literatur und den Bildkünsten. Das Schwanken zwischen klarer, rationaler „Sprache“ mit dem Ziel, ganz bestimmte und eindeutige Botschaften zu vermitteln, und dem mimetischen Abbilden, bzw. Nachahmen der Natur bestimmt beide Künste, und führt mitunter zu sehr gut vergleichbaren künstlerischen Strategien, Produktionsabläufen und Zielen.

Dies lässt sich auch in der Kunst der Renaissance gut nachvollziehen. Es handelt sich um eine Epoche, die sich der mimetischen Abbildung verschrieben hatte, und zunehmend in die Richtung des rein Piktoralen steuerte, mit zunehmend naturalistischeren Darstellungsweisen, ohne aber die Person des Künstlers und seine Funktion als Medium zu leugnen. Ganz im Gegenteil blühten gerade in der Renaissance die Allegorie, die Symbolik, und ganz allgemein

---

<sup>330</sup> Siehe S. 9, Anm. 12.

<sup>331</sup> Die dargestellten Objekte werden dabei nicht auf übertragene (externe) Bedeutungen untersucht, sondern nur auf ihren Sinn im gegebenen Zusammenhang, und in Hinblick auf die Erfahrungswerte des Betrachtenden bewertet, z.B. als mögliche Gefahr, als gut oder schlecht, nützlich oder nebensächlich, attraktiv oder unattraktiv etc.

die rational zu erfassende Form der Ästhetik (z.B. in Form der musikalischen Harmonielehre und der pythagoreischen Zahlenmetaphysik). Spätestens mit der Hochrenaissance wurde aber auch die rationale Steuerung der sinnlichen Rezeption des Betrachters zu einem zentralen Anliegen der Malerei. Die mimetisch orientierte Kunst ermöglichte es den Künstlern, durch die Fiktion von Realität vermehrt die sinnliche Rezeption des Betrachters (bzw. Lesers/Publikums) anzusprechen, und nach ihren künstlerischen (bzw. medialen) Absichten auch zu steuern. Die endgültige Initialzündung für diese Form von „Kunstwollen“ bestand für Malerei und Plastik in der Übernahme von antiken, insbesondere hellenistischen, Vorbildern, wie z.B. der Laokoongruppe, und für die Poesie wohl hauptsächlich in der Beschäftigung mit der antiken Tragödie und der Poetik des Aristoteles, mit der Aufnahme von expressiven und pathetischen Formensprachen.<sup>332</sup>

Wie sich nun die Poesie in dieser Hinsicht von den verwandten literarischen Künsten, insbesondere Historie und Rhetorik, unterscheidet, und wie man diese Unterscheidungen auf die Malerei der Hochrenaissance anwenden kann, soll nun im Folgenden genauer untersucht werden.

## **7.1 Die Grundlagen der Renaissancepoetik: Aristoteles, Horaz und die Rhetorik**

Bevor der Vergleich von Malerei und Poesie nun konkretere Formen annehmen wird, soll zunächst aber eine kurze Übersicht über die grundlegenden Positionen und Ansichten der Renaissancepoetik geliefert werden, um zu einer groben Vorstellung von den wichtigsten theoretischen Ansichten der Renaissancepoetik zu gelangen.

Die Renaissancepoetik speist sich im Großen und Ganzen aus vier verschiedenen Quellen. Die früheste erhaltene Abhandlung über die Poesie aus der Antike ist die *Poetik* des Aristoteles, die allerdings bis zur Mitte des Cinquecento nur eine marginale Rolle für die Entwicklung der Renaissancepoetik gespielt hat.<sup>333</sup> Die Gelehrten stützten sich daher vorerst auf die zweite antike Abhandlung, das Lehrgedicht *Ars Poetica* von Horaz, das über das

---

<sup>332</sup> Hier wären zuvor natürlich viele weitere Schritte zu nennen, wie z.B. die Entwicklungen des Trecento mit der Malerei Giotto's und anderer, sowie mit der Dichtung Dantes, Petrarke's, u. a., wo schon großer Wert auf das sinnliche Mitfühlen des Betrachters/Lesers gelegt wird, was sich besonders in einer gesteigerten Nähe zur Realität, und einer Beschäftigung mit natürlicher menschlicher Emotionalität niederschlägt.

<sup>333</sup> Siehe S. 106ff.

gesamte Mittelalter die wichtigste Quelle der Poetik war.<sup>334</sup> Horaz hatte seine Ansichten in relativ unkomplizierter Form formuliert, und zwar als Brief in Versform an einige befreundete Patrizier, in dem er diesen seine Ratschläge für die Anfänger in der Kunst der Poesie darlegt. Horaz behandelt dabei vor allem für die Praxis relevante Grundlagen, wie z.B. die Regeln des *decoro*, Anweisungen zur Beeinflussung des Publikums und wie man am besten den Geschmack der Masse trifft oder Warnungen vor unnatürlichen und dadurch unglaubwürdigen Erfindungen. Im Zuge dessen streift Horaz auch an zwei Stellen das Thema der Nähe der Poesie zur Malerei, was für uns noch von großer Bedeutung sein wird. Die *Ars Poetica* wurde bis in die 30er Jahre des 16. Jahrhunderts oft als direkte Vorlage, für neue Abhandlungen über die Poesie verwendet. Das beste Beispiel dafür ist der Traktat von Marco Girolamo Vida, der ebenfalls in lateinischen Versen abgefasst ist, und sich hauptsächlich auf didaktische Fragen für die Ausbildung des Nachwuchses konzentriert.<sup>335</sup> Auch der sehr einflussreiche italienische Traktat von Bernardino Daniello folgt hauptsächlich Horaz, und entwickelt seine Ideen zum größten Teil auf dieser Basis.<sup>336</sup>

Allerdings beschränken sich die Autoren der Renaissance nicht nur auf die Vorgaben der antiken Poetiker, sondern bereichern diese mit bestimmten Ideen aus der Rhetorik, besonders was die systematische Ordnung der Theorie selbst betrifft. Besonders Cicero und Quintilian waren mit ihren ausführlichen und systematischen Abhandlungen über die Rhetorik eine Fundgrube, aus der sich die Poetiker wie selbstverständlich bedienten. Wichtig war dabei vor allem die Regulierung des Produktionsablaufs mit den drei Stufen *Inventio*, *Dispositio* und *Elocutio*, sowie die verschiedenen Strategien zur Beeinflussung und Überzeugung des Publikums. Diese Mischung aus den Vorgaben des Horaz mit der Systematik der antiken Rhetorik bestimmte besonders im frühen Cinquecento die Poetik.<sup>337</sup>

Zusätzlich zu diesen Einflüssen fanden auch die Ideen der neuplatonischen Philosophie in viele Traktate der Poetik Eingang. Hierbei war vor allem der Begriff des *furor poeticus*, der „poetischen Raserei“, von Bedeutung, der eine gewisse Alternative zu einer reinen

---

<sup>334</sup> HORAZ, *Ars Poetica* (Zit. Anm. 292).

<sup>335</sup> M.G. VIDA, *The "De Arte Poetica" of Marco Girolamo Vida*, herausgegeben und übersetzt von Ralph G. Williams, New York 1976. Siehe auch: WEINBERG (Zit. Anm. 41), Bd. 2, S. 715-719.

<sup>336</sup> DANIELLO (Zit. Anm. 286). Daniello stand besonders mit Pietro Aretino in engem Kontakt, und könnte so auch mit Tizian bekannt gewesen sein. Zur Person Daniellos siehe: M.R. de GRAMMATICA, Bernardino Daniello, in: *Dizionario Biographico degli Italiani*, Bd. 32, S. 608-610. WEINBERG (Zit. Anm. 41), Bd. 2, S. 721-24.

Für weitere Beispiel der Vermischung von Horaz' *Ars poetica* mit Konzepten der Rhetorik siehe: WEINBERG (Zit. Anm. 41), S. 71ff.

<sup>337</sup> Diese Bereiche sollen in Kapitel 10 genauer unter die Lupe genommen werden.

Regelpoetik bot.<sup>338</sup> Er bezeichnet einen euphorischen, entrückten Zustand, in den der Künstler durch Kontemplation und göttliche Inspiration gelangt, und der es ihm erlaubt, an der göttlichen Schönheit und Harmonie teilzuhaben, sowie tiefere Weisheiten zu erkennen, und diese in seinen Werken zu verarbeiten.<sup>339</sup> Der Poet wurde in diesem Sinne quasi zu einem Werkzeug Gottes erklärt, und erhält damit prophetische Bedeutung. In der Tat wurden auch die biblischen Propheten und die heidnischen Orakel von der neuplatonisch beeinflussten Poetik gerne als Vorbilder angeführt.<sup>340</sup> Der *furor poeticus* ist auch verwandt mit dem *furor* des Verliebten verglichen, der von der Schönheit des Objekts seiner Begierde geblendet wird, und nicht mehr Herr seines Verstandes zu sein scheint.<sup>341</sup>

Die vierte wichtige Quelle war nun die *Poetik* des Aristoteles. Seine Abhandlung war zwar schon die gesamte Renaissance hindurch grundsätzlich bekannt, wurde aber dennoch bis weit ins 16. Jahrhundert hinein kaum beachtet.<sup>342</sup> Sie wurde im Jahr 1498 von Giorgio Valla erstmals ins Lateinische übersetzt, und 1508 von Aldus Manutius in einer griechischen Version herausgegeben, aber erst die zweite und bessere lateinische Übersetzung von Alessandro Pazzi aus dem Jahr 1536 scheint die Rezeption dieses Werkes in Gang langsam gesetzt zu haben.<sup>343</sup> In der Folge war der Traktat vorerst nur für die Entwicklung und Diskussion der Renaissancetragödie von Bedeutung, bis er mit den ersten ausführlichen

---

<sup>338</sup> Z.B.: VIDA (Zit. Anm. 335), S. 69ff. FRACASTORO (Zit. Anm. 286). PARTHENIO (Zit. Anm. 286), S. 4f. S. 77f. Für eine genauere Analyse des Einflusses neuplatonischer Ideen auf die Renaissancepoetik siehe: WEINBERG (Zit. Anm. 41), Bd. 1, S. 79/97/250ff.

<sup>339</sup> Die Hauptquellen für diese Vorstellungen sind: PLATON, Phaidros, 245a (Sämtliche Werke, Sämtliche Werke (Zit. Anm. 210), Bd. 2, S. 565), sowie: PLATON, Ion, 532d-535a. Im Ion führt Platon als Beispiele die Werke von Malern, Bildhauern, Musikern und Poeten an.

<sup>340</sup> So z.B. FRACASTORO (Zit. Anm. 286), S. 78. Diese Ansicht wurde auch von Marsilio Ficino geteilt: KRISTELLER (Zit. Anm. 212), S. 292f. Die weitreichende Wirkung dieser Ansicht zeigt sich auch darin, dass sogar der bekannte Aristoteliker Pietro Pomponazzi den Poeten als Werkzeug Gottes sieht: WEINBERG (Zit. Anm. 41), Bd. 1, S. 260.

<sup>341</sup> Die Quelle des *furor* der Verliebten ist in Platons *Phaidros* zu finden: PLATON, Phaidros, 249c-252c (Sämtliche Werke (Zit. Anm. 210), Bd. 2, S. 571-574. Platon beschreibt darin, wie die Schönheit eines Menschen den Betrachter an den Glanz der Schönheit der Ideen erinnert, die seine Seele vor ihrer Inkarnation in den himmlischen Sphären in ihrer reinen Form geschaut hätte. Diesen Glanz könne der Mensch aber nicht deuten, da er seinen Ursprung nicht mehr kenne, und so verfiere er in einen Zustand der Entzückung, und beginne das Objekt seiner Begierde anzubeten.

<sup>342</sup> Es lassen sich zwar bei manchen Poetikern durchaus einzelne Gedanken aus diesem Werk wiederfinden, aber es existiert keine Poetik vor der Mitte des Jahrhunderts, die sich Aristoteles als Richtschnur nimmt, wie das später durchgehend der Fall ist. Bei Daniello finden sich z.B. schon Gedanken zum Thema der Erregung der Affekte des Publikums, die von Aristoteles beeinflusst zu sein scheinen, aber der Traktat als Ganzes folgt noch in erster Linie dem Vorbild von Horaz: DANIELLO (Zit. Anm. 286), S. 40).

<sup>343</sup> Zur Geschichte der Wiederentdeckung der Poetik des Aristoteles, ihren Übersetzungen und ihrem wachsenden Einfluss, siehe: Weinberg (Zit. Anm. 41), S. 349-423. F. TATEO, La „riscoperta“ di Aristotele e le discussioni sulla poetica e sulla retorica. Ludovico Castelvetro, in: E. MALATO [Hrsg.], Storia della letteratura italiana, Bd. IV, S. 482-489.

Kommentaren von Robortello (1548) und Maggi/Lombardi (1550) schlagartig zum bestimmenden Vorbild und zur wichtigsten Autorität für die gesamte Poetik wurde.<sup>344</sup>

Aristoteles behandelt hauptsächlich die Tragödie, die er folgendermaßen definiert:

Die Tragödie ist Nachahmung (*mimesis*) einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden. Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer (*eleos*) und Schaudern (*phobos*) hervorruft und hierdurch eine Reinigung (*katharsis*) von derartigen Erregungszuständen bewirkt.<sup>345</sup>

Aristoteles versteht nun nicht nur die Tragödie, sondern auch das Epos ganz im Sinne des Dramas als fiktive Darstellung, bei der der Dichter möglichst nur durch den Mund seiner Figuren spricht, und nicht als Erzähler.<sup>346</sup> Die Nachahmung von menschlichen Handlungen ist für ihn das entscheidende Charakteristikum der Poesie, was wahrscheinlich durch die Konzentration auf das Drama bedingt ist. Erst an zweiter Stelle steht die anziehend geformte Sprache, die aber dennoch ein wichtiger Bestandteil der Poesie bleibt. Für die Nachahmung von Handlungen empfiehlt er diese nicht wie in der Historie streng nach der Wirklichkeit zu gestalten, sondern nach den Regeln der Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit. Besonders die hohe Poesie soll sich nicht der Darstellung der chaotischen Abläufe der Realität anschließen, sondern eine ideale, logisch nachvollziehbare Handlung darstellen.<sup>347</sup> Zur Nachahmung von Personen nennt er verschiedene Möglichkeiten, die dem Poeten gegeben wären, wobei er die Malerei zur Illustration heranzieht. Die eine besteht darin die Figuren schöner und besser zu gestalten, als sie wirklich sind, die zweite sie hässlicher und schlechter zu machen, und die dritte sie der Realität möglichst ähnlich zu machen.<sup>348</sup>

---

<sup>344</sup> F. ROBOTELLO, In librum Aristotelis de arte poetica explicationes, Florenz 1548. V. MAGGI / B. LOMBARDI, In Aristotelis librum de poetica communes explanationes Madii vero in eundem librum propriae annotationes, Venedig 1550.

<sup>345</sup> ARISTOTELES, Poetik (Zit. Anm. 5), VI, S. 19.

<sup>346</sup> EBD., III, S. 8-11.

<sup>347</sup> EBD., IX, S. 28/29: „Aus dem Gesagten ergibt sich auch, dass es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche.“

<sup>348</sup> EBD., II, S. 6f/7f: „So halten es auch die Maler: Polygnot hat schönere Menschen abgebildet, Pauson hässlichere, Dionysios ähnliche.“ Aristoteles vergleicht dies auch mit der Unterscheidung zwischen der Tragödie, wo „bessere“, d.h. idealisierte Menschen gezeigt würden, und der Komödie, wo „schlechtere“ Menschen als in der üblichen Realität dargestellt werden.

Die Ziele eines poetischen Werkes beschränken sich in der Tragödie auf die Erregung von den Affekten Jammer und Schauern (*eleos* und *phobos*), was zu einer Reinigung (*katharsis*) von diesen Gefühlen führen soll. Von einem belehrenden Zweck der Poesie oder gar allegorischen Interpretationen ist bei Aristoteles allerdings keine Rede, so schließt er z.B. explizit die Lehrgedichte aus dem Gebiet Poesie aus, und ordnet sie ihren jeweiligen Spezialgebieten zu, da sie nur der Form nach, nicht aber nach dem Inhalt poetisch wären.<sup>349</sup>

Angesichts der doch recht komplexen Definition der Poesie überrascht es kaum, dass dieses Werk so lange ignoriert wurde. Die Bedeutungen von *eleos* und *phobos*, aber auch der *Katharsis*, die z.T. noch heute Rätsel aufgeben, waren für die Gelehrten der Renaissance oft rätselhaft und verwirrend. Der größte Gegensatz zur damals vorherrschenden Auffassung betrifft aber Aristoteles' Hauptforderung, wonach der Dichter möglichst nicht als Erzähler erscheinen soll, der die Geschichte dem Leser in eigenen Worten erzählt, sondern der nur durch seine Figuren sprechen soll. Aristoteles fordert diese „nachahmende“ Erzählweise ausdrücklich nicht nur für das Drama, wo es ohnehin keinen Erzähler gibt, sondern auch für die Epik, und nennt Homer als Beispiel.<sup>350</sup> Diese Ansichten mussten den Poeten der Renaissance vorerst ziemlich fremd und rätselhaft erscheinen. Die direkte Erzählung durch den Dichter war im Spätmittelalter und in der Frührenaissance Normalität. Man denke nur an die *Divina commedia*, wo Dante selbst, gemeinsam mit Vergil, als erzählende Figur durch das Geschehen führt. Außerdem waren Aristoteles' Ansichten völlig inkompatibel mit der damals so bedeutenden volkssprachlichen Lyrik, wo der Dichter fast ausschließlich mit eigener Stimme spricht, und nicht indirekt durch Figuren. Hierfür war Horaz die weitaus naheliegendere Quelle, der sich in der *Ars Poetica* schließlich auch in lyrischer Form direkt an seine Leser wendet, und dessen Ratschläge in erster Linie auf Lyrik und Epik abgestimmt sind.

Im Großen und Ganzen lässt sich sagen, dass die Dichtung der frühen Renaissance noch hauptsächlich eine erzählende Dichtung ist, und keine nachahmende. Der Dichter sieht sich als vermittelnder und kommentierender Erzähler, der dem Leser eine Geschichte, einen Sachverhalt, bestimmte Ansichten, Meinungen oder Gefühle nahebringt. Er selbst, seine Stimme, ist zugleich sein Medium.

---

<sup>349</sup> EBD., I, S. 6/7 / IX, S. 28/29.

<sup>350</sup> EBD., XXIV, S. 83: „Der Dichter soll nämlich möglichst wenig in eigener Person reden; denn insoweit ist er nicht Nachahmer. Die anderen Dichter setzen sich fortwährend selbst in Szene und ahmen nur wenig und nur selten nach. Homer dagegen lässt nach kurzer Einleitung sofort einen Mann oder eine Frau oder eine andere Person auftreten; hiervon ist keine ohne Charakter, vielmehr eine jede mit einem Charakter begabt.“

Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, dass die Rezeption von Aristoteles' *Poetik* in den frühen 40er Jahren des Cinquecento fast ausschließlich in Zusammenhang mit der Wiederentdeckung der antiken Tragödie erfolgt, wo seine Ansichten nicht so stark mit den etablierten Gewohnheiten und Traditionen kollidieren konnten. Auf diesem Gebiet diente Aristoteles' Traktat einer kleinen Avantgarde von Wiederentdeckern und Erneuerern der griechischen Tragödie als willkommene Stütze, um eine geregelte und hochqualitative Form der italienischen Tragödie zu propagieren und zu entwickeln.<sup>351</sup> Auf diesem Gebiet waren über das Mittelalter hinweg besonders die großen griechischen Tragödien in Vergessenheit geraten. Die wenigen früheren Tragödien orientierten sich am Vorbild von Seneca, der ganz im Gegensatz zu den Griechen und Aristoteles eine Form der Tragödie mit langen Monologen und Ansprachen bevorzugte. Sehr wichtig war dabei die Zurschaustellung von Kunstfertigkeit und sprachlichem Stil des Autors, was den Gewohnheiten der frühen Renaissance naturgemäß sehr entgegenkam. Bis heute ist nicht völlig geklärt, ob Senecas Tragödien überhaupt zur Aufführung im Theater bestimmt waren oder nur zur Lesung. Auch die frühen italienischen Tragödien waren nicht zur Aufführung mit Schauspielern bestimmt, sondern wurden nur vorgelesen.<sup>352</sup> Erst mit der Wiederentdeckung der griechischen Tragödie wurden von Giraldi-Cinthio und Speroni szenische Aufführungen von italienischen Tragödien unternommen (beide 1541). Gleichzeitig entbrannte über diese beiden Werke eine hitzige Diskussion, in deren Folge erstmals Aristoteles' *Poetik* als Autorität auftritt.<sup>353</sup> Wichtig ist dabei die Orientierung der neuen Tragödien an den griechischen Vorbildern, auch wenn Seneca weiterhin ein wichtiger Einfluss blieb. Nun wurde vermehrt Wert auf Komposition und Dichte der Handlung gelegt, anstatt nur auf die rhetorische Qualität der Sprache, wobei Aristoteles der wichtigste Bezugspunkt war. Die szenische Aufführung führte zu einer neuen Konzentration auf Handlung, Aktion und dramatischen Effekten, durch die das Publikum zu unterhalten war. Dieses Publikum bestand nun, wie besonders Salvatore di Maria betont hat, nicht mehr in erster Linie aus gelehrten Literaten wie bei den früheren Lesetragödien, sondern zumeist aus einem höfischen Publikum, das nicht nur mit sprachlichen Feinheiten unterhalten

---

<sup>351</sup> S. DI MARIA, *The Italian Tragedy in the Renaissance. Cultural Realities and Theatrical Innovations*, Lewisburg/London 2002, S. 20ff. N. BORSELLINO/R. MERCURI, *Il teatro del Cinquecento*, Rom/Bari 1986, S. 72ff.

<sup>352</sup> EBD., S. 18f. Für den Einfluss Senecas auf die frühen Tragödien der Renaissance siehe: M.T. HERRICK, *Italian Tragedy in the Renaissance*, Urbana 1965, S. 1ff. Zur Frage der Aufführungspraxis im 16. Jahrhundert siehe auch: J. HÖSLE, *Das italienische Theater von der Renaissance bis zur Gegenreformation*, Darmstadt 1984, S. 80ff.

<sup>353</sup> Neben Giraldi Cinthio und Speroni beteiligten sich vor allem Giovanni Ruccellai und Giangiorgio Trissino an diesem Diskurs. Zum wachsenden Einfluss der griechischen Tragödie siehe: HERRICK (Zit. Anm. 352), S. 43ff. BORSELLINO/MERCURI (Zit. Anm. 351), S. 99f.

werden wollte, sondern durch Dramatik, Aktion und Affekte. Gerade zu dieser neuen Entwicklung lieferte Aristoteles' *Poetik* die passende theoretische Grundlage.<sup>354</sup>

Nachdem sich Aristoteles in dieser Diskussion als bestimmende Autorität etablieren konnte, weitete sich sein Einfluss zur Jahrhundertmitte mit dem Erscheinen der ersten Kommentare schließlich auch auf die Epik und andere Gebiete der Poesie aus. Die dramatischen Stilmittel, die Forderung nach einer nachahmenden Erzählung, das Ziel der Katharsis etc., all das wurde nun als Maßstab an das gesamte Gebiet der Poesie angelegt.<sup>355</sup>

## **7.2 Die Abgrenzung der Poesie zu Historie und Rhetorik**

Nachdem nun die Grundlagen der Renaissancepoetik bekannt sind, soll nun das zu untersuchende Genre „poetische Malerei“ näher definiert werden. Dafür wird vorerst die Definition von „Poesie“ zu untersuchen sein, wie sie in der Renaissance gesehen wurde. Besonders der Vergleich mit den verwandten literarischen Disziplinen wird dabei zur Klärung beitragen. Danach wird zu zeigen sein, dass sich manche der Unterschiede zwischen den literarischen Genres, vor allem der Poesie und der Historie, auch in der Malerei wiederfinden lassen.

Ein Widerspruch, der sich bei den *ut pictura poesis*-Vergleichen aufdrängt, zeigt sich im unterschiedlichen Umfang der behandelten Sujets und Aufgaben von Malerei und Poesie. Im Gegensatz zur Poesie, deren Aufgabengebiet in der Renaissance relativ eng gesteckt war, nämlich erfundene Geschichten mit zumeist mythologischem, d.h. profanem Sujet, war in der Malerei nicht nur dieses Gebiet zu bedienen, sondern auch die großen Aufgaben der religiösen, historischen, und propagandistischen Malerei, um nur die wichtigsten zu nennen. Dass nun die Malerei mit der Poesie auf dem Gebiet der mythologischen Sujets gut vergleichbar ist, kann kaum bezweifelt werden. Wie sich die Sache aber mit den anderen Sujets der Malerei verhält, muss nun näher untersucht werden, denn man könnte mit gutem Recht annehmen, dass z.B. für Bilder von historischen Begebenheiten nicht dieselben

---

<sup>354</sup> DI MARIA (Zit. Anm. 351), S. 21ff.

<sup>355</sup> Gut nachvollziehbar ist das am Beispiel von Ludovico Ariosts *Orlando Furioso* (1506-32), der im späten Cinquecento meist anhand von Aristoteles bewertet und kritisiert wird. Siehe: WEINBERG (Zit. Anm. 41), Bd. 2, S. 954ff.

Darstellungsstrategien angewendet wurden wie in den Mythologien, besonders in Hinblick auf die Tatsache, dass auch in der Literatur hier wichtige Unterschiede gemacht wurden.

Für unsere Untersuchung sind besonders die Unterschiede von Poesie und Geschichtsschreibung von Interesse, von denen der früheste Beitrag bereits von Aristoteles stammt:

Aus dem Gesagten ergibt sich auch, dass es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, dass sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt - man könnte ja auch das Werk Herodots in Verse kleiden, und es wäre in Versen um nichts weniger ein Geschichtswerk als ohne Verse; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, dass der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit.<sup>356</sup>

An diese Stelle knüpfen auch einige Autoren der Renaissance an. Für unsere Zwecke ist dabei besonders Dionigio Atanagis Traktat über die Geschichtsschreibung als nützliche Quelle von Bedeutung.<sup>357</sup> Dieser liefert eine kurze und prägnante Zusammenfassung der wichtigsten Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Poesie und Historie, die in der Poetik des mittleren Cinquecento geläufig waren. Zunächst unterscheidet er allerdings die Historie von den Annalen. Der Unterschied liegt für ihn darin, dass die Annalen nur die geschehen Ereignisse auflisten, während diese von der Historie auch erklärt würden. Außerdem wäre die Historie mit einem ansprechenden Stil nach rhetorischen und poetischen Ansprüchen gestaltet, und biete dadurch dem Leser Nützlichkeit (*utilità*) und Genuss (*diletto*) gleichermaßen.<sup>358</sup> Auf den Vergleich mit den Annalen folgt der Vergleich mit der Poesie: Atanagi ist bereits stark von

---

<sup>356</sup> ARISTOTELES, Poetik (Zit. Anm. 5), IX, S. 29.

<sup>357</sup> D. ATANAGI, Ragionamento de la eccelentia et perfettione de la historia, Venedig 1559. Siehe auch: WEINBERG (Zit. Anm. 41), S. 40-42. Außerdem behandelt auch Lionardi dieses Thema relativ ausführlich, aber weniger übersichtlich, weshalb ich hier vor allem Atanagi folgen werde. Siehe: LIONARDI (Zit. Anm. 315), S. 16-22. Weitere Vergleiche finden sich z.B. bei DANIELLO (Zit. Anm. 286), S. 41-43.

<sup>358</sup> ATANAGI (Zit. Anm. 357), S. 4.

der aristotelischen Poetik beeinflusst, und so betrifft die erste Unterscheidung die *Imitatione* (Nachahmung), die zwar der Poesie, aber nicht der Historie zu Eigen wäre.<sup>359</sup> Aristoteles folgend schreibt er, dass die wichtigste Unterscheidung in der Imitation liegen würde und nicht in der Versform. Es folgt der Unterschied, dass sich die Poesie jeweils auf nur eine Handlung einer Person konzentriert, während die Historie im Normalfall viele Handlungen von verschiedenen Personen behandeln würde (auch dies eine Unterscheidung von Aristoteles). Weiters suche der Poet die einfache und reine Idee der Dinge, während der Historiker die Dinge im Einzelnen behandle und genauso wie sie wirklich seien (Atanagi vergleicht hier den Historiker mit einem Maler, der getreu nach der Natur portraitiert). Wichtig ist seiner Meinung nach auch, dass die Poesie die Dinge so beschreibt, wie sie der Wahrscheinlichkeit nach geschehen sollten, und nicht so chaotisch wie sie üblicherweise in der Realität ablaufen. Er betont also den idealistischen Anspruch der Poesie, der sie gerade über die unzulängliche Wirklichkeit erhaben macht.<sup>360</sup> Alle diese Argumente sind letztlich auf die Poetik des Aristoteles zurückzuführen. Weitere Kennzeichen der Poesie wären u.a. die größere erzählerische Freiheit des Poeten, der sich nicht an die Regeln der Natur halten muss, der ausschmücken und ergänzen kann, wie es ihm gefällt, sowie die Ordnung der Geschehnisse nach einem zentralen Plot, dem sich alles unterordnet, und eine nicht an die chronologischen Abläufe gebundene Erzählweise.<sup>361</sup> Außerdem nennt er die Erfindung von Göttern und Personifikationen, sowie die versteckten Allegorien hinter den wörtlichen Bedeutungen als ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal: „Ma il Poeta molte volte dice una cosa, & intendo un' altro: occultando sotto il velo delle sue fittioni, o qualche heroica virtù, o qualche bella dottrina.“<sup>362</sup>

---

<sup>359</sup> EBD.

<sup>360</sup> ATANAGI (Zit. Anm. 357), S. 4. Dieses Kriterium ist ganz klar auf Aristoteles' Ziel der Darstellung von allgemeinen Prinzipien zurückzuführen. Auch Fracastoro unterscheidet mit diesem Argument den Poeten vom Redner und Historiker: FRACASTORO (Zit. Anm. 286), S. 72. Hier wird auch deutlich, dass das „Allgemeine“ des Aristoteles von den Gelehrten der Renaissance ohne weiteres mit den platonischen „Ideen“ vermischt wird. Zu diesem Thema siehe auch: KABLITZ (Zit. Anm. 43), S. 79ff. BUCK, Italienische Dichtungslehren (Zit. Anm. 42), S. 96.

<sup>361</sup> Dasselbe schon bei ARISTOTELES, Poetik (Zit. Anm. 5), VIII, S. 29: „Demnach muss, wie in den anderen nachahmenden Künsten die Einheit der Nachahmung auf der Einheit des Gegenstandes beruht, auch die Fabel, da sie Nachahmung von Handlung ist, die Nachahmung einer einzigen, und zwar einer ganzen Handlung sein. Ferner müssen die Teile der Geschehnisse so zusammengefügt sein, dass sich das Ganze verändert und durcheinander gerät, wenn irgendein Teil umgestellt oder weggenommen wird. Denn was ohne sichtbare Folgen vorhanden sein oder fehlen kann, ist gar nicht ein Teil des Ganzen.“ Dieses Ideal der vollkommenen Einheitlichkeit findet sich auch bereits in Leon Battista Albertis Architekturtraktat: „La bellezza esser una ragionevole convenienza di tutte le parti in guisa composta, che non vi si possa aggiugnere, ne sciemare, ò mutare cosa alcuna, che quella opera non doventi peggiore.“ L.B. ALBERTI, I dieci libri de l' architettura, Venedig 1546, VI, 2, S. 118.

Zur nicht chronologischen Erzählweise siehe: FOWLER (Zit. Anm. 25), S. 34ff. Diese Unterscheidung geht weniger auf Aristoteles, als auf Horaz und Quintilian zurück, und wird auch von den meisten Poetikern genannt.

<sup>362</sup> ATANAGI (Zit. Anm. 357), S. 5.

Atanagi nennt aber auch einige Gemeinsamkeiten von Poesie und Historie. So sind die Ziele dieselben, nämlich: *insegnare* (belehren), *dilettare* (erfreuen), *muovere* (bewegen), und vor allem *giovare* (nützen), obwohl dieses mehr für die Historie gelten würde. Außerdem befolgten beide die Umsicht und das *decoro*, erzählten oft von denselben Dingen, und verwendeten z.T. dieselben Stilmittel.<sup>363</sup>

Wir sehen also, dass sich die Unterschiede in der Theorie vor allem in inhaltlichen Fragen, besonders der Auswahl und Anordnung des Stoffes, manifestieren, die Stilmittel aber nur geringfügig abweichen. Historien wurden allerdings üblicherweise in Prosa abgefasst, und selten in Versen. Daher steht sie aber in stilistischer Hinsicht der Prosadichtung sehr nahe, besonders was die Verwendung von rhetorischen Stilmitteln betrifft.

Dies führt uns nun direkt zur Rhetorik, einer weiteren Kunst, die stark mit der Poesie verknüpft war. In der kunsthistorischen Forschung wurde immer wieder der starke Einfluss der antiken Rhetorik für die kunsttheoretischen Traktate der Renaissance festgestellt.<sup>364</sup> Das ist zwar für die Theorie durchaus nachvollziehbar, besonders etwa für einen Autor wie Alberti, aber für die Praxis der Malerei selbst stellt sich doch die Frage, ob der Einfluss einer so speziellen Kunst wie der Rhetorik auch tatsächlich so bedeutend war wie die Theorie vermuten lässt.

Die Regeln der Rhetorik lassen sich bekanntermaßen nicht nur in den spezifischen Aufgaben des Redners, wie z.B. bei Gericht, in der Politik oder in der Predigt des Priesters anwenden, sondern in jeder Situation, in der Eloquenz und Überzeugungskraft gefragt ist, so z.B. im wissenschaftlichen und philosophischen Diskurs oder eben auch in der Poesie. Sie wurde dadurch quasi als Fundament jeder literarischen Produktion gesehen, und an den Schulen ausführlich gelehrt. Der Poet bediente sich nun der Regeln und Lehren der Rhetorik in erster Linie, um sich zu Strategien der überzeugenden Vermittlung einer Geschichte, der emotionalen Beeinflussung der Leser, und der Erlangung einer geordneten Form seiner Dichtung inspirieren zu lassen.<sup>365</sup> Die Rhetorik wurde damit als die wichtigste Stütze des Poeten betrachtet.<sup>366</sup> Die Rhetorik sollte dem Poeten durch ihre Kunstgriffe und Figuren den

---

<sup>363</sup> EBD., S. 5f.

<sup>364</sup> Siehe z.B.: BAXANDALL, Giotto and The Orators, Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, Oxford 1991. SHEARMAN, Only Connect (Zit. Anm. 267). N. MICHELS, Bewegung zwischen Ethos und Pathos: zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts, Münster 1988.

<sup>365</sup> Ausführlich ist die Verwertung dieser Dinge durch den Poeten von Daniello und Lionardi dargelegt worden: DANIELLO (Zit. Anm. 286), S. 46ff. LIONARDI (Zit. Anm. 322), S. 7ff.

<sup>366</sup> So empfiehlt z.B. Marco Girolamo Vida dem Schüler der Poesie ausdrücklich Cicero genauestens zu studieren: VIDA (Zit. Anm. 335), S. 29.

Zugang zum Leser erleichtern, und ihm dabei helfen in seine Werke Ordnung und Struktur zu bringen. Eine essentielle Gemeinsamkeit bilden die Rhetorischen Figuren, deren Verwendung sowohl für den Redner, als auch den Poeten essentiell war, um die Emotionen der Rezipienten in der gewünschten Weise zu beeinflussen. Der große Unterschied liegt wiederum in der Erfindung von Geschichten. Die Rhetorik bezieht sich immer auf einen konkreten, gegebenen Sachverhalt, und regelt seine Ordnung und Ausführung, die Erfindung ist dagegen eine reine Sache der Poesie.<sup>367</sup> Eine interessante Tatsache ist auch, dass die Werkzeuge, die dem Redner zur Überzeugung des Publikums dienen, nämlich *docere*, *delectare* und *movere*, in der Poetik als die Ziele des Poeten gesehen werden. Ziele und Mittel sind hier also vertauscht, was für die Rhetorik nur Mittel zum Zweck ist, wird in der Poesie, wie auch in der „poetischen“ Malerei, zum Selbstzweck.

Die enge Verknüpfung von Poesie und Rhetorik führte allerdings zu der Gefahr, es mit den Unterschieden nicht so genau zu nehmen, sogar bei einem ansonsten so kritischen Denker wie Julius Cäsar Scaliger. Dieser sieht den Unterschied der literarischen Künste nur in der Form, für ihn beschreibt etwa die Philosophie einen Gegenstand kurz und sachlich, die Rhetorik in ausführlicherer und ansprechenderer Form für das Publikum, und Poesie und Historie in schmuckvoller Form.<sup>368</sup> Hier zeigt sich, dass nicht immer nur die Erfindung, sondern die schmuckvolle Ausformung als wichtigstes Charakteristikum der Poesie angesehen wurde. Diese ästhetische Komponente der Sprache wurde von einigen Autoren offenbar als die eigentliche Domäne und Erfindung der Poesie gesehen, der sich später aber auch die Rhetorik bediente, um ihre Reden ansprechender und bewegender zu gestalten.<sup>369</sup> Daraus ergibt sich aber auch, dass in stilistischer Hinsicht wenig Unterschied zwischen rhetorischer und poetischer Sprache (in der Prosa) bestanden hat. Beide bedienten sich der geordneten, durchkomponierten Sprache, sowie einer schmuckvollen Ausformung. Unterschiede lassen sich hier nur in der Gewichtung festmachen, wo die Rhetorik mehr Wert auf logisch geordnete Zusammenhänge legt, und die Poesie auf die schmuckvolle Form und sprachliche Phantasie.

---

<sup>367</sup> Besonders Giraldis Cinthio betont, dass die Erfindung von unmöglichen Dingen den Poeten erst ausmacht: GIRALDI CINTHIO, *Discorsi* (Zit. Anm. 149), S. 54.

<sup>368</sup> SCALIGER (Zit. Anm. 319), I, 1,6 (Bd. 1, S. 60/61). Sehr ähnlich argumentiert bereits Daniello: DANIELLO (Zit. Anm. 286), S. 19.

<sup>369</sup> So meint z.B. auch Parthenio, die Rhetorik habe ihre Stilmittel in der Antike erst von der Poesie gelernt und übernommen: PARTHENIO (Zit. Anm. 286), S. 3f.

### 7.3 Poetische, historische und rhetorische Malerei

Wenn man nun diese Unterscheidungen der literarischen Künste mit der Malerei vergleicht, ergeben sich einige aufschlussreiche Konsequenzen.<sup>370</sup> Was die inhaltliche Seite betrifft, würden z.B. die mythologischen Gemälde naturgemäß der Poesie nahestehen, während religiöse Sujets, die schließlich nicht erfundene sondern als wahr vorausgesetzte Ereignisse schildern, in den Bereich der Historie fallen würden, und wegen ihres missionarischen Anspruchs besonders die Anwendung rhetorischer Stilmittel zur emotionalen Beeinflussung der Adressaten nahelegen. Diese Unterscheidung haben wir bereits bei Giovanni Andrea Gilio angetroffen, der ausführlich die Unterschiede zwischen dem *pittore poetico* und dem *pittore historico* untersucht.<sup>371</sup> Der größte Unterschied ist für ihn, und hier folgt er ganz dem Vorbild von Horaz' *Ars Poetica*, dass der poetische Maler die Lizenz zur eigenständigen Erfindung unwahrer und sogar unmöglicher Dinge besäße, während sich der *pittore historico* wörtlich an seine schriftlichen Vorlagen zu halten habe.<sup>372</sup> Ebenso leitet er von Horaz die Grenzen der poetischen Erfindungen ab, die ebenso wie wahre Dinge in gewissem Maße die Ordnung der Natur berücksichtigen müssten, um nicht lächerlich zu wirken.<sup>373</sup> Diese Dinge habe auch der historische Maler zu berücksichtigen, indem er Schauplatz, Kostüme, Benehmen der Figuren etc. historisch korrekt wiedergibt, so dass sich keine Fehler und Ungereimtheiten finden ließen. Er vergleicht diese Vorschriften auch mit den Regeln der Malkunst selbst, wo Fehler in Proportionen und Perspektive ebenso lächerlich wirken würden, wie inhaltliche Fehler.<sup>374</sup> In beiden Fällen geht es ihm um die objektive Wahrheit der Darstellung, in allen Punkten der Überlieferung.<sup>375</sup>

Es wäre nun von Interesse zu untersuchen oder diese Unterschiede auch im Stil der Bilder ihre Auswirkungen zeigen. Zu diesem Zweck will ich nun im Folgenden auf einen etwas drastischen Vergleich zurückgreifen:

---

<sup>370</sup> Einige kurze Überlegungen zu diesem Thema in Bezug auf Tizians *Dornenkrönung* und *Ecce Homo* finden sich bereits bei Valeska VON ROSEN: (Zit. Anm. 19), S. 215-17.

<sup>371</sup> Siehe S. 98f/101.

<sup>372</sup> GILIO, Dialogo (Zit. Anm. 7), S. 79v(ff).

<sup>373</sup> EBD., S. 76v. Hier spielen auch Aristoteles' Gesetze der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit des Dargestellten (siehe S. 106f), und allgemein die Regeln des *decoro* eine Rolle.

<sup>374</sup> EBD., S. 79v.

<sup>375</sup> Gilio fordert weitestgehende literarische Treue, wobei er aber die Variation bestimmter unwichtiger Details nicht ablehnt (ähnlich wie etwa die Abweichung der Worte in der literarischen Paraphrase), zumal viele dieser, für eine bildliche Darstellung notwendigen „Akzidenzien“ dem Künstler nicht bekannt sein können. Nur die Änderung der „Substanz“ des historischen Themas ist für ihn unverzeihlich. GILIO, Dialogo (Zit. Anm. 7), S. 97v.

Wenn man die klassischen venezianischen Historiengemälde aufgreift, wie sie im 16. Jahrhundert überall in den Versammlungsräumen (insbesondere in den *Scuole*, den Räumlichkeiten der Laienbruderschaften) Venedigs zu finden waren, und deren Zweck hauptsächlich in der Erzählung von religiösen und weltlichen Historien zum Ruhm der venezianischen Republik liegt, dann fallen einige Unterschiede zu den mythologischen Bildern auf. In diesen Bildern ist z.B. meist eine sehr detailreiche urbane Architekturlandschaft oder eine weitläufige und detailreiche Landschaft zu finden, die in dieser Form in den mythologischen Bildern kaum zu finden sind. Weiters fällt die hohe Anzahl von Figuren ins Auge, die entweder direkt am Geschehen beteiligt sind, als Zuschauer fungieren oder als unbeteiligte Statisten in die urbane Kulisse eingefügt sind, und mit dem eigentlichen Geschehen nichts zu tun haben.<sup>376</sup> Vergleichen wir nun diese zwei Beobachtungen mit den von Atanagi geschilderten Charakteristika der Historie, so fallen sofort die Übereinstimmungen ins Auge.<sup>377</sup> Die Historie behandelt ihm zufolge „viele Handlungen von vielen Menschen“, die Poesie hingegen beschränkt sich im Idealfall auf „eine Handlung von einem Menschen“. Eine weitere Unterscheidung ist, dass die Historie einem natürlichen und mitunter konfusem Ablauf der Handlungen, so wie sie geschehen sind, folgen muss, während in der Poesie alle Handlungen in Verbindung zum Plot stehen, und sich auf das Ganze beziehen müssen. Dies erklärt die große Anzahl von unbeteiligten Figuren in den Historiengemälden, die ihren eigenen Tätigkeiten nachgehen, und eigentlich nur Staffage in der Landschaft sind oder auch die Darstellung von verschiedenen Episoden einer Geschichte im selben Bild, wie z.B. in Vittore Carpaccios *Ankunft der Gesandten* (ca. 1495, Abb. 23).<sup>378</sup> Das stellt eine Episode der Ursulalegende dar, die sich zur Völkerwanderungszeit am Hof des Königs der Bretagne zugetragen haben soll. Die Hauptszene ist hier zwar im Vordergrund recht deutlich hervorgehoben, aber die ganze Szene ist umrahmt von einer äußerst detaillierten Beschreibung der Umgebung, wodurch sie eine lokale Verankerung in einem für

---

<sup>376</sup> Zwar konnten die Maler dieser Bilder in den wenigsten Fällen vom wirklichen Aussehen der, zumeist orientalischen, Schauplätze ihrer Bilder oder von den Kostümen der Menschen wissen, es ist aber das Bemühen um eine möglichst genaue und wahrscheinliche Rekonstruktion zu erkennen.

<sup>377</sup> Schon Patricia Fortini-Brown kommt in ihrem Buch über Carpaccio die narrative Malerei Venedigs zu dem Schluss, dass diese besonderen Darstellungstraditionen der Historienbilder eng mit der literarischen Tradition der venezianischen Historiker und Chronisten zusammenhängen. Besonders die genaue Schilderung auch von nebensächlichen Dingen nennt sie als gemeinsames Charakteristikum der Bilder und der Chroniken: P. FORTINI-BROWN, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven [Conn.] 1988.

<sup>378</sup> Die Darstellung verschiedener Episoden derselben Geschichte kommt zwar auch in mythologischen Gemälden vor, wie z.B. in Correggios *Leda und der Schwan* (Abb. 43). Allerdings handelt es sich dabei praktisch immer um verschiedene Phasen derselben konkreten Handlung, und mit denselben Figuren. Carpaccios *Ankunft der Gesandten* ist Teil eines Gemäldezyklus der Ursulalegende für die Scuola di Sant' Orsola in Venedig (die Bilder befinden sich heute in der *Accademia*). Siehe: P. HUMFREY, *Carpaccio*, Florenz 1991, S. 39-41.

den Betrachter der Renaissance überzeugend und real wirkenden Umfeld erfährt. Der Künstler hätte auf all das verzichten, und die Erzählung noch viel prominenter in Szene setzen können, aber dadurch wäre auch ein Stück weit an vermeintlich historischer Genauigkeit und Komplettheit verloren gegangen, die in diesem Zusammenhang zur Glaubwürdigkeit beitragen soll. Außerdem ist gerade in diesem Bild deutlich, dass sich der Maler hier als Erzähler, und nicht als Nachahmer betrachtet. Es gibt mehrere Elemente, die den Betrachter in das Bild mit einbeziehen sollen, wie etwa die Treppe auf der rechten Seite, das offene Tor in der Mitte, und die Erzählerfigur auf der linken Seite, die als Stellvertreter des Künstlers dem Betrachter die Szene zu präsentieren und zu erläutern scheint. Auffällig ist in den Werken der venezianischen Historienmaler besonders auch die Vielfalt an chaotischen, ungeordneten und auffällig unausgereift wirkenden Details, ebenso wie Ruinen und andere Zeichen des Verfalls, die sich so in den mythologischen Bildern ebenfalls nur selten zeigen. Auch diese Elemente sollen gerade durch ihre Mangelhaftigkeit die Glaubwürdigkeit einer realen Szenerie erwecken, die der Lebenswelt des Betrachters auch in ihren Mängeln vergleichbar ist.

Die Beschränkung auf wenige Figuren, die alle derselben Handlung dienen, ist zwar eine Forderung, die bereits Alberti für die Malerei aufgestellt hat, aber die Wurzeln dieser Forderung liegen in der Poetik.<sup>379</sup> Besonders für das Drama war die geringe Anzahl der handelnden Personen schon in der Antike ein wichtiges Thema, das nach genauen Regeln verlangte. Aristoteles empfiehlt für die Tragödie, sich auf die Darstellung nur einer bestimmten Handlung von einer Person zu beschränken, und die Anzahl der gleichzeitig sprechenden Figuren auf ein Minimum zu beschränken.<sup>380</sup> In der Malerei der Hochrenaissance wurden diese Forderungen zu einem bedeutenden Faktor in der Malerei. Massenszenen werden nun fast ausschließlich auf die Darstellung historischer Ereignisse beschränkt. Die Malerei wird zunehmend dramatisiert, und verfolgt zunehmend den Anspruch, dass alle Figuren am Geschehen der Handlung direkten Anteil nehmen.<sup>381</sup> Das hatte auch direkte Auswirkungen auf die Malerei Tizians. Seine Bilder folgen, was die

---

<sup>379</sup> Alberti empfiehlt, nie mehr als neun oder zehn Figuren in einem Bild zu zeigen, und verweist dabei auf die Gepflogenheiten des antiken Theaters: ALBERTI, *Della pittura* (Zit. Anm. 116), II, 40, S. 130/31, Anm. 88.

Aufgrund der immer wieder zu beobachtenden Verwirrung um Albertis Begriff der „historia“ muss hier darauf aufmerksam gemacht werden, dass sich Albertis „historia“ nicht mit der hier besprochenen Trennung der Genres in Einklang befindet. Alberti bezeichnet jedes Bild mit einer Handlung, egal ob mythologisch, historisch oder allegorisch, als eine „historia“. Er unterscheidet also nicht zwischen diesen Genres, und behandelt sie im Grunde genommen in gleicher Weise. (Zu Albertis Begriff der „historia“ siehe: AURENHAMMER, *Studien zur Theorie der „historia“* (Zit. Anm. 39), S. 182ff.)

<sup>380</sup> ARISTOTELES, *Poetik* (Zit. Anm. 5), VIII, XXIII, S. 26-29, S. 76-79. Auch Daniello empfiehlt für die Tragödie eine Beschränkung auf 2-3 sprechende Figuren pro Szene: DANIELLO (Zit. Anm. 286), S. 39.

<sup>381</sup> Im Grunde genommen geht dieses Ideal bereits auf die Malerei Giotto zurück, der in seinem Streben nach größtmöglicher narrativer Klarheit auf fast jedes unnötige Beiwerk verzichtet, und meist nur so viele Figuren einführt, wie für die Erzählung unbedingt nötig sind.

Dramatik der Figuren und der Komposition betrifft, schon im Frühwerk den mittelitalienischen Vorbildern der Hochrenaissance.

Leider sind die Bilder, die Tizian für die des Dogenpalastes gemalt hat beim Brand von 1577 verloren gegangen, und deshalb haben wir heute keine Kenntnis mehr von Tizians Hauptwerken auf dem Gebiet der Historienmalerei. Es existiert heute nur noch ein Gemälde, bei dem sich Tizian mit der Tradition der venezianischen Historienbilder auseinandersetzen musste, und zwar in seinem *Tempelgang Mariens* für die *Scuola Grande della Carità* (Abb. 24).<sup>382</sup> Da es sich um ein Bild für eine *Scuola* handelt, musste sich Tizian wahrscheinlich zwangsweise mit den speziellen Traditionen, die für die Historienbilder in den *Scuole* galten, auseinandersetzen.<sup>383</sup> So sind z.B. die große Anzahl von Figuren, die Architekturkulisse, und die Zuschauer auf den Balkonen für das Œuvre Tizians sehr außergewöhnlich, und auf die Traditionen der *Scuole* zurückzuführen. Auch die Einfügung von Portraitfiguren zeitgenössischer Persönlichkeiten und die Figur der alten Magd vor der Treppe sind darauf zurückzuführen.<sup>384</sup> Wir haben es hier also mit der größten Annäherung Tizians an das venezianische Historienbild zu tun. Trotz der Zugeständnisse an die Bildtradition kann man aber auch hier die Entwicklungen von Tizians dramatischem Stil verfolgen, wenn man mit den früheren Beispielen vergleicht. Die meisten Figuren sind auf die Hauptszene fixiert, nur die Nebenszene am linken Bildrand, wo eine arme Mutter und ein junger Bursche Almosen von einem Patrizier erhalten, hat mit der Handlung an sich nichts zu tun, sondern verweist auf die karitative Aufgabe der Bruderschaft. Auch hier folgt also nicht alles dem Plot, was von Atanagi als Charakteristikum der Historie genannt wird. Allerdings scheint Tizian solche Dinge nur in sehr begrenztem Maße einzuführen, denn auch in der Historie sucht er eher einen dramatischen Stil, der auch der Mode der Zeit besser entspricht, als die veralteten Ansprüche der Bildtradition.<sup>385</sup> Auch die Anzahl der Figuren und der Aufwand für die Architektur und die Landschaft sind im Vergleich zu Carpaccio oder Gentile Bellini deutlich reduziert. Tizian konzentriert sich schon viel mehr auf das Wesentliche, die eigentliche

---

<sup>382</sup> Das Bild entstand zwischen 1534 und 1538 für die Sala dell'Albergo. Siehe: WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 1, S. 123f. HUMFREY, Tizian (Zit. Anm. 72), S. 164. D. ROSAND, *Painting in 16th Century Venice* (Zit. Anm. 18), S. 62-106.

<sup>383</sup> Die *Scuole* waren karitative Leihenbruderschaften, und als solche für das soziale Gleichgewicht in Venedig sehr wichtig. Im Quattrocento hatte sich bei den *Scuole* zunehmend ein Konkurrenzkampf um die schönste Ausstattung mit historischen Gemäldezyklen über das Leben der jeweiligen Schutzheiligen gebildet. Die *Scuola Grande della Carità* war als eine der fünf *Scuole grandi* eine der bedeutendsten, und so war auch die Ausstattung ihres Gebäudes mit sehr großem Prestige verbunden.

<sup>384</sup> Das Vorbild der Magd findet sich in der ganz ähnlichen Figur in Carpaccios *Ankunft der Gesandten* (Abb. 27).

<sup>385</sup> Tintoretto wird schließlich in seinem *Markuswunder* für die *Scuola Grande di San Marco* (1548) diese Ansprüche auf ein absolutes Minimum reduzieren, und eine hochdramatische Szene entwerfen, die für die Bildtradition der *Scuole* einen Wendepunkt darstellt.

Haupthandlung. Dennoch sind im Vergleich mit den späteren mythologischen Gemälden noch deutliche Unterschiede zu erkennen.

Wir können also den Schluss ziehen, dass die Bildzyklen Carpaccios und ähnliche Bilder seiner Zeit auch formal mit den Prinzipien der literarischen Geschichtsschreibung vergleichbar sind. Während Tizian, der sich offenbar schon von Anfang an poetischen Stilprinzipien verpflichtet fühlt, auch in der Historienmalerei danach strebt, diesen Prinzipien näher zu kommen, kann oder will er sich dennoch nicht gänzlich von den historischen Stilmerkmalen frei machen. Tizian konzentriert sich aber sichtlich auf die eigentliche Handlung, und fügt nur so wenig an unnötigem Beiwerk wie möglich hinzu. Vergleicht man die Historienbilder nun mit einem mythologischen Bild wie der *Danae* (Abb. 1, Abb. 2, Abb. 3), wird der Unterschied noch deutlicher: die Konzentration auf die Hauptfiguren, die Verknüpfung der Figuren durch die Handlung, ausgedrückt durch Gestik und Mimik, die fast völlige Ausblendung des Hintergrunds, und nicht zuletzt die Widersprüche mit den Quellen was den Schauplatz im Freien betrifft.<sup>386</sup> Es kommt Tizian nicht darauf an, den überlieferten Schauplatz der Sage zu schildern, sodass er dem Betrachter real und glaubhaft erscheint, sondern er konzentriert sich rein auf die Dramatik der Handlung. Das Ziel der mimetischen Fiktion ist hier weniger der Anschein von Glaubwürdigkeit als das emotionale Ansprechen des Betrachters. Dazu kommt noch der freie Umgang mit den Nebenfiguren, dem Amor und der Amme, die von den antiken Quellen nicht oder in anderer Weise, als Teil der Handlung überliefert sind, aber in den Bildern dennoch daran teilhaben. Es handelt sich dabei um poetische Erfindungen, die nur durch die Befreiung der Poesie von den Fakten möglich sind, in den Historienbildern Carpaccios wäre die Anwesenheit solcher mythischer Figuren undenkbar gewesen. Das Ziel ist bei Tizian nicht die historische Wahrheit der Sage, sondern die Demonstration der zwischenmenschlichen Dynamik, die in diesem Mythos steckt. Hier werden im Grunde abstrakte Prinzipien transportiert, wie z.B. die Schönheit der Danae oder die Hässlichkeit der Amme als topische Stereotypen vorgestellt werden. Um es mit Aristoteles' Begriffen zusammenzufassen: Tizian legt hier nicht Wert auf das Spezielle der historischen Beschreibung, sondern auf Allgemeinere und philosophischere Probleme, die der oberflächlichen Realität der wörtlichen Erzählung übergeordnet sind.<sup>387</sup> Es geht ihm um die emotionalen Inhalte, den besonderen Subtext, der nur in der poetischen Kunst gezielt eingesetzt werden kann, und mit dieser Kunst untrennbar verbunden ist. Das zeigt sich auch bei Themen, die eigentlich historische Begebenheiten wiedergeben, wie z.B. die

---

<sup>386</sup> Zu den Widersprüchen des Schauplatzes mit der Überlieferung der Sage siehe S. 62.

<sup>387</sup> Siehe S. 110.

Vergewaltigung der Lucrezia durch Tarquinius (Abb. 22).<sup>388</sup> Dieses Thema war als moralisches Exempel, hochdramatische Begebenheit und republikanischer Gründungsmythos schon in der Antike oft mehr poetisch als historisch behandelt worden, und auch Tizians Bilder dieses „Mythos“ sind nicht als historische Bilder, sondern als poetische gestaltet.<sup>389</sup> Bei den religiösen Bildern gibt es allerdings nicht nur die „historische“ Stilrichtung mit vielen Figuren und reichen Szenerien, sondern durch den Einfluss der mittelitalienischen Malerei auch eine Richtung, die sich auf die Tradition von Giotto über Masaccio bis zu Michelangelo und Raffael stützt, und die eine kompaktere, schnörkellose, und relativ schmucklose Form der Erzählung unter dem Einfluss rhetorisch-poetischer Stilmittel stützt. Diese Richtung wurde auch von Tizian schon früh in Venedig eingeführt, namentlich mit seiner *Assunta* in der Frarikirche (1516-18, Abb. 45) und *Der Tod des Petrus Martyr* (zerstört, Abb. 44) in der Kirche San Giovanni e Paolo (1527).<sup>390</sup> Hier kommt die pathetische Seite der Rhetorik zum Tragen, die auf ein emotionales Mitfühlen mit dem Geschehen abzielt, was sich besonders häufig in den Passions- und Märtyrerbildern niederschlägt. Wie sich diese Genres in Bezug auf Stil und Dramatik im Oeuvre Tizians unterscheiden und entwickeln, wird in Kapitel 10.3.5 noch ausführlicher untersucht werden.

## 8 Tizians *Danae* als gemalte Tragödie?

Nachdem nun die Frage nach dem Unterschied zwischen Historien und poetischen Bildern erläutert wurde, kann man weitergehend fragen, ob sich auch die verschiedenen Gattungen der Poesie im Stil eines „poetischen“ Bildes niederschlagen. Diese Frage hat auch Thomas Puttfarken aufgeworfen, mit seiner Interpretation der Madrider *Danae*, ebenso wie der anderen erotischen Mythologien für Philip II., als „gemalte Tragödien“.<sup>391</sup>

---

<sup>388</sup> Tizian, Tarquinius und Lucrezia: S. FERINO-PAGDEN/J. HABET/M. FLEISCHER, Tarquinius und Lucrezia, in: FERINO-PAGDEN (Zit. Anm. 58), S. 256-266.

<sup>389</sup> In poetischer Form wurde die Geschichte Lukrezias von OVID erzählt: Fasti, II, 725-852. Der Begriff „poetisch“ passt hier vor allem deshalb, weil das Verhalten der Lucrezia z.T. wie eine Allegorie der Tugend behandelt wurde. Da die Allegorie dem Wesen der Historie eigentlich fremd ist, kann von einer poetischen Behandlung der historischen Begebenheit gesprochen werden, d.h. die Historie erfährt hier eine poetische Verklärung. Vgl. dazu auch die Auffassungen von Daniello und Scaliger, wonach die Historie formal der Poesie sehr nahe steht, und sich z.T. der gleichen Stilmittel bedient: Siehe S. 110, Anm. 362.

<sup>390</sup> Zur *Assunta*: WETHEY (Zit. Anm. 38), S. 74-76. HOPE, Titian (Zit. Anm. 38), S. 41ff. P. JOANNIDES, Titian to 1518, New Haven 2001, S. 285ff. F. PEDROCCO, Tizian, München 2000, S. 116. Zum *Tod des Petrus Martyr*: HOPE, Titian (Zit. Anm. 38), S. 68-72.

<sup>391</sup> PUTTFARKEN, Titian and Tragic Painting (Zit. Anm. 4), S. 155ff.

Diesbezüglich stellt sich allerdings die Frage, ob und inwiefern der Danaemythos und die weiteren Ovidischen Mythen damals tatsächlich als „Tragödien“ behandelt worden sind. Puttfarken argumentiert auf der Grundlage, dass ab der Mitte des Cinquecento zunehmend Stoffe aus den *Metamorphosen* in italienischen Tragödien Verwendung finden.<sup>392</sup> Allerdings gibt es überhaupt keine Tragödien der Fabeln von Tizians *poesie*. So ist zwar bekannt, dass von Sophokles und Euripides Danaetragedien existierten, die aber im Mittelalter verloren gingen. Nur wenige Fragmente sind heute noch von der Tragödie des Sophokles bekannt. Aus der Renaissance sind dagegen überhaupt keine Danaetragedien bekannt.

Die Fabel selbst ist zwar hauptsächlich tragischer Natur, aber es fehlt das tragische Ende, da Danae am Ende gerettet wird, und von ihrem Sohn geschützt ein glückliches Leben führen darf. Die Tragödie der Danae mündet also mit einem *lieto fine* in das Epos des Perseus. Das glückliche Ende einer Tragödie war zwar in der Renaissance von den Theoretikern umstritten, aber in der Praxis durchaus beliebt.<sup>393</sup>

Was aber gegen eine Sicht der *Danae* als Tragödie spricht, ist, dass die Renaissancetragedie eine relativ genau umgrenzte Kunstform darstellt, und der Danaemythos einfach nicht in dieses Schema passt. Die Tragödie entwickelte sich in der Renaissance erst sehr spät zu einer gefragten poetischen Gattung. Im Mittelalter war sie fast völlig unbekannt und im Quattrocento gab es nur wenige unbedeutende Ansätze, diese antike Form der Dichtung wiederzubeleben. Die erste Tragödie nach dem Muster der Antike stammt von Trissino, der seine *Sophonisba* im Jahr 1515 fertig stellte.<sup>394</sup> Den Aufschwung der Tragödie leiteten aber erst Sperone Speroni mit *Canace* (1541/42) und Giraldi Cinthio mit *Orbecche* (1541) ein.<sup>395</sup> *Orbecche* war die erste regulierte Tragödie, die auch öffentlich aufgeführt wurde, alle früheren Tragödien wurden nur gelesen, und waren auch nicht für die Vorstellung vor Publikum konzipiert. In der Folge schrieben auch Pietro Aretino und Lodovico Dolce bedeutende Tragödien, und von letzterem stammen auch zahlreiche Neufassungen antiker Tragödien.<sup>396</sup> Giraldi Cinthio war auch der erste Autor, der sich von Aristoteles' Poetik leiten ließ, und so bilden die Tragödien der frühen 1540er Jahre auch die ersten Zeugnisse einer intensiven Beschäftigung mit dieser Quelle.

---

<sup>392</sup> EBD., S. 156.

<sup>393</sup> Auf diese Tatsache hat auch bereits Puttfarken hingewiesen: EBD., S. 160. Besonders Giraldi Cinthio schätzte diese Form des Endes aufgrund ihrer moralisierenden Wirkung: HERRICK (Zit. Anm. 352), S. 113-117.

<sup>394</sup> Zu diesem Werk und weiteren frühen Tragödien siehe: EBD., S. 45ff.

<sup>395</sup> Zu Giraldi Cinthios Tragödien siehe: EBD., S. 72-117. Zu Speronis *Canace* und den nachfolgenden Kontroversen über dieses Werk siehe: EBD., S. 119-133. WEINBERG (Zit. Anm. 41), S. 912-953.

<sup>396</sup> HERRICK (Zit. Anm. 352), S. 134ff. NEUSCHÄFER (Zit. Anm. 166).

Die Charakteristika der italienischen Renaissancetragedie sind relativ klar umgrenzt. Zum einen dominieren historische oder aus den großen Epen Homers und Vergils entnommene Stoffe (besonders beliebt waren Dido-Tragedien) oder solche, die bereits aus antiken Tragedien bekannt waren. Herrick erwahnt nur wenige italienische Renaissancetragedien mit einem Stoff aus den *Metamorphosen*, der nicht in einer der erhalten antiken Tragedien schon Verwendung gefunden hatte, darunter drei Tragedien der Progne (Parabosco (1548), Domenichini (1561) und Luigi Grotto (verloren)) nach dem Vorbild eines lateinischen Werks aus dem fruhen Quattrocento von Gregorio Corrado, und Cesare de' Cesaris *Scilla* aus dem Jahr 1552.<sup>397</sup> In diesen Fallen dreht sich der Plot der Geschichte auch ganz eindeutig um sehr blutige und grausame Ereignisse, ahnlich wie in den antiken Tragedien.<sup>398</sup> Manche Autoren, wie z.B. Giraldi Cinthio, bevorzugten auch frei erfundene Stoffe.<sup>399</sup> Erwahnenswert ist auch die Tatsache, dass sich die Renaissancetragedie fast ausschliesslich um weibliche Hauptfiguren dreht, und eine unglu ckliche Liebe meist die groesste Rolle fu r den tragischen Verlauf der Handlung spielt. Besonderer Wert wurde auf die moralische Wirkung gelegt. Die Tragedie sollte Beispiele fu r tugendhaftes Verhalten, und die Folgen von schlechtem Verhalten in aller Deutlichkeit vor Augen fu hren.

Es zeigt sich nun, dass die Fabel der Danae kaum als passender Stoff fu r eine Renaissancetragedie in Frage gekommen wa re und wenn doch, wa re der Schwerpunkt kaum auf die Szene mit dem Goldregen gelegt worden. Die tragische Figur wa re vielmehr in Akrisios gesehen worden, der seinem to dlichen Schicksal nicht entfliehen kann. Zwar weist die Geschichte einige tragische Momente auf, aber als echte Tragedie wa re sie wohl kaum verstanden worden.<sup>400</sup>

Puttfarkens Bezeichnung der *poesie* als gemalte Tragedien wa re also in Anbetracht dieser Umsta nde zu relativieren, allerdings gehen seine Untersuchungen nicht in erster Linie von der Tragedie im eigentlichen Sinne aus, sondern von einer Tragedie im weiteren Sinne, d.h. von

---

<sup>397</sup> HERRICK (Zit. Anm. 352), S. 178-182. Aus diesem Grund ist auch Puttfarkens Hinweis, die Tragedienschreiber der Renaissance ha tten unter dem Einfluss von Aristoteles seit den spa ten 1540er Jahren vermehrt auf erfundene Stoffe aus den *Metamorphosen*, anstatt der zuvor dominierenden historischen Stoffe, zuru ckgegriffen, zu relativieren (PUTTFARKEN, Titian and Tragic Painting (Zit. Anm. 4), S. 156). Wenn solche Stoffe in Renaissancetragedien Verwendung fanden, handelte es sich fast ausschliesslich um Neufassungen antiker Tragedien von Sophokles, Euripides oder Seneca.

<sup>398</sup> Auch Scaliger sieht dies als Hauptmerkmal der Tragedie an. Diese dreht sich demnach um schreckliche Themen wie Tod, Kampf, Katastrophen etc. Den unglu cklichen Ausgang sieht er zwar als charakteristisch, aber nicht zwingend an: SCALIGER (Zit. Anm. 319, III, 96 (Bd. 3, S. 25ff).

<sup>399</sup> HERRICK (Zit. Anm. 352), S. 84-86.

<sup>400</sup> Dasselbe betrifft auch Geschichten wie die von Europa, Andromeda und Adonis. Bezeichnend ist z.B. in diesem Zusammenhang auch die Tatsache, dass Angelo Poliziano sein pastorales Drama *Orfeo* (1472) nie als Tragedie bezeichnet hat, sondern einfach als „*Rappresentazione della favola d'Orfeo*“: HERRICK (Zit. Anm. 352), S. 24f.

einer Erzählung mit tragischer Handlung und mit tragischem Charakter. Als Maßstab dient ihm dabei weniger die Praxis der Tragödiendichtung, sondern die Theorie in Form der *Poetik* des Aristoteles. Dieses Werk beschäftigt sich hauptsächlich mit der Tragödie und zeigt diesem Genre dabei enge Grenzen auf. Die Nachahmung bzw. Darstellung (*mimesis*) von handelnden Menschen ist für Aristoteles die Hauptaufgabe der Tragödie und ihren Zweck sieht er in der Erregung von Angst und Mitleid (*eleos* und *phobos*), zur Reinigung des Publikums von diesen Gefühlen (*katharsis*).<sup>401</sup>

Dass nun auch der Maler die handelnden Figuren darstellt, liegt in der Natur der Sache, aber die erotische Darstellung von Danae und dem Goldregen ist wohl kaum in der Lage Angst und Mitleid zu erregen.<sup>402</sup> Allerdings folgt sie einem anderen Prinzip, das Aristoteles als sehr wichtig und wirkungsvoll für die Tragödie empfiehlt, nämlich die Darstellung von besonderen Höhepunkten der Handlung, die den plötzlichen Schicksalsumschwung vom negativen ins positive oder umgekehrt darstellen (*Peripetie*).<sup>403</sup> Neben den Szenen der Wiedererkennung (*Anagnorisis*) von verlorenen Personen nennt Aristoteles dieses Stilmittel als das wirkungsvollste der Tragödie, um beim Publikum die gewünschte seelische Erregung zu erzielen. Die Darstellung von Danae und dem Goldregen ist nun einer dieser Momente, er stellt den entscheidenden Umschwung von Danaes Unglück zum Glück dar. Durch ihre Schwangerschaft wird das Gefängnis nutzlos, sie wird in einer Kiste im Meer ausgesetzt, um schließlich an einer fernen Küste sicher zu landen. Auch Puttfarken hat in seiner Analyse den Moment der *Peripetie* hervorgehoben.<sup>404</sup> Dass Tizian gerade den Moment der *Peripetie* gewählt hat, muss zwar nichts mit einer Beeinflussung durch die aristotelische *Poetik* zu tun haben, er ist für den Künstler einfach die naheliegendste Option. Vom Danaemythos wurde seit jeher fast ausschließlich die Szene mit dem Goldregen dargestellt.<sup>405</sup> In der *Prado-Danae* (Abb. 2) scheint aber mit dem wiedergefundenen Gesicht Jupiters gleichzeitig auch eine Erkennung des Gottes thematisiert und im Gesichtsausdruck der Danae hochemotional ausgedrückt. Aristoteles nennt, wie gesagt, die Szenen der Wiedererkennung als das zweite wirkungsvolle Mittel des Poeten um das Publikum zu bewegen. Besonders in diesem Bild finden wir also beide Werkzeuge aus der aristotelischen *Poetik* besonders ausgeprägt vor, was

---

<sup>401</sup> Siehe Zitat S. 106.

<sup>402</sup> Diese Tatsache hat Puttfarken dazu bewogen, in der *Danae* das am wenigsten dramatische Bild des Zyklus zu sehen: PUTTFARKEN, Titian and Tragic Painting (Zit. Anm. 4), S. 160.

<sup>403</sup> ARISTOTELES, *Poetik* (Zit. Anm. 5), XI, S. 34/35.

<sup>404</sup> PUTTFARKEN, Titian and Tragic Painting (Zit. Anm. 4), S. 160.

<sup>405</sup> Ausnahmen gibt es vor allem auf antiker Keramik, wo auch häufig die Aussetzung von Danae und Perseus in einer Kiste auf dem Meer dargestellt wurde.

Puttfarken auch beim Bild *Venus und Adonis* (Abb. 28) hervorgehoben hat.<sup>406</sup> (Dass es sich nicht um eine Wiedererkennung im genauen Wortsinn handelt, sondern nur um eine einfache Erkennung, ist in diesem Fall kaum von Bedeutung.) Gerade in diesem Zusammenfallen von Erkennung und *Peripetie* sieht Puttfarken auch das Bemühen Tizians nach der Einheitlichkeit der Erzählung, die für Aristoteles so wichtig war. Er sieht darin eine „hochdramatische Konzentration des Mythos in einem einzigen Augenblick“.<sup>407</sup>

Auch hier lohnt aber ein Blick auf die Fabel selbst, denn sowohl die *Peripetie* des Goldregens, als auch die Erkennung des Liebhabers, sind schon integrale Bestandteile der Fabel. In den meisten Versionen der Fabel zeigt sich Jupiter der Danae, bevor er mit ihr schläft und auch in den anderen Versionen erkennt die Jungfrau früher oder später die wahre Identität des Gottes, denn letztendlich ist ihr in jeder Version bewusst, dass Perseus der Sohn Jupiters ist. In diesem Fall erklärt sich die Konzentration Tizians auf *Peripetie* und *Anagnorisis* also schon aus den Notwendigkeiten der Erzählung. Die Art und Weise wie Tizian diese pathetischen Werkzeuge bewusst und wirkungsvoll inszeniert, scheinen allerdings Puttfarkens Vermutung zu bestätigen, dass Tizian hier von der aristotelischen Poetik direkt oder indirekt beeinflusst war. Diese beiden Stilmittel bieten dem Künstler die besten Möglichkeiten, sein Werk emotional und pathetisch zu gestalten, da er damit die Möglichkeit erhält Affekte wie Überraschung, Staunen, Angst und Schrecken, d.h. die von der aristotelischen Poetik geforderten Emotionen, im Bild darzustellen und dem Betrachter wirkungsvoll zu vermitteln. Wir sehen also, dass man unsere Bilder zwar nicht als Tragödien im engeren Sinne bezeichnen kann, aber dass sich Tizian durchaus dramatischer Stilmittel bedient. Es scheint mir daher sinnvoller, nicht wie Puttfarken von gemalten Tragödien, sondern von dramatischen Fabeln zu sprechen. Dramatisch deshalb, weil Tizian die Fabel dramatisch inszeniert, nur eben, anstatt mit Schauspielern auf einer Bühne, in gemalter Form mit Figuren in einer Landschaft. In beiden Fällen sind die Stilmittel im Grunde dieselben, nur dass der Maler in gewissen Bereichen mehr Möglichkeiten der illusionistischen Darstellung findet, wie z.B. die Wolke mit dem Gesicht Jupiters deutlich macht.

So wie Angelo Poliziano sein durchaus tragisch verlaufendes pastorales Drama *Orfeo* nicht als *Tragedia d'Orfeo*, sondern als *Rappresentazione della favola d'Orfeo* bezeichnet,<sup>408</sup> so können auch wir die *poesie* als dramatische Inszenierungen der jeweiligen Fabeln begreifen, mit all ihren tragischen, komischen, pastoralen und melodramatischen Elementen, denn eines

---

<sup>406</sup> PUTTFARKEN, Titian and Tragic Painting (Zit. Anm. 4), S. 163.

<sup>407</sup> EBD.

<sup>408</sup> Siehe Anm. 400.

der wichtigsten Charakteristika von Ovids *Metamorphosen* ist das Vorhandensein aller dieser verschiedenen Elemente und ihre abwechselnde und kontrastierende Verwendung. Auf die beschauliche Idylle folgt bei Ovid oft genug das pathetisch inszenierte Drama, auf Liebe Gewalt, auf Glück Unglück. Tizian geht in seinen Bildern für Philip II. auf genau diese Unterschiede und Kontraste ein, seine Bilder sind nicht ausschließlich tragisch, sondern zeigen auch pastorale Elemente (wie bei *Venus und Adonis* (Abb. 28) oder den Dianabildern (Abb. 25, Abb. 26), wo die ländliche Idylle, der *locus amoenus* und der Wald eine wichtige Rolle spielen, im Gegensatz zur Tragödie, die für gewöhnlich in einem urbanen Schauplatz als Ort der menschlichen Zivilisation angesiedelt ist) oder komische (z.B. die Putti im *Raub der Europa* (Abb. 20) oder die Gesichtsausdrücke einiger Nymphen im Bild *Diana und Aktäon* (Abb. 25)).

Wichtig ist hierbei aber zu erwähnen, dass sich der Einfluss von Aristoteles' Poetik spätestens seit den Kommentaren von Robortello (1548) und Maggi/Lombardi (1550) nicht nur auf die Tragödie und den Epos, die Aristoteles selbst behandelt, sondern auf alle Gattungen der Poesie und sogar auf die Schriften der Kunsttheorie erstreckte, wofür besonders Dolces *Dialogo della Pittura* ein gutes Beispiel darstellt. Von da an war das Gelehrtenurteil über jede Form von erzählender Kunst stark von Aristoteles' Poetik beeinflusst, was fast zwangsläufig auch für die Künstler einen Anpassungsdruck an die neuen Verhältnisse mit sich brachte. Besonders *Peripetie* und *Anagnorisis*, die von Natur aus nicht ausschließlich mit der Tragödie, sondern mit den meisten Formen von Erzählung zusammenhängen, wurden nun zu einem wichtigen Thema in der Theorie jeder poetischen Kunst, egal ob Tragödie, Fabel oder narrativem Gemälde.

Die Fabel der Danae ist also kein tragischer Stoff im eigentlichen Sinne und das macht sich auch besonders in der ersten Version (Abb. 1) bemerkbar. Dieses Bild wurde auch von Puttfarcken weitestgehend übergangen, wahrscheinlich weil es ganz offensichtlich nicht die dramatischen Stilmittel der späteren Mythologien aufweist. Zwar ist natürlich auch hier der Moment der *Peripetie* dargestellt, aber nicht in derselben pathetischen Weise inszeniert, wie beim Madrider Bild. Außerdem fehlt mit dem Gesicht Jupiters und dem Blick der Danae zum Eros auch das Stilmittel der Erkennung. Die Figuren vermitteln deshalb auch nicht die Affekte wie in den späteren *poesie*, nämlich Angst, Schrecken, Überraschung Staunen, Anspannung etc., genauso wie im übrigen auch die früheren Versionen von Primaticcio, Correggio und Gossaert nicht auf diese Pathetik angelegt sind, alle diese Bilder wirken

undramatisch. Wie dieser Unterschied zustande kommt, soll nun durch die Untersuchung der Entwicklungslinien unserer Bilder gezeigt werden.

### **8.1 Der „lyrische“ Stil in Venedig in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts**

Um diese Bilder besser einordnen zu können, soll nun zuerst der vorherrschende Stil von mythologischer Malerei in der ersten Hälfte des Cinquecento näher behandelt werden. Dieser Stil weist bedeutende Unterschiede zu den späteren Gemälden, wie etwa den *Poesie* auf und zwar besonders aufgrund ihrer Vernachlässigung der dramatischen Erzählung.<sup>409</sup>

Ein Großteil der mythologischen Bilder zeigt relativ unbewegte und passive Aktfiguren, wie etwa den zahlreichen Gemälden der Venus in einer Landschaft (z.B. Abb. 19). Aber auch Bilder, die sich im Grunde genommen für eine dramatischere Darstellung anbieten würden, werden in den meisten Fällen völlig undramatisch, ohne jegliches Interesse an einer überzeugenden und wirkungsvollen Vermittlung der Erzählung, geschaffen. Ein gutes Beispiel wäre etwa Palma il Vecchios *Badende Nymphen* (ca. 1525, Abb. 27).<sup>410</sup> Wir sehen hier eine ganze Reihe von jungen nackten Frauen in den verschiedensten Posen an einem Gewässer. Das Bild wurde auch mit der Fabel von Diana und Kallisto in Verbindung gebracht, aber man findet darin nicht den geringsten Hinweis auf den Mythos, auf die Entdeckung der Schwangerschaft der Kallisto, ihre Verstoßung oder ihre Verwandlung in eine Bärin. Man kann noch nicht einmal die Identität der Figuren eindeutig bestimmen. Allerdings weist das Bild kompositorisch große Ähnlichkeit mit Tizians *Diana und Kallisto* (Abb. 26) auf, sodass man die liegende Figur in der Mitte als Diana und die stehende Nymphe auf der linken Seite als Kallisto sehen könnte. Diese hebt gerade ihr Hemd und entblößt dadurch den Bauch, auf den der Blick der liegenden Figur gerichtet ist. Es wäre also möglich hier den Moment kurz vor der Entdeckung der Schwangerschaft Kallistos zu sehen. Im Gegensatz zu

---

<sup>409</sup> Die folgenden Überlegungen stützen sich insbesondere auf die Arbeiten von Elisabeth Cropper, Marianne Koos und Giovanni Pozzi: CROPPER, *The Place of Beauty* (Zit. Anm. 27). CROPPER, *On Beautiful Women* (Zit. Anm. 27). KOOS (Zit. Anm. 29). POZZI (Zit. Anm. 28).

In diesen Werken wurden besonders die Verbindungen zwischen dem Stil des Giorgionismo und des frühen Tizian mit der lyrischen Dichtung aufgedeckt, und zwar sowohl in ikonographischer, wie auch in stilistischer Hinsicht. Diesen Ergebnissen, die anhand von Beispielen kurz dargelegt werden sollen, werden von meiner Seite nur weiterführende theoretische Überlegungen zu besonderen Charakteristiken und Funktionen dieser Bilder hinzugefügt, die für den Vergleich mit den späteren Werken der Mitte des Cinquecento von Vorteil sein werden.

<sup>410</sup> J. ANDERSON, *Palma Vecchio, Badende Nymphen*, in: D. A. BROWN/S. FERINO-PAGDEN [Hrsg.], *Bellini, Giorgione, Tizian und die Renaissance der venezianischen Malerei*, Ausst. Kat. Wien Kunsthistorisches Museum 2006, S. 184ff. P. RYLANDS, *Palma il Vecchio. L'opera completa*, Mailand 1988, S. 246f.

Tizian, der den Moment der Verstoßung Kallistos durch Diana kurz nach der Entdeckung ihrer Schwangerschaft darstellt und damit das ganze Drama der Fabel, vermeidet Palma aber jeden eindeutigen Hinweis auf die konkrete Fabel und dazu vermeidet er auch jegliches dramatische Moment, jegliches psychologische Dilemma und jegliche Abweichung von der ruhigen und harmonischen Ästhetik der heiteren Badeszene. In diesem Bild die vagen Anzeichen der dramatischen Geschichte der Kallisto zu entdecken, überlässt der Künstler allein der Aufmerksamkeit des gelehrten Betrachters.

Eine solche Vorgangsweise ist für die erste Hälfte des Cinquecento in Venedig charakteristisch. Die Aktbilder machen immer den Eindruck mythologischer Gemälde (kein Betrachter wäre auf die Idee gekommen, es würde sich um real existierende Personen handeln, die im Fluss ihr Bad nehmen), aber dennoch sind sie in den meisten Fällen nicht mit einer bekannten mythologischen Erzählung, ja nicht einmal mit eindeutig mit bestimmten mythologischen Figuren in Verbindung zu bringen. Besonders deutlich wird diese Tatsache auch am Beispiel der zahlreichen Gemälde mit Venus in einer Landschaft, bei denen in den meisten Fällen die Identifikation der Figur als Venus sehr zweifelhaft ist. Ein frühes Beispiel ist Giorgiones *Dresdner Venus* (Abb. 19). Bei diesem, von Giorgione unvollendet hinterlassenen und von Tizian vollendeten Gemälde, deutet einzig und allein der vage Hinweis der Venus Pudica-Geste auf die Identität der Liebesgöttin hin.<sup>411</sup> Weitere berühmte Bilder mit problematischer Ikonographie wären unter anderem Giorgiones *Tempesta*, Tizians *Ländliches Konzert*, Giovanni Carianis *Junge Frau vor einer Landschaft*, Giulio Campagnolas Kupferstich *Schlafende Venus* und nicht zuletzt Tizians *Die drei Lebensalter, Venus von Urbino* (Abb.4) und *Nymphe und Schäfer* (Abb. 18).<sup>412</sup> Allen diesen Bildern ist gemeinsam, dass in ihnen keine Erzählung stattfindet, sondern nur eine quasi zeitlose Situation dargestellt ist. Es sind nur Figuren in einer beliebigen Umgebung dargestellt, die z.T. mit irgendeiner nebensächlichen Tätigkeit (z.B. Musizieren, ein Gespräch oder einfach nur Schauen und Beobachten) beschäftigt sind, aber zumeist nur ruhig daliegen oder für den Betrachter zu posieren scheinen.

Es handelt sich hier also um eigenständige Erfindungen des Künstlers, mit dem Interesse auf der optischen Beschreibung von Figuren in einer Landschaft oder einem Innenraum. Er versucht gar nicht, eine Handlung zu erfinden oder eine schon bekannte Erzählung

---

<sup>411</sup> Siehe S. 84, Anm. 259. Dieses Bild enthielt bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein einen Amor, der aber, wie technische Untersuchungen ergeben haben, wohl erst von Tizian eingefügt wurde, und in der ursprünglichen Planung Giorgiones noch nicht vorhanden gewesen sein dürfte: LÜDEMANN (Zit. Anm.51), S. 23f.

<sup>412</sup> Die neueste umfassende Behandlung dieses Problems stammt von LÜDEMANN (Zit. Anm. 54). Dort finden sich auch weitere Beispiele für dieses Phänomen der venezianischen Malerei.

heranzuziehen, sondern konzentriert sich nur auf die Figuren-, bzw. Landschaftsdarstellung und z.T. auch auf eine gewisse (undramatische) Interaktion von Figuren untereinander oder von Figur und Landschaft. Das Ziel ist die minutiöse bildliche Beschreibung in einer idealisierten, hochästhetischen und harmonischen Form, wobei vor allem atmosphärische Werte eine wichtige Rolle spielen. Dies hat zuletzt auch Werner Busch am Beispiel von Giorgione und Campagnola hervorgehoben und auf Leonardo zurückgeführt. Er kommt dabei zum Ergebnis, dass es diesen Künstlern nicht mehr um die Erzählung einer bestimmten schriftlich-begrifflichen Vorlage geht, sondern um die bildliche Schilderung von unmittelbarer Zuständlichkeit.<sup>413</sup>

Die literarische Gattung, die einer solchen Vorgangsweise am ehesten entspricht, ist die Lyrik. Betrachtet man die Lyrik des frühen Cinquecento im Überblick, so zeigt sich im Allgemeinen dieselbe Vernachlässigung von dramatischer Erzählung.<sup>414</sup> Die Lyrik des frühen Cinquecento, vor allem die petrarkistische Lyrik, ist zeigt besonders zwei Hauptthemen. Zum einen die idealisierende Beschreibung von äußeren Erscheinungen, zumeist schöner Frauen und Landschaften, unter häufiger Verwendung von metaphorischen Vergleichen, zum anderen aber die Beschreibung der subjektiven Gefühle des Dichters diesen Objekten gegenüber.<sup>415</sup> Bestimmte Handlungen und Erzählungen findet man dagegen nur selten in lyrischer Poesie und auch dann nur in sehr eingeschränkter Form. Dan Letteri zeigt auch an dieser Tatsache die Nähe von Giorgiones *Tempesta* zur Lyrik auf:

Giorgione seems unaffected by the Albertian emphasis on bodily movement; it feels impossible to determine what his protagonist thinks and feels as he stands in quite reverie. This is because our painter communicates thought and emotion with landscape metaphors surrounding the figure – a device essential to Petrarchan lyricism but wholly foreign to the epic and dramatic sources prescribed by the exponents of *ut pictura poesis*.<sup>416</sup>

---

<sup>413</sup> BUSCH (Zit. Anm. 114), S. 25ff. Busch erläutert dies anhand des Vergleichs mit Alberti, Poussin und anderen, denen vor allem die Lesbarkeit der Handlung wichtig war. Diese Forderung nach Lesbarkeit tendiere zu festumrissenen Figuren, und müsse auf atmosphärische Werte im Grunde keine Rücksicht nehmen: EBD., S. 21ff, S. 91.

<sup>414</sup> Im Fall von Giorgiones *Tempesta* haben bereits mehrere Autoren auf die Verbindungen zur lyrischen Poesie, insbesondere zu Sanazzaros *L'Arcadia*, hingewiesen, besonders aber Dan Letteri, der sowohl ikonographische, als auch stilistische Vergleiche unternimmt: LETTERI (Zit. Anm. 28).

<sup>415</sup> Zur Petrarkistischen Lyrik siehe Kap. 8.1.

<sup>416</sup> LETTERI (Zit. Anm. 28), S. 64. Zu Alberti und den Körperbewegungen siehe auch S. 219ff.

Das poetische Werk, auf das Letteri in erster Linie seinen Vergleich mit Giorgione zurückführt, ist Jacopo Sannazzaros *L'Arcadia*, wo sich Prosabeschreibung und gereimte Eklogen abwechseln, in denen besonders die metaphorische Beschreibung der arkadischen Landschaft von Interesse ist. Die idyllische Landschaft wird hier als Metapher für die emotionalen Befindlichkeiten der Figuren verwendet und dient demnach als lyrisches Objekt. In der petrarkistischen Lyrik ist das Objekt der Begierde des Poeten aber in meisten Fällen eine nicht näher bestimmte Dame (sofern das Gedicht nicht einer realen Angebeteten gewidmet ist), deren Schönheit und Anmut mit den ausgewähltesten Worten beschrieben wird, ebenso wie die Gefühle des Dichters dieser Dame gegenüber. Besonders deutlich wird die Nähe zur Malerei, wenn der Dichter das Portrait seiner Geliebten zum Objekt seiner Beschreibung macht, was bereits Petrarca anhand eines Portraits von Simone Martini getan hat.<sup>417</sup> Ein repräsentatives Beispiel aus dem frühen Cinquecento wäre folgendes Sonett von Pietro Bembo:

O imagine mia celeste e pura,  
 Che splendi più che 'l sole agli occhi miei  
 E mi rassembri 'l volto di colei,  
 Che scolpita ho nel cor con maggior cura,  
 Credo che 'l mio Bellin con la figura  
 T'abbia dato il costume anco di lei,  
 Che m'ardi, s'io ti miro, e per te sei  
 Freddo smalto, a cui giunse alta ventura.  
 E come donna in vista dolce, umile,  
 Ben mostri tu pietà del mio tormento;  
 Poi, se mercè ten prego, non rispondi.  
 In questo hai tu di lei men fero stile,  
 Né spargi sì le mie speranze al vento,  
 Ch'almen, quand'io ti cerco, non t'ascondi.<sup>418</sup>

Bembo beschreibt hier ein Portrait seiner Geliebten von Giovanni Bellini, das ihm zufolge nicht nur das Aussehen (*figura*), sondern auch das Wesen (*costume*) der Geliebten

---

<sup>417</sup> PETRARCA, *Canzoniere* (Zit. Anm. 216), Sonette 77/ 78, S. 85. Eine kurze aber treffende Charakterisierung von Petrarcas Lyrik liefert Marianne KOOS: *Bildnisse des Begehrens* (Zit. Anm. 29), S. 173ff.

<sup>418</sup> Pietro BEMBO, *Le Rime*, Sonetto XX, Hrsg. v. Andrea Donnini, Rom 2008, Bd. 1, S. 53-55. Zu diesem und anderen Sonetten auf Portraits siehe: LAND (Zit. Anm. 37), S. 81ff.

wiedergeben würde und nur den Makel aufwiese, dass ihm das Bild nicht antworten könne, wenn er sie um ihre Gnade bittet. Das Gedicht hat als einziges Objekt das Bildnis der Geliebten, dessen Anblick in ihm Gefühle und Erinnerungen auslöst, deren Beschreibung das eigentliche Thema ist. Das Portrait der Geliebten hat damit dieselbe Funktion wie die arkadische Landschaft bei Sannazzaro.

Ähnlich wie dieses Portrait (und wie das Portrait im Allgemeinen) funktionieren auch die oben genannten lyrischen Bilder. Der Künstler beschreibt darin ein Objekt und will damit in erster Linie den Betrachter auf der Gefühlsebene ansprechen. Dem Betrachter werden eine oder mehrere idealisierte Figuren in einer idealisierten Landschaft präsentiert. Auch hier ist die Schönheit das Ziel und trotz der offensichtlichen Idealisierung, ist auch die Natürlichkeit der Darstellung, die Nähe zum lebendigen Vorbild, sehr wichtig für den Künstler. Der Unterschied zur Lyrik ist nur, dass es für den Maler wenig Sinn macht, als Objekt seine eigene Geliebte zu wählen, schon allein, weil er seine Gefühle kaum bildlich darstellen kann. Hier kommt der Mangel der Bildkunst zum Tragen, dass sie abstrakte Gefühle nicht einfach direkt erzählen, sondern nur in Figurendarstellungen, ähnlich wie durch Schauspielerei, indirekt zeigen kann. Der logische Schritt ist die Verwendung von unbestimmten Idealfiguren, was wiederum zu einer automatischen Annäherung an die Welt der Mythologie führt, denn der antike Prototyp der weiblichen Idealfigur ist, zumindest wenn der Fokus auf die äußere Schönheit gelegt wird, die nackte Venus und auch Diana, die Nymphen und andere mythologische Figuren (darunter z.B. Danae) waren für ihre überirdische Schönheit bekannt. Genau dieser Umstand ist es auch, der der kunsthistorischen Forschung seit langem Probleme bereitet, denn wenn keine bekannte Erzählung zugrunde liegt und der Maler auf eindeutige Attribute verzichtet, wird die Identifikation der Figuren praktisch unmöglich.<sup>419</sup> Dass die Künstler eine solche ikonographische Undeutlichkeit in Kauf nahmen, liegt entweder in der Absicht, den Betrachter zum Suchen und Nachdenken anzuregen oder aber in der völligen Nebensächlichkeit, die sie der persönlichen Identität dieser Figuren zusprachen. Diese Nebensächlichkeit liegt meiner Ansicht nach in der Natur dieser Bilder als lyrische Objekte begründet, denn für den Lyriker war der Name der Figur nebensächlich. Im Mittelpunkt standen dagegen ihr Aussehen, ihre Ausstrahlung, ihre Anmut und Schönheit, ebenso wie in

---

<sup>419</sup> Auf dieses Problem machte ein Aufsatz von Creighton Gilbert bereits im Jahr 1952 aufmerksam: C. GILBERT, On Subject and Non-Subject in Italian Renaissance Pictures, in: *The Art Bulletin* XXXIV (1952), S. 202-216. Besonders für die Bilder Giorgiones wird dieses Problem bis heute viel diskutiert. Siehe z.B.: R. METZGER, Everyday Life and Allegory. An Attempt to Understand Giorgione's *Tempesta*, in: S. FERINO-PAGDEN/G. NEPI SCIRÈ [Hrsg.], *Giorgione, Myth and Enigma*, Ausst. Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum 2004, S. 111-117. J. RAPP, The „Favola“ in Giorgione's *Tempesta*, in: Ebd., S. 119-123. G. NEPI SCIRÈ, *La Tempesta*, in: S. FERINO-PAGDEN/G. NEPI SCIRÈ [Hrsg.], *Giorgione, Myth and Enigma*, Ausst. Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum 2004, S. 188-196.

den meisten lyrischen Gedichten dieser Zeit die Identität der beschriebenen Geliebten unerheblich war und nur die kunstvolle Beschreibung ihrer Schönheit und Tugend und deren betörende Wirkung auf den Autor von Interesse waren. Der Unterschied zwischen den beiden Künsten ist hier nur, dass die lyrische Beschreibung der Gefühle des Autors in der Malerei nicht unmittelbar anwendbar war, wo dafür aber umso mehr auf dem Gebiet der äußerlichen Beschreibung geleistet werden konnte.

Alternativ lud aber nun das lyrische Bild selbst besonders dazu ein, wie schon das Beispiel von Pietro Bembo's Sonett zeigt, als Objekt einer lyrischen Beschreibung zu dienen. Der Betrachter begibt sich beim Betrachten in die Rolle des lyrischen Poeten, und die Emotionen, die das Bild in ihm weckt, sind denjenigen vergleichbar, die der Poet in einem lyrischen Gedicht beschreibt. Es scheint also so zu sein, dass die Gemälde dieser rätselhaften venezianischen Bildgattung vor allem als lyrische Bilder zu bezeichnen sind, gemacht um den Betrachter selbst beim Akt des Betrachtens zum Lyriker werden zu lassen. Hier liegt meiner Meinung nach die Lösung eines Problems, das Marianne Koos beschrieben hat, und zwar, dass die lyrische Malerei des *Giorgionismo* viel sinnlicher ist als die petrarkistische Lyrik selbst.<sup>420</sup> Sie schreibt diesen Umstand den von den Gelehrten der Renaissance im Paragone oft geäußerten prinzipiellen Unterschieden der beiden Gattungen zu, wonach sich die Malerei eher mit dem Körperlichen, die Poesie aber mit dem Geistigen beschäftigen würde (was im Paragone dieser Zeit im Allgemeinen das wichtigste Unterscheidungsmerkmal darstellte: Vgl. S. 88). Koos zufolge trachteten nun die Maler danach, in ihren Werken eben dieses Argument mit einer größeren Konzentration auf die Darstellung von Emotionen und Affektiertheit auszuhebeln. Diese Überlegung trifft zwar in Hinsicht auf die von ihr untersuchten lyrischen Männerbildnisse zu, die schließlich einen Poeten selbst oder zumindest einen poetisch fühlenden Menschen darstellen sollen, nicht aber auf die Frauenbildnisse, wo die Affekte der dargestellten Figuren immer nur äußerst zurückhaltender Natur sind und auf die Repräsentation von Anmut und Kultiviertheit bedacht sind. Meiner Ansicht nach konnte es bei diesen Werken kaum das Ziel des Malers sein, ein mit einem petrarkistischen Gedicht vergleichbares Werk zu schaffen, sondern eher ein mit dem „lyrischen Objekt“ vergleichbares Werk, wie z.B. eine idealisierte Dame, eine arkadische Landschaft oder auch die verlorene Welt der Antike. Dargestellt wird das, was der Dichter nicht zeigen, sondern nur beschreiben kann, durch die Malerei in allen Details der direkten Anschauung.

---

<sup>420</sup> KOOS, Bildnisse des Begehrens (Zit. Anm. 29), S. 297ff.

Diese Überlegungen betrafen die Frage, wie sich die Malerei an der Poesie der Zeit orientiert haben könnte. Um das Gesamtbild der Beziehungen zwischen den beiden Künsten zu ergänzen, stellt sich aber auch umgekehrt die Frage, wie sich die Poesie in Bezug auf die Malerei dieser Zeit verhält. Betrachtet man die Beschreibungen von Bildnissen dieser Zeit im Überblick, dann fällt sofort das überwältigende Übergewicht von poetischen Beschreibungen gegenüber sachlichen, quasi wissenschaftlichen Behandlungen auf. Es ist eine Unzahl von Gedichten und Ekphrasen auf mehr oder weniger bekannte Künstler und ihre Werke überliefert, und man kann davon ausgehen, dass heute nur noch ein Bruchteil davon bekannt ist. Auch wo die Beschreibung in Prosa stattfindet, wie in den meisten Ekphrasen, sieht man meist das Bestreben des Autors nach einer Form der Sprache, die der Erhabenheit des Kunstwerks gerecht wird, wozu vor allem Vergleiche, Metaphern und andere rhetorische Figuren Verwendung finden.<sup>421</sup> Wie schon in der Einleitung bemerkt, war vor allem die Poesie im Stande, emotionale Wirkungen jenseits der Beschreibungsmöglichkeiten rationaler Sprachlichkeit zu erzeugen, nur so schien offenbar die sinnlich-emotionale Wirkung der Bilder auf den Betrachter ausreichend vermittelbar. Man kann also durchaus daraus schließen, dass die poetische Sichtweise damals als die adäquateste Form der Rezeption von gehobener Malerei und Skulptur gesehen wurde, ebenso wie sie auch als adäquate Form der Beschreibung einer schönen Dame gesehen wurde.<sup>422</sup>

Ein besonderer Fall, auf den es sich in Hinsicht auf die *Farnese-Danae* (Abb. 1) noch einzugehen lohnt, ist ihre unmittelbare Vorgängerin in der Entwicklungskette, und zwar die *Venus von Urbino* (Abb. 4).<sup>423</sup> Diese steht noch klar in der Tradition der lyrischen Werke des frühen Cinquecento, aber hier fehlt nun mit der Landschaft das bukolische Element. Zudem handelt es sich bei der dargestellten Person wahrscheinlich um eine Kurtisane des Auftraggebers, die im Umkreis der venezianischen Kurtisanen zu suchen wäre.<sup>424</sup> Es handelt sich also um eine Art Aktportrait, nur dass der Körper der jungen Dame kaum nach dem Naturvorbild gemalt sein dürfte, sondern eine Ableitung von Giorgiones *Dresdner Venus* (Abb. 19) und anderer Quellen darstellt. Durch den Innenraum, in dem sie dargestellt ist, zeigt

---

<sup>421</sup> Die umfangreichste Arbeit über das Thema der poetischen Beschreibungen von Renaissancekunst stammt von Norman LAND: *The Viewer as Poet* (Zit. Anm. 37). Land untersucht darin vor allem die unterschiedlichen Formen und Ziele der poetischen Kunstbeschreibung und ihre Entwicklung. Weitere Arbeiten stammen von Mary ROGERS, *Sonnets on Female Portraits from Renaissance North Italy*, in: *Word and Image* 2, 1986, S. 291-305, und Giovanni POZZI (Zit. Anm. 28).

<sup>422</sup> Eine gewisse Parallele ist dabei in den Argumenten der Poetiker zu finden, nach denen die Poesie die angemessene Form der Vermittlung von höheren Weisheiten, religiösen Mysterien, Mythen und anderen erhabenen Dingen darstellt. Zu diesem Thema siehe S. 90/187ff.

<sup>423</sup> Zum Thema der Entwicklungsgeschichte siehe S. 84ff.

<sup>424</sup> Siehe Anm. 263.

sich hier die Zugehörigkeit der Figur zum höfischen Milieu, d.h. zur Welt des Auftraggebers. Wir haben es hier also nicht mit einer poetischen Erfindung des Künstlers zu tun, sondern mit einem Bild, das direkt auf die Person des Auftraggebers bezogen ist. Gleichzeitig zeigt sie aber auch viele Elemente des lyrischen Gemäldes, wie z.B. die Objektivität der Hauptfigur, die dem lyrischen Objekt eines Gedichts entspricht. Außerdem beschreibt das Bild keine Handlung, sondern eine zeitlose Situation (die Figur posiert auf ewig in ihrer bewegungslosen Haltung für den Betrachter). Dieses Bild soll dem Betrachter keine Geschichte erzählen, sondern zur Bewunderung der Schönheit der Venus (bzw. der jungen Dame als Venus) verleiten. Der Betrachter soll die makellose Erscheinung ihres Körpers, ihre goldenen Haare und ihre korallenfarbenen Lippen würdigen. Wie das Portrait in Pietro Bembo's Sonett soll ihr Anblick den Betrachter emotional ansprechen, ja er soll sich sogar (wieder?) in sie verlieben.

## **8.2 Die Danaebilder zwischen Dramatik und Lyrik**

Sieht man nun die Farnese-Danae (Abb. 1) im Lichte dieser Überlegungen, dann passt sie offensichtlich noch eher zu den früheren Werken. Statt eines dramatischen Höhepunktes wie in der Madrider Danae (Abb. 2) ist hier eine ruhige, gleichmäßige und gewissermaßen zeitlose Erzählweise angewandt. Gezeigt wird eine Hauptfigur, die, wie die *Venus von Urbino* (Abb. 4), passiv und unbewegt daliegt, obwohl hier schon eine dramatische Handlung im Moment der *Peripetie* dargestellt ist. Diese bekannte und für den Betrachter nachvollziehbare Handlung ist nun auch der große Unterschied zu den früheren lyrischen Bildern. Zwar ist die Hauptfigur noch immer auf eine Betrachtung als lyrisches Objekt ausgelegt, aber sie ist nun auch Teil einer dramatischen Handlung, und dadurch nicht mehr in erster Linie auf den Betrachter, sondern auch auf die anderen Personen der Bildwelt bezogen.

Vergleicht man nun mit den Quellen des Danaemythos, die in Kapitel 4.2 aufgeführt wurden, dann ließe sich die *Farnese-Danae* am ehesten mit der Version von Nicolo degli Agostini aus dem Jahr 1522 in Verbindung bringen, wo ebenfalls eine relativ gleichförmige, heiter gestimmte und undramatische Erzählweise vorherrscht, die der petrarkistischen Lyrik in vielem sehr nahesteht.<sup>425</sup> Auch Lodovico Dolces Version aus dem Jahr 1553 fiele noch in

---

<sup>425</sup> Siehe S. 55.

diese Kategorie (obwohl gesagt werden muss, dass Dolce in den meisten Fabeln schon deutlich dramatischer und bildhafter erzählt).<sup>426</sup> Man findet in diesen Texten kaum dramatische Akzentuierung oder einen abwechslungsreichen Sprachrhythmus. Starke Adjektive oder andere Stilmittel, welche die klassische Ausgewogenheit der Sprache stören würden, werden vermieden.

In Dolces Version verwandelt sich Jupiter in einen „reichen Goldregen“ („ricca pioggia d’or“), und so lässt sich auch die Wolke in Tizians *Farnese-Danae* (Abb. 1) befriedigend beschreiben. Bezeichnend ist auch die Tatsache, dass man in Nicolo degli Agostini’s Version von der Person der Danae nur erfährt, sie wäre „bella“ und „meraviglia“. Die Danae dient hier nur als Bezugsobjekt für die Handlung Jupiters. Von ihr wird nicht die geringste Emotion oder Handlung beschrieben, was sich auch mit den Gewohnheiten der petrarkistischen Lyrik deckt, wo die beschriebene Dame ebenfalls kaum durch Tätigkeiten oder Emotionen charakterisiert wird, und häufig nur als idealisierte Projektionsfläche für die Gefühle des Poeten dient. Auch diese Tatsache lässt sich mit Tizians Bild vergleichen, wo die Danae fast völlig passiv und emotionslos gezeigt wird, während Tizian den Schwerpunkt deutlich auf die Darstellung ihrer äußeren Schönheit richtet, und sie so zum Bezugsobjekt von Jupiters Tat, ebenso wie des Blicks des Betrachters macht.<sup>427</sup>

Die *Madri der Danae* (Abb. 2) lässt sich dagegen am ehesten mit der Version von Giovanni dell’Anguillara in Verbindung bringen, die allerdings einige Jahre später als das Bild entstanden sein dürfte. In dieser Version ist die Geschichte nicht nur umfangreicher, sondern auch viel dramatischer geschildert.<sup>428</sup> Ein Beispiel wäre der dichte und stürmische Nebel, mit dem Jupiter Garten der Danae umhüllt, eine unheimliche Erscheinung, vor der sich die Jungfrau zuerst fürchtet und versteckt. Die Emotionen Danae’s sind an mehreren Stellen eindringlich geschildert, z.B. in ihrer Freude, als sie erkennt, dass der Regen aus purem Gold besteht, aber besonders in ihrer Furcht als sich Jupiter schließlich in ihrer Kammer zu erkennen gibt: „Stà per morir la timida fanciulla, ... Ella cercafuggirlo, e non sa dove“. Anguillara’s Erzählung ist nicht gleichförmig, sondern mit dramatischen Höhepunkten versehen, und in Phasen von Spannung und Entspannung gegliedert. Wie bereits festgestellt,

---

<sup>426</sup> Siehe S. 58.

<sup>427</sup> Noch besser würde der Vergleich natürlich passen, wenn Agostini die Schönheit der Danae noch genauer beschrieben hätte, wie es in der petrarkistischen Poesie dieser Zeit sehr häufig gemacht wird. Auch in Dolces *Trasformazioni* sind viele solche Beschreibungen von schönen Frauen zu finden. (Siehe dazu S. 74f).

Die Emotionslosigkeit der Danae passt ebenfalls zum lyrischen Stil, wie auch Dan Letteri anhand von Giorgiones *Tempesta* festgestellt hat: Siehe S. 128.

<sup>428</sup> Siehe S. 58ff.

weist diese Schilderung auch in vielen inhaltlichen Details erstaunliche Übereinstimmungen zu Tizians Madrider *Danae* auf, wie etwa der Gestaltung der Wolke oder dem Schauplatz der Loggia, aber auch in formaler Hinsicht lassen sich hier Vergleiche anstellen. Anguillaras Sprache ist ebenso akzentuiert und kontrastreich wie Tizians Bild. Er verwendet kräftige und wirkungsvolle Ausdrücke, die den Leser in eine emotional angeregte Stimmung versetzen, so wie Tizian ein kräftiges, kontrastreiches und wirkungsvolles Kolorit verwendet. Außerdem ist Anguillara's Sprache auch rhythmisch nicht gleichförmig, sondern sehr abwechslungsreich und spannend gestaltet, was durchaus zu Tizians Pinselführung passen würde, die ebenfalls auf die Unterschiede zwischen den verschiedenen Objekten eingeht und die verschiedenen Oberflächen auch technisch unterschiedlich behandelt.

Auch hier muss betont werden, dass Tizian wohl kaum direkt von solchen Vorbildern abhängig war, was im Fall von Anguillara schon aufgrund der Chronologie abwegig wäre, sondern dass hier gewisse stilistische Tendenzen zu beobachten sind, die sich nicht nur auf einzelne Werke beziehen. Die konkreten Beispiele von Nicolo degli Agostini und Lodovico Dolce lassen sich noch in die Tradition der petrarkistischen Lyrik einordnen, und haben weder mit den stilistischen Eigenheiten von Ovids Original, noch mit den Neuerungen unter dem Einfluss von Aristoteles' *Poetik* viel zu tun. Anguillaras Version ist dagegen von beidem stark beeinflusst. Es scheint, als hätte er unter dem Einfluss von Aristoteles die dramatischen Seiten von Ovids Poesie wiederentdeckt.<sup>429</sup>

## 9 Akt und Erzählung

Diese Überlegungen führen uns nun direkt zu einer weiteren Frage, und zwar nach dem Verhältnis zwischen der Aktdarstellung und der Erzählung in Tizians Gemälden.<sup>430</sup> Auch diese Frage ist in der Tizianforschung nicht völlig neu. Zuletzt hat sie Puttfarcken in zwei

---

<sup>429</sup> Dabei war sicher auch Ariosts *Orlando Furioso* nicht ohne Bedeutung, der schon am Anfang des Cinquecento, und damit höchstwahrscheinlich noch ohne genauere Kenntnisse von Aristoteles' *Poetik*, die dramatischen Seiten von Ovids *Metamorphosen* aufgenommen und z.T. imitiert hatte: GUTHMÜLLER, Ovidio *Metamorphoseos Vulgare* (Zit. Anm. 40), S. 243ff.

Dasselbe gilt im Übrigen auch bereits für Dolces *Trasformazioni* (1553), wo, abgesehen von der kurzen und nüchternen Erwähnung des Danaemyhtos, auch bereits eine relativ dramatische Erzählweise Verwendung findet, wenn auch nicht ganz so ausgeprägt und spannungsreich wie bei Anguillara. Auch hier wird schon der Einfluss der aristotelischen *Poetik* spürbar.

<sup>430</sup> Diese Fragestellung wurde vor allem durch die Arbeit von Lynda Nead über das weibliche Aktbild angeregt: NEAD (Zit. Anm. 53). Sie untersucht darin die Aktfigur in ihrem spezifischen Kontext, wobei sie sich besonders auf kulturelle und soziale Rahmenbedingungen konzentriert. Meine Arbeit soll sich dagegen rein mit dem Verhältnis von Aktfigur und Bilderzählung beschäftigen.

Vergleichen der erotischen Aktfiguren mit der Sinnlichkeit seines Kolorits gestreift, die er aber beide in Diensten der Bildhandlung sieht:

The more profound meaning of Titian's compositions makes itself felt in our real experience of human drama of a heightened nature. This experience includes the eroticism of Titian's erotic nudes as well as the beauty and complexity of his *colorito*, but it links them to the tragic means of discovery and peripety and the tragic effects of fear, pity and wonder. It is in this sense that I understand Titian's use of the term *poesia*.<sup>431</sup>

The visual attractiveness of Titian's female nudes, enhanced by the visual attractiveness of his painting, gives both an emotional depth and an extension over time that the responses to a momentarily frozen plot, a pictorially abridged drama or a detached narrative otherwise seldom do achieve.<sup>432</sup>

Puttfarken sieht den Sinn in der offenen Erotik von Tizians *Poesie* in der fesselnden Kraft, die den Betrachter emotional in das Bild involviert.<sup>433</sup> Die Erotik der Aktfigur fungiert zur Steigerung der Dramatik, und ist nicht als der eigentliche Sinn der Darstellung gedacht.

Puttfarken bezieht seine Beobachtungen auf die späteren Mythologien, nicht aber auf frühere Werke. Meiner Meinung nach wäre es deshalb auch von Interesse, zu untersuchen, wie sich diese Fragen in den früheren Mythologien verhalten, in denen der Einfluss von aristotelischer Poetik noch nicht wirksam war, und danach mit den späteren Beispielen zu vergleichen. Im Mittelpunkt soll auch hier wieder der Vergleich der beiden ersten Danaeversionen stehen.

Zunächst zur *Farnese-Danae* (Abb. 1) und ihrem Verhältnis zum Bildraum. Zum einen ist die Figur der nackten Jungfrau auf ihrem Bett fast bildparallel im Vordergrund dargestellt, und nimmt im Verhältnis zur Größe des Bildes eine relativ große Fläche ein. Sie ist in einer Position dargestellt, in der sie dem Betrachter optimal präsentiert werden kann, alles ist auf sie ausgerichtet. Der Betrachtung der Aktfigur wird damit vom Künstler ein hoher Stellenwert zugewiesen, der Vergleich mit den Versionen von Primaticcio und Correggio zeigt das sehr gut. In beiden Bildern ist zwar die Figur der Danae ebenfalls in einer dominanten Position,

---

<sup>431</sup> PUTTFARKEN, Titian and Tragic Painting (Zit. Anm. 4), S. 154.

<sup>432</sup> EBD., S. 180.

<sup>433</sup> PUTTFARKEN, Titian and Tragic Painting (Zit. Anm. 4), S. 178ff. (bzw. auch S. 166).

aber besonders Correggios Version (Abb. 7) zeigt einen viel größeren Abstand der Figur zum Betrachter als es bei Tizian der Fall ist. Sie ist hier nicht in den unmittelbaren Vordergrund gerückt, sondern wird durch die beiden kleinen Eroten davon getrennt. Außerdem ist die Figur schräg zum Betrachter ausgerichtet, in einem Winkel von etwa 45° nach hinten rechts. Die dreidimensionale Räumlichkeit des Bildes wird dadurch zwar viel stärker betont, als bei Tizian, aber es vermindert sich damit auch der Eindruck, dass die Aktfigur dem Betrachter in einer idealen Weise präsentiert werden soll. Der Mangel an Nähe zum Betrachter bedeutet, dass die Bindung der Figur zu diesem schwächer wird, und die Figur unabhängiger von ihm wirkt.

Bei Primaticcio (Abb. 8, Abb. 9) rückt zwar die Aktfigur schon weiter in den Vordergrund, aber auch hier ist sie noch etwas schräg nach hinten platziert. Dieses Bild setzt den Schwerpunkt aber schon bedeutend mehr auf die Präsentation der Aktfigur. Allerdings ist auch hier noch etwas mehr Platz zwischen dem Bett und der vorderen Bildebene, außerdem wirken Knie und Unterschenkel der Danae als Barriere für den Betrachter. In dieser Hinsicht geht Tizian noch einen großen Schritt weiter. In der Farnese-*Danae* ist die Hauptfigur nur mehr ganz leicht schräg in den Raum gedreht, und noch ein kleines Stück weiter in den Vordergrund gerückt. Der Betrachter erhält nun ungehinderten Zugang zur Aktfigur, die in greifbare Nähe gerückt ist. Ein großer Unterschied zu Primaticcio ist auch die viel naturalistischere Malweise Tizians, die die Figur viel portraithafter und lebendiger, und damit auch für den Betrachter präsenter erscheinen lässt.

Ein weiteres wichtiges Merkmal ist die passive Bewegungslosigkeit der Danae. Man erkennt darin das bewegungslose Posieren des Modells, das vor dem Künstler in einer idealen Haltung verharret, und sich ihm damit in gewisser Weise ausliefert. Während Correggios Danae noch recht aktiv am Geschehen beteiligt scheint, liegt Tizians Figur schwer und bequem auf ihrem Bett und liefert sich vollkommen passiv dem Geschehen aus, ebenso wie dem Blick des Betrachters, bzw. des Künstlers. Dieses Fehlen von Bewegung und Aktion ist eines der auffälligsten Charakteristika vieler Aktdarstellungen, mehr noch von weiblichen als von männlichen, die auf die Bewegungslosigkeit des Posierens zurückgeführt werden kann. Diese Bewegungslosigkeit passt aber gleichzeitig auch zum Bild der Danae aus den überlieferten Schriftquellen des Mythos. Schon bei Ovid sind den jungfräulichen Geliebten der Götter und Heroen meist nur Passivität oder Flucht angedichtet. Andromeda ist an den Felsen gekettet, und muss untätig auf den Retter warten, Europa ist dem Stier hilflos ausgeliefert, Io wird bei der Flucht durch einen Nebel gebremst, und muss sich Jupiter hilflos preisgeben. Wie unsere Lektüre der wichtigsten Quellen zum Danaemythos gezeigt hat, handelt es sich gerade bei der

Figur der Danae um eine besonders passive Gestalt.<sup>434</sup> Fast nirgends wird eine besondere Tat oder eine aktive Entscheidung von ihr erwähnt, nicht einmal eine Beschreibung ihres Gefühlszustandes angesichts von Gefängnis und dem Wunder des Goldregens sind zu finden, mit Ausnahme der Beschreibung des Giovanni dell'Anguillara. In allen übrigen Versionen fungiert sie praktisch nur als wehr- und willensloser Spielball ihres von verschiedenen Männern (Akrisios, Jupiter, Perseus) bestimmten Schicksals. Ihre Passivität wird durch den Zustand der Gefangenschaft sogar noch besonders unterstrichen. Bei dieser Figur ist in den literarischen Beschreibungen nur eine einzige Eigenschaft von Interesse: Ihre atemberaubende Schönheit, und diese ist es auch was das Interesse Jupiters an ihr weckt. Genau diese Schönheit ist nun wohl auch der Grund, der das Interesse Tizians geweckt haben dürfte, denn es bot sich mit dem Thema der Danae die Möglichkeit, eine nackte weibliche Aktfigur von idealer Schönheit zu schaffen, die sich auch als Figur einer mythologischen Erzählung durch ihre Passivität gut in die Reihe von Tizians früheren Aktgemälden einfügen lässt.

Von diesen Gemälden gibt es eine ganze Reihe, in die sich unser Gemälde einordnen lässt. Beginnend mit Giorgiones *Dresdner Venus* (Abb. 19), bei der sich ebenfalls eine völlige Passivität der Figur zeigt, über die Ariadne in *Die Andrier* (Abb. 46), und der *Venus von Pardo* (Abb. 47), wo der ebenfalls der Schlaf die weiblichen Aktfiguren zur Passivität zwingt, über die *Venus von Urbino* (Abb. 4), die völlig bewegungslos posiert, bis zu den verschiedenen Bildern mit *Venus und Musiker* (Abb. 38), wo auch nur minimale Bewegung angedeutet ist. Diese Bilder sind allerdings allesamt so gut wie nicht narrativ. Auch *Die Andrier* gibt weniger eine richtige Geschichte, sondern mehr ein Geschehen ohne dramatische Handlung und dramatische Höhepunkte wieder. (Ähnlich wie das *Venusfest*, wo die Venus überhaupt nur als Statue erscheint, also per definitionem bewegungslos oder bereits zuvor Giovanni Bellinis *Götterfest*, an dem sich Tizians Bild dabei zu orientieren hatte, wo nur die Priapus und Lotis-Gruppe am rechten Bildrand ein dramatisches Geschehen schildert.<sup>435</sup>) *Die Andrier* ist besonders in Hinsicht auf das Verhältnis zwischen der Aktfigur und dem Rest des Bildes interessant. Die nackte Ariadne nimmt nämlich auch am Fest der Bacchanten (noch) nicht aktiv teil. Sie ist allem Anschein nach gerade am Aufwachen, und bildet in der linken unteren Ecke des Bildes, relativ unabhängig vom Rest des Bildgeschehens, einen eigenen Schwerpunkt in der Bildkomposition. Im Gegensatz zu den anderen Figuren ist sie eindeutig auf den Betrachter bezogen, indem sie als Aktfigur in Frontalansicht präsentiert wird.

---

<sup>434</sup> Siehe Kap. 4.2.

<sup>435</sup> HOPE, Titian (Zit. Anm. 38), S. 54. A. TEMPESTINI, Giovanni Bellini, München 1998, S. 184-86.

Von dieser Art der Präsentation einer Aktfigur sind auch die späteren Bilder der *Venus mit Musiker* (Abb. 38) abgeleitet. Die Venus präsentiert sich in ähnlich frontaler Position, nun aber als bildfüllende Gestalt, die nur jeweils mit einer Nebenfigur und/oder einem Haustier interagiert. Hier finden wir also bereits die Dualität der Figuren, die auch die Danaegemälde bestimmen wird, nämlich die prominent in Szene gesetzte Aktfigur, die aber gleichzeitig in eine direkte Interaktion mit einer Nebenfigur gesetzt wird, in diesem Fall mit einem Musiker. In der *Venus von Urbino* war diese Dualität noch weniger stark ausgeprägt, denn hier dominiert eindeutig der Akt, und die Umgebung der Aktfigur ist im Grunde genommen nur nebensächliche Staffage, die mit der Venus nicht durch eine direkte Interaktion verbunden ist. Während hier die Venus durch ihren Blick nur mit dem Betrachter kommuniziert, ist in den späteren Venusbildern mit Musiker die Aktfigur in einen gewissen narrativen Zusammenhang, eine Interaktion mit der Nebenfigur, eingebettet, wodurch aber auch der Bezug zum Betrachter etwas gemindert wird.

Ähnliches finden wir nun auch bei der *Farnese-Danae*. Die Aktfigur ist hier wieder einen Schritt zurückhaltender, wenn auch immer noch sehr eindeutig, dem Betrachter als Schauobjekt präsentiert, nun aber bereits völlig in eine komplette dramatische Bilderzählung eingebunden, die sogar eine bekannte mythologische Geschichte darstellt. Die Aktfigur steht nun als integraler Bestandteil im Schwerpunkt des Geschehens. Durch ihre Blicke und Mimik ist sie der Höhepunkt der Bildhandlung, gleichzeitig ist sie durch ihren Naturalismus und ihre ästhetisch ausgewogene, um nicht zu sagen klassische, Komposition, der Höhepunkt von Tizians unbewegten Aktfiguren.

Aktfigur und offene Malweise:

In der Madrider *Danae* (Abb. 2) schlägt Tizian bereits eine andere Richtung ein. Durch die offenere Malweise ist der Naturalismus der Figur, und damit auch ihre Nähe zum Aktmodell schon etwas gemindert, dafür kommt nun Bewegung ins Spiel. Zusätzlich ist auch der offene Pinselduktus für einen lebhafteren Eindruck der Szene verantwortlich, indem sich die sichtbare Bewegung des Pinselstrichs auch auf die Wahrnehmung des Betrachters auswirkt. Dies trägt zwar zur lebendigen Wirkung des Bildes als Ganzem bei, bewirkt gleichzeitig aber eine Verminderung des naturalistischen Eindrucks und der gemessenen Ruhe der einzelnen Elemente, insbesondere der Figuren.<sup>436</sup> Gleichzeitig wird nun die Figur der Danae noch

---

<sup>436</sup> Zu den Auswirkungen von Tizians offener Malweise in Bezug auf die Verlebendigung und die Konzentration auf das Bildganze siehe: G. BOEHM, Repräsentation – Präsentation – Präsenz. Auf den Spuren des homo pictor, in: G. BOEHM [Hrsg.], *Homo Pictor* (Zit. Anm. 12), S. 3-13 (hier S. 9f). BUSCH (Zit. Anm. 114), S. 97-99.

stärker in die Bildhandlung integriert, indem ihr mit der Amme eine gewichtigere Gegenfigur, als es der Cupido war, an die Seite gestellt wird, vor allem aber, indem sie mit der nun viel gewaltigeren Wolke und dem Jupitergesicht kommunizieren kann. Das Beziehungsdreieck der Madrider *Danae* ist damit viel kompakter und enger als das der früheren Version, was nun auch dazu führt, dass die Bilderzählung insgesamt das Übergewicht über die Aktdarstellung gewinnt.

Auch die weitere Entwicklung in Tizians *Poesie* für Philipp II. weist in diese Richtung. Zwar ist der Pinselduktus in *Venus und Adonis* (Abb. 28) weniger frei, aber auch hier ist die Aktfigur vollständig in die Bilderzählung eingebettet, durch die Interaktion in einer kompakten Gruppierung mit ihrem Gegenpart Adonis. Hier ist auch die Aktfigur bereits sehr aktiv beteiligt, was ihrer Funktion als reines Schauobjekt entgegenwirkt. Es bleibt eine Figur der Erzählung, die im gezeigten Augenblick (scheinbar) zufällig im Zustand der Nacktheit erscheint. Etwas anders verhält es sich bei *Perseus und Andromeda* (Abb. 48). Tizian hat sich hier wieder zu einer Positionierung der Aktfigur an den Rand des Bildes entschieden (die Röntgenuntersuchung enthüllte eine ursprünglich geplante Positionierung etwas rechts der Mitte!). Andromeda ist hier durch ihre Fesseln gezwungenermaßen wieder passiv, nimmt aber psychisch regen Anteil an der Handlung, die sich als Kampf zwischen Perseus und dem Ungeheuer im Hintergrund abspielt. Durch die kompositorische Bezugnahme der Figuren der Andromeda und des Perseus, die sich etwa in der Parallelität ihrer Oberkörper oder der offenen Haltung der Arme zeigt, bilden sie dennoch ganz klar ein Bezugspaar. Dazu wird der Blick des Betrachters durch die Gestik und die Blicke der Andromeda, ebenso wie durch ihren Platz am Rand, immer wieder auf die Bildmitte mit der Haupthandlung gelenkt, sodass er sich kaum ausschließlich der Betrachtung der Aktfigur widmen kann. Auch hier muss wieder auf die Bewegtheit und die Körperspannung der Andromeda hingewiesen werden, die vom statuesken Ideal der unabhängigen Aktfigur weit entfernt ist.

Dasselbe gilt auch für den *Raub der Europa* (Abb. 20). Die Europa ist zwar immer noch eine reizvolle Einzelfigur, aber von den früheren Aktfiguren meilenweit entfernt. Sie ist in ihrer Verzweiflung auf dem Rücken des Stiers in einer äußerst labilen Haltung und Bewegung dargestellt, die überhaupt nichts Statisches mehr aufweist. Sie kommuniziert mit ihrem Blick mit dem fliegenden Eros und umklammert ihren wehenden Schleier. Auch die offene Pinselführung und das Kolorit mit seinen Rot- und Orangetönen sind hier wieder stark am dramatischen Eindruck beteiligt.

Es zeigt sich auch in diesen Bildern, dass eine Konsequenz aus der offenen Pinselführung in der Vereinheitlichung des Kolorits besteht, was wiederum zu einer Reduktion des

individualistischen Charakters der einzelnen Figuren führt. Die Einzelfigur verliert ein Stück weit ihre eigene, dem Naturvorbild entnommene Stofflichkeit, und wird dem Bildganzen untergeordnet. So trägt auch das Kolorit dazu bei, dass sich die nackte Aktfigur nicht mehr nur selbst genügen, und unabhängig vom Bildganzen befriedigend betrachtet werden kann. Dafür wird der Schwerpunkt nun auf die Bilderzählung gelegt, die durch die offene Malweise, ebenso wie durch die Bewegtheit der Figuren selbst, entscheidend begünstigt wird.

Hier kann man also wieder einen ganz entscheidenden Einschnitt in Tizians Umgang mit der weiblichen Aktfigur ausmachen, der sich in der Zeit zwischen den beiden Versionen der Danae vollzieht. Der Weg verläuft vom klassischen statuesken Ideal von Giorgiones *Dresdner Venus* (Abb. 19), über die schon naturalistischere, auf den Betrachter fixierte *Venus von Urbino* (Abb. 4), hin zur Verschmelzung von klassischem Ideal und Naturalismus in der *Farnese-Danae* (Abb. 1). Diese verkörpert das Ideal einer von Kopf bis Fuß naturalistischen Abbildung des bewegungslos posierenden Aktmodells, das durch die Hand des Malers in ein Kunstwerk übersetzt wird. Die Schönheit des Modells wird durch die Kunst des Malers noch hervorgehoben, z.B. durch die gewählte Pose, das gleichmäßige Inkarnat, die Tilgung jedes Schönheitsfehlers. Die Stofflichkeit der Haut und die Weiche des Fleisches sind überzeugend getroffen, und es bleibt keine Spur mehr von der etwas graphischen Härte der *Dresdner Venus* Giorgiones oder der *Venus von Urbino*. Gleichzeitig ist die Figur in eine narrative Bildhandlung überzeugend eingebunden, wobei sie durch die Wahl des Themas selbst nicht in Bewegung geraten und die klassische Ruhe ihrer Pose aufgeben muss. Die Handlung, deren Hauptfigur und Mittelpunkt sie gleichzeitig darstellt, bildet einen narrativen Rahmen für die Aktfigur, in dem sie völlig aufgehen, und so vom Betrachter unabhängig sein kann, anders als es noch bei der *Venus von Urbino* der Fall war, wo durch das Fehlen einer Bildhandlung nur der Betrachter als sinnstiftender Bezugspunkt der Figur übrig blieb.

Der Schnitt, den die Madrider *Danae* (Abb. 2) nun bedeutet, ist die Aufgabe der klassischen bewegungslosen Pose des Aktmodells zugunsten von Bewegung und einem aktiven Teilhaben an der Bildhandlung. Das zeigt sich zum einen an der sichtbaren körperlichen Anspannung der Danae, als auch an der offenen Pinselführung. Auch wenn der Unterschied der beiden Danaefiguren auf den ersten Blick nicht so groß erscheinen mag, ist er in Hinsicht auf die folgende Entwicklung bis zum *Raub der Europa* (Abb. 20) doch von großer Aussagekraft.

Diese Entwicklung ist nun aber auch mit den Fortschritten in Poesie und Poetik vergleichbar. Wie bereits angedeutet, war die Zeit bis etwa 1550 von einem klassischen Schönheitsideal

bestimmt, sowohl in der Malerei, als auch in der Poesie.<sup>437</sup> In der Poesie dominierten in den ersten Jahrzehnten des Cinquecento die petrarkistischen Poeten, in der Poetik waren die klassischen Vorstellungen der römischen Rhetorik und der *Ars Poetica* des Horaz das Maß aller Dinge. Das Resultat war, zumindest für die Kunstwerke mit mythologischem Inhalt, eine Konzentration auf Harmonie, Grazie, Decorum etc. Was aber in der mythologischen Dichtung weitestgehend fehlte, waren die großen pathetischen Emotionen, die erst durch den Einfluss von Aristoteles' *Poetik* wieder an Bedeutung gewannen. Deren Einsatz beschränkte sich zuvor in erster Linie auf religiöse Themen, wo sie ohne Bruch des *decorum* ihre Wirkung auf die Gläubigen entfalten durften, während sie in der Poesie offenbar noch gegen die Grenzen des guten Geschmacks verstoßen hätten. Außerdem waren sie in historischen Bildern anzutreffen, bei denen das Thema eine solche Art der Darstellung erlaubte, was besonders auf Schlachtenszenen zutraf.<sup>438</sup> Hier spielen natürlich die Vorstellungen der Zeit von angemessenem Benehmen eine wichtige Rolle. Der öffentlichen Darstellung und Auslebung von Emotionen waren kulturell bedingte Grenzen gesetzt, denen sich auch die Künstler zu unterwerfen hatten. Zwar bedeutete die Fiktionalität der Poesie einen gewissen Ausweg aus diesen Konventionen, aber durch den starken Einfluss von Platons Kritik an den wahrheitsfernen und unschicklichen Darstellungen der dramatischen Poesie, verbunden mit einem Tugendideal, das nicht nur vom christlichen Glauben, sondern auch von stoischen und epikureischen Einflüssen geprägt war (der Einfluss Ciceros, Senecas und ähnlicher Denker ist hier kaum zu unterschätzen), wurde eine freie Nutzung der mythologischen Fiktion als Alternative zu den kulturellen Zwängen der Realität weitestgehend verhindert.

In diese Welt der ästhetischen und moralischen Regulierung dringen nun in den späten 40er Jahren, im Zuge der Wiederentdeckung der antiken Tragödie, die Vorstellungen von Aristoteles' *Poetik* ein, und damit eine neue Sicht auf die Möglichkeiten der Poesie. Auf einmal standen Begriffe wie *mimesis*, *eleos*, *phobos* und *katharsis* im Mittelpunkt der Diskussion über Poesie, und nicht mehr in erster Linie *decorum*, *grazia*, *ornato* und *imitatio* (gemeint war hier meist weniger die Imitation der Natur, als die der vorbildlichen Schriftsteller). Damit rückten auch die Mysterien der menschlichen Psyche und die heftigen Affekte wieder in den Fokus der Aufmerksamkeit. Aristoteles bot nun die autoritative Basis,

---

<sup>437</sup> Siehe S. 73ff.

<sup>438</sup> Hier nimmt natürlich Leonardo da Vincis *Anghiarischlacht* die Vorreiterrolle ein, auch wenn hier weniger der Pathos, als die rohe und natürliche Wildheit der Krieger im Mittelpunkt des Interesses stand. Für diese Bildgelegenheit konnten die Künstler selbstverständlich auf das direkte Vorbild der antiken Schlachten-Sarkophagen und Triumphbogenreliefs zurückgreifen. Es scheint also, dass gerade Szenen mit der Darstellung von Gewalt und Tod pathetisch ausgestaltet wurden, während die Künstler bei der Darstellung von positiven Begebenheiten und Gefühlen eine zurückhaltendere Formensprache wählten.

um die neue Poesie an diesen Themen auszurichten, und sich auch in der Theorie damit zu beschäftigen, denn das *muovere dell'animo*, die Bewegung und Erregung der Seele, wurde nun von Aristoteles, im Gegensatz zu Platon, ausdrücklich als Ziel und Zweck der Poesie eingefordert.<sup>439</sup>

Was Aristoteles' Poetik mit der früheren Renaissancepoetik verbindet, ist das Streben nach Einheitlichkeit, das nun sogar noch zusätzliche Bedeutung erhält. In der Malerei war diese Einheitlichkeit schon für Alberti ein wichtiges Kriterium, was sich einerseits durch seine Studien der antiken Rhetorik, und andererseits durch das Vorbild Giottos erklären lässt. Diesen Vorbildern folgten Künstler wie Masaccio und Fra Angelico, und später Raphael, Michelangelo und auch Tizian.

Was allerdings den Unterschied von Aristoteles' Poetik ausmacht, ist seine Vernachlässigung der Charaktere. Für ihn ist es nicht notwendig, den Figuren eine eigene, individuelle Persönlichkeit zu verleihen, was er auch an Beispielen aus der Malerei seiner Zeit ausführt.<sup>440</sup> Diese sind nur als Träger der Handlung, und als Träger von Emotionen von Interesse. Während von der früheren Renaissancepoetik immer auch die Wirklichkeitsnähe aller Teile des Ganzen, und damit eine überzeugende Charakterisierung der Figuren, sowie eine exakte Wiedergabe der Natur gefordert wurde, waren diese Dinge für Aristoteles eher nebensächlich. Nur die Wiedergabe der Handlung, von Aktion und Reaktion, nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und innerer Notwendigkeit, insbesondere in Bezug auf die Gefühlslage der Figuren, ist für ihn nötig, um die gewünschten Emotionen beim Publikum auszulösen, die den Zuschauer nicht nur von der Wahrheit des Geschehens überzeugen, sondern emotional überrumpeln. Das Fehlen eines individuellen Charakters erleichtert es dem Betrachter auch, sich in die Lage der Figur zu versetzen.<sup>441</sup> Die Unbestimmtheit der Figuren bringt eine reine Form der Emotionen zutage, die nicht von irgendwelchen Besonderheiten eines individuellen Charakters beeinflusst wäre, sondern universaler Natur ist, und in die sich demnach auch jeder Mensch leicht einfühlen kann.

Bedenkt man diese Entwicklungen, so wird klar, warum auch in einem poetischen Bild wie der *Danae* die Aktfigur nun nicht mehr denselben Stellenwert einnahm, wie zuvor. Die ausführliche Beschreibung von äußeren Erscheinungen und Zuständen nimmt nicht mehr die

---

<sup>439</sup> Siehe Kap. 10.3.4.

<sup>440</sup> ARISTOTELES, Poetik (Zit. Anm. 5), II, S. 6f/7f.

<sup>441</sup> Hier muss man die Praxis des griechischen Theaters bedenken, wo die Schauspieler hinter starren, stereotypen Masken verschwinden, in deren Mimik schon die passenden Emotionen fix eingepägt sind.

Hauptrolle ein. Durch diese Beschreibungen wurde zuvor der Betrachter angesprochen, auf sie richtete sich seine ganze Konzentration und Bewunderung. Die Figuren und Objekte des Bildes waren für den Betrachter, und nur für ihn geschaffen worden, damit er mit ihnen in Kommunikation treten konnte als wären sie real. Mit Aristoteles' Poetik, und damit dem Konzept, wonach der Künstler (und damit die Figuren des Kunstwerks) den Betrachter nicht direkt ansprechen sollte, sondern stattdessen den Sinn des Werkes rein durch das Beispiel einer dramatischen Handlung transportieren sollte, wurden auch Figuren Tizians zunehmend weniger auf den Betrachter bezogen, und dafür konsequent in eine dramatische Handlung einbezogen.<sup>442</sup> Besonders die Bewegungslosigkeit der Aktfigur war hinderlich, um emotionale Bewegung in die Bildhandlung einzuführen, und so versetzt Tizian seine Aktfiguren zunehmend in Bewegung, während er gleichzeitig ihre individuelle und naturalistische Ausgestaltung und Charakterisierung vermindert, was beides im *Raub der Europa* (Abb. 20) und den Dianabildern (Abb. 25, Abb. 26) gipfeln sollte. Gleichzeitig kehrt der Pathos in Tizians poetische Bilder ein, und die offene Malweise betont und dynamisiert das Bildganze. Die Aktfiguren sollen nun nicht mehr alleine, losgelöst vom Bildganzen, betrachtet werden, sondern haben der dramatischen Erzählung zu dienen.

Die Besonderheit der repräsentativ inszenierten Aktfigur im narrativen Bild führt zu einer weiteren Überlegung bezüglich ihrer Funktion. Für die bloße Erzählung eines Handlungsablaufs wäre keine erotische Aktfigur notwendig. Die Darstellung der Figur der Danae könnte sich in der Vermittlung der unumgänglichen Informationen aus den Quellen beschränken, und zwar als junge schöne Frau. Alle Eigenschaften, die darüber hinausgehen, sind nicht unbedingt notwendig. Die naturalistische Darstellung der Figur, ihre erotische Nacktheit und ihre laszive Pose sind Akzidenzien, die nicht dem Zweck der Wiedergabe eines Handlungsablaufs dienen, sondern alleine zur Ausschmückung, um die Erzählung für den Betrachter ansprechender zu gestalten. Dasselbe kann man auch in der Poesie beobachten. Schon genannte Beispiele wäre etwa die minutiöse Beschreibung der Schönheit Alcinas in Ariost's *Orlando Furioso* oder die Beschreibung der Andromeda in *Dolces Trasformationi*.<sup>443</sup> Besonders in letzterer, wo die Schönheit der Jungfrau durch den Vergleich mit Statuen und Gemälden dargestellt wird, ist das Thema der Ausschmückung des Textes offensichtlich. Für die Erzählung hat diese Schilderung den Zweck, das Begehren des Perseus zu begründen, für den Leser aber bedeutet sie zugleich eine Ausschmückung der Erzählung mit den Mitteln der

---

<sup>442</sup> Auch hier muss betont werden, dass Tizian in seinen narrativen religiösen Werken schon lange zuvor diesem Prinzip gefolgt war, nicht aber in den mythologischen Werken. (Zu diesem Thema siehe ausführlich Kap. 10.3.5, S. 225ff.)

<sup>443</sup> Siehe S. 74f, Anm. 219; S. 99.

Ekphrasis, d.h. der Hervorbringung von optischen Bildern im Kopf des Lesers durch „bildhafte“ Beschreibung. Auch in dieser Poesie dient die Vorstellung einer nackten Aktfigur zur Ausschmückung der Erzählung.

So gesehen muss Puttfarkens Aussage zur Madrider *Danae*, die am Beginn dieses Kapitels zitiert wurde, voll zugestimmt werden. Allerdings scheint mir das Verhältnis von Aktfigur und Erzählung nicht einseitig zugunsten der Erzählung auszufallen, wie Puttfarken nachzuweisen beabsichtigt, sondern es scheint sich um ein wechselseitiges Verhältnis zu handeln, bei dem beide Elemente aneinander profitieren.<sup>444</sup> Die Erzählung dient auch der Aufwertung der Aktfigur, indem sie sie in einen erzählerischen Kontext einbindet. Die Aktfigur bleibt nicht mehr nur bloßes Objekt für die Blicke des Betrachters, sondern erhält eine eigene Individualität als mythologische Figur, die ihre eigene Relevanz und Funktion in einem bedeutsamen Geschehen findet.

## 10 Das theoretische System von Malerei und Poesie

Aufgrund der Tatsache, dass aus der Antike keine Theorie der Malerei erhalten geblieben war, und, was die Poesie betrifft, vorerst nur das eher unsystematische Lehrgedicht des Horaz zur Verfügung stand, rückten die theoretischen Werke aus anderen Disziplinen in den Blickwinkel der Theoretiker von Malerei und Poesie, und zwar in erster Linie die Traktate der berühmten Rhetoriker Cicero und Quintilian. Die klassischen rhetorischen Schriften übten, wie in Kapitel 7.1 schon angedeutet, auf die Konstitution der Theorie von Malerei und Poesie einen entscheidenden Einfluss aus. Mit ihrer Hilfe wurden einerseits die relativ ungeordneten Poetiken von Horaz und Aristoteles in ein geordnetes Lehrsystem der Poetik integriert, und auch die Theorie der bildenden Künste wurde an ihrem Vorbild systematisch geordnet. Das Ziel dieser Bemühungen lag vor allem darin, den hohen Anspruch und Status von Poesie und Malerei zu rechtfertigen, und nicht zuletzt um aus ihnen erlernbare Künste zu machen. Die Traktate der Kunsttheorie und Poetik zielten meist auf ein Publikum aus gebildeten Amateuren aus den höheren Schichten, denen die Schriften der Rhetorik aus ihrer humanistischen Ausbildung vertraut waren. Sich daran zu orientieren stellte also nicht zuletzt

---

<sup>444</sup> Vgl. dazu auch die Ausführungen zu Lodovico Dolce's Beschreibung von Tizians *Venus und Adonis*: Siehe S. 220ff.

auch eine zielgruppenorientierte didaktische Strategie dar. Andererseits zeigt sich darin auch ein wissenschaftliches Interesse der Autoren an den Mechanismen und Funktionsweisen ihrer Kunst. Die Rhetorik hatte nicht nur ein genaues Produktionsschema zu bieten, das die einzelnen Produktionsschritte einer Rede ordnete. Ebenso waren die verschiedenen Ziele und Zwecke der Rhetorik minutiös festgelegt, und dazu die stilistischen Mittel mit denen sie für den Redner zu erzielen waren. Durch die Anlehnung an dieses Vorbild erhielten Kunsttheorie und Poetik ein vergleichbares theoretisches Grundgerüst. Diese gemeinsame Basis der theoretischen Systematik brachte auch den Vorteil der interdisziplinären Vergleichbarkeit mit sich, und förderte damit den Austausch unter den verschiedenen Künsten, der spätestens im Cinquecento zu einem bedeutenden Faktor der künstlerischen Entwicklung werden sollte.

Für diese Untersuchung ist dieser Umstand vor allem deshalb von Interesse, da sich im Umgang der verschiedenen Kunsttheoretiker mit der Systematik von Rhetorik und Poetik auch der Einfluss der literarischen auf die bildenden Künste widerspiegelt. Hier sind zwischen den verschiedenen Autoren große Unterschiede zu erkennen, die sich z.T. aus der Person des Autors selbst, z.T. aber auch aus den unterschiedlichen Kunstauffassungen, sowohl in lokaler als auch zeitlicher Hinsicht, ergeben. Die genauere Untersuchung dieser Frage soll nun im folgenden Abschnitt im Mittelpunkt stehen.

### **10.1 *Inventio-dispositio-elocutio: Produktionsästhetik***

In diesem Kapitel soll vor allem die Untersuchung des Einflusses der Poetik auf die Kunsttheorie im Mittelpunkt stehen, sowie daran anschließend die Frage, wie ausgeprägt der Einfluss der Poetik auf die Malerei auch in der Praxis war, wobei vor allem zeitliche und regionale Unterschiede von Interesse sein werden, und zwar insbesondere die Unterschiede zwischen Früh- und Hochrenaissance, und zwischen ober- und mittelitalienischen Positionen. Es wird sich dabei zeigen, dass die venezianischen Malertraktate der Mitte des 16. Jahrhunderts, besonders Paolo Pino und Lodovico Dolce, sehr stark an der Poetik orientiert sind, während diese Nähe bei anderen Kunsttheoretikern, wie z.B. Giorgio Vasari, bei weitem nicht so ausgeprägt ist. Diese Tatsache hängt besonders mit der hohen Stellung von Kolorit und malerischer Technik in Venedig zusammen, wodurch sie den theoretischen Konzepten der Poetik von Natur aus näher steht, als die mittelitalienische Kunstauffassung mit ihrer Konzentration auf das *disegno*.

Das dreiteilige Produktionsschema, das in der Renaissance sowohl die Poetik, als auch die Theorie der bildenden Künste prägen sollte, stammt, wie gesagt, aus den Schriften der berühmten antiken Rhetoriker Cicero und Quintilian. So unterteilt z.B. Quintilian in seinem Traktat die Rhetorik in fünf Teile: Erfindung (*inventio*), Anordnung (*dispositio*), Darstellung (*elocutio*), Gedächtnis (*memoria*) und Vortrag bzw. Durchführung (*pronuntiatio* bzw. *actione*).<sup>445</sup>

Die *inventio* bezeichnet in der Rhetorik die Erfassung des Sachverhalts und seiner Hauptgesichtspunkte sowie die Sammlung von Material für die Rede. Die *dispositio* bezeichnet die Gliederung der Rede, für die genaue Vorschriften galten, und die *elocutio* die sprachliche Ausführung und Stilistik.<sup>446</sup>

In der Poetik der Renaissance wurden nun die Regeln und Einteilungen der Rhetorik zur Schematisierung der eher unsystematisch geordneten Ratschläge aus der *Ars poetica* des Horaz verwendet (wobei diese Tradition, wie Weinberg festgestellt hat, sogar noch auf den spätantiken Kommentar des Helenius Acron zurückgeht, der im Quattrocento meist gemeinsam mit dem Text von Horaz abgedruckt wurde).<sup>447</sup> Der erste Kommentar zur *Ars Poetica* im Quattrocento stammt von Christoforo Landino (1482). Er überträgt auch sogleich das Schema *inventio*, *dispositio* und *elocutio* auf die Poesie, als das erste, was beim Schreiben zu berücksichtigen wäre.<sup>448</sup> In der Folge übernehmen die meisten Kommentatoren und Poetiker dieses Schema,<sup>449</sup> und auch weniger systematisch vorgehende Poetiker, wie z.B. Marco Girolamo Vida (1527), der auch in der Form seines Traktats der *Ars Poetica* von Horaz folgt, verwenden es als Richtschnur ihrer Ausführungen.<sup>450</sup> Aulo Giano Parrasio bringt in seinem Horazkommentar *inventio* und *elocutio* mit dem rhetorischen Begriffspaar *res-*

---

<sup>445</sup> QUINTILIAN, *Institutionis Oratoriae Libri XII*, 3,3,1: „Omnis autem orandi ratio, ut plurimi maxime auctores tradiderunt, quinque partibus constat: inventione, dispositione, elocutione, memoria, pronuntiatione sive actione.“ Zitiert nach: Quintilian, *Institutionis Oratoriae Libri XII* (Ausbildung des Redners, 12 Bücher), Hrsg. und Übers. von H. Rahn, Darmstadt 1995.

Während die antiken Rhetoriker zu den drei Hauptelementen großteils noch Elemente wie *memoria*, *pronunciatio*, und *actio* hinzufügten, wurden von der Poetik und der Kunsttheorie der Renaissance diese spezifisch rhetorischen Anforderungen einfach ignoriert, und nur die drei Hauptelemente übernommen.

<sup>446</sup> Diese drei Teile enthalten wiederum zahlreiche untergeordnete Regelungen, besonders was die *dispositio* betrifft. Da diese aber weder für die Poetik noch für die Kunsttheorie von besonderer Bedeutung sind, will ich sie hier nicht näher erläutern.

<sup>447</sup> HORATIUS Q. FLACCUS. *Cum quattuor commentarius* (Zit. Anm. 187), S. 165ff. WEINBERG (Zit. Anm. 41), S. 72ff.

<sup>448</sup> EBD., S. 79-81.

<sup>449</sup> So z.B. Pomponius Gauricus in seinem Horaz-Kommentar (WEINBERG (Zit. Anm. 41), S. 88f), Aulo Giano PARRASIO (Ebd., S. 97f), Alessandro LIONARDI (Zit. Anm. 322), S. 10 usw. Es zeigt sich hier auch, dass die Rezeption der Poetik des Aristoteles hier keine wesentlichen Veränderungen mit sich bringt. Das rhetorische Produktionsschema wird auch in der zweiten Hälfte des Cinquecento unverändert propagiert.

<sup>450</sup> VIDA (Zit. Anm. 335). Siehe auch: WEINBERG (Zit. Anm. 41), Bd. 2, S. 715-19.

*verba* (Inhalt und Ausdruck) in Zusammenhang, und schreibt gleichzeitig der *inventio* (*res*) die nützliche Funktion der Poesie zu, und der *elocutio* (*verba*) die unterhaltsame und vergnügliche.<sup>451</sup> Scaliger (1561) entwickelt auf Basis dieses Schemas sogar eine Theorie der Sprachentwicklung in der Antike, derzufolge die Sprache anfangs nur dem Nutzen folgte, wozu später von den Philosophen die geordnete Struktur (*dispositio*) hinzugefügt worden wäre, und von den Poeten schließlich die schmuckvolle Form.<sup>452</sup>

Einen ersten Vergleich zu den bildenden Künsten stellt Bernardino Daniello (1536) an, indem er den Prozess der poetischen Schöpfung nach diesem Schema mit der Arbeitsweise des Bildhauers vergleicht.<sup>453</sup> Dieser würde zuerst den besten Stein aussuchen (*inventio*: Auswahl der Materie), diesem dann mithilfe von Zeichnungen die Form und Ordnung nach seiner Idee verleihen (*dispositio*), und schließlich den Stein kunstvoll bearbeiten (*elocutio*), sodass er danach wie eine lebendige Figur erschiene. Dieser Vergleich führt uns schon zu einem genaueren Verständnis, wie in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Theorie des poetischen Schaffungsprozesses auf der Basis des rhetorischen Schemas verstanden wurde: 1. Auswahl des Stoffes, 2. Ordnung des Stoffes, 3. Sprachliche Ausformung. Außerdem liefert Daniello eine gute Vorstellung davon, wie leicht sich das literarische Produktionsschema auf die bildende Kunst übertragen ließ.<sup>454</sup>

Die *inventio* betrifft in der Poetik also die Materie, die der Künstler bearbeiten will. Der Stoff ist die Ausgangsbasis seiner Arbeit, von der alles weitere abhängig gemacht wird. Meist beschränkte sich die *inventio* auf die Verwendung eines bekannten mythologischen Stoffes, auf dessen Basis, je nach den Ambitionen des Künstlers, neue Erfindungen, Hinzufügungen, Auslassungen, Verkürzungen etc., also eigenständige Veränderungen der Quellen stattfinden konnten. Der Künstler hatte allerdings die Überlieferung des Stoffes zu respektieren, um sich nicht der Kritik der pedantischen Gelehrten auszuliefern, und sozusagen der „historischen Wahrheit“ genüge zu tun, besonders wenn es sich um eine Geschichte handelte, der man einen wahren Hintergrund nachsagte.<sup>455</sup> Die *inventio* bedeutete für die Poeten der Renaissance also nicht, den Stoff der Geschichten so zu übernehmen, wie er von den antiken Poeten

---

<sup>451</sup> WEINBERG (Zit. Anm. 41), S. 98ff.

<sup>452</sup> SCALIGER (Zit. Anm. 319), I,1,6 (Bd.1, S. 58/59).

<sup>453</sup> DANIELLO (Zit. Anm. 286), S. 69f.

<sup>454</sup> In diesem Fall behandelt er die konkrete (handwerkliche) Arbeit der Formgebung einer Figur (Material-Idee-Ausarbeitung) in der Bildhauerei, anstatt der virtuell-inhaltlichen Seite, die der Malerei näher steht (*inventio-disegno-colorito*), aber ausführlicher dazu später.

<sup>455</sup> So z.B. Giraldo Cinthio, der aber auch einige Verstöße gegen die historische Wahrheit, z.B. in der *Aeneis*, anführt: GIRALDI CINTHIO, Discorsi (Zit. Anm. 149), S. 50ff. Vgl. dazu auch das Urteil Borghinis über Tizians *Venus und Adonis*: Siehe Anm. 167.

geschildert war, sondern die Geschichte so zu erzählen, dass sie der Überlieferung nicht in entscheidenden Punkten widersprach. Die Schriftsteller fühlten sich also berechtigt, die alten Vorlagen nach ihren Vorstellungen zu interpretieren, wie an den Übersetzungen der *Metamorphosen* schon deutlich gemacht wurde.<sup>456</sup>

Die *dispositio* umfasst die Anordnung der einzelnen Teile der Handlung eines Werkes. Dabei hat der Dichter zwei Möglichkeiten: Zum einen die natürliche Anordnung, d.h. eine chronologische Erzählung, die als typisch für die Geschichtsschreibung galt oder eine künstliche Anordnung, typisch für die Poesie, und besonders für die Tragödie, bei der oft mitten in der Handlung begonnen wird, und durch Rückblenden, Berichte und Erzählungen das zuvor Geschehene im Verlauf der Handlung nachgereicht wird.<sup>457</sup> Was allerdings nicht in den Bereich der *dispositio* gehört, ist die Anordnung der einzelnen Worte und Sätze, sie befasst sich ausschließlich mit der Struktur der Erzählung, nicht mit der Sprache.

Erst in der *elocutio* beschäftigt sich der Poet mit der praktischen Umsetzung seiner Ideen in Worten, Sätzen, Reim und Vers, d.h. mit der kunstvollen sprachlichen Ausgestaltung des vorher gefundenen und geordneten Themas.<sup>458</sup> Die *elocutio* behandelt also vor allem die Stilistik der Ausführung, und damit die Musikalität der Sprache, ihren Rhythmus und ihre Melodik.<sup>459</sup> Versmaß und Reim galten als Ornament und Schmuck, der hauptsächlich dazu diente, die Sprache schöner, angenehmer und erhabener zu gestalten. Ein oft zu findendes Argument für die Wichtigkeit der *elocutio* wurde von vielen Poetikern mit Hilfe eines Vergleichs mit der menschlichen Kleidung vorgebracht. Parthenio zufolge genüge es nicht, dass ein Körper gut proportioniert sei (*dispositio*), sondern er bräuchte für einen vollkommenen Eindruck auch die *vaghezza*, *leggiadria* und *grazia* die ihm Kleidung und Schmuck (*elocutio*) verleihen.<sup>460</sup> Parthenio vergleicht hier auch mit der Malerei, wo die Figuren mit der Farbe geschmückt wären, was er mit der Verkleidung der belehrenden

---

<sup>456</sup> Siehe Kap. 4.1.1. Giraldis Cinthio betont in diesem Zusammenhang, dass die Poeten für das Publikum ihrer eigenen Zeit schrieben, und deshalb nicht immer historisch korrekt sein müssten: GIRALDI CINTHIO, *Discorsi* (Zit. Anm. 149), S. 57f.

<sup>457</sup> Siehe u.a.: VIDA (Zit. Anm. 335), S. 49. DANIELLO (Zit. Anm. 286), S. 44f. SCALIGER (Zit. Anm. 319, III, 95 (Bd. 2, S. 21/22)). Siehe auch S. 112, Anm. 361.

<sup>458</sup> DANIELLO (Zit. Anm. 286), S. 26: „Et finalmente la forma dello scrivere ornamente le gia trovate e disposte, che (latinamente parlando) Elocutione si chiama”

<sup>459</sup> Z.B.: FRACASTORO (Zit. Anm. 286), S. 70-72. Für eine nähere Behandlung dieses Themas siehe Kap. 10.2.

<sup>460</sup> PARTHENIO (Zit. Anm. 286), S. 7. Diese Metapher geht ursprünglich auf Cicero zurück (*De oratore* (Zit. Anm. 563) I,31,142; III,38,155), und findet sich auch bei Daniello (DANIELLO (Zit. Anm. 286), S. 74), LIONARDI (Zit. Anm. 322), S. 14f, FRACASTORO (Zit. Anm. 286), S. 88 und Scaliger (SCALIGER (Zit. Anm. 319), I,1,6 (Bd.1, S. 58-61)). Eine weitere Metapher für dieses Problem findet sich gelegentlich im Vergleich mit dem Bauschmuck der Architektur, so z.B. bei Vida, Daniello und Fracastoro: VIDA (Zit. Anm. 335), S. 91/92. DANIELLO (Zit. Anm. 286), S. 18. FRACASTORO (Zit. Anm. 286), S. 88.).

*sententie* durch die schönen Worte des Poeten vergleicht.<sup>461</sup> Giraldi Cinthio vergleicht dagegen mit dem menschlichen Körper selbst, wobei die Knochen den Stoff des poetischen Werkes repräsentieren, ihre Anordnung und Proportionierung der *dispositio* entsprechen, und schließlich mit dem Fleisch und der Haut ihre Seele und ihr Leben erhalten, was vor allem auf das Ideal einer perfekt naturalistischen und dadurch glaubwürdigen und wirkmächtigen Gestaltung zielt.<sup>462</sup> Die Haut sorgt dabei für eine „soave e vaghe varietà de colori“, was wiederum eine Beziehung zur Malerei indiziert. Dieser Vergleich von *elocutio* und Kolorit sollte auch für die Kunsttheorie noch von Bedeutung sein.

Auf dem Gebiet der *elocutio* kommt auch der alte Konflikt zwischen Natur und Kunst zur Sprache. Einerseits war die möglichst perfekte Nachahmung der Natur ein immer wiederkehrendes Ziel der Künstler, andererseits sollte auch die Natur mit den Mitteln der Kunst verbessert und korrigiert werden.<sup>463</sup> Manche Poetiker legen nun größeren Wert auf eine der beiden Seiten, so betont z.B. Lionardi eindringlich, dass die Worte der Natur der Dinge, die sie bezeichnen, angemessen sein müssen, d.h. dass die *elocutio* der *inventio* in allem zu folgen hätte.<sup>464</sup> Dazu hätte der Künstler diese Natur der Dinge vor allem genau zu erforschen und zu berücksichtigen.<sup>465</sup> Ein wichtiges Ziel des Poeten war es aber besonders in der Tragödie und im Epos sein Werk von der normalen Umgangssprache abzuheben, und ihm einen erhabenen und feierlichen Anstrich zu geben. Einen bemerkenswerten Beitrag was den Unterschied der poetischen Sprache zu derjenigen der normalen Umgangssprache betrifft, liefert Bernardino Parthenio in seinem Traktat über die poetische Imitation aus dem Jahr 1560:

Questi devono esser tali, che dal popolo possano esser intesi, & esser tratti dalla comunanza, quello, che i Comici & gli Oratori hanno fatto. Quelli hanno da essere ingeniosissimi, & quasi, che non dissì bizzarri, & del tutto estratti dalla consuetudine.<sup>466</sup>

Die poetische Sprache solle also völlig von der Sprache der einfachen Leute, der sich die Redner und Komiker bedienen, unterschieden sein, die poetische Sprache wird als äußerst

---

<sup>461</sup> PARTHENIO (Zit. Anm. 286), S. 178.

<sup>462</sup> GIRALDI CINTHIO, Discorsi (Zit. Anm. 149), S. 16.

<sup>463</sup> Für Daniello besteht die Leistung des Künstlers in der *elocutio* darin, dem poetischen Werk seine „vera et perfetta forma“ zu verleihen: DANIELLO (Zit. Anm. 286), S. 71. In dieser Aussage lassen sich in knappster Form der Anspruch der Natürlichkeit („vera“) und der Idealisierung („perfetta“) wiederfinden.

<sup>464</sup> LIONARDI (Zit. Anm. 322), S. 13.

<sup>465</sup> EBD, S. 11.

<sup>466</sup> PARTHENIO (Zit. Anm. 286), S. 34.

erfinderisch und beinahe bizarr bezeichnet, und damit als ein künstliches und unnatürliches Konstrukt. Poetische Sprache ist eine Form, die durch die Kunst über die einfache Natur erhoben wird.<sup>467</sup> Parthenio spricht damit etwas an, was die meisten Poetiker bis dahin nicht so klar ausgesprochen hatten, nämlich die absolute Künstlichkeit der poetischen Sprache, die damit in Konflikt mit der Forderung nach Naturnachahmung steht. Bei Parthenio ist nun nicht mehr die Schönheit und der Schmuck das Entscheidende, sondern das Erhabene und Außergewöhnliche, das der Poet durch seine Kunst der Sprache verleiht, und sie dadurch zu etwas Besonderem macht. Darauf, dass dieser Zwiespalt zwischen Natur und Kunst auch in der Malereitheorie ein heißes Thema war, wird später noch zurückzukommen sein.

### 10.1.1 Das rhetorisch-poetische Produktionsschema und die Theorie der Malerei

#### Leon Battista Alberti:

Die Gliederung der Rhetorik wurde erstmals von Leon Battista Alberti für eine Systematisierung des Malprozesses verwendet, was nicht weiter verwundert, wenn man bedenkt, dass die rhetorischen Schriften Ciceros und Quintilians einem Humanisten wie Alberti schon durch seine Ausbildung praktisch in Fleisch und Blut übergegangen waren.<sup>468</sup> Außerdem konnte er durch diese Demonstration der grundsätzlichen Ähnlichkeit von Malerei und Rhetorik den Status der Malerei erhöhen, denn ein geordnetes System wie das der Rhetorik war offensichtlich im Quattrocento ein wichtiges Kennzeichen einer ernstzunehmenden Kunst.

Alberti teilt nun die Produktion eines Bildes in drei Stufen ein: *circonscrizione*, *composizione* und *ricevere di lumi*, entsprechend den Begriffen *inventio*, *dispositio* und *elocutio* aus der Rhetorik.<sup>469</sup> Auffallend ist allerdings, dass die Begriffe nicht so recht zusammenpassen. Die *invenzione* ist bei Alberti nicht Teil der Trias und wird von ihm an anderer Stelle behandelt.<sup>470</sup>

---

<sup>467</sup> Die Quelle dieser Idee könnte von Aristoteles stammen: „Die sprachliche Form ist erhaben und vermeidet das Gewöhnliche, wenn sie fremdartige Ausdrücke verwendet. Als fremdartig bezeichne ich die Glosse, die Metapher, die Erweiterung und überhaupt alles, was nicht üblicher Ausdruck ist.“ ARISTOTELES, Poetik (Zit. Anm. 5), XXII, S. 70/71.

<sup>468</sup> ALBERTI, Della pittura (Zit. Anm. 116).

<sup>469</sup> EBD., II, 31/32, S. 114-17.

<sup>470</sup> Alberti behandelt die *invenzione* hauptsächlich anhand von anschaulichen Beispielen, wie der Beschreibung der *Calumnia* des Apelles nach Lukian oder den *Drei Grazien* nach Seneca. Zur *invenzione* bei Alberti siehe: AURENHAMMER, Studien zur Theorie der „historia“ (Zit. Anm. 39), S. 23ff. BÄTSCHMANN/GIANFREDA, Einleitung, in: ALBERTI, Della pittura (Zit. Anm. 116), S. 23-27.

Dafür führt er den Begriff der *circonscrizione* ein, der die Umreißung der Figuren nach dem Naturmodell bedeutet, wofür Alberti dem Künstler die Hilfe eines optischen Hilfsmittels, des sog. Velums, nahelegt.<sup>471</sup> Dieses Velum ist beschrieben als ein durchsichtiges Tuch mit Rasterlinien, durch das der Künstler das zu malende Objekt betrachtet, und auf dem sich die Umriss dieses Objektes abzeichnen, sodass sie leichter darstellbar werden. Es handelt sich also um einen rein technischen Vorgang der Naturnachahmung, der mit der *inventio* des Redners und Poeten nicht das Geringste zu tun hat.

Die Begriffe der *disposizione* und der *composizione* lassen sich dagegen sehr gut miteinander vergleichen, beide bezeichnen die Ordnung der in der ersten Stufe gefundenen Ergebnisse, zum einen der Teile der Rede, zum anderen der Umriss der Figuren auf der Bildfläche. Was Alberti aber nicht vergisst an dieser Stelle ebenfalls zu behandeln, ist der Bezug der *composizione* zur Bilderzählung, z.B. durch Gestik und Körperhaltungen, die nach den Regeln des *decoro* zur Natur der Figur und zur Natur der *historia* passen müssen.<sup>472</sup> In diesem Punkt geht es ihm also auch um die Überzeugungskraft der Darstellung, ohne die eine noch so reizvolle Komposition lächerlich wäre. Damit fließen hier auch ein Großteil der Dinge mit ein, die in der Poetik in den Bereich der *inventio* oder *elocutio* fallen würden, wie etwa die Charakterisierung der Figuren und ihre Interaktion durch konkrete (Körper-)Sprache. Dazu passt auch, dass Alberti dem Maler den Umgang Dichtern und Rednern nicht nur wegen der *invenzione* empfiehlt, sondern auch weil Kenntnisse auf diesen Gebieten der Komposition seiner Gemälde förderlich sein könnten:

Pertanto consiglio, ciascuno pittore molto si faccia familiare ad i Poeti, Rhetorici et agli altri simili dotti di lettere, già che costoro doneranno nuove invenzioni, o certo aiuteranno a bello componere sua storia, per quali certo acquisteranno in sua pittura molte lode et nome.<sup>473</sup>

Das dritte Paar, *elocutio* und *ricevere dei lumi*, scheint auf den ersten Blick nur entfernt verwandt. Die *elocutio* bezeichnet die kunstvolle Ausgestaltung der Rede in Worten und ihre Ausschmückung mit literarischen Figuren, während *ricevere dei lumi* Licht und Schatten, sowie die Farbgebung behandelt. Trotzdem sollte gerade dieses Begriffspaar, der Vergleich

---

<sup>471</sup> ALBERTI, Della pittura (Zit. Anm. 116), II, S. 114ff.

<sup>472</sup> EBD., II, S. 124ff.

<sup>473</sup> EBD., III, 54, S. 152-55.

zwischen rhetorischer Ausschmückung und der Farbe des Malers, zu einigen Kontroversen und Missverständnissen führen, wie wir noch sehen werden.

### Biondo und Pino:

Was die venezianische Kunsttheorie betrifft, ist Alberti's Traktat noch für Michelangelo Biondo die wichtigste Anregung. Er übernimmt die wichtigsten Grundsätze, besonders was die Systematik der Produktion von Bildern betrifft. So teilt er die Produktion eines Bildes ähnlich wie Alberti in Umreißung, Komposition und Lichtwirkung ein, wobei er allerdings unmittelbar zuvor schon die *inventio* behandelt, und sich so schon mehr der Rhetorik und Poetik annähert.<sup>474</sup>

Weitaus eigenständiger zeigt sich dagegen Paolo Pino, obwohl sein Traktat schon ein Jahr früher erschienen ist.<sup>475</sup> Er teilt die Malerei bereits in die drei Teile *disegno*, *inventione*, und *colorito*, und nähert sich damit dem rhetorisch-poetischen System an. Er verbannt die *circonscrizione* aus seiner Trias, und ersetzt sie durch die *inventione*, die *composizione* wird durch das modernere *disegno* ersetzt, und das *ricevere dei lumi* durch das *colorito*.

Damit geht Pino von der Produktionssystematik Albertis ab, die in erster Linie die Produktion von Bildern durch das Kopieren der Natur zum Thema hat. Er ersetzt nun das System Albertis durch ein völlig neues, das zwar auf den ersten Blick nur einen großen Unterschied aufweist, aber dadurch eine völlig andere Sichtweise auf die Malerei vermittelt. Der große Fortschritt bei Pino liegt darin, dass durch den Wegfall der *circonscrizione* der Maler nicht mehr an die Kopie einer Naturvorlage gebunden ist. Für ihn scheint es nebensächlich, ob der Maler nach einem Modell malt oder nicht, er hat mit *disegno* und *colorito* nur die Informationen die ihm die *Invenzione* liefert bildlich darzustellen. Damit stehen nun für Pino der Stoff und die Erzählung im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses, nicht mehr die Kopie der sichtbaren Natur, was eine bedeutende Verschiebung des künstlerischen Interesses in Richtung Narration und Poesie bedeutet. Für Pino ist nun weniger der technische Vorgang des Abbildens im Mittelpunkt, sondern die mediale Funktion des Bildes.

Der Traktat von Pino liefert auch genauere Vorstellungen davon, wie die Rolle der *Invenzione* zur Mitte des Cinquecento gesehen wurde:

---

<sup>474</sup> BIONDO (Zit. Anm. 118), S. 24ff.

<sup>475</sup> PINO (Zit. Anm. 118), S. 93-139.

Die enge Verbindung von Biondos Traktat mit Alberti erklärt sich aus der Tatsache, dass Albertis *De pictura* erst im Jahr 1540 in der lateinischen Version erstmals gedruckt wurde, und 1546 die erste italienische Ausgabe erschien. Die Traktate von Biondo und Pino können daher auf eine direkte Anregung durch diese Ausgaben von Albertis Traktat zurückgeführt werden, der vorher nur in wenigen Manuskripten zur Verfügung stand, und offenbar in Venedig nicht sonderlich bekannt war. Zur Rezeption von Albertis Traktat siehe: ALBERTI, Della pittura (Zit. Anm. 116), Einleitung, S. 44-48.

Or alla seconda parte, già detta invenzione. Questa s'intende nel trovar poesie et istorie da sé (virtù usata da pochi delli moderni), et e cosa appresso di me molto ingeniosa e lodabile.<sup>476</sup>

Besonders lobenswert wäre also für den Maler die eigenständige Erfindung von Bildinhalten, die von den modernen Künstlern kaum mehr gepflegt würde. Die Beispiele solcher Erfindungen aus der Antike konnte er bereits in Albertis Traktat finden, wie z.B. die *Calumnia* des Apelles. Wir müssen uns an dieser Stelle daran erinnern, dass für Pino gerade die Erfindungsgabe eine gemeinsame Stärke von Malerei und Poesie war: „E perché la pittura e propria poesia, cioè invenzione, la qual fa apparere quello che non è, ...“<sup>477</sup> Trotzdem ist für ihn aber auch das Aufgreifen und Bearbeiten von vorhandenen Quellen ein Teil der *invenzione*, was uns wiederum an die Definitionen in den Traktaten der Poetiker denken lässt:

È anco invenzione il ben distinguere, ordinare e compartire le cose dette dagli altri, accommodando bene li soggetti agli atti delle figure, e che tutte attendano alla dechiarazione del fine.<sup>478</sup>

Zu beachten ist hier auch die Tatsache, dass Pino, im Gegensatz zu Alberti, die Fragen des *decoro* (mit der Angleichung der Figuren an die Natur der Erzählung) in den Bereich der *invenzione* einfügt, und nicht in die *composizione* bzw. das *disegno*. Die Übereinstimmungen von Pinos Konzept mit der zeitgenössischen Poetik sind augenscheinlich. Nur in seiner expliziten Bevorzugung der eigenen Erfindung eines neuen Stoffes geht er über die Poetik hinaus, die auf diese Bevorzugung neuer Ideen weniger Wert zu legen scheint.<sup>479</sup>

Den dritten Teil, das *colorito*, definiert Pino zunächst folgendermaßen: „Questa è una composizione de colori nelle parti scoperte al vedere...“<sup>480</sup> Er sieht das Kolorit also als Komposition. Auch die *vaghezza* eines Gemäldes entsteht ihm zufolge nicht durch die

---

<sup>476</sup> PINO (Zit. Anm. 118), S. 115.

<sup>477</sup> EBD. Pino recurriert hier wohl auf die *Ars Poetica* des Horaz, möglicherweise auch auf Cennino Cennini (siehe S. 94f).

<sup>478</sup> PINO (Zit. Anm. 118), S. 115.

<sup>479</sup> In der literarischen Praxis gibt es allerdings auch hier bedeutende Ausnahmen, wie z.B. den Tragödiendichter Giraldi Cinthio, der den Stoff von sieben seiner neun Tragödien frei erfunden hat: HERRICK (Zit. Anm. 352), S. 84-86. Siehe auch S. 121.

<sup>480</sup> PINO (Zit. Anm. 118), S. 116.

Schönheit der Farben an sich, sondern erst durch ihre kunstvolle *composizione*.<sup>481</sup> Danach teilt Pino das *colorito* in drei Teile ein. Der erste besteht in der Nachahmung der natürlichen Farben, die den dargestellten Dingen zu Eigen sind.<sup>482</sup> Der zweite Teil besteht aus der Geschicklichkeit des Malers. Die sichere und schnelle Pinselführung, die ihm zufolge ein Geschenk der Natur ist, erläutert er unter dem Beispiel der Geschichte von Apelles und Protogenes, die sich im Malen von immer feineren Linien gegenseitig übertrumpften.<sup>483</sup> Die Behandlung des Lichts komplettiert das *colorito* als dritter Teil.<sup>484</sup> Das *colorito* besteht somit hauptsächlich aus Farbkomposition und Pinselführung. Damit wird erstmals auch die Technik des Farbauftrags zu einem integralen Thema in der Kunsttheorie, und es ist wenig überraschend, dass das gerade in Venedig geschieht, während Tizian die ersten Schritte in Richtung seiner neuen offenen Malweise setzt, und Tintoretto seine ersten großen Erfolge als Schnellmaler feiert.

Der Traktat von Pino zeigt so bereits die venezianische Position zur Theorie der Malerei sehr deutlich auf. Offensichtlich ist auch, dass seine Einteilung der Malerei zu einem großen Teil von der Poetik inspiriert ist. Allerdings gibt es hier noch einige Defizite, z.B. was die Genauigkeit der Systematik betrifft. So lässt er z.B. dem *disegno* anstelle der *invenzione* den ersten Platz. Noch konfuser wird seine Unterteilung des *disegno* in vier Teile: *giudizio*, *circumscripio*, *practica* und *retta compositione*.<sup>485</sup> Hier wird deutlich, dass Pino keine schrittweise Vorgangsweise im Sinn hat, sondern nur die Dinge aufzählt, die ihm für ein Gelingen des Bildes notwendig erscheinen. Pino denkt als professioneller Maler weniger an die ausgefeilte Theorie, als an die verschiedenen Anforderungen der Praxis, wobei er aber trotzdem großen Wert darauf legt, diese in ein Schema einzupassen, das der ausgefeilten Systematik von Rhetorik und Poetik möglichst nahe kommt. Ihm ist aber aus der Praxis bekannt, dass sich *invenzione*, *disegno* und *colorito* nicht so einfach in einzelne Schritte

---

<sup>481</sup> EBD., S. 118. Pino folgt dadurch einerseits den Bemerkungen Albertis, der die Verwendung von kostbaren Farben und Blattgold ablehnt, da sie nur zum Zweck das Gemälde durch ihre eigene Schönheit aufwerten zu wollen, dienen würden (ALBERTI, Della Pittura (Zit. Anm. 116), II, 49, S. 146-49), und er relativiert dadurch auch die Kritik der Florentiner (besonders Vasari), die der venezianischen Malerei denselben Vorwurf noch zu seiner Zeit machten. (Siehe S. 159)

<sup>482</sup> "Il colorire consiste in tre parti, e prima nel discernere la proprietà delli colori et intender ben le composizioni loro, cioè redurli alla similitudine delle cose proprie, ...". In diesen Bereich fällt vor allem die Komposition der Farben, die nach Pinos Meinung äußerst schwierig wäre aufgrund ihrer Komplexität: "Sono infinite le cose appertinenti al colorire et impossibil e ispliarle con parole, perchè ciascun colore o da se o composito può far più effetti, e niun colore vale per sua proprietà a fare un minimo dell'effetti dei naturale, però se gli conviene l'intelligenza e pratica de buon maestro." PINO (Zit. Anm. 118), S. 117.

<sup>483</sup> PINO (Zit. Anm. 118), S. 117. Diese Anekdote war überliefert durch PLINIUS d.Ä.: Historia Naturalis, XXXV, 80-83, (Zit. Anm. 115), Bd. IX, S. 320f/321f. Vgl. auch: ALBERTI, Della Pittura (Zit. Anm. 116), II, 31, S. 112/13.

<sup>484</sup> PINO (Zit. Anm. 118), S. 118.

<sup>485</sup> EBD., S. 113f.

trennen lassen, wenn der Maler ein stimmiges Ergebnis erhalten will. Besonders die Malweise Tizians und anderer Venezianer, die nicht nach einer detaillierten Vorzeichnung arbeiten, sondern während des Malprozesses noch die Haltung der Figuren korrigieren oder neue Dinge einfügen, legt es Pino nahe, die drei Elemente des Malprozesses nicht als einzelne Schritte anzusehen, die in einer gewissen Reihenfolge abgehandelt werden können, sondern als miteinander korrespondierende und sich gegenseitig beeinflussende Teilgebiete.

### Dolce und Vasari:

Diese kleinen Ungereimtheiten in Pino's Schema werden wenige Jahre später von Lodovico Dolce in seinem *Dialogo della pittura* behoben. Dieser setzt nun die *inventione* an die erste Stelle, und erhält so die klassische Trias aus *inventione*, *disegno* und *colorito*. Die erste Stufe, die *inventione*, liefert dem Maler nun die darzustellenden Figuren und den Schauplatz des Gemäldes, z.B.: „Danae in ihrem Gemach“ und „Jupiter als Goldregen“. Es handelt sich dabei in dieser Stufe nur um abstrakte Begriffe bzw. Worte und Namen. Diese Informationen hat der Maler im zweiten Schritt, dem *disegno*, in einer Zeichnung auszuarbeiten, und danach im *colorito* auf der Leinwand umzusetzen.<sup>486</sup> Soweit deckt sich die Einteilung Dolces auch mit der wenige Jahre zuvor erschienenen Position Vasaris in der Einleitung der *Vite*, der sich allerdings kaum am rhetorisch-poetischen System orientiert.<sup>487</sup> Dolce zählt zur *invenzione* allerdings auch die Anordnung der Personen und Gegenstände, die Haltungen der Figuren und die Vielfältigkeit der Dinge im Bild, also Dinge, die sich ihm zufolge bereits mit dem *disegno* überschneiden.<sup>488</sup> Im Gegensatz zu Vasari, der, wie schon Alberti, die meisten Fragen der Bilderfindung und des *decoro* in den Bereich des *disegno* verlegt, sind bei Dolce alle Dinge, die sich durch die Regeln des *decoro* direkt aus der Charakterisierung der Figuren und Gegenstände ergeben, notwendigerweise ebenfalls schon Bestandteil der *inventione*. *Inventione* bedeutet für ihn so etwas wie eine literarische Beschreibung des Stoffes und der Handlung in all ihren Einzelheiten, mitsamt dem Erscheinungsbild, den Gesten und den Bewegungen der Figuren, während *disegno* und *colorito* dazu gedacht sind, diese fertige Beschreibung zu visualisieren.

Wichtig an seiner Theorie ist auch die Feststellung, dass die *invenzione* nicht nur die Auswahl des Stoffes umfasst. Der Maler muss das gegebene Material selbst bearbeiten und daraus ein neues und eigenes Kunstwerk produzieren. Dolces Maler geht also genauso vor wie er selbst

---

<sup>486</sup> DOLCE, L' Aretino (ROSKILL, Zit. Anm. 6), S. 116ff.

<sup>487</sup> VASARI, Le Vite (Zit. Anm. 69), Bd. 1.

<sup>488</sup> EBD., S. 128/129. RHEIN (Zit. Anm. 67), S. 63-65. Hier lässt sich möglicherweise noch der Einfluss von Pinos Ausführungen zu diesem Thema erkennen.

bei seiner Übertragung der *Metamorphosen* ins *Volgare*, er schafft auf der Basis seiner antiken Schriftquellen, aber auch von vorbildlichen Kunstwerken, ein eigenes neues Kunstwerk, das auch in inhaltlichen Belangen von der Vorlage deutlich unterschieden werden kann.

Auch Dolces Auffassung des *disegno* unterscheidet sich auf den ersten Blick von derjenigen Vasaris, wo erst das *disegno* die schöpferische Kraft des Künstlers hervorbringt.<sup>489</sup> Was in Florenz unter den Begriff des *disegno* fällt, die Gesten und Haltungen der Figuren, ihre Proportionierung etc., ist für Dolce Teil der *inventione*. Im Grunde genommen ist die Idee dahinter aber dieselbe. Der Künstler formt seine Idee zuerst komplett im Geist aus, und überträgt sie danach in eine Zeichnung. Der Unterschied ist nur, dass der Akt des Zeichnens von Vasari viel wichtiger genommen wird, und in einem wechselseitigen Prozess zur Entwicklung der Ideen beiträgt. Dolce versteht unter dem *disegnare* vor allem das skizzieren, das in seinen Augen nur Hilfsmittel ist, und keine kreativ-erfinderische Tätigkeit, für die er nur den Begriff der *invenzione* verwendet.

Was das Kolorit betrifft, übernimmt Lodovico Dolce in seinem Traktat zunächst wieder viele der Ansichten von Pino, z. B. dass die Kraft der Farben in ihrer Komposition liegt, und nicht nur in ihrer eigenen reinen Schönheit.<sup>490</sup> Auch für Dolce fällt die Behandlung des Lichts nicht in den Bereich des *disegno*, sondern in den Bereich des *colorito*.<sup>491</sup> Für ihn ist aber die entscheidende Funktion der Farbe, die Dinge natürlich und täuschend echt wirken zu lassen, wofür er zunächst als Beispiele einige antike Anekdoten nennt, in denen Menschen und Tiere von gemalten Bildern getäuscht wurden.<sup>492</sup> Das Ziel des Malers ist es also durch seine Farben alle Dinge so täuschend echt zu malen, dass sie lebendig scheinen. Diese Lebendigkeit ist der entscheidende Faktor für Dolce.<sup>493</sup> Es genügt nicht, dass der Maler die äußere Erscheinung einer Person täuschend echt wiedergibt, sondern er muss gleichzeitig nach einem lebendigen Eindruck trachten. Hier zeigt sich auch eine Analogie zur Poetik, wo die lebendige und natürliche Schilderung ebenfalls eines der wichtigsten Ziele des Poeten darstellt.<sup>494</sup> Durch eine solche Schilderung wird das poetische Werk überzeugend und glaubhaft, genau wie ein Bild die Sinne täuschen kann.

---

<sup>489</sup> VASARI, *Le Vite* (Zit. Anm. 69), I,15-16, Bd.1, S. 111ff: Vasari verwendet hier den platonischen Begriff des *furor*, um das Festhalten der ersten Idee des Künstlers in seinen Skizzen zu beschreiben. Siehe dazu mehr bei: VON ROSEN (Zit. Anm. 19), S. 428f.

<sup>490</sup> DOLCE, *L'Areino* (ROSKILL, Zit. Anm. 6), S. 154/155.

<sup>491</sup> EBD., S. 152-55.

<sup>492</sup> EBD., S. 150ff.

<sup>493</sup> In dieser Hinsicht ist er gleicher Meinung mit Vasari, für den die Lebendigkeit der Figuren ebenfalls ein zentrales Qualitätsmerkmal darstellt, wobei diese Lebendigkeit hauptsächlich durch die Farbe erreicht wird: VASARI, *Le Vite* (Zit. Anm. 69), I, 15/18, Bd.4, S. 116ff/124-28.

<sup>494</sup> Explizit z.B. bei: DANIELLO (Zit. Anm. 286), S. 69f. GIRALDI CINTHIO, *Discorsi* (Zit. Anm. 149), S. 16.

Was Dolce in der Malerei als die Aufgabe des *colorito* begreift, ist in der Poetik der *elocutio* vorbehalten, der Ausformung der geordneten Erfindung mit den passenden Worten. Die Analogie von Dolces *colorito* zur *elocutione* ist augenfällig, denn beides bezeichnet die konkrete Ausarbeitung einer Erfindung, in der Malerei mit Farbe und Pinsel, in der Poesie mit Worten und Feder.<sup>495</sup> Deshalb kann für Dolce die Farbe auch nicht nur bloßer Schmuck des Gemäldes sein, wie das z.B. von Vasari vertreten wurde, sondern sie stellt ein konstituierendes Element dar, ohne das die Nähe zur Natur und die damit verbundene Lebendigkeit fehlen. Ohne Farbe kann ein Gemälde seine täuschende Wirkung nicht entfalten, die für Dolces Kunstauffassung so wichtig ist. Eine weitere Analogie der *elocutione* zur venezianischen Malerei findet sich in der Praxis der Ausarbeitung eines Bildes ohne Vorzeichnung, was bedeutet, dass nicht nur die Farben, sondern zu einem großen Teil auch die Formen der Gegenstände erst im Prozess der konkreten Ausarbeitung eines Bildes gefunden werden, d.h. die vollständige Erscheinung der Gegenstände auf einen Schlag. Das lässt sich insofern vergleichen, als in der Poesie die konkrete Beschreibung der in der *inventione* gefundenen Informationen, z.B. von Figuren, Dingen, Charaktereigenschaften etc., alleinige Angelegenheit der *elocutione* ist.

Hier ist auch zu beobachten, dass der bedeutendste florentinische Kommentar zur Theorie der Malerei, nämlich die diesbezüglichen Ausführungen Vasaris, nicht in der Weise dem geläufigen Schema von Rhetorik und Poetik folgen, wie das bei den Venezianern der Fall ist. Vasari unterscheidet zwar auch zwischen *invenzione*, *disegno* und *colorito*, aber die Bedeutung dieser Bausteine ist nicht mit *inventio*, *dispositio* und *elocutio* in der Poetik analog zu setzen, was besonders durch die hohe Stellung des *disegno* bedingt ist. Für Vasari ist das *disegno* der gemeinsame Vater der drei bildenden Künste Malerei, Skulptur und Architektur, und stellt damit eine Kunst für sich dar.<sup>496</sup> Es ist mit der *dispositio* nicht vergleichbar, und setzt sich aus Elementen zusammen, die in der Poetik sowohl in den Bereich der *inventio*, als auch der *elocutio* fallen würden. Für Vasari ist der Begriff des *disegno* ein Mittel, das ihm zur Demonstration der geistigen Dimension der Malkunst dient, besonders was ihre

---

<sup>495</sup> Vgl. z.B. DOLCE, Osservationi (Zit. Anm. 305), S. 189.

<sup>496</sup> VASARI, Le Vite (Zit. Anm. 69), I, 15, S. 111. Die Gründe für diese Konzentration auf das *disegno* sind wohl bekannt, und hängen mit der florentiner Praxis der genauen Vorzeichnung auf einem Karton zusammen. Das Kunstwerk wird auf dem Karton in voller Größe und in allen Details vom Meister gezeichnet, und später, oft nur von seinen Gehilfen, auf die Wand, bzw. die Tafel oder die Leinwand übertragen. Die Ausführung des Gemäldes wird dadurch zu einer technischen und weitgehend kunstlosen Tätigkeit. Die eigentliche künstlerische Leistung des Meisters besteht im Entwerfen und Zeichnen des Kartons, was dem *disegno* der Kunsttheorie entspricht. Zu diesem Thema siehe u.a.: VON ROSEN (Zit. Anm. 19), S. 424ff. PUTTFARKEN, The Dispute about „Disegno“ and „Colorito“ in Venice (Zit. Anm. 120). W. KEMP, Disegno: Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19, 1974, S. 219-240.

Erfindungskraft betrifft. Bei Vasari ist bereits die Zeichnung ein komplettes Kunstwerk, das ebensogut ohne die konkrete Ausführung als Gemälde in Farbe seine Berechtigung hat, ja sogar in vielen Fällen als noch wertvoller, da näher an den ursprünglichen Ideen des Künstlers stehend, gesehen wird. Hier wird deutlich, wie sehr sich Vasari zugunsten seiner neuplatonischen Vorstellungen von der Poetik entfernt hat, und dass hier der Schlüssel zu den unterschiedlichen Sichtweisen der Florentiner und der Venezianer zu suchen ist.<sup>497</sup>

Wie zuletzt Valeska von Rosen ausführlich beschrieben hat, wurde das *colorito* von den florentiner Kunsttheoretikern auch mit der *elocutio* der Poetik in Verbindung gebracht, wo es aber als Argument gegen die Bedeutung des Kolorits benutzt wurde.<sup>498</sup> Der Redeschmuck der *elocutio* wurde mit der schmückenden Funktion der Farben in Zusammenhang gebracht, und damit mit der alten Polemik aus der Frührenaissance gegen die Verwendung von Blattgold und teuren Farben wie Ultramarin.<sup>499</sup> Diese Position, die aus einem neuplatonisch gefärbten Idealismus gespeist wurde, erscheint natürlich sehr durchsichtig, wenn man sich an die herausragende Bedeutung der *elocutio* in der damaligen Poetik erinnert.

Es zeigt sich also, wie viel mehr als ihre mittelitalienischen Kollegen die beiden Venezianer Pino und Dolce der Poetik verpflichtet sind. Alberti ist noch in erster Linie von der Rhetorik geprägt, und poetische Anleihen lassen sich bei ihm noch relativ wenig nachweisen.<sup>500</sup> Die Theoretiker des 16. Jahrhunderts, wie z.B. Vasari, Francisco de Hollanda und Leonardo da Vinci, sind von literarischen Theorien ebenfalls relativ wenig beeinflusst. So betont schon Vasari im Widmungsbrief seiner *Vite* an Herzog Cosimo de Medici, dass er sich als literarisch ungebildeter Maler nicht imstande sieht die hohen literarischen Standards, die sein Patron gewohnt wäre, zu erfüllen.<sup>501</sup> Er verweist dadurch auch darauf, dass er eben nicht vom Standpunkt des Literaten ans Werk geht. Auch seine kunsttheoretischen Ansichten sind sichtbar unabhängig, wenn auch nicht völlig unbeeinflusst, von den Theorie der Poetik

---

<sup>497</sup> Vasaris Verständnis des *disegno* entwickelt sich aus einer bestimmten florentiner Tradition, die seit Alberti vor allem die Figur in den Vordergrund stellt, und deshalb die *invenzione* im Sinne der Poetik eher vernachlässigen kann. Ein großer Teil der florentiner Historien Gemälde, besonders was Michelangelo betrifft, entwickelt sich völlig auf Basis der Figuren, während die venezianische Kunsttheorie das (Historien-) Gemälde als Ganzes sieht, und die Erfindung von Szenerie und Figuren als gleich wichtig für den Gesamteindruck erachtet.

<sup>498</sup> VON ROSEN (Zit. Anm. 19), S. 34ff.

<sup>499</sup> Diese Haltung findet sich besonders bei Vasari wieder. In einer Stelle der *Vita* des Cosimo Rosselli tadelt er die Verwendung von teuren Farben und Gold: VASARI, *Le Vite* (Zit. Anm. 69), Bd. 3, S. 445f. Siehe auch: *Le Vite* (Zit. Anm. 69), I, 28, Bd. 1, S. 155. Auch Alberti und Doni äußern sich in gleicher Weise: ALBERTI, *Della pittura* (Zit. Anm. 116), II, 49, S. 146-49. A.F. DONI, *Disegno partito in piu ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura...*, Venedig 1549, S. 15r.

<sup>500</sup> Zur Poetik in Albertis Kunsttheorie siehe vor allem: AURENHAMMER, *Studien zur Theorie der „historia“* (Zit. Anm. 39), (bes. S. 73ff).

<sup>501</sup> VASARI, *Le vite* (Zit. Anm. 69), Bd.1, S. 3.

konzipiert, während gleichzeitig in Venedig Pino und Dolce ihre Positionen auf dem Fundament der Poetik entwickeln, sodass sich auch die literarische Aufmachung ihrer Traktate in Stil, Systematik und z.T. auch inhaltlich nicht wesentlich von vergleichbaren Traktaten der Poetik unterscheidet. Auch hier finden wir also einen guten Grund, um Tizians Malerei im Lichte von Poesie und Poetik zu untersuchen.

### **10.1.2 Poetische und kunsttheoretische Produktionsschemata in Bezug auf Tizians Malerei**

Man kann nun weitergehend fragen, wie sich diese produktionsästhetischen Theorien der Poetik und der Malereitraktate nun konkret auf die Bilder Tizians anwenden lassen. Was nun die *invenzione* in den Danaebildern betrifft, ist die Sache ziemlich klar, es handelt sich um eine Geschichte aus der antiken Mythologie, die aus verschiedenen Quellen überliefert war, und einen relativ hohen Bekanntheitsgrad hatte. Wie wir aber bereits in Kapitel 4.2 gesehen haben, sind die Überlieferungen, die damals bekannt waren, in ihrer Beschreibung der Geschichte ziemlich knapp. Entweder es handelt sich um poetische Werke, die unsere Geschichte nur am Rande streifen, wie z.B. Ovids *Metamorphosen* oder die genannte Ode des Horaz oder es handelt sich um kunstlose Mythographie, die nur die vorhandenen Informationen zusammenfasst. Die antiken, wie auch die mittelalterlichen Überlieferungen bildeten also einen sehr weiten Rahmen, innerhalb dessen sich der Maler bewegen konnte. Wir haben aber auch gesehen, dass sich Tizian nicht einmal an diese wenigen Informationen gehalten hat.<sup>502</sup> Das Gefängnis der Danae, das in manchen Überlieferungen eine bronzene, unterirdische Kammer ist, in anderen wiederum ein Turm, ersetzt Tizian durch einen Schauplatz im Freien, möglicherweise eine Loggia. Nicht nur, dass Tizian den schriftlichen Quellen nicht folgt, er verlegt die Szene sogar in einen völlig gegensätzlichen Schauplatz. Dasselbe gilt für die Nebenfiguren, die sich in den schriftlichen Überlieferungen nicht finden. Die Figur des Cupido in der *Farnese-Danae* (Abb. 1) ist nirgends erwähnt, und muss als allegorische Zutat verstanden werden, die das erotische Thema des Bildes zusätzlich als solches kennzeichnet. Die Idee dafür dürfte von Correggios Version der *Danae* (Abb. 7) stammen, wo eine ähnliche Figur zu finden ist, auch wenn sich die beiden Figuren in Gestalt und Funktion doch erheblich unterscheiden. Die Idee zur Amme der Madrider Version (Abb.

---

<sup>502</sup> Siehe S. 62f.

2) stammt aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Holzschnitt von Primaticcios *Danae* (Abb. 8, Abb. 9). Auch hier verändert aber Tizian sein Vorbild in Gestalt und Funktion, sodass ein Zeitgenosse Tizians wohl trotzdem von einer eigenen Erfindung sprechen würde.<sup>503</sup> Dass die Amme einen Teil des Goldregens in ihrer Schürze auffängt, ist z.B. eine völlig neue Erfindung Tizians. Gerade diese eigenwillige Erfindung, die von keiner Quelle auch nur angedeutet wäre, gab der Forschung wiederholt Anlass zu Spekulationen über den allegorischen Gehalt des Gemäldes, der sich aus dieser Handlung erschließen würde.<sup>504</sup> Die wenigen spezifischen Informationen, die die schriftlichen Quellen zur Verfügung stellen, wie z.B. die Wachhunde bei Horaz, werden von Tizian ebenfalls völlig ignoriert.

Es bleibt festzustellen, dass sich Tizian offenbar weniger von den schriftlichen Quellen für seine *invenzione* leiten ließ, sondern sich eher noch von den früheren Bildern inspirieren ließ. Wesentliche Bestandteile seiner Bilder hat er selbst erfunden, und auch was die Komplexität der Handlung betrifft, geht er mit Erfindungen wie dem sich entfernenden Amor, dem Gesicht in der Wolke, und der raffgierigen Amme weit über alle schriftlichen Quellen hinaus. Was die Geschichte der Danae mit dem Goldregen betrifft, sind also die Maler des Cinquecento allen literarischen Beschreibungen dieser Fabel an Einfallsreichtum weit voraus, zumindest bis im Jahr 1561 die Übersetzung der *Metamorphosen* von Anguillara erscheint. Tizian stellt sich damit auch in eine Reihe mit Primaticcio und Correggio, die ebenfalls nicht sklavisch der Überlieferung folgen, sondern neue Dinge hinzuerfinden, und damit die Erzählung der Sage bereichern. Die *invenzione* schließt bei allen hier genannten Malern eine eigene Ausschmückung und damit eine eigene Interpretation der Geschichte mit ein, genauso wie es besonders Paolo Pino in seinem Traktat gefordert hatte. Tizian geht genauso vor, wie in den Poetik-Traktaten empfohlen, er wählt seinen Stoff - die Fabel der Danae - und nimmt ihn, genauso wie Anguillara einige Jahre später, als Basis für seine eigene phantasievolle Ausgestaltung der Geschichte. Er zeigt sich damit auch als perfektes Beispiel des *pittore poetico* im Sinne von Giovanni Andrea Gilio.<sup>505</sup> Was natürlich auch noch in Bereich der *invenzione* fallen würde, sind die möglicherweise vorhandenen allegorischen Bedeutungen des Bildes. Da diese Frage aber auch in den Bereich der Rezeptionsästhetik fällt, und auch in der Poetik meist im Zusammenhang mit der Vermittlung an den Rezipienten behandelt wird, soll diese Frage im Kapitel 10.3.2 behandelt werden.

---

<sup>503</sup> Das in der Renaissance so bedeutende Prinzip der *Imitatio* beruhte auf der Übernahme einer Vorlage, die allerdings soweit verändert werden sollte, dass sie keine zu große Ähnlichkeit mehr mit dem Original besaß, und demnach für eine eigene Erfindung gehalten werden konnte. Tizians Übernahmen können durchaus in diesem Zusammenhang gesehen werden. Siehe: LEE (Zit. Anm. 4), S. 203-10.

<sup>504</sup> Siehe Kap. 10.3.2.

<sup>505</sup> Siehe S. 98/101f.

Da nun das *disegno* des Malers kaum direkt mit der *dispositio* des Poeten vergleichbar ist, gestaltet sich der Vergleich hier etwas schwierig. Die *dispositio* betrifft den zeitlichen Ablauf, das *disegno* dagegen eine Aufteilung von Flächen, Körpern und Raum. Das *disegno* lässt sich am ehesten mit der Anordnung der Wörter und Sätze vergleichen, die in der Poetik unter die *elocutio* fällt. Nur unter dem Gesichtspunkt der Vermittlung der Erzählung, z.B. durch den Einsatz von Mimik und Körpersprache, entspricht es der *dispositio* aus der Poetik. Wie wir aber am Beispiel von Daniellos Vergleich mit der Bildhauerei gesehen haben, wurden diese beiden Bereiche in den bildenden Künsten oft ohne Unterscheidung betrachtet.<sup>506</sup> Die Anordnung von Handlungsteilen in der Poesie wurde ohne weiteres mit der Anordnung der Körper in der Malerei verglichen, was seinen Grund in der gemeinsamen Herkunft von *disegno* und *dispositio* aus dem Produktionsschema der Rhetorik haben dürfte, aber auch durch die gemeinsame Funktion der Vermittlung von dramatischen Zusammenhängen gestützt wurde.

Aus verschiedenen Quellen ist uns nun Tizians Gewohnheit der Arbeit ohne Vorzeichnung direkt auf der Leinwand überliefert.<sup>507</sup> Von Tizian sind tatsächlich nur relativ wenige, fast ausschließlich skizzenhafte, Zeichnungen erhalten, die dazu noch, wie Werner Busch vermutet, weniger zum festhalten bestimmter Kompositionsideen gedient haben dürften, sondern vor allem zur Untersuchung von Problemen des *chiaroscuro*, des Spiels von Licht und Schatten auf den Körpern.<sup>508</sup> Für Tizians konkrete Praxis zeigt sich also Dolces Auffassung als passendste Variante. Tizian hat seine Kompositionen offensichtlich in seiner Vorstellungskraft soweit entwickelt, dass er sie ohne viele vorbereitende Zeichnungen direkt auf der Leinwand ausarbeiten, und gegebenenfalls weiterentwickeln konnte. Das *disegno* wie es Vasari versteht passiert bei ihm bereits im Kopf und wenn Änderungen nötig sind auch noch auf der Leinwand selbst, aber kaum auf dem Papier. Hier kommen wir auch bereits in den Bereich des *colorito*, das auch in Tizians Malerei mit der *elocutio* der Poetik vergleichbar ist, und zwar als diejenige Stufe des Produktionsprozesses, in der das Werk seine konkrete Form und Ausgestaltung erhält. In der Poesie ist die *elocutio* der Teil, in dem der Künstler

---

<sup>506</sup> Siehe S. 148.

<sup>507</sup> Schon Vasari betont, dass in Tizians Bildern für Philipp II. viele Änderungen und Übermalungen sichtbar wären: VASARI, *Le Vite* (Zit. Anm. 69), Bd. 4, S. 164. Einen detaillierten Bericht von Tizians Arbeitsweise in seinen späten Werken nach dem Bericht von Palma il Giovane liefert Boschini: M. BOSCHINI, *La carta del navegar pittoresco*, Venedig 1660, Hrsg. u. komm. v. Anna Pallucchini, Venedig 1966, S. 711f. (Zitiert u.a. von VON ROSEN (Zit. Anm. 19), S. 615ff.

<sup>508</sup> BUSCH (Zit. Anm. 114), S. 76ff. Busch verweist besonders auf die Linienführung der Skizzen zum *Hl. Sebastian* aus dem *Averoldi-Polyptychon*, die sich nicht auf die Umrisslinien konzentriert, sondern mit breiten, schwungvollen Strichen die Schatten der Figur andeutet und variiert.

seine Konzepte in konkrete Sprache übersetzt, in dem er seinem Werk die „vera et perfecta forma“ (Bernardino Daniello) verleiht.<sup>509</sup> *Inventio* und *dispositio* passieren nur im Kopf des Dichters, und werden höchstens in Stichworten, Konzepten, Exposés, Skizzen oder ähnlichem festgehalten. Tizians Arbeit direkt auf der Leinwand lässt sich hervorragend mit der, in den Poetiken beschriebenen Arbeitsweise des Dichters vergleichen, der (möglicherweise unter dem Einfluss des *furor poeticus*) seine Ideen von Anfang an in poetischen Worten verwirklicht, dieses Werk aber danach wieder und wieder überarbeitet bis es seinen hohen Ansprüchen genügt.<sup>510</sup>

## **10.2 Stil und Stimmung. Pietro Bembo's Prose della volgar lingua und Tizians poetische Malerei**

Im Folgenden soll nun näher auf das Gebiet der *elocutio* eingegangen werden, d.h. auf die sprachliche Stilistik des poetischen Werkes. Da sich hier die meisten Poetiker nicht im Speziellen geäußert haben, soll dazu auf einen Traktat zurückgegriffen werden, der zwar nicht in das enge Gebiet der Poetik fällt, aber dennoch für das nähere Verständnis der Poetik des frühen Cinquecento sehr bedeutend ist, und zwar Pietro Bembo's *Prose della volgar lingua* (1525).<sup>511</sup> Es handelt sich dabei um einen linguistischen Traktat in Dialogform, der sich (als erster) mit der Regulierung der italienischen Volkssprache befasst. Bembo untersucht die Sprache im Allgemeinen, unabhängig von einem konkreten Genre, wobei er aber im Allgemeinen auf Beispiele aus der Poesie zurückgreift. Seine Absicht ist eine Verfeinerung des italienischen Volgare auf der Basis der klassischen toskanischen Dichtung Petrarikas und Boccaccios, wobei das Ziel darin lag, im Volgare eine ähnliche stilistische Perfektion wie die großen antiken Vorbilder, beispielhaft sind für ihn vor allem Cicero und Vergil, zu erreichen.<sup>512</sup> Bembo setzt also einen völlig anderen Schwerpunkt als die Poetiker, die sich dem üblichen Schema der Rhetorik, und der Nachahmung der *Ars Poetica* des Horaz verpflichtet fühlten. Fragen des Inhalts (d.h. die *inventio*) sind für ihn von nebensächlicher

---

<sup>509</sup> Siehe Anm. 463.

<sup>510</sup> Zu dieser Arbeitsweise des Dichters siehe S. 213.

<sup>511</sup> BEMBO, *Prose* (Zit. Anm. 55). Zu Bembo und den Auswirkungen der *Prose della volgar lingua* siehe auch: R. FEDI, Pietro Bembo, in: Malato [Hrsg.], *Storia della Letteratura Italiana* (Zit. Anm. 213), Bd. IV, S. 529-553. NEUSCHÄFER (Zit. Anm. 166), S. 109-118.

<sup>512</sup> BUCK, *Italienische Dichtungslehren* (Zit. Anm. 42), S. 108f. GUTHMÜLLER, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare* (Zit. Anm. 40), S. 238f. Guthmüller bezeichnet in der Folge den Traktat Bembo's als den für die Entwicklung des Volgare wichtigsten Beitrag des 16. Jahrhunderts.

Bedeutung. Er untersucht rein stilistische Probleme, bezieht sich also nur auf das Gebiet der *elocutio*.

Dieser Traktat war jedenfalls für die Literatur des Cinquecento von herausragender Bedeutung, und bildete zumindest für jeden volkssprachlichen Dichter eine Pflichtlektüre.<sup>513</sup>

Dass auch Tizian von Bembo's Werk Kenntnis hatte, muss aufgrund der doch sehr engen Beziehungen, die zwischen den beiden berühmten Persönlichkeiten bestanden haben, stark angenommen werden. Tizian hat Bembo mehrmals portraitiert, zuletzt während seines Romaufenthalts im Jahr 1544/45. Bembo war außerdem Tizians größter Fürsprecher am päpstlichen Hof, und hatte schon früh versucht, ihn zu einem längeren Aufenthalt in Rom zu bewegen.<sup>514</sup> Es ist also demnach leicht möglich, dass Tizian den Traktat kannte.

Das erste Buch der *Prose* befasst sich ausschließlich mit der *Questione della lingua*, dem Problem, in welcher Sprache oder welchem Dialekt der Dichter schreiben sollte, was für unsere Belange aber eher bedeutungslos ist. Erst im zweiten Buch folgen schließlich konkrete Ausführungen und Regeln zur Textproduktion.

Bembo's Regeln für die Produktion stilistisch guter Sprache gehen in erster Linie von der beabsichtigten Stimmungslage des Werkes aus. Er meint, jede gute Dichtung wäre zuallererst unter zwei verschiedene Stimmungen einzuordnen, und zwar *gravità* (*Schwere, Ernsthaftigkeit, Würde*) oder *piacevolezza* (*Angenehm, Gefällig, Heiter*).<sup>515</sup> Ihm zufolge kann eine Dichtung entweder nur ernst oder nur heiter sein oder die beiden Extreme sind in einem gewissen Verhältnis gemischt, je nach den Anforderungen des Themas. Die Tatsache, dass Bembo die Stimmungslage eines Werkes als Basis betrachtet, ist zwar an sich schon bemerkenswert, noch wichtiger sind allerdings seine Erklärungen, wodurch in einer Dichtung diese Stimmung hervorgerufen wird, und zwar durch *suono* (Klang), *numero* (Ordnung und Rhythmus) und *variazione* (Vielfalt).<sup>516</sup> Wir haben es hier also offensichtlich mit einer Konzentration auf die musikalisch-ästhetischen Werte von Sprache zu tun. Klang und Rhythmus sind ausschließlich auditive Funktionen, und die Variation war auch in der damaligen Musik ein ganz entscheidendes Kriterium.<sup>517</sup>

---

<sup>513</sup> Bembo's Traktat wird damit besonders für Julius Caesar Scaligers Poetik zu einem wichtigen Vorbild, der sogar noch viel minutiöser jede Einzelheit der Poesie behandelt.

<sup>514</sup> VON ROSEN (Zit. Anm. 19), S. 117.

<sup>515</sup> BEMBO, *Prose* (Zit. Anm. 55), S. 71.

<sup>516</sup> EBD., S. 71ff.

<sup>517</sup> Mögliche Anregungen finden sich in der Rhetorik, wo der Klang der Rede ebenfalls ein Thema war, so z.B.: QUINTILIAN, *Instituto Oratoria* (Zit. Anm. 445) I, 4-7.

## 10.2.1 Stimmung: *gravità-piacevolezza/vaghezza*

Zwei Begriffe bilden in der Kunsttheorie der Renaissance zumeist die Eckpunkte, was die Beschreibung von Stimmung und Stillagen betrifft. In den meisten Fällen sind das zum einen der Begriff der *gravità*, mit dem ein ernster und feierlicher Stil beschrieben wird, und zum anderen der Begriff *vaghezza*, der hauptsächlich einen anmutigen, heiteren Stil beschreibt, aber in der Praxis ein sehr großes Spektrum an Bedeutungen abdeckt, das von süß und lieblich, über witzig und spielerisch, bis zu schön und anmutig reicht. Der Begriff taucht zuverlässig überall dort auf, wo es um Dinge des Genusses, der anmutigen Schönheit, der Liebe, und der Erholung geht.

Näher behandelt wurde die Frage der gegensätzlichen Stimmungen aber erst von Bembo in den *Prose della volgar lingua*. Hier wird als Gegensatz der *gravità* allerdings nicht die *vaghezza*, sondern die *piacevolezza* (Gefälligkeit) verwendet, was aber im Grunde genommen das Gleiche bedeutet.<sup>518</sup> Nach Bembo braucht es für eine schöne Sprache *gravità* und *piacevolezza*, wobei diese Extreme in den meisten Fällen in einem bestimmten Verhältnis gemischt erscheinen. Bembo zählt in der Folge auch die verschiedenen Begriffe auf, die sich unter den beiden Hauptbegriffen vereinen. Unter die *gravità* fielen demnach *honestà, dignità, maestà, magnificenza, grandezza*, und dergleichen, unter die *piacevolezza* dagegen *grazia, soavità, vaghezza, dolcezza*, außerdem die *scherzi* und *giochi* und dergleichen.<sup>519</sup> Bembo unterscheidet Werke die sich: a) auf eines der beiden Extreme beschränken, b) bei denen ein kleiner Teil *piacevolezza* in den *cose grave* findet, und umgekehrt oder c) Werke in denen beides vermischt ist, was für ihn durchaus positiv gesehen wird, wie er am Beispiel Petrarikas ausführt: „Dove il Petrarca l’una et l’altra di queste parti empìè maravigliosamente in maniera, che sciegliere non si puo in quale delle due egli fosse maggior maestro“.<sup>520</sup>

Von Parthenio, der von Bembo’s Traktat offenbar stark beeinflusst war, werden nicht nur der Klang und der Rhythmus der Worte in diesem Sinn eingeteilt, sondern auch die inhaltlichen Dinge selbst, ebenso wie bestimmte Handlungen, Charaktere etc. So fielen ihm zufolge unter die „*cose alte et sublimi*“: Gott und die göttlichen Dinge, die Natur, die Erde und der Himmel, die Elemente, das Wetter etc.<sup>521</sup> Unter die „*cose vage*“ sind dagegen die Liebe und körperliche Schönheit, Blumen, Spiele, Gärten etc. zu zählen. Es werden also sowohl die

---

<sup>518</sup> BEMBO, *Prose* (Zit. Anm. 55), S. 71. Dieser Einteilung folgt auch PARTHENIO (Zit. Anm. 286), S. 49.

<sup>519</sup> BEMBO, *Prose* (Zit. Anm. 55), S. 71.

<sup>520</sup> EBD.

<sup>521</sup> PARTHENIO (Zit. Anm. 286), S. 188.

Worte selbst, als auch ihre Gegenstände hauptsächlich nach ihrem Gehalt an *gravità* oder *vaghezza* gemessen, eingeordnet und angewendet.

Hier unterscheidet sich Bembo auch von der üblichen Behandlung des Themas der Stile in der Poetik, die sich auch in dieser Frage meist an der Rhetorik orientierte, und von dort die Lehre der drei Stilarten (der sog. *genera dicendi*) übernahm. So unterteilt auch Bernardino Daniello die Sprache in die drei Formen *grave et sublime* (ernst und erhaben), *mezzana* (moderat, sachlich), und *attenuata et humile* (sanft, mild).<sup>522</sup> Dieselbe Einteilung wird übrigens auch von Bembo noch für die Einteilung des Inhalts verwendet, er spricht von *materia grande, bassa et volgare*, und *mezzana*.<sup>523</sup> In der Rhetorik entsprechen diesen drei Stilstufen dem erhabenen, mittleren und niedrigen Stil, die dazu dienen, den Stil der Rede der gewünschten Wirkung anzupassen.<sup>524</sup> Für das *insegnare* bzw. *docere* ist der niedere Stil gedacht, der in einfacher, kurzer, und alltäglicher Sprache einen gewissen Sachverhalt erklärt. Für das *delectare*, bzw. *consiliare* passt der mittlere Stil, und für das *muovere* der hohe Stil, bei dem in großen Worten und Gesten das Publikum emotional angesprochen wird. Für die Poesie ist diese Einteilung aber weniger passend, da sie nicht so dehnbar wie die von Bembo ist. Bembo lässt jede mögliche Mischung zwischen den beiden Extremen gelten, ganz wie es der Stoff erfordert, während die Einteilung der Rhetorik in drei Stilstufen die Entsprechungen zu den drei Aufgaben des Redners verknüpft sind, und in der Poesie mit den jeweiligen literarischen Gattungen. So bürgerte sich spätestens gegen Ende des Cinquecento zunehmend die Verbindung des hohen Stils mit der Tragödie und dem Epos ein, sowie des niederen Stils mit der Komödie und der Satire.

Andere Möglichkeiten jenseits der traditionellen Dreiteilung finden sich noch besonders in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. So ergänzt z.B. Scaliger die drei rhetorischen Stile durch weitere Möglichkeiten, wie z.B. den „blumigen Stil“, wobei er auf Ideen von Hermogenes und Georg von Trapezunt zurückgriff.<sup>525</sup> Auch Parthenio unterscheidet nach dem Vorbild des Hermogenes sieben verschiedene Stile.<sup>526</sup> Diese Differenzierung wurde besonders durch das große Gewicht der volkssprachlichen Lyrik naheliegend, die oftmals nicht mit den traditionellen *genera dicendi* vereinbar war. Schon die Lyrik des Trecento war bestimmt

---

<sup>522</sup> DANIELLO (Zit. Anm. 286), S. 76ff.

<sup>523</sup> BEMBO, Prose (Zit. Anm. 55), S. 61f.

<sup>524</sup> Z.B.: RHETORICA AD HERENNIIUM, 4,11. QUINTILIAN, Institutiones (Zit. Anm. 366), XII,10,58).

<sup>525</sup> SCALIGER (Zit. Anm. 319), IV,1. Siehe auch die Einleitung zu Scaligers viertem Buch von Luc Deitz: Ebd., Bd. 3, S. 235-47. Zum Einfluss von Hermogenes' Stillehre auf die Renaissance siehe: A.M. PATTERSON, Hermogenes and the Renaissance. Seven Ideas of Style, Princeton 1970. Laut Patterson entwickelte sich die Beliebtheit der Ars Rhetorica von Hermogenes erst um die Mitte des Cinquecento. Die erste lateinische Übersetzung wurde 1538 veröffentlicht, die erste italienische Übersetzung erst 1594. (EBD. S. 219f.)

<sup>526</sup> PARTHENIO (Zit. Anm. 286), S. 175. Parthenio spricht dabei in Abwandlung von Hermogenes' sieben *Ideen* von den sieben „colori“ *chiarezza, grandezza, bellezza, velocità, celerità, costume, verita, gravità*.

durch den Begriff des *dolce stil nuovo*, d.h. eines neuen süßen Stils. So wurde besonders für die Lyrik eine differenziertere Stilistik formuliert, als für die penibel geregelten Gattungen Tragödie, Komödie und Epos, für die die alten rhetorischen *genera* genügten.

Es bleiben also drei Möglichkeiten der stilistischen Unterscheidung. Zum einen die klassische Dreiteilung des Aristoteles in hohen, mittleren und niedrigen Stil, zum zweiten die differenziertere Aufteilung nach dem Vorbild des Hermogenes, und zum dritten Bembo's flexibles System der Mischung von *gravità* und *piacevolezza*. Von diesen drei Möglichkeiten ist vor allem Bembo's Theorie auch für den Vergleich mit unseren Bildern anwendbar, da es als einziges eine flexible Mischung von *gravità* und *piacevolezza* jenseits fixer Gattungen bietet. Das dreiteilige System der Rhetorik ist dafür eher ungeeignet. Vor allem Tizians Madrider *Danae* (Abb. 2) vereint mit ihrer Mischung aus ernstem, hohem Anspruch und erotischer Freizügigkeit zwei Extreme, die sich in diesem System ausschließen, da der hohe Stil schwer mit erotischer Laszivität vereinbar ist. Bei Bembo ist dagegen durchaus eine Mischung dieser Extreme möglich, sein System lässt auch Werke zu, die gleichzeitig viel *gravità* und viel *piacevolezza* bieten. Die Aufteilung nach dem Vorbild des Hermogenes in eine Vielzahl von verschiedenen Stilrichtungen würde zwar grundsätzlich einer ähnlichen Flexibilität nicht widersprechen, allerdings waren die Ideen des Hermogenes zur Mitte des Cinquecento noch nicht allgemein bekannt, und wurden nur von humanistisch gebildeten Literaten rezipiert.<sup>527</sup>

## 10.2.2 Vaghezza/Piacevolezza und Gravità in der Malerei

Es bleibt nun zu untersuchen, wie sich die verschiedenen Stile und die dazu führenden Stilmittel in der Malerei manifestieren. Diese Frage ist gar nicht so einfach zu beantworten. Es gibt sowohl inhaltliche, als auch kompositorische und koloristische Unterschiede zu beachten, die vom Künstler in Einklang zu bringen waren. Aus diesem Grund sollen im Folgenden relativ klar und eindeutig zuzuordnende Beispiele Verwendung finden.

### Vaghezza/Piacevolezza:

Ein gutes Beispiel für einen Stil, der vor allem auf *vaghezza* und *piacevolezza* abzielt, stellt Correggios *Danae* dar (ca. 1531, Abb. 7). Zum einen folgen die Figuren ganz klar dem

---

<sup>527</sup> PATTERSON (Zit. Anm. 525), S. 4.

natürlichen petrarkistischen Schönheitsideal. Die *Danae* hat langes blondes Haar, weiße, glatte und makellose Haut, eine zierliche Figur und ein hübsches, eher unschuldig wirkendes Gesicht mit relativ individuellen Zügen. Dazu kommt ihr etwas verschämtes Lächeln, das in Kombination mit dem gesenkten Blick den mädchenhaften Eindruck noch verstärkt. Das helle Tageslicht, das den Raum durchflutet, trägt zu einer luftigen, angenehmen Atmosphäre bei, wie auch der Ausblick in die weite Landschaft mit dem leicht wolkigen, aber größtenteils blauen Himmel. Der Raum wirkt dadurch luftig und angenehm temperiert. Das Zimmer selbst ist eher schlicht, nur das große und reiche Bett mit seinem goldenen Gestell, dem ultramarinblauen Samt, und den schneeweißen, leicht bläulich schimmernden Laken steht im Raum. Auffallend ist außerdem die Form der goldenen Wolke, die ziemlich unnatürlich wirkt. Sie scheint ganz aus goldenem Nebel zu bestehen, der aber ganz klar begrenzt ist, und die luftige Atmosphäre kein bisschen trübt. Der geflügelte Amor, der dem Mädchen gleichsam als eine Art Assistent oder Vermittler beigegeben wurde, scheint als Gegenstück zur Danae das Ideal der männlichen jugendlichen Schönheit widerzuspiegeln. Auch er ist natürlich makellos schön, und erinnert an antike Vorbilder wie den Eros des Praxiteles. Eine schmückende Zutat, sind die beiden Eroteen, die im Vordergrund mit ihren Pfeilen hantieren. Diese beiden sind für das Verständnis der Handlung weder notwendig, noch haben sie irgendetwas damit zu tun. Sie besitzen möglicherweise einen allegorischen Sinn, und regen zu weitergehenden Gedanken über das Geschehen und seine Hintergründe an.

Hier haben wir es nun mit einer ganzen Menge von Merkmalen zu tun, die stark an die von Bembo und Parthenio unter die Begriffe *vaghezza* und *piacevolezza* eingeordneten Begriffe und Dinge erinnern. Die Figuren und Gegenstände sind allesamt makellos schön und geschmackvoll, es sind keine störenden, hässlichen oder gewöhnlichen Dinge zu sehen. Dazu kommen Schmuckelemente wie die beiden Amorini im Vordergrund, die Stoffe und die Landschaft. Außerdem ist die Szene relativ ruhig, es gibt keine raschen und heftigen Bewegungen und Gesten, und nur lächelnde Gesichter. Die Danae sitzt relativ leger auf ihrem Bett, die Beine gespreizt, die Arme relativ weit vom Körper. Die Hauptfigur nimmt also eine sehr offene Haltung ein. Die Umrisslinien bestehen hauptsächlich aus sanften Kurven. Ebenso verhält es sich mit Amor, der allerdings mit der Drehung des Oberkörpers etwas aktiver wirkt. Die Verbindung der beiden Figuren ist sehr locker, es herrscht ein gewisser Abstand, und es gibt kaum Überlagerungen der Figuren auf der Bildfläche, obwohl deren Haltungen vollkommen aufeinander abgestimmt sind.

Wir haben hier also kompositorisch eine lockere Gruppierung ohne zuviel Nähe, und mit sanften, unspektakulären Bewegungen und Gesten der Figuren. Die Komposition besitzt

durchaus einen gewissen Rhythmus, erkennbar in den aufeinander abgestimmten Haltungen von Danae und dem Eros. Dieser Rhythmus ist durch die Parallelität der beiden Oberkörper, der Arme und der Beine bestimmt. Die Bewegungen der beiden Figuren sind gleichgerichtet, und nicht gegensätzlich. Es handelt sich also um einen einfachen, gleichförmigen und harmonischen Rhythmus, ohne eine besondere Akzentuierung.

Was das Kolorit betrifft, so fällt zunächst die Helligkeit der Farbtöne auf. Es gibt hier das Hellblau am Bett und am Himmel, das strahlende bläuliche Weiß der Laken und das Gold der Wolke, des Bettes, des Vorhangs und der Bettdecke. Eine Besonderheit sind die Flügel Amors, die zwischen Weiß, Ultramarinblau und Gold changieren. Bei den zwei vorherrschenden Farben Gold und Ultramarinblau handelt es sich im Übrigen um die beiden Farben, die schon im Mittelalter als die kostbarsten und schönsten galten.<sup>528</sup> Der Lichteinfall ist relativ hell und gleichmäßig, und erweckt den Eindruck eines heiteren Sommertages. Die Oberflächen sind glatt und gleichmäßig, die Schatten weich und fließend. Hier findet sich die Weichheit (*soavità*), die Bembo unter die *piacevolezza* einordnet, und die sich natürlich besonders gut auf die Malerei übertragen lässt. Zusammenfassend könnte man also nennen: Schöne, idealisierte Figuren, helle und heitere Farben, glatte und weiche Oberflächen, eine sonnige und klare Atmosphäre, die viel freien Raum um die Figuren bildet, und nicht zuletzt die schmückenden Zutaten.

#### Gravità:

Was die *gravità* betrifft, so wird man naturgemäß auf dem Gebiet der erotischen Mythologien viel weniger an eindeutigen Beispielen finden, denn Erotik und Liebe fallen in den Bereich der *vaghezza*. Dieser Stillage ist häufiger in der religiösen Malerei zu finden, aber auch in der Portraitmalerei findet man viele Beispiele, die sich hier einordnen lassen, wo vor allem die Bildnisse von Fürsten zu nennen wären, die in diesem Medium ihre Macht und ihren Stand demonstrieren wollen. Tizian verwendete zu diesem Zweck meist das halbfigurige Portrait mit einem relativ engen Bildausschnitt, durch den der Portraitierte eine sehr prägnante Präsenz erhält. Durch den Einsatz von sehr demonstrativen Posen kann der Grad an Würde noch weiter gesteigert werden, sodass schließlich Portraits wie das des Vincenzo Capello entstehen.<sup>529</sup> Von den mythologischen Sujets passen besonders tragische Geschichten zu

---

<sup>528</sup> Vgl. S. 159, Anm. 499.

<sup>529</sup> Zu diesem Bild siehe: WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 2, S. 83f/Tafel 88. Interessanterweise folgen gerade die Bildnisse von Kaiser Karl V. und König Phillip II. nicht diesem Muster. Besonders Karl V. lässt sich meist ganzfigurig und in weniger demonstrativen Posen portraituren, was wahrscheinlich durch die anderen Portrait-Traditionen in Deutschland und Spanien erklärbar sein dürfte.

dieser Stillage, ein gutes Beispiel wären auch Tizians Bilder der *pene infernali* für Margarete von Österreich (z.B. Abb. 49).<sup>530</sup>

Ein gutes Beispiel für ein erotisches Bild, das man der Sphäre der *gravità* zuschreiben kann, könnte z.B. in Michelangelos Bild *Leda und der Schwan* gesehen werden, das allerdings nur mehr aus Kopien bekannt ist.<sup>531</sup> Was die Farbigkeit betrifft, dürfte wohl die Kopie aus dem Umkreis von Rosso Fiorentino im British Museum (Abb. 29) relativ nahe am verlorenen Original liegen, während der Stich von Nicolas Beatrizet die Komposition wahrscheinlich am genauesten wiedergibt, da hier auch die Nebenfiguren Kastor und Pollux, sowie das Ei aus dem sie geboren wurden, dargestellt sind, die im Gemälde des British Museums allesamt fehlen (Abb. 30).

Man sieht in diesen Bildern die beiden Hauptfiguren in einer engen Umarmung. Die Figur der Leda liegt in einer relativ komplizierten Haltung auf einer roten Decke, die dem Figurenpaar zugleich als Hintergrundfolie dient. Wo und wie die Decke aufliegt ist nicht genau zu erkennen. Der Bildausschnitt ist relativ knapp und konzentriert damit die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die beiden Hauptfiguren, der Hintergrund ist dagegen völlig ausgeblendet. Auffällig ist vor allem die kompakte Komposition. Die Figuren sind ineinander verschlungen, zwischen ihnen bleibt nirgends mehr leerer Raum übrig. Besonders auffällig ist die starke Betonung von Leda's Hüfte, die durchaus als eine *amplificatio* (Steigerung, Übertreibung) aufzufassen wäre, ein Stilmittel, das in Rhetorik und Poesie vor allem für den hohen Stil charakteristisch ist, zumindest solange es nicht karikierend wirkt.<sup>532</sup>

Der Gegensatz zu Correggios *Danae* könnte kaum größer sein. Was die Figur der Leda betrifft, kann sie kaum mit dem petrarkistischen Schönheitsideal in Verbindung gebracht werden, das Tizians oder Correggios Figuren auszeichnet, sondern sie entspricht völlig dem muskulöseren maskulinen Ideal, für das Michelangelos weibliche Aktfiguren bekannt sind. Hier wird deutlich, dass Michelangelos Aktbilder durch ihr maskulines, neuplatonisch inspiriertes Ideal von Natur aus ernsthafter und erhabener wirken sollen, als z.B. die von Correggio. Seine Figuren sind weniger als Imitationen der Natur zu sehen, sondern eher als Personifikationen von abstrakten Prinzipien. Sie gehören sichtlich mehr der neuplatonischen

---

<sup>530</sup> WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 3, S. 61f/256-60. PUTTFARKEN, Titian and Tragic Painting (Zit. Anm. 4), S. 77ff. S. TISCHNER, Tizian und Maria von Ungarn. Der Zyklus der „pene infernali“ auf Schloß Binche (1549), Frankfurt/Main 1994.

<sup>531</sup> Zu diesen Kopien siehe: F. FALLETTI, [Hrsg.], *Venere e Amore / Venus and Love*, Michelangelo e la nuova bellezza ideale / Michelangelo and the new ideal of beauty, Ausst. Kat., Florenz 2002, S. 172-179.

<sup>532</sup> Eine vergleichbare Verwendung dieses Stilmittels in Tizians religiösen Werken wurde von Shearman konstatiert: SHEARMAN, Only Connect (Zit. Anm. 267), S. 209ff.

Philosophie an, als der petrarkistischen Poesie. Michelangelo sucht sein Ideal von Schönheit nicht in der heiteren Sphäre der *vaghezza*, sondern in der ernsten *gravitas* der Ideenwelt.

Ein weiteres Beispiel für ein Bild, das relativ stark in die Richtung der *gravità* orientiert ist, könnten wir mit Primaticcios *Danae* (Abb. 8, Abb. 9) nennen, wenn auch nicht ganz so charakteristisch wie das Beispiel von Michelangelo. Was die Figuren betrifft, überwiegen auch hier die schweren Formen nach dem Vorbild von Michelangelo oder Primaticcios Lehrer Giulio Romano (Abb. 41). Primaticcio interpretiert das Thema völlig anders als Correggio. Im Mittelpunkt steht natürlich auch hier wieder die halbnackte Figur der Danae, wobei allerdings zu sagen wäre, dass sich in dieser Figur kaum eine erotische Spannung entwickelt. Sie sitzt ruhig und aufrecht, und obwohl ihre gespreizten Beine gleich den goldenen Regen empfangen werden, wirkt ihr Gesichtsausdruck eher teilnahmslos. Diese Gestaltung der Danae lässt darauf schließen, dass auch hier weniger ein sinnlich-erotisches Bild beabsichtigt war, sondern eher eine würdevolle, von der profanen Erotik abgehobene Darstellung der antiken Sage. Gerade das Fehlen der erotischen Spannung entspricht der *gravità*, und auch die Farbigkeit mit den relativ kräftigen Lokalfarben und den starken Kontrasten trägt dazu bei. Die Farbe hat hier keine schmückende Funktion, wie sie bei Correggio zu beobachten war. Der Kontrast zwischen den verschiedenen Grün- und Rottönen wirkt in dieser Funktion relativ zurückhaltend und wenig naturnah. Die Abkehr von einer überzeugenden, naturalistischen Art der Malerei, und vor allem von einer überzeugenden Berücksichtigung der emotionalen Zustände der Figuren, deutet auf eine Konzentration des Künstlers auf den intelligiblen Gehalt des Bildes, denn Primaticcio lässt hier nicht den geringsten Eindruck von Oberflächlichkeit und Sinnlichkeit aufkommen. Was die *gravità* eher vermindert, ist die relativ kleinteilige Hintergrundarchitektur, obwohl gerade die Säulen als ein Würdemotiv verstanden werden müssen, ebenso wie der Mangel an großen Gesten und Bewegungen, die sich nur in der Figur der Amme ausdrücken, nicht aber in der Hauptfigur, die wie eine Skulptur auf ihrem Lager zu sitzen scheint, und eher auf eine würdevolle Art der Darstellung angelegt zu sein scheint.

Dass dem Bild auch eine allegorische Bedeutung beigelegt ist, zeigt die Nebenszene mit der alten Amme, die von einem kleinen geflügelten Amor daran gehindert wird, den goldenen Regen mit einer großen Amphore aufzufangen. Diese Figur stammt aus dem Metamorphosenkommentar von Raffaele Regio, der sie aus der Beschreibung des Pherecydes

bezog, in beiden Quellen aber keine Funktion in der Handlung hatte.<sup>533</sup> Primaticcio benutzt sie hier, um der Hauptfigur gemeinsam mit den Eroten eine allegorische Nebenszene entgegenzusetzen. Der Betrachter sollte offensichtlich dazu gebracht werden, über den Sinn dieser Nebenhandlung zu rätseln, und darin den eigentlichen Sinn des Bildes zu suchen.

#### Gravità und vaghezza – Tizians Danae:

Tizians Danaebilder sind nun zwischen diesen beiden Extremen anzusiedeln, wobei sich zwischen den beiden Versionen allerdings einige Unterschiede zeigen. Die *Farnese-Danae* (Abb. 1) scheint noch eher dem Vorbild Correggios zu folgen. Die Malweise ist noch sehr auf eine glatte, ebenmäßige Oberfläche von Haut, Stoffen und der Säule ausgelegt. Die Hauptfigur liegt zwar schon viel schwerer auf ihrem Bett als bei Correggio und wirkt auch viel passiver, gegenüber den späteren Versionen sie ist aber noch relativ ausgestreckt und noch nicht so kompakt gezeichnet. Die relativ distanzierte Lage des Amor von der Hauptfigur ist durchaus mit der Version Correggios vergleichbar, hier ist die kompositorische Verbindung der beiden Figuren sogar noch etwas loser, da sich Amor von Danae entfernt.

Vergleicht man nun die Entwicklung der folgenden Versionen des Bildes, so fällt auf, dass die Nebenfiguren immer näher an die Hauptfigur heranrücken. Im Madrider Bild ist schon viel weniger Raum zwischen den Figuren, und in der Wiener Version ist die Nebenfigur sogar schon hinter den Beinen der Danae platziert, wodurch sich eine viel engere kompositorische Verbindung auf der Bildfläche ergibt. Die Figuren rücken also immer mehr zusammen, bilden eine kompaktere Gruppierung, und auch die Haltung der Danae wird aufrechter und damit in sich geschlossener. Auch das Bildformat passt sich dieser Entwicklung an. Die *Prado-Danae* (Abb. 2) ist um einiges höher als die erste Version, und das Format der Wiener *Danae* (Abb. 3) nähert sich bereits dem Quadrat. Das sind nun zwar im Vergleich zur Kompaktheit von Michelangelos *Leda und der Schwan* noch immer marginale Veränderungen, aber sie führen doch zu etwas mehr an *gravità*. Auch was die Wolke und den Goldregen betrifft, ist die erste Version noch etwas zurückhaltender. Sie hat zwar nichts mehr mit der unnatürlich anmutenden Wolke bei Correggio zu tun, wirkt aber noch nicht so mächtig und bedrohlich wie in der Madrider Version, wo sie kaum mehr mit der Vorstellung von *vaghezza* vereinbar ist. Sogar noch mehr zum Tragen kommt das bei den Nebenfiguren. Der Eros der ersten Version ist durchaus ein schmückendes Element, für das dem Dichter der Renaissance durchaus Adjektive wie *vago* oder *grazioso* eingefallen wären, was von der alten Amme sicherlich nicht behauptet werden kann. Was schließlich das Kolorit betrifft, so zeigen sich

---

<sup>533</sup> Siehe Kap. 4.2.

ebenfalls riesige Unterschiede. Die relativ zurückhaltende Farbigkeit der ersten Version entspricht noch eher dem Vorbild Correggios, obwohl Tizian mit Gold und Ultramarinblau viel zurückhaltender umgeht als sein Vorgänger. Ganz anders hingegen das Feuerwerk aus kräftigen Farbtönen in der Madrider Version. Hier herrschen starke Kontraste, z.B. zwischen dem dunklen Rot des Vorhangs und dem Weiß der Laken bzw. dem hellen Inkarnat der Danae. Außerdem ist die neue offenere Malweise mit den sichtbaren Pinselstrichen kaum mit dem Begriff der *vaghezza* vereinbar, sondern würde eher in den Bereich der Übersteigerungen des hohen Stils passen.<sup>534</sup> Auch diese Entwicklungen führen zwar nicht auf geradem Wege zu mehr *gravità*, wohl aber zur Verringerung der *vaghezza* des Bildes. Was in der Madrider Version gegen eine Orientierung am Prinzip der *gravità* oder des hohen Stils, sprechen würde, ist die derbe Darstellung der Amme, und die offene Erotik, denn der hohe Stil ist grundsätzlich auch mit einer gewissen Würde und Erhabenheit verbunden (vergleichbar mit dem stoischen Tugendideal), was durch diese Dinge eindeutig verletzt wird. Dagegen ist aber gerade die starke, z.T. auch übertrieben dargestellte Emotionalität ein Merkmal des hohen Stils in der Tragödie und den klassischen Epen, was uns zu einem Widerspruch im System der Poetik führt, da die Emotionalität in vielen Werken mit einer würdevollen Darstellung nur schwer vereinbar ist.<sup>535</sup>

Tizian hat sich in der Madrider *Danae* offensichtlich ebenfalls für die Dramatik und gegen die würdevolle Zurückhaltung entschieden, die sich in diesem Fall aber in der Darstellung von fleischlicher Nacktheit manifestiert. Er gestaltet er seinen Stoff mit dramatischen Mitteln, d.h. mit Bewegung und Pathos. In der Malerei selbst äußert sich diese Dramatik, stilistisch gesehen, durch kräftige Farben, kompakte Figurenkomposition, einen engen Bildausschnitt, der die Aufmerksamkeit des Betrachters an das Wesentliche fesselt, was auch durch eine Reduktion der Tiefenräumlichkeit begünstigt wird, wodurch die Figuren einen Großteil des vorhandenen Raums ausfüllen, und dadurch optisch mehr Gewicht bekommen. In diesem Fall kann man die Schwere der Figuren durchaus mit der *gravità* der Sprache analog setzen.

---

<sup>534</sup> Wie Una D'Elia auch anhand von schriftlichen Quellen dargelegt hat, war die offene Malweise durchaus mit dem hohen Stil der Tragödie zu vereinbaren, da gerade hier eine allzu große Sorgfalt in der Ausarbeitung verpönt war: D'ELIA, *The Poetics of Titian's Religious Paintings* (Zit. Anm. 31), S. 128ff. Vgl. dazu auch Von Rosens Untersuchung zur offenen Malweise: VON ROSEN (Zit. Anm. 19), S. 309ff.

<sup>535</sup> Dieser Zwiespalt war besonders für die Tragödiendichter der Renaissance problematisch, und wurde auch viel diskutiert. Während beispielsweise viele Dichter, dem Ratschlag des Horaz folgend, keine Grausamkeiten auf offener Bühne zeigen wollten, ließen Dichter wie Giraldi Cinthio und Pietro Aretino ihre Hauptfiguren zugunsten der Dramatik auf offener Bühne blutig sterben. Siehe dazu u.a.: DI MARIA (Zit. Anm. 351), S. 162-167.

Was aus diesen Vergleichen deutlich wird, ist vor allem die unterschiedliche Auffassung der vier genannten Künstler von der Vermittlung des Mythos. In allen Fällen muss die Quelle in den *Metamorphosen* Ovids, bzw. den gängigen italienischen Übersetzungen, zu suchen sein, aber die stilistische Ausformung des Stoffes ist höchst unterschiedlich. Während Correggio das Thema in einem lockeren, heiteren Stil verwirklicht, ist bei Michelangelo und Primaticcio davon wenig zu spüren. Schon hier wird deutlich, dass sich nicht jeder Maler am Stil der poetischen Quellen orientieren wollte.<sup>536</sup> Es ist aber gerade in diesen Fragen äußerst schwierig konkretere Vergleiche zwischen Bild und Sprache zu ziehen. Wie gesagt, wirkt Michelangelos Leda wenig poetisch, und auch Primaticcios Danae scheint eher mit einer moralisierenden Prosabeschreibung vergleichbar. Jeder Künstler interpretiert den Stoff in seinem eigenen Sinn, Correggio als heitere und angenehme, Primaticcio als intellektuelle Angelegenheit, und die Gründe dafür sind letztlich nicht völlig rekonstruierbar. Die Quellen geben zu beiden Interpretationsweisen eine gewisse Berechtigung. Die Szene mit dem Goldregen selbst ist erotisch und kann durchaus frivol interpretiert werden, sie steht aber in einem ernsteren, gewissermaßen tragischen, Zusammenhang. Diesem Zwiespalt ist wohl am besten Tizian mit der Madrider Danae gerecht geworden, wo Dramatik und hoher stilistischer Anspruch auf eine glühende Erotik und das derbe Element der Amme treffen. Hier liegt auch der Grund, warum in der Forschung lange Zeit Uneinigkeit herrschte, ob dieses Bild nur als laszive Behandlung der sexuellen Begierde oder doch als ernstes, hochkünstlerisches Meisterwerk verstanden werden muss. Die Fabel der Danae beinhaltet beide Seiten, und so liegt es im Grunde genommen auch nahe, dass der Maler auf beide Aspekte seiner Quelle Rücksicht nimmt. Die Madrider *Danae* ist also als frivole erotische Szene einer ernsten Geschichte in anspruchsvollem Stil zu sehen, während die Farnese-Danae die laszive Komponente noch zugunsten einer ästhetisch reineren Form der Erotik vernachlässigt hatte.

### 10.2.3 Der Klang der Farbe: Suono-Numero-Varietà

Kommen wir nun zu den drei Bestandteilen, mit denen nach Bembo der Poet die Stimmung seines Werkes komponiert, und zwar *suono*, *numero* und *varietà*. Bembo definiert den Begriff *suono* folgendermaßen: „Quel contento et quella harmonia, che nelle prose dal componimento

---

<sup>536</sup> Gerade die Künstler der florentiner Schule scheinen hier weniger Wert auf den poetischen Charakter ihrer Vorlage zu legen, was wiederum eine Parallele zur Kunsttheorie darstellt, die in Florenz ebenfalls viel weniger an der Poetik orientiert ist, als in Venedig (Siehe Kap. 10.1.1).

si genera delle voci; nel verso oltre acchio dal componimento delle rime.”<sup>537</sup> Im Folgenden erklärt Bembo, wie jedes Wort seinen spezifischen Klang aus der Zusammensetzung der Klänge seiner Silben erhält, und diese wiederum durch die einzelnen Buchstaben. Ergänzend erläutert er die verschiedensten Beispiele für das Klangverhalten von einzelnen Silben und Buchstaben und ihren gegenseitigen Beeinflussungen.<sup>538</sup>

Der Begriff *numero* bezeichnet die Länge und Kürze der Wörter, Silben, Buchstaben und Akzente. Er behandelt den Rhythmus und die Anordnung dieser einzelnen Teile.<sup>539</sup> Auch die verschiedenen Reimarten werden von Bembo in mehr oder weniger ernste (*grave*) oder heitere (*piacevole*) eingeteilt, wobei für ihn vor allem der Abstand zwischen den Reimen entscheidend ist. Je größer der Abstand zwischen den sich reimenden Endungen, desto mehr *gravità*, und umgekehrt.<sup>540</sup> Auch hier geht Bembo stark ins Detail und bringt etliche Beispiele aus der Poesie zur Anschauung.

Die *variatione* erklärt sich mehr oder weniger von selbst. Das Kunstwerk sollte schließlich nicht eintönig werden, wofür der Poet eine gewisse Abwechslung in seinen Stilmitteln einführen sollte.<sup>541</sup>

Es zeigt sich, dass sich Bembo in erster Linie mit der Musikalität der Sprache beschäftigt, was in der Poetik bis dahin nicht geschehen war. Außerdem haben wir mit diesen drei Begriffen wiederum eine Analogie zu *inventio*, *dispositio* und *elocutio*. Der Klang der Worte bildet nun den Stoff, der durch den Rhythmus geordnet und variiert wird. Die Regulierung der sprachlichen Form vollzieht sich bei Bembo also in ähnlicher Form wie die Regulierung des Inhalts bei den Poetikern.

Eine mögliche Anregung zu dieser Beschäftigung mit der Musikalität der Sprache könnte auch in einer Stelle in der *Poetik* des Aristoteles liegen, wo die Melodik der Sprache thematisiert ist:

Ich bezeichne die Sprache als anziehend geformt, die Rhythmus und Melodie besitzt, ich meine mit der je verschiedenen Anwendung der formenden Mittel die Tatsache, dass einiges nur mit Hilfe von Versen und anderes wiederum mit Hilfe von Melodien ausgeführt wird. Da handelnde Personen die Nachahmung

---

<sup>537</sup> BEMBO, Prose (Zit. Anm. 55), S. 72. Bembo verwendet den Begriff „voce“ durchgehend anstatt dem Begriff „parola“, was seine Konzentration auf den Klang der Sprache noch verdeutlicht.

<sup>538</sup> EBD., S. 72ff.

<sup>539</sup> EBD., S. 84-94.

<sup>540</sup> EBD., S. 76ff.

<sup>541</sup> EBD., S. 94-98.

vollführen, ist notwendigerweise die Inszenierung der erste Teil der Tragödie; dann folgen die Melodik und die Sprache, weil dies die Mittel sind, mit denen die Nachahmung vollführt wird. Ich verstehe unter Sprache die im Vers zusammengefügte Wörter und unter Melodik das, was seine Wirkung ganz und gar im Sinnlichen entfaltet.<sup>542</sup>

Aristoteles nennt hier also ebenfalls den Klang der Sprache, wobei hier besonders die Feststellung von Bedeutung ist, dass die Wirkung des Klangs rein über die Sinne entfaltet wird. Aristoteles unterscheidet bereits zwischen den rational erfassbaren Bedeutungen der Sprache und der rein sinnlich erfassbaren Melodik. Außerdem deutet sich auch bereits das Bewusstsein dafür an, dass die sinnliche Wirkung auf den Rezipienten in der Poesie auf zweifachem Wege stattfinden kann, erstens über den Inhalt und die „bildliche“ Ebene des Mitfühlens mit den Figuren, und zweitens über die abstrakte musikalische Seite des Klangs und des Rhythmus der Sprache. Indem Bembo nun die Melodik und Musikalität der Sprache detailliert untersucht und aufschlüsselt, versucht er daraus ein Werkzeug des Poeten zu machen, mit dem dieser die sinnliche Rezeption des Publikums bewusst in Richtung einer gewissen Stimmung steuern kann.

Indem sich Bembo so intensiv mit der sinnlichen Wirkung von Poesie befasst, tut er im Grunde das Gleiche wie Tizian mit seiner Behandlung des Kolorits, das er in einer langen Reihe von Gemälden nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten hin erforscht. Bezeichnend ist dafür die Tatsache, dass Tizian solche Experimente kaum im Bereich der Figurenkomposition anstellt, sondern immer wieder dieselben Kompositionen verwendet, um sie mit unterschiedlichem Kolorit zu variieren. Unsere Danaebilder sind dafür gute Beispiele, wo die Figur der Danae dreimal fast gleich komponiert ist, aber mit jeweils völlig anderer Technik und Farbigkeit ausgeführt ist (Abb. 1, Abb. 2, Abb. 3). Mit den Worten von Aristoteles könnte man sagen, dass Tizian hier den Teil der Malerei untersucht, der „seine Wirkung ganz und gar im Sinnlichen entfaltet“, d.h. er beschäftigt sich mit dem Kolorit als visuelle Melodik der Malerei, ähnlich wie Bembo die Melodik der Sprache untersucht. Konkret beschäftigt sich Bembo mit der Länge und Kürze von Klängen, ihrer Härte oder Weichheit, Höhe oder Tiefe etc., während Tizian sich mit Intensität und Tonalität von Farben, ihrem Kontrast, Hell und

---

<sup>542</sup> ARISTOTELES, *Poetik* (Zit. Anm. 5), VI, S. 19. Bembo könnte die lateinische Übersetzung der *Poetik* von Giorgio Valla (Venedig 1498) gekannt haben, er beherrschte aber auch Altgriechisch, und könnte sie so auch im Original studiert haben. Die erste griechische Ausgabe wurde von Aldus Manutius im Jahr 1508 in Venedig herausgegeben. (Siehe S. 106, Anm. 343).

Dunkel, Transparenz und Opazität usw. beschäftigt. Bembo's Ziel ist es dabei, eine klassische Schönheit der Sprache zu erzielen, was für Tizian nur bis zu einem gewissen (Zeit-)Punkt zutreffend ist. Diese klassische Schönheit scheint zwar besonders in der Farnese-Danae ein Ziel gewesen zu sein, gleichzeitig geht Tizian aber mit seiner offenen Malweise dazu über, neue Wege mit einer expressiveren Form des Kolorits zu gehen. Er thematisiert mit seiner offenen Malweise die technische Seite der Malerei, aber immer in ihrem Bezug zur abbildenden Funktion, sein Kolorit scheint immer auf eine angemessene Darstellung des Inhalts ausgelegt. Dieses Beachten des Eigenwertes der einzelnen Pinselstriche und ihrer verschiedenen Farben kann besonders deshalb in Analogie zu Bembo's Analyse der ästhetischen Struktur von Sprache gesetzt werden, da beides auf einem Bewusstsein der Medialität der jeweiligen Kunst beruht, und auf der Aufschlüsselung bzw. Sichtbarmachung des ästhetischen Schaffensprozesses einer sprachlichen bzw. bildlichen Darstellung. Bestätigung findet diese These auch in der Antwort Tizians auf die Frage des spanischen Botschafters Francisco de Vargas nach dem Grund seiner eigentümlichen neuen Malweise, in der besonders der Begriff der *maniera* im Mittelpunkt steht:

Sir, I am not confident of achieving the delicacy and beauty of the brushwork of Michelangelo, Raphael, Correggio and Parmigianino, and if I did, I would be judged with them, or else considered to be an imitator. But ambition, which is natural in my art as in any other, urges me to choose a new path to make myself famous, much as the others acquired their own fame from the way which they followed.<sup>543</sup>

Auch wenn diese Stelle kaum etwas über die künstlerischen Absichten aussagt, die Tizian mit seiner neuen Malweise beabsichtigt, so zeigt sie doch, dass die Art der Pinselführung für ihn ein zentrales Thema seiner künstlerischen Entwicklung darstellte, mit dem Ziel sich von seinen berühmten Konkurrenten abzugrenzen.<sup>544</sup>

---

<sup>543</sup> HOPE, Titian (Zit. Anm. 38), S. 118. Der Originaltext ist bei Von Rosen abgedruckt: VON ROSEN (Zit. Anm. 19), S. 299.

<sup>544</sup> Er bricht dadurch auch mit dem klassischen Ideal der *Imitatio* der vorbildhaften *Auctoritates*, zugunsten einer künstlerischen Freiheit und Eigenständigkeit, die übrigens auch von seinem Freund Pietro Aretino intensiv propagiert wurde. Valeska von Rosen konnte zeigen, dass Aretino die „skizzenhafte“ offene Malweise von Tizian, Schiavone und Tintoretto mit seiner eigenen Arbeitsweise in der Dichtung verglich: VON ROSEN (Zit. Anm. 19), S. 309ff.

Gleichzeitig mit der Entwicklung der offenen Malweise finden sich auch in Paolo Pinos Kunsttheorie die ersten Überlegungen zu diesem Thema:

Sono infinite le cose appertinenti al colorire et impossibil e ispicarle con parole, perchè ciascun colore o da se o composito può far più effetti, e niun colore vale per sua proprietà a fare un minimo dell'effetti dei naturale, però se gli conviene l' intelligenza e pratica de buon maestro.<sup>545</sup>

Pino spricht hier von der Komposition der Farben, d.h. von der Kombination von verschiedenfarbigen Flächen auf der Leinwand. Vergleichbar mit Bembo ist vor allem die Einsicht, dass sich die Wirkung von einzelnen Farben durch die Kombination mit anderen Farben verändert, denn Bembo spricht in gleicher Weise von der wechselseitigen Beeinflussung des Klangverhaltens von Buchstaben, Silben und Worten.<sup>546</sup> Bembo's Komposition der Worte ist damit durchaus in Analogie mit Pinos Komposition der Farben zu sehen. Pino macht nun die Kunst, diese Farbkombinationen zu beherrschen von zwei Faktoren abhängig, und zwar von der Erfahrung und der Intelligenz des Meisters. Dass er auch den Begriff der Intelligenz verwendet zeigt deutlich, dass das Kolorit für ihn nicht nur reine Gefühls- und Übungssache ist, sondern auch Überlegung und theoretische Kenntnisse erfordert.

Neu ist sowohl bei Bembo, als auch bei Pino, dass Fragen der Technik zu einem wichtigen Gegenstand von theoretischen Diskursen werden. Es wird klargelegt, dass diese Fragen der Kunstproduktion zu einem zentralen Bestandteil künstlerischer Intellektualität zählen. Der Farbauftrag war zuvor in erster Linie als Frage der Geschicklichkeit des Künstlers gesehen worden, und damit eng verbunden mit der handwerklichen Seite der Malerei, als etwas, das in der praktischen Ausbildung erlernt und durch Übung verfeinert wurde. Aus diesem Grund war die Technik des Kolorits in den Traktaten der Kunsttheorie bis ins Cinquecento hinein gegenüber dem *disegno* bzw. der Figurenkomposition vernachlässigt worden. Das *disegno* galt als die eigentliche intellektuelle Aufgabe des Künstlers, während das Kolorieren eher eine sinnliche, und daher weniger künstlerische Arbeit darstellte. In der Renaissance war der Kunstbegriff noch eng mit Intellektualität und vor allem Rationalität verbunden, während alles Sinnliche dagegen mit der Natur assoziiert wurde, die im Gegensatz zum Künstlerischen

---

<sup>545</sup> PINO (Zit. Anm. 118), S. 117.

<sup>546</sup> Das Problem der Wechselwirkung von Farben wird auch bereits von Alberti kurz erwähnt: ALBERTI, Della pittura (Zit. Anm. 116), II, 48, S. 146/47.

(als Künstlichem) gesehen wurde. Aus diesem Grund wurde Tizians Malerei besonders von Seiten der mittelitalienischen Kunsttheorie häufig mit der unreflektierten Nachahmung der Natur in Verbindung gebracht, während er gleichzeitig für den Mangel an Kunst kritisiert wurde.<sup>547</sup> Indem Bembo für die literarischen Künste nun eine theoretische Abhandlung über die sinnlich-ästhetische Komponente der Sprache schreibt, hebt er diese aus dem Bereich des Natürlichen, des Talents und des Handwerklichen in den Bereich des Intellektuellen und Künstlerischen.<sup>548</sup> Für alle früheren und gleichzeitigen Poetiker waren hauptsächlich inhaltliche und kompositorische Fragen von Interesse, die Behandlung der *elocutio* beschränkte sich dagegen meist auf die Feststellung der Notwendigkeit der ästhetischen Ausformung und Ausschmückung eines Werkes mit Hilfe bestimmter Stilmittel und sprachlicher Figuren, die vor allem durch kulturelle Konventionen wie das *decorum* bestimmt wurden. Im Einzelnen wurden diese aber kaum besprochen.<sup>549</sup> Außerdem wurde in diesem Zusammenhang über die Stimmung des Werkes, zumeist unter Verwendung auf die drei Stilstufen (hoch, mittel und niedrig) gesprochen, aber auch hier nicht im Detail, sondern höchstens anhand von Beispielen. Im Grunde genommen überließen die Theoretiker solche Fragen fast ausschließlich dem Geschick und Gespür des Künstlers selbst.

Ähnlich verlief die Sache auch in den Malereitraktaten. Wie wir am Beispiel Paolo Pino sehen konnten, wurde die Komposition der Farben der praktischen Ausbildung und dem Geschick des einzelnen Künstlers überlassen, auch Pino sah sich aufgrund der Komplexität der Materie außer Stande, sie theoretisch zu beschreiben. Das Kolorit blieb also immer noch der künstlerischen Praxis überlassen, wodurch es auch nicht in die Sphäre des Intellektuell-Künstlerischen aufsteigen konnte, wie es das *disegno* durch die Wissenschaft von den Proportionen, der Perspektive und anderen geometrischen Prinzipien schon im Quattrocento geschafft hatte.

In dieser Situation kam dem Prestige des *colorito* aber eine andere Entwicklung entgegen, und zwar die langsame Auflösung der traditionellen Hierarchisierung der Künste nach dem Gesichtspunkt ihrer Intellektualität und Ordnung, die wir schon am Beispiel der Poesie

---

<sup>547</sup> Siehe z.B. Vasaris Bericht des Urteils Michelangelos über Tizians Farnese-*Danae*: Siehe S. 22. Das Thema des Verhältnisses von Natur und Kunst wurde auch in jüngster Zeit ausführlich in Zusammenhang mit Tizian untersucht, siehe: BOHDE (Zit. Anm. 19), hier besonders S. 322-325. BUSCH (Zit. Anm. 114), besonders S. 102ff.

<sup>548</sup> Noch Vida geht in seinem Traktat über die Behandlung der Metrik hinweg, mit der Bemerkung, dass sie eine Sache der praktischen Ausbildung durch den Lehrer wäre, und in einer theoretischen Abhandlung fehl am Platz wäre: VIDA (Zit. Anm. 335), S. 31.

<sup>549</sup> Meines Wissens nach ist Daniello der erste, der sich - erklärbar durch den Einfluss von Bembo - genauer damit befasst: DANIELLO (Zit. Anm. 286), S. 80ff. Eine intensive Behandlung dieser Stilmittel findet sich erst bei Julius Caesar Scaliger, der dem Thema ein ganzes Buch seiner Poetik widmet: SCALIGER (Zit. Anm. 319), Buch IV (Bd.3, S. 237ff).

gesehen haben, die Varchi aus ihrem relativ niederen Platz in der Hierarchie heraushebt, und an die Spitze setzt, und zwar aufgrund ihrer Nützlichkeit und Schönheit.<sup>550</sup> Diese Entwicklung, die langsam danach strebt, dem subjektiven Sinneseindruck gegenüber einer trockenen theoretischen Rationalität wieder mehr Einfluss zu verleihen, zeigt ihre Wirkung in den verschiedensten Bereichen, auch in der Malerei. Dazu zählen z.B. die Aussagen von Michelangelo, dass das Auge des Künstlers bei der Komposition einer Figur wichtiger wäre, als die Gesetze der Proportionen, d.h. ein rein sinnliches Gefühlsurteil wäre über die rationale Ordnung zu stellen.<sup>551</sup>

Ähnliche Entwicklungen finden zur Mitte des Cinquecento im Übrigen auch in der Musik statt, wie Nicola Suthor gezeigt hat.<sup>552</sup> Suthor sieht in der Entwicklung der Chromatik (auch bekannt als „gefärbte Tonfolge“) in der venezianischen Musik eine Analogie zum venezianischen Kolorit. Sie konnte zeigen, dass auch auf diesem Gebiet vergleichbare Auffassungsunterschiede zwischen Venedig und Florenz herrschten, wie in der Malerei. Während die florentiner Seite eine strenge und theoretisch-regulierte Form der Komposition mit der diatonischen Tonleiter forderte, wurde in Venedig die Entwicklung der Chromatik vorangetrieben, die zu einer größeren kreativen Freiheit führte, und zum freieren Gefühlsausdruck des Musikers verwendet wurde. Es zeigen sich also auch hier grundsätzliche Ähnlichkeiten zwischen den Entwicklungen in Malerei und Musik. Während in der Malerei mit Tizians offener Malweise und den stilistischen Experimenten von Tintoretto und Andrea Schiavone eine neue Welle der koloristischen Virtuosität Einzug hält, passiert in der Musik ähnliches, und in beiden Fällen in Opposition zu den strengen formalen Ansichten der florentiner Schule. Es scheint, dass die venezianischen Künstler zunehmend das Gefühl hatten, dass die formalen Wege der Komposition weitgehend ausgeschöpft waren, und deshalb neue Wege im Kolorit suchten, in der Malerei ebenso wie in der Musik. In diesem Zusammenhang kann auch der dramatische Aufschwung an Bedeutung der Poetik des Aristoteles erklärt werden, die ebenfalls neue Wege in Richtung einer dramatischen Virtuosität und Sinnlichkeit in der Dichtung in Aussicht stellte.

---

<sup>550</sup> Siehe S. 91ff.

<sup>551</sup> Zu den Quellen dieser Aussage siehe: SUMMERS (Zit. Anm. 298), S. 368ff. Diese Äußerung wirkt fast schon blasphemisch, wenn man sie die gleichzeitigen Entwicklungen in der Astronomie vor Augen führt, wo Kopernikus, und später auch Galilei und Kepler durch empirische Beobachtung die traditionelle, „rational“ festgelegte, Ordnung der Welt auf den Kopf stellen. Die Sinne, die jahrhundertlang in erster Linie als Quelle der Täuschung gesehen wurden, werden nun plötzlich zum Richter über Wahr und Falsch, Gut und Schlecht.

<sup>552</sup> SUTHOR (Zit. Anm. 20), S. 115-136.

Sieht man nun die beiden Danaegemälde in diesem Zusammenhang, wird einmal mehr der Unterschied zwischen der ersten Version, die durchaus mit den Idealen Bembo in Einklang steht, und dem späteren Bild für Philipp II., in dem diese Ideale überhaupt nicht mehr zu finden sind, deutlich. Im ersten Bild steht das Kolorit nicht nur in Diensten eines ausgeprägten Naturalismus, sondern ist auch in Hinblick auf eine harmonische und ästhetisch homogene Gesamterscheinung des Bildes geordnet, und fein ausgewogen. Das Kolorit ist hier das Ergebnis eines jahrzehntelangen Lern- und Entwicklungsprozesses, in dem Tizian die Möglichkeiten der Farbe, immer in Bezug auf die stofflichen Eigenschaften der dargestellten Objekte, erforscht und erprobt hat. Er geht sozusagen streng nach den kulturellen Normen und Erwartungen der Kunst seiner Zeit vor. Die offene Malweise der Prado-*Danae* (Abb. 2) zeigt dagegen eine Lust am freien Experimentieren mit den Möglichkeiten der Farbe abseits der Normen von *mimesis* und klassischer Ästhetik, sondern eher nach den Prinzipien der Dramatik aus der Poetik des Aristoteles, mit dem Ziel der emotionalen Erregung des Betrachters. Auf diese Frage soll aber erst später (in Kapitel 10.3.4/10.3.5) ausführlicher eingegangen werden, da sie nicht nur die stilistische Seite der Poesie betrifft.

#### **10.2.4 Exkurs: Varietà in der Figurenkomposition – Die Frage der Variation der Ansichten der Aktfiguren in Tizians Poesie**

Dass die *varietà* für Tizian ein wichtiges Thema war, zeigt sich nicht nur in der differenzierten Pinselführung der Prado-*Danae* (Abb. 2), sondern auch in der Variierung der Figuren, wie aus einer seiner wenigen schriftlichen Äußerungen über seine Malerei, den bereits in der Einleitung zitierten Brief an Philipp II. hervorgeht:

E perché la *Danae*, che io mandai già a Vostra Maestà si vedeva tutta dalla parte dinanzi, ho voluto in quest' altra *poesia*, variare, e farle mostrare la contraria parte, acciocché riesca il camerino, dove hanno da stare più grazioso alla vista. Tosto le manderò la *poesia* di *Perseo e Andromeda*, che avrà un'altra vista diversa da queste, e così *Medea e Iasone*, ...<sup>553</sup>

---

<sup>553</sup> Zitiert aus: PALLUCCHINI, Tiziano (Zit. Anm. 2), S. 140.

Der Brief handelt von den ersten vier Bildern einer Serie mythologischer Gemälde, von denen das erste (*Danae*, Abb. 2) schon als versendet bezeichnet wird. Der Zweck des Briefs ist es dem Prinzen das gerade fertig gestellte zweite Bild (*Venus und Adonis*, Abb. 28) anzukündigen. Tizian weist ihn bei dieser Gelegenheit darauf hin, dass er die Figur der Venus in Rückenansicht zeigt, weil man die Figur der Danae im ersten Bild ganz von vorne sieht, und weil er mit der Rückenansicht eine andere Variante der weiblichen Aktfigur wollte. Außerdem weist er darauf hin, dass die Ansichten der Figuren in den beiden folgenden Bildern (*Perseus und Andromeda* (Abb. 48), bzw. das nicht ausgeführte Bild *Jason und Medea*) ebenfalls verschieden zu den beiden ersten geplant wären.

Nun wurde von Harald Keller aufgrund dieser Stelle angenommen, und in der Folge von der gesamten Forschung kritiklos übernommen, dass Tizian die mythologischen Bilder für Phillip II. als Serie von mehreren Bildpaaren geplant hätte.<sup>554</sup> Dafür besteht aber meiner Meinung nach keine Veranlassung. Meiner Meinung nach dürfte diese Vermutung ihre Wurzeln eher in der ziemlich ähnlichen Gestaltung des fünften und sechsten Bildes der Serie (*Diana und Kallisto*, bzw. *Diana und Aktäon*, Abb. 25, Abb. 26) liegen, die sich sowohl durch ihren Figurenreichtum, als auch durch ihr Kolorit stark vom Rest der Serie unterscheiden, und in der Tat als Paar angesehen werden müssen.<sup>555</sup> Für den Rest der Serie trifft diese Behauptung allerdings kaum zu. Sowohl das abweichende Format der *Danae* spricht dagegen, als auch das Fehlen eines besonderen Bildprogramms, das mit dem Zyklus verfolgt worden wäre. Besonders der Hinweis auf die der *Danae* entgegen gesetzte Ansicht der Venus kann kaum als Beweis für diese Theorie standhalten, und zwar weil Tizian ausdrücklich die Ansichten der Figuren in den beiden nächsten Bildern (*Perseus und Andromeda*, bzw. *Jason und Medea*) in gleicher Weise als von den beiden ersten Bildern verschieden ankündigt. Er stellt somit diese beiden Bilder genauso in den Bezug zur Ansicht der Danae wie das Bild *Venus und Adonis* und lässt keine Differenzierung zwischen den vermeintlichen Bildpaaren erkennen. Tizian variiert die Ansichten der weiblichen Aktfiguren in allen vier Bildern und erwähnt nichts, was zwingend auf weitere Unterteilungen hindeuten würde.

Durch den expliziten Hinweis auf die unterschiedlichen Ansichten der weiblichen Aktfiguren ergeben sich naturgemäß viele Fragen. Zum einen scheint dem Künstler dieser Aspekt der Bilder von großer Wichtigkeit zu sein. Er gibt als Grund für diese Variationen an, dass sich der Raum, in dem die Bilder hängen sollten, dadurch „dem Blick schöner darbieten“ würden.

---

<sup>554</sup> KELLER (Zit. Anm. 14), S. 12ff. VON ROSEN (Zit. Anm. 19), S. 337. ROSAND, *Inventing Mythologies* (Zit. Anm. 18), S.43f. GOFFEN, *Titian's Women* (Zit. Anm. 16), S. 224f.

<sup>555</sup> Zu diesen Bildern siehe: WETHEY (Zit. Anm. 38), Bd. 3, S. 73-75/138-142.

Das Prinzip, das hinter dieser Aussage steht, ist in der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts wohlbekannt, und zwar eben die *varietà*. Diese wurde von praktisch allen Theoretikern, angefangen von Alberti, als essentieller Bestandteil eines gelungenen Kunstwerks betrachtet.<sup>556</sup> Mit dem expliziten Hinweis auf die *varietà* seiner Figuren verweist Tizian auf eine Qualität, die auch in der Poesie, ganz zu schweigen von der Musik, von höchster Bedeutung ist. Tizian gibt hier seinem Auftraggeber zu verstehen, dass die weiteren Bilder, die ihm Tizian noch schicken wird, eine Abwechslung zu den vorherigen bieten, etwas Neues. Der eigentliche Zweck, ausgerechnet die verschiedenen Ansichten der Figuren anzuführen, scheint mir also vor allem in der Erregung von Neugierde und Spannung beim Auftraggeber zu liegen.

Dass die *varietà* für Tizian ein wichtiges Prinzip war, zeigt sich auch in der Beobachtung, dass in seiner Werkstatt zwar oft eine ganze Menge von Variationen von beliebten Werken wie z.B. der *Danae* hergestellt wurden, aber nie eine exakte Kopie. Jedes Bild musste ein Unikat sein, und zumindest in den Nebenfiguren und/oder im Kolorit Änderungen zur Originalfassung aufweisen.

Noch deutlicher wird der Grund für die verschiedenen Ansichten durch den Brief von Lodovico Dolce an Alessandro Contarini.<sup>557</sup> Dolce meint darin, Tizian hätte die Venus im Bild *Venus und Adonis* (Abb. 28) nicht aus Mangel an Kunstfertigkeit in Rückenansicht gemalt, sondern um doppelte Kunst zu zeigen, indem er gleichzeitig den Rücken und das Gesicht, und damit Vorder- und Rückansicht der Figur darstellt. Es wurde bereits bemerkt, dass diese Äußerung Dolces vor allem in Zusammenhang mit dem Paragone zwischen Malerei und Bildhauerei zu sehen ist.<sup>558</sup> Die Variation der Ansichten ist also bereits ein altbekanntes Ideal der Malerei, als Tizian die *Poesie* malt, aber, wie Dolces Ausführungen beweisen, nach wie vor sehr aktuell und offenbar ein wichtiges Kennzeichen der Meisterschaft des Malers.

---

<sup>556</sup> Alberti sieht in der *varietà* einen der Hauptgründe für die Lust an den Bildern: “Quello che prima dà voluttà nella istoria viene dalla copia e varietà delle cose”: ALBERTI, *Della pittura* (Zit. Anm. 116), II, 40, S. 128. Auch Dolce legt großen Wert auf die *varietà*, sie ist für ihn: „come parte tanto necessaria, che senza lei la bellezza e l’artificio divien satevole.“: DOLCE, *L’Aretino* (ROSKILL, Zit. Anm. 6), S. 144. Beide Autoren beziehen die *varietà* rein auf inhaltliche und kompositorische Fragen, aber nicht ausdrücklich auf das Kolorit.

<sup>557</sup> Siehe Zitat S. 220.

<sup>558</sup> ROSAND, *Inventing Mythologies* (Zit. Anm. 18), S. 44. GOFFEN, *Titian’s Women* (Zit. Anm. 16), S. 225. Das Argument der Bildhauerei, dass die Malerei nicht in der Lage wäre, ein und dieselbe Figur von allen Seiten zu zeigen, beschäftigte offenbar manche Maler besonders. Von Giorgione wurde z.B. berichtet, er habe eine Figur gemalt, deren Rückseite in drei Spiegeln sichtbar gemacht war, wodurch diese Figur vollständig in demselben Bild zu sehen war: VASARI, *Le Vite* (Zit. Anm. 69), Bd. 1, Proemio, S. 23.

### 10.3 *Docere-Dilettare-Muovere: Wirkungsästhetik*

Die Frage nach den Zielen von mythologischen Bildern wie Tizians *Danae* in Bezug auf den Adressaten stellt nach wie vor eine Streitfrage der kunsthistorischen Forschung dar. Ob in den Bildern didaktische oder moralisierende Absichten verwirklicht sind oder ob sie der bloßen Lust an der Schönheit dienen, ob sie eher den Verstand und die Bildung des Betrachters ansprechen wollten oder die emotionale Ebene seines Geistes, um diese Fragen dreht sich ein Großteil der Diskussion. Während sich Tanner und Keller der Suche nach einem bestimmten, auf die Person des Auftraggebers abgestimmten allegorischen Sinn der Gemälde verschreiben, was sowohl aufgrund der Quellenlage problematisch ist, als auch der offensichtlichen Sinnlichkeit der Bilder widerspricht, wollten Ginzburg und Hope unter genau diese Praxis einen Schlussstrich ziehen, indem sie die Fehler ihrer Vorgänger vermieden und die Quellen nach Relevanz bewerteten, sowie den offensichtlich erotischen Charakter der Werke berücksichtigten.<sup>559</sup> Gerade was den letzteren Punkt betrifft, wurde aber bald Widerspruch laut. Die feministische Forschung, allen voran Rona Goffen und Elizabeth Cropper, entwickelte eine neue Sicht auf die Erotik von Tizians weiblichen Aktfiguren, die sich auf die Erforschung der kulturellen Voraussetzungen und Rahmenbedingungen von Erotik und weiblicher Schönheit in den Bildern der Renaissance stützen konnte. Die Erotik der weiblichen Aktfigur wurde nun in engen Zusammenhang zur Ästhetik der Malerei selbst gesetzt.<sup>560</sup> Von diesen Arbeiten wurde auch erstmals der Zusammenhang zur lyrischen Poesie des Petrarkismus untersucht.<sup>561</sup> Puttfarken konzentriert sich dagegen auf spätere Werke, die in Zusammenhang mit der Poetik des Aristoteles und dem Aufschwung der Tragödie in den 40er Jahren des Cinquecento stehen, und eine eigene Gruppe im Oeuvre des Meisters bilden, die sich von seinen früheren Werken stilistisch erheblich unterscheiden.<sup>562</sup> Für ihn steht nun nicht mehr die Aktfigur im Mittelpunkt des Interesses, sondern die dramatische Handlung.

Wie sich diese Positionen nun im Vergleich mit den Traktaten der Poetik und Kunsttheorie verhalten, wird im Folgenden zu klären sein. Dabei wird einerseits das Vorhandensein von allegorischen Inhalten, und in welcher Form sich diese präsentieren, zu zeigen sein, andererseits werden die Gründe der stilistischen Unterschiede zwischen den beiden Danaegemälden zu klären sein. Anhand der wirkungsästhetischen Ansichten aus der

---

<sup>559</sup> KELLER (Zit. Anm. 14). TANNER (Zit. Anm. 14). HOPE, *Problems of Interpretation* (Zit. Anm. 13). GINZBURG, *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica* (Zit. Anm. 13).

<sup>560</sup> Siehe Anm. 15/16.

<sup>561</sup> Siehe Kap. 8.1.

<sup>562</sup> PUTTFARKEN, *Titian and Tragic Painting* (Zit. Anm. 4).

Kunsttheorie sollen zunächst die Möglichkeiten und Grenzen aufgezeigt werden, die dem Künstler gesetzt waren, um so einen sicheren Rahmen für die Interpretation unserer Bilder zu erhalten.

Die drei Hauptziele der Poesie, den Leser zu belehren, ihn zu unterhalten, und ihn emotional zu bewegen, haben die Poetiker der Renaissance wie so vieles aus der Rhetorik übernommen. So schreibt zum Beispiel Cicero in „De Oratore“:

Ich werde also darlegen, aus welchen Beweisquellen eine Rede zu den drei Eigenschaften gebracht wird, die allein imstande sind, Glaubwürdigkeit zu erwecken, nämlich die Herzen zu gewinnen, zu belehren und zu bewegen; dies nämlich sind die drei Ziele.<sup>563</sup>

Der Sinn dieser drei Ziele ist für Cicero also vor allem Glaubwürdigkeit zu erwecken. Cicero geht aber noch weiter, und erklärt wie man die drei Ziele erreicht:

Von diesen drei Teilaspekten verlangt der erste sanftes Dahinfließen der Rede, der zweite pointierte Klarheit, der dritte Kraft. Denn dieses ist unumgänglich: Wer den Rechtsfall zu unseren Gunsten entscheiden soll, muss entweder durch die Zuwendung seiner Sympathie uns gewogen sein oder dazu durch die Argumente der Verteidigung gebracht oder durch heftige Gemütsbewegung gezwungen werden.<sup>564</sup>

Die Poetiker der Renaissance waren sich zumindest im 16. Jahrhundert ziemlich einig in der Übernahme dieser drei Möglichkeiten der Rhetorik für die Poesie.

Auch Horaz' *Ars Poetica* wurde nun im Lichte der Rhetorik gelesen. Von besonderer Bedeutung war dabei die Stelle, in der Horaz auf die Ziele der Poeten zu sprechen kommt: „Aut prodesse volunt aut delectare poetae, aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.“<sup>565</sup> Statt dem Gewinnen der Herzen steht hier das Erfreuen, bzw. Unterhalten (*delectare*), und

---

<sup>563</sup> CICERO, *De Oratore* (Über den Redner), Lat.-Dt., Herausgegeben und übersetzt von Theodor Nüßlein, Düsseldorf 2007, II, 121 (S. 185): „quibus ex locis eas tris res, quae ad fidem faciendam solae valent, ducantur oratio, ut et concilientur animi et doceantur et moveantur; haec sunt enim tris.“

<sup>564</sup> CICERO, *De Oratore* (Zit. Anm. 563), II, 129 (S. 189): „Harum trium partium prima lenitatem orationis, secunda acumen, tertia vim desiderat; nam hoc necesse est, ut is, qui nobis causam adiudicaturus sit, aut inclinatione voluntatis propendeat in nos aut defensionis argumentis adducatur aut animi permotione cogatur.“

<sup>565</sup> HORAZ, *Ars poetica* (Zit. Anm. 292), 333- 334. Zum Einfluss dieser Stelle auf die Poetik und Kunsttheorie der Renaissance siehe besonders: LEE (Zit. Anm. 4), S. 226ff.

statt dem Belehren (*docere*) die Nützlichkeit (*prodesse*). An anderer Stelle wird auch das emotionale Bewegen (*movere*) von Horaz als Ziel der Poesie erwähnt.<sup>566</sup> Die Forderung nach dem Nutzen der Poesie ist bei Horaz zwar nicht bindend, er kennt auch Poesie, die nur gefallen will, aber er empfiehlt in der Folge das Nützliche mit dem Erfreulichen zu mischen, um sowohl die Jugend, die mehr zum Genuss tendiert, wie auch das ältere Publikum, das die Nützlichkeit fordert, zu befriedigen.<sup>567</sup> Eine genauere Behandlung der nützlichen Inhalte bleibt bei Horaz allerdings aus, und so hatte die Renaissancepoetik hier einen großen Interpretationsspielraum.

### 10.3.1 Docere und prodesse: Die Nützlichkeit der Poesie

Betrachtet man Tizians Danaebilder als gemalte Poesie, dann ist es auch naheliegend, die Diskussion der Renaissancepoetik über die Nützlichkeit der Poesie näher zu betrachten, und zwar um die noch immer strittige Frage nach der eigentlichen Funktion von Tizians Bildern zu beleuchten. Der Zweck dieser Untersuchung liegt in der Festlegung, welche Möglichkeiten der Nützlichkeit für Bilder wie Tizians *Danae* (Abb. 1, Abb. 2, Abb. 3) zur Mitte des 16. Jahrhunderts vorhanden und gebräuchlich waren, wobei auch hier die Entwicklungen durch die Entdeckung der *Poetik* des Aristoteles im Mittelpunkt stehen werden. In Verbindung mit den schon dargelegten Kommentaren und Deutungen des Danaemythos sollen dadurch neue Vorschläge zur Interpretation unserer Beispiele erarbeitet werden. Das Thema der moralisierenden und allegorischen Bedeutungen von mythologischen Bildern, wird in der kunsthistorischen Forschung schon seit langem diskutiert, und dementsprechend umfangreich ist auch die vorhandene Literatur.<sup>568</sup> Es bleibt mir, die verschiedenen Erkenntnisse zusammenzufassen und für meine Zwecke neu zu bewerten, sowie gegebenenfalls durch neue Quellen, die noch nicht in diesem Zusammenhang für die kunsthistorische Forschung erschlossen wurden, zu ergänzen. Zunächst bleibt aber zu untersuchen, welche Möglichkeiten der inhaltlichen Deutung für das den Bildern zugrundeliegende poetische Genre, nämlich die Ovid'sche Fabel, zur Zeit Tizians im Allgemeinen möglich waren.

---

<sup>566</sup> HORAZ, *Ars poetica* (Zit. Anm. 292), 99-100: „Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt et, quocumque volent, animum auditoris agunt.“

<sup>567</sup> HORAZ, *Ars poetica* (Zit. Anm. 292), 341-4.

<sup>568</sup> Ich nenne hier nur die wichtigsten Quellen für meine Untersuchung: LEE (Zit. Anm. 4), S. 226ff. SEZNEC (Zit. Anm. 145). E. WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958. AURENHAMMER, *Studien zur Theorie der „historia“* (Zit. Anm. 39), S. 308ff. THIEMANN (Zit. Anm. 33), S. 23ff. PUTTFARKEN, *Titian and Tragic Painting* (Zit. Anm. 4), S. 44f.

### Docere - Die offene Vermittlung von Wissen:

Vor dem Durchbruch der aristotelischen Poetik waren vor allem zwei Konzepte der Nützlichkeit von Poesie im Gespräch, und zwar die bereits erwähnten „verhüllten Weisheiten“ (siehe S. 90), und der aus dem Konzept der antiken Rhetorik übernommene Begriff des *docere*. In der Rhetorik bezeichnet der Begriff des *docere* den grundlegenden ersten Schritt der Rede, nämlich die Beweisführung und die Darlegung des Sachverhalts nach logisch nachvollziehbaren Gesichtspunkten. Nach der Einbürgerung der rhetorischen Begrifflichkeit in die Poetik wurde das *docere* nun auf die direkte Vermittlung von konkretem Wissen aus den verschiedensten Bereichen, von Naturwissenschaften und Astrologie bis zu Philosophie und Geschichte, bezogen. Der Poet sieht sich nach diesem Verständnis als Lehrer, der in künstlerisch ansprechender Form sein profundes Wissen verbreitet. Deshalb ist hier besonders die unmittelbare Wahrheit dieser Informationen unumgänglich, ähnlich wie in der Rhetorik, wo der Redner sein Publikum über den Sachverhalt aufklärt.

Auch unter den Poetikern des Cinquecento war die Forderung nach einer solchen Funktion der Poesie noch weit verbreitet, so benützt z.B. Daniello, in seiner Paraphrase des berühmten Horaz-Zitates, nach dem die Poesie entweder Nützen oder Gefallen oder am besten beides zugleich sollte (siehe S. 185), den Begriff „insegnamento“, also Belehrung, anstatt der von Horaz geforderten Nützlichkeit:

L'ufficio veramente è poilo scrivere cose atte & accommodate allo insegnamento; et al diletto. Il fine per mezzo di quella scrittura insegnare, et dilettere parimente.<sup>569</sup>

Hier ist also die Verschmelzung der Ideen von Horaz mit den Vorstellungen der Rhetorik ganz eindeutig zu beobachten, wie sie in der Renaissancepoetik so häufig zu finden ist, und so wird bei Daniello der Poet auch zu einem beredten Lehrmeister, der das universelle Wissen, über das er nach Meinung praktisch aller Poetiker verfügen musste, wirkungsvoll weitergeben konnte. Daniello argumentiert weiters, der Poet brauche in allen Bereichen die er behandelt große Erfahrung, und gibt dazu auch einige Beispiele für die Vermittlung von Wissen aus den Bereichen der Astrologie und Geographie im Werk Petrarca.<sup>570</sup>

---

<sup>569</sup> DANIELLO (Zit. Anm. 286), S. 25.

<sup>570</sup> EBD., S. 32ff. Zur geforderten Bildung des Poeten siehe auch: LEE (Zit. Anm. 4), S. 235-242.

Verhüllte Weisheiten - Die allegorische Vermittlung:

Das Ziel wertvolles Wissen zu vermitteln, war für die Verteidigung der Poesie schon im Trecento das wichtigste Argument der Poeten gewesen.<sup>571</sup> Man findet durchgehend das Argument, dass die Poesie unter dem süßen Deckmantel der schönen Worte ihre Botschaften weitaus angenehmer vermitteln konnte als etwa die trockene Philosophie, und so wurde sie besonders zur sinnvollen Erholung von schwierigeren geistigen Übungen empfohlen.<sup>572</sup> Wichtiger war aber die Vorstellung von den allegorischen Bedeutungen in poetischen Werken, insbesondere natürlich in den antiken. Einige Gelehrte glaubten in der Poesie der antiken Schriftsteller untergegangene Weisheiten oder sogar verschlüsseltes Geheimwissen wiederfinden und nutzbar machen zu können. Der zweifellos einflussreichste Vertreter dieser Tradition der „verhüllten Weisheiten“ war Giovanni Boccaccio, der in seiner Apologie der Poesie in den beiden letzten Büchern der *Genealogia Deorum Gentilium* ausführlich auf den allegorischen Gehalt von mythologischer Poesie zu sprechen kommt.<sup>573</sup> Ein Zitat aus dem 14. Buch bringt seine Meinung über die nützlichen Inhalte der Poesie in konzentrierter Form zum Ausdruck:

Indi con ornato parlare insegna a quelli che vogliono udire quali siano i lodevoli costumi degli huomini, quali le forze della madre natura, quale il vero bene, et quali i segreti celesti.<sup>574</sup>

Für denjenigen, der hören will, bietet die Poesie nicht nur moralisches Vorbild und wissenschaftliche Belehrung, sondern sogar „himmlische Geheimnisse“. In dieser Funktion der Verhüllung von Weisheit in der kunstvollen Form der Poesie findet Boccaccio also sowohl den Genuss, als auch die Nützlichkeit der Poesie, wie sie von Horaz gefordert wurden. Er wendet für die Auslegung der antiken Poesie sogar ein Verfahren an, das der Bibelexegese sehr ähnlich ist, und unterscheidet einen dreifachen Schriftsinn, mit *sensus naturalis*, *sensus*

---

<sup>571</sup> AURENHAMMER, Studien zur Theorie der „historia“ (Zit. Anm. 39), S. 308ff. GUTHMÜLLER, Ovidio Metamorphoseos Vulgare (Zit. Anm. 40), S. 78ff.

<sup>572</sup> Um nur ein paar Beispiele zu nennen: DANIELLO (Zit. Anm. 286), S. 18f. PARTHENIO (Zit. Anm. 286), S. 50. SCALIGER (Zit. Anm. 319), VII,2 (Bd. 5, S. 492/493).

<sup>573</sup> BOCCACCIO, *Genealogia degli dei* (Zit. Anm. 144), XIV-XV. Boccaccios Ansichten zu diesem Thema wurden mehrfach für die Kunstgeschichte untersucht und verwertet, so z.B. von: LEE (Zit. Anm. 4), S. 227. SEZNEC (Zit. Anm. 145), S. 220-27. AURENHAMMER, Studien zur Theorie der „historia“ (Zit. Anm. 39), besonders S. 311ff. THIEMANN (Zit. Anm. 33), S. 23-26. NASH (Zit. Anm. 17), S. 20. Siehe weiters: KABLITZ (Zit. Anm. 43), S. 87-90.

<sup>574</sup> BOCCACCIO, *Genealogia degli dei* (Zit. Anm. 144), XIV, S. 248v.

*moralis*, und *sensus historicus*.<sup>575</sup> Neben der historischen Lesart bietet ihm zufolge die Poesie auch Wissen aus dem Bereich der Natur- und Moralphilosophie, das vom gelehrten Leser erforscht und genutzt werden kann. In solchen Ansichten liegt auch die Basis für die moralisierenden Kommentare der *Metamorphosen*, wo genau diese Lesarten wiederzufinden sind.<sup>576</sup>

Das Vorbild dieser trecentesken Ansichten war im 15. und 16. Jahrhundert besonders für die neuplatonisch orientierten Poetiker von Bedeutung. Wichtige Vertreter dieser Richtung waren im 16. Jahrhundert z.B. Girolamo Fracastoro und Mario Equicola.<sup>577</sup> Außerdem muss auch Pietro Bembo zu diesem Kreis gezählt werden. Dieser schreibt etwa in den *Asolani*, die frühen Poeten hätten in den Fabeln die Wahrheit verhüllt wie unter transparentem Glas.<sup>578</sup> In der Tat waren gerade die petrarkistischen Poeten von den verhüllten Weisheiten und Allegorien in der Poesie überzeugt, schließlich finden sich solche auch in Petrarikas Werken.<sup>579</sup> Trotz der zunehmenden Konzentration der Poesie auf stilistische Fragen blieben die allegorischen Auslegungen des Inhalts, besonders bei der Interpretation der antiken Schriftsteller, nach wie vor aktuell.

Einen tieferen Einblick in die Art und Weise wie um 1500 die antiken Fabeln von einem Gelehrten allegorisch gedeutet werden konnten, bietet der Liebestraktat von Leone Ebreo.<sup>580</sup> So legt er u.a. die Fabeln der Liebschaften Jupiters allegorisch aus, indem er sie als verschiedene Formen der Liebe und Freundschaft begreift. Er bringt dabei auch die poetischen Erfindungen der Mythen mit der Astrologie in Verbindung, und setzt die verschiedenen Arten der Liebschaften Jupiters mit der Konjunktion seines Planeten mit jeweils einem andern in Verbindung. So bringt er z.B. die Konjunktion von Jupiter und Venus mit der Fabel der Europa in Zusammenhang.<sup>581</sup> Weil Venus zum Erfreulichen (*delectabile*) neigt, erschiene Jupiter in Form eines schönen weißen Stiers (dessen übernatürliche Schönheit von Ovid ausführlich beschrieben wird). Der Danaemythos stellt dagegen die Konjunktion Jupiters mit Merkur dar. Durch Merkur tendiere die Liebe zum Nützlichen, woraufhin die bereits genannte Interpretation als Allegorie der Freigebigkeit

---

<sup>575</sup> EBD., I,3, S. 8r. Zu Boccaccios Auslegung der Mythen siehe: Guthmüller, Formen des Mythenverständnisses (Zit. Anm. 40), S. 49-51. THIEMANN (Zit. Anm. 33), S. 24.

<sup>576</sup> Vgl. Kap. 4.2.2.

<sup>577</sup> FRACASTORO (Zit. Anm. 286), S. 90ff. EQUICOLA, Institutioni (Zit. Anm. 266). Siehe auch: WEINBERG (Zit. Anm. 41), S. 264. Für weitere neuplatonisch beeinflusste Poetiker siehe: EBD., S. 250ff.

<sup>578</sup> BEMBO, Gli Asolani (Zit. Anm. 9), S. 28.

<sup>579</sup> Das bekannteste Beispiel hierfür wäre die Allegorese der Laura, die auch im Cinquecento als eine Verkörperung der Philosophie angesehen wurde. Zur Figur der Laura siehe Anm. 216.

<sup>580</sup> EBREO (Zit. Anm. 197). Siehe auch Anm. 221.

<sup>581</sup> EBD., S. 128.

folgt.<sup>582</sup> In gleicher Weise interpretiert Ebreo auch die Mythen der Semele, Io, Kallisto usw. jeweils mit einer Konjunktion Jupiters mit einem anderen Himmelskörper. Er sah also in diesen Mythen unter anderem das antike Wissen über die Wirkung der Himmelskörper unter einem poetischen Schleier verborgen dargestellt.

Daneben gab es auch noch weitere Gründe, mit denen der Nutzen der Poesie begründet wurde. Dazu zählt vor allem die beruhigende Wirkung auf die Seele und der sich daraus ergebende zivilisierende Einfluss. So weist z.B. Dolce im Widmungsbrief seiner Übersetzung der Poetik des Horaz an Pietro Aretino auf Orpheus hin, der sogar die wilden Tiere mit seinem Gesang beruhigt hätte.<sup>583</sup>

#### Aristoteles' *Katharsis* und die moralisierende Wirkung:

Mit dem wachsenden Einfluss von Aristoteles und dem Aufschwung der Tragödie wird nun gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts die Frage der Nützlichkeit der Poesie neu diskutiert. Wurden zuvor in erster Linie die direkte Belehrung des Lesers durch den Autor und die indirekte Belehrung durch allegorisch auszulegende Inhalte diskutiert, so tauchen nun mit Aristoteles' Konzept der *Katharsis* und seiner Ablehnung der direkten Rede des Dichters völlig neue Fragen auf. Da für Aristoteles die Poesie durch die Nachahmung von Handlungen definiert wird, und ihr Ziel in der Erregung von emotionalen Wirkungen besteht, verliert die direkte Belehrung des Publikums durch den Dichter an Bedeutung.<sup>584</sup> Der Nutzen von Tragödie und Epos besteht für Aristoteles fast ausschließlich in der *Katharsis*, der Reinigung der Seele, die durch die Erregung von „reinen“ Affekten (*eleos* und *phobos*) hervorgerufen wird.<sup>585</sup> Aristoteles verlegt also, ganz im Gegensatz zu den Vorstellungen der frühen Renaissancepoetik und ganz allgemein gegen die philosophischen Paradigmen der Renaissancezeit (die im Übrigen ganz maßgeblich von Aristoteles' Philosophie bestimmt waren), den eigentlichen Nutzen der Poesie aus dem Bereich des Rationalen in den Bereich des Sinnlichen und Emotionalen. Statt durch handfestes Wissen (*docere*) oder geistige

---

<sup>582</sup> EBD., S. 128f.

<sup>583</sup> L. DOLCE, *La Poetica d'Horatio*, tradotta per M. Lodovico Dolce, Venedig 1535. Hier wird auch die Nähe zur Musik deutlich, deren Theoretiker sich auch diesem Argument bedienen. Dolce bezieht die zivilisierende Wirkung also in erster Linie auf die ästhetische Form der poetischen Sprache, und nicht auf inhaltliche Dinge, sie wird über die sinnliche Beeinflussung und nicht über die Ratio erzielt.

Dasselbe Argument wiederholt auch DANIELLO: (Zit. Anm. 286), S. 11.

<sup>584</sup> ARISTOTELES, *Poetik* (Zit. Anm. 5), XXIV, S. 82/83: „Homer verdient in vielen Dingen Lob, insbesondere auch darin, dass er als einziger Dichter nicht verkennt, wie er zu verfahren hat. Der Dichter soll nämlich möglichst wenig in eigener Person reden; denn insoweit ist er nicht Nachahmer. Die anderen Dichter setzen sich fortwährend selbst in Szene und ahmen nur wenig und nur selten nach. Homer dagegen lässt nach kurzer Einleitung sofort einen Mann oder eine Frau oder eine andere Person auftreten.“ Vgl. auch: ARISTOTELES, *Poetik* (Zit. Anm. 5), III, S. 8/9.

<sup>585</sup> Siehe S. 106ff.

Herausforderung (verhüllte Weisheit/Allegorie) soll die Poesie die Bildung des Lesers nun durch das Mitfühlen mit den Figuren bewerkstelligen.

Dass die Renaissancepoetik mit diesem Konzept ihre Schwierigkeiten hatte, ist nicht weiter verwunderlich und spiegelt sich in den verschiedenen Auslegungen zu diesem Thema wieder, die den Vorstellungen von Aristoteles nur selten in ihrer ganzen Tragweite gerecht zu werden scheinen. Die Poetik in seiner Nachfolge hob vor allem den moralischen Nutzen der Poesie hervor, und die antiken Werke wurden nun vor allem als stereotype Exempla für tugendhaftes bzw. schlechtes Verhalten gelesen.<sup>586</sup> Scaliger erklärt z.B. explizit, der Dichter würde bestimmte Gesinnungen durch die Darstellung von Handlungen lehren.<sup>587</sup> Wie bereits am Beispiel von Benedetto Varchi gezeigt wurde, sollten die Geschichten der Poeten als positive oder negative Beispiele zu einer erzieherischen Wirkung führen.<sup>588</sup> Das Konzept der *Katharsis* wird also in der Spätrenaissance ganz allgemein mit einer moralisierenden Wirkung gleichgesetzt. Dass zu diesem Zweck natürlich besonders stereotype Figuren als perfekte Verkörperungen von Tugenden und Lastern geeignet waren, zeigt sich deutlich in den Tragödien der Zeit. Aristoteles' Forderung nach einer Darstellung nach den Regeln von Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit anstatt nach den chaotischen Wendungen der Realität diente auch dafür als Basis und Rechtfertigung.

Aristoteles' Einfluss auf die Renaissancepoetik führte also zu einer Verringerung der Bedeutung von belehrenden Inhalten. Diese wurden nun eher als nebensächliche Probleme der *inventio* betrachtet (besonders wenn der Stoff mythologischer Natur war), und wurden nicht mehr als vorrangige Aufgaben der poetischen Kunst verstanden.<sup>589</sup> Diese Entwicklung

---

<sup>586</sup> Schon Daniello betont die kultivierende Funktion der Poesie (DANIELLO (Zit. Anm. 286), S. 11/18ff). Lionardi sieht den Poeten in erster Linie als Moralphilosophen: LIONARDI (Zit. Anm. 322), S. 24/68. Auch Giraldo Cinthio sieht in der Poesie die moralischen Werte versteckt, und Castelvetro legt Aristoteles' Katharsis ausdrücklich in diesem Sinn aus: GIRALDI CINTHIO, Discorsi (Zit. Anm. 114), S. 15. L. CASTELVETRO, La Poetica di Aristoteles, vulgarizzata et sposta, Wien 1570, S. 65r.

Siehe dazu weiters: KABLITZ (Zit. Anm. 43). GUTHMÜLLER, Ovidio Metamorphoseos Vulgare (Zit. Anm. 40), S. 187ff.

<sup>587</sup> Scaliger sieht, in Anlehnung an Aristophanes, in der moralischen Besserung des Lesers das wichtigste Ziel der Poesie: SCALIGER (Zit. Anm. 319), III, 1 (Bd. 2, S. 60/61), VII,3 (Bd. 5, S. 500/501).

<sup>588</sup> Siehe S. 91ff.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass auch Platons Vorstellung vom Nutzen der Poesie auf die strenge Zielsetzung der moralischen Erziehung des Lesers gerichtet war, sodass er überhaupt nur solche Dichtungen und Mythen in seinem Idealstaat zulassen wollte, die dem gerecht werden. (PLATON, Politeia, 377-378 (Sämtliche Werke (Zit. Anm. 210), Bd. 2, S. 269-271). Möglicherweise liegt also auch hier einer der Gründe für die Betonung des moralischen Nutzens in der zweiten Hälfte des Cinquecento. Zumindest für Varchi ist, in Anlehnung an die Bemühungen Marsilio Ficinos, das Streben nach einer Verschmelzung von aristotelischer und platonischer Philosophie von zentraler Bedeutung, besonders in Hinblick auf die Ethik.

<sup>589</sup> Unterstützt wurde diese Tendenz auch durch Aristoteles' Verbannung der Lehrgedichte aus dem Aufgabengebiet des Poeten: ARISTOTELES, Poetik (Zit. Anm. 5), I, S. 6/7 / IX, S. 28/29.

Den Rückgang der Wertigkeit von allegorischen Deutungen bei den aristotelischen Poetikern konstatieren auch: THIEMANN (Zit. Anm. 33), S. 29f. Anm. 51. KABLITZ (Zit. Anm. 43). STILLERS (Zit. Anm. 47), S. 43-51.

lässt sich hervorragend beobachten, wenn man sich die konkreten Beispiele der Mythendeutung vor Augen führt. Während z.B. gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts die Kommentare in den Metamorphosenübersetzungen entweder gänzlich verschwinden oder nur sehr knapp gehalten sind, finden sich zur gleichen Zeit in den mythographischen Werken äußerst ausführliche Interpretationen mit Kommentaren zu antikem Wissen über Geographie, Geschichte, Astrologie etc., sowie allegorische Deutungen, die oft auch eine neuplatonische Deutung der antiken Mythen umfassen. All diese inhaltlichen Dinge waren nun für den Poeten, insbesondere für den Dramatiker, eher nebensächlich, zumindest wenn er einen mythologischen Stoff wählte, und seine Erzählung nicht selbst erfinden musste. Wichtig war nun das Drama, das sich zwischen den Figuren der Handlung abspielte, ihre Aktionen und Reaktionen, ihr mehr oder weniger tugendhaftes Verhalten, und natürlich die starken Affekte, von denen sie beherrscht sein konnten. Hier waren nun z.B. die Götterfiguren nur mehr am Rande als Allegorien und Sinnbilder von Naturphänomenen von Interesse, sondern in erster Linie als Akteure einer dramatischen Handlung, indem sie etwa das Schicksal der menschlichen Figuren positiv oder negativ beeinflussen.

#### Aristotelische Poetik und die Wahrheit der Poesie:<sup>590</sup>

Ein interessantes Problem der aristotelisch geprägten Poetik war die Auslegung einer Textstelle in der *Poetik* des Aristoteles, in der dieser die Poesie als überlegen über die Geschichtsschreibung bezeichnet, da sie sich eher auf das Allgemeine als auf das Spezielle beziehen würde:

Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit.<sup>591</sup>

Diese Stelle wurde besonders von Girolamo Fracastoro im Einklang mit der neuplatonischen Philosophie als Argument gegen die vermeintliche Lügenhaftigkeit der Poesie vorgebracht.<sup>592</sup> Ihm zufolge stellt die Poesie nicht die offensichtlichen Wahrheiten dar, wie sie in der Natur erscheinen, sondern allgemeinere Wahrheiten, die sich auf die tieferen Zusammenhänge der

---

<sup>590</sup> Zu diesem Thema siehe besonders: KABLITZ (Zit. Anm. 43).

<sup>591</sup> ARISTOTELES, *Poetik* (Zit. Anm. 5), IX, S. 29.

<sup>592</sup> FRACASTORO (Zit. Anm. 286), S. 60ff. Zu Fracastoro siehe auch: KABLITZ (Zit. Anm. 43), S. 99f. WEINBERG (Zit. Anm. 41), Bd. 2, S. 725-729. Nach Vasari malte Tizian auch ein Portrait von Fracastoro: VASARI, *Le Vite* (Zit. Anm. 69), Bd. 4, S. 168.

Dinge beziehen. Dazu bediente sich der Dichter der Idealisierung oder mit den Worten des Aristoteles, der Gesetze der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit, im Gegensatz zu den Zufällen und Unregelmäßigkeiten der realen Welt:

Aus dem Gesagten ergibt sich auch, dass es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche.<sup>593</sup>

Im Sinne dieser Stelle vergleicht Fracastoro die anderen Literaten (Historiker, Redner u.a.) mit einem Maler, der ein Modell naturgetreu portraitiert, mitsamt allen Fehlern, die es aufweist:

Giacchè, se gli altri prendono in considerazione il singolare per se stesso, e invece il Poeta l'universale, gli altri sono come simili a quel pittore che imita il volto e altre membra come sono nella cosa stessa, il Poeta invece deve essere assomigliato a colui che non vuole imitare questa cosa o quella, come sieno per caso e coi molti difetti, che esse hanno in sè, ma, avendo contemplato l'universale e la bellissima idea del suo artefice, fa la cosa come converrebbe che fosse.<sup>594</sup>

Die Fabeln und Erfindungen der Poeten wären als wahr anzusehen, weil sie eine Wahrheit abbildeten, die über der konkreten Wirklichkeit stünde. Deshalb bezeichnet er an anderer Stelle auch die Fabeln als in vieler Hinsicht wahre Erfindungen, wenn auch nicht im wörtlichen Sinne.<sup>595</sup> Es wird deutlich, dass er hier die Fabeln mehr oder weniger als Allegorien sieht, die z.B. bestimmte Abläufe in der Natur darstellen.<sup>596</sup>

---

<sup>593</sup> ARISTOTELES, *Poetik* (Zit. Anm. 5), IX, S. 28/29.

<sup>594</sup> FRACASTORO (Zit. Anm. 286), S. 63f. Fracastoro bildet allerdings einen besonderen Fall, indem er die genannte Stelle von Aristoteles mit der neuplatonischen Philosophie auch in stilistischer Hinsicht zusammenbringt, und als das eigentliche Ziel des Poeten schließlich die Suche nach der Idee der schönen Sprache angibt. Für ihn scheint also das Ideal der Poesie eher im Ästhetischen zu liegen, statt im Philosophischen. Sowohl Nutzen als auch Unterhaltung wären demnach nur nebensächliche Ziele des Poeten, und eher Mittel zum Zweck.

<sup>595</sup> FRACASTORO (Zit. Anm. 286), S. 90ff.

<sup>596</sup> Fracastoro bildet allerdings einen besonderen Fall, indem er die genannte Stelle von Aristoteles mit der neuplatonischen Philosophie besonders in stilistischer Hinsicht zusammenbringt, und als das eigentliche Ziel des Poeten schließlich die Suche nach der Idee der schönen Sprache angibt: FRACASTORO (Zit. Anm. 286), S. 64ff. Für ihn scheint also das Ideal der Poesie eher im Ästhetischen zu liegen, statt im Philosophischen. Sowohl Nutzen als auch Unterhaltung wären demnach nur nebensächliche Ziele des Poeten, und eher Mittel zum Zweck.

Auch die alte Metapher der „verhüllten Wahrheiten“ taucht bei Fracastoro in diesem Zusammenhang wieder auf, wie übrigens auch im fast gleichzeitig erschienenen Traktat von Lionardi.<sup>597</sup> Noch eindeutiger stellt sich diese Ansicht bei Scaliger dar, der die Mythen und Fabeln explizit als Allegorien bezeichnet.<sup>598</sup> Für ihn ist der Mythos eine unwahre Erzählung, die die Wahrheit darstellt, d.h. auf der wörtlichen Ebene ist die Fabel falsch, auf der übertragenen dagegen wahr. Scaliger sieht im Übrigen auch die Malerei in dieser Weise, er bezeichnet Poesie und Malerei als Nachahmungen von ursprünglichen Dingen mit Natur und Kunst.<sup>599</sup>

Die Allegorien und verhüllten Wahrheiten stellen sich für diese aristotelisch beeinflussten Autoren also etwas anders dar, als noch für Boccaccio oder Ebreo. Die Allegorie der antiken Fabeln hat für sie nichts mehr mit einer verschlüsselten Geheimlehre zu tun (wie z.B. mit Weisheiten aus Astrologie oder Hermetik), sondern mit der Welt der platonischen Idee und dem aristotelischen „Allgemeinen“. Demnach stellen die Poeten in der Fabel eine Idealwelt dar, die nicht wie die chaotische Realwelt funktioniert, sondern nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit. Um diese darstellen zu können, muss sich der Poet zwangsläufig der Erfindung bedienen, um über die Unvollkommenheit der Realwelt hinausgehen zu können, und aus diesem Grund konnten die Poetiker nun den Wahrheitsanspruch der Fabeln argumentieren und die Erfindungen unwahrer Dinge legitimieren. Wir sehen also mit der Poetik des Aristoteles auch wieder eine Forcierung einer allegorischen Funktion der Fabeln einhergehen, die nun aber nicht mehr spezifisches Wissen, sondern allgemeine Ideale und ethische Werte vermitteln.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass in der frühen Renaissance und im Frühhumanismus noch stark die allegorischen Funktionen und die „verhüllten Weisheiten“ propagiert werden, ebenso wie die direkte Vermittlung von antikem Wissen, das entweder direkt als belehrende *sententiae* präsentiert wird oder als mehr oder weniger ausschmückende Zutat in den poetischen Werken auftaucht. Mit dieser belehrenden Funktion wird dann in der

---

<sup>597</sup> LIONARDI (Zit. Anm. 322), S. 61f.

<sup>598</sup> SCALIGER (Zit. Anm. 319), Buch III, 83 (Bd. 2, S. 529-35). Zu Scaligers Poetik siehe auch: WEINBERG (Zit. Anm. 41), Bd. 2, S. 743-750.

<sup>599</sup> SCALIGER (Zit. Anm. 319), VII,2 (Bd. 5, S. 490/91ff). Scaliger liefert in diesem Abschnitt eine durchdachte Theorie der Nachahmung der Natur als Ursprung der meisten Künste: „Die Abbilder, die unstoffliche Nachahmungen sind, bestehen nur aus Kunst – so die Tänze, da sie allein auf der Haltung und der Bewegung des Körpers beruhen. Diese versieht die Natur mit keinerlei Stoff. Der Affe hingegen hängt gänzlich vom Zensus der Natur ab, da in ihm die Gestalt des Menschen nachgebildet ist. Gemischt schließlich sind die Abbilder, deren Stoffe die Kunst aus der Natur entlehnt und sich dadurch zu eigen macht, dass sie ihnen ein bestimmtes Aussehen verleiht. (...) Manche dieser Nachbildungen sind augenfällig (zum Beispiel Gemälde oder Statuen aus Ton, Marmor oder Metall), ...“

ersten Hälfte des Cinquecento besonders gerne argumentiert, während gegen die Mitte des Jahrhunderts zunehmend die moralische Bildung des Lesers als wichtigster Nutzen genannt wird, die durch die „Imitation“ von idealisierten, d.h. logisch nachvollziehbaren, Handlungen der Figuren als exemplarische Beispiele menschlichen Handelns erzielt werden soll. Es bleibt aber festzuhalten, dass von den meisten Autoren nach wie vor auch die älteren Argumente genannt werden, was zumeist im Rahmen einer Verteidigung oder Apologie der Poesie geschieht, die für gewöhnlich als Einleitung am Anfang der Poetiken zu finden ist, und häufig eine Art von Forschungsstand liefern. Parthenio zählt auch noch 1560 am Beginn seines Traktates, neben der Moral- und Naturphilosophie die „segreti“ und „misteri“ auf, in die der Poet durch die göttliche Inspiration Einblick erhält.<sup>600</sup> Conti unterscheidet drei Arten von Fabeln, und zwar diejenigen, die eher die Natur verbergen, diejenigen, die eher auf die Moral zielen oder aber diejenigen, die ganz im Sinne von Aristoteles' Katharsis, den Leser von seinen seelischen Leiden heilen wollen.<sup>601</sup> Nur die Gewichtung der verschiedenen Interpretationen verschiebt sich mit den neuen Einflüssen und Entwicklungen, sodass immer mehr Autoren die aristotelischen Vorstellungen in den Mittelpunkt ihrer Ausführungen stellen.

### 10.3.2 Die Frage der allegorischen Lesart von Tizians Danae

Die Frage, die sich nun stellt ist die, ob sich die Einstellung der Poetik zu diesen Fragen auch auf die Malerei übertragen lässt. Seit den umstrittenen Aufsätzen von Charles Hope<sup>602</sup> und Carlo Ginzburg<sup>603</sup> kreist die Diskussion über Tizians weibliche Aktbilder hauptsächlich um die Frage, ob die Bilder auch eine allegorische Bedeutung transportieren oder ob sie als rein erotische Bilder zur Befriedigung der Schaulust des Auftraggebers intendiert waren.<sup>604</sup> Zuvor war meist versucht worden, diese Bilder nach dem Vorbild Panofskys im Sinne einer allegorischen Lesart mit tieferen philosophischen Bedeutungen zu interpretieren. Besonders

---

<sup>600</sup> PARTHENIO (Zit. Anm. 286), S. 4f. Hier ist also auch die neuplatonische Philosophie noch stark involviert.

<sup>601</sup> CONTI, *Mythologiae* (Zit. Anm. 145), S. 4f. Siehe auch: THIEMANN (Zit. Anm. 33), S. 40, Anm. 45.

<sup>602</sup> HOPE, *Problems of Interpretation* (Zit. Anm. 13).

<sup>603</sup> GINZBURG, *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica* (Zit. Anm. 13).

<sup>604</sup> SCHADE, *Himmlische und/oder Irdische Liebe* (Zit. Anm. 16), S. 95-112. HAMMER-TUGENDHAT (Zit. Anm. 16), S. 369f.

Besonders Schade setzt sich kritisch mit den verschiedenen Möglichkeiten der allegorischen Deutung von Aktbildern der Renaissance auseinander, und zeigt dabei besonders die Spannungen auf, die sich aus einem naturalistischen Malstil, und dem gleichzeitigen Anspruch einer allegorischen Lesart ergeben: SCHADE, *Himmlische und/oder Irdische Liebe* (Zit. Anm. 16), S. 100f.

die Auslegung von Tizians *Poesie* (Abb. 2, Abb. 20, Abb. 26, Abb. 28) durch Marie Tanner ist dafür beispielhaft.<sup>605</sup> Sie lehnt die negativen Deutungen der meisten Kommentare von Danae als Prostituierte oder ihrer Korruption durch das Gold Jupiters als unpassend für Tizians Gemälde ab, und geht dafür von den mittelalterlichen Deutungen als Allegorie der Keuschheit und als Präfiguration der Jungfrau Maria aus, die sie mit den neuplatonischen Deutungen der Mitte des Cinquecento, besonders denen von Daniele Barbaro und Natale Conti, in Einklang zu bringen sucht.<sup>606</sup> Sie entwickelt aus diesen Quellen eine relativ komplizierte Interpretation, die die Bedeutung Danaes vor allem in ihrer Rolle als Mutter des Perseus sieht, den sie letztendlich als metaphorischen Stellvertreter für den Auftraggeber Philip II. sieht. Diese Art der Interpretation ist aber methodisch mehr als fragwürdig, da sie wahllos auch relativ abwegige Quellen heranzieht, um ein extrem kompliziertes Programm zu konstruieren, das den Bildern selbst kaum gerecht wird.

Ginzburg dagegen nimmt als die maßgebliche Quelle Tizians die damals am weitesten verbreiteten Metamorphosenübersetzungen von Buonsignioris oder Agostinos an, die, wie wir sahen, auf unzuverlässige mittelalterliche Übersetzungen zurückzuführen sind.<sup>607</sup> Allerdings ist auch hier kein Bild dem Text einer solchen Übersetzung eindeutig zuzuordnen, und die Abweichungen sind z.T. größer als vom Originaltext Ovids. Es ist daher sehr unwahrscheinlich, dass Tizian ausgerechnet nach solchen Vorlagen gearbeitet hat, zumindest wäre er ihren Vorgaben nicht sklavisch gefolgt. Ginzburg versucht auch nachzuweisen, dass Tizian aufgrund von fehlenden Lateinkenntnissen weder die Texte der Neuplatoniker noch den Originaltext von Ovid lesen konnte und somit auch nicht als „humanistischer“ Maler zu sehen wäre, der Wert auf ein komplexes Bildprogramm gelegt hätte.<sup>608</sup> Tizians Intention wäre ihm zufolge viel eher darin gelegen, ästhetisch anspruchsvolle erotische Bilder nach dem

---

<sup>605</sup> TANNER (Zit. Anm. 14), S. 24-26.

<sup>606</sup> Zu diesen Interpretationen siehe S. 65ff.

<sup>607</sup> Ginzburg verwendet zwar die Übersetzungen von Agostini und Anguillara für den Vergleich mit den *Poesie*, kann aber zumindest für die *Danae* (Abb. 2) keine klaren Beweise deren Verwendung durch Tizian anführen. Das gelingt ihm meiner Meinung nur beim Vergleich von *Diana und Aktion* (Abb. 25) mit der Version Anguillaras, wobei aber hier auch reiner Zufall der Grund sein könnte: GINZBURG, Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica (Zit. Anm. 13), S. 131f.

Sehr überzeugend ist im Übrigen Bodo Guthmüllers Identifikation von Agostinis Metamorphosenübertragung als Basis für Giulio Romanos *Sala dei Giganti* im Palazzo del Te, wo er aufgrund von ikonographischen Besonderheiten die Abhängigkeit von dieser Quelle eindeutig beweisen kann: GUTHMÜLLER, Ovidübersetzung und die mythologische Malerei (Zit. Anm. 40), S. 35-68. Solche eindeutigen Beweise sind aber in Tizians Bildern nicht zu finden.

<sup>608</sup> GINZBURG, Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica (Zit. Anm. 13), S. 129f. Siehe auch: GINZBURG, Titian, Ovid, and Sixteenth-Century Codes for Erotic Illustration (Zit. Anm. 13), S. 30-32. Allerdings muss man zu diesem Argument einwenden, dass man gerade in den Übersetzungen der *Metamorphosen* aus dem Cinquecento viel eher auf neuplatonisches Gedankengut stoßen könnte, als im lateinischen Originaltext. Kritisch zu den vermeintlich fehlenden Lateinkenntnissen Tizians äußerte sich Schade, die sehr wohl von einer elementaren humanistischen Ausbildung Tizians ausgeht. SCHADE, Himmlische und/oder Irdische Liebe (Zit. Anm. 16), S. 105.

Geschmack seiner männlichen Klientel zu malen, die durch ihre lebensnahe Gestaltung primär die Schaulust des Betrachters befriedigen sollten, anstatt seinen Intellekt. Allerdings manche Argumente Ginzburgs durch einige einfache Überlegungen zu entkräften. Zum einen war es für Tizian gar nicht notwendig, Latein zu können, da im Laufe des 16. Jahrhunderts verschiedene bedeutende Schriften im Volgare das neuplatonische Gedankengut übermitteln, wie z.B. Castiglione's *Il Cortegiano*, Pietro Bembo's *Gli Asolani* oder Leone Ebreo's *Dialoghi d'Amore*, und viele weitere Schriften, die sich besonders häufig mit Fragen wie Liebe, Schönheit und Ähnlichem beschäftigten.<sup>609</sup> Außerdem war es ja gerade ein Merkmal des Neuplatonismus, dass er eine ausgeprägte Gesprächs- und Dialogkultur war, die auf die Verbreitung durch Schriften nicht unbedingt angewiesen war.<sup>610</sup> Tizian stand in Kontakt mit einigen der bedeutendsten Humanisten und Dichtern seiner Zeit, und es ist überliefert, dass sogar bei Tizian zuhause gelehrte Diskussionen im Rahmen von Festen und Gastmahlen stattfanden.<sup>611</sup> Auf diese Weise konnte Tizian praktisch mühelos die wichtigsten Ansichten des Neuplatonismus aufnehmen. Begünstigt wurde dieser Umstand noch dadurch, dass viele Gedanken des Neuplatonismus zunehmend zu Gemeinplätzen wurden und von den Literaten auch außerhalb des philosophischen Diskurses zu allen möglichen Gelegenheiten zitiert und angewendet wurden. Besonders wichtig ist dabei, dass die neuplatonische Gedanken nun in die Sphäre der Poesie Eingang fanden, was besonders von Literaten in Tizians Umkreis, wie etwa Pietro Bembo, gefördert wurde. Hier wurden aus den komplexen philosophischen Konstrukten nun einfachere und leicht zu erfassende „Lebensweisheiten“, vor allem aber wurden sie zu einem Werkzeug, um der künstlerischen Behandlung von Liebe und Schönheit einen philosophischen, moralisierenden Unterbau zu verleihen, der vorher so nicht vorhanden war.

Im Übrigen hat auch Ginzburg die Möglichkeit vom Vorhandensein allegorischer Bedeutungen in Tizians erotischen Bildern nicht generell geleugnet, nur könnten sie ihm zufolge eben nicht in der Ikonographie der Bilder nachgewiesen werden, und auch die schriftlichen Quellen, besonders die Briefe an die Auftraggeber, würden keine stichhaltigen Hinweise in diese Richtung geben.<sup>612</sup> In diesen Zusammenhang passt besonders gut die

---

<sup>609</sup> Siehe S. 75f.

<sup>610</sup> Auf diesen Umstand verweist auch Sigrid Schade. Sie weist auf die engen Verbindungen Tizians zu Aretino und Dolce hin, die in literarischen Fragen als Berater fungiert haben könnten. Außerdem verweist sie auf den wachsenden Einfluss neuplatonischen Gedankenguts im gesellschaftlichen Diskurs, den schon Gombrich und Wind konstatiert hätten. SCHADE, *Himmlische und/oder Irdische Liebe* (Zit. Anm. 16), S. 105f.

<sup>611</sup> Siehe zu diesem Thema: PADOAN, *A casa di Tiziano, una sera d'agosto*, in: *Tiziano e Venezia*, Convegno internazionale di studi Venedig 1976, Vicenza 1980, S. 357-367. VON ROSEN, (Zit. Anm. 19), S. 109-110.

<sup>612</sup> GINZBURG, *Titian, Ovid, and Sixteenth-Century Codes for Erotic Illustration* (Zit. Anm. 13), S. 30. Auch Zapperi folgt diesen Ansichten, und sieht die *Farnese-Danae* (Abb. 1), ebenso wie die *Venus von Urbino* (Abb.

diesbezügliche Beobachtung Alastair Fowlers: "Renaissance classicizing had a pervasive effect on narrative art, simplifying it to broader, more obviously unified structures. History, moral and biblical painting increasingly concentrated, or seemed to concentrate, on single junctures of compressed drama. As in Tintoretto or Caravaggio, the scenes presented were apparently less complicated; meanings might be as subtle as before but were more fully embodied in accessible, realistic human situations."<sup>613</sup> Fowler beobachtet also eine Verdeckung der subtilen allegorischen Inhalte durch die Dominanz der vordergründlichen, „wörtlichen“ Erzählung. Demnach verschwinden die verschleierte Weisheiten nicht einfach, nur der Schleier wird dichter.

Was die Kunsttheorie betrifft, steht vor allem eine Stelle in Lodovico Dolces *Dialogo della pittura* als Argument gegen die allegorische Interpretation von Tizians Gemälden. Auf den Hinweis des florentinischen Gesprächspartners Giovanni Francesco Fabrini, dass sich in Michelangelos *Jüngstem Gericht* nach der Meinung von manchen Gelehrten viele versteckte Weisheiten finden ließen, entgegnet Pietro Aretino, dass, falls Michelangelo nicht allgemein verstanden werden wollte, er selbst wiederum auch ihn nicht verstehen wolle.<sup>614</sup> Dolce lehnt hiermit also das altbekannte Konzept der verschleierte Weisheiten ab, das Michelangelo seinem Bewunderer zufolge anwenden würde. Die Entschlüsselung abgehobener Konzepte, die nur wenigen Gelehrten zugänglich sind, findet er also nicht so reizvoll wie noch Boccaccio.<sup>615</sup> Unklar bleibt aber auch hier, wie er über die anderen Formen von übertragenen Bedeutungen denkt. Allerdings finden sich auch bei Dolce einige vage Hinweise, die auf eine Funktion der Malerei im Sinne der aristotelischen Poetik hindeuten. So legt er etwa großen Wert darauf, dass der Maler die Gedanken und die seelischen Affekte seiner Figuren darstellen würde, und beschreibt, wie die Augen als Fenster der Seele Emotionen vermitteln.<sup>616</sup> Diese Aussagen könnten nun nicht nur mit dem Anspruch der Naturnähe und Lebendigkeit, sondern auch mit der aristotelischen Konzeption von moralischer Bildung über das sinnliche Mitfühlen mit den Figuren und der Handlung verstanden werden. Bezeichnend ist hier, dass Dolce der Malerei diese Fähigkeit in seinem Widmungsbrief an Tizian im Jahr

---

3), als Bildnisse von Kurtisanen der jeweiligen Auftraggeber, die nur dem Zweck der Befriedigung der Auftraggeber dienen würden: ZAPPERI, Titian's Danae in Naples (Zit. Anm. 15), S. 159-171.

<sup>613</sup> FOWLER (Zit. Anm. 25), S. 34.

<sup>614</sup> DOLCE, L' Aretino (Roskill, Zit. Anm. 6), S. 164-67. Siehe auch: SUMMERS (Zit. Anm. 298), S. 19.

<sup>615</sup> Siehe S. 188.

<sup>616</sup> DOLCE, L' Aretino (ROSKILL, Zit. Anm. 6), S. 97.

1538 noch abgesprochen hatte, und die „seelischen Dinge“ als Sache der Poesie bezeichnete.<sup>617</sup>

Betrachtet man nun aber das Ergebnis unserer Untersuchungen zur Poetik, muss man feststellen, dass die allegorischen Bedeutungen der antiken Fabeln dort praktisch unbestritten sind. Es findet sich kein einziger Autor, der diese in ihrer Gesamtheit bestreiten würde, nur die Ansichten über die Art der Allegorien und ihre passende Verwendung verschieben sich mit der Zeit. So ist z.B. der Fall von Dolces *Trasformationi* typisch, die in der Erstausgabe zwar ohne moralisierenden Kommentar abgedruckt wurden, wo aber der Autor im Widmungsbrief an den Kaiser auf das Vorhandensein der allegorischen Bedeutungen hinter den Geschichten hinweist, und die Interpretation dem Leser selbst überlässt.<sup>618</sup> Möglicherweise schien die allgemeine Verbreitung von mythographischen Kommentaren dem Autor groß genug, um nicht wie seine Vorgänger den Textfluss des Werkes mit moralisierenden Erklärungen in Prosa zu stören. Trotzdem sind schon in der zweiten Ausgabe wieder kurze moralisierende Kommentare des Autors eingefügt. Nach allem, was wir nun über die enge Verwandtschaft der Poesie mit der Malerei wissen, scheint es doch sehr unwahrscheinlich, dass zwar in der Poesie die allegorischen Bedeutungen als wichtiger Bestandteil zumindest der mythologischen Werke gelten, nicht aber in der Malerei, schließlich sind sie keine Frage der Form, sondern des Stoffes, und dieser ist in beiden Künsten derselbe. In Dolces Kommentar zu den *Trasformationi* sind nun die meisten Mythen im Sinne von moralischen Exempla ausgelegt.<sup>619</sup> Es ist schwer zu glauben, dass Dolce solche Deutungen für gemalte Bilder nicht gut geheißen hätte, sondern es scheint eher der Fall zu sein, dass er nur die komplizierten humanistischen Programme wie in Michelangelos *Jüngstem Gericht* abgelehnt hätte.

#### Allegorese des Danaemythos:

Was kann man nun über die verschiedenen Allegoresen des Danaemythos selbst sagen? Auch hier existierten die unterschiedlichsten Interpretationen, wie wir bereits in Kapitel 4.2.2 gesehen haben, die ich hier noch einmal kurz zusammenfassen möchte. Zum einen wurde die Geschichte schon in der Antike als Sinnbild für die korrumpierende Macht des Goldes

---

<sup>617</sup> DOLCE, Paraphrasi (Zit. Anm. 267).

<sup>618</sup> DOLCE, Le trasformazioni (Zit. Anm. 160), Widmungsbrief an Kaiser Karl V. Siehe dazu auch: SEZNEC (Zit. Anm. 145), S. 269f. NASH (Zit. Anm. 17), S. 21. PUTTFARKEN, Titian and Tragic Painting (Zit. Anm. 4), S. 141f.

<sup>619</sup> Daneben finden sich auch gelegentlich euhemeristische Auslegungen, wie etwa beim Europa-Mythos: DOLCE, Le trasformazioni (Zit. Anm. 160), S. 30v. Zur Tradition der euhemeristischen Mythendeutung siehe: SEZNEC (Zit. Anm. 145), S. 12ff.

gebraucht, so z.B. von Horaz und Ovid.<sup>620</sup> Auch in den Kommentaren von Boccaccio, Buonsignori und Nicolo degli Agostini wird die korrumpierende Macht des Goldes als Bedeutung hinter der Sage genannt, und außerdem wird mit dem Hinweis auf die extreme Laszivität Jupiters der falsche Glaube der Heiden angeprangert.<sup>621</sup> Andererseits wurde die Geschichte auch von einigen mittelalterlichen Kommentatoren als Sinnbild für die Liebe Gottes zur Jungfräulichkeit oder als Analogie zur Empfängnis Jesu gedeutet.<sup>622</sup> Solche Deutungen wurden aber hauptsächlich außerhalb Italiens gepflegt, und zur Mitte des 16. Jahrhunderts bereits fast durchwegs abgelehnt. Im Konzil von Trient wurden solche Interpretationen schließlich sogar verboten.<sup>623</sup> In beiden Fällen handelt es sich um Deutungen nach dem Muster der „versteckten Weisheiten“, mit moralisierendem Inhalt.

Ovid verwendete die Danaesage selbst mehrmals als Beispiel, um auf das törichte Verhalten von Vätern hinzuweisen, die ihre Töchter vom gesellschaftlichen Leben fernhalten wollten und im Haus einsperrten, denn erst durch die Gefangenschaft der Danae wäre Jupiter auf sie aufmerksam geworden.<sup>624</sup> Es handelt sich also um einen Hinweis auf den besonderen Reiz des Verborgenen und Verbotenen. Ovid deutet die Fabel also im Sinne eines lehrreichen Exempels.

Schließlich existierten noch die neuplatonisch orientierten Deutungen von Leone Ebreo, der die Sage mit der Astrologie in Verbindung bringt und den Goldregen als eine Allegorie der göttlichen Freigiebigkeit interpretiert, und von Daniele Barbaro, der den Danaemythos als Exempel für den neuplatonischen Kreislauf der Seele verwendet, sowie die Interpretation von Celio Curione, die in dieselbe Richtung weist.<sup>625</sup> Alle drei Autoren sehen darin verhüllte Weisheiten, die bei Ebreo Wissen aus der Astrologie, und bei Barbaro und Curione aus der neuplatonischen Philosophie enthalten.

Wir haben es also mit einer Handvoll verschiedener Arten von Deutungen zu tun, die in der Renaissance für mythologische Fabeln angewendet wurden, hauptsächlich aber moralisierende Interpretationen die dem Konzept von relativ unkomplizierten verhüllten Weisheiten folgen. Es muss hier darauf hingewiesen werden, dass die Deutungen von Barbaro und Ebreo mit ihren komplexeren philosophischen und astrologischen Lehren keine

---

<sup>620</sup> Siehe Anm. 187.

<sup>621</sup> Siehe S. 63ff.

<sup>622</sup> PANOFSKY, Problems in Titian (Zit. Anm. 3), S. 145. NASH (Zit. Anm. 17), S. 26f. GUTHMÜLLER, Formen des Mythenverständnisses (Zit. Anm. 40), S. 40f.

<sup>623</sup> GUTHMÜLLER, Studien zur antiken Mythologie in der Renaissance (Zit. Anm. 40), S. 31f.

<sup>624</sup> Siehe Anm. 190.

<sup>625</sup> Siehe S. 66ff.

unabhängigen Mytheninterpretationen sind, sondern als Beispiele in einem anderen Kontext verwendet werden.

#### Vergleich mit den Bildern:

Die Frage lautet nun, ob sich in unseren Bildern Hinweise auf mögliche allegorische Andeutungen Tizians finden lassen, die mit den genannten Interpretationen aus der Literatur übereinstimmen. Dazu wäre zuerst darauf hinzuweisen, dass bereits in mehreren Untersuchungen auf solche Indizien hingewiesen wurde. So wurde besonders der Goldregen genannt, der in Tizians Bildern zum Teil aus Goldmünzen besteht.<sup>626</sup> Es handelt sich dabei um eine eigene Erfindung Tizians, in allen früheren Bildern bestand das Gold aus flüssigen Tropfen. Wir haben es hier nun mit echtem Geld zu tun, und diese bewusst profanisierte Gestaltung des Goldes stützt natürlich die Interpretation der Bestechung der Jungfrau durch den Gott, die von den meisten Kommentatoren der Sage als verborgener Sinn genannt wird, aber auch die Deutung Ebreo's als *Caritas* bleibt möglich. Ein weiteres Indiz für die übliche Deutung ist die alte Amme in den beiden späteren Bildern, die von Santore als Kupplerin gedeutet wurde, die sich ihren Anteil am Gold nimmt.<sup>627</sup> Die Amme wird durch den Schlüsselbund an ihrem Gürtel als die Person ausgewiesen, die den Zugang zu Danae kontrolliert. Danae wird hier also als Kurtisane gedeutet, die sich für Geld an den Gott verkauft, eine Deutung, die besonders mit der Interpretation der Sage von Theodontius übereinstimmen würde, die durch Boccaccios *Genealogia Deorum* überliefert ist.<sup>628</sup> Es muss aber auch gesagt werden, dass die genannten Hinweise auf eine solche Deutung dem Betrachter nun nicht so zwingend ins Auge fallen, dass die Bilder schon auf den ersten Blick so interpretiert werden müssten. Der Schlüsselbund kann auch durch die Handlung der Geschichte selbst erklärt werden, wenn man bedenkt, dass die meisten Quellen auf die strenge Bewachung der Jungfrau hinweisen. Die Amme wäre demnach als Wächterin ausgewiesen, aber nicht zwingend als Kupplerin. Schließlich passt auch die Rolle der Amme als Kupplerin nicht mit dem geheimen Eindringen Jupiters durch das Dach der Kammer zusammen, wenn ihm doch die Amme die Türe hätte öffnen können. Egal wie man diese beiden Hinweise,

---

<sup>626</sup> Zapperi sieht diese Tatsache als diskreten Hinweis auf die Beziehung des Auftraggebers zur Kurtisane, die sich auf diese Weise mit Jupiter, bzw. Danae identifizieren können: ZAPPERI, Titian's Danae in Naples (Zit. Anm. 15), S. 165f. Siehe auch: BOHDE (Zit. Anm. 19), S. 156.

<sup>627</sup> Die Schlüssel werden von Santore außerdem als Symbol für den Beischlaf gedeutet, da das italienische Wort „chiavere“ als Synonym dafür weit verbreitet war, unter anderem auch in den Schriften von Pietro Aretino: SANTORE (Zit. Anm. 15), S. 412-27, hier S. 418f. Siehe auch: BOHDE (Zit. Anm. 19), S. 169ff.

<sup>628</sup> Siehe S. 63f.

Goldmünzen und Amme, nun interpretieren will, sie verleiten jedenfalls zu einer allegorischen Deutung, denn andernfalls würde ihre Erfindung kaum Sinn machen.

Die neuplatonischen Deutungen werden dagegen eher durch die Tatsache gestützt, dass die Gestaltung der Bilder und ganz besonders die Figur der Danae nicht auf eine negative moralisierende Auslegung angelegt scheint. Es handelt sich hier weder um plumpe Pornographie, noch um moralisierende Satire. Zweideutige Elemente sind zwar in den Bildern durchaus auszumachen, aber nur in sehr subtiler Form, quasi als verborgene Andeutungen für den aufmerksamen Beobachter, mit denen Tizian geschickt seinen ästhetisch anspruchsvollen Arbeiten eine gewisse ironische Würze verleiht, was im Übrigen wiederum eine Gemeinsamkeit zu Ovids *Metamorphosen* darstellt.

Betrachten wir nun die Deutung von Daniele Barbaro näher, der den Mythos als Beispiel für den platonischen Kreislauf der Seele verwendet. In der Madrider Version können zwar keine eindeutigen Hinweise gefunden werden, die eine solche Deutung nahelegen würden, in der Farnese-Version (Abb. 1) kann allerdings der Amor in seiner Funktion als Vermittler zwischen dem Gott und der Jungfrau als unterstützendes Element einer solchen Interpretation gesehen werden. Amor ist für Platon, wie später auch Ficino und die Neuplatoniker, der Bote zwischen Gott und dem Menschen im metaphysischen Kreislauf der Liebe.<sup>629</sup> Für Platon galt er als Dämon, der zwischen den Göttern und den Menschen steht, der weder gut noch schlecht, und weder schön, noch hässlich wäre.<sup>630</sup> Er stellt die Herkunft des irdischen Eros als Sohn des Poros (Reichtum/Überfluss) und der Penia (Armut) vor, und unterstreicht dadurch zusätzlich seinen zwischen den Extremen vermittelnden Charakter, und die Wechselwirkung der Liebe zwischen Mangel und Überfluss, zwischen Geben und Nehmen.<sup>631</sup>

Der Amor nimmt in unserem Bild auch durch die Blickbeziehungen zwischen den Figuren den Platz als Vermittler ein. Danae sieht nicht den für sie unsichtbaren Jupiter an, sondern Amor, der wiederum zur Wolke aufblickt, und dadurch die geistige Verbindung zwischen Danae und Jupiter herstellt. Die Herkunft des Eros als Sohn von Armut und Überfluss ist dabei besonders zu beachten, denn sie passt hervorragend zur Danaefabel, wo sich der Gegensatz zwischen der armen Jungfrau, die mittel- und wehrlos in ihrem Gefängnis eingesperrt ist, und dem mächtigen, potenten Göttervater Jupiter durch das Geben und Nehmen von Gold vollzieht, und zwar ausgerechnet durch die Vermittlung des Eros. Danae repräsentiert die Armut, Jupiter den Reichtum.

---

<sup>629</sup> FICINO, Über die Liebe (Zit. Anm. 209), III/1-2, S. 78ff.

<sup>630</sup> PLATON, Symposion, 202 d ff (Sämtliche Werke (Zit. Anm. 210), Bd. 2, S. 76ff). BEIERWALTES (Zit. Anm. 204), S. 10ff.

<sup>631</sup> PLATON, Symposion, 203 b-d (Sämtliche Werke (Zit. Anm. 210), Bd. 2, S. 77f).

Zudem repräsentiert Danae die Schönheit des Körpers, während Jupiter durch Formlosigkeit und Licht die intelligible Schönheit des Geistes darstellt.<sup>632</sup> Ficino hatte in seinem Kommentar zum *Symposion* zwei Arten des Eros unterschieden, einen den himmlischen Dingen zugewandten Eros, der nach geistiger Erkenntnis strebt, und einen auf die irdische Welt orientierten, der nach materieller Verwirklichung von Liebe und Schönheit strebt.<sup>633</sup> Schon Platon hatte diese Dualität des Eros schon herausgestellt: „denn er ist von einem weisen und wohlbegabten Vater, aber von einer unverständigen und dürftigen Mutter“.<sup>634</sup> Der Eros hat also sowohl eine geistige, als auch eine materielle Seite, und aus diesem Grund kann auch ein erotisches Bild wie das unsere in der neuplatonischen Sichtweise gleichzeitig körperliche Schönheit und Liebe darstellen, als auch einen geistigen Erkenntnisprozess thematisieren, wie ihn Daniele Barbaro in seiner Auslegung des Danaemythos darstellt. Dieser Mythos ist aber noch aus einem anderen Grund hervorragend für eine neuplatonische Auslegung geeignet, und zwar weil er die Möglichkeit bietet die „irdische“ Liebe und die Zeugung eines Kindes ohne einen eigentlichen körperlichen Geschlechtsakt darzustellen, der für die neuplatonischen Philosophen nur ein tierischer Trieb ist, durch den sich der Liebende selbst erniedrigt, indem er sich vom edlen Sinn des Sehens zum tierischen des Fühlens hinablässt.<sup>635</sup>

Wie wir sehen, wäre also eine neuplatonische Deutung des Bildes für einen literarisch gebildeten Betrachter des Cinquecento durchaus nicht abwegig. Wenn der Danaemythos von mehreren Gelehrten wie Barbaro oder Curione in diesem Sinn interpretiert wurde, steht auch einer solchen Deutung des Bildes nichts im Wege, solange dem nicht die Einzelheiten der Darstellung selbst widersprechen. So wäre meiner Meinung nach zumindest für die *Farnese-Danae* eine Interpretation im Sinne Barbaros legitim. Auch wenn eine allegorische Deutung des Bildes vielleicht nicht das hauptsächliche Ziel des Künstlers gewesen sein mag, so geht das Dargestellte zumindest mit den philosophischen Lehren der Neuplatoniker konform.

Anders verhält es sich die Sachlage bei der Madrider Version (Abb. 2), die in ihrer komplexen Dreiecksbeziehung zwischen der Jungfrau, dem Gott und der hässlichen Amme nicht so ohne weiteres mit dem platonischen Kreislauf der Liebe in Zusammenhang gebracht werden kann. Natürlich wäre dieser auch weiterhin in der Beziehung zwischen Jupiter und Danae zu finden, aber die Figur der Amme ist mit dieser Deutung nur schwer zu vereinbaren, und auch der

---

<sup>632</sup> Dieselbe Interpretation kann folglich auch bereits für die *Danae* des Correggio (Abb. 7) gelten, wo die Nebenfiguren die gleichen Voraussetzungen erfüllen.

<sup>633</sup> FICINO, Über die Liebe (Zit. Anm. 209), VI/7, S. 214/215.

<sup>634</sup> PLATON, *Symposion*, 204 b (Sämtliche Werke (Zit. Anm. 210), Bd. 2, S. 78).

<sup>635</sup> PANOFSKY, *Problems in Titian* (Zit. Anm. 3), S. 119-21.

Amor als Vermittler, der eine neuplatonische Auslegung nahelegen würde, ist nun nicht mehr vorhanden. Eine allegorische Interpretation des Gemäldes müsste hier praktisch zwangsläufig auf den Kontrast zwischen der schönen jungen Danae und der der hässlichen alten Amme begründet sein. Ein Problem ist dabei auch das Fehlen von Quellen über die Bedeutung der Amme im Danaemythos. Naheliegender scheint nur die Deutung als Personifikation von Gier und Habsucht.

Das Bild wird vom der kompositorischen Dreieck zwischen Danae, der Amme und Jupiter dominiert, wobei Danae Jupiter anscheinend direkt ansieht (das Ziel des Blicks der Danae lässt sich nicht ganz eindeutig bestimmen, scheint aber ziemlich genau in diese Richtung zu führen), während auch Jupiters Gesicht in ihre Richtung geneigt ist. Die Amme blickt ebenfalls in die Richtung des Jupitergesichts, das aus ihrem Blickwinkel aber hinter einer dunklen Wolkenbank verborgen bleibt. Der Blick der Amme richtet sich dadurch auch in erster Linie auf den Goldregen, der in ihre Schürze niedergeht.

Wenn die Beziehung zwischen Jupiter und Danae von Liebe im platonischen Sinn geprägt ist, d.h. vom Gegensatz zwischen Begehren und Geben oder zwischen Wissbegierde und Erkenntnis, dann ist die Beziehung der Amme zu Jupiter und dem Gold eine Beziehung die durch Gier und Unkenntnis bestimmt ist. Die Amme versucht nicht Jupiter hinter dem Gold zu erkennen, d.h. sie bleibt am irdischen Laster kleben, und kann deshalb nicht an Liebe und Erkenntnis teilhaben. Als hässliche Alte könnte sie auch gar nicht als Spiegel des göttlichen Lichts dienen, das nach Ficino die Wirkung von Schönheit auslöst, und bleibt im Schatten der Wolke, während die Figur der Danae hell erleuchtet erscheint.<sup>636</sup>

Der Unterschied zwischen zur früheren Version besteht nun darin, dass sie keine eindeutige Illustration einer bestimmten philosophischen Theorie darstellt, sondern vom Betrachter selbst durch die Beziehungen zwischen den handelnden Figuren zu erschließen ist, und dementsprechend unsicher und subjektiv ausfallen muss. Der Betrachter kann nicht in den Beziehungsverhältnissen zwischen den Figuren ein schon bekanntes Konzept entdecken, sondern er muss den Sinn selbst aus den Indizien rekonstruieren, den der Künstler damit beabsichtigt hat. Diese Unbestimmtheit des Bildes findet ihre Entsprechung schließlich auch in der Technik des Kolorits, das dem Bild eine mysteriöse, visionäre und leidenschaftliche Aura verleiht.<sup>637</sup> Außerdem ist hier auch der Pathos von Figuren und Kolorit ein wichtiger

---

<sup>636</sup> Zu Ficino vgl. S. 72.

<sup>637</sup> Diese Unbestimmtheit, sowohl in Bezug auf die Abweichungen von den schriftlichen Vorlagen, als auch in Bezug auf die offene Malweise, hat zuletzt auch Werner Busch, anhand der Dianabilder (Abb. 25, Abb. 26), als Angebot an den Betrachter verstanden. Die Abweichungen geben dem Betrachter die Möglichkeit, in einen Diskurs mit dem Bild zu treten und eigene Standpunkte einzunehmen, auch in Fragen der inhaltlichen Deutung:

Faktor, der den Betrachter zu einer emotionalen Erfahrung verführt, ihn emotional ins Bildgeschehen mit einbezieht.

Dieses Ergebnis in Bezug auf den verschiedenen Umgang mit der allegorischen Deutung zwischen den beiden Bildern scheint nun auch mit den Entwicklungen der Poetik vergleichbar. Im frühen Cinquecento wurde der allegorische Gehalt der antiken Mythen noch verstärkt in der verschleierte Vermittlung von konkretem philosophischem oder naturwissenschaftlichem Wissen gesehen, das vom gebildeten Betrachter in den Fabeln wiederentdeckt werden konnte. Ein Beispiel dafür wäre z.B. Leone Ebreo's Deutung der Liebschaften Jupiters als Allegorien für die Konjunktionen der Planeten und ihre astrologischen Auswirkungen.<sup>638</sup> Mit der Poetik des Aristoteles treten aber das emotionale Bewegen des Betrachters, die psychischen Mysterien der Fabeln und die moralisierenden Funktionen in den Vordergrund. Statt dem *docere*, d.h. der offenen oder verhüllten Belehrung des Lesers durch den Autor, werden nun das moralische Exempel und die *Katharsis* zum wichtigsten Nutzen der Poesie erklärt. Ein poetisches Werk erfüllt nach diesem Konzept seinen didaktischen Zweck nicht durch die Vermittlung von rational erfassbaren Gedanken, sondern durch die Erregung und das Mitfühlen von starken Emotionen, durch die der Rezipient moralisch gebildet werden soll. Das ist durchaus vergleichbar mit der Madrider *Danae*, wo der Betrachter den Sinn des Gemäldes ebenfalls in erster Linie durch das Einfühlen in die Figuren und durch das Nachvollziehen der Beziehungen zwischen ihnen erfahren muss.

Es lässt sich also zusammenfassend sagen, dass beide Bilder allegorisch gedeutet werden können, die erste Version als Illustration eines bekannten philosophischen Konzepts, und dadurch in objektiver Weise, die zweite Version dagegen nicht eindeutig, sondern subjektiv durch den jeweiligen Betrachter. Die Madrider *Danae* ist ein Beispiel für ein Bild, dessen Bedeutung jeder Betrachter für sich selbst entdecken und erfahren muss. Diese Bedeutungen sind vielschichtig und lassen sich nur ungefähr in das Gebiet der sinnlichen Liebe einordnen. Die Möglichkeiten erstrecken sich dabei von den negativen Seiten der käuflichen Liebe, die in

---

BUSCH (Zit. Anm. 114), S. 112. Diese Analyse bestätigt sich auch durch die offensichtlichen Zweideutigkeiten unserer Gemälde, die zu so unterschiedlichen Interpretationen in der Fachliteratur geführt haben. Tizian scheint Wert darauf gelegt zu haben, seine mythologischen Bilder nicht auf eine bestimmte Auslegung hin festzulegen, sondern dem Betrachter verschiedene Möglichkeiten zu bieten, die von einer lasziv-erotischen Thematisierung des Kurtisanentums bis zu einer moralisierend-allegorischen Deutung reichen können. Aus diesem Grunde können auch die meisten früheren Deutungen der Bilder nicht verworfen werden, sondern müssen als verschiedene Aspekte in einer großen Bandbreite von Möglichkeiten verstanden werden.

<sup>638</sup> Siehe S. 189.

den Quellen so häufig genannt werden, und im Bild durch die Goldmünzen und die gierige Amme gestützt werden, bis hin zu den positiveren Seiten, die sich besonders durch den begehrenden Blick der Danae und ihre Ignoranz des Goldes zugunsten des Anblicks Jupiters ausdrücken. Tizian verweigert sich hier einer klaren Aussage zugunsten einer einzigen Deutungsmöglichkeit, und lässt das gesamte Spektrum zu. Letztendlich bleibt es also dem Betrachter selbst überlassen, für welche Sichtweise er sich unterscheidet, und ob er die Bilder überhaupt auf diese Weise deuten will, denn, wie besonders Lodovico Dolces Beschreibung des Bildes *Venus und Adonis* (Abb. 28) zeigt, mussten solche Deutungen keineswegs Teil der Betrachtung sein.<sup>639</sup>

### 10.3.3 Diletto: Die Gefälligkeit von Poesie und Malerei

Das Ziel der Gefälligkeit (*diletto*) der Poesie scheint auf den ersten Blick selbstverständlich, aber wie die Poesie dieses Gefallen zustande bringen sollte, darüber lassen sich im Laufe der Zeit in den Quellen durchaus interessante Unterschiede und verschiedene Aspekte ausmachen. Die grundlegenden theoretischen Vorstellungen begründen sich auch hier wiederum auf der Poetik des Horaz und der Rhetorik. In der Rhetorik entspricht ihm der Begriff des *conciliare*, der das Gewinnen der Sympathie des Publikums durch den Redner beschreibt. Um diesen Sympathiegewinn zu erreichen, empfiehlt Cicero eine sanft dahinfließende Form der Rede, entsprechend der mittleren Stilstufe. Er empfiehlt weiters alle Ecken und Kanten zu vermeiden, d.h. keine starken und rauen Ausdrücke zu gebrauchen und das Publikum einzulullen.<sup>640</sup> Die Schönheit von Inhalt und Form ist hier also das entscheidende Kriterium, und soll nicht durch unangenehme Dinge gestört werden.

Die zweite Quelle war die *Ars Poetica* des Horaz, und zwar in erster Linie die Stelle, in der er von der Dichtung entweder Nutzen oder Gefallen, am besten aber beides gemeinsam verlangt.<sup>641</sup> Das *delectare* ist für Horaz stark abhängig von der Überzeugungskraft des Dichters, wofür wiederum die genaue Nachahmung der Natur die wichtigste Voraussetzung

---

<sup>639</sup> Siehe S. 220. Auch hier überlässt es der Künstler dem Leser, wie er mit dem Text umgehen will, ob und wie er ihn interpretieren will.

<sup>640</sup> CICERO, *De Oratore* (Zit. Anm. 563), II/121, bzw. II/129. Siehe auch das Zitat auf S. 185.

<sup>641</sup> HORAZ, *Ars Poetica* (Zit. Anm. 292), 333-343: „Aut prodesse volunt aut delectare poetae, aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.“

bilden würde.<sup>642</sup> Daraus ergeben sich auch die Regeln des *decoro*, die für Horaz von entscheidender Bedeutung sind, denn unangemessene und übertriebene Dinge führten ihm zufolge schnell zur Ablehnung von Seiten des Publikums. Auch seine Nachfolger in der Renaissance nannten als wichtigste Bedingungen für das Erreichen des *diletto* eine genaue Wiedergabe der Natur und ihrer Erscheinungen, ebenso sowie das Studium der idealen Schönheit anhand der antiken Vorbilder, worin sich die Theorien von Malerei und Poesie vollkommen einig sind.<sup>643</sup> Die wichtigsten Zutaten, die zum Gefallen der Poesie führten, wären demzufolge Naturalismus und Schönheit.

Die meisten Poetiker der Renaissance halten sich bei ihrer Behandlung des *diletto* an das Vorbild von Horaz, so z.B. Bernardino Daniello. Er betont, dass sowohl das Lehren als auch das Gefallen als notwendige Bestandteile von guter Poesie gemeinsam vorhanden sein müssen, und nur in Ausnahmefällen getrennt sein könnten.<sup>644</sup> Den Zweck des *dilettare* sieht er außerdem in der angenehmeren Vermittlung von philosophischem Wissen, und vergleicht dafür den Poeten mit dem Mediziner, der seine Arznei in einer süßen Hülle verabreicht.<sup>645</sup> Für einen weiteren Vergleich zur Notwendigkeit der Verbindung von Nützlichem und Schöнем greift er auf die Architektur zurück, wobei er argumentiert, dass auch ein zivilisierter Mensch nicht in einer einfachen Hütte leben wolle, sondern in einem schönen großen, und mit Bauschmuck verziertem Haus, obwohl ihm auch eine einfache Hütte Schutz vor Umwelt und Wetter bieten würde.<sup>646</sup>

Diesen Vergleich hat Daniello offensichtlich von Marco Girolamo Vida übernommen, der damit den Redeschmuck rechtfertigt.<sup>647</sup> Dieser nähert sich dem *diletto* eher über das *decoro*, und zeigt sich dabei ganz von Horaz und Cicero geleitet. So empfiehlt er bei Liebesszenen oder grausamen Geschehnissen nur leichte Andeutungen zu verwenden, obskure Ausdrücke zu vermeiden und angemessenen Redeschmuck um das poetische Werk zu verschönern usw.<sup>648</sup> Bezeichnend ist für Vida jedenfalls, dass er eine ganz und gar verfeinerte und geregelte Poesie zu bevorzugen scheint, wie sie für die ersten Jahrzehnte des Cinquecento typisch zu sein scheint, wo sich die Diskussion um die Nachahmung von Vergil und Cicero

---

<sup>642</sup> Schon von Horaz wird also die Forderung nach der Nähe zu Realität und Wahrheit unmittelbar nach der Forderung nach Nutzen und Gefallen vorgetragen, und damit in einen gewissen Zusammenhang gebracht.

<sup>643</sup> Besonders deutlich wird dies bei Marco Girolamo Vida. Er widmet sich ausführlich den Fragen des *decoro* (VIDA (Zit. Anm. 335), S. 31ff.), und sieht die Aufgabe des Künstlers vor allem als Nachahmung der Natur (EBD. S. 73). Außerdem legt er einem Schüler besonders das Studium und die Nachahmung von Vergil und Cicero ans Herz (EBD. S. 31).

<sup>644</sup> DANIELLO (Zit. Anm. 286), S. 25

<sup>645</sup> EBD., S. 19.

<sup>646</sup> EBD., S. 18.

<sup>647</sup> VIDA (Zit. Anm. 335), S. 90/91.

<sup>648</sup> EBD., S. 79-97.

im Latein, bzw. Petrarca und Boccaccio im Streben nach einer stilistisch verfeinerten Volgaredichtung, auf dem Höhepunkt befinden.<sup>649</sup> Das *diletto* scheint also in der Nachfolge des Horaz und der Rhetorik hauptsächlich mit einem ästhetisch verfeinerten Realismus, und mit einem gefälligen, heiteren und sprachlich ausgefeilten Stil einherzugehen, der wohl nicht zufällig mit der petrakistischen Dichtung (aber auch mit Boccaccio und vielen anderen) hervorragend in Einklang zu bringen ist.

Auch die Nachfolger der aristotelischen Poetik behandeln das Ziel des *diletto*, allerdings mit etwas unterschiedlichen Auffassungen. Scaliger geht bereits im ersten Satz seines Werkes auf die oben genannte Schlüsselstelle bei Horaz ein, wonach der Poet entweder gefallen oder belehren oder aber beides zugleich will.<sup>650</sup> Er sieht, wie schon Vida und Daniello, den Zweck des *diletto* darin, die Belehrung und den moralischen Zweck auf angenehme Weise zu fördern, und so das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden, da die Poesie ohne das eine wie das andere wertlos wäre.<sup>651</sup> Auch Giraldis Cinthio verbindet die Nützlichkeit mit dem *diletto*, indem er behauptet, die Poesie würde, entweder unter dem Schleier der Fabeln oder aber völlig offen, das tugendhafte Leben lehren.<sup>652</sup> Das Ziel ist auch hier die Moral, die unterhaltsamen Erfindungen der Fabeln sind nur das Mittel zum Zweck, um die moralischen Ansichten wirkungsvoll unter das Publikum bringen zu können.<sup>653</sup> Das *diletto* wird hier also vor allem durch seine unterstützende Wirkung für die moralische Bildung gerechtfertigt, und ist demnach nicht nur bloßer Selbstzweck.

Einige Autoren aber räumen nun im Gegenteil dem *diletto* den Vorrang vor dem *docere* ein, und verfolgen damit eher eine ästhetische Sichtweise vom Sinn der Poesie. Ludovico Castelvetro (1570) meint in seinem Kommentar zur Poetik des Aristoteles sogar, das *diletto* wäre als das einzige Ziel der Poesie anzusehen.<sup>654</sup> Etwas weniger extrem sind dagegen die Ansichten von Robortello (1548), der zwar das *diletto* als das eigentliche Ziel der Poesie

---

<sup>649</sup> Vgl. dazu auch Kap. 10.2.

<sup>650</sup> SCALIGER (Zit. Anm. 319), I,1 (Bd. 1, S. 58/59).

<sup>651</sup> EBD., III, 24 (Bd.2, S. 311-315).

<sup>652</sup> GIRALDI CINTHIO, Discorsi (Zit. Anm. 149), S. 15. Zu Giraldis Cinthios Poetik siehe: WEINBERG (Zit. Anm. 41), Bd. 1, S. 433-452.

<sup>653</sup> Auch Varchi betont, es sei das nobelste Ziel des Poeten dem Leser auch Nutzen zu bringen, während er ihn erfreut: VARCHI, Il Principio delle lezioni sopra il Canzoniere (Zit. Anm. 149), S. 577. Fracastoro sieht den Nutzen der Poesie hauptsächlich darin, dass sie „bildlich“ darstellt, was die Wissenschaften nur mit Worten lehren, worin er sich einmal mehr als der treueste Nachfolger der Poetik des Aristoteles erweist: FRACASTORO (Zit. Anm. 286), S. 51f.

<sup>654</sup> WEINBERG (Zit. Anm. 41), S. 504. Er argumentiert dazu auch, dass sie der Erholung des Publikums dienen würde, die den eigentlichen Nutzen ausmacht, der in der Poesie, und vor allem im Theater, vom Leser oder Publikum gesucht würde.

bezeichnet, aber auch ihren Nutzen nicht verleugnet<sup>655</sup> Ein bezeichnendes Beispiel für diese völlig veränderte Sicht auf den Nutzen der Poesie zur Mitte des 16. Jahrhunderts stammt von Lodovico Dolce, der in seinen *Osservationi nella volgar lingua* (1550) die traditionelle Argumentation der verschleierte Wahrheiten nun einfach umkehrt, sodass die Poesie jetzt unter den anmutigen Schleiern der moralischen und nützlichen Erfindungen den Leser erfreut: „..., perciocche l’ufficio del Poeta è di imitare le attioni degli huomini: e il fine sotto leggiadri veli di morali & utili inventioni diletta l’animo di che legge.“<sup>656</sup> Das Ziel ist also das *diletto*, und nicht mehr die moralischen und nützlichen Erfindungen, die zwar weiter notwendig bleiben, aber nur um das *diletto* zu rechtfertigen und zu steigern. Für Dolce ist Poesie ohne *diletto* gar nicht möglich: „ (...) Ma, se il Poeta non partorisce lo effetto del diletta, egli non è Poeta.“<sup>657</sup> Genauso war übrigens seiner Ansicht nach auch die Malerei in erster Linie zum Genuss erfunden worden: „Perciocche essendo la pittura trovata principalmente per diletta.“<sup>658</sup>

Zusammenfassend kann man sagen, dass das *diletto* zwar mit dem Einfluss von Aristoteles für manche Autoren den Vorrang vor der Nützlichkeit und der Belehrung des Lesers einnimmt, aber trotzdem noch immer in engem Zusammenhang damit erscheint. Manchen dient das *diletto* der Vermittlung von Moral und Wissen, anderen aber dient gegenteilig die Nützlichkeit der Poesie als Bedingung und Rechtfertigung für das *diletto*. Auffallend ist aber auch, dass sich die an Aristoteles orientierten Poetiker nun kaum mehr an der Vorstellung der Rhetorik vom *conciliare* orientieren, sondern das Horaz’sche *delectare* nun im Licht von Aristoteles’ Ansichten sehen. Dafür ist besonders die Stelle in Aristoteles’ *Poetik* von großer Bedeutung, in der er das Phänomen am Gefallen an bildlichen Darstellungen von hässlichen und schrecklichen Dingen anführt, als Beweis dafür, dass die Nachahmung bzw. Darstellung die grundlegende Besonderheit der Poesie ausmacht.<sup>659</sup> In der Folge sehen auch die Renaissancepoetiker das *diletto* zunehmend in Nachahmung und Abbildung selbst begründet, und weniger im angenehmen Charakter der dargestellten Dinge oder im angenehmen Stil der Beschreibung.<sup>660</sup> Dadurch konnte auch die Darstellung von unschönen Dingen, die wegen des Bruchs des *decoro* oft abgelehnt worden war, gerechtfertigt werden. Gerade dieses Aushebeln der Regeln des *decoro* ist für die Zeit der aristotelischen *Poetik* charakteristisch, was

---

<sup>655</sup> WEINBERG (Zit. Anm. 41), S. 388-404. PUTTFARKEN, Titian and Tragic Painting (Zit. Anm. 4), S. 45.

<sup>656</sup> DOLCE, *Osservationi* (Zit. Anm. 305). S. 87r.

<sup>657</sup> EBD., S. 190.

<sup>658</sup> DOLCE, L’Aretino (ROSKILL, Zit. Anm. 6), S. 148.

<sup>659</sup> ARISTOTELES, *Poetik* (Zit. Anm. 5), IV, S. 10/11.

<sup>660</sup> Sehr deutlich kommt das bei Fracastoro zum Ausdruck, der sowohl Nutzen als auch das *diletto* auf die Imitation selbst zurückführt: FRACASTORO (Zit. Anm. 286), S. 101f.

besonders die Diskussionen über die neuen Tragödien zeigen, wo die Darstellung von blutiger Gewalt und anderen unschicklichen Dingen offenbar gerade den Reiz für das Publikum ausmachten, und dadurch die traditionellen Ansichten über das *diletto* überdacht werden mussten. Die alleinige Tatsache, dass etwas in poetischer Form richtig und naturgetreu und nach den Gesetzen von Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit nachgeahmt erscheint, d.h. sein Erscheinen als mimetisches Kunstwerk, begründet bereits das *diletto*.

Auch in der Theorie der Malerei war das *diletto* von Anfang an ein wichtiges Thema. Wie so oft ist Leon Battista Alberti der erste, der in Anlehnung an die antike Rhetorik das *diletto* als eines der wichtigsten Ziele der Malerei ansieht:

Sarà la storia, qual tu possa lodare e meravigliare, tale che con sue piacevolezze si porgerà sì ornata e grata, che ella terrà con diletto e movimento d'animo qualunque dotto o indotto la miri.<sup>661</sup>

Alberti fordert nun dieses Ziel von der Malerei aus demselben Grund wie die antiken Rhetoriker, nämlich um die Sympathie des Betrachters für das Gemälde und damit seine Aufmerksamkeit zu erreichen. Ein Bild, das nicht gefällt, wird einfach nicht länger betrachtet, worin ja schließlich seine eigentliche Bestimmung liegt, und so würde auch die Vermittlung von behrenden Inhalten nicht mehr funktionieren. Diese Stelle zielt also nicht ausschließlich auf ein neues affektorientiertes Bildverständnis, das die sachliche Information vernachlässigt, wie etwa Valeska von Rosen meint.<sup>662</sup> Schließlich ist auch die Vermittlung einer *historia* selbst als eine behrende Funktion des Bildes anzusehen, die durch das *dilettare* und das *movere* unterstützt wird. Für Alberti ist noch immer die Darstellung einer Geschichte die entscheidende Funktion der *historia*, und das, was dem Bild erst einen Sinn gibt. Nur soll diese Vermittlung nicht nur gut, schlüssig und korrekt erfolgen, sondern auch auf eine gefällige und im Idealfall bewundernswerte Art und Weise.

Wie oben bereits erwähnt, war besonders für Dolce das *diletto* der wichtigste Auftrag, den ein Maler zu erfüllen hatte. Für Dolce liegt nun die Bedingung dafür wiederum in der genauen Naturnachahmung, wofür er besonders die überlieferten Berichte von trompe l'oeil-Bildern aus der antiken Malerei angibt, und in der Folge auf die Wichtigkeit des Kolorits zu sprechen

---

<sup>661</sup> ALBERTI, Della pittura (Zit. Anm. 116), II, 40, S. 128/129.

<sup>662</sup> VON ROSEN (Zit. Anm. 19), S. 230f.

kommt.<sup>663</sup> Dieses trägt für ihn entscheidend zum *diletto* bei, aber nicht durch die Schönheit der Farben selbst, sondern als Mittel zur Nachahmung der Natur. Wie wir sehen, kommt hier also bereits die Sicht der aristotelischen Poetik zu Tage. Auch Michelangelo Biondo hatte schon die aristotelische Definition von Kunst zitiert, wonach Kunst als wahrhafte Nachahmung der Dinge definiert ist, und daraus den Rang der Malerei als freie Kunst propagiert.<sup>664</sup> Es kann also gesagt werden, dass sich auch hier die gleichen Tendenzen wie in der Poetik wiederfinden. Auch hier ist nicht mehr die Darstellung angenehm wirkender, schöner Dinge in einem angenehmen Stil das Ziel, sondern die genaue Nachahmung ist es, die das Gefallen an den Bildern auslöst. Die venezianische Propagierung der naturalistischen Malerei erhält also durch Lodovico Dolce ihre theoretische Begründung und Autorisierung aus den Konzepten der aristotelischen Poetik.

Wenn man nun fragt, wie sich unsere Bilder zu den Ausführungen der Theoretiker über das *dilettare* verhalten, dann fällt zunächst wieder der große Unterschied zwischen den beiden ersten Versionen ins Gewicht. Die *Farnese-Danae* (Abb. 1) scheint zweifellos sehr stark darauf ausgelegt zu sein, dem Betrachter auf angenehme Weise zu gefallen. Hier sind schöne Figuren und Dinge in einem ästhetisch-verfeinerten Stil dargestellt. Vergleicht man die Anweisungen der Poetiker mit unserem Bild, wird schnell klar, dass hier ähnliche Stilmittel zur Verwendung gelangen, wie sie in der Poetik der ersten Hälfte des Cinquecento genannt werden.<sup>665</sup> So ist z.B. der Naturalismus der Figuren eine wichtige Voraussetzung, weiters die ruhige aber heitere Stimmung der Farben, die nicht zu sehr auf starke Wirkungen und Affekte abzielt, sondern eher mäßigend wirkt. Außerdem findet sich nichts Irritierendes im Bild, das die freundliche Stimmung trüben könnte, eine Forderung, die in der Poetik des frühen Cinquecento sehr häufig anzutreffen ist, sowohl was den Inhalt, als auch was die Sprache betrifft.<sup>666</sup> Schließlich finden sich noch schmückende Elemente wie der Cupido oder die feinen Stoffe des Bettes und des Vorhangs. Auch in der Poetik des frühen Cinquecento, in der Nachfolge von Horaz und der Rhetorik, sind Schmuck bzw. Ornament eng mit der Funktion des *dilettare* verknüpft, es zeigt sich also auch hier eine Analogie. Hier findet sich also wieder die Auffassung vom *dilettare* nach dem Muster des *conciliare* aus der Rhetorik wieder, die eine gemäßigte, ruhige und kultivierte Darstellungsweise verlangt, die keinesfalls mit den Regeln des *decoro* bricht.

---

<sup>663</sup> DOLCE, L' Aretino (ROSKILL, Zit. Anm. 6), S. 151ff.

<sup>664</sup> BIONDO (Zit. Anm. 118), S. 11f.

<sup>665</sup> Vgl. dazu auch Kap. 10.2.1-2.

<sup>666</sup> Z.B.: VIDA (Zit. Anm. 335), S. 79, 85f, 97.

Ganz anders verhält es sich dagegen bei der *Prado-Danae* (Abb. 2). Als schmückendes Element kann man hier zwar noch das Hündchen gelten lassen, dafür ist aber mit der alten Amme eine Figur ins Bild gesetzt, die die Harmonie des Bildes empfindlich stört. Auch die Danae ist nun nicht mehr so nobel zurückhaltend wie ihre erste Version, sondern zeigt starke Emotionen. Die Farbigkeit ist nun nicht mehr so zart und beruhigend, sondern kräftig und kontrastreich, ganz zu schweigen von der teilweise ziemlich rohen Pinselführung.

Die Stilprinzipien, die das Konzept des *conciliare* in der Rhetorik ausmachen, sind hier also nicht mehr zu finden. Das heißt natürlich nicht, dass Tizian dieses Bild nicht zum Genuss seines Auftraggebers geschaffen hätte, ganz im Gegenteil. Dieser Genuss sollte nur anderer Natur sein als der, welchen die früheren Poetiker mit dem Begriff des *diletto* in erster Linie ausdrücken wollten. Der Genuss sollte sich hier vielmehr durch die Darstellung eines außergewöhnlichen Vorgangs, und das Erlebnis des Mitfühlens starker Emotionen einstellen. Die *Prado-Danae* sollte nun nicht mehr das *dilettare* über die Gewinnung der Sympathie des Betrachters erreichen, sondern über die emotionale Bewegung (in der Poetik allgemein als *muovere dell'animo* bezeichnet), was nun wiederum mit dem Einfluss der aristotelisch geprägten Poetik in Verbindung zu bringen ist, wie auch im nächsten Abschnitt zu zeigen sein wird. Dieser Einfluss verdrängt nun offenbar auch bei Tizian die rhetorische Auffassung des *dilettare* als verfeinerten, gefälligen und kultivierten Modus zum Gewinn der Sympathie des Betrachters, den man noch in der *Farnese-Danae* feststellen kann. Diese Überlegungen führen uns nun auch direkt zum dritten Ziel der Poesie, dem *movere*.

#### 10.3.4 **Movere dell'animo: Emotionale Bewegung**

Die Problematik der affektiven Wirkung wurde bereits von mehreren Kunsthistorikern für die Untersuchung von Tizians Kunst erschlossen, so z.B. von John Shearman, der die pathetische Gestik mancher Bilder mit rhetorischen Stilmitteln in Zusammenhang bringt oder von Valeska von Rosen, die auch die Theorie des wirkungsorientierten Bildes untersucht, besonders aber von Puttfarken, der vor allem von einem Vergleich mit Michelangelo, und der berühmten „*terribilità*“, mit der die Wirkung seiner Werke so häufig beschrieben wurde, ausgeht.<sup>667</sup> Puttfarken erläutert zunächst die Bedeutung der Erregung von emotionalen Affekten in der antiken Rhetorik und Poetik, besonders anhand von Quintilian, Aristoteles

---

<sup>667</sup> SHEARMAN, *Only Connect* (Zit. Anm. 267), S. 209ff. VON ROSEN (Zit. Anm. 19), S. 223ff. PUTTFARKEN, *Titian and Tragic Painting* (Zit.Anm. 4), S. 107-127.

und Horaz, und die davon beeinflussten Äußerungen von Alberti und Dolce. In Anlehnung an die Kunst der Ekphrasis kommt er dabei auf die Bedeutung der bildhaften Erzählung für die Erzeugung von Pathos in Poesie und Rhetorik zu sprechen, was ihn schließlich auch zur offenen Malweise Tizians führt, deren lebendiger und bewegter Eindruck auch für ihn maßgeblichen Einfluss auf die Erregung des Betrachters ausübt. Aus Puttfarkens Erläuterungen geht hervor, dass die Erregung von Affekten in der Malerei hauptsächlich durch zwei Faktoren bestimmt wird, und zwar durch die emotionale Identifikation eines Betrachters mit einem dargestellten Subjekt, was vor allem durch überzeugende bildliche Darstellung (z.B. in der Ekphrasis) bewirkt wird, und durch die Bewegung, die der Künstler ins Bild bringt.<sup>668</sup> Auf diesen Überlegungen aufbauend, will ich im Folgenden dieses Thema auf noch breiterer Basis und mit weiteren Quellen erläutern, und zwar besonders in Hinsicht auf die Wirkung erotischer Gemälde, da Puttfarken bei seinen Ausführungen eher tragische Beispiele verwendete, namentlich *Der Tod des Petrus Martyr* (Abb. 44) und die *Pene infernali* (z.B. Abb. 49). Dabei werde ich, anders als die früheren Abhandlungen, vor allem von der Poetik des Cinquecento als der meiner Meinung nach naheliegenden Quelle ausgehen.

Auch die Ansichten über das *movere dell'animo* sind auf die Verwertung der antiken Rhetorik zurückführbar, wo es als wirkungsvolles Mittel zur Überzeugung gelehrt wurde. Durch das Wecken von Affekten sollte dort eine Ausschaltung des rationalen Denkens, und damit eine Gefühlsentscheidung des Publikums erreicht werden. Neben Cicero und Quintilian war dabei auch die Rhetorik des Aristoteles von großer Bedeutung. Er sieht im *pathos* das Werkzeug des emotionalen Apells an das Publikum, im Gegensatz zum *ethos*, der seine Überzeugungskraft aus der Glaubwürdigkeit und Integrität der Person des Redners zieht, und der Überzeugung durch die Fakten (*pragma*).<sup>669</sup> Daneben war die emotionale Bewegung aber auch in der Poetik des Horaz ein Thema, und auch die platonische Philosophie übte durch ihre Theorie des *furor poeticus* in dieser Frage einen wichtigen Einfluss auf die Poetik aus. Um eine genauere Vorstellung von den verschiedenen Möglichkeiten zu bekommen, sollen diese Konzepte nun genauer unter die Lupe genommen werden.

### 1. Platonischer furor:

---

<sup>668</sup> Zu diesem Thema siehe auch: LAND, *The Viewer as Poet* (Zit. Anm. 37).

<sup>669</sup> Zur Bedeutung der Rhetorik von Aristoteles für die Malerei der frühen Neuzeit siehe: MICHELS (Zit. Anm. 364), S. 54ff.

Die Wirkung der neuplatonischen Philosophie auf die Poetik führte bei manchen Autoren zu einer Theorie, die große Ähnlichkeit mit dem platonischen Konzept des Eros aufweist, und zwar dem *furor poeticus*.<sup>670</sup> Wie die Wirkung der menschlichen Schönheit führen die Neuplatoniker auch die mitreißende Wirkung der Poesie auf einen übernatürlichen Einfluss zurück, der unter gewissen Umständen vom Dichter Besitz ergreifen kann. Damit wird also das Bewegen des Lesers auf die Wirkung der göttlichen Ideen zurückgeführt, die sich durch den *furor poeticus* in den Poeten ergießt, und in seinen Werken manifestiert. Demzufolge könne die Wirkung auf das Publikum auch nicht oder zumindest nicht allein, durch Berechnung und Kunstfertigkeit des Künstlers erzeugt werden. Bezeichnend ist, dass aber auch die platonischen Poetiker sehr stark zur Vorsicht mit dem *furor poeticus* raten. So schreibt z.B. Vida, dass alles, was während dem *furor* geschaffen wird, in nüchternem Zustand überarbeitet, und damit der Vernunft als Richterin überantwortet werden muss.<sup>671</sup> Auffällig ist, wie gesagt, die große Ähnlichkeit zur neuplatonischen Theorie der Liebe, die offenbar einfach auf die Poesie umgelegt wurde. Das *movere* der Poesie ist damit verwandt mit dem Phänomen der Verliebtheit, in der ein Mensch ebenfalls in einen Zustand gerät, bei dem die Vernunft beeinträchtigt ist und die Affekte dominieren, also vergleichbar mit dem Pathos und dem *muovere* der Rhetorik. Diese Verwandtschaft von erotischem *furor* und poetischen Pathos ist für die Beurteilung eines Bildes wie der Madrider *Danae* (Abb. 2) natürlich besonders interessant, wo Pathos, Erotik und Poesie aufeinandertreffen.

Sucht man nun in der Malerei der Renaissance nach Auswirkungen dieses Künstlerbildes, so muss man natürlich zuallererst an Michelangelo denken, der bekanntlich für seine künstlerische Raserei berüchtigt war. Dieser war von seiner Jugend an stark geprägt von der neuplatonischen Philosophie, und das Konzept des *furor poeticus* könnte ihn im Ausleben dieser Tendenzen seines Charakters noch bestärkt haben. Auch für Vasaris Kunsttheorie war der *furor poeticus* von großer Bedeutung, wie zuletzt Valeska von Rosen betont hat.<sup>672</sup> Für ihn ist der *furor* entscheidend für die Ideenfindung beim Zeichnen, wo sich die überirdische Schönheit in einem genialen Wurf auf dem Papier manifestieren sollte. Die neuplatonische Philosophie führt mit diesem Konzept auch eine Vorstellung in die Poetik und die Kunsttheorie ein, die für die heutige Sicht auf die Kunst unerlässlich ist, nämlich die Vorstellung der künstlerischen Inspiration.

---

<sup>670</sup> Zum platonischen *furor* siehe auch S. 105f.

<sup>671</sup> VIDA (Zit. Anm. 335), S. 69ff.

<sup>672</sup> VASARI, *Le Vite* (Zit. Anm. 69), I,16, Bd. 1, S. 117. VON ROSEN (Zit. Anm. 19), S. 427ff.

Allerdings ist, im Gegensatz zu Michelangelo, der Terminus des *furor* nie in Zusammenhang mit Tizian aufgetaucht. Es ist also unklar, ob Tizian überhaupt mit einer solchen neuplatonisch orientierten Kunsttheorie in Zusammenhang zu bringen ist. Nach der aristotelisch orientierten Kunsttheorie war ein Künstler rein wegen seiner natürlichen Begabung, der Kenntnis der Theorie und viel Übung in der Lage geniale Werke zu schaffen, in der platonischen Theorie aber konnte diese Genialität nur mit Hilfe der göttlichen Inspiration zustande kommen. Gerade die letzte Phase in Tizians Schaffen, mit der weitgehend experimentellen Entwicklung seines offenen Malstils, scheint aber eher mit dem Konzept der platonischen Inspiration in Einklang zu stehen, als mit der aristotelischen Naturbegabung. Das neuplatonische Konzept ist zur Erklärung von kreativer Innovation wie Tizians offener Malweise viel besser geeignet, während die aristotelische Konzeption eher auf Perfektionierung zielt, wo der Künstler durch Begabung und Fleiß über seine Konkurrenten hinauswächst.

## 2. Die Lehre von den Affekten:

Die Regelpoetik sucht, im Gegensatz zur neuplatonischen Poetik, den berechnenden Einsatz der emotionalen Bewegung durch die genaue Erforschung und Kenntnis der Natur des Menschen, der Affekte und Emotionen.

Bernardino Daniello erwähnt die Affekte (*perturbationi dell'animo*) als eines der Gebiete, in denen der Poet besonders versiert sein muss.<sup>673</sup> Unter diese *perturbationi* fielen demnach die beiden positiven Gefühle Genuss (als gegenwärtige Erregung) und Hoffnung (die auf die Zukunft gerichtet ist), bzw. die beiden negativen Entsprechungen Schmerz und Furcht. Das Wissen um die *perturbationi dell'animo* wäre dabei notwendig für die Überzeugung (*persuasione*) des Publikums, die ebenfalls notwendig wäre, um Weinen, Lachen, Zorn, Empörung zu wecken. Der Poet solle genau wissen, welche Affekte zum Gefallen führen oder zum Gegenteil, welche Mitleid auslösen, und wie man den entflammten Leser wieder beruhigen kann. Die Erregung von Gefühlen funktioniert nach Daniello aber nur, wenn vorher der Geist des Poeten selbst davon entflammt ist.<sup>674</sup> Diese Ansichten der Regelpoetik stimmen im Großen und Ganzen mit denen der Rhetorik überein. So begründet Daniello auch die

---

<sup>673</sup> DANIELLO (Zit. Anm. 286), S. 30f. Daniello verlangt ausdrücklich vom Poeten, die Seelen des Publikums zu rühren und zu bewegen: Ebd., S. 40.

<sup>674</sup> Hier folgt Daniello einer Forderung von Horaz: „si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi.“ („Willst du, dass ich weine, so traure erst einmal selbst.“) HORAZ, *Ars Poetica* (Zit. Anm. 292), 103-4.

Fähigkeiten Petrarca's was die Erregung von Emotionen betrifft mit seiner genauen Kenntnis der Rhetorik.<sup>675</sup>

Auch die Neuentdeckung der Poetik des Aristoteles wurde sofort in den Dienst einer normativen Regelpoetik gestellt, die nun aber etwas andere Ziele hatte, als die frühere, von Horaz und der Rhetorik beeinflusste Poetik. Hier soll noch einmal Aristoteles' Definition der Tragödie in Erinnerung gerufen werden:

Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden. Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer (*eleos*) und Schauern (*phobos*) hervorruft und hierdurch eine Reinigung (*katharsis*) von derartigen Erregungszuständen bewirkt.<sup>676</sup>

Aristoteles sieht also die Erregung von zwei sehr starken Gefühlen die wichtigsten Ziele, die der Poet erreichen sollte. Das *muovere dell'animo* wird so zum bedeutendsten Werkzeug der Poesie, während das *docere* praktisch nicht erwähnt wird. Aristoteles nennt in der Folge auch die beiden wichtigsten Mittel des Poeten, um diese Ziele zu erreichen, und zwar die unerwarteten Wiedererkennungsszenen (*Anagnorisis*), sowie den plötzlichen Umschwung vom Glück ins Unglück oder umgekehrt (*Peripetie*).<sup>677</sup>

Auch die Kommentatoren der *Poetik* des Aristoteles stellen diese Konzepte in den Mittelpunkt. Eine gewisse Verwirrung bestand aber in Aristoteles' Beschränkung auf die beiden Affekte *eleos* und *phobos*. Positive und angenehme Emotionen waren in Aristoteles' Konzept der Tragödie nicht vorgesehen. Robortello erklärt sich diesen Umstand so, dass die Erregung dieser Gefühle viel schwieriger zu erreichen wäre, als die angenehmeren Gefühle, da sich die Natur des Menschen üblicherweise gegen die Aufnahme von solch negativen

---

<sup>675</sup> DANIELLO (Zit. Anm. 286), S. 49.

<sup>676</sup> ARISTOTELES, *Poetik* (Zit. Anm. 5), VI, S. 18/19. *Eleos* und *phobos* werden heute meist durch „Furcht“ und „Schauern“ übersetzt (Fuhrmann). Die Kommentatoren des 16. Jahrhunderts übersetzten diese Begriffe jedoch noch mit „Furcht“ und „Mitleid“, was hier zu berücksichtigen sein wird. (Robortello übersetzt sie mit *commiseratio* und *terror*, Maggi mit *misericordia* und *terror*, Castelvetro mit *compassione* und *spavento*).

Der Begriff der *Katharsis*, und der genaue Sinn der entsprechenden Stelle, geben bis heute einige Rätsel auf und sind nach wie vor nicht zufriedenstellend gedeutet. *Katharsis* bedeutete ursprünglich eine Art von spiritueller Reinigung, und wurde in Zusammenhang mit kultischen Reinigungsritualen verwendet. Maggi deutet ihren Sinn als Mittel gegen Zorn, Neid und Wollust (WEINBERG (Zit. Anm. 41), S. 408), Robortello dagegen sieht dagegen den Sinn der *Katharsis* darin, dass das Beispiel des Unglücks der Figuren in der Tragödie den Leser auf eigenes Unglück vorbereitet, das dieser dann leichter ertragen könne: WEINBERG (Zit. Anm. 41), S. 389f.

<sup>677</sup> ARISTOTELES, *Poetik* (Zit. Anm. 5), X-XI, S. 32-37.

Gefühlen sträuben würde, und der Poet dafür seine ganze Kunstfertigkeit einsetzen müsse.<sup>678</sup> Maggi geht dagegen vom moralischen Nutzen der *Katharsis* aus, für ihn ist das Unglück in der Tragödie ein Weg zur moralischen Stärkung des Publikums.<sup>679</sup> Naturgemäß waren solche Ansprüche nur schwer mit dem Genuss an der Poesie zu vereinbaren. Robortello sieht nun diesen Genuss in der Nachahmung und der Ähnlichkeit begründet, und Maggi mit den natürlichen Emotionen des Mitleids.<sup>680</sup>

Eine Frage, die besonders für die aristotelische Poetik von Interesse war, ist die Ablehnung der Poesie durch Platon.<sup>681</sup> Aristoteles argumentiert in seiner Poetik schließlich geradezu gegenteilig zu Plato, indem er den Affekten in der Kunst eine reinigende Wirkung zuspricht, während sie für Platon die Seele unrein machen würden. Sein Kommentator Castelvetro erkennt in dieser Konzentration auf die Affekte und die *Katharsis* eine direkte Antwort auf die Ansichten Platons.<sup>682</sup> Auch Bernardino Parthenio verteidigt als aristotelischer Poetiker die Erregung der Affekte gegen die Angriffe Platons. Er entgegnet Platons Ansicht, dass die Affekte die Seele unrein machen würden, mit dem Argument, dass gerade diese *bellezza*, *maraviglia* und *grandezza* mit sich bringen würden.<sup>683</sup>

Bezeichnend für den neuen Einfluss von Aristoteles auf die Poetik ist auch die Tatsache, dass Benedetto Varchi in seiner Vorlesung an der Florentiner Akademie 1553 einen aristotelischen Begriff aus der Rhetorik nun auf die Poesie, und gleichzeitig die bildenden Künstler, anwendet, und zwar den Pathos: „e queste e quelle, che fanno l’orazione patetica, cioè affettuosa.“<sup>684</sup> Die pathetische Ansprache werde nach Varchi sowohl von den Poeten, als auch den Malern und Bildhauern verwendet.

Es kommen nun also gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts zunehmend Tendenzen zum Tragen, die eine sinnliche und emotionale Wahrnehmung von Kunstwerken fördern, und eine möglichst starke Wirkung auf die affektive Ebene der Seele fordern. Trotzdem bleiben die wesentlichen Ziele des Horaz, „aut prodesse volunt, aut delectare poetae“, auch für die aristotelischen Poetiker verbindlich, nur die direkte Belehrung des Publikums, und die versteckten Weisheiten werden oft zur Nebensache, und das *diletto* geht nun weniger mit der Schönheit eines Werkes einher, sondern mit dem Miterleben von starken Affekten.

---

<sup>678</sup> WEINBERG (Zit. Anm. 41), S. 392.

<sup>679</sup> EBD., S. 408.

<sup>680</sup> EBD., S. 392/410.

<sup>681</sup> Siehe S. 89f; Anm. 273.

<sup>682</sup> CASTELVETRO (Zit. Anm. 586), S. 64v-65r.

<sup>683</sup> PARTHENIO (Zit. Anm. 286), S. 15.

<sup>684</sup> VARCHI, *Il Principio delle lezioni sopra il Canzoniere* (Zit. Anm. 149), S. 583.

### 10.3.5 Movere in der Malerei

Auch in Malerei und Plastik spielte die Erregung von Affekten eine sehr wichtige Rolle, was schon früh durch die zahlreichen Künstleranekdoten aus der Antike gefördert wurde, wo diese Problematik häufig anzutreffen ist, da sie hervorragend dazu geeignet war, die Macht und Wirkkraft der Bilder zu illustrieren. So berichtet zum Beispiel Plutarch, dass Kassander, ein Feldherr Alexanders des Großen, beim Anblick eines Portraits Alexanders von der Hand des Apelles am ganzen Körper zu zittern begann.<sup>685</sup> Diese Anekdote sollte die Fähigkeit des Apelles zur täuschend echten Wiedergabe seines Modells bezeugen, stellt aber gleichzeitig ein von den Gelehrten der Renaissance oft zitiertes Beispiel für die emotionale Wirkung von Bildern auf den Betrachter dar.

Eine weitere antike Anekdote betrifft den Bereich der erotischen Bilder: Ein Jüngling verliebte sich derart in das Praxiteles' Standbild der *Venus von Knidos*, dass er sich nachts in den Tempel schlich und das Standbild befleckte.<sup>686</sup> Auch hier ist die Täuschung des Betrachters, d.h. die perfekte Nachahmung der Natur und damit die scheinbare Lebendigkeit des Bildes noch ein Thema, aber mehr noch die Fähigkeit des Künstlers seinem Bild eine derartige Schönheit zu verleihen, dass der Betrachter durch die Schönheit der Form die Wahrheit der steinernen Materie vergisst. Wie wir noch sehen werden, wurde diese Anekdote auch von Lodovico Dolce zum Vergleich mit einem erotischen Akt von Tizian verwendet.<sup>687</sup>

Eine ähnliche Botschaft birgt auch die Geschichte des Pygmalion, der sich derart in das von ihm selbst geschaffene Standbild einer Frau verliebt, dass er zu Aphrodite fleht, seine zukünftige Frau solle doch sein wie eben diese Statue, woraufhin die Göttin seine Bitte erhört und der Statue Leben einhaucht.<sup>688</sup> Ebenso verhält es sich natürlich auch mit der Geschichte des Narziss, der sich unsterblich in sein eigenes Spiegelbild verliebt.<sup>689</sup> Wir sehen also, dass schon in der Antike die Heftigkeit der Affekte, die ein Bild bei seinen Betrachtern auslöste, ein wichtiges Kriterium für seine Beurteilung darstellte: Je stärker die Wirkung, desto gelungener das Bild. Eines haben diese Anekdoten alle gemeinsam: Die Affekte, die von den

---

<sup>685</sup> PLUTARCH, *Bioi paralleloi* (Parallelbiographien), Alexandros 74. ALBERTI, *Della pittura* (Zit. Anm. 116), II, 25, S. 100/101. BIONDO (Zit. Anm. 118), S. 16. Siehe auch: VON ROSEN, (Zit. Anm. 19), S. 231.

<sup>686</sup> PLINIUS, *Naturalis Historia* XXXVI, 20-21 (Zit. Anm. 115), Bd. X, S. 16/17. DOLCE, *L'aretino* (Roskill, Zit. Anm. 6), S. 214.

<sup>687</sup> Siehe unten S. 220f.

<sup>688</sup> OVID, *Metamorphosen* (Zit. Anm. 1), X, 243.

<sup>689</sup> EBD., III, 413. ALBERTI, *Della pittura* (Zit. Anm. 116), II, 26, S. 102/103.

Bildern ausgelöst werden, sind derart heftig, dass sie bei den Betrachtern jegliche Vernunft und Beherrschung ausschalten. Sie lassen sich damit eindeutig mit dem Ziel des Pathos in der Rhetorik vergleichen.

Einige dieser Beispiele wurden bereits von Alberti in seinem Traktat über die Malerei zitiert. Obwohl Alberti noch sehr zurückhaltend mit den starken Affekten umgeht, und zur Mäßigung rät, behandelt er dennoch die Bewegungen der Seele, und wie sie vom Maler hervorgerufen werden können:

Poi moverà l'istoria l'animo, quando gli uomini ivi dipinti molto porgeranno suo proprio movimento d'animo. Interviene da natura, quale nulla più che lei si truova rapace di cose a sé simile, che piangiamo con chi piange, e ridiamo con chi ride, e doglianci con chi si duole. Ma questi movimenti d'animo si conoscono dai movimenti del corpo.<sup>690</sup>

E così a ciascuno con dignità siano i suoi movimenti del corpo ad esprimere qual vuoi movimento d'animo; e delle grandissime perturbatione dell'animo, sieno grandissimi movimento delle membra.<sup>691</sup>

Die Bewegungen der Seele werden also durch die Bewegungen des Körpers sichtbar gemacht, und je stärker die Affekte, desto stärker die Bewegungen der Figuren. Alberti bezieht die Wirkung der Gemälde aus dem Mitfühlen des Betrachters mit den dargestellten Figuren.<sup>692</sup> Bezeichnend für die Weiterentwicklung der Malerei in Florenz ist auch die Tatsache, dass Alberti hier nur auf die Bewegungen der Figuren eingeht, nicht aber über die Wirkung der Farben.

Eine ähnliche Haltung wie Alberti scheint zunächst auch Lodovico Dolce einzunehmen. Auch bei ihm sind es zunächst die Figuren, die den Betrachter bewegen:

---

<sup>690</sup> ALBERTI, *Della pittura* (Zit. Anm. 116), II, 41, S. 130.

<sup>691</sup> EBD., II, 44, S. 138.

<sup>692</sup> Von Rosen sieht hier eine Übertragung des Actio-Prinzips aus der Rhetorik auf die Malerei, bei dem der Redner durch Bewegung und Gestik auf das Publikum einwirkt: VON ROSEN (Zit. Anm. 19), S. 233.

Questo è bisogna, che le figure moverano gli animi de riguardanti, alcune turbandogli, altre rallegrandoli, altre sospirendogli a pietà, & altre a sdegno, secondo la qualità della historia.<sup>693</sup>

Eine weitere wichtige Stelle von Dolce findet sich in seinem Brief an Alessandro Contarini, wo er Tizians *Venus und Adonis* für Phillip II. (Abb. 28) beschreibt, und die Venus bei dieser Gelegenheit mit der Venus von Knidos vergleicht:

Vi giuro, Signor mio, che non si truova huomo tanto acuto di vista e di giudicio; che veggendola non la creda viva: niuno cosi affreddato da gli anni, o si duro di complessione, che non si senta riscaldare, intenerire, e commoversi nelle vene tutto il sangue. Ne è maraviglia, che se una statua di marmo pote in modo con gli stimoli della sua bellezza penetrar nelle midolle d'un giovane, ch'ei lasciò la macchia: hor, che dee far questa, che è di carne; ch'è la beltà istessa; che par che spiri?<sup>694</sup>

Dolces Beschreibung ist eine der seltenen zeitgenössischen Beschreibungen für die erotische Wirkung eines Gemäldes, und deshalb für uns natürlich von besonderer Bedeutung. Er beschreibt hier nicht nur eine geistige Reaktion des Betrachters, sondern sogar starke körperliche Reaktionen die durch den Anblick der Venus ausgelöst würden. Das Blut wird in den Venen warm, gerät in Strömung und Wallung, das ist nicht nur „movere dell'animo“, sondern schon „movere del corpo“. Im Vergleich mit der Wirkung der *Venus von Knidos*, die einen Jüngling zu sexuellen Handlungen mit der Statue verleitet haben soll, zeigt sich für Dolce sogar noch die Überlegenheit Tizians in dieser Hinsicht.<sup>695</sup>

---

<sup>693</sup> DOLCE, L'Aretino (Roskill, Zit. Anm. 6), S. 157.

<sup>694</sup> DOLCE, Brief an Alessandro Contarini, in: DOLCE, L'Aretino (Roskill, Zit. Anm. 6), S. 214: „Ich schwöre Euch mein Herr, dass sich kein noch so scharfsichtiger und urteilssicherer Mann findet, der sie [die Venus] beim Anblick nicht lebend glaubt; Keiner ist von den Jahren so erkaltet und so verhärtet, dass er sich nicht zu erwärmen und erweichen spürt, und wie sein ganzes Blut in den Venen in Bewegung gerät: Das Wunderbare daran ist, wenn es einer Marmorstatue möglich war durch die Reize ihrer Schönheit ins Mark eines Jünglings zu dringen, dass er einen Fleck hinterließ, was muss dann bewirken, was Fleisch, was die Schönheit selbst ist, was zu atmen scheint?“

Diese Stelle wurde natürlich in der kunsthistorischen Literatur schon mehrfach behandelt, siehe z.B.: GINZBURG, Titian, Ovid, and Sixteenth-Century Codes for Erotic Illustration (Zit. Anm. 13), S. 28-30. PUTTFARKEN, Titian and Tragic Painting (Zit. Anm. 4), S. 164f.

<sup>695</sup> Dolce bringt in diesem Vergleich versteckt den Paragone mit der Skulptur, bzw. dem farblosen *disegno* der florentiner Kunstauffassung, zur Sprache. Für ihn liegt die Möglichkeit einen Betrachter zu bewegen vor allem in der Naturnähe und Lebendigkeit, die das *colorito* den Figuren verleiht, begründet, zumindest wo es um „fleischliche“ Themen geht: DOLCE, L'Aretino (Roskill, Zit. Anm. 6), S. 152/153.

Was bei der Beschreibung Dolces zum Tragen kommt, ist bereits ein Reflex auf die *Poetik* des Aristoteles. Dolce war von der neuen Richtung der Poetik ganz offensichtlich schon stark beeinflusst, man findet immer wieder Aussagen in seinen Schriften, die sich direkt darauf zurückführen lassen, und so stellt Dolce auch das *movere* stark in den Vordergrund. Das eigentlich Interessante an seiner Beschreibung von der Wirkung dieses Bildes ist allerdings die Betonung der Tatsache, dass diese Wirkung nicht nur durch die Bewegung der Figuren, durch Gestik und Mimik ausgelöst wird, sondern durch ihre Lebensnähe, durch die Weichheit des Fleisches, und den Anschein von Lebendigkeit der Venus. Es zeigt sich, dass für ihn nun die *mimesis* (Nachahmung der Natur) im Sinne der aristotelischen Poetik den Schlüssel zur bewegenden Wirkung darstellt.

Hier treffen wieder die zwei verschiedenen Möglichkeiten der Rezeption des Bildes zusammen, als mythologische Sage, und als Aktbild. Der Betrachter kann hier zwischen zwei verschiedenen Möglichkeiten wählen, wie er an das Bild herantritt. Entweder kann er sich in die Figuren hineinversetzen, indem er durch die Gestik und Mimik der Figuren, ihre Handlungen und ihre Beziehung untereinander das Drama des Abschieds von Adonis nachvollzieht oder er lässt sich von der Schönheit der Figur(en) bezaubern, wie das Dolce so eindrucksvoll beschreibt, und begibt sich damit virtuell in die Rolle eines Liebhabers oder Voyeurs. Dolce beschreibt in seinem Brief auch beide Arten der Rezeption, und beide Arten der sinnlichen Wirkung, indem er abwechselnd auf die ästhetische Gestaltung der Figuren und die Dramatik der Abschiedsszene eingeht, besonders auf die Gefühle der Venus, deren Verzweiflung im Angesicht des drohenden Schicksals der Betrachter überzeugend nachvollziehen könne.<sup>696</sup> Einerseits ist die Venus eine handelnde und fühlende Person, mit der der Betrachter Mitleid empfinden soll, aber sie ist auch ein erotisches Objekt, das dem

---

<sup>696</sup> Puttfarkens Ansicht, dass Dolce die Dramatik der Szene vernachlässigt hätte, kann ich nicht nachvollziehen, da sich genügend Stellen finden lassen, in denen Dolce die Emotionen, Bewegungen, Gesten und Mimik beschreibt, und im Sinne der Handlung interpretiert. So beschreibt er etwa die sichtbare Unbekümmertheit des Adonis, und wie er Venus zu beschwichtigen versucht, während die Hunde bereits begierig darauf scheinen, irgendein Wild anzufallen. Was in Dolces Beschreibung allerdings fehlt ist die Beschreibung des kommenden Unheils, das in der Fabel folgen wird. Dolce geht nicht von seiner Kenntnis des tragischen Endes der Geschichte aus, sondern von der Bildbetrachtung, wodurch auch die im Bild nicht dargestellten späteren Geschehnisse nicht so stark in den Vordergrund seiner Beschreibungen rücken. Dadurch stehen bei Dolce auch nicht *eleos* und *phobos* oder die Peripetie, die in Puttfarkens Arbeit die Basis zum Verständnis von Tizians Intentionen bilden, im Mittelpunkt der Betrachtung.

Dieser Vergleich macht aber auf einen grundlegenden Unterschied in der Sichtweise eines Bildes aufmerksam, der dadurch entsteht, dass man entweder auf die Kenntnis der gesamten Geschichte und ihres tragischen Verlaufs Rücksicht nehmen kann oder nicht. Dolce tut das kaum, während etwa Ridolfi seine Beschreibung, die von Puttfarken als Gegenbeispiel genannt wird, viel intensiver auf die Kenntnis der folgenden tragischen Ereignisse aufbaut. Für Ridolfi spiegelt sich in Tizians Bild so bereits das ganze Drama des unglücklichen Adonis, während ein Betrachter, der die Geschichte nicht kennt, kaum auf eine so tragische Auslegung kommen würde, da das Gemälde an sich durchaus heiter wirkt, und der Gesichtsausdruck der Venus auch anders gedeutet werden könnte, denn als Vorahnung des Todes ihres Liebhabers: PUTTFARKEN, Titian and Tragic Painting (Zit. Anm. 4), S. 163-165.

Betrachter präsentiert, und für ihn inszeniert wird. Diese zweifache Art der Rezeption eines Bildes scheint für Dolce ganz selbstverständlich zu sein.

Es handelt sich dabei um zwei ganz verschiedene Arten an eine abgebildete Figur heranzugehen. Die eine begreift diese Figur als Subjekt, sie wird wie eine reale Person aufgefasst, und der Betrachter kann mit ihr mitfühlen. Die andere hingegen begreift die Figur als Objekt, und sieht sie nur in ihrem Abbildcharakter. Deshalb ist sie nur eine äußere Erscheinung, ihre Existenz als Person wird als Fiktion erkannt und somit bedeutungslos, und auch der erzählerische Kontext tritt damit in den Hintergrund. Dabei handelt es sich auch um zwei verschiedene Auffassungen der *mimesis*, die bereits von Aristoteles unterschieden werden, und zwar die *mimesis* der Handlung und die *mimesis* der Charaktere.<sup>697</sup> Für Aristoteles steht dabei die *mimesis* der Handlung im Vordergrund, die naturnahe Gestaltung der Charaktere ist für ihn nicht so wichtig. Bei Dolce sind nun beide Arten zu finden, wobei er, wohl in Hinsicht auf die Besonderheiten der Malerei, der *mimesis* der Charaktere, d.h. der naturalistischen und täuschenden Darstellung von Objekten, eher den Vorrang in seiner Beschreibung einräumt.

Wegen der thematischen Verwandtschaft können wir davon ausgehen, dass sich Dolces Ausführungen über das Bild *Venus und Adonis* (Abb. 28) ohne weiteres auch auf unsere Danaebilder (Abb. 1, Abb. 2, Abb. 3) übertragen lassen, die diesem Bild an erotischer Ausstrahlung in Nichts nachstehen. Auch hier lässt sich die doppelte Konzentration des Künstlers, einerseits auf die überzeugende Darstellung von Handlung und Emotionen der Figuren, andererseits auf die sinnliche Wirkung der Figuren selbst auf den Betrachter, klar nachvollziehen. Die Danae präsentiert sich durch die liegende Vorderansicht sogar noch viel stärker als Objekt für den Betrachter als die Venus, und zwar genauso wie sie sich als Objekt für Jupiter präsentiert. Wir haben es hier also mit einem seltenen Fall zu tun, in dem die beiden oben beschriebenen Arten der emotionalen Bezüge der Hauptfigur (in der Handlung zu Jupiter, und in ihrem Bildcharakter zum Betrachter) äußerst ähnlich sind. Besonders im Madrider und im Wiener Bild, wo sich Jupiter mit seinem Gesicht zeigt, und deshalb genauso als Betrachter der nackten Jungfrau fungiert wie der Betrachter selbst, ist diese Übereinstimmung verblüffend. Der Unterschied ist nur, dass sich der Betrachter im Gegensatz zu Jupiter nur mit der Rolle des abwesenden Voyeurs zufriedengeben muss, während Jupiter auch selbst von Danae angesehen wird, und dadurch eine wechselseitige emotionale Verbindung zu ihr aufbaut. Für Jupiter selbst ist die Danae in gewisser Weise genauso nur ein visuelles Lustobjekt wie für den Betrachter, indem er sich rein auf die Bewunderung ihrer

---

<sup>697</sup> Siehe S. 106f.

Schönheit beschränkt, anstatt sie physisch zu berühren. Hier wird auch deutlich, wie sehr dieses Bild auf das Sehen, auf Blickbeziehungen, und auf die durch das Schauen transportierten Emotionen ausgelegt ist. Wir haben es hier mit einem Bild zu tun, bei dem sich auch inhaltlich der physische Akt der Liebe nicht durch körperliche Berührung vollzieht, sondern vielmehr durch den Blick der Figuren.

In der Version für Alessandro Farnese (Abb. 1) ist diese Verbindung zwischen Betrachter und Jupiter durch das fehlende Gesicht Jupiters, und die dadurch fehlende emotionale Beziehung zwischen den beiden Liebenden, noch nicht so ausgeprägt. Durch diese Defizite in Bezug auf die Handlung rückt der Objektcharakter der Danaefigur für den Betrachter zwangsläufig stärker in den Vordergrund, was sich auch in dem berüchtigten Brief des Giovanni della Casa an den Auftraggeber widerspiegelt, der sich allein auf die erotische Wirkung der Figur und ihre Nacktheit beschränkt.<sup>698</sup> Dadurch, dass Tizian in diesem Bild noch vielmehr seinen Vorgängern Correggio und Primaticcio (Abb. 7, Abb. 8, Abb. 9) folgt, welche die Handlung des Bildes nicht durch die Interaktion der beiden Liebenden, sondern über die Nebenfiguren aufbauen, kann sich diese so wirkungsvolle Emotionalität des erotischen Schauens der Danae noch nicht so entfalten wie in der Madrider Version (Abb. 2). Hier wird aber gerade die Tragweite der Weiterentwicklung des Bildes durch Tizian bewusst, der sich offensichtlich in den wenigen Jahren die zwischen den beiden Versionen liegen intensiv mit dieser Bilderfindung beschäftigt hat, und zwar im Besonderen was die Bedeutung der Blicke, des Schauens, und des Betrachtens betrifft.

Wie sich die Emotionalität der Bilder im Einzelnen gestaltet, soll nun im Folgenden geklärt werden. Interessant ist dabei vor allem, dass das *movere* des Betrachters in unseren Bildern kaum durch die Bewegungen der Figuren ausgelöst werden kann. Besonders die *Farnese-Danae* liegt ziemlich regungslos da, die Wolke ist statisch, der Eros nur leicht bewegt. In der Figur der Danae ist keine Spur einer inneren Spannung zu bemerken, und in ihrer Mimik ist keine stärkere Emotion zu erkennen. Dadurch vollzieht sich auch die Bewegung des Betrachters hier nicht über das Miterleben der Bildhandlung, sondern nur durch die Schönheit der Figur (und natürlich des Bildes als Ganzem). Durch den völligen Mangel an Pathos wirkt das Bild als Ganzes zwar zurückhaltend, gefällig und geschmackvoll, aber die Figur der Danae ist durch ihren Naturalismus, ihre Schönheit und ihre Nacktheit ein ideales Lustobjekt für die Blicke des männlichen Betrachters, wozu außerdem die Unsichtbarkeit Jupiters in seiner anthropomorphen Form beiträgt. Die Bewegung des Betrachters geschieht hier

---

<sup>698</sup> Siehe Zitat S. 82.

ausschließlich durch die Schönheit der Figur, ähnlich wie bei der Geschichte der *Venus von Knidos*.

Wie bereits gesagt, ist in der *Prado-Danae* die Konzentration auf das *movere* viel stärker ausgeprägt als in der *Farnese-Danae*, was sich besonders im Gesichtsausdruck der Jungfrau widerspiegelt. In der Madrider Version zeigten sich nun die Begierde und der Genuss, den Danae empfindet, in ungeschminkter Form. Das Mädchen wird als hingerissen von ihren Gefühlen dargestellt, ohne jede künstliche Zurückhaltung oder Scham. Sie wird dadurch praktisch zur Verkörperung der *gioia* selbst, und zwar in ihrer stärksten Form, nicht umsonst sahen Panofsky und Bohde im Ausdruck Danaes schon den beginnenden Orgasmus.<sup>699</sup> Zu diesem Eindruck trägt in der *Prado-Danae* auch die geringfügig stärkere körperliche Bewegung der Figuren bei, die sich hauptsächlich in einer etwas stärkeren Anspannung der Körper zeigt, besonders was die Amme betrifft. Die eigentliche Bewegung kommt aber nun durch die Gestaltung der Wolke ins Bild, die durch ihr stürmisches Eindringen und ihren Kontrast zwischen leuchtend goldenem Licht und dunkler Wolkenmasse den Betrachter mitreißt. Durch diesen stärkeren äußerlichen Ausdruck von Emotionalität, kann sich nun auch der Betrachter stärker in die Dramatik der Handlung einfühlen und erlebt das Geschehen intensiver mit.

Noch entscheidender als diese äußerliche Bewegung des Bildpersonals ist allerdings die Bewegung, die Tizian mit seiner neuen Behandlung des Kolorits ins Bild setzt, mit seinen kräftigen warmen Farben und der sichtbaren Bewegung des Pinselstrichs, der die emotionale Bewegung der Figuren noch unterstreicht. Die kräftigen Farbtöne sind die erste Zutat, die die Dramatik der Szene wirkungsvoll unterstreicht. Das kräftige Dunkelrot der Bettvorhänge und ihr Kontrast zum hellen Inkarnat der Danae und der weißen Laken, kombiniert mit dem Schwarz des verschatteten Hintergrundes, versetzt den Betrachter schon alleine in eine angeregtere Stimmung. Die Pinselführung, besonders was die Wolke und das leuchtende Gesicht Jupiters betrifft, reißt mit ihrer schwungvollen Dynamik den Betrachter zusätzlich mit. Die Bewegungen des Pinsels sind für den Betrachter nachvollziehbar und sinnlich erlebbar. Die Ausführung des Bildes und das Kolorit werden damit selbst zu einem wirkungsvollen Mittel emotionaler Beeinflussung und Anregung. In diesem Bild geschieht die Bewegung des Betrachters also nicht allein über die Schönheit der Figur, sondern auch über

---

<sup>699</sup> PANOFSKY, *Problems in Titian* (Zit. Anm. 3), S. 150, BOHDE (Zit. Anm. 19), S. 168f. Vgl. auch den Hinweis Goffens, wonach die Hand zwischen den Schenkeln als Hinweis auf Masturbation gesehen werden könnte: Siehe Anm. 96.

das Mitfühlen der Emotionen der Figuren, durch die Dramatik der Handlung und durch die Bewegung des Kolorits.

Die offensichtliche Diskrepanz zwischen den beiden Bildern in Hinsicht auf das *movere* führt uns zu einer wichtigen Frage was die Stilentwicklung der mythologischen Malerei Tizians betrifft, aber auch der mythologischen Malerei in Italien im Allgemeinen in der ersten Hälfte des Cinquecento. Es ist hinreichend bekannt, dass in der Malerei der Hochrenaissance eine starke Forcierung der pathetischen Wirkung, vor allem in religiösen Bildern zu finden ist, was sich auch in Tizians Œuvre zeigt. Tizians *Assunta* (Abb. 45) ist eines der frühesten Beispiele in Venedig für eine stark bewegte Komposition, bei der die physische Bewegung und Anspannung der Figuren direkt auf eine emotionale Wirkung des Gemäldes abzielt. Ähnlich stellt sich die Situation beim zerstörten *Petrus Martyr* (Abb. 44) dar, dem Bild das unter seinen Zeitgenossen als Tizians meistbewundertes Werk galt.<sup>700</sup> Die dramatische Bewegung der Figuren, die ihre geistige Verfassung, in diesem Fall panische Angst bei den Opfern und wilde Entschlossenheit beim Mörder, drastisch und anschaulich illustriert, wurde dabei besonders hervorgehoben.<sup>701</sup> Diese Werke waren natürlich durch die Anregungen der florentinischen und römischen Hochrenaissance geprägt, durch Raffael und Giulio Romano, Michelangelo usw., und lösten den ruhigen und statischen Stil der venezianischen Frührenaissance ab, wo die dramatische Bewegung nur selten in Szene gesetzt war. Betrachtet man dagegen die mythologische Malerei, wird deutlich, dass sich hier der Pathos und die heftigen Emotionen viel langsamer durchzusetzen scheinen. Bis in die 40er Jahre hinein bleibt *Bacchus und Ariadne* (Abb. 37) das dramatischste Bild Tizians auf diesem Gebiet, mit dem forschen Sprung des Bacchus von seinem Wagen, der verzweifelten Geste der Ariadne und den tanzenden Bacchanten. Diese Zurückhaltung auf dem Gebiet der mythologischen Malerei überrascht ein wenig, wenn man bedenkt, dass mit der Entdeckung der Laokoongruppe ein hochdramatisches antikes Werk aus dem Gebiet der mythologischen Poesie als Vorbild vorhanden war, das übrigens auch Tizian für die Figur des tanzenden Satyrs in *Bacchus und Ariadne*, und einige andere Figuren verwendete.<sup>702</sup> Starke Bewegung findet sich in Tizians Mythologien fast ausschließlich bei tanzenden Bacchanten, wo sie die Ausgelassenheit durch den übermäßigen Konsum des Weins illustriert. Diese Figuren haben kaum etwas Pathetisches an sich, und die emotionale Wirkung auf den Betrachter lässt sich weniger mit

---

<sup>700</sup> Zu diesen beiden Bildern siehe Anm. 390.

<sup>701</sup> Siehe dazu besonders die Analyse von SHEARMAN: Only Connect (Zit. Anm. 267), S. 207.

<sup>702</sup> Zur Bedeutung der Laokoongruppe für Tizians Malerei siehe: VON ROSEN (Zit. Anm. 19), S. 223ff.

dem Begriff des *movere* als mit dem *diletto* identifizieren. In der mythologischen Malerei der Hochrenaissance lassen sich überhaupt relativ wenige pathetische Beispiele finden. Nur von Giulio Romano sind relativ viele derartige Werke bekannt, besonders im Palazzo del Te in Mantua (ca. 1525-30, z.B. Abb. 41).<sup>703</sup>

Die Frage lautet nun, warum gerade in den mythologischen Bildern so selten die pathetische Bewegung zu finden ist, während sie in der religiösen Malerei mit so großer Intensität entwickelt wird, und warum sich diese Differenz um die Mitte des Jahrhunderts so plötzlich auflöst. Hier ist zuerst zu beobachten, dass die erste Welle der Hochrenaissance in Venedig, repräsentiert vor allem durch den jungen Tizian, Giorgione und Sebastiano del Piombo auf dem Gebiet der profanen Malerei hauptsächlich von zwei verschiedenen Interessensgebieten geleitet wurden, und zwar der Allegorie und der Bukolik, kaum aber von der dramatischen mythologischen Poesie. Diese beiden Ausgangspunkte waren auch kaum geeignet für die Entwicklung einer pathetischen Formensprache. Die Bukolik ist eine idyllische Gattung, die hauptsächlich dem *diletto* des Publikums dient, und zu der das *movere* in seiner pathetischen Form nicht passt. Die Heiterkeit hat hier Vorrang vor dem Ernst und der Dramatik der großen antiken Epen und Tragödien mit ihren bewegenden menschlichen Schicksalen. Auch die Allegorie zielt kaum auf die großen Gefühle des Betrachters ab, sondern auf den geistigen Genuss der Entschlüsselung seiner Rätsel, und so war in Venedig vorerst kaum Platz für Pathos in der profanen Malerei, was sich auch für einige Jahrzehnte kaum ändern sollte. Offensichtlich verlangte der Geschmack des venezianischen Publikums keine hochdramatischen Mythen, sondern ruhige, heitere, gefällige, geistreiche und rätselhafte Bilder, während der heroische Stil der mittelitalienischen Hochrenaissance seinen angemessenen Platz in der religiösen Malerei fand, wo die affektive Involvierung des Betrachters als Teil der kontemplativen Funktion des Andachtsbildes viel schneller allgemein anerkannt war.<sup>704</sup> In den Altarbildern wurden nun zunehmend Themen gewählt, die eine hochdramatische Erzählweise begünstigten, so lösten Martyrien und Passionsbilder in zunehmendem Maße die zuvor dominierenden *Sacra Conversazione*-Bilder ab. In der profanen Malerei Tizians sind dagegen ähnlich dramatische Bilder erst in der zweiten Jahrhunderthälfte in größerer Zahl zu finden, wo sie sich allerdings dann ebenso durchsetzen,

---

<sup>703</sup> Giulio Romano, Palazzo del Te. Siehe auch Anm. 228.

<sup>704</sup> Vorerst war zwar auch hier noch Ablehnung gegen den neuen Stil vorhanden, wie die bezeugten Reaktionen auf Tizians *Assunta* (Abb. 45) zeigen, aber diese weichen sehr schnell einer allgemeinen Begeisterung. Zwar wird auch danach noch lange die ruhige und statische *Sacra Conversazione*, als Sujet für Altarbilder genutzt, aber die hochdramatischen narrativen Szenen laufen ihnen zunehmend den Rang ab. DOLCE, L'Aretino (Roskill, Zit. Anm. 6), S. 186-8. HOPE, Titian (Zit. Anm. 38), S. 42. P. JOANNIDES, Titian to 1518, New Haven 2001, S. 288ff.

wie Jahrzehnte vorher in den religiösen Sujets. Die *Poesie* für Philip II. sind dafür bezeichnend, wo plötzlich hochbewegte Kompositionen wie der *Raub der Europa* (Abb. 20) zu finden sind.

Vergleicht man Tizians *Poesie* mit früheren Bildern nach den *Metamorphosen* Ovids, wofür sich in unserem Fall am besten die Illustration in den verschiedenen Ausgaben von Buonsignori bis Dolce eignen, dann wird der Unterschied überdeutlich.<sup>705</sup> Die Holzschnitte, die Buonsignoris *Ovidio Metamorphoseos Volgare* illustrieren sind ähnlich wie die der *Hypnerotomachia Poliphili* zwar von klassischen Formprinzipien durchdrungen, aber von einer dramatischen Wirkung kann auch hier nicht die Rede sein. Die Figuren stehen meist relativ statisch und unbewegt in einer sehr einfachen Szenerie und zeigen in den meisten Fällen weder starke Gefühlsregungen, noch ausdrucksstarke Bewegungen und Gesten (Abb. 32, Abb. 33).<sup>706</sup> Die Figuren, genauso wie die Erzählung, werden hier nicht lebensnah vor Augen gestellt, sondern nur sehr stilisiert, und sozusagen zeichenhaft umschrieben. Der Künstler macht hier gar nicht den Versuch das Geschehen wirklich glaubhaft darzustellen. Die Möglichkeit, dass sich dieses Geschehen in der Realität genauso abgespielt haben könnte, ist nicht gegeben. Der Künstler gibt damit auch gewissermaßen zu, keine Ahnung vom wahren Ablauf des Geschehens zu haben, und versucht gar nicht erst diesen Eindruck zu erwecken. Seine Figuren bilden sozusagen nur Stellvertreter für die Personen des Mythos, mit denen sie nur sehr wenige gemeinsame Eigenschaften haben, wie z.B. Geschlecht, Alter, z.T. die Art der Kleidung (antikisierend), Schönheit bei Frauen, Athletik bei Helden etc. Diese Figuren sind also eher als personifizierte Eigenschaften der mythischen Figuren zu sehen, die sie darstellen sollen zu sehen, und nicht als fingierte Repräsentationen dieser Figuren selbst.<sup>707</sup>

Ähnlich verhält es sich auch bei den Holzschnitten der *Metamorphosenübersetzung* Nicolò degli Agostinis aus dem Jahr 1522, die allerdings in den meisten Fällen auch auf den

---

<sup>705</sup> Da es in keiner einzigen Renaissanceausgabe der *Metamorphosen* eine Illustration des Danaemythos gibt, werde ich hier auf andere Beispiele zurückgreifen.

<sup>706</sup> Die Illustrationen stellen nur in wenigen Fällen die Metamorphose selbst dar, sondern meist nebeneinander den Zustand zuvor und danach als Simultanbild. Gerlinde Huber-Rebenich spricht in diesem Zusammenhang von einem „Streben nach Normalität“, bei dem ungewöhnliche und unnatürliche Dinge vermieden werden. (G. HUBER-REBENICH, Die Holzschnitte zum *Ovidio Metamorphoseos Volgare* in ihrem Textbezug, in: WALTER/HORN [Hrsg.], Die Rezeption der *Metamorphosen* des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild, Berlin 1995, S. 48-57, hier S. 54.)

Es gibt auch Ausnahmen mit mehr Bewegung, wie z.B. der Holzschnitt vom *Tod des Orpheus* (Abb. 34), aber auch hier ist die Dramatik der Szene nicht sehr intensiv.

<sup>707</sup> Der Künstler stellt damit auch nichts Unwahres oder Erfundenes dar, denn er stellt fast ausschließlich Informationen aus seinen schriftlichen Quellen dar. Die Figuren erheben keinen Anspruch darauf, die äußere Form, die Bewegungen, und die Handlungen ihrer Vorbilder richtig darzustellen. Sie illustrieren nur die Worte des Originaltextes, und fingieren nicht reale Personen.

Illustrationen der Buonsignori-Ausgabe basieren (Abb. 35). Hier ist schon ein größerer Detailreichtum zu erkennen, was vor allem durch die aufwändigere Technik (Modellierung durch Schraffuren) bedingt ist. Auffällig ist auch, dass hier die Figuren oft viel weniger antikisierend gestaltet sind. Was die Dramatik der Bilderzählung betrifft, sind aber auch diese Holzschnitte sehr zurückhaltend, und unterscheiden sich darin nicht sonderlich von ihren Vorbildern.

Der Unterschied zu Tizians *Poesie* ist gewaltig. Tizians Figuren folgen einem Grundsatz, den besonders Lodovico Dolce propagiert hat, nämlich dem Betrachter das Gefühl zu geben, das Geschehen wie es im Bild erscheint hätte sich genauso abgespielt und könnte gar nicht anders vor sich gegangen sein.<sup>708</sup> Sowohl die optische Ähnlichkeit der Figuren mit lebenden Menschen, als auch die überzeugende Darstellung von Bewegungen und Gefühlen der Figuren, sowie der Interaktion der Figuren in der Handlung des Mythos sind für Tizian grundlegend. Auch die Einbettung in eine überzeugende Landschaft ist nicht zu vergessen. Er macht das Geschehen dadurch für den Betrachter unmittelbar erlebbar, wodurch auch eine emotionale Involvierung des Betrachters ins dargestellte Geschehen gefördert wird.

Eine interessante Frage ist nun, ob sich diese Neuerungen von Tizians *Poesie* auch in den mehr oder weniger gleichzeitigen Illustrationen von Lodovico Dolces *Trasformationi* wiederfinden oder ob diese Holzschnitte den Stilprinzipien der früheren Illustrationen folgen, die noch immer in vielen Fällen als unmittelbare Anregung für den unbekanntem Illustrator dienten. Vergleicht man nun z.B. die Illustration von *Apollo und Daphne* (Abb. 36) mit den früheren Versionen bei Buonsignori und Agostini (Abb. 33, Abb. 35), dann zeigt sich ein sehr großer Unterschied, was Bewegung und Dramatik der Erzählung betrifft. Scheinen die beiden Figuren in der früheren Version nur langsam zu schreiten (beide Füße sind auf dem Boden), äußern sich die panische Flucht der Daphne und ihre Verfolgung durch Apollo in einem überzeugend dargestellten Laufen, unterstützt durch die wehenden Haare und die bewegten Gewänder. Auch die hier ziemlich groß und furchterregend dargestellte Leiche des Ungeheuers Python stellt in der späteren Version ein wirkungsvolles Element zur Steigerung der Dramatik dar, während sie in der früheren Version, eher klein und harmlos wirkt.<sup>709</sup> Es ist offensichtlich, dass der Künstler vom dramatischen Stil der Hochrenaissance geprägt ist. In diesem Fall ist z.B. die Kenntnis des Künstlers von Tizians *Tod des Petrus Martyr* (Abb. 44)

---

<sup>708</sup> DOLCE, L' Aretino (ROSKILL, Zit. Anm. 6), S. 98.

<sup>709</sup> In der früheren Version ist hier die Tötung des Ungeheuers durch Apollo als simultane Szene ins Bild eingefügt. Durch die Abkehr von der simultanen Darstellungsweise in den Illustrationen der *Trasformationi* bleibt dem Künstler nur die Leiche des Ungeheuers zu zeigen, die er aber sehr geschickt zur Dramatisierung der Szenerie einsetzt.

augenscheinlich. Die Bewegungen der flüchtenden Figuren lassen sich gut miteinander vergleichen, z.B. durch die nach vorne stürzende Haltung der Fliehenden mit den erhobenen Armen. Die durch die Beschränkungen des Mediums erklärbaren Defizite in den Illustrationen, z.B. was die Mängel in der Mimik der Figuren betrifft, macht der Künstler durch die Gestik und Haltung der Figuren, und durch die spannende Inszenierung der Bildkomposition wieder wett. Die Dramatik der Geschichte wirkt fesselnd, die Bewegung der Figuren und ihr Verhalten scheinen der Situation angemessen und deshalb glaubhaft. Dem Betrachter wird dadurch ein Gefühl für die psychischen Vorgänge in den Figuren vermittelt, und er wird auf diese Weise auch emotional in die Bildhandlung eingebunden.

Wir sehen also, dass es erst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts in Venedig üblich wird, in mythologischen Bildern hochbewegte Kompositionen zu verwenden, wie sie in der religiösen Malerei schon seit dem zweiten Jahrzehnt üblich waren. Während die *Farnese-Danae* (Abb. 1) noch völlig unbewegt ist, und den Betrachter auch nicht emotional ins Geschehen zieht, sondern eher umgekehrt die Figur mehr für den Betrachter gemacht scheint als für die Erzählung, zeigt sich in der Madrider Version (Abb. 2) und den anderen *Poesie* für Philip II. schon eindeutig die Tendenz zu mehr Bewegung, um dem Betrachter auch die Handlung in ihrer psychologischen Dramatik überzeugend zu vermitteln. Tizian geht allerdings in seinen *Poesie* noch über diesen Naturalismus des Verhaltens der Figuren hinaus, indem er durch die offene Pinselführung diese emotionale Involvierung noch verstärkt.<sup>710</sup> Die Fleckenmalerei bedeutet bei Tizian keine Schematisierung und Abkürzung der Figuren. Was er bei nahem Betrachterstandpunkt an Naturnähe verliert, macht er durch den sensuell-emotionalen Gehalt dieser Malweise wieder wett. Tizian scheint sich in der Folge immer stärker mit den Mysterien der menschlichen Psyche auseinandergesetzt zu haben, und diese auch durch sein Kolorit und die offene Malweise zum Ausdruck zu bringen, was in so ausdrucksstarken Gemälden wie etwa dem *Tarquinius und Lucrezia* in der Gemäldegalerie der Wiener Akademie der bildenden Künste gipfeln sollte (Abb. 22). Diese Entwicklung findet ihre Entsprechung auch im gleichzeitigen Aufschwung der italienischen Tragödie und der Poetik des Aristoteles, wodurch Dramatik und Pathos auch für die mythologische Malerei, sogar für

---

<sup>710</sup> Bezeichnenderweise findet sich die offene Malweise erstmals in den sog. *Pene infernali* (1549) für Margarete von Österreich (Abb. 49) in ausgeprägter Form. Hier lässt sich ihre Entwicklung schon durch das große Format der Bilder erklären, aber auch der tragische Inhalt hat die Verwendung einer dramatischeren und kräftigen Pinselführung sicherlich nahe gelegt. Die *pene infernali* sind zwar mythologische Bilder, aber das Sujet ist hier auch in engem Zusammenhang mit der christlichen Ikonographie des Jüngsten Gerichts zu sehen. Kompositorisch hat sich Tizian sicherlich an Michelangelos *Jüngstem Gericht* orientiert. Durch diesen Umstand bilden diese Bilder auch Tizians früheste dramatisch inszenierte Mythologien, und sind somit als Schlüsselwerke zur Entwicklung, sowohl der offenen Malweise, als auch der dramatischen Mythologie, zu betrachten.

die erotische, ein Thema werden. Tizian ist es nun, der um die Mitte des Cinquecento die Synthese aus der früheren Tradition einer eher statischen, lyrischen, und auf die (körperliche) Schönheit fixierten Malerei, mit der neuen Dramatik herstellt.

## 11 Zusammenfassung

Die Tizians Danaebilder für Alessandro Farnese und Philipp II. sind an einem kritischen Punkt in Tizians Oeuvre entstanden. In den wenigen Jahren, die zwischen ihrer Entstehung verstrichen, vollzog sich nicht nur ein grundlegender Wandel in Tizians Malweise, sondern auch in Hinsicht auf die Art und Weise, wie er mythologische Fabeln in Szene setzt, und wie er die weibliche Aktfigur inszeniert. Diese Entwicklungen sind nicht als unabhängige Leistungen zu sehen, sondern stehen untereinander in engem Zusammenhang. Die weibliche Aktfigur wurde bis zur Farnese-*Danae* (Abb. 1) hauptsächlich als Schauobjekt für den Betrachter inszeniert. Der narrative Kontext, ebenso wie der des Bildraums und der Szenerie, stand in erster Linie im Dienste dieser Inszenierung der Hauptfigur(en) in ihrer Körperlichkeit, die völlig auf den Blick des Betrachters ausgelegt war. Mit der Madrider *Danae* beginnt nun ein Prozess, in dessen Verlauf das erzählerische Element der mythologischen Bilder in den Vordergrund drängt, und die Aktfigur zunehmend in diesen narrativen Kontext involviert wird. Die Aktfigur ist zwar noch Mittelpunkt des Bildes, aber nicht mehr sein bestimmender Zweck. Sie wird von einem passiven Präsentationsobjekt zu einem aktiven Subjekt von zunehmend dramatischer werdenden Bilderzählungen.<sup>711</sup> Unterstützt wird diese Entwicklung auch von der neuen, offenen Malweise, durch die auch im Pinselduktus dramatische Bewegung suggeriert, und das Bildganze gegenüber der Heterogenität der einzelnen Figuren, und damit indirekt auch die Bildhandlung, betont. Diese Entwicklungen sind nicht nur bei Tizian zu beobachten, sondern auch in der gesamten venezianischen, wenn nicht sogar oberitalienischen Malerei dieser Zeit. Mythologische Fabeln als Bildinhalte wurden in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hauptsächlich zur Inszenierung der Figurendarstellung instrumentalisiert. Als Bildgelegenheit für nackte Figuren dienten sie einerseits vielen Künstlern zur Demonstration ihrer Fähigkeiten im *disegno* (besonders in der mittelitalienischen Schule) oder in der naturalistischen

---

<sup>711</sup> Erst in den letzten Jahren seines Lebens sollte Tizian wieder zu ruhigeren, kontemplativeren Bildkompositionen zurückfinden, wie z.B. bei *Nympe und Schäfer* (Abb. 18) im Wiener Kunsthistorischen Museum oder in der *Schindung des Marsyas* in Kroměříž.

Naturwiedergabe (besonders in Venedig), andererseits wurden sie als Gelegenheiten zur Erfindung von Allegorien genutzt oder auch nur um die kulturelle Verbundenheit mit der Antike zu zeigen. Das Interesse an der überzeugenden Vermittlung der mythologischen Inhalte war dagegen relativ gering, was in Hinblick auf die zu dieser Zeit bereits voll ausgeprägte Dramatik in den religiösen und historischen Sujets relativ überraschend und bemerkenswert ist. Wie am Beispiel der Illustrationen von Ovids *Metamorphosen* exemplarisch gezeigt wurde, änderte sich dieser Unterschied aber um die Mitte des Jahrhunderts ziemlich plötzlich, und auch in der mythologischen Malerei wurden nun hochdramatische Kompositionen geschaffen.<sup>712</sup>

Diese Entwicklungen sind nun auch im Vergleich mit der zeitgleichen Entwicklung der Poetik zu sehen. Tizian legt mit seiner Bezeichnung der Mythologien für Philipp II. als *poesie* diesen Vergleich nahe, und auch durch die immer wieder in den Quellen von Kunsttheorie und Poetik zu findenden Vergleiche von Poesie und Malerei scheint eine genauere Untersuchung der Beziehungen zwischen den Künsten als lohnend, und gerade um die Mitte des Cinquecento erreicht diese grundsätzliche Sichtweise der beiden Künste als Schwesterkünste einen Höhepunkt. So ist nun die venezianische Malerei des frühen Cinquecento auffallend wenig von der mythologischen Dichtung beeinflusst. Die Künstler lehnen sich eher an die Petrarkistische Lyrik und die damit in Verbindung stehende Bukolik an. Erst in den späten 1540er Jahren klingen diese Präferenzen ab, und durch die Entwicklung und den plötzlichen Aufschwung der volkssprachlichen Tragödie nach antikem Muster kommen auch hier neue Impulse zum Tragen. In engem Zusammenhang dazu steht die Entdeckung der aristotelischen Poetik, durch die nun Dramatik und Pathos in den Vordergrund rücken. Das unmittelbare emotionale Erlebnis der Bildhandlung steht im Mittelpunkt dieser neuen Entwicklung, und scheinbar hatte dies auch auf die mythologische Malerei eine starke Wirkung, denn Tizian beginnt nun gleichzeitig in seinen mythologischen Bildern die Dramatik der Bildhandlung in den Vordergrund zu stellen, was sich an den Unterschieden zwischen den beiden Danaebildern exemplarisch zeigt. Die weiblichen Figuren in Tizians mythologischen *Poesie* werden damit zunehmend zu Protagonisten dramatischer Handlungen und zum Träger von psychischen Mysterien. Statt der idealisierten Schönheit der früheren Aktbilder steht nun die Emotionalität der Figuren im Zentrum des Interesses. In den *Poesie* für Philip II. ist die Figur der Danae nun Trägerin des Affekts der Begierde, die Venus drückt Angst und Sorge um Adonis aus (Abb. 28), die Andromeda plötzliche Hoffnung, die Diana im Angesicht von Aktäon Scham und Wut (Abb. 25), die Europa Schrecken und Verzweiflung (Abb. 20). In

---

<sup>712</sup> Siehe S. 227ff.

früheren mythologischen Bildern Tizians fehlt diese Emotionalität der weiblichen Figuren fast völlig, so ist z.B. auch in dem an sich sehr bewegten Bild *Bacchus und Ariadne* (Abb. 37) nur ein recht zurückhaltender emotionaler Ausdruck im Gesicht der Ariadne zu finden.

Auch der Vergleich mit den damaligen Übersetzungen von Tizians Quelle, den *Metamorphosen* Ovids, zeigt diese Entwicklung, die von der einfachen, petrarkistisch beeinflussten Fassung Agostinis (1521) bis zur relativ dramatischen Version Anguillaras (1561) reicht. Auch hier konnten Parallelen zwischen Dichtung und Malerei festgestellt werden. Die früheren Metamorphosenübersetzungen (Agostini) sind noch von einem einfach gestrickten, gleichmäßigen und heiteren Stil geprägt, der auch von der Petrarkistischen Lyrik beeinflusst ist. Dasselbe zeigt sich in den Danaegemälden Tizians und Correggios (Abb. 1, Abb. 7), wo eine ruhige und gleichmäßige Atmosphäre und Farbigekeit herrscht. Wie die Poesie ist die Komposition dieser Werke von einem ruhigen und gleichmäßigen Rhythmus ohne große Höhepunkte geprägt. Der gezeigte Inhalt ist beschränkt sich auf das Wesentliche, die Gegenstände sind geschmackvoll ausgewählt und edel. Auch die späteren Bilder sind aber mit der gleichzeitigen Dichtung vergleichbar. Anguillara erzählt nun dramatischer und pathetischer, aber auch bildhafter. Seine Komposition ist geprägt von einem Wechsel aus ruhigeren Passagen und dramatischen Höhepunkten. Genauso ist auch Tizians Madrider *Danae* (Abb. 2) nun viel pathetischer gestaltet, und auch hier steht die Inszenierung des dramatischen Höhepunkts im Mittelpunkt der Bemühungen. Malerei und Dichtung gehen hier also auch stilistisch Hand in Hand.<sup>713</sup>

Die Einzelheiten dieser Entwicklung sind in den Schriften der Poetik gut nachvollziehbar, und zeigen auch in der Kunsttheorie ihren Einfluss. Die primär von der antiken Rhetorik und der *Ars poetica* des Horaz beeinflusste Poetik des frühen Cinquecento stellt ganz andere Probleme in den Mittelpunkt als die spätere aristotelische Poetik. Hier stehen noch die Fragen des *decoro* im Zentrum. Poesie muss gleichzeitig gefallen und belehren, sie soll angenehm und nützlich sein, und wertvolle Inhalte in schmuckvoller Form präsentieren. Für die aristotelische Poetik sind diese Fragen nebensächlich. Hier zählen nun die Dramatik der Erzählung, die emotionale Wirkung und das Erlebnis durch das Mitfühlen des Betrachters/Lesers mit den Figuren, für das die ausgewogene und zurückhaltende verfeinerte Ästhetik aufgegeben wird. Besonders in Hinsicht auf die inhaltliche Deutung unserer Bilder

---

<sup>713</sup> Anhand von Pietro Bembos *Prose della volgar lingua* konnten auch die theoretischen Überlegungen über die stilistischen Analogien zwischen Literatur und Malerei demonstriert werden. Was die Poesie mit Klang und Rhythmus ausdrückt, wird in der Malerei mit Farbe und Komposition bewerkstelligt. Dazu wäre zu ergänzen, dass sowohl sprachliche Melodik, wie auch das Kolorit der Malerei im Grunde genommen auf musikalischen Prinzipien beruhen, schließlich basieren sowohl Töne wie auch Farben in physikalischer Hinsicht auf Wellen unterschiedlicher Frequenz und ihrer kompositorischen Anordnung und Mischung.

ergeben sich hier wichtige Konsequenzen. Während für die Farnese-*Danae* noch die Möglichkeit besteht, darin eine übertragene Bedeutung in Form des bekannten neuplatonischen Konzepts des Kreislaufs der Liebe zu entdecken, ist das für die Madrider *Danae* nicht mehr so einfach möglich. Hier scheinen dagegen die Leidenschaften und Emotionen der Figuren die Bedeutung zu vermitteln, die nicht mehr rational erkannt werden soll, sondern emotional erlebt. Im Grunde genommen bleiben aber trotzdem die verschiedensten Deutungsmöglichkeiten offen, die der Danaesage zugeschrieben wurden, solange sie nicht durch die Art der Darstellung negiert werden.<sup>714</sup>

Der Vergleich mit Poetik und Poesie macht also deutlich, dass die frühere Version der *Danae* noch eher als ästhetisches Objekt zu sehen wäre, das den Betrachter zugleich dazu einlädt, es ästhetisch zu genießen und rational nach seinem Sinn zu befragen, es mit dem Wissen seiner (mehr oder weniger) humanistischen Bildung zu beleuchten, und als wertvolles, besonderes und auserlesenes Kunstwerk zu behandeln. Die Madrider *Danae* will dagegen ihre Geschichte in möglichst dramatischer Form erzählen, den Betrachter aufwühlen und fesseln, und ein emotionales Erlebnis vermitteln.

---

<sup>714</sup> Ich schließe mich hier den Ansichten von Hammer-Tugendhat an, die bei ihrer Behandlung der *Venus mit dem Orgelspieler* (Abb. 38) zum Schluss kommt, dass gerade ein Bild die Möglichkeit besitzt, nicht nur eine einzige Interpretation oder Sichtweise zu erlauben, sondern individuell verschiedene Lesarten zuzulassen: HAMMER-TUGENDHAT (Zit. Anm. 16), S. 380f. Es bleibt dem Betrachter immer auch die Möglichkeit, den Inhalt überhaupt nicht zu deuten, und sich für die inhaltlichen Aspekte und Bedeutungen einfach nicht zu interessieren. Bilder lassen dem Betrachter diesbezüglich alle Freiheiten, und geben (im Normalfall) dafür keine eindeutigen Anweisungen.



## Literaturverzeichnis:

### Quellenschriften:

**Alberti** Leon Battista, I dieci libri de l' architettura, Venedig 1546.

**Alberti** Leon Battista, Über die Malkunst (Della pittura), Hrsg., übers. u. kommentiert von O. Bättschmann und S. Gianfreda, Darmstadt 2002.

**Alberti** Leon Battista, Das Standbild, die Malerei, die Grundlagen der Malerei, Hrsg. von O. Bättschmann, Darmstadt 2000.

**Anonym**, Rhetorica ad Herennium, Lat.-Engl., Hrsg. v. G. P. Goold, Übers. v. H. Caplan, Cambridge(Mass.)/London 1989.

**Apollodorus**, Götter und Helden der Griechen, Gr.-Dt., Hrsg., Übers., und Eingel. von Kai Brodersen, Darmstadt 2004.

**Aretino** Pietro, Lettere sull'arte, Hrsg. von E. Carmesasca, Mailand 1957.

**Aretino** Pietro, Sonetti lussuriosi e Dubbi amorosi, Corinao 1986.

**Aretino** Pietro, Cortigiana, Hrsg. von Angelo Romano, Mailand 1989.

**Aretino** Pietro, Stellungen: Vom Anfang und Ende der Pornografie, Hrsg. von Thomas Hetche, Köln 2003.

**Ariosto** Ludovico, Orlando Furioso (secondo la princeps del 1516), Hrsg. von M. Dorigatti/G. Stimato, Florenz/Ferrara 2006.

**Aristoteles**, Poetik, Übers. und Hrsg. von M. Fuhrmann, Stuttgart 1994.

**Atanagi** Dionigio, Ragionamento de la eccelentia et perfettione de la historia, Venedig 1559.

**Athenaios**, Das Gelehrtenmahl, Eingel. u. Übers. von Claus Friedrich, Stuttgart 2000.

**Barbaro** Daniele, I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, tradutti et commentati da Monsignore Barbaro..., Venedig (Francesco Marcolini) 1556.

**Bembo** Pietro, Prose della volgar lingua (Venedig 1525), Hrsg. v. C. Vela, Bologna 2001.

**Bembo** Pietro, Gli Asolani, Venedig 1505.

**Bembo** Pietro, Gli Asolani e le Rime, Hrsg. v. C. Dionisotti, Turin 1932.

**Bembo** Pietro, Gli Asolani, Transl. by Rudolph B. Gottfried, Bloomington [Ind.] 1954.

**Bembo** Pietro, Le Rime, Hrsg. v. Andrea Donnini, Rom 2008.

**Biondo** Michelangelo, Über die hochedle Malerei (Venedig 1549), Übersetzt von Albert Ilg, Wien 1873.

**Boccaccio** Giovanni, Geneologia degli Dei. I quindecim libri di M. Giovanni Boccaccio ... tradotti et adornati per Messer Giuseppe Betussi da Bassano, Venedig 1547.

**Borghini** Raffaello, Il Riposo (Erstausgabe 1584), Florenz 1730.

**Boschini** Marco, La carta del navegar pittoresco, Venedig 1660, Hrsg. u. komm. v. Anna Pallucchini, Venedig 1966.

**Buonsignori** Giovanni del, Ovidio Metamorphoseos vulgare, Venedig 1497.

**Cartari** Vincenzo, Le imagini con la spositione de i dei degli antichi, Venedig 1556.

**Castelvetro** Lodovico, La Poetica di Aristoteles, vulgarizzata et sposta, Wien 1570.

**Castiglione** Baldassare, Il libro del Cortegiano, Mailand 2007.

**Cennini** Cennino, Il libro dell'arte, Commentato e Annotato da F. Brunello, con una introduzione di L. Magagnato, Vicenza 1998.

**Cicero**, De Oratore (Über den Redner), Lat.-Dt., Hrsg. und Übers. von Theodor Nüßlein, Düsseldorf 2007.

**Cicero**, De Inventione, Lat.-Engl. Übers. v. H.M. Hubbell, Loeb's Classical Library 386, Cambridge [Mass.]/London 2000.

**Colonna** Francesco, Hypnerotomachia Polophili, Venedig 1499.

**Conti** Natale, Mythologiae, sive explanationis fabularum libri decem, Venedig 1568.

**Curione** Celio Augusto, Due Libri, in: **Valeriano Bolzani** Giovanni Piero, Jeroglifici overo commentari dell' occulte significationi degli Egittij, & d'altre nationi, ... , Accresciuti di due libri dal Sig. Celio Curione ... , Venedig 1602.

**Daniello** Bernardino, La Poetica (Venedig 1536), München 1968.

**Da Vinci** Leonardo, Trattato della pittura, Nr. 60; dt. Übers.: Ed. M. Herzfeld, Jena 1909.

**Da Vinci** Leonardo, On Painting, A lost book (Libro A), Hrsg. v. Carlo Pedretti, London 1965.

**Degli Agostini** Nicolo, Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradotti dal litteral in verso vulgar con le sue Allegore in prosa..., Venedig (Jacopo da Leco) 1522.

**Dell'Anguillara** Giovanni, Le Metamorphosi di Ovidio. Ridotte da Gio. Andrea dell'Anguillara in ottava rima. Con le Annotationi di M. Gioseppe Horologgi, & gli Argomenti, & Postille di M. Francesco Turchi, Venedig 1584.

**De Hollanda** Francisco, Vier Gespräche über die Malerei, Übers., Einl., Beil. u. Erl. von Joaquim de Vasconcellos, Wien 1899.

**Dolce** Lodovico, Paraphrasi nella sesta satira di Giuvenale, Venedig 1538.

**Dolce** Lodovico, Osservazioni nella volgar lingua, Venedig 1550.

**Dolce** Lodovico, Le trasformazioni tratte da Ovidio, Venedig 1570 (Erstausgabe 1553).

- Dolce** Lodovico, Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato L'Arete, Venedig 1557.
- Dolce** Lodovico, I quattro libri delle osservationi, 5. Ausg., Venedig 1558.
- Doni** Antonio Francesco, Disegno partito in piu ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura..., Venedig 1549.
- Ebreo** Leone, Dialoghi d'Amore, Hrsg. von Santino Caramella, Bari 1929.
- Equicola** Mario, Libro de natura de amore, Venedig (Lorenzo Lorio da Portes) 1525.
- Equicola** Mario, Institutioni al comporre in ogni sorte di Rima della lingua volgare, con un eruditissimo discorso della pittura, & con molte segrete allegorie circa le musici & la poesia, Mailand 1541.
- Ficino** Marsilio, Über die Liebe oder Platons Gastmahl, lat.–dt., Übers. von K.P. Hasse, Hrsg. von P.R. Blum, Hamburg 1994.
- Ficino** Marsilio, Sancipriano/Kristeller 1959 ?
- Firenzuola** Agnolo, On the Beauty of Women, Übers. und Hrsg. von K. Eisenbichler, Philadelphia 1991.
- Fortunio** Giovanni Francesco, Regole grammaticali della volgar lingua, Mailand 1517.
- Fracastoro** Girolamo, Il Naugerio (Naugerius, sive de poetica dialogus), Hrsg. und Übers. von Giulio Preti, Mailand 1945.
- Gaurico** Pomponio, De sculptura, Lat.-Dt., Hrsg. von H. Brockhaus, Leipzig 1886.
- Gilio da Fabriano** Giovanni Andrea, Dialogo nel quale si ragiona de gli errori de Pittori circa l'histoire ..., in: Due Dialogi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriani, Camerino 1564.
- Giraldi Cinthio** Giovambattista, Discorsi intorno al comporre de i romanzi, della comedie, e delle tragedie, e di altre maniere di poesia, Venedig 1554.
- Giraldi** Lilio Gregorio, De deis gentium, Basel 1548.
- Horaz**, Ars Poetica, Die Dichtkunst, Lat.-Dt., Übersetzt von Eckart Schäfer, Stuttgart 2005.
- Horaz**, Oden und Epoden, Hrsg. und Übers. von Gerhard Fink, Düsseldorf/Zürich 2002.
- Horaz**, Horatius Q. Flaccus. Cum quattuor commentariis, irdelicet Porfirio, Acrono, Landino, Mancinello, Herausgegeben von Johannes de Legnano, Mailand 1508.
- Horaz**, La poetica d'Horatio, tradotta per Messer Lodovico Dolce, Venedig 1535.
- Hyginus**, Fabulae, Ed. Peter K. Marshall, München Leipzig 2002.
- Lionardi** Alessandro, Dialogi della inventione poetica, Venedig 1554.
- Maggi** Vincenzo / **Lombardi** Bartholomeo, In Aristotelis librum de poetica communes explanationes Madii vero in eundem librum propriae annotationes, Venedig 1550.

- Mancini**, Matteo [Hrsg.], Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli, Venedig 1998.
- Marretti** Fabio, Le Metamorphosi d'Ovidio in ottava rima, Venedig 1570.
- Ovid**, Metamorphosen, ed. E. Rösch, München 1964.
- Ovid**, Amores (Liebesgedichte), Lat.-Dt. Hrsg. u. Übers. von Michael von Albrecht, Stuttgart 1997.
- Ovide moralisé**, Hrsg. von Cornelius de Boer, Amsterdam 1954.
- Ovidius Naso** P., Metamorphosis castigatissima cum Raphaelis Regii commentariis, Parma 1505 (Erstausgabe 1493).
- Ovidius Naso** P., Metamorphoseos libri XV. ... emendati cum Raphaelis Regii ... in eosdem enarrationibus necnon et Lactantii et Petri Lavini commentariis..., Venedig (Ioannes Tacuinus) 1534.
- Parthenio** Bernardino, Della imitatione poetica (Venedig 1560), München 1969.
- Perez** Antonio, Segundas cartas. Mas los aphorismos dellas sacados por el Curioso, que saco los de las primeras. Del mismo los aphorismos del libro de las relaciones, Paris 1603, S. 120v.
- Petrarca** Francesco, Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta), Hrsg. v. Gianfranco Contini, Turin 2004.
- Pico della Mirandola** Giovanni, Kommentar zu einem Lied der Liebe (Comento sopra una canzone de amore), Ital.-Dt., Übers. und Hrsg. v. Thorsten Bürklin, Hamburg 2001.
- Pino** Paolo, Dialogo di pittura (Venedig 1548), in: Paola Barocchi [Hrsg.], Trattati d'arte del cinquecento, Fra manierismo e controriforma, Bd.1, S. 93-139.
- Platon**, Sämtliche Werke, Hrsg. v. U. Wolf, Übers. v. F. Schleiermacher, Hamburg 2004.
- Plinius**, Historia Naturalis, Hrsg. v. G. P. Goold, Übers. v. H. Rackham, Cambridge(Mass.)/London 1999.
- Plutarch**, Bellone an pace clariores fuerint Athenienses (De gloria Atheniensium).
- Pozzo** Cassiano dal, Legatione del Signore Cardinale [Francesco] Barberini in Spagna, 1626, Vatikanische Bibliothek, MS. Barberini latino 5689, fol. 121v.
- Quintilian** Marcus Fabius, Institutionis Oratoriae Libri XII (Ausbildung des Redners, 12 Bücher), Hrsg. und Übers. von H. Rahn, Darmstadt 1995.
- Regio** Raffaele [Hrsg.], Publius Ovidius Naso, Metamorphosis castigatissima cum Raphaelis Regii commentariis, Parma 1505 (Erstausgabe 1493).
- Ridolfi** Carlo, Le maraviglie dell'arte, Bd. I, Hrsg. von Detlef von Hadeln, Berlin 1914.
- Robortello** Francesco, In librum Aristotelis de arte poetica explicationes, Florenz 1548.

**Roskill** Mark W., *Dolces "Aretino" and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York 1968.

**Scaliger** Julius Caesar, *Poetices libri septem / Sieben Bücher über die Dichtkunst*, 5 Bde, Hrsg., Übers., Eingel. und Erl. von Luc Deitz und Gregor Vogt-Spira, Stuttgart-Bad Cannstadt 1994-2003.

**Speroni** Sperone, *Dialogo delle lingue*, Hrsg., übers. u. eingel. v. Helene Harth, München 1975.

**Speroni** Sperone, *Dialogo dell'amore*, in: *I dialogi di M. Speron Speroni*, Venedig 1542, S. 2v-35r.

**Terenz**, *The Eunuch*, Lat.-Engl., Hrsg. und Übers. von A.J. Brothers, Warminster 2000.

**Varchi** Benedetto, *Lezzione di M. Benedetto Varchi, nella quale si disputa della maggioranza dell'arti, e qual sia piu nobile, la Scultura, o la Pittura (1546)*, in: *Ders., Lezzioni*, Florenz 1590, S. 189-230.

**Varchi** Benedetto, *Il Principio delle lezioni di Benedetto Varchi sopra il Canzoniere di M. Francesco Petrarca; Nel quale si tratta della Poetica in generale... (1553)*, in: *Ders., Lezzioni*, Florenz 1590, S. 560-592.

**Varchi** Benedetto, *Trattato di M. Benedetto Varchi, nel quale si disputa se la grazia puo stare senza la bellezza, e qual piu di queste due sia da desiderare*, in: *Ders., Lezzioni*, Florenz 1590, S. 560-565.

**Varchi** Benedetto, *Libro della Beltà e Grazia*, in: P. Barocchi [Hrsg.], *Trattati dell'arte del Cinquecento. Tra Manierismo e Controriforma*, Bd. 1, Bari 1960, S. 83-91.

**Vasari** Giorgio, *Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architetti*, Hrsg. von R. Bettarini, Florenz 1964.

**Vida** Marco Girolamo, *The "De Arte Poetica" of Marco Girolamo Vida*, herausgegeben und übersetzt von Ralph G. Williams, New York 1976.

### **Sekundärliteratur:**

**Ames-Lewis** Francis / **Rogers** Mary [Hrsg.], *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, Aldershot/Hants/Brookfield 1998.

**Anderson** Jaynie, *Giorgione, Titian and the Sleeping Venus*, in: *Tiziano e Venezia*, Vicenza 1980, S. 337-342.

**Anderson** Jaynie, *Giorgione. The Painter of „Poetic Brevity“*, Paris/New York 1997.

- Andrews** Lew, Story and Space in Renaissance Art. The Rebirth of Continuous Narrative, Cambridge/New York/Melbourne 1995.
- Apollonio** Mario, Storia del Teatro Italiano, Bd. 1 (Dal Medioevo al Cinquecento), Mailand 2003.
- Arasse** Daniel, The Venus of Urbino, or the Archetype of a Glance, in: R. Goffen [Hrsg.], Titian's "Venus of Urbino", Cambridge 1997, S. 91-107.
- Arnheim** Rudolf, Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges, Berlin/New York 2000.
- Aurenhammer** Hans, Studien zur Theorie der „historia“ in Leon Battista Albertis „De pictura“: Themen, Begriffe, Funktionen, unveröffentl. Habil., Wien 2004.
- Baltrusaitis** Jurgis, Imaginäre Realitäten, Fiktion und Illusion als produktive Kraft. Tierphysiognomie – Bilder in Stein – Waldarchitektur – Illusionsgärten, Köln 1984.
- Bambach** Carmen C., Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice 1300-1600, Cambridge 1999.
- Baxandall** Michael, Giotto and The Orators, Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, Oxford 1991.
- Beierwaltes** Werner, Marsilio Ficinos Theorie des Schönen im Kontext des Platonismus, Heidelberg 1980.
- Belting** Hans [Hrsg.], Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, München 2007.
- Bernabei** Franco, Tiziano e Ludovico Dolce, in: R. Pallucchini [Hrsg.], Tiziano e il manierismo europeo, Florenz 1978, S. 307-338.
- Berra** Giacomo, Immagini casuali, figure nascoste e natura antropomorfa nell'immaginario artistico rinascimentale, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 1999,2, S. 358-419.
- Blattner** Evamarie, Holzschnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid: Venedig 1497 und Mainz 1545, München 1998.
- Bock von Wülfigen** Ordenberg, Tiziano Vecellio. Danae, Stuttgart 1958.
- Boehm** Gottfried [Hrsg.], Homo Pictor, Colloquium Rauricum Band 7, München/Leipzig 2001.
- Boehm** Gottfried, Repräsentation – Präsentation – Präsenz. Auf den Spuren des homo pictor, in: G. Boehm [Hrsg.], Homo Pictor, Colloquium Rauricum Band 7, München/Leipzig 2001, S. 3-13.
- Boehm** Gottfried, Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin 2007.
- Boehm** Gottfried [Hrsg.], Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt, München 2008.

- Bohde** Daniela, Haut, Fleisch und Farbe - Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians, Emsdetten 2002.
- Bonicatti** Maurizio, Tiziano e la cultura musicale del suo tempo, in: Tiziano e Venezia, Convegno internazionale di studi Venedig 1976, Vicenza 1980, S. 461-477.
- Borsellino** Nino/**Mercuri** Roberto, Il teatro del Cinquecento, Rom/Bari 1986.
- Brendel** Otto, Borrowings from Ancient Art in Titian, in: The Art Bulletin 37, 1955.
- Brenner** Christoph, Tizian. Die Edinburger Poesie, unveröffentliche Diplomarbeit, Wien 2005.
- Brown** David Alan / **Ferino-Pagden** Sylvia [Hrsg.], Bellini, Giorgione, Tizian und die Renaissance der venezianischen Malerei, Ausst. Kat. Wien Kunsthistorisches Museum 2006.
- Buck** August, Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance, Tübingen 1952.
- Buck** August, Poetiken in der italienischen Renaissance: Zur Lage der Forschung, in: H. Plett [Hrsg.], Renaissance-Poetik, Berlin/New York, 1994.
- Bull** Malcolm, The Mirror of the Gods, Classical Mythology in Renaissance Art, London 2005.
- Busch** Werner, Aretinos Evokation von Tizians Kunst, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 62, 1999, S. 91-105.
- Busch** Werner, Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner, München 2009.
- Caliari** Pietro, Paolo Veronese, sua vita e sue opere, Rom 1888.
- Capelletti** Francesca, L'utilizzazione allegorica dei miti tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio nella pittura e nell'emblematica fra '500 e '600, in: Hans-Jürgen Horn/Hermann Walter [Hrsg.], Die Allegorese des antiken Mythos, Wiesbaden 1997, S. 229-251.
- Cavalli-Björkmann** Görel, Temas Mitológicas en la colección artística de Felipe II, in: Felipe II. Un monarca y su época. Un principe del Renacimiento, Ausst. Kat. Museo del Prado, Madrid 1998-1999, S. 229ff.
- Checa** Fernando, Pintura, música y literatura: algunos fundamentos de la creación pictórica en Tiziano Vecellio, in: Arte y poesía. El amor y la guerra en el Renacimiento, Ausst. Kat. Biblioteca Nacional de España Madrid 2002/2003, S. 107-118.
- Clark** Kenneth, The Nude: A Study in Ideal Form, New York 1956.
- Clements** Robert J., Michelangelos Art and Thought, New York 1991.
- Cole** Bruce, Titian and Venetian Painting, 1450-1590, Boulder 1999.
- Conrat-Tietze** Erika, Die Linearkomposition bei Tizian, Innsbruck 1915.

- Cook** Arthur B., Zeus. A Study in Ancient Religion, Bd. III, Zeus, God of the Dark Sky, Cambridge 1940.
- Cozzi** Gaetano, La donna, L'amore e Tiziano, in: Tiziano e Venezia, Vicenza 1980, S. 47-63.
- Cropper** Elizabeth, On Beautiful Women: Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style, in: The Art Bulletin 58, 1976, S. 374-394.
- Cropper** Elizabeth, The Place of Beauty in the High Renaissance and its Displacement in the History of Art, in: Alvin Vos [Hrsg.], Place and Displacement in the Renaissance, Binghampton/New York 1995, S. 159-205.
- Cropper** Elisabeth, Introduction, in: Frances Ames-Lewis, Mary Rogers [Hrsg.], Concepts of Beauty in Renaissance Art, Aldershot/ Brookfield 1998, S. 1-11.
- Crowe** Joseph A. / **Cavalcaselle** Giovambattista, Leben und Werk Tizians, Leipzig 1877.
- Grandazzi** Josette [Hrsg.], Primatice - Maître de Fontainebleau, Ausst.-Kat., Paris, 2004.
- Dell'Acqua** Gian Alberto, Tiziano, Mailand 1955.
- D'Elia** Una Roman, The Poetics of Titian's Religious Paintings, Cambridge 2005.
- D'Elia** Una Roman, Titian's Mute Poetry, in: Joanna Woods-Marsden [Hrsg.], Titian: Materiality, Likeness, 'Istoria', Turnhout 2007, S. 113-124.
- De Girolami-Cheney** Liana, Vasari's Interpretation of Female Beauty, in: Frances Ames-Lewis, Mary Rogers [Hrsg.], Concepts of Beauty in Renaissance Art, Aldershot/Hants/Brookfield 1998, S. 179-90.
- De Girolami-Cheney** Liana [Hrsg.], Neoplatonism and the Arts, Lewinston (N.Y.) 2002.
- De Tolnay** Charles, Werk und Weltbild des Michelangelo, Zürich 1949.
- Di Maria** Salvatore, The Italian Tragedy in the Renaissance. Cultural Realities and Theatrical Innovations, Lewisburg/London 2002.
- Dionisotti** Carlo, Tiziano e la letteratura, in: R. Pallucchini [Hrsg.], Tiziano e il manierismo europeo, Florenz 1978, S. 259-270.
- Dionisotti** Carlo, Scritti sul Bembo, Turin 2002.
- Ebbesmeyer** Sabrina, Zwischen Physiologie und Spiritualität. Zur Rezeption des platonischen *Symposions* in der Philosophie der Renaissance, in: S. Matuschek [Hrsg.], Wo das philosophische Gespräch ganz in Dichtung übergeht. Platons Symposion und seine Wirkung in der Renaissance, Romantik und Moderne, Heidelberg 2002, S. 17-32.
- Eco** Umberto, Das Offene Kunstwerk, Frankfurt am Main 1973.
- Egan** Patricia, Poesia and the Fête champêtre, in: The Art Bulletin 41, 1959, S. 302-313.
- Ekserdjian** David, Correggio, New Haven/London 1997.

- Elkins** James, *On Pictures and the Words That Fail Them*, Cambridge/New York/Melbourne 1998.
- Fabianski** Marcin, *Correggios Erotic Poesie*, Krakau 1998.
- Falletti** Franca [Hrsg.], *Venere e Amore / Venus and Love, Michelangelo e la nuova bellezza ideale / Michelangelo and the new Ideal of beauty*, Ausst. Kat., Florenz 2002.
- Falomir** Miguel [Hrsg.], *Tiziano*, Ausst.Kat. Museo del Prado, Madrid 2003.
- Fehl** Phillip, *Titian and the Olympian Gods: The "camerino" for Philip II.*, in: *Tiziano e Venezia, Convegno internazionale di studi Venedig 1976*, Vicenza 1980, S. 139-47
- Fehl** Phillip, *Decorum and Wit: The Poetry of Venetian Painting. Essays in the History of the Classical Tradition*, Wien 1992.
- Fedi** Roberto, *Pietro Bembo, umanista veneziano*, in: *Malato Enrico [Hrsg.], Storia della Letteratura Italiana, 14 Bd., Rom 1995-2004, Bd. 4, S. 529-33.*
- Fedi** Roberto, *Baldassare Castiglione*, in: *Malato Enrico [Hrsg.], Storia della Letteratura Italiana, 14 Bd., Rom 1995-2004, Bd. 4, S. 553-562.*
- Ferino-Pagden** Sylvia [Hrsg.], *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Ausst.Kat., Wien Kunsthistorisches Museum: 18.10. 2007 bis 6.1.2008.
- Fermor** Sharon, *Poetry in Motion: Beauty in Movement and the Renaissance Conception of *leggiadria**, in: *Frances Ames-Lewis, Mary Rogers [Hrsg.], Concepts of Beauty in Renaissance Art*, Aldershot/ Brookfield 1998, S. 124-133.
- Fischel** Oskar, *Tizian, Des Meisters Gemälde*, Stuttgart/Leipzig 1911 (4. Ausg.).
- Fortini-Brown**, Patricia, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven [Conn.] 1988.
- Fowler** Alastair, *Renaissance Realism. Narrative Images in Literature and Art*, Oxford/New York 2003.
- Gage** John, *Kulturgeschichte der Farbe, Von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin 2001.
- Garrand** Mary D., „Art more Powerful than Nature“? Titian’s Motto Reconsidered, in: P. Meilman [Hrsg.], *The Cambridge Companion to Titian*, Cambridge 2004, S. 241-261.
- Gaughan** Martin, *Art/History between the Linguistic and Pictorial ‚Turns‘*, in: A. Braida/G. Pieri [Hrsg.], *Image and Word. Reflections of Art and Literature from the Middle Ages to the Present*, Oxford 2003, S. 206-221.
- Gebauer** Gunter/**Wulf** Christoph, *Mimesis: Kultur-Kunst-Gesellschaft*, Hamburg 1992.
- Gentili** Augusto, *Da Tiziano a Tiziano, Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Rom 1988.

- Gilbert** Creighton, On Subject and Non-Subject in Italian Renaissance Pictures, in: *The Art Bulletin* XXXIV (1952), S. 202-216.
- Ginzburg** Carlo, Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel `500, in: Tiziano e Venezia, Convegno internazionale di studi (Venedig 1976), Vicenza 1980, S. 125-35.
- Ginzburg** Carlo, Titian, Ovid, and Sixteenth-Century Codes for Erotic Illustration, in: R. Goffen [Hrsg.], *Titian's "Venus of Urbino"*, Cambridge 1997, S. 23-36.
- Gioseffi** Decio, Tiziano, Bergamo 1959.
- Goffen** Rona [Hrsg.], *Titian's "Venus of Urbino"*, Cambridge 1997.
- Goffen** Rona, Sex, Space, and Social History in Titian's Venus of Urbino, in: R. Goffen [Hrsg.], *Titian's "Venus of Urbino"*, Cambridge 1997, S. 63-90.
- Goffen** Rona, *Titian's Women*, New Haven 1997.
- Gregori** Mina, Tiziano e l' Aretino, in: R. Pallucchini [Hrsg.], *Tiziano e il manierismo europeo*, Florenz 1978, S. 271-306.
- Griesser** Martina / **Gustavson** Natalia, Beobachtungen zu Technik und Material in Tizians Spätwerk, in: S. Ferino-Pagden [Hrsg.], *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Ausst.Kat., Wien Kunsthistorisches Museum: 18.10. 2007 bis 6.1.2008.
- Gronau** Georg, Tizian, Berlin 1900.
- Guthmüller** Hans-Bodo, Beobachtungen zum Aufbau der Metamorphosen Ovids, Diss. Marburg/Lahn 1964.
- Guthmüller** Bodo, Ovidübersetzungen und die mythologische Malerei. Bemerkunen zur Sala dei Giganti Giulio Romanos, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz XXI*, 1977, S. 35-68.
- Guthmüller** Bodo, Ovidio Metamorphoseos Vulgare, Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance, Boppard am Rhein 1981.
- Guthmüller** Bodo, *Studien zu Antiken Mythologie in der Renaissance*, Weinheim 1986.
- Guthmüller** Bodo, Bild und Text in Lodovico Dolces *Trasformationi*, in: H. Walter / H.J. Horn [Hrsg.], *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild*, Berlin 1995, S. 58-78.
- Guthmüller** Bodo, Formen des Mythenverständnisses um 1500, in: Hans-Jürgen Horn/Hermann Walter [Hrsg.], *Die Allegorese des antiken Mythos*, Wiesbaden 1997, S. 37-61.

**Guthmüller** Bodo, Die italienische Übersetzung der Renaissance im Bezugfeld des Eigenen und des Fremden, in: Naguschewski, Dirk / Trabandt, Jürgen [Hrsg.], Was heißt hier „fremd“? – Studien zu Sprache und Fremdheit, Berlin 1997, S. 151-162.

**Hammer-Tugendhat** Daniela, Erotik und Geschlechterdifferenz. Aspekte zur Aktmalerei Tizians, in: Markus Reisenleitner/Karl Vocelka [Hrsg.], Privatisierung der Triebe? Sexualität in der frühen Neuzeit. Frühneuzeit Studien Bd. 1, Frankfurt a. M. 1993, S. 369ff.

**Heckscher** William S., „Recorded from Dark Recollection“, in: Millard Meiss [Hrsg.], De artibus opuscula XL, Essays in honour of Erwin Panofsky, Vol. 1, New York 1961, S. 187-200.

**Heinemann** Fritz, La bottega di Tiziano, in: Tiziano e Venezia, S. 433-440.

Heinen Ulrich, Komponieren im Affekt. Vergil – Monteverdi – Rubens, in: Herding/Krause-Wahl [Hrsg.], Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen. Emotionen in Nahaussicht, Taunusstein 2007, S. 161-188.

**Heller** Eva, Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, kreative Farbgestaltung, Hamburg 2004.

**Hempfer** Klaus W. [Hrsg.], Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen; Literatur, Philosophie, bildende Kunst, Stuttgart 1993.

**Hendrix** Harald, Provoking Disgust as an Aesthetic Strategy: On the Representation of the Non-Beautiful in Aristotle's Poetics and in Art Theory of the Italian Renaissance and Baroque, in: Herding/Krause-Wahl [Hrsg.], Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen. Emotionen in Nahaussicht, Taunusstein 2007, S. 119-132.

**Heninger** S. K., Early Book Illustration and Narrative Closure. The Case of Ovid's Metamorphoses, in: G. Sorelius/M. Srigley [Hrsg.], Cultural Exchange between European Nations during the Renaissance. Proceedings of the Symposium arranged in Uppsala by the Forum for Renaissance Studies of the English Department of Uppsala University, 5-7 June 1993, Uppsala 1994, S. 41-68.

**Herding** Klaus/**Krause-Wahl** Antje [Hrsg.], Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen. Emotionen in Nahaussicht, Taunusstein 2007.

**Herrick** Marvin T., Italian Tragedy in the Renaissance, Urbana 1965.

**Hetzer** Theodor, Tizian, Geschichte seiner Farbe; Die frühen Gemälde; Bildnisse (hrsg. von Gertrude Berthold), Stuttgart 1992.

**Hope** Charles, A Neglected Document about Titian's „Danae“ in Naples. In: Arte Veneta 31, 1977, S. 188-189.

- Hope** Charles, Problems of Interpretation in Titian's Erotic Paintings, in: Tiziano e Venezia, Convegno internazionale di studi Venedig 1976, Vicenza 1980, S. 111-24.
- Hope** Charles, Titian, London 1980.
- Hope** Charles, "Poesie" and Painted Allegories, in: Jane Martineau [Hrsg.], The Genius of Venice 1500 – 1600, Ausst.Kat. Royal Academy of Arts, London 1983, S. 35-37.
- Hösle** Johannes, Das italienische Theater von der Renaissance bis zur Gegenreformation, Darmstadt 1984.
- Huber-Rebenich** Gerlinde, Die Holzschnitte zum Ovidio Metamorphoseos Vulgare in ihrem Textbezug, in: Hermann Walter / Hans-Jürgen Horn [Hrsg.], Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild, Berlin 1995, S. 48-57.
- Hulse** Clark, The Rule of Art. Literature and Painting in the Renaissance, Chicago/London 1990.
- Humfrey** Peter, Carpaccio, Florenz 1991.
- Humfrey** Peter, Tizian, Berlin 2007.
- Ilchman** Frederick [Hrsg.], Titian, Tintoretto, Veronese. Rivals in Renaissance Venice, Ausst. Kat. Boston/Paris 2009.
- Jäger** Michael, Theorie des Schönen in der Renaissance, Köln 1990.
- Janson** Horst W., The „Image Made by Chance“ in Renaissance Thought, in: M. Meiss [Hrsg.], De artibus opuscula XL, Essays in Honour of Erwin Panofsky, New York 1961
- Joannides** Paul, Titian to 1518, New Haven 2001, S. 288ff.
- Jocelyn** Henry David, Giovanni Boccaccio's Interpretations of the Greco-Roman Myths and the Constraints and Impulses of his own Times, in: H.J. Horn/H. Walter [Hrsg.], Die Allegorese des antiken Mythos, Wiesbaden 1997, S. 253- 265.
- Kablitz** Andreas, Dichtung und Wahrheit – Zur Legitimität der Fiktion in der Poetologie des Cinquecento, in: Klaus W. Hempfer [Hrsg.], Ritterepik der Renaissance: Akten des deutsch – italienischen Kolloquiums Berlin 1987, Stuttgart 1989, S. 77-122.
- Kamen** Henry, Philip II. of Spain, New Haven/London 1997.
- Kaufmann** Georg, Sprache und bildende Kunst, in: Werner Busch [Hrsg.], Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann, Berlin 1978, S. 541-549.
- Keller** Harald, Tizians *Poesie* für König Philipp II. von Spanien, Wiesbaden 1969.
- Kemp** Wolfgang, Disegno: Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19, 1974, S. 219-240.

- Klaniczay** Tibor, La lotta antiaristotelica dei teorici del manierismo, in: R. Pallucchini [Hrsg.], Tiziano e il manierismo europeo, Florenz 1978, S. 367-387.
- Koos** Marianne, Bildnisse des Begehrens. Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts; Giorgione, Tizian und ihr Umkreis, Emsdetten 2006.
- Kovacic-Laule** Angelika, Michelangelo als platonischer Dichter. Interpretationen ausgewählter Gedichte mit einer historischen Einführung, Diss. Freiburg im Breisgau 1978.
- Kren** Thomas [Hrsg.], Renaissance Painting in Manuscripts. Treasures from the British Library, New York/London 1983.
- Kristeller** Paul Oskar, Die Philosophie des Marsilio Ficino, Frankfurt am Main 1972.
- Kristeller** Paul Oskar, Studies in Renaissance Thought and Letters, Rom 1956.
- Kruse** Christiane, Fleisch werden - Fleisch malen. Malerei als "incarnazione"; mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell'Arte von Cennino Cennini, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 63, 2000, S. 305-325.
- Kruse** Christiane, "Wozu Menschen oder Blumen malen?" Medienanthropologische Begründungen der Malerei zwischen Hochmittelalter und Frührenaissance, in: G. Boehm [Hrsg.], Homo Pictor, Colloquium Rauricum Band 7, München/Leipzig 2001, S. 109-141.
- Land** Norman E., The Viewer as Poet, The Renaissance Response to Art, University Park Pennsylvania 1994.
- Larivaille** Paul, Pietro Aretino, in: E. Malato [Hrsg.], Storia della letteratura italiana, Bd. 4, 755-786.
- Lee** Rensselaer W., Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting, in: The Art Bulletin XXII, No. 4, Dez. 1940, S. 197-269.
- Leinkauf** Thomas, Der Begriff des Schönen im 15. und 16. Jahrhundert: Seine philosophische Bedeutung und Hinweise auf sein Verhältnis zur Theorie von Poesie und Kunst, in: Plett [Hrsg.], Renaissance-Poetik, Berlin/New York, 1994, S. 53-74.
- Leonhard** Jürgen / **Krause** Katharina, Poesie und Bild, Die Actaeon-Geschichte in Ovids *Metamorphosen*, in: R. Brandt/S. Schmidt [Hrsg.], Mythos und Mythologie, Berlin 2004.
- Letteri** Dan, Landscape and Lyricism in Giorgiones *Tempesta*, in: Artibus et Historiae 30, 1994 (XV), S. 55-88.
- Lüdemann** Peter, Virtus und Voluptas. Beobachtungen zur Ikonographie weiblicher Aktfiguren in der venezianischen Malerei des frühen Cinquecento, Berlin 2008.
- Malato** Enrico [Hrsg.], Storia della Letteratura Italiana, 14 Bd., Rom 1995-2004.

- Marek** Heidi, *Metamorphosen. Wandlungen und Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart. Festschrift für Bodo Guthmüller zum 65. Geburtstag* Wiesbaden 2002.
- Meilman** Patricia [Hrsg.], *The Cambridge Companion to Titian*, Cambridge 2004.
- Metzger** Jürgen, *Everyday Life and Allegory. An Attempt to Understand Giorgione's *Tempesta**, in: S. Ferino-Pagden/G. Nepi Scirè [Hrsg.], *Giorgione, Myth and Enigma*, Ausst. Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum 2004, S. 111-117.
- Michels** Norbert, *Bewegung zwischen Ethos und Pathos: Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, Münster 1988.
- Millner Kahr** Madlyn, *Danae: Virtuous, Voluptuous, Venal Woman*, in: *The Art Bulletin* 60, 1978, S. 43-55.
- Mitchell** W. J. T., *Picture theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1995.
- Morgana** Silvia [Hrsg.], *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo*, Mailand 2001.
- Nash** Jane C., *Veiled Images, Titian's Mythological Paintings for Philip II.*, Philadelphia/London/Toronto 1985.
- Nead** Lynda, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, London/New York 1992.
- Nelson** John Charles, *Renaissance Theory of Love. The Context of Giordano Bruno's *Eroici Furori**, New York 1958.
- Neuschäfer** Anne, *Lodovico Dolce als dramatischer Autor im Venedig des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2004.
- Nordenfalk** Carl, *Tizians Darstellung des Schauens*, in: *Nationalmusei Arsbok* 1947/48, S. 39-60.
- Oberhuber** Konrad, *Giulio Romano pittore e disegnatore a Mantova*, in: *Giulio Romano*, Ausst. Kat. Mantua Palazzo del Te 1989, Mailand 1989, S. 135-75.
- Ost** Hans, *Titian-Studien*, Köln/Wien 1992.
- Padoan** Giorgio, "Ut picture poesis": *Le <<pitture>> di Ariosto, le <<poesie>> di Tiziano*, in: *Tiziano e Venezia, Convegno internazionale di studi Venedig* 1976, Vicenza 1980, S. 91-102.
- Padoan** Giorgio, *A casa di Tiziano, una sera d'agosto*, in: *Tiziano e Venezia, Convegno internazionale di studi Venedig* 1976, Vicenza 1980, S. 357-367.
- Pallucchini** Rudolfo, *Tiziano*, Florenz 1969.
- Pallucchini** Rudolfo [Hrsg.], *Tiziano e il manierismo europeo*, Florenz 1978, S. 307-338.
- Panofsky** Erwin, *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, London 1969.

- Panofsky** Erwin, The Neoplatonic Movement and Michelangelo, in: Studies in Iconology, New York 1962.
- Pardo** Mary, Artifice as Seduction in Titian, in: James G. Turner [Hrsg.], Sexuality and Gender in Early Modern Europe, Institutions, Texts, Images, Cambridge 1995.
- Pardo** Mary, Veiling the Venus of Urbino, in: R. Goffen [Hrsg.], Titian's "Venus of Urbino", Cambridge 1997, S. 108-128.
- Patterson** Annabel M., Hermogenes and the Renaissance. Seven Ideas of Style, Princeton 1970.
- Pedrocco** Filippo, Tizian, München 2000.
- Pignatti** Teresio/**Pedrocco** Filippo, Giorgione, München 1999.
- Plett** Heinrich F. [Hrsg.], Renaissance-Poetik, Berlin/New York, 1994.
- Pochat** Götz [Hrsg.], Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien, Graz 1990.
- Pochat** Götz, Imitatio und Superatio in der bildenden Kunst, in: P. Naredi-Rainer [Hrsg.], Imitatio. Von der Produktion künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse, Berlin/Innsbruck 2001, S. 11-47.
- Pozzi** Giovanni, Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione, in: Lettere Italiane XXXI (1979), S. 3-30.
- Praz** Mario, Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts, Washington D.C. 1970.
- Preimesberger** Rudolf, Pitture tragiche: Raffaello e la Poetica di Aristotile, in: K. Hempfer [Hrsg.], Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen; Literatur, Philosophie, bildende Kunst, Stuttgart 1993, S. 195-209.
- Puttfarcken** Thomas, The Dispute about „Disegno“ and „Colorito“ in Venice, in: P. Ganz/M. Gosebruch [Hrsg.], Kunst und Kunsttheorie 1400-1900, Wiesbaden 1991, S. 75-99.
- Puttfarcken** Thomas, Titian and Tragic Painting, Aristotle's Poetics and the Rise of the Modern Artist, New Haven 2005.
- Quivier** Francois, Benedetto Varchi and the Visual Arts, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 50, 1987, S. 219-224.
- Raffini** Christine, Marsilio Ficino, Pietro Bembo, Baldassare Castiglione: Philosophical, Aesthetic and Political Approaches in Renaissance Platonism, New York / Wien 1998.
- Rapp** Jürgen, The „Favola“ in Giorgione's *Tempesta*, in: S. Ferino-Pagden/G. Nepi Scirè [Hrsg.], Giorgione, Myth and Enigma, Ausst. Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum 2004, S. 119-123.

- Rearick** W.R., Titian's Later Mythologies, in: *Artibus et Historiae* 33, 1996, S. 23-67.
- Rhein** Gudrun, *Der Dialog über die Malerei, Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien 2008.
- Rogers** Mary, *The Artist as Beauty*, in: Frances Ames-Lewis, Mary Rogers [Hrsg.], *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, Aldershot/ Brookfield 1998, S. 93-106.
- Rosand** David, *The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition*, in: *L'Arte* 1970 (11/12), S. 5ff.
- Rosand** David, *Titian and the Eloquence of the Brush*, in: *Artibus et Historiae* 3, 1981, S. 85-96.
- Rosand** David [Hrsg.], *Titian: His World and Legacy*, New York 1982.
- Rosand** David, *Painting in Sixteenth-Century Venice*, Cambridge 1997.
- Rosand** David, *So-And-So Reclining on her Couch*, in: R. Goffen [Hrsg.], *Titian's "Venus of Urbino"*, Cambridge 1997, S. 37-62.
- Rosand** David, *Inventing Mythologies. The Painters Poetry*, in: P. Meilman [Hrsg.], *The Cambridge Companion to Titian*, Cambridge 2004, S. 35-57.
- Rupprecht** Bernhard, *Tizian, Farbe-Dunkel-Materie*, in: *Monumental*, Festschrift für Michael Petzet, München 1998, S. 605-13.
- Rylands** Philip, *Palma il Vecchio. L'opera completa*, Mailand 1988.
- Santore** Cathy, *Danae: The Renaissance Courtesan's Alter Ego*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54, 1991, S. 412-27.
- Schade** Sigrid, *Himmliche und/oder Irdische Liebe. Allegorische Lesarten des weiblichen Aktbildes der Renaissance*, in: Dies.[Hrsg.], *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, Köln/Weimar/Wien 1994, S. 95-112.
- Schmitt** Arbogast, *Der Philosoph als Maler - der Maler als Philosoph. Zur Relevanz der platonischen Kunsttheorie*, in: G. Boehm [Hrsg.], *Homo Pictor, Colloquium Rauricum Band 7*, München/Leipzig 2001, S. 32-54.
- Schneider Adams** Laurie, *Iconographic Aspects of the Gaze in Some Paintings by Titian*, in: P. Meilman [Hrsg.], *The Cambridge Companion to Titian*, Cambridge 2004, S. 225-240.
- Settis** Salvatore, *Danae verso il 1495*, in: *I Tatti Studies, Essays in the Renaissance* 1, Florenz 1995, S. 207-37.
- Seznec** Jean, *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art*, New York 1953.
- Shearman** John, *Only Connect..., Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992.

- Shearman** John, Manierismus. Das Künstliche in der Kunst, Weinheim 1994.
- Sluijter** Eric Jan, Rembrandt and the Female Nude, Amsterdam 2006.
- Spörl** Uwe, Basislexikon Literaturwissenschaft, Paderborn 2006 (2. Auflage).
- Stillers** Rainer, Zwischen Legitimation und systematischem Kontext: Zur Stellung der Mythologie in der italienischen Renaissancepoetik, in: H. Plett [Hrsg.], Renaissance-Poetik, Berlin/New York, 1994, S. 37-52.
- Studdart-Kennedy** Gerald, Titian: Metaphors of Love and Renewal, in: Word & Image 3/1, 1987, S. 27-40.
- Summers** David, Michelangelo and the Language of Art, Princeton 1981.
- Suida** Wilhelm, Tizian frühestes Danaebild, in: Belvedere XII, 1934, S. 72-75.
- Suthor** Nicola, Augenlust bei Tizian, Zur Konzeption sensueller Malerei in der frühen Neuzeit, München 2004.
- Tanner** Marie C., Titian: The „Poesie“ for Philip II., Diss. New York University 1976.
- Tatarkiewicz** Wladyslaw, History of Aesthetics, 3 Bd., New York 2005.
- Tateo** Francesco, La „riscoperta“ di Aristotele e le discussioni sulla poetica e sulla retorica. Ludovico Castelvetro, in: E. Malato [Hrsg.], Storia della letteratura italiana, Bd. IV, S. 482-489.
- Tempestini** Anchise, Giovanni Bellini, München 1998.
- Tischner** Sabine, Tizian und Maria von Ungarn. Der Zyklus der „pene infernali“ auf Schloß Binche (1549), Frankfurt/Main 1994.
- Thiemann** Michael, Lügenhafte Bilder. Ovids *favole* und das Historienbild der italienischen Renaissance, Göttingen 2002.
- Tietze** Hans, An Early Version of Titian's Danae. An Analysis of Titian's Replicas, in: Arte Veneta VIII (1954), S. 199ff.
- Venturi** Adolfo, Altro gruppo di pitture inedite, in: L'Arte, 1938, S. 191f.
- Verheyen** Egon, The Palazzo del Te in Mantua. Images of Love and Politics, Baltimore/London 1977.
- Von Rosen** Valeska, Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians, Emsdetten 2001.
- Walters** Henry B., Catalogue of Greek and Etruscan Vases in the British Museum, Bd. 3: Vases of the Finest Period, London 1896.
- Warncke** Carsten Peter, Sprechende Bilder – Sichtbare Worte, Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1987.
- Warner** Mariana, Altes Weib und alte Vettel: Allegorien der Laster, in: Sigrid Schade [Hrsg.], Allegorien und Geschlechterdifferenz, Köln/Weimar/Wien 1994.

- Warnke** Martin, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1996.
- Warnke** Martin, Nah und Fern zum Bilde, Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie, Köln 1997.
- Weinberg** Bernard, A History of Literary Criticism in 16th Century Italy, 2 Bd., Chicago 1961.
- Wethey** Harold, The Paintings of Titian, 3 Bd., London 1975.
- Williams** Jay, The World of Titian, New York 1968.
- Wind** Edgar, Pagan Mysteries in the Renaissance, London 1958.
- Wittkower** Rudolf, Architectural Principles in the Age of Humanism, London 1949.
- Woods-Marsden** Joanna [Hrsg.], Titian: Materiality, Likeness, 'Istoria', Turnhout 2007.
- Zapperi** Roberto, Tizian, Paul III. und seine Enkel. Nepotismus und Staatsportrait, Frankfurt am Main 1990.
- Zapperi** Roberto, Alessandro Farnese, Giovanni della Casa and Titian's *Danae* in Naples, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 54 (1991), S. 159-171.

## Kurzfassung

Diese Dissertation beschäftigt sich mit den wechselseitigen Beziehungen zwischen Malerei und Dichtung am Beispiel von Tizians Danaebildern. Tizian bezeichnete seine mythologischen Bilder für Philip II. von Spanien, darunter auch die Danae, als „poesie“. Da Tizian von der Danae drei verschiedene Versionen im Abstand von jeweils einigen Jahren malte, eignen sich diese Bilder besonders, um auch die Entwicklungen seines Stils im Vergleich zu den gleichzeitigen schwerwiegenden Entwicklungen in der Dichtung zu untersuchen. So vollzieht sich etwa zwischen der Entstehung der beiden frühesten (und hochrangigen) Versionen in der Dichtung ein Paradigmenwechsel, der vor allem durch die Wiederentdeckung von Aristoteles' Poetik und der antiken Tragödie bestimmt wird. Diese Entwicklung hatte offenbar auch für die Malerei Tizians einen Wechsel von einem eher lyrisch-naturalistischen Stil zu einem ausgeprägt dramatischen Stil zur Folge, der auch in der Entwicklung von Tizians offenem Malstil seine Auswirkungen zeigt.

Die wechselseitigen Einflüsse zwischen Malerei und Poesie werden unter anderem durch den inhaltlichen und stilistischen Vergleich der Bilder mit ihren schriftlichen Quellen untersucht. Zu diesem Zweck soll eine genaue Untersuchung der gleichzeitigen poetologischen Quellen, in Kombination mit dem Vergleich zu den kunsttheoretischen Quellen, die nötigen Kategorien liefern. Dadurch wird es möglich, verbindliche Aussagen zu den verschiedenen Möglichkeiten der Interpretation von poetischen Werken aus der Sicht der damaligen Kommentatoren zu ziehen, was wiederum zur weiteren Aufklärung von nach wie vor umstrittenen Fragen zur Interpretation und zur Bedeutung von Tizians Gemälden dienen soll. So kann z.B. gezeigt werden, dass der Gegensatz zwischen (erotischer) Sinnlichkeit und moralisierend-gelehrtem Anspruch auf allegorischer Ebene auch in den Schriften der Poetik heftig diskutiert wurde, mit dem Ergebnis, dass Sinnlichkeit und moralisierende Lehre (zumeist) keinen Widerspruch darstellen mussten, sondern in den Augen der meisten Poetiker Hand in Hand gingen. Ähnlich wie in der Rhetorik galt in der Poetik besonders, dass die Vermittlung geistiger Inhalte am besten in Kombination mit kunstvollem Ausdruck und zum Teil auch Sinnlichkeit und Pathos funktioniert, und umgekehrt wurde die Vernachlässigung des Inhalts zugunsten einer einseitigen Konzentration auf den künstlerischen Ausdruck als oberflächlich getadelt.

Ein weiterer Aspekt ist die Erotik der Darstellung und ihre Rolle für die Erzählung. Die Figur der Danae scheint zwar in allen Versionen des Bildes fast gleich gestaltet, aber in der Inszenierung des nackten weiblichen Aktes und der Rolle der Danae in der Erzählung sind

dennoch schwerwiegende Unterschiede zu beobachten. In der ersten Version scheint die Aktfigur noch sehr passiv, und in erster Linie auf den Betrachter bezogen, während sie in der zweiten Version bereits hauptsächlich als aktive Teilnehmerin an der Bildhandlung konzipiert ist. Auch hier sind in den Entwicklungen der Poetik mögliche Erklärungen zu finden.

## Abstract

This dissertation is concerned with the mutual influences between painting and poetry, by the example of Titian's *Danae*. Titian described his mythological works for Prince Philip II. of Spain, including his second Version of the Danae, as "poesie". Because of the happy coincidence that Titian painted three different Versions of his *Danae* over a time span of several years, they are suited extraordinary well to investigate the developments of his style in comparison to the grave developments in poetry at the same time. Especially the rise of Aristotelian poetics and the rediscovery of antique tragedy are mainly taking place in the few years between the execution of the first two versions of Titian's *Danae*. Apparently, these developments had also strong influence on Titian's art, and caused a change of his style from his earlier lyrical naturalism to a distinctive dramatic style, that's also indicated through the development of his open brushwork. The mutual influences between painting and poetry are firstly to be shown by a comparison of the pictures with their poetical sources, considering both content and style. To this end, a detailed study of the simultaneous poetological sources, combined with the comparison to the art-theoretical sources, provide the necessary categories. This makes it possible to provide useful statements about the different ways of interpreting poetic works from the perspective of the commentators at the time, which will in turn lead to further elucidation of still controversial issues for the interpretation and meaning of Titian's paintings. Thus, for example it can be shown, that the contrast between (erotic) sensuality and moralization at an allegorical level was also much discussed in the writings of the theory of poetry, with the result that sensuality and moralizing doctrine (usually) represent no opposition, but in the eyes of most of the commentators went hand in hand. Similar to rhetoric, particularly in poetics it was considered, that the teaching of intellectual content works best in combination with an artful expression, and in some cases sensuality and pathos, and vice versa, the neglect of the content in favor of a one-sided focus on the artistic expression was criticized as superficial.

Another aspect is the eroticism of the representation and its role in the narrative. The figure of Danae appears in all versions of the picture almost the same, but in the staging of the female nude and the role of Danae in the story are still serious differences to be found. In the first version, the figure of Danae seem quite passive, and designed in first place for the view of the beholder, while in the second version she's already designed mainly as an active participant in the narrative of the picture. Also for this developments can be found possible explanations through analogies in the poetics.

## Abbildungsverzeichnis:

- Abb. 1: Tizian, Danae, ca. 1545/46, Neapel, Museo di Capodimonte.  
Abb. 2: Tizian, Danae, ca. 1550-54, Madrid, Museo del Prado.  
Abb. 3: Tizian, Danae (ca. 1560-70), Wien Kunsthistorisches Museum.  
Abb. 4: Tizian, Venus von Urbino, 1536-38, Florenz, Galleria degli Uffizi.  
Abb. 5: Tizian, Danae (1550-54), Röntgenaufnahme.  
Abb. 6: Tizian, Danae (1544-45), Röntgenaufnahme.  
Abb. 7: Correggio, Danae (ca. 1531), Rom, Galleria Borghese.  
Abb. 8: Danae (nach Primaticcio, ca. 1533), Wandteppich, Wien Kunsthistorisches Museum.  
Abb. 9: Meister L.D., Danae (nach Primaticcio, ca. 1533).  
Abb. 10: Eros (nach Lysipp), Rom, Kapitolinische Museen.  
Abb. 11: Attische Vase aus Kyrenaica, Danae, Eros und Amme, London, British Museum.  
Abb. 12: Tizian, Danae (1550-54), Madrid, Museo del Prado, Detail mit Gesicht Jupiters.  
Abb. 13: Tizian, Danae (1550-54) Madrid, Museo del Prado, Darstellung mit Kompositionslinien.  
Abb. 14: Andrea Mantegna, Hl. Sebastian (ca. 1457-59), Detail, Wien Kunsthistorisches Museum.  
Abb. 15: Correggio, Jupiter und Io (ca. 1531), Wien Kunsthistorisches Museum.  
Abb. 16: Cornelis Cort, Stich nach einer Danae Tizians, Wien, Albertina.  
Abb. 17: Tizianwerkstatt, Danae (1555-65), St. Petersburg, Eremitage.  
Abb. 18: Tizian, Nymphe und Schäfer, Wien, Kunsthistorisches Museum.  
Abb. 19: Giorgione und Tizian, Schlafende Venus (1510/11), Dresden, Gemäldegalerie.  
Abb. 20: Tizian, Raub der Europa (1559-62), Boston, Isabella Stuard Gardiner Museum.  
Abb. 24: Tizian, Maria Tempelgang (1534-38), Venedig, Accademia.  
Abb. 21: Tizian, Portrait des Pietro Aretino (1545), Florenz, Palazzo Pitti.  
Abb. 22: Tizian, Tarquinius und Lukrezia (ca. 1570-76), Wien Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste.  
Abb. 23: Vittore Carpaccio, Ankunft der Gesandten (ca. 1495), Venedig, Accademia.  
Abb. 25: Tizian, Diana und Aktäon (1556-59), Edinburgh, National Gallery of Scotland.  
Abb. 26: Tizian, Diana und Kallisto (1556-59), Edinburgh, National Gallery of Scotland.  
Abb. 27: Palma il Vecchio, Badende Nymphen (ca. 1525-28), Wien, Kunsthistorisches Museum.  
Abb. 28: Tizian, Venus und Adonis (1553/54), Madrid, Museo del Prado.  
Abb. 29: Rosso Fiorentino?, Leda und der Schwan (Kopie nach Michelangelo, ca. 1530), London, British Museum.  
Abb. 30: Nicolas Beatrizet, Leda und der Schwan (Kopie nach Michelangelo).  
Abb. 31: Michelangelo, La Notte.  
Abb. 32: Hypnerotomachia Poliphili, Akrisius vor dem Orakel und Danae im Turm.  
Abb. 33: Anonym, Apollo und Daphne, aus: G. del Buonsignori, Ovidio Metamorphoseos Vulgare, Venedig 1497, S. 6r.  
Abb. 34: Anonym, Der Tod des Orpheus, aus: G. del Buonsignori, Ovidio Metamorphoseos Vulgare, Venedig 1497, S. 91v.  
Abb. 35: Anonym, Apollo und Daphne, aus: N. Degli Agostini, Ovidio Metamorphoseos in verso vulgar, Venedig 1522, S. 8v.  
Abb. 36: Anonym, Apollo und Daphne, aus: L. Dolce, Le Trasformationi, Venedig 1553, S. 17.  
Abb. 38: Tizian, Venus mit Orgelspieler, Madrid, Museo del Prado.  
Abb. 39: Tizian, Flora (ca. 1516/17), Florenz, Galleria degli Uffizi.

- Abb. 37: Tizian, Bacchus und Ariadne (1520-23), London, National Gallery.
- Abb. 40: Tizian, Sog. Lavinia (ca. 1545), Neapel, Museo del Capodimonte.
- Abb. 41: Giulio Romano, Jupiter und Olympias, Mantua, Palazzo del Te, Sala di Psyche.
- Abb. 42: Giovanni Bellini, Junge Frau bei der Toilette, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 43: Correggio, Leda und der Schwan (ca 1531/2), Staatliche Museen Berlin – Gemäldegalerie.
- Abb. 44: Jean Louis Theodore Gericault, Der Tod des Petrus Martyr (Kopie nach Tizian), Basel, Kunstmuseum.
- Abb. 45: Tizian, Assunta, 1516-18, Venedig, Frarikirche.
- Abb. 46: Tizian, Die Andrier, Madrid, Museo del Prado.
- Abb. 47: Tizian, Venus von Pardo, Madrid, Museo del Prado.
- Abb. 48: Tizian, Perseus und Andromeda (ca. 1554), Madrid, Museo del Prado.
- Abb. 49: Tizian, Sisyphos (1549), Madrid, Museo del Prado.
- Abb. 50: Anonym, Das „Chateau de Jalousie“ aus dem „Roman de la Rose“, ca. 1490, Manuskript Harley, London, British Library.

**Bilder:**



Abb. 1: Tizian, Danae, ca. 1545/46, Neapel, Museo di Capodimonte.

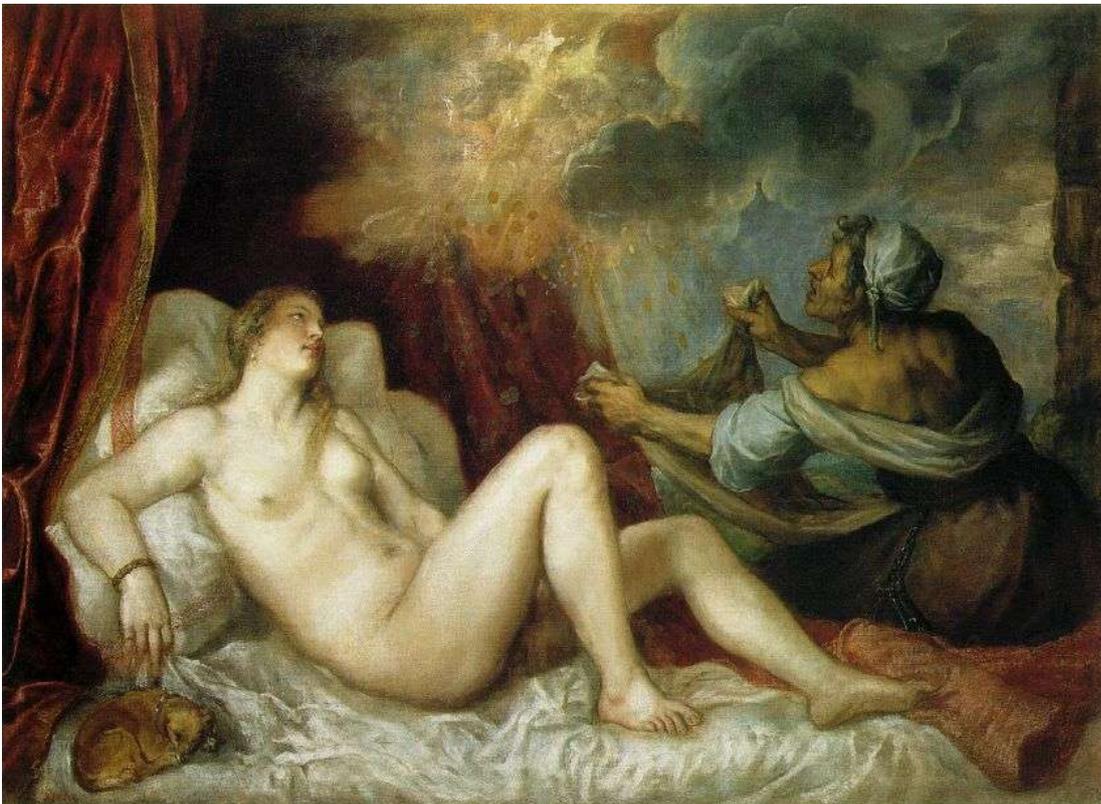


Abb. 2: Tizian, Danae, ca. 1550-54, Madrid, Museo del Prado.



Abb. 3: Tizian, Danae (ca. 1560-70), Wien Kunsthistorisches Museum.



Abb. 4: Tizian, Venus von Urbino, 1536-38, Florenz, Galleria degli Uffizi.



Abb. 5: Tizian, Danae (1550-54),  
Röntgenaufnahme.



Abb. 6: Tizian, Danae (1544-45), Röntgenaufnahme.



Abb. 7: Correggio, Danae (ca. 1531), Rom, Galleria Borghese.

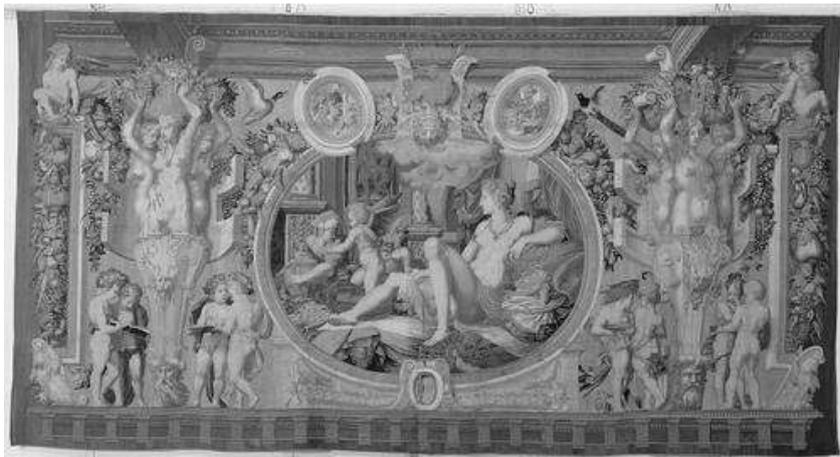


Abb. 8: Danae (nach Primaticcio, ca. 1533), Wandteppich, Wien Kunsthistorisches Museum.



Abb. 9: Meister L.D., Danae (nach Primaticcio, ca. 1533).



Abb. 10: Eros (nach Lysipp), Rom, Kapitolinische Museen.



Abb. 11: Attische Vase aus  
Kyrenaica, Danae, Eros und  
Amme, London, British Museum.



Abb. 12: Tizian, Danae (1550-  
54), Madrid, Museo del Prado,  
Detail mit Gesicht Jupiters.



Abb. 13: Tizian, Danae (1550-54)  
Madrid, Museo del Prado,  
Darstellung mit  
Kompositionslinien.



Abb. 15: Correggio, Jupiter und  
Io (ca. 1531), Wien  
Kunsthistorisches Museum.



Abb. 14: Andrea Mantegna, Hl.  
Sebastian (ca. 1457-59), Detail,  
Wien Kunsthistorisches Museum.



Abb. 16: Cornelis Cort, Stich  
nach einer Danae Tizians, Wien,  
Albertina.



Abb. 17: Tizianwerkstatt, Danae  
(1555-65), St. Petersburg,  
Eremitage.



Abb. 18: Tizian, Nymphen und  
Schäfer, Wien, Kunsthistorisches  
Museum.



Abb. 19: Giorgione und Tizian,  
Schlafende Venus (1510/11),  
Dresden, Gemäldegalerie.



Abb. 20: Tizian, Raub der Europa  
(1559-62), Boston, Isabella  
Stuard Gardiner Museum.



Abb. 21: Tizian, Portrait des  
Pietro Aretino (1545), Florenz,  
Palazzo Pitti.



Abb. 22: Tizian, Tarquinius und  
Lukrezia (ca. 1570-76), Wien  
Gemäldegalerie der Akademie  
der bildenden Künste.



Abb. 23: Vittore Carpaccio,  
Ankunft der Gesandten (ca. 1495),  
Venedig, Accademia.



Abb. 24: Tizian, Maria  
Tempelgang (1534-38), Venedig,  
Accademia.



Abb. 25: Tizian, Diana und Aktäon (1556-59), Edinburgh, National Gallery of Scotland.



Abb. 26: Tizian, Diana und Kallisto (1556-59), Edinburgh, National Gallery of Scotland.



Abb. 27: Palma il Vecchio,  
Badende Nymphen (ca. 1525-28),  
Wien, Kunsthistorisches  
Museum.



Abb. 28: Tizian, Venus und Adonis (1553/54), Madrid, Museo del Prado.



Abb. 29: Rosso Fiorentino?, Leda und der Schwan (Kopie nach Michelangelo, ca. 1530), London, British Museum.



Abb. 30: Nicolas Beatrizet, Leda und der Schwan (Kopie nach Michelangelo).



Abb. 31: Michelangelo, La Notte.



Abb. 32: Hypnerotomachia Poliphili, Akrisius vor dem Orakel und Danae im Turm.



Abb. 33: Anonym, Apollo und Daphne, aus: G. del Buonsignori, Ovidio Metamorphoseos Vulgare, Venedig 1497, S. 6r.



Abb. 34: Anonym, Der Tod des Orpheus, aus: G. del Buonsignori, Ovidio Metamorphoseos Vulgare, Venedig 1497, S. 91v.



Abb. 35: Anonym, Apollo und Daphne, aus: N. Degli Agostini, Ovidio Metamorphoseos in verso vulgar, Venedig 1522, S. 8v.



Abb. 36: Anonym, Apollo und Daphne, aus: L. Dolce, Le Trasformazioni, Venedig 1553, S. 17.



Abb. 37: Tizian, Bacchus und Ariadne (1520-23), London, National Gallery.



Abb. 38: Tizian, Venus mit Orgelspieler, Madrid, Museo del Prado.



Abb. 39: Tizian, Flora (ca. 1516/17), Florenz, Galleria degli Uffizi.



Abb. 40: Tizian, Sog. Lavinia (ca. 1545), Neapel, Museo del Capodimonte.



Abb. 41: Giulio Romano, Jupiter und Olympias, Mantua, Palazzo del Te, Sala di Psyche.



Abb. 42: Giovanni Bellini, Junge Frau bei der Toilette, Wien, Kunsthistorisches Museum.



Abb. 43: Correggio, Leda und der Schwan (ca 1531/2), Staatliche Museen Berlin – Gemäldegalerie.



Abb. 45: Tizian, Assunta, 1516-18, Venedig, Frarikirche.



Abb. 44: Jean Louis Theodore Gericault, Der Tod des Petrus Martyr (Kopie nach Tizian), Basel, Kunstmuseum.



Abb. 46: Tizian, Die Andrier,  
Madrid, Museo del Prado.



Abb. 47: Tizian, Venus von  
Pardo, Madrid, Museo del Prado.



Abb. 48: Tizian, Perseus und  
Andromeda (ca. 1554), Madrid,  
Museo del Prado.



Abb. 49: Tizian, Sisyphos (1549),  
Madrid, Museo del Prado.



Abb. 50: Anonym, Das „Chateau de Jalousie“ aus dem „Roman de la Rose“, ca. 1490, Manuskript Harley, London, British Library.

#### Abbildungsnachweis:

**Alberti** Leon Battista, Das Standbild, die Malerei, die Grundlagen der Malerei, Hrsg. von O. Bätschmann, Darmstadt 2000: Abb. 14.

**Bohde** Daniela, Haut, Fleisch und Farbe - Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians, Emsdetten 2002: Abb. 12.

**Brown** David Alan/**Ferino-Pagden** Sylvia [Hrsg.], Bellini, Giorgione, Tizian und die Renaissance der venezianischen Malerei, Ausst. Kat. Wien Kunsthistorisches Museum 2006: Abb. 42.

**Colonna** Francesco, Hypnerotomachia Polophili, Venedig 1499: Abb. 32.

**Cook** Arthur B., Zeus. A Study in Ancient Religion, III, Cambridge 1940: Abb. 11.

**Fabianski** Marcin, Correggios Erotic Poesie, Krakau 1998: Abb. 15, 34.

**Falletti** Franca [Hrsg.], Venere e Amore, Florenz 2002: Abb. 10, 30, 31.

**Falomir** Miguel [Hrsg.], Tiziano, Ausst.Kat. Museo del Prado, Madrid 2003: Abb. 5b.

**Ferino-Pagden** Sylvia [Hrsg.], Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei, Ausst.Kat., Wien 2007: Abb. 2, 13(vom Autor verändert) , 16, 22.

**Guthmüller** Bodo, Ovidio Metamorphoseos Vulgare, Boppard am Rhein 1981: Abb. 33, 34, 35, 36.

**Humfrey** Peter, Carpaccio, Florenz 1991, Abb. 23.

**Humfrey** Peter, Tizian, Berlin 2007, Abb. 1, 7, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 28, 37, 39, 6.

**Kren** Thomas [Hrsg.], Renaissance Painting in Manuscripts, New York/London 1983: Abb. 50.

**Rylands** Philip, Palma il Vecchio. L'opera completa, Mailand 1988: Abb. 27.

**Suthor** Nicola, Augenzust bei Tizian, München 2004: Abb. 4.

**Verheyen** Egon, The Palazzo del Te in Mantua. Images of Love and Politics, Baltimore/London 1977: Abb. 41.

**Wethey** Harold, The Paintings of Titian, Bd. 3, London 1975: Abb. 3, 8, 17, 18, 29, 38, 40, 44, 45, 46, 47, 48, 49.

## Lebenslauf

Markus Fellingner, geboren am 17.01.1982 in Haag am Hausruck. Besuch der Volksschule Kallham und des BG/BRG Wels Brucknerstrasse.

Ab Oktober 2000 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien. Abschluss des Diplomstudiums im November 2006, mit der Diplomarbeit: „Probleme der Architekturdarstellung bei Vittore Carpaccio“. Nach Ableistung des Zivildienstes folgte ab Oktober 2007 das Doktoratstudium, ebenfalls an der Universität Wien.

Studienschwerpunkte in der Kunstgeschichte und Kunsttheorie der italienischen Renaissance sowie der Architekturgeschichte in Österreich.