

Philosophische Fakultät
Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Göttingen
Prof. Dr. Michael Thimann; Dr. Christine Hübner

Tizians *Ecce Homo* im Werkstattkontext

Abschlussarbeit im Master-Studiengang Kunstgeschichte
zur Erlangung des Akademischen Grades „Master of Arts“ (M.A.)
der Georg-August-Universität Göttingen



vorgelegt am 4. Oktober 2016
von Juliet Ackermann
aus Hannover

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-54521
<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/5452>
DOI: 10.11588/artdok.00005452

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	4
2 Textgrundlagen des <i>Ecce Homo</i>	8
2.1 Evangelien	8
2.2 Apokryphen	11
2.3 Aretinos <i>I Quattro libri de la Humanità di Christo</i>	12
3 Bildvorlagen des <i>Ecce Homo</i>	14
3.1 Bildtraditionen der Zurschaustellung Christi	14
3.2 Motiv des <i>Ecce Homo</i> innerhalb von Tizians Werkkontext	19
3.2.1 Wiener Version des <i>Ecce Homo</i>	19
3.2.2 Die Dornenkrönung Christi	22
3.2.3 Schmerzensmann	24
4 Tizian und seine Werkstatt	27
4.1 Organisation	27
4.2 Mitarbeiterschaft	30
4.3 Des Meisters Werkstattkollektiv	35
4.4 Später Stil des Meisters	40
5 Tizians spätes <i>Ecce Homo</i>	43
5.1 Fiktive Rekonstruktion eines Originals	43
5.2 Ikonographie	46
5.3 Vorbilder und Nachfolger	51
6 Wiederholungen von Tizians spätem <i>Ecce Homo</i>	53
6.1 Prominente Versionen und ihre Nachbildungen	53
6.1.1 Version im Prado	53
6.1.2 Kopien im El Escorial	55
6.1.3 Version in St. Louis	56
6.1.4 Kopien in Münsterscharzach und Wien	60
6.1.5 Version in Hampton Court	64
6.1.6 Weitere Varianten	65
6.2 Das Göttinger <i>Ecce Homo</i>	69
6.2.1 Bildbeschreibung	69
6.2.2 Zustand	70
6.2.3 Provenienz	72
6.2.4 Forschungsgeschichte	77
6.3 Das Dresdner <i>Ecce Homo</i>	81

7 Fazit.....	86
8 Literaturverzeichnis.....	91
9 Bildanhang	101
10 Bildverzeichnis.....	117

1 Einleitung

Unter dem Motto „Seht – da ist der Mensch“ fand vom 25. bis 29. Mai 2016 der 100. Katholikentag in Leipzig statt. Das Zitat mit der lateinischen Entsprechung „Ecce homo“ stellt den Wert und die Würde Menschen in den Mittelpunkt. Der biblische Kontext hinter dem nüchternen Ausspruch ist die Zurschaustellung Christi durch den römischen Statthalter Pontius Pilatus im Neuen Testament: Nachdem Christus zunächst vom Hohepriester Kajaphas und dann von Pontius Pilatus verhört wird, präsentiert ihn letzterer dem Volk und befragt es zu seiner Meinung. Ungeachtet Pilatus Einsatz für den Angeklagten und seinem im Johannesevangelium angeführten Ausspruchs „Ecce homo“, entscheidet sich die aufgehetzte Menschenmenge gegen die eine Freisprechung des vermeintlichen Gotteslästerers Jesus.

Das Thema der Vorführung Christi hat über Jahrhunderte hinweg neben Theologen auch Philosophen, Künstler, Filmemacher und Schriftsteller beschäftigt und inspiriert. Zu den Rezipienten gehört auch der Humanist Pietro Aretino, der in seiner 1538 in Venedig erschienen Prosaerzählung *I Quattro libri de la Humanità di Christo* die Begegnung zwischen Pilatus und Christus neu aufgreift und genauer auf die Frage der Schuld bei der Verurteilung Christi eingeht.

In der Bildenden Kunst hat das Motiv des *Ecce Homo* in letzter Zeit besonders durch ein Fresko in einer Kirche, nahe des spanischen Dorfes Borja in Saragossa, viel öffentliche Aufmerksamkeit erfahren. Eine Gläubige hatte das schlecht erhaltene Kunstwerk im Jahre 2012 nach eigenen Vorstellungen überarbeitet und dabei stark abgewandelt, woraufhin sich ein regelrechter Touristenstrom ins Santuario de Misericordia entwickelte. Nach eigenen Angaben hatte die Rentnerin beim Anblick des leidend aufblickenden Christus das Bedürfnis verspürt, die Malerei in guter Absicht aufzubessern. Für Ecce-Homo-Darstellungen ist die Absicht beim Betrachter Mitleid auszulösen, tatsächlich typisch. Ausgelöst wird das Gefühl durch den Anblick der geschundenen, gedemütigten und fast vollkommen entkleideten Christusgestalt mit gefesselten Händen sowie einem Dornenkranz auf dem Kopf. Hinzu kommt der gesenkte Blick des Angeklagten, der mal als königlich erhabener, mal als gebrochener Mensch erscheint. Anders als beim Motiv des *Schmerzensmanns* wird beim *Ecce Homo* der Moment der Entscheidung thematisiert, in welchem Christus von weiteren Figuren umgeben ist, darunter stets Pontius Pilatus.

Zahlreiche Künstler nahmen sich des Themas der Zurschaustellung Christi durch Pontius Pilatus an, darunter Hieronymus Bosch, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Peter Paul Rubens (Abb. 10) und nicht zuletzt auch Tiziano Vecellio. Mitte des 16. Jahrhunderts erfreute sich das Sujet des *Ecce Homo* derart großer Beliebtheit, dass es von Tizian und seiner Werkstatt unzählige Male wiederholt und variiert wurde. Die zahlreichen Reproduktionen aus der Werkstatt Tizians, auch zu anderen Bildthemen, spiegeln den großen Erfolg des Meisters wider und verweisen auf einen großen Mitarbeiterstab. Tizians großer Ruhm ist dementsprechend auch auf die zahlreichen, hintergründig arbeitenden Angestellten zurückzuführen, durch die eine große Anzahl an Arbeitsaufträgen parallel angenommen und ausgeführt werden konnte. Zu den engagierten Mitarbeitern, die sich mit Eintritt in den Werkstattbetrieb den Stil ihres Meisters aneigneten, zählten neben Familienmitgliedern auch langjährige Angestellte sowie auswärtige Künstler.

Als Leiter einer Werkstatt war Tizian maßgeblich bei der Ideenfindung beteiligt, führte Entwürfe aus, an denen er mitunter nach einer mehrere Monate andauernden Unterbrechung weiterarbeitete und führte auch wichtige, abschließende Partien aus. Um beliebte Bildmotive möglichst einheitlich zu reproduzieren, wurden in der Werkstatt Bildkompositionen von einbehaltenen Entwürfen mithilfe von Kartons auf Leinwände übertragen und weiter ausgeführt – so auch bei den *Ecce-Homo*-Versionen. Ein Großteil der Auftraggeber waren bedeutende Persönlichkeiten des 16. Jahrhunderts, darunter nicht zuletzt auch Karl V.. Als frommer Mensch gab der Kaiser wenige Jahrzehnte nach dem *sacco di Roma* auch ein einfiguriges *Ecce Homo* bei Tizian in Auftrag, das als ein frühes Beispiel gegenreformatorischer Kunst gilt. Andachtsbilder mit der gleichen Komposition hatte Tizian zuvor bereits seinem Freund Pietro Aretino sowie dem Papst Paul III. zukommen lassen.¹

Bei der Erläuterung der Funktionsweise von Tizians Werkstatt ergeben sich diverse Fragen, denen ich nun im Folgenden nachgehen werde. Ausgangspunkt ist hierbei eine Kopie aus der Schule Tizians, die sich in der Göttinger Kunstsammlung befindet. Das Gemälde, das 1902 in die Sammlung gelangte, hat im Gegensatz zu anderen Kopien dieser Art in der Forschungsliteratur bisher wenig Beachtung erfahren. Aus diesem Grund analysiere ich im Rahmen dieser Arbeit die Göttinger Kopie. Indem ich das Werk in einen Entstehungskontext stelle, ergeben sich mehrere Fragestellungen,

¹ Vgl. hierzu Kapitel 3.2.3 Schmerzensmann.

darunter: Wie entstand und entwickelte sich das Ecce-Homo-Bildmotiv, gab es ein Modell bzw. Vorbilder? Warum wurde das Bildmotiv so populär und welche Quellen berichten darüber? Wie lassen sich die Begriffe *abbozzo*, *non-finito* und *ultima maniera* definieren und unterscheiden? Außer der ikonographischen Umsetzung innerhalb von Tizians Œuvre, und dem Aufbau von dessen Werkstatt, wird auch die Auflistung und Beschreibung der anderen überlieferten Ecce-Homo-Kopien sowie ihr Verhältnis untereinander von Bedeutung sein.

Eingangs werden die Textgrundlagen der Zurschaustellung Christi vorgestellt, darunter auch eine Schrift von Tizians Zeitgenosse und Freund Pietro Aretino. Nach den schriftlichen Grundlagen werden anschließend diverse Bildtraditionen erläutert. Hierbei gehe ich insbesondere der Frage nach, wann sich das *Ecce Homo* zu einem eigenständigen Bildthema entwickelte. Im nächsten Schritt wird die Organisation und etwaige Zusammensetzung von Tizians Werkstatt erörtert, die eine simultane und zeitnahe Gemäldeproduktion erst ermöglichten. Aufgrund der Tatsache, dass die dreifigurigen, nahansichtigen Ecce-Homo Versionen vermutlich auf ein gemeinsames, jedoch nicht mehr erhaltenes Modell zurückgehen, erfolgt im Kapitel 5.1 deren fiktive Rekonstruktion. Aus der Aufarbeitung ergibt sich auch eine Darlegung der Forschungsgeschichte, in der die Diskussion über Funktion und Verwendung der Werkvorlage eine bedeutende Rolle einnimmt. Im Hauptteil meiner Arbeit folgt dann die Nennung, Beschreibung und Interpretation der überlieferten Ecce-Homo-Kopien von bzw. nach Tizian. Hierbei werden insbesondere Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausgearbeitet, woraus sich eine Einteilung in Gruppen ergibt. Relativ ausführlich – da bisher in der Form nicht erfolgt – fällt die Analyse und Interpretation der Göttinger Version aus, wobei in diesem Kontext zwischen Bildbeschreibung, Zustand, Provenienz und Forschungsgeschichte unterschieden wird. Bevor ich mit einem Fazit abschließe, gehe ich zuvor noch auf die eng mit der Göttinger verwandten Version aus Dresden ein und setze beide eingehend in Bezug zueinander.

Die zahlreichen Kopien und Varianten von Tizians *Ecce Homo* sind durch diverse Inventare, Biographien, Bestandskataloge und Ausstellungskataloge belegt und in Sekundärliteratur immer wieder diskutiert worden.² In einem kurzen Kommentar zur etwa sechzig Publikationen umfassenden Bibliographie möchte ich Harold Wetheys

² An dieser Stelle sei Frau Dr. Christine Hübner, Frau Lisa Marie Roemer, M.A. sowie Susanne Wenzel, B.A. gedankt, für ihre Hilfe bei der Übersetzung italienischer und spanischer Archivquellen.

1969 erschienenen Band *The Paintings of Titian. The Religious Paintings* hervorheben. Der Teil eines *Catalogue raisonné* listet zahlreiche – wenn auch nicht alle – Kopien und Varianten von Tizians religiöser Ecce-Homo-Komposition auf und stellt sie zueinander in Bezug. Die beiden prominentesten Ecce-Homo-Gemälde Tizians befinden sich im Saint Louis Art Museum in Missouri sowie im Madrider Prado und sind in der Forschungsliteratur der letzten Jahrzehnte vielfach diskutiert worden. Zu den Experten, die sich speziell mit jenen Versionen auseinandergesetzt haben, gehört auch der stellvertretende Museumsdirektor des Prados, Miguel Falomir. In der Zeitschrift „*Artibus et Historiae*“ veröffentlichte Falomir im Jahr 2007 den Aufsatz „‘Christ mocked’, a Late ‘Invenzione’ by Titian“, in welchem er zentrale Thesen zum Entstehungskontext aufstellt und seine Argumente anhand von Röntgenuntersuchungen belegt. Auch auf Falomir werde ich mich in meinen Ausführungen vornehmlich beziehen. Scheinbar bis vor kurzem gänzlich unerforscht bzw. unbekannt dagegen ist ein Gemälde, das im Oktober 2015 im Wiener Dorotheum versteigert wurde. Das Werk, das sich mittlerweile in Privatbesitz befindet, konnte in Vorbereitung auf die Auktion eingehend überprüft und analysiert werden und ist eng verwandt mit der Version in St. Louis sowie einer weniger bekannten Version der Alten Pinakothek. Ähnliche, doch zu einer anderen Gruppe zählende Gemälde befinden sich in Hampton Court, Dresden und Göttingen. Letzteres Werk wurde – nachdem es 1902 in die Sammlung gelangte – in den Bestandskatalogen von Emil Waldmann (1905), Wolfgang von Stechow (1926) und Gerd Unverfehrt (1987) aufgeführt und abwechselnd Bassano oder der Schule Tizians zugeschrieben.

2 Textgrundlagen des *Ecce Homo*

2.1 Evangelien

Die Episode der Zurschaustellung Christi findet sich in allen vier Evangelien der Bibel, am anschaulichsten im 19. Kapitel des Johannesevangeliums. Darin wird Jesus verhaftet und verhört, nachdem er Tributzahlungen verweigert und sich als König sowie Sohn Gottes ausgegeben hatte. Nach dem ersten Prozess vor dem Hohen Rat, wird Jesus am Morgen zu Pontius Pilatus ins Richthaus geschickt, damit der Prokurator der Juden in einem zweiten Prozess ein endgültiges Urteil fällt. Mit den zentralen Worten „Mein Reich ist nicht von dieser Welt“³ sowie „Ich bin ein König. Ich bin dazu geboren und in die Welt gekommen, daß ich die Wahrheit bezeugen soll“⁴ gibt sich Jesus zu erkennen. Als Pilatus daraufhin sich den Anklägern gegenüberstellt und angibt, keine Schuld festgestellt zu haben, schlägt er vor, anlässlich des Passafests den Angeklagten freizulassen. Doch das Volk zeigt sich nicht einverstanden, sodass es schließlich zur Geißelung und Verspottung Christi durch die Soldaten kommt:

„Da nahm Pilatus Jesus und ließ ihn geißeln. Und die Soldaten flochten eine Krone aus Dornen und setzten sie auf sein Haupt und legten ihm ein Purpurgewand an und traten zu ihm und sprachen: Sei begrüßt, König der Juden! und schlugen ihm ins Gesicht. Da ging Pilatus wieder hinaus und sprach zu ihnen: Seht, ich führe ihn heraus zu euch, damit ihr erkennt, daß ich keine Schuld an ihm finde. Und Jesus kam heraus und trug die Dornenkrone und das Purpurgewand. Und Pilatus spricht zu ihnen: Seht, welch ein Mensch!“⁵

Am Ende der zitierten Passage spricht Pilatus die Worte „Seht, welch ein Mensch!“ bzw. „Ecce homo!“. Dieser Ausspruch, der zu einem feststehenden Begriff avancierte, findet sich lediglich im Johannesevangelium.

In anderer Form werden im Matthäusevangelium detailliert die Momente der Peinigung wiedergegeben. Pilatus, der ebenso wie seine Frau gegen eine Verurteilung ist, versucht durch Überzeugungsarbeit das Unheil abzuwenden. Die Menschenmenge, die zwischen der Freilassung von Jesus oder des Mörders Barabbas wählen kann, entscheidet sich für Letzteren. Als sich der Mob trotz gutem Zureden wiederholt gegen Christus ausspricht, wäscht der Statthalter sich schließlich die Hände, bevor er den

³ Siehe Luther 1985, 136.

⁴ Siehe Luther 1985, 136.

⁵ Siehe Luther 1985, 136. 19. Kapitel des Johannesevangeliums, Vers 1 bis 5.

Angeklagten seinem Schicksal überlässt. Im 27. Kapitel des Matthäusevangeliums heißt es unter „Jesu Verurteilung und Verspottung“:

„Zum Fest aber hatte der Statthalter die Gewohnheit, dem Volk einen Gefangenen loszugeben, welchen sie wollten. Sie hatten aber zu der Zeit einen berühmten Gefangenen, der hieß Jesus Barabbas. Und als sie versammelt waren, sprach Pilatus zu ihnen: Welchen wollt ihr? Wen soll ich euch losgeben, Jesus Barabbas oder Jesus, von dem gesagt wird, er sei der Christus? Denn er wußte, daß sie ihn aus Neid überantwortet hatten. Und als er auf dem Richterstuhl saß, schickte seine Frau zu ihm und ließ ihm sagen: Habe du nichts zu schaffen mit diesem Gerechten; denn ich habe heute viel erlitten im Traum um seinetwillen. Aber die Hohepriester und Ältesten überredeten das Volk, daß sie um Barabbas bitten, Jesus aber umbringen sollten. Da fing der Statthalter an und sprach zu ihnen: Welchen wollt ihr? Wen von den beiden soll ich euch losgeben? Sie sprachen: Barabbas! Pilatus sprach zu ihnen: Was soll ich denn machen mit Jesus, von dem gesagt wird, er sei der Christus? Sie sprachen alle: Laß ihn kreuzigen! Er aber sagte: Was hat er denn Böses getan? Sie schrien aber noch mehr: Laß ihn kreuzigen! Als aber Pilatus sah, daß er nichts ausrichtete, sondern das Getümmel immer größer wurde, nahm er Wasser und wusch sich die Hände vor dem Volk und sprach: Ich bin unschuldig in seinem Blut; seht ihr zu! Da antwortete das ganze Volk und sprach: Sein Blut komme über uns und unsere Kinder! Da gab er ihnen Barabbas los, aber Jesu ließ er geißeln und überantwortete ihn, daß er gekreuzigt werde. Da nahmen die Soldaten des Statthalters Jesus mit sich in das Prätorium und sammelten die ganze Abteilung um ihn. Und zogen ihn aus und legten ihm einen Purpurmantel an und flochten eine Dornenkrone und setzten sie ihm aufs Haupt und gaben ihm ein Rohr in seine rechte Hand und beugten die Knie vor ihm und verspotteten ihn und sprachen: Gegrüßet seist du, der Juden König! und spien ihn an und nahmen das Rohr und schlugen damit sein Haupt.“⁶

Auf das Einverständnis des Volks mit den Worten „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder“ folgen besonders demütigende Momente für Christi: Die Soldaten kleiden ihn in einen roten Mantel, setzen ihm eine Dornenkrone auf den Kopf, bespucken und schlagen ihn. Auch wird dem Angeklagten ein Rohr in die rechte Hand gereicht, ein vermeintliches Zepter, um ihn als König zu verhöhnen.

Auch im Markusevangelium hat die Menschenansammlung die Wahl zwischen zwei Angeklagten und entscheidet sich – trotz Pilatus Einwände – gegen Christi. Auch in diesem Evangelium stellen Mantel, Krone und Zepter einen Teil der Verspottung durch die Soldaten dar. Im 15. Kapitel, Vers sechs bis 20 heißt es unter „Jesu Verurteilung und Verspottung“:

Pilatus „pflegte ihnen aber zum Fest einen Gefangenen loszugeben, welchen sie erbat. Es war aber einer, genannt Barabbas, gefangen mit den Aufrührern, die beim Aufruhr einen Mord begangen hatten. Und das Volk ging hinauf und bat, daß er tue, wie er zu

⁶ Siehe Luther 1985, 40 f.

tun pflegte. Pilatus aber antwortete ihnen: Wollt ihr, daß ich euch den König der Juden losgebe? Denn er erkannte, daß ihn die Hohenpriester aus Neid überantwortet hatten. Aber die Hohenpriester reizten das Volk auf, daß er ihnen viel lieber den Barabbas losgebe. Pilatus aber fing wiederum an und sprach zu ihnen: Was wollt ihr denn, daß ich tue mit dem, den ihr den König der Juden nennt? Sie schrien abermals: Kreuzige ihn! Pilatus aber sprach zu ihnen: Was hat er denn Böses getan? Aber sie schrien noch viel mehr: Kreuzige ihn! Pilatus aber wollte dem Volk zu Willen sein und gab ihnen Barabbas los und ließ Jesus geißeln und überantwortete ihn, daß er gekreuzigt werde. Die Soldaten aber führten ihn hinein in den Palast, das ist ins Prätorium, und riefen die ganze Abteilung zusammen und zogen ihm einen Purpurmantel an und flochten eine Dornenkrone und setzten sie ihm auf und fingen an, ihn zu grüßen: Gegrüßet seist du, der Juden König! Und sie schlugen ihn mit einem Rohr auf das Haupt und spien ihn an und fielen auf die Knie und huldigten ihm. Und als sie ihn verspottet hatten, zogen sie ihm den Purpurmantel aus und zogen ihm seine Kleider an.“⁷

Als Schauplatz wird das Prätorium, ein Palast, genannt. Im Markusevangelium beugt sich Pilatus schließlich ebenfalls dem Willen des Volkes und überlässt den Angeklagten den Soldaten, welche ihn als König kleiden und spaßeshalber huldigen.

Im Lukasevangelium erfolgt die Schilderung der Verurteilung Christi weniger detailliert; Purpurmantel, Dornenkrone, Rohrstock werden nicht genannt. Im Kapitel 23, Vers 13 bis 25 heißt es:

„Pilatus aber rief die Hohenpriester und die Oberen und das Volk zusammen und sprach zu ihnen: Ihr habt diesen Menschen zu mir gebracht als einen, der das Volk aufwiegelt; und siehe, ich habe ihn vor euch verhört und habe an diesem Menschen keine Schuld gefunden, derentwegen ihr ihn anklagt; Herodes auch nicht, denn er hat ihn uns zurückgesandt. Und siehe, er hat uns nichts getan, was den Tod verdient. Darum will ich ihn schlagen lassen und losgeben. Da schrien sie alle miteinander: Hinweg mit diesem, gib uns Barabbas los! Der war wegen eines Aufruhrs, der in der Stadt geschehen war, und wegen eines Mordes ins Gefängnis geworfen worden. Da redete Pilatus abermals auf sie ein, weil er Jesus losgeben wollte. Sie riefen aber: Kreuzige, kreuzige ihn! Er aber sprach zum dritten Mal zu ihnen: Was hat denn dieser Böses getan? Ich habe nichts an ihm gefunden, was den Tod verdient; darum will ich ihn schlagen lassen und losgeben. Aber sie setzten ihm zu mit großem Geschrei und forderten, daß er gekreuzigt würde. Und ihr Geschrei nahm überhand. Und Pilatus urteilte, daß ihre Bitte erfüllt werde, und ließ den los, der wegen Aufruhr und Mord ins Gefängnis geworfen war, um welchen sie baten; aber Jesu übergab er ihrem Willen.“⁸

Pilatus spricht sich klar gegen eine Verurteilung aus, indem er die Unschuld des Angeklagten beteuert. Wie auch im Matthäus- und Markusevangelium beharrt er dreimal auf seinem Standpunkt. Sein Vorschlag Jesus schlagen, aber nicht umbringen

⁷ Siehe Luther 1985, 65 f.

⁸ Siehe Luther 1985, 106f.

zu lassen, wird von der Menge nicht angenommen, sodass er sich schließlich dem Willen des Volkes beugt und ihnen Christi überlässt.

2.2 Apokryphen

In den Apokryphen wird die Passage der Verurteilung und Verspottung Christi ebenfalls aufgegriffen. Besonders ausführlich wird die Episode im Nikodemusevangelium beschrieben, welches im 2. Jahrhundert begonnen wurde und ergänzende, detaillierte Angaben zu den kanonischen Evangelien enthält. Nikodemus hatte als Zeitzeuge den Gerichtsverhandlungen beigewohnt und versucht seine Mitmenschen von Jesus Unschuld zu überzeugen. Im ersten Teil des Evangeliums, auch *Acta Pilati* genannt, werden die tumultartigen Ereignisse während des langwierigen Gerichtsprozess ausführlich dargelegt; der zweite Teil handelt von Christi Himmelfahrt. Pilatus wird als eine Person dargestellt, die zwar von Christis Unschuld überzeugt ist, der es jedoch nicht gelingt sich gegen das aufgebrachte Volk durchzusetzen.⁹

In der *Legenda aurea* des Dominikaners Jacobus de Voragine aus der Mitte des 13. Jahrhunderts wird gleichfalls detailliert auf die Verspottung Christi eingegangen. Im Abschnitt „Von der Passion des Herrn“ heißt es hierzu:

„Das Leiden ist zum andern groß gewesen durch den schmähhlichen Spott, der ihm darin erboten ist. Denn er wurde zu vier Malen verspottet. Zuerst ward er verspottet in dem Haufe des Annas, da er verspieen ward und an seine Wange geschlagen, und ihm seine Augen wurden verbunden. Davon spricht Sanct Bernhard 'Guter Jesu, dein tröstlich Antlitz, das die Engel mit begierlicher Freude anschauen, das haben sie mit Speichel entehret, mit ihren Händen zerschlagen, und zum Spott mit einem Tuch verdeckt, und haben die bittern Wunden nicht gesparet'. Er ward zum andern Mal verspottet im Haufe Herodis, der ihn einen Toren schätzte und von Sinnen darum, daß er keine Antwort von ihm haben mochte. Also kleidete er ihn zum Spott in einem weißen Gewand. [...] Warum aber der Herr während seines ganzen Leidens, vor Herodes, Pilatus und den Juden schwieg, das sind drei Ursachen. Erstlich waren sie nicht würdig seine Antwort zu hören. Zum andern, gleich wie Eva gesündigt hatte durch Schwatzen, so wollte Christus sühnen durch Schweigen. Zum dritten, weil alles, was er sprach, von ihnen verkehret und fälschlich ausgelegt ward. Er ward zum dritten Mal verspottet in dem Haufe Pilati, da ihn die Kriegsknechte kleideten in einem Purpurmantel, und gaben ihm

⁹ Vgl. Masser/ Siller 1987, 10 sowie 14.

ein Rohr in seine Hand, und drückten ihm eine Dornenkrone auf sein Haupt, und beugten die Knie vor ihm und sprachen 'Gegrüßet seist du, der Juden König'. Die Krone aber sagt man, sei aus Meerbinsen gewesen, die sind so scharf als Dornen; darum glaubt man, daß sie das Blut aus seinem Haupte trieb. [...] Zum vierten Male ward er geschmähet am Kreuz¹⁰.

In der zitierten Passage wird beschrieben wie Christus viermal schmähhlich verspottet wird: beim ersten Mal vor Hannas, dem jüdischen Hohepriester und Schwiegervater Kajaphas, indem er bespuckt, im Gesicht geschlagen und seine Augen verbunden werden. Beim zweiten Mal wird Jesu vor König Herodes gedemütigt, der ihn für einen nicht zurechnungsfähigen Menschen hielt. Erbost über das Schweigen des Angeklagten, kleidete er ihn in ein weißes Gewand. Beim dritten Mal wird Christus vor einer Menge des Pilatus verspottet. Ähnlich der Schilderung im Matthäusevangelium kleiden die Kriegsknechte ihn in einen Purpurmantel, geben ihm ein Rohr in die Hand und setzten ihm eine schmerzhafteste Dornenkrone auf und rufen scherzhaft ihn als König der Juden an. Die letzte Verspottung erfährt Christi schließlich als er am Kreuz genagelt ist. Im Ausschnitt wird auf die Gründe für Christi Schweigen eingegangen: Zum einen seien seine Peiniger keine Antwort von ihm würdig. Zum anderen leistet er mit seinem Schweigen eine Wiedergutmachung für Evas redseliges, verhängnisvolles Verhalten. Und auch würden seine Worte falsch ausgelegt.

2.3 Aretinos *I Quattro libri de la Humanità di Christo*

Pietro Aretino greift die Begegnung zwischen Pilatus und Christus in seinem Werk *I Quattro libri de la Humanità di Christo* gleichfalls auf. Die erstmals 1538 in Venedig erschienene Prosaerzählung weist eine große Detailgenauigkeit und somit ein großes visuelles Potential auf. So stellt Aretino beispielsweise die Perfektion von Christus Körper mit dem hässlichen Aussehen der Handlanger in Kontrast und reflektiert somit deren moralischen Status. Während der Autor die noch nach der Geißelung bestehende Schönheit Christi hervorhebt, beschreibt er das Aussehen der beiden ihn flankierenden Soldaten als unansehnlich: Das Gesicht des Einen sei hässlich und unattraktiv, von der

¹⁰ Siehe Voragine 1979, 261 f.

Natur gestraft: „[...] havea la faccia co tutti i difetti che puo dar la natura“.¹¹ Der Andere zu seiner Linken sei besonders boshaft: „L’altro posto al lato manco era pieno di tutte le disgratie, che suol dare il mondo à chi ci vive tristamente“.¹²

In Aretinos Text über die Zurschaustellung Christi nimmt außerdem das Element des Lichts eine bedeutende Stellung ein. Den Ausführungen des Autors zufolge waren die Schaulustigen nicht in der Lage den Angeklagten anzublicken, da sie durch Licht geblendet wurden: „I lumi indegni di vederlo si rivolsero dove si rivolgano quãdo son molestati dal vento; E tutti gliocchi, che temerariamēte lo guardarono, abagliarsi quasi mirassero una falda di ghiaccio ferito dal sole“.¹³ In Tizians nahansichtigen *Ecce-Homo*-Bildkompositionen der 1560er Jahre reflektiert Christi Körper ebenfalls helles Licht. Zudem befindet sich in den Versionen stets eine Lichtquelle im Bild – entweder in Form einer Fackel oder eines Fenster bzw. eines Torbogens im Hintergrund.¹⁴

Die Figur des Pilatus trägt in Aretinos Werk nicht die Schuld an der Verurteilung Christi; der Autor beschreibt den Statthalter als eine Person, die sich um eine Freisprechung Christi bemüht:

„Et uscito fuora [Pilato], disse à li accusatori. La semplicita de l’huomo, à cui date tâte colpe ; è tale che nó sa pur rispòdere, nó che peccare. Si che giudicatelo [per] voi stessi ; poi che [per] voi stessi l’havete saputo prèdere. Et essi accio che la parola di Giesu si adempiesse ; significando di che morte doveva morire ; dissero. A noi non è lecito di uccidere alcuno.“¹⁵

Indem Pilatus anführt, der Mensch sei nicht frei von Fehlern und treffe Entscheidungen, die er zuerst auf sich selbst beziehe, versucht er die Menschenmenge mit sachlichen Argumenten zu überzeugen.

¹¹ Siehe Aretino 1540, 76 r. Freie Übersetzung: [...] hatte ein Gesicht mit allen Mängel, die die Natur geben kann.

¹² Siehe Aretino 1540, 76 v. Freie Übersetzung: Der andere defektive Wachposten zu seiner Seite war voll jenes Unglücks, das die Welt denen verleiht, die ein böses Leben führen. Tizian setzte die Figurenbeschreibungen Aretinos besonders anschaulich im Gemälde mit dem Titel *Ecce Homo* um, das sich heute im Prado befindet (Abb. 29). Vgl. hierzu Kapitel 6.1.1.

¹³ Siehe Aretino 1540, 75 v. Freie Übersetzung: Die Blicke, nicht würdig ihn zu sehen, wenden sich ab, so wie sie sich abwenden mögen, wenn sie vom Wind belästigt werden. Und alle Augen, die ihn dennoch wagemutig ansahen, wurden geblendet, so als ob sie auf eine Eisfläche geblickt hätten, die von einem Sonnenstrahl getroffen wurde.

¹⁴ Bzgl. der Ikonographie von Tizians spätem *Ecce Homo* vgl. Kapitel 5.2.

¹⁵ Siehe Aretino 1540, 84 r. Freie Übersetzung: Als Pilatus herausgetreten war, sprach er zu den Anklägern. Die Aufrichtigkeit dieses Menschen, dem ihr so große Schuld zuweist, ist so groß, dass er nicht einmal zu antworten weiß, geschweige denn zu sündigen. Ihr verurteilt ihn vielmehr für euch selbst, denn für euch selbst konntet ihr ihn nehmen. Und er sagte auch zu ihnen, dass das Wort Jesu, welchen Tod er erleiden müsse, sich somit erfüllt habe. Uns steht es nicht zu irgendjemanden zu töten.

3 Bildvorlagen des Ecce Homo

3.1 Bildtraditionen der Zurschaustellung Christi

Der Bildbegriff des *Ecce Homo* bezieht sich auf Kompositionen, in denen Christi als Halb- bzw. Ganzfigur, einzeln oder integriert in einer Zweier- bzw. Dreiergruppe dargestellt ist. In der herkömmlichen Bedeutung eines Andachtsbildes existiert kein szenischer Zusammenhang.¹⁶ In der Regel ist Christus mit Dornenkrone, Purpurmantel, teilweise auch mit einem Rohrstock dargestellt, wie auch in den Evangelien beschrieben. Verletzungen durch die vorangegangene Peinigung werden – anders als beim Motiv des *Schmerzensmanns* – sehr diskret wiedergegeben, wenn überhaupt. Anstatt der körperlichen Malträtierung wird die innerliche Pein Jesu in den Vordergrund gerückt. Verraten, verlassen und verspottet, spiegelt sich sein empfundener Schmerz in seinen niedergeschlagenen Augen sowie seinem gesenkten Kopf wider.¹⁷ In vielen Darstellungen macht die Christusfigur einen ruhigen, dem Schicksal ergebenen und dennoch erhabenen Eindruck.¹⁸

In frühchristlicher Zeit war es unüblich die Leiden Christi ikonographisch aufzugreifen, weswegen aus jener Zeit keine Bildwerke mit dem Motiv des *Ecce Homo* überliefert sind.¹⁹ Erste frühe Belege sind ein vermutlich aus dem 7. Jahrhundert stammender Goldring aus Syrakus sowie ein Titulus im Cod. 48 fol. 129 der Stiftsbibliothek St. Gallen aus dem 9. oder 10. Jahrhundert. Beide Objekte östlicher Herkunft tragen griechische Inschriften.²⁰ Weiterhin existiert ein Elfenbeinrelief aus dem 9. Jahrhundert, in dessen Darstellung Christus mit einer Dornenkrone auf dem Kopf und einem Rohrstock zwischen den Armen von zwei Knechten vorgeführt wird, während Pilatus von Soldaten umringt wird. In Darstellungen der ottonischen Buchmalerei wird der Sohn Gottes vom römischen Statthalter teilweise sogar an der Hand herbeigeführt. Im Egbertcodex (Abb. 1) präsentiert Pilatus einen in ein Purpurgewand gehüllten Christus, vor dem die *pontifices* und *milites* das Knie beugen. Im Echternacher Perikopenbuch Kaiser Heinrichs III. findet sich eine ähnliche Szene – ergänzt durch einen Soldaten, der Christus die Dornenkrone aufsetzt. Darstellungen

¹⁶ Vgl. Legner 1968, 557.

¹⁷ Vgl. Cicekli 2009, 317 f.

¹⁸ Vgl. Cicekli 2009, 320.

¹⁹ Vgl. Wirth/ von der Osten 1958, 675.

²⁰ Vgl. Legner 1968, 558 sowie Wirth/ von der Osten 1958, 675.

aus frühgeschichtlicher Zeit präsentieren den Leib Christi nicht entblößt, sondern bedeckt mit einem roten Mantel. Zudem wird er nicht ausschließlich gefesselt oder mit einem Stab in der Hand abgebildet.²¹

Nachdem in der theologischen Literatur ab der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts eine verstärkte Auseinandersetzung der Vorführung Christi durch Pontius Pilatus erfolgte²², wurde die Szene in der bildenden Kunst ab dem frühen 15. Jahrhundert erneut aufgegriffen. Die in jener Zeit entstandenen neuen Bildformen wirkten über Jahrhunderte hinweg fort. Die szenische Darstellung der Zurschaustellung Christi, oftmals im Kontext von Passionszyklen, findet sich oftmals auf Epitaphen.²³

Werke aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts weisen in der Motivik zwar teilweise große Unterschiede auf, gleichen sich jedoch in ihrer kompositorischen Aufmachung: Der aus dem Richthaus heraustretende Pilatus führt in einem kostbaren, höfisch-modischen Gewand den Angeklagten einer Menschenansammlung vor. Christus, mit Spottmantel und Dornenkrone versehen, kreuzt seine Arme vor dem Körper – wie etwa im Winterfelder Diptychon der Danziger Marktkirche um 1430 (Abb. 2) – oder wird von Pilatus an der Hand gefasst, wie bei der Lüneburger Goldenen Tafel um 1400. In jener Periode wird er ohne Handfesseln oder Spottzepter in der Hand abgebildet. Von Pilatus an der Hand geführt oder aber am Mantel gefasst, wird sein geschundener, lediglich mit einem Lendenschurz bekleideter Körper offenbart. Bei der Goldenen Tafel ist Christi Leib zwar bedeckt, wird jedoch durch die Purpurfarbe des Mantels und auch einem größeren Figurenmaßstab akzentuiert.²⁴

In frühen Ecce-Homo-Darstellungen blieb der Bildraum undefiniert. In byzantinischen Handschriften wurde Raum zunächst anhand eines einfachen Torbogens angedeutet, bevor tabernakelartige, dünngliedrige Innenräume den Schauplatz einrahmten.²⁵ Ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erlangte Architektur ikonographisch einen höheren Stellenwert und wurde komplexer. Anstatt eines kastenartigen Raumgehäuses

²¹ Vgl. Legner 1968, 558 sowie Wirth/ von der Osten 1958, 676.

²² Vgl. etwa Karfreitagspredigt von Berthold von Regensburg. Veranschaulichende Motive des *Ecce Homo* finden sich in Schriftstücken spätmittelalterlicher Schriftsteller und Prediger sowie in geistlichen Schauspielen. Vgl. Wirth/ von der Osten 1958, 677 f.

²³ Vgl. Wirth/ von der Osten 1958, 676 f.

²⁴ Vgl. Wirth/ von der Osten 1958, 678 f.

²⁵ Vgl. Legner 1968, 560.

wurde eine Tribüne oder einen Beischlag vor dem Palastzimmer des Gerichtsgebäudes integriert, vermehrt mit offenen Fenstern und Blick auf die Geißelsäule samt Peiniger. In Albrecht Dürers *Kleine Passion* werden Christus und seine Peiniger hinter einer halbrunden Fensteröffnung des Gerichtsgebäudes präsentiert, vor einer stark gestikulierenden Menschenmenge im Außenbereich. In anderen Werken wird die erhöht stehende Christus-Pilatus-Gruppe von der Volksmenge räumlich durch eine hohe Treppe getrennt.²⁶

Topographische Städte- bzw. Straßenwiedergaben, die zunächst im Hintergrund, später auch im Vordergrund erkennbar sind, gehen auf niederländische Vorläufer zurück. Ein Beispiel hierfür ist Pieter Aertsens *Ecce Homo* um 1550.²⁷ Das Gemälde ist außerdem ein Exempel für bildliche Darstellungen, die – von Passionsspielen inspiriert – ab dem Ende des 15. Jahrhunderts weiter ausgeschmückt wurden. Nebenszenen stehen hierbei nicht in unmittelbarer Beziehung zur Passionsgeschichte, sondern stellen Momente aus dem Alltagsleben dar, wie etwa spielende Kinder. Aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts sind dagegen viele Werke ohne Menschenmengen oder Nebenszenen überliefert, die von Andachtsbildern beeinflusst sind. Der Künstler Lucas von Leyden schuf entsprechend zur Thematik der Vorführung Christi sowohl szenisch auslandende, topographisch genaue (Abb. 4) als auch nahansichtige Stiche (Abb. 3). In Letzterem werden die Kläger lediglich durch Köpfe angedeutet, während Christus prominent im Bild, von Pilatus und einem Knecht flankiert, eine *materia meditandi* repräsentiert. Ohne eine szenisch aufwendige Einbettung und losgelöst vom historischen Passionsbericht, erfreuten sich parallel zu den Andachtsbildern auch Stifterbildnisse größerer Beliebtheit, in denen Mäzene in bedeutender Größe eine Position innerhalb oder anstelle des Volkes einnehmen. Ein Beispiel hierfür ist das Epigraph für den Kaplan Andreas Behr von Spremberg (Abb. 5), angefertigt vom Meister der Guhrauer Passion, zwischen 1501 und 1515 entstanden.²⁸

Für die diversen Bildformen des 16. Jahrhunderts, bei denen in allen Passionsfolgen die Ecce-Homo-Szene enthalten war, liefert besonders die Druckgraphik durch Einzelblätter, Buchfolgen und auch Buchillustrationen wichtige Anhaltspunkte.²⁹

²⁶ Vgl. Wirth/ von der Osten 1958, 680 f. sowie Legner 1968, 560.

²⁷ Vgl. Wirth/ von der Osten 1958, 682 f.

²⁸ Vgl. Wirth/ von der Osten 1958, 686 – 688.

²⁹ Vgl. Wirth/ von der Osten 1958, 688.

Anders als in früheren Beispielen wird ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die aufgeregte Stimmung der Ankläger nicht durch Schriftbänder mit der Aufschrift „(tolle) crucifige(eum)“³⁰ versinnbildlicht, sondern durch aufgebrachte Gestik. Die Kleidung der Dargestellten gibt Rückschlüsse auf ihre gesellschaftliche Stellung; bei Figur in Bischofstracht handelt es sich meist um den jüdischen Hohepriester Kajaphas. Die Hohepriester zeichnen sich durch ihre kostbare Kleidung aus und unterscheiden sich dadurch von Personen aus dem einfachen Volk, welche ab Ende des 15. Jahrhunderts zunehmend dargestellt werden. Vereinzelt treten auch Maria und Johannes auf. Krieger des Pilatus stehen hintergründig in Ritterrüstung und halten Speere sowie Wimpel mit der Inschrift S.P.Q.R. in die Höhe. Beeinflusst von Bildwerken des Schmerzensmannes ist Christus meist mit entblößtem Oberkörper und vor dem Unterleib gefesselten, übereinander gelegten Armen zu sehen. Sein Körper weist Spuren der Geißelung auf, mit vornübergebeugtem Oberkörper geht er schwankenden Schrittes. Nicht länger Pilatus, sondern einer seiner Knechte führt den Angeklagten vor.³¹

Während der Zeit des Barock dominierten drei unterschiedliche ikonographische Typen: Der erste Typus verzichtet auf eine Darstellung des zuschauenden Volkes, deren Position der Betrachter einnimmt. Dem Gläubigen ermöglicht der Standpunkt eine fokussierte, innige Kontemplation und lässt ihn über den Grund für Christi Tod, das heißt über seine eignen Sünden, reflektieren. Bei jenen nahansichtigen Darstellungen sind außer Christus und Pilatus auch ein Krieger, hintergründig teilweise weitere Statisten abgebildet. In manchen Fällen sind die etwa zur Hälfte oder zu Dreiviertel dargestellten Figuren hinter einem *parapetto* abgebildet.³² Beispiele solcher nahansichtigen Dreifigurenkonstellationen sind Gemälde von Girolamo Romanino³³ sowie Peter Paul Rubens (Abb. 10). Für den zweiten Bildtypus sind dagegen zwei verschiedene Personengruppen charakteristisch, von denen die um Christus – zentral auf einer Tribüne – von einer seitlich oder vordergründig stehenden, aufblickenden Menschenmenge begutachtet wird. Ein Beispiel hierfür ist eine von Boëtius Adams Bolswert in Antwerpen angefertigte Radierung.³⁴ Beim dritten Typus

³⁰ Siehe Wirth/ von der Osten 1958, 680.

³¹ Vgl. Wirth/ von der Osten 1958, 680 f, 684.

³² Vgl. Wirth/ von der Osten 1958, 689.

³³ Girolamo Romanino, *Ecce Homo*, um 1550, Öl auf Leinwand, 79 x 68 cm, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover.

³⁴ Boëtius Adams Bolswert, *Ecce Homo*, 1590 – 1622, 133 x 75 mm, Radierung, Rijksmuseum. Vgl. Wirth/ von der Osten 1958, 691.

befinden sich die Hauptfiguren anders als beim Zweiten seitlich am Bildrand, erhöht auf einem Podest stehend, während Nebenfiguren den größten Teil des Bildes einnehmen. Beispielhaft hierfür etwa steht Tizians bereits 1543 angefertigtes *Ecce Homo* (Abb. 14).³⁵ Andachtsbilder, in denen lediglich Christus und Pilatus dargestellt waren, wurden mit Altären aufgestellt oder dienten der Schmückung von Epigraphen. Auch bei frommen Stiftungen waren nahansichtige Andachtsbilder mit der Zurschaustellung Christi beliebt.³⁶

In der Plastik wurden die Figuren üblicherweise lebensgroß widergegeben. Der römische Statthalter, seitlich hinter Christi stehend, hebt hierbei den Mantel des Angeklagten. Besonders in Schlesien erfreute sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die skulpturale Ausgestaltung der Zweifigurengruppe großer Beliebtheit. Ab der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts wurden sowohl in der Plastik als auch in der Malerei Darstellungen der Zweifigurengruppe nur noch selten künstlerisch umgesetzt.³⁷

Ebenfalls losgelöst von jeglicher szenischen Inszenierung erscheint das einfigurige *Ecce-Homo*-Motiv, welches im 15. Jahrhundert aufkam und bis in die Gegenwart Anklang findet. Anders als beim Gregorianischen Schmerzensmann wird im *imago pietatis* auf eine Darstellung der Wundmale verzichtet, wohingegen gekreuzt gefesselte Handgelenke, Spottmantel und -zepter typisch sind.³⁸ Das Bildmotiv des *compassio*, der Sympathie bzw. des Mitleids, dient Gläubigen dazu das Leid Christi nachzufühlen; der fromme Betrachter wird aufgefordert über die Inkarnation des menschlichen Gottes zu sinnen.³⁹

³⁵ Vgl. Wirth/ von der Osten 1958, 691.

³⁶ Vgl. Wirth/ von der Osten 1958, 692.

³⁷ Vgl. Wirth/ von der Osten 1958, 694 f. Ein Beispiel ist die Christus-Pilatus-Gruppe am Strebepfeiler der Elisabethkirche in Breslau.

³⁸ Vgl. Wirth/ von der Osten 1958, 695. Für weitere Informationen zu ikonographischen Traditionen des *Ecce Homo* siehe: Andrea Blochmann: *Christus vor Pontius Pilatus und vor Herodes Antipas. Die Ikonographie der Darstellungen in der italienischen Kunst von den Anfängen im 4. Jahrhundert bis ins Cinquecento*, Dissertation, Johann-Wolfgang-Goethe-Universität zu Frankfurt am Main, 2001.

³⁹ Vgl. Cicekli 2009, 313.

3.2 Motiv des *Ecce Homo* innerhalb von Tizians Werkkontext

3.2.1 Wiener Version des *Ecce Homo*

Tizians prominentestes *Ecce Homo* befindet sich im Kunsthistorischen Museum in Wien. Das Werk wurde nach Angaben Vasaris von Giovanni d'Anna im Auftrag gegeben und – wie ein *cartellino* im Bild verrät – 1543 fertiggestellt.⁴⁰ Der in Venedig tätige Kaufmann und Kunstliebhaber ließ das Gemälde im zentralen Saal im Obergeschoss, im *portego* des Familienpalastes Ca' Talenti in San Benedetto anbringen.⁴¹ Dort am Canal Grande besichtigte König Heinrich III. von Frankreich das Werk im Jahre 1574. Nachdem der Herzog von Buckingham das Gemälde 1620 erwarb, gelangte es 1648 bei einer Versteigerung in Antwerpen in den Besitz von Kaiser Ferdinand III.. Bis mindestens 1718 in Prag, kam es 1723 schließlich nach Wien.⁴²

Die zentrale Figurengruppe links oben im Gemälde zeigt Christus in gebeugter Haltung, mit einer Dornenkrone und einem Purpurmantel als König der Juden gekennzeichnet. Er wird auf den Treppenstufen des Statthalterpalastes von einem Soldaten geleitet und von Pontius Pilatus dem Volk vorgeführt. Die Worte des Statthalters „Ecce Homo“ – sehet welch ein Mensch – werden durch seine auf Christus weisende Gestik sowie seine dem Angeklagten zugewandte, standhafte Körperhaltung versinnbildlicht.

Carlo Ridolfi berichtete in seinem 1648 in Padua erschienenen Werk *Le Maraviglie dell'arte*, dass die Gestalt des Pilatus an Pietro Aretino angelehnt ist.⁴³ Der Freund des Künstlers publizierte 1535 das Traktat *La Humanità di Christo*, das eine Analyse von Pilatus Haltung und seinem inneren Konflikt innerhalb der Heilgeschichte beinhaltet. Die neben Pilatus farblich hervorgehobene Figur im roten, hermelinbesetzten Mantel am Fuße der Treppenstufen stellt den jüdischen Hohepriester Kajaphas dar. Letzterer wird ebenfalls von einem Zeitgenossen des Künstlers repräsentiert, vermutlich von Pietro Lando. Der Doge hatte sich maßgeblich an Friedensbemühungen beteiligt, die 1540 eine Allianz zwischen dem Papst, dem Kaiser sowie den Türken bewirkten. Die beiden rechts außen im Bild auf Pferden sitzenden Männer, einstig erbittert

⁴⁰ Vgl. Tietze 1936, 315.

⁴¹ Vgl. Ferino-Pagden 2015, 155.

⁴² Vgl. Tietze 1936, 315.

⁴³ Vgl. Ridolfi 1648 (Bd. 1), 197.

gegeneinander kämpfende Widersacher, spielen auf den erzielten Frieden an. Sie repräsentieren gleichfalls Zeitgenossen: Alfonso d'Avalos, Feldherr und mailändischer Statthalter Karls V., weist in Ritterrüstung mit dem Zeigegestus seiner rechten Hand auf Christus. Der Reiter dicht neben ihm repräsentiert Sultan Suleiman II. Der Herrscher der Osmanen ist mit einem großen weißen Turban sowie einem orientalischen Gewand gekennzeichnet; er blickt in gedrehter Haltung in die Richtung, die ihm d'Avalos weist.⁴⁴

Das Gemälde nimmt Bezug auf die politische Situation der 1540er Jahre und entstand in Absprache mit dem Auftraggeber Giovanni d'Anna. Der aus Flandern stammende Vater d'Annas, Martin van Haanen, wurde 1529 von König Ferdinand I. aufgrund seiner Verdienste bei der Befreiung Wiens von den Türken geadelt. Auf seine Ehrung ebenso wie auf die Stellung Pilatus als römischer Statthalter weist der Wappenschild mit dem habsburgischen Doppeladler hin, auf den sich der in antiker Rüstung gekleidete Soldat links im Vordergrund stützt. Auch der Künstler besaß einen direkten Bezug zum Kaiserhaus: Zehn Jahre vor Entstehung des Gemäldes wurde Tizian von Karl V. 1533 adelig gesprochen und zu seinem Hofmaler ernannt. Der erworbene Adelsstand erlaubte es dem Künstler den Titel *eques Caesaris* zu tragen. Auf diesen Umstand weist der *cartellino* zwischen den zwei unteren Personengruppen hin, auf dem „TITIANVUS EQUES CES“ sowie das Entstehungsdatum 1543 zu lesen ist. Auf einem Banner rechts oben im Bild ist außer dem römischen Hoheitszeichen SPQR zudem das Familienwappen des Auftraggebers zu sehen. Beim Personenkreis um den Bannerträger könnte es sich möglicherweise um Familienangehörige der d'Anna handeln, darunter auch die in weiß gekleidete, als einzige Person aus dem Bild herausblickende Frau. Sie legt ihre Hände auf die Schultern eines sich an ihr schmiegenden Jungen, der mit Tränen in den Augen zum Himmel hinaufblickt und zugleich mit seiner linken Hand einen Zeigegestus nach unten macht. Durch seine Gestik schafft das Kind eine Verbindung zwischen dem irdischen und überirdischen Leben.⁴⁵

Tizians *Ecce Homo* aus dem Jahre 1543 präsentiert eine Welt in der ehemalige Todfeinde dicht beieinander in friedlichem Diskurs gezeigt werden und in der die Entscheidung über eine Verurteilung eines Angeklagten noch nicht gefallen ist,

⁴⁴ Vgl. Ferino-Pagden 2015, 155.

⁴⁵ Vgl. Ferino-Pagden 2015, 155.

sondern noch verhandelt wird. Die im Werk propagierten Wertevorstellungen, wie auch der hervorgehobene diskursive, diplomatische Einsatz der Republik Venedig veranlassten den Dogen Pietro Lando dazu, der Familie von Giovanni d'Anna die Staatsbürgerschaft zu verleihen.⁴⁶

Die rustikale Palastfassade mit den roh behauenen Quadern ist vermutlich vom Gebäude der Zecca inspiriert. Das 1535 vom Architekten Andrea Sansovino begonnene Gebäude wurde 1545, d.h. zwei Jahre nach Tizians *Ecce Homo*, endgültig fertiggestellt. Demnach ist anzunehmen, dass Tizian in seinem Gemälde nicht nur Zeitgenossen integrierte, sondern auch Venedig als Schauplatz wählte.⁴⁷

Der Bildaufbau von Tizians großformatigen *Ecce Homo* ist an sein fünf Jahre zuvor fertiggestelltes Gemälde *Tempelgang Mariens* angelehnt, welches sich noch heute in Venedig befindet. Bei der später entstandenen Wiener Version fällt die Raumanordnung weniger unzusammenhängend aus – die Figuren bilden kompakte Gruppen. Anstatt der breit gebauten, gleichmäßig proportionierten Architektur beim *Tempelgang Mariens* ist das Größenverhältnis in der Wiener Version weniger extrem. Der Schildträger sowie der Junge mit dem Hund links unten im Bild sind weniger isoliert platziert als die Marktfrau in der Tempelgang-Szene.⁴⁸ Beide sind stattdessen in das Geschehen integriert und helfen dem Betrachter bei der Entschlüsselung der Handlung. Bemerkenswert ist die Funktion der Farbe: Die dramatische Spannung wird vor allem durch den Farbkontrast der seidig blauen Tunika des Pilatus, dem leuchtend roten Gewand des Pharisäers Kajaphas sowie dem weiß gekleideten Mädchen im Zentrum verstärkt. Die anderen Farben besitzen hingegen einen weniger leuchtenden, fast monochromen Charakter.⁴⁹

⁴⁶ Vgl. Ferino-Pagden 2015, 155.

⁴⁷ Vgl. Ferino-Pagden 2015, 155.

⁴⁸ Vgl. Wilde 1974, 166.

⁴⁹ Vgl. Wilde 1974, 167 f.

3.2.2 Die Dornenkrönung Christi

Im Folgenden werden zwei Tizian zugeschriebene Werke vorgestellt, die beide die Dornenkrönung Christi zum Thema haben.⁵⁰ Obwohl sie sich kompositorisch gleichen, weichen sie stilistisch voneinander ab und spiegeln somit einen Teil von Tizians künstlerischer Entwicklung wider. Das früher entstandene Gemälde der *Dornenkrönung Christi* (Abb. 15) befindet sich im Louvre und ist für die Kapelle in Santa Maria delle Grazie in Milan konzipiert worden. Der Auftrag des Altarbildes ist durch drei Zahlungen belegt, die im Februar 1540, im April 1541 sowie im Januar 1543 an Tizian erfolgten und insgesamt 200 Dukaten betrugen.⁵¹ Die auf Holz aufgetragene Malerei besitzt ein großes Format von 303 mal 181 Zentimetern und ist mit TITIANVS. F signiert. Am Türsturz findet sich darüber hinaus die Inschrift TIBERIVS CAESAR, die zusammen mit der darüber angebrachten Porträtbüste darauf verweist, dass sich die dargestellte Szene unter der Herrschaft von Tiberius ereignete.⁵²

Das Werk weist anschaulich Merkmale von Tizians manieristischer Phase auf. Die Gruppe der plastisch ausgearbeiteten Männerfiguren um Jesus bildet mit den langen Stöcken zahlreiche Achsen, die sich gegenseitig überschneiden. Während die Gestalt des Christus an die des antiken Laokoons erinnert, greifen die ihn umgebenden Figurentypen mit ihren muskulösen Körpern die rustikale Architektur im Hintergrund auf. Die abgesehen von Christi Mantel sehr zurückgenommene Farbe stellt keinen zentralen Bildbestandteil dar.⁵³

Das später entstandene Gemälde der *Dornenkrönung Christi* (Abb. 16) befindet sich in der Alten Pinakothek in München. Das Werk stellt offensichtlich eine Replik der Louvre-Version dar. Das zum Spätwerk Tizians zählende Münchner Bild war ebenfalls als Altarbild angelegt worden, wobei Bestimmungsort und Auftraggeber in diesem Fall nicht überliefert ist bzw. eventuell nicht existierte. Nach dem Tod Tizians zählte das Werk Überlieferungen zufolge zu dessen Nachlass, bevor es Jacopo Tintoretto erwarb. Tintoretto's Sohn Domenico verkaufte es daraufhin nördlich der

⁵⁰ Wie auch beim nahansichtigen Ecce-Homo-Motiv hat sich Tizian bei der Darstellung der Dornenkrönung an Pietro Aretinos Schrift *I quattro libri de la humanità di Christo* orientiert. Vgl. Rosen 2001, 284.

⁵¹ Vgl. Wilde 1974, 176 sowie Humfrey 2007, 181.

⁵² Vgl. Humfrey 2007, 181.

⁵³ Vgl. Wilde 1974, 176 sowie Humfrey 2007, 181.

Alpen, wo es erst in die Niederlande und schließlich nach München gelangte. Anders als die Version im Louvre erweckt die Architektur bei diesem Exemplar durch eine leicht seitliche anstatt frontale Aufsicht einen weniger schweren, rustikal plastischen Eindruck. Außerdem besitzt das Bild aufgrund der stärker leuchtenden, dominanteren Farben mehr Tiefe. Einen weiteren Unterschied stellt der Kronenleuchter rechts oben dar, der – anders als die Büste in der früheren Version – die Dynamik und auch die dramatische Wirkung im Gemälde verstärkt. Die Christusfigur ist weniger emotional dargestellt, d.h. ohne einen schmerzverzerrten Gesichtsausdruck. Stattdessen ist der Angeklagte mehr in sich gekehrt, in weniger gedrehter Haltung, mit herabgesenkten Augen sowie gesenktem Kopf dargestellt.⁵⁴ Im Unterschied zum Werk im Louvre trägt Christi keine Dornenkrone auf dem Kopf, auch wenn zwei Pinselstriche über seiner Stirn den Eindruck erwecken; auch hält Christi kein Spottzepter zwischen seinen Armen und trägt anstatt einem purpurfarbenen Mantel ein weißes Tuch um die Schultern. In die Komposition wurde außerdem rechts unten ein Kind hinzugefügt, das zum Hauptgeschehen emporblickt und mehrere Stöcke hält.⁵⁵ Das Bild in München weist insgesamt eine betont malerische Gestaltung auf, bei der Braun- und Weißtöne in einer breite Farbskala ineinander übergehen und Formen bzw. Gestalten bilden. Nach Humfrey wurde das Werk nicht vollendet, was einem Verkauf im Wege stand. Konsens besteht in der Forschung darin, dass es sich um ein Spätwerk Tizians handelt, das etwa in den fünf letzten Lebensjahren des Meisters entstanden ist.⁵⁶

In Tizians Versionen der *Dornenkrönung Christi* wurde die Würde des gepeinigten Christi durch seine unversehrte Körperlichkeit und passive Haltung hervorgehoben. Bei der Münchner Version wurde seine Tugend zudem durch eine introvertierte Körperhaltung verstärkt ins Licht gerückt. Die überirdische Stellung Christi steht den grausamen Aktionen der Soldaten gegenüber.⁵⁷ Beide Werke gleichen sich bezüglich der Größe und kompositorischen Anordnung. Nach Ansicht von Tietze-Conrad wurde der Entwurf der früheren Pariser Version in der Werkstatt einbehalten und für die Anfertigung der Münchner Version verwendet. Letztere bietet eine andere Interpretation des Themas und zeichnet sich durch eine Vagheit aus, die in der Forschung mit dem Charakter eines unvollendeten Gemäldes, eines *abbozzo*, in

⁵⁴ Vgl. Wilde 1974, 208 und 210 sowie Syre 2007, 264.

⁵⁵ Vgl. Rosen 2001, 381.

⁵⁶ Vgl. Humfrey 2007, 364.

⁵⁷ Vgl. Syre 2007, 264.

Verbindung gebracht wurde.⁵⁸ Obwohl bereits Boschini und auch Risolfi den Begriff des *abbozzo* bzw. *abbozzatura* im Zusammenhang mit der Münchner *Dornenkrönung* verwendeten, verweist Valeska von Rosen auf eine in kunsttheoretischen Schriften weitergefasste Semantik, bei der der Kontext ausschlaggebend sei. So könne der Begriff *abbozzato* auch stellvertretend für eine Malweise stehen, die aufgrund des sichtbaren Pinselduktus beim Betrachter bewusst einen pastosen, abstrakten Eindruck erzeugen soll.⁵⁹ Als italienisches Äquivalent für die Bezeichnung eines unfertigen Kunstwerks, ist der sprachliche Ausdruck *non-finito* angemessener bzw. eindeutiger.

3.2.3 Schmerzensmann

Als frommer Mensch und großer Verfechter des katholischen Glaubens gab Karl V. mehrere Andachtsbilder bei Tiziano Vecellio in Auftrag.⁶⁰ Das früheste Werk ist ein Christusbild auf Schiefer (Abb. 17), das dem Kaiser vom Künstler persönlich als Geschenk auf dem Reichstag in Augsburg im Jahre 1548 überreicht wurde.⁶¹ Die auf eine 69 x 56 Zentimeter große Schieferplatte aufgetragene Malerei ist mit „TITIANVS“ signiert und stellt eine halbfigurige Christusfigur dar.⁶² Das Werk ist die Replik eines Gemäldes das Tizian wenige Monate zuvor Aretino an Weihnachten 1547 überreicht hatte. Aretino, der sich nach eigenen Angaben sehr über sein Geschenk freute, lud Jacopo Sansovino ein, es in seinem Zimmer zu bewundern. Darüber hinaus ließ das Gemälde an Molino aus, damit dieser eine Kopie davon anfertigen könne.⁶³ Ein drittes Exemplar von Tizians *Schmerzensmann*, wie auch aus Vasari Lebensbeschreibung Tizians hervorgeht, erhielt Papst Paul III.; jenes Gemälde hat sich jedoch nicht erhalten.⁶⁴ Das Bildnis ist ein frühes Beispiel gegenreformatorischer Kunst, das primär dazu dient, beim Betrachter Gefühle der Frömmigkeit hervorzuheben. Trotz der wenigen Überlieferungen zu Tizians religiösen

⁵⁸ Vgl. Tietze-Conrad 1946, 84.

⁵⁹ Vgl. Rosen 2001, 434f.

⁶⁰ Vgl. Humfrey 2007, 17.

⁶¹ Vgl. Suida 1933, 126 sowie Wethey 1969, 86.

⁶² Vgl. Wethey 1969, 86.

⁶³ Vgl. Aretino/ Pertile/ Camesasca 1960, 492 f. Die Replik, die Aretino erhielt, ist nach Adolfo Venturi möglicherweise mit dem Gemälde in Chantilly, im Condé-Museum, identisch.

⁶⁴ Vgl. Wethey 1969, 88. Auch Vasari berichtet von einem solchen Geschenk an den Papst. Vgl. Vasari 2005, 36.

Überzeugungen ist anzunehmen, dass er mit den Idealen der katholischen Reformer sympathisierte.⁶⁵

1554 ließ Tizian Karl V. ein weiteres Andachtsbild zukommen, das sich heute ebenfalls im Prado befindet: Die *Mater Dolorosa* (Abb. 18) auf Holz war als frommes Pendant zum *Ecce Homo* angelegt. Karl V. ließ die beiden Kunstwerke ins Kloster San Jerónimo de Yuste bringen. Beide Exemplare gehörten bis zum Tod ihres Besitzers einer kleinen Sammlung von Andachtsbildern im Kloster Yuste an, bevor sie am 15. April 1547 an Philip II. ins El Escorial versendet wurden.⁶⁶ Anschließend gelangten sie ins Real Alcázar nach Madrid, wo sich die Pendants erstmals 1600 schriftlich in Inventaren nachweisen lassen, als Ausstellungswerke im *Oratorio del cuarto bajo*. Ab 1636 wurden die Gemälde getrennt in der *Pieza alta de la torre* in der Bibliothek gehängt; 1686 und 1700 befanden sie sich in der *Alcoba de la galería del Mediodía*.⁶⁷ Im Jahre 1821 gelangten die Objekte schließlich in den Besitz des Prados, wo sie sich bis heute befinden.⁶⁸

Außerhalb des Prado existieren zahlreiche weitere Kopien von Tizians Schmerzensmann, darunter im Muzeul Brukenthal, in Sibiu in Rumänien (Abb. 20), im Alnwick Castle in England (Abb. 24), in der National Gallery of Ireland in Dublin (Abb. 21), im Museum Condée in Chantilly (Abb. 19), in der Pinacoteca Ambrosiana in Mailand (Abb. 22) sowie im Nuevos Museos Escorial in Spanien (Abb. 23). Das Gemälde in Chantilly kommt stilistisch dem Werk im Prado am nächsten, wobei ein Rohrstock zwischen Christi Armen hinzugefügt wurde.⁶⁹ Auch die anderen Kopien stellen Christi halbnackten Oberkörper mitsamt den vermeintlich königlichen Attributen dar. Im Gemälde in Sibiu blickt Christus nach links aus dem Bild heraus. Nach Humfrey ist es mindestens ein Jahrzehnt später entstanden als das Prado-

⁶⁵ Vgl. Hope 1980, 109 f.

⁶⁶ Vgl. Tietze 1936, 296 sowie Wethey 1969, 88. Siehe außerdem Museo del Prado 1963, 703 f.: „Puede ser el mismo cuadro que llevó el pintor a Carlos V, en Augsburgo, el mes de enero de 1548. Estuvo en Yuste; el 15 de abril de 1547 lo envió Felipe II a El Escorial, y de allí pasó al Alcázar de Madrid, donde se registra ya en 1600 como compañero del n.º 444.“

⁶⁷ Siehe Madrazo 1920, 91: „Este cuadro y su compañero el núm. 444 pertenecieron a la pequeña colección de pinturas devotas que dejó a su muerte en Yuste Carlos V. De allí vinieron al Alc. Pal. de M. En 1600 formaban las dos un retablillo, que se encontraba en el *Oratorio del cuarto bajo*. En 1636, separados, *Pieza alta de la torre en que está la librería*. – 1686 y 1700. *Alcoba de la galería del Mediodía*. - Invs. de 1772 y 1794. Pal. nuevo de M. *Antecámara de S.M.*“.

⁶⁸ Im aktuellen Gemäldeinventar des Prados erscheint das Werk unter der Nummer 437. Weiterhin wird es in Katalogen des Museums der Jahre 1854 bis 58 (Nr. 914), 1872 bis 1907 (Nr. 467) und 1910 bis 85 (Nr. 437) erwähnt. Vgl. hierzu Sánchez/ Emilio/ Mercedes 1990, 255.

⁶⁹ Vgl. Suida 1933, 127.

Gemälde. Als es sich noch in der Kaiserlichen Sammlung in Österreich befand, wurde es durch eine *Mater Dolorosa* ergänzt, die mittlerweile zwar verloren, doch durch eine Kopie von David Teniers überliefert ist.⁷⁰ Das Gemälde im Alnwick Castle in Northumberland in England zeigt Christus in sehr ähnlicher Weise, jedoch mit nach links gesenktem Blick (Abb. 24). Einst Tintoretto zugeschrieben, wurde das Gemälde 2004 von Paul Joannides Tizian zugeordnet und wird um das Jahr 1560 datiert.⁷¹ Joannides vermutet weiterhin, dass das Werk gemeinsam mit einem Mater-Dolorosa-Pendant als Bildpaar für Gonzalo Pérez zwischen 1555 und 1560 angefertigt wurde und von Luca Bertelli 1564 nachgestochen wurde (Abb. 25).⁷² Das Werk in der National Gallery of Ireland in Dublin (Abb. 21) ist vermutlich etwa zur selben Zeit entstanden wie die Gemälde in Sibiu und England. Doch aufgrund der Tatsache, dass die Christusfigur in der Version in Dublin nach links gedreht ist, war sie vermutlich nicht dazu angelegt mit einer *Mater Dolorosa* auf der rechten Seite gruppiert zu werden.⁷³

Des Weiteren existiert eine Zeichnung, die bisher abwechselnd Tizian, seinem direkten Umkreis und speziell Paris Bordone zugeschrieben wurde (Abb. 26). Das mit schwarzer Kreide und weißen Höhlungen auf blaues Papier aufgetragene Werk befindet sich heute im Besitz des Royal Collection Trust und trägt oben rechts im Bild den Namen „Titiano“. Es wird um das Jahr 1520 datiert. Die Ecce-Homo-Studie zeigt Christus mit gesenktem Blick, den Kopf nach rechts unten geneigt. Arthur E. Popham schrieb die Zeichnung Tizian zu, auch Detlev Freiherr von Handel war in seinem Werk über die Zeichnungen Tizians 1924 der Meinung, es handele sich um eine eigenhändige Kreation des Meisters.⁷⁴ Anthony Blunt hingegen schrieb die Zeichnung Paris Bordone zu, was mittlerweile in der Forschung allgemein anerkannt ist.⁷⁵

⁷⁰ Vgl. Humfrey 2007, 302.

⁷¹ Fisher ordnet das Werk in Dublin Palma di Giovane zu, was er auf den Mantel und die Hand Christi zurückführt, doch lässt sich seine Argumentation nicht stichhaltig nachvollziehen. Vgl. Fisher 1977, 88.

⁷² Vgl. Humfrey 2007, 303 sowie Wethey 1969, 88 f.

⁷³ Vgl. Humfrey 2007, 304.

⁷⁴ In seiner Publikation *Zeichnungen des Tizian* merkt Detlev Freiherr von Handel zur Zeichnung an: „WINDSOR CASTLE, Bibliothek Nr. 4794. Studie zu einem Ecce homo. Kreide, weißgehöhlt auf blauem Papier, hoch 145, breit 95 mm. – Etwas abgerieben“. Siehe Handel 1924, 54.

⁷⁵ Vgl. Royal Collection Trust: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/904794/ecce-homo>, entnommen am 18.06.2016.

4 Tizian und seine Werkstatt

4.1 Organisation

In Venedig waren traditionelle Kunstwerkstätten nicht nur im 16. Jahrhundert, sondern auch in den vorangegangenen und nachfolgenden Renaissance-Perioden besonders stark vertreten. Innerhalb der Kunstproduktion repräsentierte die Renaissance-Werkstatt einen integralen ökonomischen Faktor. Lediglich durch Arbeitsteilung waren Künstler in der Lage die unnachlässige Nachfrage an Gemälden zu bewältigen.⁷⁶ Produkte aus venezianischen Werkstätten des 16. Jahrhunderts stellen somit Gruppenarbeiten dar. Der originale Bildentwurf wurde üblicherweise vom Meister angefertigt, dessen Namen es das Endprodukt auch erhielt, obwohl es bis zur Fertigstellung diverse Stationen innerhalb der Manufaktur durchlief.⁷⁷

Wenige Schriftzeugnisse, darunter vornehmlich Briefe, belegen wie Werkstätten des 16. Jahrhunderts organisiert waren. Ein Brief von Benedetto Veronese bezeugt eine klare Regelung der Arbeitsteilung in seiner Werkstatt. An Giacomo Contarini gerichtet, beschreibt Benedetto explizit die Anfertigung einer allegorischen Malerei, die auf einem vorgegebenen Programm basierte. Von Benedetto selbst stammte der erste Entwurf auf Papier, der von Carletto Coliari auf Leinwand übertragen und von Gabriele Caliari schließlich vollendet wurde. In größeren Werkstätten, in denen mehr Personal angestellt war, wurde vermutlich flexibler gearbeitet. In Tizians Werkstatt existierten beispielsweise keine strikten Auflagen, sodass landschaftliche Details – oftmals Aufgabe der Mitarbeiter – diverse Male dem Vergnügen des Meisters vorbehalten waren.⁷⁸

Es ist anzunehmen, dass Assistenten ihrem Meister auf mehreren Ebenen der Produktion zuarbeiteten: Einige Arbeiter führten grundlegende Arbeiten aus, indem sie sich mit dem Zerkleinern von Farbpigmenten, dem Grundieren der Leinwand, der Vorbereitung von Kartons oder dem anschließenden Transfer des Entwurfs auf die Leinwand beschäftigten. Länger angestellte Mitarbeiter machten sich als Spezialisten verdient und führten Landschaften, Stillleben-Elemente oder Porträts aus. Die Arbeit an einer einzigen Leinwand wurde demnach oft zwischen vielen Händen geteilt. Eine wichtige Aufgabe der Mitarbeiter stellte die Anfertigung von Repliken dar, die stets

⁷⁶ Vgl. Fisher 1977, iii ff.

⁷⁷ Vgl. Fisher 1977, i.

⁷⁸ Vgl. Fisher 1977, iv.

gefragt waren. Meist identifizierten sich Werkstattmitarbeiter derart stark mit ihrem Meister, dass das Endprodukt gar eine authentische Erweiterung der kreativen Leitung repräsentierte.⁷⁹

Die wichtigsten Gemäldepartien, etwa die generelle Anordnung, Gesichter und Hände, waren in der Regel dem Meister vorbehalten, der Rest wurde von Mitarbeitern ausgeführt; Landschaftsspezialisten setzten abschließende Arbeiten um. Wenn sich Tizian jedoch auf Reisen außerhalb Venedigs befand, wie etwa in Rom oder Augsburg, wo er mit der Gemälden beschäftigt war, die noch vor Ort zu Ende zu Ende geführt werden mussten, wurde bei heimischen Aufträgen die Ausführung sensibler Partien an erfahrene Mitarbeiter übertragen. Besonders als der Meister zum Kaiser nach Augsburg reiste und auch nach dem Tod von Giorgione und Paolo Veronese herrschte in der Werkstatt Tizians sehr reger Betrieb.⁸⁰

Die effektive Organisation von Tizians Werkstatt ermöglichte ein großes künstlerisches Output; die Produkte wurden auf dem Kunstmarkt von Kunden hoch geschätzt.⁸¹ Die bereitwillige Akzeptanz der Käufer jegliche Werkstattproduktionen hinzunehmen, resultierte in vielen Fällen vermutlich aus der Unfähigkeit die artistische Qualität zu beurteilen. Obgleich nicht belegbar, ist davon auszugehen, dass sich durch mangelnde Kompetenz teilweise einige der mäßig ausgeführten Gemälde im Besitz Philip II. erklären lassen. Gemeinhin stellte die Invention des Meisters für Käufer das größte Interesse dar, die künstlerische Umsetzung war zweitrangig. In manchen Fällen erschienen Käufern die von Mitarbeitern angefertigten, deutlich preisgünstigeren Kopien manchmal gar attraktiver als ein Original. So empfahl der spanische Gesandte Garcia Hernandes dem König Philipp II. eine Kopie des *Martyriums des hl. Laurentius* des Schülers Girolamo Dente, da das Werk war für den Preis von fünfzig anstatt zweihundert Dukaten zu erwerben war.⁸² Der Graf von Urbino gab bei Tizians Werkstatt einst ein Werk mit dem Kommentar in Auftrag, eine persönliche Beteiligung des Meisters sei nicht von Nöten. Im Wissen um Tizians hohes Alter und dem daraus resultierenden verminderten malerischen Leistungsvermögen, forderte der Graf ein von einem Mitarbeiter gewissenhaft angefertigtes Gemälde. Tizian, der sich in seinem beruflichen Stolz verletzt sah, bestand jedoch darauf das Bild selbst auszuführen.

⁷⁹ Vgl. Fisher 1977, v.

⁸⁰ Vgl. Tietze-Conrad 1946, 79 f.

⁸¹ Vgl. Fisher 1977, xii.

⁸² Vgl. Fisher 1977, xiii f.

Tatsächlich wurde das Werk allerdings an einen Assistenten weitergegeben. Tizians war scheinbar in seiner Annahme, dass weder der Agent noch der Graf den Unterschied bemerken würden, bestätigt worden.⁸³ In einem anderen Fall bat ein Auftraggeber Tizian um Erläuterungen zur Autorschaft, wurde jedoch empört abgewiesen. Als die in diesem Kontext 1564 für das Rathaus in Brescia in Auftrag gegebenen drei Gemälde 1568 ausgeliefert wurden, vertraten die Abgeordneten die Auffassung, Tizian habe Tatsachen verstellt. Aus diesem Grund weigerten sich die Delegierten den vollen, vereinbarten Preis für die Gemälde zu zahlen, da sie ausschließlich von den Mitarbeitern ausgeführt worden seien. Ein erbitterter Streit folgte, in welchem der Stadtrat auf Betrug plädierte, während Tizian das Urteilsvermögen der Kläger in Frage stellte. Aufgrund der Tatsache, dass das Werk einem Feuer zum Opfer fiel, kann hierzu keine Stellung bezogen werden.⁸⁴

Das hohe Alter des Meisters – in seinem Todesjahr 1576 war Tizian etwa 99 Jahre – tat seiner Karriere bzw. seinem Schaffen keinen Abbruch. Aufgrund der maßgeblichen Beteiligung seines Sohnes Orazios sowie weiterer Werkstattmitarbeiter blieb der Betrieb sehr erfolgreich. Im Falle, dass Orazio seinen Vater überlebt hätte, wäre die Kunstproduktion nach Art des Meisters vermutlich nicht abgerissen und hätte weiterhin eine Konkurrenz für Tintoretto, Veronese Bassano sowie zahlreichen anderen kleinerer Malerbetriebe dargestellt. Noch zu Lebzeiten hatte Tizian eine solche Fortführung eingeleitet, indem er Orazio seinen Auftraggebern vorstellte und sie zu bewegen versuchte, diesen als seinen Nachfolger anzuerkennen und zu schätzen.⁸⁵ Doch Tizian starb fast zeitgleich zu seinem Sohn Orazio 1576 an der Pest. Nach seinem Tod blieb sein Haus mit zahlreichen Kunstwerken am Girri Grande zunächst unbewacht, wobei Einbrecher die Gelegenheit nutzten und wertvolles Eigentum, „quadri innumerabili di non picciol valore“⁸⁶, raubten. Drei Jahre später verkaufte Tizians zweiter Sohn Pomponio das Haus mitsamt der darin enthaltenen Gemälde an Christoforo Barabarigo.⁸⁷ Doch noch vor der finalen Auflösung des Erbes schien Pomponio bestimmte Leinwände veräußert zu haben. So erhielt Jacopo

⁸³ Vgl. Fisher 1977, xiv.

⁸⁴ Vgl. Fisher 1977, xv.

⁸⁵ Vgl. Tietze-Conrad 1946, 76.

⁸⁶ Siehe Rosen 2001, 379. Vgl. auch Crowe/ Cavalcaselle 1877, 691.

⁸⁷ Die erworbenen Kunstwerke der wohlhabenden Familie, zumindest diejenigen, die in den folgenden Jahrhunderten weiter in ihrem Besitz befanden, wurden 1845 von Gian Carlo Bevilacqua aufgelistet. Vgl. Bevilacqua 1845.

Tintoretto mehrere Werke, darunter die *Dornenkrönung Christi*.⁸⁸ Andere Werke gelangten in die Sammlung Barbarigo, darunter auch die Version aus Moskau (Abb. 44).⁸⁹ Zu den Gemälden aus dem Nachlass Tizians befand sich u.a. auch das Ecce-Homo-Gemälde, das sich heute in St. Louis befindet (Abb. 28). Die lediglich spärlichen Informationen über die späten Werke Tizians legen nahe, dass es sich um eine heterogene Gruppe gehandelt hat, die nicht in Auftrag gegeben wurde und die Sammlern sowie anderen potentiellen Käufern zum Kauf angeboten wurden.⁹⁰

Bei den Werken aus Tizians Nachlass gilt es zwischen Entwurf und *abbozzi* zu unterscheiden: Entwürfe waren nie dazu gedacht vollendet zu werden; sie dienten von Anfang an der Anfertigung zukünftiger Repliken. Anders hingegen der *abbozzo*, der die Werkstatt nach Vollendung möglichst schnell verlassen sollte, doch dessen Fertigstellung u.a. durch den Tod des Meisters verhindert wurde. In Skizzen wurde der ausführende Meister oder dessen Assistent bei der finalen Ausführung durch große Kleckse auf die wesentlichen Teile im Bild hingewiesen. Teile des Entwurfs befanden sich meist noch in einem experimentellen Zustand, sodass beispielsweise Handhaltungen in Porträts vernachlässigt und erst in der finalen Ausführung bestimmt wurden. Die technische Ausführung der *abbozzi* enthält gleichfalls unterschiedlich stark ausgearbeitete Partien, doch eine insgesamt sehr detailliert ausgearbeiteten Komposition. In beiden Fällen lässt sich eine beinahe impressionistische Technik erkennen – charakteristisch für Tizians Spätwerke allgemein.⁹¹

4.2 Mitarbeiterschaft

Seit den Tagen seiner ersten großen monumentalen Arbeiten scharrte Tizian eine Gruppe von Mitarbeitern um sich, deren Beziehung zu ihm sich während der späteren Jahre seiner Karriere änderte. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts beschränkten sich die Assistenten bei ihrer Arbeit auf die grundlegenden Schritte der Bildproduktion, während der Meister selbst scheinbar fast ausnahmslos die finalen Schritte ausführte, d.h. Haupt- und Nebenfiguren ebenso wie Landschaften malte. In Werken der späteren

⁸⁸ Vgl. Rosen 2001, 379.

⁸⁹ Vgl. hierzu Kapitel 6.1.6.

⁹⁰ Vgl. Rosen 2001, 378.

⁹¹ Vgl. Tietze-Conrad 1946, 80.

Periode hingegen, etwa ab den 1550ern, sind Signaturen und Schriftdokumente mit abnehmender Sicherheit Tizian selbst zuzuordnen.⁹²

In seinem Werk « Abrégé De La Vie Des Peintres Dont Les Tableaux Composent La Galerie Electorale De Dresde » aus dem Jahre 1782 listet Johann August Lehninger folgende Werkstattmitarbeiter unter der Leitung von Tiziano Vecellio auf:

« Il a laissé pour élèves : *François Vecelli*, son frere, *Horace Vecelli*, son fils, *le Tintoret*, *Paris Bordone*, *Jean Calcker*, *Girolamo da Tiziano*, *Nadalino da Murano*, *Damiano Muzza & Giovanni Fiammingo*, Les meilleurs graveurs après Titien sont : *Martin Rota*, *C. Cort*, *August. Carrache*, *Snyderhoff*, *van Kessel*, *Vorstermann*, *Troyen*, *les Sadeler*, *Fontana*, *Theodore de Bry*, *Caraglio*, *Bonafone*, *Matham*, *Piccini*, *C. Blæmaert*, *P. Pontius*, *C. Audran*, *Hondius*, *Soutmann*, *Rousselet*, *Pierre de Jode*, *Morin*, *Masson*, *Cœlemans*. »⁹³

Den aufgelisteten Namen lässt sich entnehmen, dass der Großteil von Tizians Mitarbeitern nicht der Familie Vecellio angehörte.⁹⁴ Dennoch spielte auch in dieser Werkstatt die Familie des Meisters eine bedeutende Rolle. Bereits während einer frühen Phase seiner Karriere wurde sein Bruder Francesco mit Tizian in Verbindung gebracht. In späteren Jahren spielten außerdem Tizians Sohn Orazio, sein Neffe Marco sowie der entfernte Verwandte Cesare Vecellio eine bedeutende Rolle im Wirken des Künstlers.⁹⁵ Von den drei Kollegen erlangte vor allem Cesare Vecellio große Bekanntheit – jedoch nicht aufgrund seiner artistischen Leistungen, sondern als Autor des Werks *Degli abiti antichi e moderni*, welches nach Tizians Tod 1590 in Venedig erschien.⁹⁶ Als Familienmitglied und langjähriger Mitarbeiter Tizians begleitete er seinen Vorgesetzten 1548 im Alter von 27 Jahren nach Augsburg und wohnte noch 1570 in dessen Haus.⁹⁷

Orazio, der vor Tizians Hochzeit 1525 geboren wurde, arbeitete von Anfang an eng für und mit seinem Vater. Als junger Mann begleitete er ihn zunächst 1545 auf eine Reise nach Rom, ein weiteres Mal drei Jahre später nach Augsburg. Durch seinen Vater erhielt Orazio von Karl V. im Jahre 1548 die spanische Staatsbürgerschaft,

⁹² Vgl. Fisher 1977, xv f.

⁹³ Siehe Lehninger 1782, 61.

⁹⁴ Auch Fisher bestätigt, dass ein Großteil der Werkstattmitarbeiter nicht der Familie Vecellio angehörte. Vgl. Fisher 1977, xi.

⁹⁵ Vgl. Fisher 1977, xi.

⁹⁶ Vgl. Fisher 1977, 9.

⁹⁷ Vgl. Tietze-Conrad 1946, 77.

verbunden mit einem großzügigen jährlichen Stipendium von 500 Scudi.⁹⁸ Lediglich wenige Werke Orazios sind unabhängig vom Geschäft seines Vaters angefertigt worden und bescheinigen Fisher zufolge ein lediglich mittelmäßiges Talent.⁹⁹ Auch die Anzahl an schriftlichen Belegen zu Orazios Aktivitäten innerhalb der Werkstatt Tizians ist rar. Die häufige Erwähnung seines Namens in den Dokumenten und Briefen verleitet zu einer Überbewertung seines Beitrags zur Werkstatt. Tatsächlich jedoch wird Orazios Name hauptsächlich in Verbindung mit finanziellen oder gerichtlichen Angelegenheiten aufgeführt, bei denen er seinen Vater vertrat. So wurde Orazio beispielsweise 1559 geschickt, um vom imperialen Fiskus von Mailand und Genua die Pensionszahlung entgegenzunehmen, die Karl V. Tizian zusicherte.¹⁰⁰ Folglich scheint der Schwerpunkt von Orazios Mitarbeit in der Werkstatt seines Vaters weniger künstlerischer als administrativer Art gewesen zu sein. In einer Briefkorrespondenz mit Philipp II. stellte Tizian dem spanischen König Orazio dennoch als seine rechte Hand vor. So versicherte der Meister seinem Auftraggeber im Brief aus dem Jahre 1567 bei der Anfertigung des Gemäldes *Martyrium* nicht nur sein Bestes zu geben und jeglichen Wunsch zu erfüllen, sondern auch seinen Sohn sowie einen anderen sehr fähigen seiner Schüler mit dieser Arbeit zu beauftragen und für deren Leistung einzustehen. Aufgrund der Tatsache, dass Tizian zu jenem Zeitpunkt mit der Anfertigung einer Replik des Gemäldes *Hl. Laurentius* beschäftigt war, überließ er vermutlich seinem Sohn Orazio den Auftrag für den spanischen König. Orazio fertigte zudem Kopien nach Werken seines Vaters an, ebenso wie andere Mitarbeiter, deren Aufgabe es u.a. war, Repliken von Originalen für provinzielle Auftraggeber anzufertigen. Mitarbeiter durften gelegentlich auch Kompositionen für solche Aufträge entwerfen.¹⁰¹

Obwohl kein Testament Tizians überliefert ist, kann angenommen werden, dass es sich bei dem Haupterben um Orazio gehandelt hätte, wenn dieser nicht ebenso wie sein Vater 1576 an der Pest gestorben wäre. Nach dem Tod des Meisters wurde der größte

⁹⁸ Vgl. Fisher 1977, 10 ff.

⁹⁹ Vgl. Fisher 1977, 14.

¹⁰⁰ Vgl. Fisher 1977, 22.

¹⁰¹ Vgl. Tietze-Conrad 1946, 79.

noch unvollendete Auftrag der Werkstatt für den Dogepalast – *La Fede* – an Marco Vecellio übertragen.¹⁰²

Marco Vecellio spielte gleichfalls eine wichtige, wenn auch nicht ganz so bedeutende Rolle in Tizians Werkstatt wie Orazio. Über seine Herkunft und frühe Karriere ist wenig bekannt. Geboren vermutlich im Jahre 1545 in Pieve di Cadore als Sohn von Tizians Cousin ersten Grades Toma Tito Vecellio, wuchs er in Tizians Haus auf.¹⁰³ Alle von Marco erfassten Arbeiten gehören der späteren Periode seiner Karriere an, Jahre nach dem Tod des Meisters. Die Werkliste aus den letzten zwei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts bis zum Todesjahr Marcos 1511 belegt eine größere Produktivität als die von Orazio. Sein Name wird vor allem mit der Malerei im Dogenpalast *Doge Grimani kniet vor dem Glauben* assoziiert, deren Vollendung er – nach dem vorzeitigen Tod Tizians und Orazios – übernahm. Hierbei fügte er Figuren in die Komposition hinzu.¹⁰⁴ Nach dem Tod seines Meisters erhielt Marco diverse bedeutende Aufträge vom Dogen Leonardo Donato, zu welchem er ein gutes Verhältnis pflegte.¹⁰⁵

Girolamo Dente, auch Girolamo di Tiziano genannt, war der langjährigste Schüler Tizians, über den jedoch am wenigsten überliefert ist. Die erste schriftliche Erwähnung über ihn stammt aus dem Jahre 1525, als er im Alter von 15 Jahren als Zeuge bei der Vermählung von Tizian und Cecelia auftrat. Der Quelle lässt sich entnehmen, dass Dente 1510 geboren ist. Ein anderes Dokument aus dem Jahre 1560 belegt, dass er im Auftrag seines Meisters ein Porträt des Dogen Lorenzo Priuli anfertigte, welches sich jedoch nicht erhalten hat.¹⁰⁶ Auch in einem Briefwechsel des Gesandten Garcia Hernandez mit den Sekretär des spanischen Königs, Antonio Perez, wurde Dente 1564 erwähnt: Hernandez berichtet zum einen, dass Dente 50 Scudi für eine Kopie des bekannten Gemäldes *Hl. Laurentius* verlange, während sein Meister 200 Scudi in Auftrag stelle. Zum anderen erläutert der Gesandte im Schreiben, dass Girolamo seit mehr als 30 Jahren mit Tizian zusammengearbeitet habe und der Meister ihn als einen seiner besten Mitarbeiter schätze. Auch Vasari, der Girolamo 1566 in Tizians

¹⁰² Abgesehen vom Projekt im Dogenpalast schien es keine weiteren Provisionen für den Werkstattbetrieb gegeben zu haben. An Tizians Sohn Pomponio wurde bald das gesamte Vermögen des Vaters übertragen. Vgl. Fisher 1977, xi.

¹⁰³ Vgl. Ridolfi 1648 (Bd. 2), 142 f.

¹⁰⁴ Vgl. Fisher 1977, 24 f.

¹⁰⁵ Vgl. Tietze-Conrad 1946, 77.

¹⁰⁶ Vgl. Tietze-Conrad 1946, 77.

Werkstatt traf, berichtete über dessen umfangreiche Mitarbeit an zahlreichen Arbeiten Tizians. Vasaris Kommentar ist der letzte schriftliche Bezug zu Girolamo; über sein weiteres künstlerisches Schaffen sowie sein Todesjahr ist nichts bekannt.¹⁰⁷ Trotz der jahrzehntelangen Mitarbeit Girolamos in Tizians Werkstatt bleibt das Wissen um seine Persönlichkeit fragmentarisch. Die wenigen Werke, die ihm zugeordnet werden können, stammen aus den 1550er sowie 1560er Jahren. Girolamos nachweisbare Präsenz im Werkstattbetrieb während dieser späten Jahre von Tizians Karriere ist für einen Wechsel innerhalb der Werkstatt bezeichnend. Die späteren Jahre stehen im Kontrast zu den früheren, als die Mitarbeiter vom Stil Tizians vollständig vereinnahmt waren und keinerlei persönliche Stilmerkmale der Mitarbeiter zugelassen waren.¹⁰⁸

Auch Palma il Giovane war ein Werkstattmitarbeiter Tizians, wobei nicht genau überliefert ist wann der unabhängige Künstler nach seiner Rückkehr aus Rom wieder in Tizians Werkstatt arbeitete.¹⁰⁹ Ein weiteres Mitglied des Mitarbeiterstabs war Damiano Mazza, von dem jedoch ebenfalls nicht überliefert ist zu welcher Zeit und für wie lange er mit Tizian kollaborierte. 1573 war Mozza bereits unabhängig, weswegen er möglicherweise kein Werk in der Werkstatt hinterließ. Andere zeitgenössische Künstler stellten die Behauptung auf, ebenfalls Schüler Tizians gewesen zu sein, doch aufgrund der geringen Zahl an überlieferten Werken bleibt deren künstlerischer Stil nicht deutlich nachweisbar.¹¹⁰

Von den ausländischen Mitarbeitern aus Tizians Werkstatt hat sich Jan van Calcar aus dem Rheinland am stärksten hervorgehoben. Er arbeitete vermutlich zwischen 1537 und 1545 mit dem großen venezianischen Meister und wurde von Vasari als einer der besten Maler aus Tizians Werkstatt gelobt, mit einem besonderen Talent für Porträts. Weitere fremdländische Künstler, die mit Tizian in Verbindung gebracht werden, sind Christopher Schwartz, Direck Barendz und Emanuel Amberger aus Augsburg. Letzterer, ein Spezialist für Landschaftsmalerei, ist nachweislich in den Jahren 1568 und 1573 für Tizian tätig gewesen.¹¹¹ Auch Lambert Sustris aus Amsterdam arbeitete für Tizian. Der nordische Künstler war ab 1538 als ein vollständiges Mitglied in Tizians Werkstatt und begleitete seinen Meister zehn Jahre später nach Augsburg,

¹⁰⁷ Vgl. Fisher 1977, 32.

¹⁰⁸ Vgl. Fisher 1977, 42 sowie Heinemann 1980, 440.

¹⁰⁹ Vgl. Ridolfi 1648 (Bd. 2), 173 – 206: „Vita di Iacopo Palma il Giovine Pittore“.

¹¹⁰ Vgl. Tietze-Conrad 1946, 77 f.

¹¹¹ Vgl. Tietze-Conrad 1946, 78 sowie Fisher 1977, 115 f.

vielleicht auch beim zweiten Mal im Jahre 1550. Ein Dokument aus dem Jahre 1564 bescheinigt seine Übersiedlung nach Padua. Wann seine offiziellen Verbindungen mit Tizian endeten ist nicht genau überliefert.¹¹²

4.3 Des Meisters Werkstattkollektiv

Das politische System der Republik Venedig sah eine systematische Unterdrückung von Individualität vor: Künstler waren verpflichtet der Republik zu dienen, sodass künstlerische Aktivitäten nicht primär als eine persönliche, individuelle Angelegenheit angesehen wurden. Die Produktion von Kunstwerken besaß folglich eine soziale Funktion und hatte einen festgelegten Platz im Gemeinschaftsleben.¹¹³ Kunstwerke der venezianischen Malerei wurden folglich nicht von Einzelpersonen, sondern von Werkstätten ausgeführt, die in der Regel aus den Mitgliedern einer bestimmten Familie bestanden. Auswärtige Mitarbeiter wurden voll involviert und waren Teil des jeweiligen Familienclans. Ein Beispiel hierfür ist Tizians langjähriger Mitarbeiter Girolamo, der seit seinem 15. Lebensjahr etwa ein halbes Jahrhundert in der Werkstatt seines Meisters arbeitete.¹¹⁴ Seine langjährige Anstellung in der Werkstatt Tizians lässt darauf schließen, dass Girolamo mit seiner Arbeitsstelle zufrieden war bzw. es für ihn nicht in Frage kam einen eigenen Werkstattbetrieb aufzubauen.¹¹⁵

Die kollektive Art der Gemäldeproduktion schuf einen außergewöhnlich homogenen Kunststil unterhalb der Werkstattmitarbeiter und machte ein gutes persönliches Verhältnis untereinander unabdingbar. Künstler mit viel Potential wurden durch den Ehebund an die Werkstatt gebunden. Die Malerfamilien führten ihren patriarchisch geprägten Betrieb über Generationen hinweg fort. Die bekanntesten Werkstätten

¹¹² Vgl. Fisher 1977, 134.

¹¹³ In Florenz hingegen herrschte eine andere geistige Einstellung gegenüber Kunst vor. Nicht nur wurde das *disegno* dem *colore* vorgezogen – Individualität nahm insgesamt einen höheren Stellenwert ein. Künstlern, die im Dienst der Republik tätig waren, wurde mehr Spielraum für die Entwicklung ihrer eigenen Talente eingestanden. Vgl. Tietze 1939, 34.

¹¹⁴ Vgl. Tietze 1939, 35.

¹¹⁵ Erst ein Brief aus dem Jahre 1564 belegt, dass Girolamo seit demselben Jahr nicht länger als Angestellter Tizians, sondern als eigenständiger Künstler tätig war. Nach Tizians Tod befanden sich vermutlich noch Kopien von Girolamo in der Werkstatt. Die Auftragswerke, bei denen er mitgearbeitet hatte, sind zu jenem Zeitpunkt hingegen bereits an ihre Auftraggeber ausgeliefert worden. Vgl. Tietze-Conrad 1946, 77.

Venedigs standen unter der Leitung der Familien Vecellio, Vivarini, Bellini, Tintoretto, Bassano und Veronese. Der spezifische Charakter der Werkstatt als kommerzielle Einheit wurde von Zeitgenossen voll anerkannt. Im Todesfall des Meisters trugen die Mitarbeiter Sorge dafür, dass ausstehende Aufträge vollendet wurden.¹¹⁶

In der Frührenaissance basierte die Gemäldeproduktion auf dem Prinzip einer Manufaktur. Vor ihrer Auslieferung wurden Gemälde in Werkstätten vom Meister signiert, der mit seinem Namen für die malerische Qualität einstand. Junge Männer konnten nach Arbeitsantritt ihr gesamtes Leben im Betrieb verbringen, wenn sie sich nicht talentiert und unabhängig genug fühlten selbst eine Werkstatt zu gründen. Angelernte Schüler wurden von ihren Meistern teilweise nur ungern in ein unabhängiges Arbeitsleben entlassen. Tizian, der bereits kurze Zeit nach Arbeitsantritt von Paris Bordone und Tintoretto deren Talent bemerkt haben soll, entschied sich dazu beide Künstler nicht länger in seinem Namen auszubilden, da er ihre Konkurrenz fürchtete. Die jungen Mitarbeiter wurden vom Meister angelernt und lernten dessen spezielle Vorgehensweisen kennen.¹¹⁷ Über Tizians Lehrlinge berichtet Giorgio Vasari hingegen, dass sie nicht mündlich von ihrem Meister belehrt, sondern sich stattdessen autodidaktisch fortzubilden hatten:

„Nun ist es so, daß zwar viele bei Tizian in die Lehre gingen, doch ist die Zahl derjenigen, die wirklich seine Schüler genannt werden können, nicht sehr groß. Tatsächlich hat er nicht viel unterrichtet, vielmehr lernte ein jeder mehr oder weniger das, was er den von Tizian geschaffenen Werken für sich herauszuziehen wußte.“¹¹⁸

Vasaris Angaben zufolge, gab es demnach eine große Anzahl an Schülern, die bei Tizian in die Lehre gingen, dieser jedoch wenige Anstalten machte sie anzulernen. Als Mitarbeiter war es den Lehrlingen gestattet das Material aus dem kollektiven Werkstattbesitz zu verwenden, darunter Abgüsse, Zeichnungen und Entwürfe. Werkstattleiter waren sehr bemüht das wertvolle Arbeitsmaterial zusammenzuhalten, auch nach ihrem Tod, und machten aus diesem Grund in ihren Testamenten genaue Vorgaben für den weiteren Verbleib bzw. zur Fortführung des Betriebs.¹¹⁹

¹¹⁶ Vgl. Tietze 1939, 34 f.

¹¹⁷ Vgl. Tietze 1939, 35.

¹¹⁸ Siehe Vasari 2005, 52.

¹¹⁹ Vgl. Tietze 1939, 35.

Tizian verkaufte Versionen eigener Bilderfindungen, die von seinen Mitarbeitern ausgeführt worden waren, unter seinem eigenen Namen. Seine Aufgabe bestand darin entscheidende Bildpartien auszuarbeiten, vor allem jedoch die Arbeiten seiner Mitarbeiter zu überprüfen und für deren Leistung einzustehen. Wenn Tizian ein Werk selber ausführte, war der Preis seiner Arbeit deutlich höher als der seiner Mitarbeiter. Einige Käufer waren mit dem Preis-Leistungs-Verhältnis unzufrieden und protestierten, doch in der Regel zeigten sich die Auftraggeber mit den Gemälden aus der Werkstatt des Meisters einverstanden.¹²⁰

Berichten Ridolfis zufolge erlaubte Tizian seinen Schülern nicht seine wertvollsten Kompositionen zu kopieren. Letztere fanden dennoch Wege dieses Verbot zu umgehen und Werke zu ihrem eigenen Profit zu verkaufen.¹²¹ Wie sich auch noch heutzutage herausstellt, sind die Kopien der gut ausgebildeten, langjährigen Mitarbeiter kaum von den sogenannten Originalen zu unterscheiden. Aufgrund der Tatsache, dass Schüler die Arbeitsmethoden des Meisters möglichst exakt übernahmen, unterscheiden sich ihre Kopie – je nach Kompetenz – kaum von der malerischen Vorlage. Wiederholungen von Originalen besaßen einen kollaborativen Charakter. Anders hingegen Kopien, die zu späterer Zeit oder von Mitgliedern anderer Schulen angefertigt wurden und offenkundige Mängel aufweisen. Die meisten Werke sind vermutlich im Auftrag entstanden und wurden schnell nach ihrer Vollendung verkauft und geliefert.¹²²

Fast ausnahmslos repräsentieren bedeutende Künstler der venezianischen Malerei wie Vivarini, Bellini, Campagnola, Vecellio, Robusti, Caliari, da Ponte, Tiepolo und Guardi keine Individuen, sondern Künstlerschulen. Zwar wurde jede Gruppen durch eine starke Künstlerpersönlichkeit definiert, doch identifizierten sich die einzelnen Teilnehmer oftmals so stark mit dieser, dass sie kaum als unabhängige Persönlichkeiten existierten. Weiterhin überdauerte die künstlerische Produktion

¹²⁰ Vgl. Tietze 1939, 35.

¹²¹ Vgl. Fisher 1977, v f. In seinem Werk *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri Pittori Veneti e dello Stato* berichtet Carlo Ridolfi von einer Anekdote, nach welcher Tizian manchmal das Zimmer mit seinen wertvollsten Gegenständen nicht abschloss. Sobald er das Haus verließ, fertigten einige seiner Mitarbeiter Kopien seiner Gemäldeinnovationen an, während eine Person einen Wachposten bezog. Später habe Tizian unwissentlich an den Kopien der Mitarbeiter gearbeitet und sie als eigenhändig angefertigte Gemälde angepriesen, sodass zahlreiche Werke der Schüler dem Meister zugeschrieben wurden. In seiner Erzählung hat Ridolfi möglicherweise zwei verschiedene Aspekte vermischt: Zum einen, Tizians Helfer hätten Raubkopien von seinen Gemälden angefertigt. Zum anderen die Bemerkung Tizian habe Arbeiten seiner Assistenten oft als seine eigenen ausgegeben, wobei dies alle Werkstätten gemein hatten.

¹²² Vgl. Tietze-Conrad 1946, 80.

bedeutender Schulen mehrere Generationen und ging somit über die Dauer einzelner Leben hinaus. In familiären Künstlerzusammenschlüssen wurden Werkstatttraditionen fortgeführt, indem in testamentarischen Verfügungen das Inventar sowie die mit dem Betrieb verbundenen Auflagen von Generation zu Generation übertragen wurden.¹²³ Neben der Reputation und dem Bestand mitsamt der wertvollen Zeichnungen und Kartons, übernahmen Nachfolger mit ihrem Erbe auch die damit verbundenen beruflichen Verpflichtungen.¹²⁴ In seinem Testament vom 30. Dezember 1324 verpflichtete beispielsweise Angelo Tedaldo seinen Sohn dazu Arbeiten in der Kirche San Canciano zu Ende zu führen.¹²⁵

Für das fehlende Bewusstsein für die Funktionsweisen der Malerwerkstätten können mitunter Amateure des 18. Jahrhundert verantwortlich gemacht werden, die Kunst sammelten oder andere beim Ankauf von Kunstwerken berieten. Hierbei neigten sie dazu nur in Bezug auf den leitenden Meister zu denken und nicht an den dahinterstehenden Werkstattbetrieb, wodurch allgemeine, unverbindliche Kategorien geschaffen wurden.¹²⁶ Der Interessenschwerpunkt der frühen Sammler lag somit vornehmlich am idealen anstatt am realen Künstler bzw. an den realen Künstlern.

Im späten 19. Jahrhundert setzte sich eine moderne, wissenschaftlich orientierte Kennerschaft durch, die kunsthistorische Bemühungen anstellte. Die Suche der modernen Kritiker nach Individualität entsprang dem Erbe der Romantik und existiert weiterhin. Selbst die aktuelle zeitgenössische Auffassung des künstlerischen Schaffensprozesses ist in seiner Konzeption von Originalität und Individualität teilweise essentiell romantisch geprägt. So werden Künstler in manchen Fällen noch heute als isolierte Wesen wahrgenommen, deren Kunst lediglich innerhalb des eigenen Schaffensprozesses verstanden werden kann. Die Erwartungshaltung, dass aus dem Gedächtnis und der Hand einer einzigartigen Persönlichkeit Kunst erschaffen wird, findet sich somit gemeinhin auch in der Moderne wieder. Das hieraus resultierende Bewusstsein für autobiographische Arbeiten nimmt teilweise fast obsessive Züge an. In Bezug auf Ideale vergangener Perioden scheint es zunächst schwierig die wissenschaftliche Wertschätzung einer ursprünglichen, künstlerischen Idee zu begründen und zwischen Original sowie abgestammten Ausdruck zu bewerten.¹²⁷ Die

¹²³ Vgl. Fisher 1977, vi f.

¹²⁴ Vgl. Fisher 1977, vii sowie ix.

¹²⁵ Vgl. Fisher 1977, viii.

¹²⁶ Vgl. Fisher 1977, i f.

¹²⁷ Vgl. Fisher 1977, ii f.

mit der Frage nach Authentizität einhergehende negative Bewertung von Werkstattarbeiten aus Zeiten wie etwa der Renaissance lässt sich als unangebracht bezeichnen. Anstatt von einem Verfall von Kunstpraktiken auszugehen, sollten vielmehr die ausgeklügelten Werkstattssysteme beachtet werden, die sich mit unterschiedlich großem ökonomischem Erfolg auf dem Kunstmarkt behaupten konnten.

Auch aus heutiger Sicht spielt der autographe Status eines Gemäldes aufgrund des vorherrschenden Interesses an der Kreativität individueller Künstler eine entscheidende Rolle. Zudem rechnet ein vom Kunstmarkt ausgehender Druck einer Unterscheidung zwischen der eigenhändigen Arbeit eines Meisters und der unter Beteiligung von Gehilfen angefertigten Arbeit eine große Bedeutung zu. Aufgrund der geläufigen Tendenz in einem Gemälde den Arbeitsanteil des Meisters ausmachen zu wollen und damit eine in der Entstehungszeit übliche, mehr oder weniger extensive Zusammenarbeit zu übersehen, kam es in der Vergangenheit vermehrt zu falschen Zuschreibungen – Zuschreibungen von schwächeren, in ihrer stilistischen und technischen Ausführung jedoch dem authentischen Original ähnlichen Ausführungen an leitenden Meister. Tatsächlich wurden jene Werke häufig von Mitarbeitern ausgeführt, die durch eine lange Ausbildung und Zusammenarbeit mit dem Meister unweigerlich dessen Stil verinnerlicht hatten. Malerwerkstätten bedeuteten nicht eine Abschwächung und damit Verarmung des meisterlichen Stils, sondern durchaus auch eine Bereicherung: Die Arbeitsteilung ermöglichte effiziente Arbeitsweisen, verschaffte Werkstattleitern die Möglichkeit sich in einem größeren Maßstab künstlerisch auszuprobieren bzw. zu entfalten und gab somit Raum für Innovationen. Je größer die Werkstätten, desto mehr konnten sie unter Anleitung des Meisters ihren Anwendungsbereich ausweiten. Aus wissenschaftlicher Sicht stellen tatsächlich einige mehrheitlich Mitarbeitern zugeschriebene Werke einen überzeugenderen Beleg für den Genius des Meisters dar, als eine ausschließlich von ihm selbst angefertigte Arbeit.¹²⁸

¹²⁸ Vgl. Tietze 1939, 45.

4.4 Später Stil des Meisters

Auch im fortgeschrittenen Alter war Tizian künstlerisch aktiv und entwickelte aus älteren Kompositionen neue Modelle.¹²⁹ Marco Boschini, der Tizians Mitarbeiter Palma il Giovane zu den Techniken seines Meisters befragt hatte, beschreibt dessen Arbeitsweise wie folgt:

„Nachdem er diese kostbaren Fundamente angelegt hatte, lehnte er die Bilder gegen die Wand und ließ sie dort manchmal für einige Monate, ohne sie anzuschauen; wenn er dann erneut an ihnen Pinselstriche anbringen wollte, prüfte er sie mit solcher Schärfe, als wären sie seine größten Feinde, um in ihnen Fehler ausfindig zu machen. Und wenn er etwas entdeckte, was seiner Absicht nicht genauestens entsprach, so ging er vor wie ein guter Chirurg, der die Verletzung heilt, wenn es nötig ist, eine Schwellung entfernt, einen Arm einrichtet, oder einen nicht gut sitzenden Knochen in die richtige Lage bringt [...] und dann, nachdem er das getan hatte, legte er Hand an das nächste, ehe das erste noch trocken war, und machte dasselbe. Nach und nach überzog er diese wesentlichen Abstrakte, in dem er oftmals über sie ging, mit lebendigem Fleisch, so daß ihnen zum Leben nur der Atem fehlte. Niemals machte er eine Figur < alla prima > und er pflegte zu sagen, daß, wer improvisierend dichte, weder einen sinnreichen noch einen gutgefügteten Vers bilden könne.“¹³⁰

Den Aussagen Giovanes zufolge arbeitete Tizian demnach parallel an mehreren Werken und feilte kritisch an ihrer Ausführung. Aufgrund des zahlreichen aufwendigen Farblasuren ergab sich seine zeitintensive Bearbeitungsdauer der Gemälde, doch auch eine hohe stoffliche Qualität.¹³¹ Typisch für seine Arbeitsweise waren zudem Arbeitspausen von teilweise gar mehreren Monaten. Die Arbeitsweise lässt sich auch von Restauratoren bestätigen. Bei der Restaurierung des Gemäldes *Perseus und Andromeda* etwa merkte der Wissenschaftler Herbert Lank an:

“The work was carried out over a considerable period of time, the artist returning again and again to make minor alterations, as well as additional scumbles and glazes once the previous paint had dried thoroughly... This technique of gradually building up the paint layers can only have been achieved by allowing the painting to dry very thoroughly between applications.”¹³²

Aus der lasierenden Technik resultiert, dass Tizian der Farbsubstanz eine große Bedeutung zuordnete: Farbe fasste er nicht als eine Eigenschaft von etwas anderem

¹²⁹ Vgl. Rosen 2001, 428.

¹³⁰ Siehe Rosen 2001, 416f.

¹³¹ Vgl. Rosen 2001, 417.

¹³² Siehe Rosen 2001, 421.

auf, sondern setzte sie als eine gestaltete und gestaltende Substanz ein, frei nach der Auffassung „La pittura fa parere quello che non è“.¹³³

Der sogenannte späte Stil Tizians ist keine Kategorie, der ein Korpus an Arbeiten aus den späteren Jahren seiner Karriere unterordnen werden kann. Eher versteht sich darunter ein kritischer Ausdruck, die Benennung eines gewissen künstlerischen Geisteszustands, der in der Produktion der späten Arbeitsjahre gelegentlich aufkam. Die Analyse von Tizians künstlerischem Konzept sollte nicht jedes der zahlreichen, in dieser Periode angefertigten, Werke aus der Werkstatt miteinbeziehen. Aus dem großen Konvolut der Jahre zwischen 1550 und 1576 lassen sich lediglich relativ wenige Exemplare als „l’ultima maniera“ bezeichnen.¹³⁴

In den 1550ern ist im künstlerischen Ausdruck von Tizians Arbeit ein Umschwung zu bemerken, der zunächst zweifellos vom Künstler ausging und der sich an einer neuen Annäherung an gemalte Flächen bemerkbar macht. Beispielhaft hierfür steht das Gemälde der *Danaë* aus dem Jahre 1554, die Replik eines im Jahrzehnt zuvor entstandenen Werks. Der Prototyp, heute im Capodimonte Museum in Neapel, entscheidet sich nicht kompositionell von der Kopie, sondern in der andersartig gemalten Oberfläche. Das reiche Kolorit in Tizians Gemälden ist auf die opulente Pigmentdichte zurückzuführen, die durch unzählig viele dünne, transparente Glasuren erzielt wurde und die schließlich die Illusion einer sehr ebenmäßigen Oberfläche erzeugt. Auch ergibt sich durch die reiche Farbigkeit der Oberflächen eine visuelle Lebhaftigkeit. Auch das Gemälde der *Danaë* im Prado weist ein mit transparenten Farbschichten gemaltes Inkarnat auf, doch wurde durch abgesetzte Pinselstriche eine weniger ebenmäßige Struktur erzeugt.¹³⁵

Vielleicht mehr als irgendein anderer Künstler seiner Zeit repräsentierte Tizian einen Maler von international hohem Rang, dessen Gemälde dauerhaft nicht nur innerhalb, sondern auch außerhalb Italien gefragt waren. Der Ruhm des venezianischen Meisters, der auch beim Kaiser und bei Königen beliebt war, steigerte die Nachfrage seiner Werke und nahm auch mit zunehmenden Alter des Meisters nicht ab. Als Tizian im hohen Alter seine riesige Produktion nicht länger überwachen konnte, gingen die Aufträge fast vollständig an die Mitarbeiter über. Tizian führte in seiner Werkstatt

¹³³ Siehe Rosen 2001, 443.

¹³⁴ Vgl. Fisher 1977, xvii.

¹³⁵ Vgl. Fisher 1977, xvii f.

währenddessen etwas abseits künstlerische Experimente aus. Seine persönlichen Untersuchungen beeinflussten unweigerlich den Charakter der gesamten Werkstattproduktion, insbesondere den der Manufaktur von Repliken. In der Regel jedoch wurden nach Fisher die Ideenfindungen Tizians nicht angemessen von seinen Mitarbeitern aufgegriffen, sondern lediglich schwach umgesetzt – selbst bei Duplikationen. Nach Meinung des Autors teilte von allen Werkstattmitarbeitern lediglich Palma Giovane die Mentalität vom späten Stil des Meisters und wusste diesen umzusetzen.¹³⁶

In den frühen 1560er Jahren sind des Weiteren Anfänge eines Wechsels in der Komposition zu erkennen: Gemälde wie etwa *Prometheus* im Prado oder die erste Version des *Martyriums des Hl. Laurentius* in der Kirche Santa Maria Assunta in Venedig repräsentieren Nachwirkungen des manieristischen Impulses, der für Tizians Werk der 1540er Jahre einen entscheidenden Faktor darstellte.¹³⁷ Der Impuls löste venezianischen Traditionen der klassischen Komposition ab. Die Übernahme manieristischer Inhalte in die Komposition Tizians lässt sich mit dem *Raub der Europa* nachvollziehen, ein Gemälde, welches 1559 begonnen wurde. Die Arbeit weist erstmals eine frei angelegte Komposition auf, die konzeptuell in einer locker gemalten Technik mit lebendigen Flächen ausgeführt wurde, sodass sich Motiv- und Farbelemente gegenseitig bereicherten. In den 1570er Jahren wurden die etablierten Prinzipien ausgeweitet, hin zu einem persönlicheren Ausdruck von Form und Gefühl.¹³⁸ Teilweise nähern sich Tizians malerische Darstellungen der Monochromie an, doch bleibt die Farbpalette des Meisters opulent. Diverse Farbexperimente zeichnen Tizians berühmten späten Stil aus, der sich lediglich bei einem geringen Teil der gesamten Werkstattproduktion der späten Jahre seiner Karriere manifestiert.¹³⁹

¹³⁶ Vgl. Fisher 1977, xvi sowie xxi.

¹³⁷ Vgl. Fisher 1977, xvii f.

¹³⁸ Vgl. Fisher 1977, xviii f.

¹³⁹ Vgl. Fisher 1977, xxi.

5 Tizians spätes *Ecce Homo*

5.1 Fiktive Rekonstruktion eines Originals

Das Bildthema der dreifigurigen *Verspottung Christi* bzw. des *Ecce Homo* gehört zu den letzten Bilderfindungen Tizians und kann in die 1560er Jahre datiert werden.¹⁴⁰ Zur Werkgruppe gehören zahlreiche Kopien, die – anders als die bekannte Wiener Version aus dem Jahre 1543 (Abb. 14) – einen sehr nahen Bildausschnitt aufweisen.¹⁴¹ Bei allen Varianten stimmen Bildraum, Figurenanordnung sowie Gestik und Mimik weitestgehend überein. Nach Paul Joannides erscheint es typisch für Tizian und seine Werkstatt, dass Versionen einer Vorlage, die innerhalb einer kurzen Zeit angefertigt worden sind, lediglich geringfügige Unterschiede untereinander aufweisen. Zudem nutze Tizian Reproduktionen früherer Kompositionen zur kreativen Stimulation.¹⁴²

Die hohe Anzahl an Kopien legt nahe, dass eine Vorlage existierte, doch ist kein Werk überliefert, das als Modell in Frage kommt. Für die Rekonstruktion des Originals ist nach Falomir vor allem das Prado-Bild (Abb. 29 sowie 30) von großer Bedeutung, da beim Röntgen des Gemäldes Abänderungen sichtbar gemacht werden konnten. Der erste, untere Bildentwurf entspricht nach Ansicht des Wissenschaftlers der verlorenen Vorlage.¹⁴³ Beim Wiederholen seiner Kompositionen übertrug Tizian bzw. einer seiner Mitarbeiter beim Prado-Gemälde vermutlich zunächst die ursprüngliche Bildkomposition mithilfe eines Kartons auf eine weitere Leinwand und nahm im nächsten Schritt Abänderungen vor. Dargestellt sind Christus, Pilatus und ein Scherge. Letzterer erscheint in einer strengen Profil-Ansicht, sich über Christus mokierend.¹⁴⁴ Kompositorisch stimmt der untere Bildentwurf mit zwei Leinwänden aus dem El Escorial (u.a. Abb. 31) überein.¹⁴⁵ Das Motiv der seitlich an Christus herantretenden sich an Christus wendenden Figur mit einem Gesicht im Profil findet sich weiterhin bei zwei anderen Werken Tizians wieder: beim *Zinsgroschen* (Abb. 12) in der National Gallery London sowie im zuvor entstandenen Dresdner Gemälde des *Zinsgroschen* (Abb. 13).¹⁴⁶

¹⁴⁰ Vgl. Falomir 2007, 53.

¹⁴¹ Vgl. Wethey 1969, 83 bis 85.

¹⁴² Vgl. Joannides 2007, 47 f.

¹⁴³ Vgl. Falomir 2007, 53.

¹⁴⁴ Vgl. Falomir 2007, 57 sowie Romberg 2007, 341.

¹⁴⁵ Vgl. Falomir 2007, 53.

¹⁴⁶ Vgl. Falomir 2007, 57 sowie Romberg 2007, 341.

Zahlreiche Argumente sprechen dafür, dass Tizians verlorene Version des *Ecce Homo* für Philipp II. angefertigt worden ist. Der fromme spanische König erhielt ab 1555 die meisten der *invenzioni* des Meisters und hatte aus dem Besitz seines Vaters bereits ein *Ecce-Homo*-Gemälde (Abb. 17) sowie zwei *Mater Dolorosa* (u.a. Abb. 18) desselben Künstlers übernommen. Im Jahre 1564 gab Philipp II. außerdem ein weiteres Bildpaar bei Tizian in Auftrag, das zwar mittlerweile verloren, doch durch Stiche von Luca Bertelli (Abb. 25) überliefert ist. Möglicherweise führte der Auftrag zum *invenzione* des Bildmotifs der Verspottung Christi, denn anders als im für Karl V. gemalten Bild hält Christus in Bertellis Druck einen Stab in der Hand. Weiterhin ist bekannt, dass der König zwei weitere Gemälde mit dem gleichen Bildthema besaß, die 1574 im *Libro de entregas del Escorial*, d.h. noch zu Lebzeiten Tizians, aufgeführt wurden. Zum einen handelt es sich um ein „*Ecce Homo de lienzo, con Pilato y un sayón, de mano de Tiziano; que tiene tres pies y medio de alto y tres de ancho*“¹⁴⁷ mit einem Format von 97,51 x 83,58 Zentimetern. Zum anderen handelt es sich um: „*un Ecce Homo con un sayón; que tiene tres pies de alto y cinco de ancho, que es de mano de Tiziano*“¹⁴⁸, mit einem Format von 83,58 x 139,3 Zentimetern. Den vertikalen Formaten der zahlreichen überlieferten Kopien nach, hat die originale Komposition vermutlich dem ersten Eintrag entsprochen. Weiterhin war die verlorene Version offenbar größer als die beiden Kopien im El Escorial (Abb. 31), welche nach Einschätzung Falomirs beschnitten wurden.¹⁴⁹

Zusätzlich zum verlorenen Gemälde, das Philipp II. im Auftrag vor 1574 zugesendet wurde, sind in schriftlichen Quellen weitere Versionen belegt. Das Exemplar aus dem Prado (Abb. 29) lässt sich als jenes Werk identifizieren, das in der Aulilla des El Escorial hing.¹⁵⁰ Der sogenannten Memoria de Velázquez zufolge überreichte es der Count of Morey anschließend Philipp IV.: „*Otro de mano de Ticiano: Christo mostrado de Pilatos al pueblo, cercado de muchos sayones, figuras todas del natural. Es muy bueno, pero ha padecido mucho y tiene algunos aderecos. Es su altura de más*

¹⁴⁷ Siehe Falomir 2007, 57. Freie Übersetzung : *Ecce Homo* auf Leinwand, mit Pilatus und Henker, von der Hand Tizians; dreieinhalb Fuß hoch und drei Fuß breit. Vgl. auch Beroqui 1946, 165.

¹⁴⁸ Siehe Falomir 2007, 57. Freie Übersetzung: *Ecce Homo* mit Henker; drei Fuß hoch und fünf Fuß breit, von der Hand Tizians.

¹⁴⁹ Vgl. Falomir 2007, 57.

¹⁵⁰ Vgl. Falomir 2007, 57.

de cuatro pies, su ancho tres y medio”¹⁵¹. Die vergleichsweise geringe Qualität des Gemäldes für Philip II. lässt darauf schließen, dass es etwa in der Mitte des 17. Jahrhunderts in die Sammlung gelangte.¹⁵²

Zusätzlich zu den erhaltenen Versionen sind andere Werke schriftlich überliefert, wie jenes, das sich einst im Besitz von Cristoforo Otoboni befand und das fast unbemerkt geblieben ist, seit Ridolfi es in der *Vita de Leandro Bassano* erwähnte.¹⁵³

„Il medesimo Signore [Cristoforo Oroboni] in questa sua giouanile età, [per] dar saggio del nobilissimo animo suo (appresso le altre sue rare qualità) attende con molta lode al disegno, & hà di più fatto acquisto d’vna figura del Salvatore coronato di spine, in atto humilissimo, custodito da vn soldato; opera singolare dell’immortal Titiano; e d’vna effigie di donna non men vezzosa, che naturale, con morbide carni e bionda capigliatura, del medesimo Titiano, non descritti nella sua vita per non esser stati prima da noi veduti”.¹⁵⁴

Eine andere Version, in der Casa Corvara in Santa Fosca, wird 1674 von Boschini in der Einführung seines Werks *Le Ricche Minere della Pittura Veneciana* aufgeführt.¹⁵⁵

Einen weiteren Hinweis liefert Gian Carlo Bevilacqua 1845 Bestandskatalog *Insigne Pinacoteca della nobile Veneta famiglia Barbarigo dalla Terrazza*, in welchem Kunstwerke aus dem Besitz der Familie Barbarigo aufgelistet sind. Cristoforo Barabarigo hatte 1579, drei Jahre nach Tizians Tod, das Haus des Malermeisters mitsamt der darin enthaltenen Gemälde von dessen zweiten Sohn Pomponio gekauft. Unter den Gemälden befindet sich laut Bevilacqua auch eines der Zurschaustellung Christi, welches sich als die Version in Moskau identifizieren lässt (Abb. 44).¹⁵⁶

¹⁵¹ Siehe Falomir 2007, 57. Freie Übersetzung: Ein Anderes von der Hand Tizians: Christus wird von Pilatus dem Volk vorgeführt, umgeben von vielen Henkern, natürliche Figuren. Es ist sehr gut, aber hat viel gelitten [...]. Es besitzt eine Höhe von mehr als vier Fuß und dreieinhalb Fuß Breite.

¹⁵² Vgl. Falomir 2007, 57.

¹⁵³ Vgl. Falomir 2007, 57 f..

¹⁵⁴ Siehe Ridolfi 1648 (Bd. 2), 168 f. Freie Übersetzung: Selbiger Signor Cristoforo Oroboni hat in diesem seinem jugendlichen Alter, um (neben seinen anderen seltenen Eigenschaften) eine Probe seinen äußerst edlen Geistes zu geben, sich auf hohem Niveau mit der Zeichenkunst beschäftigt. Darüber hinaus hat er eine Darstellung des dornengekrönten Erlösers erworben. Dieser ist im Moment äußerster Erniedrigung dargestellt und wird von einem Soldaten bewacht – ein einzigartiges Werk des unsterblichen Tizian. Er hat auch ein nicht weniger anmutiges als natürliches Bildnis einer Dame gekauft, mit weichem Fleisch und blonder Haartracht – ebenfalls eine Werk eben jenes Tizian, beide Gemälde sind nicht in seiner Vita beschrieben, da wir sie zuvor nicht gesehen haben.

¹⁵⁵ Vgl. Falomir 2007, 58.

¹⁵⁶ Vgl. hierzu Kapitel 6.1.6.

5.2 Ikonographie

Die zahlreichen Ecce-Homo-Kopien aus der Werkstatt Tizians weisen allesamt eine sehr ähnliche Ikonographie auf: Im Mittelpunkt der geschlossenen Dreieckskomposition ist Jesus mit nacktem Oberkörper, vor dem Körper zusammengebundenen Handgelenken sowie gesenktem Kopf abgebildet. Die Handfesseln und der gesenkte Blick verweisen auf die vorangegangene Geißelung und Verspottung durch die Soldaten. Auch die Dornenkrone auf dem Kopf, das Spottzepter in der linken Hand sowie der halb um die Schultern gelegte Purpurmantel sind Hinweise auf eine Verhöhnung als König.¹⁵⁷ Dicht hinter Christus steht Pontius Pilatus im rechten Bildteil im Viertelprofil. Auf dem Kopf trägt er eine rote Kopfbedeckung mit einer reich verzierten Brosche sowie einem Pelzbesatz. Mit ernster Mimik schaut er rechts aus dem Bild heraus. Die Finger seiner erhobenen linken Hand sind in den meisten Versionen mit Ringen besetzt. Durch Pilatus erhobene Linke sowie den dicht beieinander stehenden Figuren erhält die Komposition einen geschlossenen Charakter und wirkt aufgrund des nah gewählten Ausschnitts spannungsgeladen. Links von Jesus befindet sich ein junger Mann, der mit seiner Rechten die Handfesseln des Angeklagten hält. Die Figur des Schergen variiert am stärksten: In der Prado-Version (Abb. 29) trägt sie eine auffällig gelbe Mütze, Bart und ist kleinwüchsig, während sie etwa in der Göttinger Version deutlich größer, bartlos und mit einem Band im Haar aus dem Bild heraus den Blick des Betrachters sucht. Auch die Geste seiner linken Hand variiert: Während der Handlanger in der Version in Hampton Court einen Teil von Christi Mantel leicht emporhebt, hält er in der Version in St. Louis eine Fackel in der Hand.

Im wiedergegebenen Moment der Entscheidung, in welchem Pilatus das Volk zu seiner Meinung befragt, nimmt der Betrachter die Position des urteilenden Volkes ein. Im Gegensatz zu vielfigurigen, großformatigen Darstellungen wird in den nahansichtigen Darstellungen die weitere Entwicklung der Geschichte ausgeblendet.

Die Prado-Version greift motivisch Beschreibungen von Pietro Aretino über die Begegnung zwischen Pilatus und Christus auf. In seinem Werk *I Quattro libri de la Humanità di Christo* stellte Aretino insbesondere die Perfektion von Christi Körper

¹⁵⁷ Vgl. 19. Kapitel des Johannesevangeliums, Vers 1–5. Der Hinweis auf das Spottzepter bzw. das Rohr, das Christus gereicht wird, um ihn als König zu verhöhnern, findet sich im Matthäusevangelium (vgl. Kapitel 27, Vers 29 f). Entgegen der geschilderten Textpassage wird Jesu nicht in gebeugter, sondern aufrechter Haltung dargestellt.

mit dem hässlichen Aussehen der beiden ihn umgebenden Handlanger in Kontrast, um deren moralischen Status zu reflektieren. Wie Aretino berichtet, erstrahlte Christi Körper in gleißendem Licht, wodurch seine Peiniger geblendet wurden: „I lumi indegni di vederlo si rivolsero dove si rivolgano quãdo son molestati dal vento; E tutti gliocchi, che temerariamēte lo guardarono, abagliarsi quasi mirassero una falda di ghiaccio ferito dal sole“.¹⁵⁸ In Tizians nahansichtigen Ecce-Homo-Bildkompositionen reflektiert Christi Körper ebenfalls helles Licht. Zudem befindet sich in den Versionen stets eine Lichtquelle im Bild – entweder in Form einer Fackel im Vordergrund oder eines Fensters bzw. Torbogens im Hintergrund. Die Schergen stehen im Gegensatz zur Schönheit und moralischer Erhabenheit Christi; Aretino beschreibt das Gesicht des Einen als hässlich und unattraktiv, von der Natur gestraft: „[...] havea la faccia co tutti i difetti che puo dar la natura“.¹⁵⁹ Tizian stellte den Mann kleinwüchsig, mit groben Gesichtszügen dar. Über den Anderen zu Christi Linken berichtet Aretino er sei dagegen boshaft: „L’altro posto al lato manco era pieno di tutte le disgratie, che suol dare il mondo à chi ci vive tristamente“.¹⁶⁰ Zum Zeichen seiner Unaufrichtigkeit stellte Tizian den Handlanger von Hinten, als Rückenfigur dar. Pilatus schreibt Aretino in seiner religiösen Schrift jedoch keinerlei Schuld an der Verurteilung Christi zu und beschreibt den Statthalter als eine Person, die sich um eine Freisprechung Christi bemüht:

„Et uscito fuora [Pilato], disse à li accusatori. La semplicita de l’huomo, à cui date tâte colpe ; è tale che nó sa pur rispòdere, nó che peccare. Si che giudicatelo [per] voi stessi ; poi che [per] voi stessi l’havete saputo prēdere. Et essi accio che la parola di Giesu si adempiesse ; significando di che morte doveva morire ; dissero. A noi non è lecito di uccidere alcuno.“¹⁶¹

¹⁵⁸ Siehe Aretino 1540, 75 v. Freie Übersetzung: Die Blicke, nicht würdig ihn zu sehen, wenden sich ab, so wie sie sich abwenden mögen, wenn sie vom Wind belästigt werden. Und alle Augen, die ihn dennoch wagemutig ansahen, wurden geblendet, so als ob sie auf eine Eisfläche geblickt hätten, die von einem Sonnenstrahl getroffen wurde.

¹⁵⁹ Siehe Aretino 1540, 76 r. Freie Übersetzung: [...] hatte ein Gesicht mit allen Mängel, die die Natur geben kann.

¹⁶⁰ Siehe Aretino 1540, 76 v. Freie Übersetzung: Der andere defektive Wachposten zu seiner Seite war voll jenes Unglücks, das die Welt denen verleiht, die ein böses Leben führen. Tizian setzte die Figurenbeschreibungen Aretinos besonders anschaulich im Gemälde mit dem Titel *Ecce Homo* um, das sich heute im Prado befindet (Abb. 29). Vgl. hierzu außerdem Kapitel 6.1.1.

¹⁶¹ Siehe Aretino 1540, 84 r. Freie Übersetzung: Als Pilatus herausgetreten war, sprach er zu den Anklägern. Die Aufrichtigkeit dieses Menschen, dem ihr so große Schuld zuweist, ist so groß, dass er nicht einmal zu antworten weiß, geschweige denn zu sündigen. Ihr verurteilt ihn vielmehr für euch selbst, denn für euch selbst konntet ihr ihn nehmen. Und er sagte auch zu ihnen, dass das Wort Jesu, welchen Tod er erleiden müsse, sich somit erfüllt habe. Uns steht es nicht zu irgendjemanden zu töten.

Indem Pilatus anführt, der Mensch sei nicht frei von Fehlern und treffe Entscheidungen, die er zuerst auf sich selbst beziehe, versucht er die Menschenmenge mit sachlichen Argumenten zu überzeugen. Auch Tizian bildete den Statthalter nicht als Schuldigen ab, sondern im Begriff Überzeugungsarbeit zu leisten. Seine aufrechte, gespannte Haltung dicht hinter Christus, sein aufmerksamer Blick und leicht geöffneter Mund weisen ihn als Redner aus. Die geöffnete linke Hand des Präfekten ist zudem abwehrend erhoben, als *refutatio*, zum Zeichen seines Einspruchs.¹⁶²

Bei Betrachtung der zahlreichen Kopien sowie beim Vergleichen früherer neutestamentarischer Darstellungen der Zurschaustellung Christi, stellt sich die Frage: Woraus besteht tatsächlich der *invenzione*, die Innovation von Tizians späteren *Ecce Homo*? Zum einen ist der narrative Kontext ausschlaggebend: Während im monumentalen Auftragswerk aus dem Jahre 1543 eine persönliche Annäherung mit zeitgenössischen Elementen an das biblische Bildthema erfolgt, stellt ist die spätere Komposition eine reduzierte Variante, ein Andachtsbild, dar.¹⁶³ In der nachansichtigen Darstellung mit lediglich drei Figuren, nimmt der Betrachter den Platz des vermeintlichen Anklägers ein; Gestik und Mimik der Figuren sind bezeichnend: Während Christi Ausdruck weniger resigniert, sondern gespannt erscheint, besitzt der römische Statthalter eine gleichgültige Miene; sein Handlanger hingegen weist einen spöttisch-ironischen Ausdruck im Gesicht auf.¹⁶⁴ Zur Entstehungszeit, etwa um das Jahr 1565, wäre die Inklusion von Zeitgenossen wie etwa in der Wiener Version im stärker orthodox geprägten Klima unangebracht gewesen. Auch eignete sich ein monumentales Format der früheren Version nicht, um davon Repliken anzufertigen. Zudem war Tizian in seinem hohen Alter vermutlich rein physisch nicht dazu fähig ein solch großes Format auszufüllen. Tatsächlich gibt es wenige Gemeinsamkeiten zwischen der frühen Version und den zahlreichen Späteren – abgesehen von einigen Details, wie beispielsweise der Rückenfigur, die sich in ähnlicher Weise in der Version im Prado wiederfindet. Das Pathos der nahansichtigen Szene, das ebenso entscheidend ist wie die kompositorischen und formalen Elemente, unterscheidet sich jedoch von

¹⁶² Die Geste der Einspruch erhebenden Hand ist vom römischen Rhetoriker Quintilian geprägt worden und wurde außerdem 1644 von John Bulwer in seinem Werk *Chriromania or the Art of manual rhetoric* genauer beschrieben. Vgl. Falomir 2007, 58 sowie 61.

¹⁶³ Vgl. Falomir 2007, 58.

¹⁶⁴ Vgl. Valcanover 1993, 677.

der frühen Ausführung der Zurschaustellung Christi durch Pontius Pilatus, insbesondere aufgrund des stark reduzierten Personals.¹⁶⁵

Wie für Tizians Nachbildungen typisch waren die Abänderungen der sukzessiv entstandenen Versionen der Verspottung Christi begrenzt. Variable Motive sind ein zweiter Diener des Statthalters, eine Fackel in der Hand des linken Folterknechts, ein quadratisches Fenster oder Bogenarchitektur im Hintergrund. Auch die Richtung, in die der Stock in Christi Hand zeigt, variiert, ebenso wie der Brokat von Pilatus Gewand. Die Abänderungen bedeuteten jedoch nicht automatisch einen qualitativen Zuwachs. Nach Falomir scheint es offensichtlich, dass die erste, verlorene Version am meisten Dramatik aufwies und die anderen ihr u.a. durch den fehlenden Blickaustausch zwischen Christus und dem Schergen sowie den scheinbar bezugslos nebeneinandergestellten Figuren qualitativ nachstehen. Die Version im Prado (Abb. 29) erscheint Falomir kompositorisch aufgrund der Rückenfigur sowie der fehlenden Interaktion der Figuren mit am wenigsten gelungen. Besser dagegen sei das Werk in St. Louis (Abb. 28), wo die Nachtszene durch den Schein einer Fackel eine zusätzliche Dramatik erhalte.¹⁶⁶

Bemerkenswert bei allen Ecce-Homo-Kopien ist die Kleidung der Figuren, besonders das orientalische Gewand des Pilatus. Hierbei gilt es den Entstehungsort Venedig zu berücksichtigen, ebenso wie die ikonographischen Traditionen jener Zeit. Handelsbeziehungen zwischen Venedig und dem Nahen Osten beeinflussten die Kunst Venedigs über viele Jahrhunderte hinweg, so auch im 16. Jahrhundert. In Tizians Jugend waren besonders Darstellungen von Heiligen wie dem Hl. Markus, Hl. Stephan oder Hl. Georg in Kombination mit orientalischen Schauplätzen beliebte Auftragswerke. Zwei Beispiele hierfür sind etwa Gentile und Giovanni Bellinis Gemälde *Predigt des hl. Markus in Alexandrien* sowie *Hl. Georg im Kampf gegen den Drachen* (Abb. 6) von Vittore Carpaccio. In beide Werke wurden sowohl orientalische Gewänder als auch orientalische Gebäude integriert. Ziel der Künstler war es eine einheitlich orientalisches anmutende Bildwelt zu präsentieren, was jedoch aufgrund von diversen Unkenntnissen nicht akkurat umgesetzt werden konnte. Als ikonographische Alternative zu orientalischen Schauplätzen mit Szenen aus dem Neuen Testament oder Heiligenlegenden, waren Schauplätze, die aufgrund von Kostümen und Gebäuden dem

¹⁶⁵ Vgl. Falomir 2007, 58.

¹⁶⁶ Vgl. Falomir 2007, 59.

alten Rom zugeordnet werden konnten. Die Figur des Pontius Pilatus ist ein Beispiel für den betont antiken oder orientalischen Charakter einer Szene: In der Tradition der italienischen Malerei wurde Pilatus anfänglich in einer Rüstung *all'Antica* dargestellt. Nachdem Albrecht Dürer ihn als einen Orientalen darstellte, übernahmen auch Künstler wie Correggio diesen Trend. Tizian selbst stellte den Senatoren in seiner *Ecce-Homo*-Darstellung (Abb. 14) aus dem Jahre 1543 hingegen noch in antikisierender Tracht dar. Auch der Soldat im Gemälde, auf den Treppenstufen unterhalb von Pilatus, trägt eine antikisierende Rüstung, jedoch von ganz anderer Art. Auch die beiden Reiter in Rüstung rechts im Gemälde unterscheiden sich in ihrer Kleidung: Während der linke in europäischer Gewandung auftritt, trägt die Person neben ihm einen Turban. Der Soldat, der Christus ganz links im Bild stützt, trägt hingegen Hosen im römischen Typus *Feminalia* und eine fantastische, pseudo-orientalische Kopfbedeckung. Tizian vereinte in seinem Gemälde zugleich antike, orientalische sowie zeitgenössische Elemente, die sich untereinander unterscheiden. Variation bei Verwendung exotischer Kostüme oder Ausstattungen schien Tizian offenbar von zentraler Bedeutung gewesen zu sein.¹⁶⁷ Nach Gould stellen sowohl die antik als auch die orientalisch gekleideten Figuren würdevolle, hoheitliche Charaktere dar.¹⁶⁸

In den späteren, nahansichtigen Versionen des *Ecce Homo* (vgl. Abb. 28, 29, 31, 32, 33, 34, 36 sowie 38) ist die Physiognomie im Gesicht des Pilatus ist an eine seit dem 15. Jahrhundert vielfach rezipierte antike Skulptur des römischen Kaisers Aulus Vitellius (Abb. 27) angelehnt, die zu Grimani's Antikensammlung gehörte.¹⁶⁹ Die klassische Skulptur des Vitellio gehört zu den von venezianischen Künstlern seit dem 15. Jahrhundert mit am häufigsten zitierten Objekten. Pietro Aretino bezog sich in seiner religiösen Schrift *I Quattro libri* ebenfalls auf antike Skulpturen, um wichtige Charaktere aus der Bibel anschaulich zu beschreiben. Pilatus und die beiden Hohepriester Hannas und Kajaphas verglich der Dichter mit römischen Kaisern: Hannas Kopf gleiche dem auf Münzen abgebildeten Haupt Galbas; Kajaphas dagegen

¹⁶⁷ Vgl. Gould 1980, 233 f.

¹⁶⁸ Siehe Gould 1980, 235: „Like his Antique figures, Titian's oriental characters are depicted in the idiom of the Grand Manner.“

¹⁶⁹ Vgl. Falomir 2007, 58.

ähnele von seinem Wesen und Aussehen her Nero, während Pilatus Antonius Pius stärker im Geiste als im Gesicht nahe stehe.¹⁷⁰

In den Gemälden ist die Figur des Pilatus außerdem in ein zeitgemäßes, orientalisches Gewand gekleidet. Der rote Kaftan mit Hermelinbesatz weist zum einen auf seine hohe Stellung und zum anderen auf den fernöstlichen Schauplatz in Jerusalem hin. Ebenso wie Pilatus bildet der anmutig gekleidete junge Diener einen suggestiven und malerischen Gegensatz zum nackten Heiland. Der Scherge ist in ein gestreiftes Gewand aus edlem Stoff gewandet und trägt teilweise ein Haarband sowie Ohrschmuck. Die Figur des Jesu entspricht dem Typus der *imago pietas* und ist von einer früheren Komposition, der Darstellung des Schmerzensmanns, übernommen worden (vgl. u.a. Abb. 17).¹⁷¹ Das *Compassio*-Motiv lässt darauf schließen, dass das Gemälde Gläubigen bei der Andacht dazu gedient hat sich den Leidensweg Christi vor Augen zu halten. Zudem thematisiert die Figur des resigniert wirkenden Christus die zeitgleiche Inkarnation von Gottessohn und Mensch.¹⁷²

5.3 Vorbilder und Nachfolger

Ein Gemälde, das Tizians spätem *invenzione* des *Ecce Homo* formal und auch ikonographisch relativ nahe kommt ist Andrea Solarios gleichnamiges, ebenfalls dreifiguriges Gemälde (Abb. 9). Um 1505 entstanden, finden sich gleiche Motive wie Pilatus mit Juwelen besetzte, orientalische Kopfbedeckung und Christi vermeintliche Königsinsignien wieder. Das Rohr, welches er mit seiner linken Hand hält, wird vom Schergen rechts im Bild mit beiden Händen umgriffen. Letzterer schaut dem Angeklagten offen ins Gesicht, während Christus seinen Kopf nach unten zur Seite legt und Pilatus mit einem Zeigegestus auf ihn verweist, während er aus dem Bild zum Betrachter schaut.¹⁷³ Ebenfalls von Solario existiert zudem eine einfigurige Variante

¹⁷⁰ Vgl. Falomir 2007, 58. Bei Pilatus verweist Pietro Aretino zwar nicht auf ein physisches, aber ein moralisches Vorbild. Folglich ist anzunehmen, dass die Idee Pilatus mit den Gesichtszügen Vitellios darzustellen, vom Künstler Tizian ausging.

¹⁷¹ Vgl. Kapitel 3.2.3., in welchem Darstellungen des einfigurigen *Ecce Homo* in Madrid, Dublin, Sibiu und Chantilly behandelt werden. Vgl. Romberg 2007, 341.

¹⁷² Vgl. Cicekli 2009, 313.

¹⁷³ Vgl. Falomir 2007, 58.

des Schmerzensmanns, die der Ausführung Tizians sehr nahe kommt (Abb. 8). Es stellt sich die Frage, ob Tizian die Werke Solarios kannte, darunter auch die *Mater Dolorosa*, die sich in einer Privatsammlung in Zürich befindet, oder die beiden *Ecce Homo*.¹⁷⁴

Ein anderes frühes *Ecce Homo* stammt von Quentin Massys (Abb. 7) um 1520. Vermutlich durch Kardinal Grimani gelangte das Werk im selben Jahrhundert seiner Entstehung nach Venedig, sodass es Tizian möglicherweise sah. Anstatt eines monochromen Hintergrunds wie bei Solario, wählte Massys einen ausgearbeiteten Hintergrund und bettete die Szene dadurch in einen räumlichen Kontext. Dargestellt sind fünf Figuren vor einer Palastarchitektur – Christus mittig, flankiert von Pilatus links, einem hässlichen, kahlköpfigen Schergen rechts sowie zwei weiteren nicht genauer definierten Personen im Hintergrund. Der kompositorische Aufbau wie auch einige Details, darunter Pilatus Turban mit den Juwelen und der *refutatio*-Gestus, sind offenbar später von Tizian übernommen worden.¹⁷⁵

Die Art, wie Pilatus den Mantel auf Christi Schulter legt wird zwar nicht in den Evangelien erwähnt, könnte jedoch gleichfalls von Aretino inspiriert sein, der hierzu schreibt: „Udendo Pilato cio che essi dicevano, comandò a uno servo cha facesse venir Giesu dinanzi a lui. Et egli spogliatosi il manto, distesolo in terra, ce lo fece passar sopra“.¹⁷⁶ Abgesehen von der Version im Prado findet sich die Geste gleichfalls in den anderen Exemplaren. Hierbei ist jedoch anzumerken, dass diese Geste eine lange ikonographische Tradition besitzt und es bereits frühere Beispiele aus der deutschen Kunst gibt, wie etwa Barthel Bruyns *Ecce Homo*, das sich heute im Museum der bildenden Künste in Leipzig befindet.¹⁷⁷

Auch Tizian selbst übte mit seinen Bildinventionen einen starken Einfluss auf Zeitgenossen und spätere Malergenerationen aus, wie etwa auf Jacopo Bassano. Ein Beispiel hierfür ist das Gemälde *Die Flucht nach Ägypten*, in welchem Bassano die

¹⁷⁴ Das Gemälde der *Mater Dolorosa* befindet sich in einer Privatsammlung in Zürich und die beiden Gemälde *Ecce Homo* in Philadelphia im Museum of Art (Inv.-Nr. J. 274) sowie in Leipzig im Museum der bildenden Künste. Vgl. Falomir 2007, 59.

¹⁷⁵ Ein Bildexemplar mit einem ähnlichen Bildaufbau, doch aus der niederländischen Schule, stammt von Jan Mostaert aus dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts und befindet sich heute im Puschkink-Museum in Moskau (Jan Mostaert, *Ecce Homo*, Öl auf Holz, 122 x 95 cm, Inv.-Nr. 1739).

¹⁷⁶ Siehe Falomir 2007, 61. Freie Übersetzung: Pilatus, der hörte, was sie sagten, befahl einem Diener, Jesus vor ihn zu bringen. Und jener [Diener] zog sich den Mantel aus und breitete ihn auf der Erde aus, damit [Jesus] darüber gehen könne.“

¹⁷⁷ Vgl. Falomir 2007, 61.

Gruppe der Madonna mit Kind aus dem Fresko Tizians aus dem Dogenpalast in Venedig kopiert hat.¹⁷⁸ Der flämische Maler Anton van Dyck studierte nicht nur Werke Tizians, sondern sammelte sie auch. Während seines Italien-Aufenthaltes tätigte er zwischen 1621 und 1627 mehrere Käufe, darunter ein einziges Exemplar mit religiösen Sujet – nämlich das *Ecce Homo*. Belege hierfür finden sich in einem Brief des späteren Besitzers, dem Antwerpener Gemäldehändler Gilliam Fourmenois vom 9. Mai 1669 an seine Söhne. Im Schriftstück versichert er, es handele sich beim Gemälde um ein Original Tizians, der Maler habe das Thema zudem drei bis vier Mal wiederholt. Auch eine Skizze van Dycks belegt eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema (Abb. 11). Dargestellt ist Christus nach links unten blickend, mit freiem Oberkörper, Dornenkrone und Stock sowie einem ihn anblickenden Schergen zu seiner linken Seite. Die Christusfigur ist an die Ecce-Homo-Version in Sibiu angelehnt (Abb. 20). Unterhalb wurde zudem die Zeichnung einer bekleideten Person beigefügt, eventuell auch Christus mit einer Dornenkrone, in einer abwendenden Haltung und erhobenen Hand.¹⁷⁹

6 Wiederholungen von Tizians spätem *Ecce Homo*

6.1 Prominente Versionen und ihre Nachbildungen

6.1.1 Version im Prado

Tizian ordnete Mitarbeitern seiner Werkstatt an erfolgreiche Bildkompositionen mithilfe von Kartons auf andere Leinwände übertragen und daraufhin weiter fortzuentwickeln.¹⁸⁰ Die zahlreichen Versionen des Ecce-Homo-Motivs gehen demnach nicht auf die Intention zurück Repliken anzufertigen, sondern Bilderfindungen neu aufzugreifen und zu modifizieren.¹⁸¹ Zu den frühen Wiederholungen gehört ein quadratisches Gemälde, das sich heute im Prado befindet

¹⁷⁸ Vgl. Suida 1959/60, 68.

¹⁷⁹ Vgl. Wood 1990, 693 f.

¹⁸⁰ Vgl. Romberg 2007, 341.

¹⁸¹ Vgl. Syre 2007, 264.

(Abb. 29).¹⁸² Dargestellt sind Christus, zwei Schergen und Pilatus in einem geschlossenen Raum, der durch ein vergittertes Fenster links im Hintergrund erhellt wird. Der eine Folterknecht, der mittig mit dem Rücken zum Betrachter positioniert ist, trägt eine Rüstung *all' antica*. Die Figur, die sich ansonsten bei keiner von Tizians anderen nahansichtigen Ecce-Homo-Darstellungen findet, orientiert sich an der in eine antike Rüstung gekleidete Rückenfigur des großformatigen *Ecce Homo* aus dem Jahre 1543.¹⁸³ Der zweite Scherge mit Bart ist nur angeschnitten zu sehen und von zwergenhafter Statur. Mit seiner auffällig gelben phrygischen Mütze auf dem Kopf zieht er den Blick des Betrachters in die Bildpartie links unten. Mit aufgerissenen Augen und geöffnetem Mund schaut der Scherge aus dem Bild heraus.

Das Gemälde befand sich einst im El Escorial, wohin es im April 1574, d.h. noch zu Lebzeiten Tizians, geliefert wurde: „Ecce-Homo de lienzo, con Pilato y un sayón, de mano de Tiziano; que tiene tres pies y medio de alto y tres ancho.“¹⁸⁴ Im Jahre 1599 wurde es in der Krankenhauskapelle des herrschaftlichen Klosters aufbewahrt, wie schriftliche Quellen belegen. Rund ein halbes Jahrhundert später, 1657, befand es sich in der Sakristei über einer Türschwelle, wo es nach schriftlichen Überlieferungen auch noch 1773 und 1800 hing. 1847 gelangte das Gemälde schließlich in den Prado.¹⁸⁵

Als das Gemälde 1847 in den Prado gelangte, wurde es vom damaligen Museumsdirektor José de Madrazo y Agudo dem Künstler Jacopo Bassano zugeschrieben. Joseph Crowe und Giovanni Cavaceselle ordneten 1877 in ihrem zweiten Band *Tizian: Leben und Werk* das Werk hingegen Tizian zu, ebenso wie später Wilhelm Suida (1927, 1935) und Pedro Beroqui (1946). Deren Meinung stellte sich August Mayer entgegen (1935); Bernard Berenson konnte lediglich eine teilweise Beteiligung des Meisters feststellen (1957); Harold Wethey ordnete das Gemälde als Werkstattkopie ein (1969). Erst nach eingehenden restauratorischen Maßnahmen und Untersuchungen ergab sich schließlich eine Zuschreibung an Tizian.¹⁸⁶

¹⁸² Im aktuellen Gemäldeinventar des Prados erscheint das Werk unter der Nummer 42. Weiterhin findet es in Katalogen des Museums der Jahre 1854 bis 58 (Nr. 435), 1872 bis 1907 (Nr. 48) und 1910 bis 85 (Nr. 42) Erwähnung. Vgl. hierzu S nchez/ Emilio/ Mercedes 1990, 131.

¹⁸³ Vgl. Humfrey 2007, 352.

¹⁸⁴ Siehe Ausst.-Kat. Madrid 2003, 296. Freie Übersetzung: Ein *Ecce Homo* auf Leinwand, Pilatus und ein Henker, von der Hand Tizians; dreieinhalb Meter hoch und drei Meter breit.

¹⁸⁵ Vgl. Wethey 1969, 84.

¹⁸⁶ Vgl. Crowe/ Cavalcaselle 1877, 701 sowie Mayer 1935, 53 sowie Tietze 1936, 296 sowie Ausst.-Kat. Madrid 2003, 296.

Die bei einer Restaurierung und Röntgenuntersuchung neu gewonnen Erkenntnisse zeigen, dass Tizian eine bereits mit einem Porträt versehene Leinwand verwendete und zahlreiche Änderungen vornahm; so war die Rückenfigur zunächst im Profil dargestellt. Auch wies der Rohrstock zunächst in die entgegengesetzte Richtung; das Fenster war ursprünglich ohne ein Gitter versehen. Tatsächlich wirkten sich die kompositionellen Änderungen eher negativ auf die Gesamtwirkung des Bildes aus. Außerdem wurde die Farbskala reduziert. Eine nachträglich betonte Bilddiagonale verbindet von links unten nach rechts oben Fenstergitter, den langen Rohrstock und auch die Haltung der Rückenfigur. Aufgrund der Tatsache, dass lediglich der Hinterkopf, doch nicht Gesicht des größeren Soldaten zu sehen ist, besitzt die endgültige Fassung deutlich weniger Dramatik. Zudem erscheinen die Figuren voneinander isoliert. Unabhängig von der Komposition ist das Gemälde technisch sehr ungleichmäßig ausgeführt worden, was auf eine Beteiligung mehrerer Arbeiter bei der Realisierung schließen lässt. Hervorzuheben ist hierbei die Gestalt Christi, die aufgrund ihrer sorgfältigen Modellierung und der Zartheit der Fleischtöne von hoher Qualität ist.¹⁸⁷

Es ist nicht überliefert, wer bei Anfertigung dieser Replik beteiligt war, doch da das Gemälde zum ersten Mal 1575 in einem Inventar des El Escorial erwähnt wird, muss der Zusatz unter Tizians Verantwortung geschehen sein.¹⁸⁸ Wethey, der die Version aus dem Prado nicht direkt als eine Kopie, obgleich als ein verwandtes Werk der Version in St. Louis beurteilt, datiert es um 1560.¹⁸⁹ Humfrey geht dagegen von einem Entstehungszeitraum zwischen 1565 und 1570 aus; er nimmt an, dass das Gemälde früher entstanden ist als die Version in Missouri.¹⁹⁰

6.1.2 Kopien im El Escorial

In der Lieferung an das El Escorial aus dem Jahre 1574 befand sich außer der Prado-Version ein weiteres Ecce-Homo-Gemälde: „un Ecce-Homo con un sayón; que tiene

¹⁸⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Madrid 2003, 296.

¹⁸⁸ Vgl. Tietze-Conrad 1946, 87.

¹⁸⁹ Vgl. Wethey 1969, 84.

¹⁹⁰ Vgl. Humfrey 2007, 352.

tres pies de alto y cinco de ancho, que es de mano de Tiziano.“¹⁹¹ Gemeinsam mit einem zweiten Gemälde aus der Werkstatt Tizians wird das Werk noch heute in der historischen Königsresidenz aufbewahrt. Die bessere und ältere Version stellt vermutlich eine Kopie nach dem verlorenen Original dar. Ebenso wie auch auf der Röntgenaufnahme der Prado-Version streckt der Scherge im Profil seine Zunge aus. Die jüngere Version mit einer Größe von 106 x 74 Zentimetern scheint dagegen eine Kopie der Kopie zu sein (Abb. 31).¹⁹² In den beiden Exemplaren des El Escorial blickt Pilatus mit derselben Intensität zum Betrachter wie in den anderen Varianten; seine Handgeste mit der offenen Handfläche erscheint als logische Ergänzung zum Blick.¹⁹³ Die Haltung und Darstellung der drei Figuren, inklusive des Details der Zunge, stimmt mit den Röntgenaufnahmen der Prado-Version überein. Auch die Richtung des Stabs, welcher im Übrigen in genau der entgegengesetzten Richtung positioniert ist wie bei der Endfassung des Prado-Bildes, ist identisch.¹⁹⁴ Im Unterschied zu den anderen Ecce-Homo-Versionen enthalten die beiden Gemälde im El Escorial keine Säule im Hintergrund; auch präsentiert Pilatus nicht seine Handfläche dem Betrachter, wie in den anderen Versionen. Falomir vermutet, dass beide Kopien des El Escorial an der linken Seite beschnitten sind oder zumindest die ältere Bildvorlage.¹⁹⁵

6.1.3 Version in St. Louis

Bei dem Gemälde aus dem städtischen Kunstmuseum in St. Louis in Missouri (Abb. 28) handelt es sich um ein Werk von besonders guter Qualität. Die Änderungen, die gegenüber dem Prado-Exemplar im Prado vorgenommen wurden, stellen nach Romberg „ohne Zweifel eine kompositorische und affektive Verbesserung dar“¹⁹⁶: Die vierte Figur des Soldaten in Rückenansicht wurde weggelassen. Zudem wurde die Dramatik der Szene durch den Schein einer Fackel unterstrichen, der den Bildaufbau dominiert. Durch die nächtliche Atmosphäre erscheint die Raumordnung weniger eindeutig als in der Prado-Version. Ein weiterer Unterschied der Version in St. Louis

¹⁹¹ Siehe Ausst.-Kat. Madrid 2003, 296. Freie Übersetzung: Ein *Ecce Homo* mit einem Henker; drei Fuß hoch und fünf Fuß breit, von der Hand Tizians.

¹⁹² Vgl. Falomir 2007, 53.

¹⁹³ Siehe Falomir 2007, 57.

¹⁹⁴ Vgl. Falomir 2007, 60.

¹⁹⁵ Vgl. Falomir 2007, 57.

¹⁹⁶ Siehe Romberg 2007, 342.

ist die Figur des ironisch lächelnden Schergen, die weniger grob ausgeführt ist und die den Bildmittelpunkt aufgrund ihrer größeren Statur nicht nach unten zieht.¹⁹⁷ Der linke Bildteil befindet sich in einem Sondierungszustand: Der Knappe hält in seiner rechten Hand den Strick, der Christus Handgelenke fesselt; ob er in seiner Linken die Fackel hält oder Christus den Mantel von der Schulter zieht, ist nicht auszumachen.¹⁹⁸

Das auf eine 109 x 92,7 Zentimeter große Leinwand aufgetragene Gemälde ist nach Humfrey zwischen 1565 und 1575 entstanden.¹⁹⁹ 1566 von Guidobaldo II. della Rovere, dem Herzog von Urbino, in Auftrag gegeben, wurde es zunächst innerhalb der Familie vererbt. 1640 erwarb der Kaufmann Parma Gabriele Balestrieri das „*Ecce Homo* di Tiziano, parte finito, parte abbozzato, verissimo di sua mano“²⁰⁰ für weniger als 30 Dukaten und vermittelte es daraufhin an den Bischof von Emilia, Paolo Coccapani, weiter.²⁰¹ Nachdem sich das Gemälde in englischem Privatbesitz befand, im Besitz des Grafen Henry Alexander Gordon Howard, erwarben 1935 erst Rudolf Heinemann und Adolph Loewi und dann Robert Frank aus London das Gemälde. 1936 gelangte das Werk durch Arnold Seligmann nach Amerika, genauer nach New York, bevor es schließlich noch im selben Jahr das Saint Louis Art Museum in Missouri erwarb.²⁰²

Noch zu Beginn der 1930er Jahre Tintoretto zugeschrieben, behandelte August Mayer das Gemälde 1935 in seinem Artikel „An unknown *Ecce Homo* by Titian“ des Burlington Magazins als ein unvollendetes Spätwerk Tizians. In seinem Artikel bezeichnete der Autor es gar als das lang vermisste Original Tizians:

„In my opinion [...] this painting is without any doubt the long-missing Titian original, a work of outstanding pictorial quality, evidently left unfinished like the Munich canvas, especially in the part to the left of Christ where we notice various large ‘pentimenti’“²⁰³

Mayer schreibt das Gemälde aufgrund der hohen farblichen Qualität und Details, wie etwa der Ausführung von Jesus Händen, Tizian zu. Mayer zieht zudem in Betracht, dass das Gemälde wie auch die Münchner Version der *Dornenkrönung* (Abb. 16)

¹⁹⁷ Vgl. Checa 1997, 146.

¹⁹⁸ Vgl. Tietze-Conrad 1946, 87 sowie Wethey 1969, 83.

¹⁹⁹ Vgl. Humfrey 2007, 353.

²⁰⁰ Siehe Tietze 1950, 396.

²⁰¹ Vgl. Falomir 2007, 57 sowie Pedrocco 2000, 296.

²⁰² Vgl. Wethey 1969, 83 sowie die Homepage des Saint Louis Art Museum <http://www.slam.org:8080/emuseum/view/objects/asitem/items@:33862>, entnommen am 29.06.2016.

²⁰³ Siehe Mayer 1935, 53.

unvollendet blieb. Weiterhin stellt der Autor die Nähe zu den Kopien in Dresden (Abb. 36) und Hampton Court (Abb. 32) heraus.²⁰⁴ Serra und Dussler dagegen bezweifeln eine Autorschaft Tizians. In der Ausstellung *Mostra di Tiziano*, die vom 24. April bis zum 4. November 1935 im Palazzo Pesaro in Venedig stattfand, kommentierte Dussler das Werk wie folgt:

„Als bisher unbekannte Variante des Madrider und Dresdener „Ecce Homo“ ist das Exemplar aus dem Kunsthandel (Nr. 96) von einem gewissen Interesse, allein für ein Original Tizians kann es nicht angesehen werden. Soweit auf dem schlecht erhaltenen Bild noch die ursprüngliche Malerei erkennbar ist, weicht diese in der Farbgebung wie in der Technik erheblich von den eigenhändigen Spätwerken Tizians ab; die Vergleichsmöglichkeit auf der Ausstellung ist durch das Wiener Lucretia-Bild und den Petersburger Sebastian gegeben: wie völlig andersartig, entschieden ungenial ist die Pinselführung im Ecce Homo gegenüber jenen. Um nur wenige Details zu berühren: man sehe sich die Malerei des Pelzkragens oder der Manschette bei Pilatus, die Draperie des Mantels bei Christus an oder rein koloristisch betrachtet, den krassen Effekt der herausknallenden roten Mütze Pilati, um Tizians Hand nirgends darin zu fühlen. Vielmehr scheint uns die Ausführung dem Bassanokreis anzugehören, auf den ja auch die Gestalt des Knaben links deutlich hinweist.“²⁰⁵

Anstatt Tizian schreibt Dussler das Werk dem Umkreis Bassanos zu, da er die qualitative Ausführung, beispielsweise die Malweise des Pelzkragens, für minderwertig hält, gerade auch im Verhältnis zu anderen Gemälden Tizians wie *Lucretia*.

Auch Hans Tietze wollte in seinem Oeuvrekatalog aus dem Jahre 1936 eine maßgebliche Beteiligung Tizians am Werk zunächst nicht anerkennen, da „weder die aufdringlich breite Malweise noch die unmittelbar daneben auftretende detailreiche Ausführung [für] Tizians eigene Hand“²⁰⁶ sprächen. Doch nach der Veröffentlichung neuer Erkenntnisse von Erica Tietze-Conrad im Jahre 1946, änderte er seine Meinung.²⁰⁷ Tietze-Conrad hatte die These aufgestellt, es handle sich hierbei nicht um ein unfertiges *abbozzo*, sondern um einen vorbereitenden Entwurf, auf den die hohe Anzahl an Varianten zurückzuführen sei. Wie bereits Mayer 1935 erklärte Tietze-

²⁰⁴ Vgl. Mayer 1935, 53.

²⁰⁵ Siehe Dussler 1935, 238 f.

²⁰⁶ Siehe Tietze 1936, 292.

²⁰⁷ Auch Christopher Norris nennt in seinen Artikel über die Venezianische Ausstellung das Gemälde des *Ecce Homo* als ein Spätwerk Tizians. Vgl. Norris 1935, 131.

Konrad den pastosen Stil dadurch, dass es sich um ein *modello* handele, das im Atelier einbehalten wurde und der Anfertigung von Wiederholungen diene.²⁰⁸

Einer allgemein verbreiteten Auffassung zufolge handelt sich vermutlich um einen Prototypen, der nach Tietze (1936), Tietze-Conrad (1969) und Valcanover (1969) dem originalen Bildentwurf am nächsten kommt. Die Bildkomposition und auch die zwei Hauptfiguren sind vermutlich von Tizian selbst angelegt worden. Auch Falomir schätzt die Version in St. Louis (Abb. 28) als die beste erhaltene Version ein, die jedoch aufgrund ihres unfertigen Zustands nicht das erste Exemplar dieser Art aus der Werkstatt Tizians sein könne. Die qualitativ dem Gemälde in St. Louis am nächsten kommende Werk befände sich im Madrider Prado (Abb. 29), welches vollendet und dementsprechend früher angefertigt worden sei. Das Gemälde aus dem Prado belege, dass die Qualität von Repliken nicht zwangsläufig vom Zeitpunkt der Entstehung, sondern eher von der Identität des Auftragsgebers sowie dem Preis abhängt.²⁰⁹

Fisher kommentiert zur Version in St. Louis, dass der Figurenmaßstab die Figuren scheinbar bezugslos im Bildraum erscheinen lasse. Dieses Merkmal lasse sich ebenso in den beiden Werkstattrepliken in Madrid (Abb. 29) und München nachweisen und dadurch erklären, dass mit unterschiedlichen Kartons gearbeitet wurde. Aufgrund des in einem ungleichmäßigen Verhältnis stehenden Figurenmaßstabs bezweifelt Fisher eine Autorschaft Tizians. Und obwohl die malerische Ausführung handwerklich den späten Stil Tizians imitiere, so fänden sich dennoch Fehler, wie etwa im detailliert, akribisch ausgearbeiteten Brokat von Pilatus Gewand. Der Autor erkennt klare Parallelen zwischen den grazilen, verjüngenden Finger der Christusfigur mit denen der Hellespontischen Sibylle in Tizians *Pietà*, einer Arbeit von Palma Giovane. Fisher zieht daraus den Schluss, dass es sich beim Gemälde nicht um ein *modello* handelt, sondern um ein Werk im Anfangsstadium, hergestellt aus verschiedenen kompositorischen Werkstattteilen von einem Mitarbeiter Tizians, vermutlich Palma Giovane.²¹⁰

Falomir geht dagegen davon aus, dass beim Spätwerk viele verschiedene Hände beteiligt gewesen sind – Mitarbeiter mit einem stärker lineal und kompakt ausgeprägten Pinselstrich im Kontrast zu Tizians losem, späteren Pinselstrich. Als

²⁰⁸ Vgl. Tietze 1950, 396.

²⁰⁹ Vgl. Falomir 2007, 53.

²¹⁰ Vgl. Fisher 1977, 87 f.

vergleichbares Werk führt der Wissenschaftler Tizians Gemälde *Hl. Hieronymus* an, das 1575 an Philipp II. gesendet wurde und in welchem Bücher, Elfenbeinblätter und eine Sanduhr eine stärker ausgearbeitete Textur besitzen als der Rest der Komposition. Trotz des unfertigen Zustands des Gemäldes in St. Louis seien einige Bildpartien sehr formvollendet, wie etwa der feine Brokat von Pilatus Gewand. Aufgrund der Tatsache, dass das große Juwel an der Mütze des Statthalters in seiner technischen Ausführung mit dem im Prado-Gemälde übereinstimmt, gelangt Falomir zur Annahme, die stärker ausgearbeiteten Partien seien zeitgleich zum Rest entstanden. Eine Erklärung für diese qualitativen Diskrepanzen seien wohlmöglich die unterschiedlich gut ausgebildeten Mitarbeiter bzw. der Grad ihrer Spezialisierung²¹¹

6.1.4 Kopien in Münsterschwarzach und Wien

Das Gemälde *Ecce Homo* in der Abtei Münsterschwarzach lässt sich schriftlich erstmals 1780 nachweisen, wo es im Inventar der Mannheimer Galerie unter der Nummer 154 aufgeführt ist. Über München gelangte das Werk 1801 bzw. 1802 zunächst nach Schleißheim und rund ein halbes Jahrhundert später, im Jahre 1856, nach Aschaffenburg.²¹² Seit 1780 erfolgte in Münchener Inventaren und Katalogen eine Zuschreibung an den italienischen Künstler Bartolomeo Schedoni.²¹³ Auch im Katalog der Gemälde-Galerie im Schloss zu Aschaffenburg aus dem Jahre 1902 wurde das Werk dem in Parma tätigen Künstler zugeschrieben, wenn auch mit einem Fragezeichen:

„Bartolomeo Schidone (?) / Geb. zu Modena 1580, gest. zu Parma 1616. / 284. Ecce homo. Christus über dem entblössten Oberleib einen violetten Mantel tragend und in den vorn gebundenen Händen das Schilfrohr haltend, wird von Pilatus (rechts) mit erhobener Linken gezeigt. Links ein Knecht mit der Hackenfackel, vor diesem ein höhrender Jüngling, einen Strick in der Hand. Kniestück nach vorn. Kopie nach einem Bilde von Jan Massys. (Inventarbestimmung) / Leinw. – 1,17 m h., 0.99 m br. Aus der Mannheimer Galerie. (Zimmer III.)“²¹⁴

²¹¹ Vgl. Falomir 2007, 59 f.

²¹² Georg von Dillis führte das Gemälde 1831 in Verzeichnis der Schleißheimer-Gemäldegalerie wie folgt auf: „1647. Schedone, Bartolomeo. Ecce homo. – Kniestück in Lebensgrösse auf Leinwand. H. III. 7. 6. B. III. 1. –“. Siehe Dillis 1831, S. 267.

²¹³ Vgl. Kultzen/ Eikemeier/ Martin 1971, 195.

²¹⁴ Siehe Bayerische Staatsgemälde­sammlungen 1902, 58.

Seit 1933 befindet sich das Ölgemälde als Dauerleihgabe in der Abtei Münsterschwarzach bei Würzburg.²¹⁵ Die Zuschreibung an Bartolomeo Schedoni, die sich jeglicher Grundlage entbehrt, wurde im elften Band der Gemäldekataloge der Bayrischen Staatsgemäldesammlungen 1971 redigiert. Stattdessen wurde das Werk im Band als eine „kompositionelle Wiederholung des von A. L. Mayer (1935) als eigenhändiges Werk Tizians aus dem Jahre 1565 publizierten Gemäldes im City Art Museum zu Saint Louis/USA“²¹⁶ aufgeführt. Als weitere Repliken werden außerdem die Versionen in Madrid, Dresden, Hampton Court sowie Göttingen (Abb. 38) aufgelistet. Auch werden im Katalog Bezüge zu Tizians einfigurigen Darstellungen Christi aus Madrid (Abb. 17) und Chantilly (Abb. 19) hergestellt.²¹⁷

Das dublierte Gemälde aus der Abtei Münsterschwarzach ist mit Ölfarben auf eine 116,9 x 98,2 Zentimeter große Leinwand gearbeitet worden. In unteren Viertel der Leinwand, etwa 40 Zentimeter von der Bildkante entfernt, verläuft eine Naht quer durch das Bild. Der stark vergilbte Firnis sowie die stark verstaubten Oberfläche verdunkeln den dargestellten Bildinhalt frappant.²¹⁸

Obwohl das Werk dem Gemälde in Saint Louis stark ähnelt, scheint es technisch von deutlich geringerer Qualität. Außerdem weist die Kopie diverse Abweichungen auf, so gibt es an Pilatus Hand beispielsweise keinen zweiten Ring. Bemerkenswert ist, dass die Komposition vier anstatt drei Personen einschließt. Im Gegensatz zur Version im Prado ist nicht vor, sondern hinter Christi eine weitere Person abgebildet, mit einer Fackel in der Hand, in ebenfalls nächtlicher Atmosphäre.²¹⁹ Fritz Heinemann schreibt das Werk Palma il Giovane zu, da die Gestaltung der Hände und Finger für diesen Künstler typisch seien.²²⁰

Sehr ähnlich zur Version in Münsterschwarzach und auch zur Version in St. Louis ist eine bedeutungsvolle Neuentdeckung, die auf einer Auktion des Dorotheums am 20.

²¹⁵ Vgl. Kultzen/ Eikemeier/ Martin 1971, 194. In der Abtei Münsterschwarzach ist es im rechten Kreuzgangflügel der Klosterpforte angebracht.

²¹⁶ Siehe Kultzen/ Eikemeier/ Martin 1971, 194. Vgl. auch Wetthey 1969, 83.

²¹⁷ Vgl. Kultzen/ Eikemeier/ Martin 1971, 194 f.

²¹⁸ Vgl. Kultzen/ Eikemeier/ Martin 1971, 194.

²¹⁹ Vgl. Falomir 2007, 60.

²²⁰ „Il disegno delle mani e delle dita mi sembra tipico delle opere del periodo tizianesco di Palma il Giovane.“ Siehe Heinemann 1980, 440.

Oktober 2015 in Wien versteigert wurde (Abb. 34).²²¹ Im Auktionskatalog wird das Werk Tizians Werkstatt zugeschrieben. Der Kunstexperte Mark MacDonnel führt an, die Bildkomposition sei an die berühmte Ecce-Homo-Version in St. Louis angelehnt, wobei es beim versteigerten Objekt stärkere wie auch schwächere Passagen gebe: „in some areas the action is clearer, in others, less secure, but while the distribution of ingredients may vary, the recipe remains substantially the same.“²²² Zu den stärkeren Partien rechnet MacDonnel den linken Bildteil: Im Hintergrund ist hinter dem Folterknecht und Christus eine Person auszumachen, die ihr etwas vereinfachtes Gesicht in Richtung des Betrachters neigt. Die männliche Figur halte außerdem in seiner großzügig modellierten rechten Hand einen Stab mit einer aufgesetzten Kohlenpfanne – eine Licht spendende Pike. Die Version in St. Louis weise im linken Bildteil dagegen eine schwächere Kohärenz auf, da der Fackelträger sei nicht eindeutig auszumachen sei.²²³ Der Experte führt des Weiteren an, dass auf dem Bild in St. Louis die Figur des Pilatus ursprünglich so angelegt gewesen sei, dass sie mit der Rechten den Mantel von der Schulter Christi ziehe, um den Angeklagten besser vorführen zu können. Die Geste sei malerisch jedoch nicht endgültig umgesetzt worden, sodass die entsprechende Stelle im Bild unklar erscheine. Anders hingegen bei der Version des Wiener Dorotheums (Abb. 34), bei der die Geste malerisch weder angelegt noch überdeckt worden sei. Für die enge Verwandtschaft der Münchner und Wiener Version spreche außer der ähnlichen Komposition auch das fast identische Format. Mit einer Größe von 107,5 x 94 Zentimetern besitzt die Wiener Version lediglich eine etwa zweieinhalb Zentimeter geringere Länge. Insgesamt ist die malerische Qualität der Wiener Version im Vergleich zu jener in Missouri zwar geringer, wie etwa am weniger überzeugend gemalten Torso Christi ersichtlich wird, doch sind dagegen andere Bildpartien wie etwa das kostbare Gewand von Pilatus wirkungsvoller in die Komposition eingearbeitet worden.²²⁴

Im Auktionskatalogtext wird außer dem Bild in St. Louis noch auf das Gemälde in der Abtei Münsterschwarzach verwiesen, nicht jedoch auf die Versionen in Dresden,

²²¹ Vgl. MacDonnel 2015, 94 bis 97. Das am 20. Oktober in Wien versteigerte Gemälde befindet sich nun in Privatbesitz. Auf der Auktion erzielte das Werk einen Preis von 186.000 Euro. Der erzielte Betrag übersteigt den angesetzten maximalen Schätzwert um 36.000 Euro.

²²² Siehe MacDonnel 2015, 94.

²²³ Vgl. MacDonnel 2015, 94.

²²⁴ Trotz unversehrt erscheinender Oberfläche benötigt das Gemälde Joannides zufolge dringend restauratorische Maßnahmen, weswegen das Gemälde in seinem derzeitigen Zustand lediglich schwer zu beurteilen sei. Vgl. MacDonnel 2015, 94.

Göttingen oder Hampton Court. Als gemeinsames Merkmal der Wiener- und Münsterschwarzach-Version wird zum einen die Stange in der nach vorn gerichteten Hand eines jungen Mann genannt. Auf der Stange sitze ebenfalls eine Kohlenpfanne auf, die sich, halb angeschnitten, am oberen Bildrand befände. Auf der rechten Bildhälfte falle des Weiteren der Mantel Christi in einer Weise, die auf dem vorliegenden Bild angedeutet, jedoch nicht zu Ende geführt worden sei.²²⁵

Bei einer Röntgenuntersuchung der Dorotheum-Version stellte sich heraus, dass die Leinwand zuvor bereits einmal anderweitig verwendet worden war (Abb. 34) und die Abbildung eines männlichen Dreiviertelporträts enthält. Der wohlhabend gekleidete Herr in dunklem Wams, und Kniehosen trägt einen umgeschlagene Kragen, einen breiten Gürtel samt Schnalle sowie eine Feder in der erhobenen Rechten. Die an drei Nägeln an der Wand hängende Perlenkette und seine auf einem Buch ruhende Linke geben den Hinweis, dass es sich beim Dargestellten vermutlich um einen reichen Händler handelt, der mit seinem Haushaltsbuch posiert. Details, wie etwa die Verzierung auf den Kniehosen, die Fransen der Draperien, der Ring am linken Zeigefinger sowie die reflektierenden Perlen weisen auf ein beinahe vollendetes Werk hin. Zwar lassen sich die Gesichtszüge des Porträtierten ausmachen, doch reichen die erkennbaren Partien nicht sicher für die Identifizierung der dargestellten Person aus; die untere Gesichtshälfte ist durch Jesus gebundene Hände verdeckt. Der Porträttypus ist dem britischen Kunsthistoriker Paul Joannides zufolge in die 1550er zu datieren. Obwohl keine weitere Version dieses Gemäldes von Tizian oder nach ihm bekannt sei, spreche die Haltung und Anordnung der Figur nicht gegen eine Bilderfindung des venezianischen Meisters.²²⁶

Joannides vermutet, dass Teile des in Wien versteigerten Werks von Tizian selbst ausgeführt worden sind. Obwohl er die Version in der Abtei Münsterschwarzach nicht im Original gesehen hat, zieht er in Betracht, dass es sich um eine modifizierte Kopie der Wiener Version handelt, die eventuell von einem Künstler aus Tizians Werkstatt ausgeführt worden ist.²²⁷ Joannides Einschätzungen zufolge handelt es sich sowohl bei der Version in St. Louis als auch bei der Wiener Version um Gemälde, die von Tizian

²²⁵ Vgl. MacDonnel 2015, 94.

²²⁶ Vgl. MacDonnel 2015, 96.

²²⁷ Vgl. MacDonnel 2015, 94.

unter Beteiligung seiner Werkstattmitarbeiter ausgeführt, doch niemals vollendet worden sind.

6.1.5 Version in Hampton Court

In der Ecce-Homo-Version in Hampton Court (Abb. 32)²²⁸ ist Christus fast frontal dargestellt, in stehender Haltung. Seine Hände sind vor seinem von Wundmerkmalen übersäten Körper gefesselt; auf dem Kopf trägt Christi eine Dornenkrone, sein Blick ist gesenkt. Ein junger, ihm zugewendeter Mann zu seiner Linken hält seine Handfesseln und hebt auch seinen Mantel. Pontius Pilatus auf der rechten Seite hält seine linke Hand erhoben. Im Hintergrund ist eine Bogenarchitektur, mit einem Himmelsausschnitt dahinter, erkennbar.

Das Gemälde ist als erstes sicher im Kensington-Inventar von 1818 nachzuweisen, wo es Tizian zugeschrieben wurde. Am 13. September 1818 gelangte es nach Hampton Court, in die Privatkapelle der britischen Königin. In einem aus demselben Jahrhundert stammenden historischen Gemäldekatalog der Königlichen Sammlung von Ernest Law aus dem Jahre 1881 heißt es:

„Copy of Titian's 'Ecce Homo' (694) [...] This is an old but feeble copy of the original now at Madrid. In the centre is Christ stripped, and bound, seen to the waist, with the reed thrust between His arms; to the right Pilate, in red, with a cap bound with fur; to the left a young man who receives the purple robe from our Lord's shoulder with his left hand, and with his right holds the cord that binds His hands. On canvas, 3 ft. 3 in. high, by 3 ft. wide. In the original is another figure of a soldier on the left, which is wanting here. A similar picture to this, catalogued as by Francesco Vecelli, is in the Dresden Museum.”²²⁹

Die Kopie im Stil Tizians wird als eine Reproduktion der Version aus Madrid geführt. Auch wird im Inventar ein Bezug zur Version in Dresden hergestellt. Wetthey erwähnt das Werk in seiner Monographie zu Tizian im Jahre 1969 als schwache Kopie eines Originals.²³⁰ Ebenso Shearman vierzehn Jahre später: „Christ shown almost frontally,

²²⁸ Es existiert lediglich eine Schwarz-weiß-Abbildung als Reproduktion. Die ein wenig grob ausgeführte Kopie befindet sich in keinem guten Erhaltungszustand. Die Bildvorlage, auf der dieses Gemälde basiert, ist nicht erhalten, doch muss sie sehr ähnlich zu dem Gemälde in Dresden sein, das früh Francesco Vecellio zugeschrieben wurde.

²²⁹ Siehe Law 1881, 153. Das Gemälde befand sich einst im Schlafgemach des Prinzen von Wales.

²³⁰ Vgl. Wetthey 1969, 84.

left of centre, with a boy lower left lifting His robe to reveal His wounds; Pilate on the right; architectural background with arched opening to sky, left.”²³¹ Shearman interpretiert das Heben des Mantels durch den Diener als Zurschaustellung der Wunden und somit als öffentliche Demütigung Christi. Weiterhin beschreibt der Autor das Werk mit der Nummer 291 als ein grob ausgeführtes Gemälde – bräunlich in der Farbgebung und in einem eher ärmlichen Zustand, mit einer Fehlstelle oben links. Seiner Ansicht nach kommt die Dresdner Version (Abb. 36) dem nicht mehr überlieferten Original und auch der Version in Hampton Court sehr nahe. Die bekanntere und in Details abweichende Komposition in St. Louis ist Shearman zufolge definitiv ein Produkt aus der Werkstatt Tizians.²³²

6.1.6 Weitere Varianten

Als Kopien des Gemäldes in St. Louis listet Harold Wethey zwei weitere Gemälde auf, die sich in New York befinden: Die eine Fassung, im Besitz der New York Historical Society, wurde in Rom angekauft und 1867 von Thomas J. Bryan der Historical Society als Schenkung übergeben. Nach Wethey handelt es sich hierbei um eine technische Kopie mit einem zugefügten architektonischen Hintergrund. Die zweite Variante, im Besitz der Wallenstein Gallery, ordnete Valcanover 1960 Pietro della Vecchia zu.²³³

Ein weiteres *modello* Tizians, ebenfalls mit drei Figuren, befindet sich im Puschkin-Museum in Moskau, wohin es aus der Eremitage in Sankt Petersburg gekommen war (Abb. 44).²³⁴ Dicht beieinander als symmetrische Gruppe sind Christus, Pilatus und ein Scherge dargestellt. Indem der römische Statthalter und sein Knappe zum Angeklagten blicken, besteht zwischen den Figuren mehr Interaktion als in den anderen Versionen. Die beiden Figuren, die Christus flankieren, sind stärker in den

²³¹ Siehe Shearman 1983, 267.

²³² Vgl. Shearman 1983, 267.

²³³ Vgl. Wethey 1969, 84.

²³⁴ Vgl. Wethey 1969, 84. Nach Angaben von Dr. Irina Artemieva, der Kuratorin der Venezianischen Gemälde, gelangte das Gemälde aus der Eremitage in Sankt Petersburg ins Puschkin-Museum nach Moskau. Frau Dr. Elena Ris wies darauf hin, dass sich das Werk seit den 1930er Jahren nicht mehr in der Eremitage befindet.

Hintergrund gerückt; ihre Oberkörper werden durch ihn fast verdeckt.²³⁵ Anders als in den anderen Ecce-Homo-Versionen ist Pilatus auf der rechten Bildseite positioniert. Auch hebt er nicht seine linke, sondern rechte Hand zum Einspruch. Mit verschlossener Miene und geschlossenem Mund blickt der Statthalter aus den Augenwinkeln zu Christus, ebenso wie sein Diener, der mit ehrfurchtsvoller Ausdruck und aufgerissenen Augen zum Nimbus des Heilands aufblickt. Pilatus trägt anstatt einer Mütze eine Art Kapuze als Kopfbedeckung.²³⁶ Obwohl gleichfalls drei Personen dargestellt sind, weicht die symmetrische Komposition stark von derjenigen in St. Louis ab. In welchem Maße Tizian selbst bei der Anfertigung involviert war ist umstritten. Belegt ist, dass sich das Werk in Tizians Nachlass befand und 1845 in Gian Carlo Bevilacqua's Bestandskatalog *Insigne Pinacoteca della nobile Veneta famiglia Barbarigo dalla Terrazza* aufgeführt wurde. Christoforo Barbarigo hatte 1579, drei Jahre nach Tizians Tod, das Haus des Malermeisters mitsamt der darin enthaltenen Gemälde von dessen zweiten Sohn Pomponio gekauft. Unter den Gemälden befindet sich laut Bevilacqua auch eines der Zurschaustellung Christi:

„GESÙ MOSTRATO AL POPOLO DI TIZIANO. In tela, alt. m. 0,91, largh. m. 0,71. Gesù, in atto umile, coronato di spine, con le mani legate, tiene con la sinistra una canna. Ha in dosso una veste color di porpora, che gli copre la spalla destra, ed è al petto solo unita. Dietro Gesù, a sinistra, un soldato ne sostiene un lembo. Dall' opposta parte, Pilato indica di non aver parte nell' iniqua sentenza, ma che ha ceduto alla violenza del popolo.²³⁷

Capricciosa è la figura di Pilato. Esso ha una veste rossa, con cappuccio orlato di pelle bianca, che gli copre la testa. Rotonda e nudrita molto ha la faccia ; cosicchè sembra più un ritratto, che parto dell'immaginazione. Potrebbe essere il ritratto di quel Partenio, ricco negoziante, che in un soggetto simile Tiziano dipinse per Giovanni d'Anna, suo compare, di cui parla il Cav. Ridolfi nella vita del grande artista. Le figure sono di grandezza naturale sino ai fianchi. Il dipinto è certo nel complesso uno fra' più preziosi dell' autore. »²³⁸

²³⁵ Vgl. Tietze-Conrad 1946, 87.

²³⁶ Vgl. Fisher 1977, 85 f.

²³⁷ Siehe Bevilacqua 1845, 77. Freie Übersetzung: Jesus wird dem Volk präsentiert, von Tizian. Auf Leinwand, 0,91 x 0,71 m. Jesus, in demütiger Haltung, mit Dornenkrone und gebundenen Händen, hält in seiner linken Hand einen Stock. Er trägt ein purpurnes Gewand, das ihm die rechte Schulter bedeckt und nur vor der Brust zusammengehalten wird. Hinter Jesus befindet sich links ein Soldat, der einen Zipfel von Jesu Gewand in die Höhe hält. Auf der entgegengesetzten Seite zeigt Pilatus, dass er keinen Anteil an dem ungerechten Urteil trägt, sondern sich vielmehr der Gewalt des Volkes gebeugt hat.

²³⁸ Siehe Bevilacqua 1845, 77. Die Figur des Pilatus ist launenhaft. Sie trägt ein rotes Gewand; eine Kapuze, die mit weißem Pelz eingefasst ist, bedeckt seinen Kopf. Sein Gesicht ist rund und wohlgenährt; es ähnelt so mehr einem Porträt als einem Produkt der Erfindungskraft. Es könnte sich dabei um das Bildnis jenes Partenio handeln, eines reichen Kaufmanns, den Tizian in einer ähnlichen Szene für Giovanni d'Anna, seinen Patenonkel gemalt hat. Davon berichtet der Cavaliere Ridolfo in

Der Bildbeschreibung nach handelt es sich bei diesem Gemälde vermutlich um die Version, die sich heute in Moskau befindet, in welcher Pilatus eine Kapuze mit weißem Pelzbesatz auf dem Kopf trägt und einen launischen Gesichtsausdruck aufweist (Abb. 44). Bevilacqua vermutet, dass es sich bei den Gesichtszügen der Pilatus-Figur, ein Bildnis des Kaufmanns Partenio handelt, den auch Ridolfi 1648 in seiner Tizian-Vita erwähnte.²³⁹ Auch Crowe und Cavalcaselle schrieben das Werk 1877 Tizian zu:

„*Petersburg, Ermitage No. 94*: Der dornengekrönte Christus mit dem Rohrstabe in den gebundenen Händen, links hinten Pilatus in Roth, rechts ein Scherge (Leinwand, h. 0,96 M., br. 0,76 M.), aus der Sammlung Barbarigo und der späten Periode des Meisters angehörig. Diese Halbfiguren-Gruppe ist derb und hastig gemalt und das Alter hat den Eindruck nicht gebessert, denn die Farben sind stumpf geworden und durch Nachhilfen verändert.“²⁴⁰

Beide Autoren gingen von einem Spätwerk Tizians aus, das in einem kurzen Zeitraum entstanden ist und durch Retuschen abgeändert wurde. Roy Fisher dagegen schreibt in seinem Werk über Tizians Werkstatt das Gemälde trotz der an Tizians späten Stil erinnernden Malweise dem langjährigen Mitarbeiter Palma il Giovane zu. Der Autor begründet diese Zuschreibung mit dem Draperiemuster, welches sich in gleicher Weise in Palmas Arbeit im Dogenpalast wiederfinden ließe.²⁴¹

Im Gegensatz zu der Version in St. Louis wurde die in Moskau lediglich selten wiederholt. Nach Wethey befindet sich eine Variante im Depot der Alten Pinakothek in München (Abb. 45). Die Kopie wurde in Katalogen abwechselnd Tizian (1719 und 1899), Palma Vecchio (1755 und 1810) und seit 1912 der Schule Tizians zugeordnet.²⁴² Obwohl auch in diesem Gemälde Pilatus mit rasiertem Gesicht links und ein vollbärtiger Scherge rechts dargestellt ist, existieren dennoch diverse frappante kompositorische sowie stilistische Unterschiede, sodass aus meiner Sicht eine direkte Verbindung infrage gestellt werden muss. So gehen die beiden Christusfiguren vermutlich auf unterschiedliche Vorbilder zurück: Die Figur in Moskau könnte auf dem Christus im Escorial (Abb. 23) oder Chantilly (Abb. 19) basieren, während die Figur in München möglicherweise den Christus in der Sibiu (Abb. 20) zum Vorbild

seiner Vita des großen Künstlers. Die Figuren sind in Lebensgröße und bis zu den Hüften dargestellt. Das Gemälde zählt (in der Sammlung) sicher zu den wertvollsten Werken des Künstlers.

²³⁹ Vgl. Ridolfi 1648 (Bd. 1), 155.

²⁴⁰ Vgl. Crowe/ Cavalcaselle 1877, 702.

²⁴¹ Vgl. Fisher 1977, 85.

²⁴² Vgl. Wethey 1969, 84 sowie Kultzen/ Eikemeier/ Martin 1971, 193 f.

hatte. Letztere ist aufrecht mit erhobenem Kopf anstatt mit zusammengesunkenem Oberkörper dargestellt. Auch die Nebenfiguren sind unterschiedlich ausgeführt worden. So trägt beispielsweise der Pilatus im Münchner Bild eine Glatze, doch sein Soldat einen Helm auf den Kopf. Anders hingegen die Version aus Moskau, in der sowohl Pilatus als auch sein Scherge eine Kopfbedeckung tragen. Zwar blicken beide gleichfalls den Angeklagten an, doch unterscheiden sich ihre weniger energischen Gesten und Kopfhaltungen von der Münchner Version. Sowohl Wethey als auch Kultzen, Eikemeier und Martin gehen von einer Entstehungszeit im späten 16. Jahrhundert aus. Aufgrund der Christusfigur, die „plastisch dichter modelliert“²⁴³ erscheint, wird im Münchner Katalog zu den venezianischen Gemälden des 15. und 16. Jahrhunderts eine Nähe zum Werk Palma Giovanes hergestellt.

Im Louvre in Paris befindet sich im Depot ebenfalls ein Werk zum Thema der Verspottung Christi, das drei Halbfiguren präsentiert (Abb. 46). Das Rundgemälde aus Holz mit 114 Zentimeter Durchmesser ist im späten 16. Jahrhundert von einem Anhänger Tizians angefertigt worden.²⁴⁴ Dargestellt ist Christus mit zwei Schergen zu seinen Seiten, doch ohne Pilatus (Abb. 46). Die linke Figur trägt eine Rüstung und wendet sich über die Schulter mit geöffnetem Mund links aus dem Bild heraus. Der zweite Handlanger, mit den Fesseln Christi in der Hand, wendet sich mit einem breiten Lächeln dem Angeklagten zu und schaut ihm dabei ins Gesicht; sein Gewand ist zerschissen, der obere Oberkörper fast unbedeckt.

Die schlechte Qualität, selbst ohne Miteinberechnung des schlechten Erhaltungszustands, rechtfertigt nach Wethey eine Klassifikation als Kopie. Das Gemälde, welches sich einst in Fontainebleau befand, wurde 1625 von Cassiano del Pozzo erwähnt und von diesem Giovanni Antonio da Pordenone zugeschrieben, welcher jedoch bereits 1539 verstarb. Ein anderes Mal wurde das Werk 1642 erwähnt und Paris Bordone zugeschrieben, mit den Worten es stelle Christus mit Pilatus und einem Juden dar. Im Inventar LeBrun wird es 1683 in Versailles unter Louis XIV. unter der Nummer 255 als ein rundes Gemälde ohne jegliche Zuschreibung aufgeführt. Sieben Jahre später gelangte das Werk 1690 in den Besitz des Pariser Louvre, wo es in den Inventaren von 1709, 1722 und 1752 unter der Angabe „nach der Art Tizians“ Erwähnung findet. Für die Jahre 1784 und 1788 ist belegt, dass sich das Bild im Hotel

²⁴³ Siehe Kultzen/ Eikemeier/ Martin 1971, 193.

²⁴⁴ Vgl. Wethey 1969, 84.

de la Surintendance in Paris befand.²⁴⁵ Das Gemälde ist möglicherweise mit dem Exemplar identisch, das Erica Tietze-Conrad in ihrem Artikel über Tizians späte Werkstatt beschreibt. Ihren Angaben zufolge gelangte vor 1641 ein auf Holz gemaltes *Ecce homo rotondo* von Fontainebleau in den Louvre und wurde am 26. April 1656 im Nachlass von Michele Spietra als Werk Tizians erwähnt.²⁴⁶

Laut Wethey existieren von der Version im Louvre zwei Kopien.²⁴⁷ Die eine, in einer Privatsammlung in der italienischen Stadt Como, ist eine 100 x 120 Zentimeter große Leinwand, doch kein Tondo. Die zweite Version befindet sich in St. Denis im Maison de la Légion d'Honneur. Das 270 x 157 Zentimeter große Leinwandgemälde ist eine Kopie Ghiraldis aus dem Jahre 1830 und stammt laut Archivdokumenten des Louvre aus der Sammlung von Karl X..²⁴⁸

6.2 Das Göttinger *Ecce Homo*

6.2.1 Bildbeschreibung

Im Mittelpunkt der geschlossenen Dreieckskomposition ist Jesus mit nacktem Oberkörper, vor dem Körper gebundenen Handgelenken sowie gesenktem Kopf abgebildet (Abb. 38). Ein Teil seines Mantels wird durch einen jugendlichen Schergen links im Bild leicht emporgehoben; der Oberkörper des Mannes ist am Bildrand angeschnitten. Während die Figur des Handlangers im gestreiften dunklen Gewand im Dreiviertelprofil aus dem Bild herausblickt, hält sie mit ihrer Rechten die Handfesseln des Gottessohnes fest. Rechts dicht hinter Christus steht Pontius Pilatus im Viertelprofil. Sein dunkelrotes Gewand ist am Kragen sowie an den Ärmeln mit einem Pelzbesatz versehen. Auch seine edle Kopfbedeckung mit einer reich verzierten Brosche weist einen Pelzbesatz auf; am Ring- und Mittelfinger der erhobenen linken Hand trägt er zudem zwei Ringe. Mit ernster Miene und geschlossenem Mund schaut

²⁴⁵ Vgl. Wethey 1969, 84.

²⁴⁶ Vgl. Tietze-Conrad 1946, 86.

²⁴⁷ Weiterhin ist nach Wethey die Existenz von zwei weiteren, verlorenen Fassungen überliefert, die der Version im Louvre nahe stehen. Die eine Version in Venedig wurde von Gabriel Vendramin im Inventar 1568 aufgeführt. Die zweite verlorene Version befand sich einst in Venedig, wo es am 26. April 1656 von Michele Pietra oder Spietra als eine weitere zirkulare Komposition aufgeführt wurde. Vgl. Wethey 1969, 84f.

²⁴⁸ Vgl. Wethey 1969, 84f.

er rechts aus dem Bild heraus. Im Bildhintergrund links ist ein blauer Himmelsausschnitt dargestellt mit weißlichen, quer aufgetragenen Farbstrichen, bei denen es sich möglicherweise um Retuschen handelt. Mittig ist außerdem ein Architekturen und rechts eine kannelierte, massive Säule dargestellt, die Pilatus Standhaftigkeit und Gestik unterstreicht.

6.2.2 Zustand

Das hochformatige Gemälde mit der Inventar-Nr. GG 190 misst 117 x 100 Zentimeter und ist nicht signiert.²⁴⁹ Der Spanrahmen mit Eckverbindungen ist aus Nadelholz gefertigt; der vergoldete Schmuckrahmen im klassizistischen Stil mit einem Format von 127 x 113 Zentimetern besteht ebenfalls aus Nadelholz. Die Polimentvergoldung auf schwarzem Bolus ist stark poliert, weißt jedoch zahlreiche Fehlstellen auf. Der Schmuckrahmen ist nicht optimal auf das Gemälde zugeschnitten und weist auf der oberen hinteren Rahmenleiste diverse Sägespuren auf. Hieraus lässt sich schließen, dass es sich vermutlich nicht um den Originalrahmen handelt. Aus der Beschreibung eines Auktionskataloges aus dem Jahre 1845 geht hervor, dass sich das Gemälde einst in einem schwarzen, mit einer Goldleiste verzierten Rahmen befand.²⁵⁰

Diverse Aufschriften am Rahmen sowie auf der Rückseite der doublierten Leinwand geben Hinweise zur Provenienz (Abb. 39 sowie 41). Unten am Rahmen steht auf einem Zettel geschrieben „Katalog Waldmann 1905/ 178. Schule des Tizian/ 1476 – 1576/ Ecce homo“. Auf einem Aufkleber rechts unten an der Leinwand steht geschrieben: „Acad. Zeitschrift/ Band 2, Heft 2/ Seite 32, Nummer 2“ (Abb. 39). Links unten ist dagegen „Bassano Hasse“ zu lesen. Das Blatt mit der Aufschrift: „Sammlung Hasse“ verweist auf den Vorbesitzer Karl Ewald Hasse, in dessen Besitz sich das Bild bis 1902 befand. Weiterhin sind diverse Nummern am Rahmen angebracht, darunter links oben am hinteren Rahmen auf Papier, in einen blau-weißen Rahmen gefasst, die Zahl 234.

²⁴⁹ Die alte Kat.-Nr. ist A 83. Die folgenden Erkenntnisse stammen aus einer Gemäldeuntersuchung im Januar 2014. Die Untersuchung fand im Rahmen eines Projektseminars von Studierenden der Kunstgeschichte Göttingen sowie der HAWK Hildesheim unter Leitung von Dr. Anne-Katrin Sors sowie Prof. Dr. Michael von der Goltz statt.

²⁵⁰ Siehe Nachlass Schildener 1845, 146: „Ecce homo [...] Auf Leinwand. H. 42 ½, Br. 37 Z. In schwarzem Rahmen mit Goldleiste“.

Am Keilrahmen wurde oben mittig mit weißer Kreide die Zahl 234 angegeben. Oben mittig auf der Leinwand steht in dicker schwarzer Schrift die Zahl 212 geschrieben.²⁵¹

Die Originalleinwand besteht aus engem Gewebe in Leinwandbindung mit einem gleichmäßigen Webbild. Insgesamt sind auf der Originalleinwand keine Nähte oder Anstückelungen vorhanden, doch wurde sie doubliert. Die Doublierleinwand besteht aus einem grobmaschigen, handgewobenen Textil in Leinwandbindung, das durch Webfehler sowie unregelmäßige Fadendicke im Webbild ungleichmäßig erscheint. Von der Doubliermasse drücken sich stellenweise farblose, pastose Rückstände durch die Maschen.

Die Originalleinwand ist mit einer dunklen Grundierung – vermutlich dunkelbraun bis schwarz – versehen worden. Aufgrund der dominanten, in Schattenpartien teilweise noch offen sichtbaren Leinwandstruktur ist von einem dünnen Auftrag der Grundierung auszugehen. Der Pinselduktus ist nicht offen ersichtlich. Die Farbschichten wurden in einer aufbauenden Technik aufgetragen, von dunkel nach hell. Die Inkarnate sind in mehrfarbigen Lasuren ausgeführt worden, wobei rote Lasuren auf einem gelben Grundton aufbauen. Fein ausgearbeitete Farbverläufe, die keinen Pinselduktus erkenntlich machen, finden sich insbesondere in den Gesichtern. An den Körpern, der Kleidung sowie der angedeuteten Architektur im Hintergrund sind dagegen gröbere Farbhöhungen identifizierbar, wobei stellenweise auch ein Pinselduktus auszumachen ist. Borstenpinsel in verschiedenen Breiten wurden verwendet und pastose Lichtpunkte abschließend aufgesetzt. Am Handballen des Pilatus befindet sich ein *pentimento*.

Ein Alterscraquelée zeichnet sich als ein engmaschiges Netz über die gesamte Bildfläche aus. Weiterhin zeichnen sich Klimakanten sowohl des derzeitigen als auch vormaligen Spannrahmens ab. Einfarbige Flächen architektonischer Partien sind von einem besonders feinmaschigen Craquelée überzogen. Jene Stellen erscheinen in Reflexion des Firnisses matter als benachbarte Stellen. Ein glänzender Firnis ist zwar vorhanden, doch stark gegilbt und nachgedunkelt. Der Firnis nimmt dem Bild die farbliche Akzentuierung und reduziert dunklere Farbtöne zu einem dunkelbraunen bis schwarzen Einheitston. Beim Überzug handelt es sich um einen dünn aufgetragenen, stark glänzenden Firnis, der jedoch gegilbt und nachgedunkelt ist. Die ursprüngliche

²⁵¹ Ausführungen zur Provenienzzgeschichte unter Kapitel 6.2.3.

Leuchtkraft der Ölfarben lässt sich aufgrund des vergilbten und nachgedunkelten Firnis sowie der verstaubten Oberfläche lediglich erahnen.

Mittig unten im Bild führt ein etwa zehn Zentimeter langer Schnitt durch die oberen Schichten. Auf der Rückseite sind vor allem im unteren Bereich kleine Bestoßungen vorhanden. Im oberen linken Bildausschnitt befindet sich außerdem eine deutlich auszumachende Delle. Am rechten Armbereich des Christus befinden sich zudem unbehandelte Fehlstellen. Eine partielle Ablösung von Farbschichten ist im oberen linken Bereich im Hintergrund zu sehen: Der Firnis wurde stellenweise auf ungekittete kleine Fehlstellen, wie im Kopfbereich von Jesus, aufgetragen.

Am Göttinger Gemälde lassen sich Spuren von mindestens einer Restaurierung nachweisen, die noch vor 1950 zu datieren sind. Eine restauratorische Maßnahme stellte zum einen die Doublierung dar, bei der der ursprüngliche Spannrahmen ausgewechselt und die Leinwand mithilfe eines zweiten textilen Bildträgers stabilisiert wurde. Im Gegensatz zur Originalleinwand ist die darunter klebende Leinwand grobmaschig, mit unregelmäßigen, dickeren Fäden. Weiterhin wurden vermutlich Fehlstellen dick verkittet und anschließend retuschiert. Retuschen finden sich vor allem im oberen Bereich, in der Partie rechts unten im Gemälde oder beispielsweise auch an Christus rechtem Oberarm. Zudem wurde ein neuer Firnis aufgetragen. In Vorbereitung auf eine Ausstellung zum Bestand der italienischen Gemälde der universitären Kunstsammlung Göttingen arbeitet Diplom Restauratorin Dr. Viola Bothmann von September 2016 bis voraussichtlich Februar 2017 an einer Restaurierung des Gemäldes, deren Patenschaft Herr Prof. Dr. Dr. Michael Kneba übernimmt. Dementsprechend ist die Zustandserläuterung lediglich temporär zu verstehen.

6.2.3 Provenienz

Als Schenkung gelangte das Göttinger Gemälde *Ecce Homo* 1902 aus der privaten Sammlung von Karl Ewald Hasse in den Besitz der Georg-August-Universität

Göttingen.²⁵² Hasse, 1810 in Dresden geboren, absolvierte in Dresden und Leipzig ein Medizinstudium, das er 1833 abschloss. Nach Bildungsaufenthalten in Paris, Wien und Prag wurde er 1839 zum außerordentlichen Professor der Pathologischen Anatomie in Leipzig ernannt. Nach weiteren Lehraufenthalten in Zürich und Heidelberg folgte der Internist schließlich einer Berufung nach Göttingen, wo er von 1856 bis 1877 am Medizinischen Lehrstuhl der Universität als Professor tätig war.²⁵³ Nach seiner Emeritierung siedelte Hasse zunächst nach Hameln und schließlich nach Hannover über, wo er im hohen Alter von 92 Jahren am 19. September 1902 verstarb.

Karl Ewald Hasse verfasste eine Autobiographie mit dem Titel „Erinnerungen aus meinem Leben“, die erstmals 1893 erschien. Aufgrund der hohen Nachfrage wurde jedoch in seinem Todesjahr eine Neuauflage publiziert.²⁵⁴ In seiner Autobiographie nennt Hasse Anekdoten aus seinem professionellen, ebenso wie gesellschaftlichen Leben, darunter auch seine Gedanken zur Kunst.²⁵⁵ Zeit seines Lebens beschäftigte sich der Mediziner abgesehen von der Wissenschaft mit Vorliebe auch mit Kunst und war nicht nur Mitglied der Naturforschenden Gesellschaft, sondern auch Mitglied der Antiquarischen Gesellschaft und der Künstlergesellschaft. Kitschmann beschreibt Hasse in seiner Dissertation als kultivierte, gesellige Person, die sich bereits während ihres Medizinstudiums, darunter Studienaufenthalte in Paris, Wien und Prag, interessiert am kulturellen Leben teilnahm und gesellschaftliche Kontakte pflegte.²⁵⁶ Aus seinem Interesse für Kunst ergab sich eine private Kunstsammlung, aus der Hasse

²⁵² Die Schenkung belegt eine testamentarische Verfügung von Karl Ewald Hasse vom 20. März 1902 sowie ein Schreiben (No. 4/44) von Emil Johannes Schürer, in dem der Professor den Direktoren der Gemäldesammlung der Georg-August-Universität am 10. Oktober 1902 über die Schenkung informierte.

²⁵³ Sein Lehraufenthalt in Zürich ging von 1844 bis 1852 und der in Heidelberg von 1852 bis 1856. Vgl. Kitschmann 1993, 85.

²⁵⁴ Vgl. Kitschmann 1993, 8 und 85.

²⁵⁵ In seiner Autobiographie schreibt Hasse in Bezug auf Kunst über seine Jugendjahre: „Nicht übergehen darf ich endlich den Eindruck, den schon in jenen Jahren die großen Dresdener Kunstschatze auf mich ausgeübt haben. Mein Vater hatte die Gelegenheit, uns zeitig geistige Anregung aller Art auch in dieser Richtung zu geben, nicht versäumt. Die Antikensammlung im Japanischen Palais wurde mit der nöthigen Ehrfurcht vor dem Geist des Alterthums bewundert, und manch schöne Form prägte sich dauernd ein. – Noch bedeutender wirkte der Besuch der Gemäldegalerie. Die reiche Sammlung der Werke niederländischer Meister zog mich lebhaft an, hauptsächlich durch die Natürlichkeit und leichte Verständlichkeit der dargestellten Gegenstände aus dem gewöhnlichen Leben und der landschaftlichen Natur; denn noch war ja dem ungeübten Auge das Verständnis für die feineren Reize der Farbengebung, der Licht- und Schattenvertheilung u. s. w. nicht aufgegangen. Aber schon damals übte die ideale Formen-Schönheit der italienischen Kunst auf mich den größten Reiz aus. Die himmlische Erscheinung der Sixtinischen Madonna verfehlte nicht den tiefgehenden Eindruck in meine Seele zu pflanzen.“ Siehe Hasse 1902, S. 19f.

²⁵⁶ Vgl. Kitschmann 1993, 7 und 85.

nach seinem Tod testamentarisch sieben Kunstwerke an die Universität Göttingen vermachte. Bei den Werken handelte es sich hierbei um die hölzerne Skulpturengruppe *Die schlafenden Jünger* sowie um sechs Gemälde, darunter auch das *Ecce Homo*. In der Mitteilung über die vermachten Kunstwerke findet sich folgende Auflistung:

„1.) Petrus verleugnet den Herrn von M. A. Caravaggio (Amerighi s Künstlerlexikon), 2.) Ecce homo von Bassano, 3.) 2 Bilder Architektonischer Anschauung von Carlavaris (Lev), 4.) Männliches Porträt, venezianische Schule, 5.) Unvollendetes Gemälde Maria mit dem Knaben Jesus und Johannes (Schule des Permelegiano), 6) Magdalena (Liberi?).“²⁵⁷

Wie auch aus der Autobiographie hervorgeht, hegte Hasse ein besonderes Interesse für italienische Gemälde: „Aber schon damals [in meiner Jugend] übte die ideale Formen-Schönheit der italienischen Kunst auf mich den größten Reiz aus.“²⁵⁸ Dieser Umstand spiegelt sich in den Werken wieder, die der Pathologe vermachte. Inwiefern Hasse sich eingehender mit den jeweiligen Sujets der Gemälde auseinandersetzte ist nicht belegt.²⁵⁹

Trotz fehlender Ausführungen Hasses bezüglich des Ecce-Homo-Gemäldes finden sich auf der Hinterseite der dublierten Leinwand zwei kurze Anmerkungen: links „Bassano – Hasse“ und rechts „Academ. Zeitschrift Band 2. Heft 2. Seite 32. Nr. 2“. Die erste Notiz wurde ebenso wie die testamentarische Verfügung in Kurrentschrift angefertigt und stammt eventuell von Hasse selbst. Die zweite Notiz entspricht hingegen einem anderen, moderneren Schriftbild.

Der Verweis „Academ. Zeitschrift Band 2. Heft 2. Seite 32. Nr. 2“ bezieht sich auf den Artikel „Nachrichten über die ehemaligen und gegenwärtigen Kunstsonderlich Gemälde-Sammlungen in Neuvorpommern und Rügen“, der 1828 in der Greifswalder Academischen Zeitschrift erschien. In diesem Artikel beschreibt der Jurist und Autor Karl Schildener Werke aus seiner privaten Kunstsammlung, darunter auch das Göttinger *Ecce Homo*. Schildener hatte das Werk 1822 aus dem Nachlass von Carl

²⁵⁷ Siehe Testament Hasse 1902.

²⁵⁸ Siehe Hasse 1902, 19f.

²⁵⁹ In seiner Autobiographie bezieht sich Karl Hasse immer wieder auf Kunstwerke wie etwa aus der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden oder dem Louvre in Paris. Auch ist ein „Brief an eine kunstliebende Großnichte“ enthalten, in welchem Hasse sich auf berühmte Werke wie Dürers Selbstbildnis oder Corregios *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* bezieht, doch geht der Autor nicht schriftlich auf seine private Sammlung ein. Der Brief an seine Großnichte entstand um 1900, nachdem Hasse Besuch von seiner Verwandten bekommen und sich mit ihr über bildende Kunst ausgetauscht hatte. Hierbei hatte er ihr diverse Druckgraphiken des Marc Anton gezeigt, die offenbar aus seiner Sammlung stammten. Siehe Hasse 1902, 423 f.

Samuel Crazius erworben.²⁶⁰ Crazius, der bis zu seinem Tod Bürgermeister der Stadt Lüssan war, beschreibt Schildener wie folgt:

„voll Neigung für die Kunst – welche er sich wohl meistens in frühern Jahren auf Reisen, als Begleiter eines wohlhabenden jungen Mannes erworben hatte – und im Besitze einer ansehnlichen Sammlung ausgezeichneter Gemälde, nebst einer nicht unbedeutenden Anzahl ausgesuchter Kupferstiche, Kupferstichwerke [...], insonderheit großer kostbarer Blätter neuerer italienischer, französischer, deutscher, englischer Meister – welches alles er größtenteils in auswärtigen Auctionen nach und nach erworben hatte. Diese schöne Sammlung ward nach seinem Tode, im Oktober 1823, hier, zu Greifswald öffentlich versteigert, bey welcher Gelegenheit ich sie öfters mit Vergnügen und Belehrung betrachtet habe“.²⁶¹

Wenngleich Schildener den Bürgermeister von Lüssan zunächst als einen Sammler „voll Neigung für die Kunst“ präsentiert, äußert er sich an späterer Stelle kritischer über ihn und beschreibt ihn als einen kurzsichtigen pseudo-Kunstkenner:

„Crazius, den ich seit 1776, als er hier auf die Universität kam, genau kenne, hatte eigentlich nie wahren Sinn für Kunst, indeß in der Folge aus Zeitschriften und einigen Büchern über Kunst sich so vieles einstudirt, daß er dem großen Haufen als Kenner erscheinen konnte; war auch wegen seiner ungewöhnlichen Kurzsichtigkeit nicht im Stande, ein Bild was nicht ganz klein war, selbst mit Hülfe der Brille, im Ganzen zu übersehen und zu genießen“.²⁶²

Weiterhin unterstellt der Autor Crazius Kunst nicht aus Interesse, sondern aufgrund des vorherrschenden Zeitgeschmacks sowie aus ökonomischen Gründen gekauft zu haben – zunächst große Kupferstiche und schließlich Gemälde:

„Als es Mode wurde die Wände der Zimmer mit neuen großen Kupferstichen zu behängen, kaufte er auch einige; nachher fing er an von den bedeutendsten Kupferstichhandlungen Deutschlands sich die neuesten und schönsten, in den Tagesblättern angepriesenen Sachen in Commission schicken zu lassen, setzte viele davon an seine Bekannte, mit Vortheil, ab, legte dabey für sich selbst eine große Sammlung an, gerieth aber damit ins Stokken, weil er nicht recht mehr zahlte und die Verkäufer nichts mehr senden wollten; dann wandte er sich an die Gemälde=Handlungen und zu Auctionen und brachte viel Treffliches zusammen.“²⁶³

Crazius, der offenbar Kunstwerke in großen Stil erwarb, führte zu seinen Käufen Katalog und wird von Schildener in dessen Artikel zitiert. Bezüglich des Ecce-Homo-Gemäldes greift Schildener folgenden Wortlaut aus dem Katalog des Vorbesitzes auf:

²⁶⁰ Carl Samuel Crazius, der bis 1822 Bürgermeister der Mecklenburg-Vorpommerischen Stadt Lüssan war, führte gleichfalls einen Katalog zu seinen Gemälden.

²⁶¹ Siehe Schildener 1828, 14.

²⁶² Siehe Schildener 1828, 80.

²⁶³ Siehe Schildener 1828, 81.

„No. 82. Ecce homo. Neben Christus steht Pilatus und ein Knabe, welcher dem Erlöser den Mantel aufhebt, halbe Figuren. Aus Tizians Schule. Ein sehr verdienstvolles Bild, 4 Fuß hoch, 3 Fuß 3 Zoll breit.“²⁶⁴ Crazius schätzte demnach das Gemälde, indem er es „verdienstvoll“ nannte. Schildener fügte nach dem Katalogauszug daran hinzu: „Ich habe es gekauft und werde es unten näher bezeichnen.“²⁶⁵ An späterer Stelle bemerkt der Jurist weiter zum Werk mit der Nummer 82:

„Hieran mag sich ein anderes italienisches Bild aus der Venezianischen Schule schließen, nemlich das Ecce homo 4 Fuß hoch und 3 Fuß, 3 Zoll breit, welches oben unter No. 82 des Craziuschen Catalogs aufgeführt wird. Der Verf. des Catalogs nennt es mit Recht ein verdienstvolles Werk. Die Haltung der nackten Christusgestalt ist edel, von guter Zeichnung und lebenswahrem Ton des Fleisches; der Ausdruck des Seelenschmerzes, der sich den sinnlichen Empfindungen mitzutheilen anfängt, in dem gesenkten, blassen, ernsten Antlitze mit niedergeschlagenem Blick, wahr und überzeugend richtig.“²⁶⁶

Schildener hebt in seinem Artikel die malerischen Qualitäten anhand der Christusfigur hervor, indem er sie als edle, gut gezeichnete Gestalt mit realistischem Inkarnat sowie einer überzeugenden Mimik beschreibt. Anders als im Crazius Katalog nennt Schildener das Werk ein italienisches Bild Venezianischer Schule und nicht konkret ein Werk aus der Schule Tizians.

Nach dem Tod von Karl Schildener im Jahre 1843, wurden die Werke seiner Kunstsammlung in einem Auktionskatalog aufgeführt und am 8. Oktober 1845 in Leipzig versteigert. Unter den zahlreichen Kunstwerken befand sich auch das Gemälde *Ecce Homo*, welches im Auktionskatalog unter der Rubrik „Originalölgemälde“ und „Italienische Meister“ aufgeführt wird:

„2423. Ecce homo, Kniestück. Composition von drei lebensgrossen Figuren. Gutes Bild aus der venezianischen Schule. Auf Leinwand. H. 42 ½, Br. 37 Z. In schwarzem Rahmen mit Goldleiste. Aus der Sammlung des Bürgermeisters Crazius.“²⁶⁷

Auch in diesem Eintrag wurde das Bild lediglich als venezianisch aufgeführt und nicht als Werk Tizians. Weiterhin findet sich der Hinweis auf einen schwarzen Rahmen mit Goldleiste, in welchem das Gemälde einst gerahmt war. Wer das Werk auf der Auktion ersteigerte – ob es Karl Ewald Hasse war – ist nicht überliefert. Jedoch ist es eher

²⁶⁴ Siehe Schildener 1828, 18.

²⁶⁵ Siehe Schildener 1828, 18.

²⁶⁶ Siehe Schildener 1828, 32 f.

²⁶⁷ Siehe Nachlass Schildener 1845, 146.

unwahrscheinlich, dass es der Mediziner persönlich war, der das Werk auf der Auktion für sich gewinnen konnte, da er Leipzig 1844 verließ, um einen Lehrauftrag in Zürich anzunehmen. Vermutlich gelangte Hasse durch über einen Mittler oder eine Schenkung in den Besitz des Gemäldes. Sein Schwiegervater etwa, der Verleger Eduard Vieweg, der ihn oftmals in Zürich besuchte, „hatte großes Interesse und Verständniss für die bildende Kunst. In seiner guten Zeit hat er manchem Künstler mit Rath und That die Wege geebnet. Seine bedeutende Gemäldesammlung war früher allen Kunstfreunden bekannt.“²⁶⁸

6.2.4 Forschungsgeschichte

Nachdem das Gemälde 1902 in den Besitz der Universität Göttingen gelangte, wurde es drei Jahre später im Waldmann-Katalog aufgeführt:

234.* (274) Jac. Bassano. 1510 – 1592. Darstellung Christi. Leinwand 1,00 breit, 1,11 hoch, Vermächtnis des Geh. Rats Hasse. 1902. Ein zweites Exemplar befindet sich im Prado in Madrid.²⁶⁹

Vermutlich später wurde Handschriftlich die Nummer 178 in Klammern zum Eintrag hinzugefügt. Im Waldmann-Katalog bekam das Werk die Katalognummer 234 zugeschrieben. Weiterhin wurden Künstler mitsamt Lebensdaten, Sujet, Maßangaben sowie Provenienz angegeben. Auch wird auf ein weiteres Exemplar im Prado verwiesen. Die Zuschreibung an Jacopo Bassano wurde von Hasse übernommen. Auch die Versionen im Prado sowie in St. Louis wurden in der Vergangenheit Jacopo Bassano bzw. seinem Umkreis zugeschrieben und erst später dem Umkreis Tizians.²⁷⁰

Im Katalog von Wolfgang Stechow aus dem Jahre 1926 heißt es:

„TIZIAN. SCHULE DES TIZIANO VECCELLIO, geb. in Pieve di Cadore im Friaul 1476 oder 1477, gest. in Venedig 27. 8. 1576. Schüler des Giovanni Bellini in Venedig; dort stark beeinflusst von Giorgione, vielleicht als dessen Gehilfe. Tätig in Venedig, außerdem kurz in Padua (1511), Rom (1545/46) und Augsburg (1548, 1550/51).

178. ECCE HOMO. In der Mitte Christus mit gesenktem Blick, Dornenkrone und fast entblößtem Oberkörper, die gebundenen Hände gekreuzt, in der Linken das Rohr.

²⁶⁸ Siehe Hasse 1902, S. 189 f.

²⁶⁹ Siehe Waldmann 1905, 88.

²⁷⁰ Vgl. Kapitel 6.1.1 Version im Prado.

Rechts in reicher Pelztracht Pilatus, mit erhobener Linken geradeaus gewandt, links ein Knabe, der mit der Rechten den Strick hält, mit dem Christus gebunden ist, und mit der Linken den Mantel hinter ihm hochhält. Hintergrund Architektur. Halbfiguren. – Unbez. – Leinwand 117X100. – Vermächtnis Hasse 1902 (Bassano?) - W. 234 (Bassano). – Eine farbig überlegene Replik in Hampton Court (Kat. 1923 Nr. 776: ‚nach Titian‘). Leicht veränderte Variante in Dresden Nr. 184 (Vorrat, ‚nach Tizian‘). Die Figur Christi kommt mit geringeren Abweichungen als Einzelbild Tizians in Madrid und Chantilly, doch auch zwischen zwei anderen Begleitfiguren in Petersburg und Paris (Schulbild) vor. Der Pilatus ist dem Hohepriester links auf dem Petersburger Bild (um 1565–70 angesetzt) nachgebildet, auch die Haltung der Christusfigur führt auf dieses Bild als nächstliegenden Ausgangspunkt.²⁷¹

Zu Beginn des Eintrags erfolgt eine kurze biographische Beschreibung Tizians, obwohl es sich um ein Werk aus dessen Schule handelt. Unter der Katalognummer 178 erfolgt zunächst eine ikonographische Beschreibung, bevor allgemeine Angaben wie das Fehlen einer Signatur, Material, Größe und Provenienz folgen. Anders als noch im Waldmannkatalog wird im Stechow-Katalog deutlich ausführlicher auf Vergleichswerke eingegangen. Insgesamt werden sechs weitere Exemplare aufgeführt – in Hampton Court (Kat. 1923 Nr. 776), Dresden (Nr. 184), Madrid, Chantilly, Petersburg und auch Paris.²⁷² Während sich in Hampton Court ein Werk befände, das farbig qualitativ besser ausgeführt sei als die Göttinger Version, sei das Exemplar in Dresden lediglich leicht verändert. Hierbei wurde vermutlich auf diverse abweichende kompositorische Details angespielt.²⁷³ Während die Gemälde in Madrid und Chantilly Abbildungen einer einzelnen Christusfigur enthielten, befänden sich in Paris und Petersburg gleichfalls dreifigurige Kompositionen. Nach Ansicht Stechows kommen die Haltung der Christusfigur sowie die Ausführung der Pilatus-Figur in der Göttinger Version den entsprechenden Figuren im Petersburger-Gemälde am nächsten, weswegen der Autor letzteres Gemälde „als nächstliegenden Ausgangspunkt“²⁷⁴ ansieht. Ob Wolfgang Stechow die verwandten Gemälde im Original, als Reproduktion oder aus Beschreibungen kannte, ist nicht überliefert. Die Erkenntnis die Petersburger Version als eine naheliegende Vorlage anzusehen, muss in Zweifel gezogen werden, da diese kompositorisch stark abweicht. Offenbar waren dem Kunsthistoriker die Versionen aus dem Prado und in St. Louis nicht bekannt.

²⁷¹ Siehe Stechow 1926, 57.

²⁷² Die Petersburger Version befindet sich heute im Puschkkin-Museum in Moskau. Vgl. hierzu Kapitel 6.1.6.

²⁷³ Vgl. hierzu Kapitel 6.3.

²⁷⁴ Siehe Stechow 1926, 57.

In der Bildakte des Göttinger *Ecce Homo* findet sich des Weiteren eine Karteikarte – vermutlich handschriftliche Rohschrift Stechows, die den Wortlaut des Katalogeintrags exakt wiedergibt. Auf der Rückseite der Karte wurden außerdem Notizen zu Vergleichsexemplaren vermerkt, die in der öffentlichen Publikation nicht verwendet wurden:

„Im Dresdner Kat. (1896) war die Meinung von Cr. u. Cav. angeführt, dass das Bild, das bis dahin als Francesco Vecellio galt, jünger sei und ebenso wie ein Bild in Hampton Court (Nr. 776, Kat 1923: „after Titian“) eine variierte Kopie des Madrider Originals sei. Der Katalog bemerkt dann, dass das Dresdner Bild mit diesem „in der Tat wenigstens in der Person des Pilatus und des Heilandes“ übereinstimme. Hier muss aber ein Irrtum vorliegen, denn Pilatus kommt auf dem Madrider Bild garnicht vor, und ein anderes Bild kommt nach dem Madrider Katalog (1889) nicht in Frage. Das Bild in Hampton Court ist mit dem Göttinger ganz oder fast ganz identisch, ihm jedoch in der farbigen Behandlung überlegen.“²⁷⁵

Stechow bezog sich konkret auf den Dresdner Katalog aus dem Jahre 1896, wo die Gemälde in Dresden und Hampton Court als Kopien der Version in Madrid geführt wurden. Stechow gelingt es nicht nachvollziehen, warum es sich bei dem Gemälde in Madrid um ein Vorbild handeln soll, da in diesem kein Pilatus dargestellt sein. Möglicherweise verwechselte Stechow das Gemälde des einfigurigen Schmerzensmanns mit der Dreifigurenkomposition, da sich beide Werke im Prado befinden. Doch war er davon überzeugt, dass – abgesehen von der farblichen Ausgestaltung – die Göttinger Version nahezu identisch mit der in Hampton Court ist.

Weiterhin existieren zwei Exemplare eines Katalogtyposkripts aus den 1960er Jahren, die von Wolfgang Stechow und seiner Assistentin von Lucy von Weiher angefertigt worden sind. Den Autoren gelang es jedoch nicht die überarbeitete Version ihres Gemäldekatalogs zu veröffentlichen. Bei beiden Korrektorexemplare stimmt der Eintrag über das Gemälde *Ecce Homo* überein; wie auch in der Erstauflage wird das Gemälde der Schule Tizians zugeschrieben:

„178. Ecce Homo

Unter einem Portikus die Halbfigur Christi mit gebundenen Händen, rechts neben ihm Pilatus, im roten, reich verzierten Rock und hoher Mütze, der die Linke betuernd hebt; links neben Christus ein Knabe, der mit der Rechten den Strick und mit der Linken Christi Mantel hält, dahinter Ausblick ins Freie mit Wolkenfetzen (?) – Unbez. –Lwd. 117:100 – Vermächtnis Hasse 1902 (Bassano ?) mit Hinweis auf eine ähnliche

²⁷⁵ Die Abkürzungen „Cr. u. Cav.“ stehen für die Autoren Crowe und Cavaceselle, die 1877 in ihrer Tizian-Biographie die Dresden-Version ins 17. Jahrhundert datierten. Vgl. Crowe/ Cavalcaselle 1877, 741. Siehe Karteikarte befindet sich in der Bildakte des Göttinger *Ecce Homo*.

Darstellung im Prado, Madrid; W.234 (Jac. Bassano) – Die Gestalt Christi geht in der Erfindung zurück auf das auf Schiefer gemalte, signierte Ecce-Homo-Bild des Prado (Nr.437) von 1547, wahrscheinlich identisch mit dem, das Tizian Kaiser Karl V. nach Augsburg brachte. Sie kehrt auf mehreren dreifigurigen Bildern wieder, von denen das aus dem Kunsthandel (Mostra die Tiziano, Venedig, 1935, Nr. 96, ca. 1565, weitere Literatur bei H.Fretze, Tizian, 1936) dem unsrigen am nächsten steht. Auf diesem Bild hält der Knabe in seiner Linken über dem Kopf eine Fackel, deren Schein den Torbogen füllt (die Wolkenfetzen unseres Bildes ?), während der Mantel Christi von Pilatus mit der Rechten gehalten zu werden scheint. Eine farbig überlegene Variante in Hampton Court (Kat. 1923, Nr. 776, 'after Titian'), eine weitere in Dresden (Nr.184, Pillnitz, 'Kopie'). Das in diesem Zusammenhang mehrfach zitierte Bild in Leningrad (? Nr.114 ?) hat andere Begleitfiguren. Für die Vergleichsbilder wird abwechselnd Zuschreibung an J.Bassano, auch L. Bassano und Francesco Vecellio vorgeschlagen.²⁷⁶

Im Katalogtyposkript wird als Modell auf das einfigurige, auf Schiefer gemalte Ecce-Homo-Bild im Prado Bezug genommen. Als nächststehende Version wird ein Gemälde aufgeführt, das 1935 in der Ausstellung *Mostra di Tiziano* in Venedig zu sehen war.²⁷⁷ Beim Gemälde könnte es sich möglicherweise um das Werk aus Wien handeln, in dem gleichfalls ein Scherge dargestellt ist, der in seiner Linken eine Fackel hält. Im Typoskript wird außerdem auf die beiden Varianten in Hampton Court – farblich überlegen – und Dresden eingegangen. Zudem wird auch das Leningrader Gemälde aufgeführt, wobei der Bezug durch die Feststellung relativiert wird, dass dort andere Begleitfiguren zu sehen sind.

Im Lange-Katalog ist zudem ein anderer handschriftlicher Ein- bzw. Nachtrag zum Göttinger *Ecce Homo* aufgeführt:

„Vermächtnis des Geh. Hofrates Prof. Dr. Hasse (†) 1902: Nr. 274: Bassano (?): Darstellung Christi (Ecce homo). Leinwand 1.00. breit 1.11 lang, Ähnliche Darstellung befindet sich im Prado in Madrid“.²⁷⁸

Der Verweis ist nach 1905 angefertigt worden, da hier bereits der Waldmann-Katalog zitiert wird. Ebenso wie im Waldmann-Katalog wird ein Bezug zur Prado-Version hergestellt. Es erfolgt keine Zuschreibung an einen Künstler.

Als letztes aufgeführt wird das Göttinger *Ecce Homo* im Gemäldekatalog von Gerd Unverfehrt aus dem Jahre 1987. Im Gemäldeverzeichnis heißt es: „Tizian, Schule/ um 1477-1576/ Ecce Homo/ Leinwand, 117x100 cm/ Vermächtnis Hasse, 1902/ Kat.

²⁷⁶ Siehe Katalogtyposkript Weiher/Stechow 1960er, 60.

²⁷⁷ Der Literaturverweis „H. Fretze, Tizian, 1936“ lässt sich nicht nachvollziehen.

²⁷⁸ Siehe Inventar Lange, 87.

*Stechow Nr. 178*²⁷⁹. Unverfehrt schrieb das Werk der Schule Tizians zu, mit Verweis auf die Lebensdaten des Künstlers.

Der schwarzweiß Abzug eines Negativs in der Bildakte belegt, dass eine Fotoplatte vom Werk angefertigt wurde, die heute jedoch nicht mehr auffindbar ist. Neben dem Fotoabzug wurde auf Papier das Format 6:9 vermerkt, ebenso wie Angaben „178, Tizian, Schule des T. Vecellio, Ecce Homo, 1476/77 – 1576 (117:100)“.

6.3 Das Dresdner *Ecce Homo*

Das Gemälde *Die Ausstellung Christi* (Abb. 36) gelangte 1741 durch Johann Anton Riedel von Wien nach Dresden. Im Inventar der Dresdner Gemäldegalerie, das zwischen 1747 und 1750 entstanden ist, wird das Werk dem Künstler Francesco Vecellio zugeschrieben. Ohne Titel wird es im Inventar unter der Nummer 365 mit den Worten aufgeführt: „Quadro in tela, con l’Ecce Homo, avanti a Pilato, e due manigoldi, che lo scoprono“.²⁸⁰ Irritierend ist der Aspekt, dass anstatt eines Schergen zwei erwähnt werden. Möglicherweise wurde ein zweiter Hilfslinger nachträglich übermalt, der sich ursprünglich entweder wie in der Prado-Version links im Vordergrund (Abb. 29) oder wie in den Versionen in Münsterschwarzach und Wien links im Hintergrund (Abb. 33 und 44) befunden hat. Im Inventar wird außerdem das Format mit 3 Fuß Höhe sowie 2 Fuß und 8 Zoll Breite angegeben. Auch hier ergibt sich eine Unstimmigkeit, da das genannte Format von umgerechnet etwa 91 x 81 Zentimetern entspricht nicht mit den heutigen Maßen von 84 x 76,5 Zentimetern entspricht. Folglich kann entweder von einer Beschneidung des Gemäldes ausgegangen werden oder von einer anderen Kopie.

Im *Catalogue Des Tableaux De La Galerie A Dresde* von Johann Anton Riedel und Christian Friedrich Wenzel aus dem Jahre 1765 wird ebenfalls ein Werk Francescos mit dem Sujet der Ausstellung Christi aufgeführt, doch unter der Nummer 286 : „FRANCESCO VECELLI. 286.) Ecce Homo, accompagné de Pilate & d’un bourreau,

²⁷⁹ Siehe Unverfehrt 1987, 191.

²⁸⁰ Siehe Inventar Guarienti 1747/ 1750, fol. 28r, Nr. 365. Freie Übersetzung: Malerei eines Ecce Homo vor Pilatus mit zwei Schurken, die ihn zur Schau stellen.

lequel tient les cordes, dont les mains du Christ sont liées. *Sur toile, de 6 pieds de haut, sur 4 pieds 8 pouces de large.*²⁸¹ Anders als im älteren Inventar wird in der Beschreibung lediglich ein Folterknecht genannt und auch weicht das angegebene Format von den früheren Angaben ab. Die genannte Größe von 6 Fuß Höhe und 4 Fuß, 8 Zoll Breite, die etwa 183 x 142 Zentimetern entspricht, stimmt bei weitem nicht mit den heutigen Maßen überein. Den Angaben zufolge wäre das Format ursprünglich deutlich hochformatig und dadurch weniger quadratisch ausgelegt.

Der in Dresden tätige Romanist Johann August Lehninger führte das Gemälde 17 Jahre später in seinem 1782 erschienenen Werk *Abrégé De La Vie Des Peintres Dont Les Tableaux Composent La Galerie Electorale De Dresde* erneut auf:

„VIII. FRANCESCO VECELLI. Frere & élève du *Titien*, mort avant son frere, dans un age avancé. Il y a ici de lui : No. 286. G.I. Un *Ecce homo*, accompagné de Pilate & d'un bourreau qui tient les cordes, dont le Christ est lié. Sur toile, de 6 pieds de haut, 4 pieds 8 pouces de large.“²⁸²

In Lehningers Beschreibung wird ebenfalls lediglich ein Scherge genannt. Auch das Format stimmt mit dem im *Catalogue Des Tableaux De La Galerie A Dresde* überein. Von Lehninger übernahm der italienische Historiker Giuseppe Cadorin in seinem 1833 in Venedig publizierten Werk *Dello amore ai Veneziani di Tiziano Vecellio. Delle sue case in Cadore e in Venezia e delle vite de suoi figli* größtenteils die Angaben zum Dresdner Gemälde, bis auf die Nennung Francesco Vecellios als Künstler.²⁸³

In der ersten Auflage des Katalogs der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden aus dem Jahr 1887 wird das Werk von Karl Woermann unter der Rubrik „Italiener des sechszehnten Jahrhunderts“ unter der Nummer 184 aufgeführt: „Ausstellung Christi. Kniestück. – Veränderte Copie. Vielleicht von Francesoco Vecelli. Original im

²⁸¹ Siehe Riedel/ Wenzel 1765, 222 f., Nr. 286. Freie Übersetzung: FRANCESCO VECELLI. 286.) *Ecce Homo*, begleitet von Pilatus und einem Henker, der die Seile hält, mit denen die Hände Christis gebunden sind. *Auf Leinwand, 6 Fuß hoch, vier Fuß und 8 Zoll breit.*

²⁸² Siehe Lehninger 1782, 66. Freie Übersetzung: VIII. FRANCESCO VECELLI. Bruder und Schüler von Tizian, vor seinem Bruder in einem hohen Alter verstorben. Es existiert von ihm: Nr. 286. G.I. Ein *Ecce homo*, begleitet von Pilatus und einem Henker, der die Seile hält mit denen Christus gefesselt ist. *Auf Leinwand, 6 Fuß hoch, 4 Fuß und 8 Zoll breit.*

²⁸³ Siehe Cadorin 1833, 62: „A Dresda, nella Galleria del Re conservasi un *Ecce Homo* con Pilatio e un manigoldo che ha in mano le corde cou le quali è legato il Redentore. Il quadro è in tela, ed è alto 6 piedi, e largo 4 ed 8 pollici“.

Freie Übersetzung: In der Dresdner Königsgalerie ist ein *Ecce Homo* mit Pilatus und einem Bösewicht erhalten; der Bösewicht hält das Seil in der Hand, mit dem der Heiland gefesselt ist. Das Gemälde ist auf Leinwand gemalt, 6 Fuß hoch und vier Fuß und 8 Zoll breit.

Madri der Museum.²⁸⁴ Das Werk wird hier nicht länger unter dem Titel *Ecce Homo*, sondern *Ausstellung Christi* geführt. Die Zuschreibung an Francesco Vecellio wird nicht als sicher bewertet. In einer überarbeiteten Edition aus dem Jahre 1896 wurde der Eintrag ausführlicher gestaltet. Unter derselben Katalognummer, unter dem Oberbegriff „Nach Tizian“, heißt es:

„Die Ausstellung Christi. Kniestück. Rechts steht Pilatus im roten Schnürrock mit Pelzmantel und spitzer roter Pelzmütze. Er erhebt redend die Linke. Christus steht mit gebundenen Händen, nach rechts gewandt, und trägt das Rohr im Arme, die Dornenkrone auf dem Haupte. Links neben ihm ein Knabe, der ihn am Stricke festhält. Ein Palast im Hintergrunde.

Leinwand; h. 0,84; br. 0,76 ½. – 1741 durch Riedel aus Wien; im Inventar Guarienti (vor 1753) N. 365 als „Francesco Vecelli“ (Tizian’s Bruder, gest. nach 1559). So auch bei H. – Indessen haben Cr. und Cav. S. 741 die Ansicht ausgesprochen, die Hand sei jünger und darauf aufmerksam gemacht, dass die Composition (a. a. O. S. 701), ähnlich derjenigen eines Gemäldes zu Hampton Court, nur eine variirte Copie des Originalbildes Tizian’s im Madri der Museum sei. Mit dem letzteren stimmt das unsere in der That, wenigstens in der Person des Pilatus und des Heilandes, überein. Die Copie in Hampton Court aber ist bedeutend schwächer als die unsere. Wir müssen es bis auf weiteres dahingestellt sein lassen, ob die Ueberlieferung die letztere auf Francesco zurückgeführt, sich bestätigt.“²⁸⁵

Nach einer kurzen Bildbeschreibung nennt Woermann die Maßangaben, die der heutigen Fassung entsprechen. Nach einer kurzen Darlegung der Forschungsgeschichte nimmt der Autor anschließend Bezug zu den Versionen in Hampton Court und Madrid. Hierbei stellt er heraus, dass es sich bei Ersterer um eine qualitativ schlechtere Kopie und bei der Prado-Fassung möglicherweise um die Bildvorlage handelt. Auch im Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Dresden aus dem Jahre 1929 werden die gleichen Vergleichsobjekte aufgeführt, wobei die Version in Madrid zum Zeitpunkt der Veröffentlichung noch Leandro Bassano zugeschrieben wurde.²⁸⁶ Im darauffolgenden Jahr erschien ein weiterer Katalog, in dem das Werk mit einer Zuschreibung an Tiziano Vecellio unter dem Titel *Ecce Homo* aufgeführt wird.

²⁸⁴ Siehe Woermann 1887, 38.

²⁸⁵ Siehe Woermann 1896, 91.

²⁸⁶ Zum Werk in Dresden mit der Inventarnummer 184 heißt es: „DIE AUSSTELLUNG CHRISTI. Halbfiguren vor einer Pfeiler-Architektur. Der dornengekrönte Christus mit entblößtem Oberkörper und gefesselten Händen hält zwischen zwei Fingern der linken Hand das Rohr und neigt den Kopf nach rechts. Rechts steht Pilatus in hermelinbesetztem Purpurmantel mit roter Pelzmütze, die linke Hand erhoben. Ein links stehender Knabe hält den Mantel und den Strick in den Händen. Ebenso wie ein Exemplar in Hampton Court in vielem veränderte Kopie nach einem jetzt dem Leandro Bassano zugeschriebenen Gemälde im Prado zu Madrid. Leinwand; h. 0,84, br. 0,765 – 1741 durch Riedel aus Wien; im Inventar Guarienti (vor 1753) Nr. 365, als ‚Francesco Vecelli‘ (Bruder Tizians, gest. nach 1559).“ Siehe Bosse/Jähni g 1929, 91 f.

Auch in diesem Katalog wird das Gemälde als eine veränderte Kopie nach einem Leandro Bassano zugeschriebenen Werk im Prado angesehen.²⁸⁷

Wethey ging in seinem Oeuvrekatalog zu den Kopien nach Tizians *Ecce Homo* ebenfalls auf die Version in Dresden ein. Seiner Ansicht nach basieren die harten, grob gemalten Figuren auf der Vorlage in St. Louis, mit einem zusätzlichen Bogen und Pfeiler im Hintergrund.²⁸⁸ Dieser Meinung schließt sich auch der Katalog der *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden* aus dem Jahre 2007 an, der ebenfalls von einer Kopie der Version im City Art Museum in St. Louis ausgeht.²⁸⁹

Zum Dresdner Gemälde der *Ausstellung Christi* sind diverse Druckgraphiken aus der Mitte des 19. Jahrhunderts erhalten (Abb. 37).²⁹⁰ Eine der Graphiken ist zwischen 1836 und 1852 vom Stecher Markendorf angefertigt und von Franz Hanfstängl in Wien herausgegeben worden. Die anderen beiden Graphiken deutscher Schule sind zum einen „nach Tizian“ bzw. „nach Francesco Vecellio“ zwischen 1848 und 1851 in Leipzig und Dresden von Albert Henry Payne als Teil einer Serie über die Gemälde der Königlichen Sammlungen, herausgegeben worden.

Das Gemälde der Dresdner Gemäldegalerie (Abb. 36) ähnelt kompositorisch stark den Versionen in Hampton Court (Abb. 32) sowie Göttingen (Abb. 38). Dargestellt sind gleichfalls Christus, Pilatus und ein Scherge vor dem Hintergrund eines Architekturbogens und einer Säule. Abgesehen von der Motivik ist auch die Farbgebung allgemein sehr ähnlich, auch das Licht kommt von oben links und reflektiert auf der Kappe von Pilatus sowie auf dessen Wangenpartien und Oberkörper. Bei näherer Betrachtung fallen im direkten Vergleich mit der Göttinger Version jedoch diverse Unterschiede auf, die nun im Folgenden erläutert werden. Ein zentraler

²⁸⁷ Vgl. Jähnig/ Steinweg/ Posse 1930, 213.

²⁸⁸ Vgl. Wethey 1969, 83f.

²⁸⁹ Vgl. Marx 2007, 562.

²⁹⁰ Bei meinen Recherchen bin ich auf zwei weitere Druckgraphiken gestoßen, möglicherweise existieren mehr Varianten. Ein Blatt nach Tizian aus der Serie *Payne's Royal Dresden Gallery*. Die um 1850 entstandene, 284 x 222 Millimeter große Radierung auf Papier (Kat.-Nr. 1901,1022.1949) wurde von Johannes Sonnenleiter gestochen und von Albert Henry Payne in Leipzig herausgegeben. Siehe http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1655836&partId=1&searchText=ecce+homo&page=1, entnommen am 25.08.2016. Die zweite Ecce-Homo-Druckgraphik nach Francesco Vecellio stammt von Adolph Görling und gehört einer *Stahlstich-Sammlung der vorzüglichsten Gemälde der Dresdner Gallerie* an. Die zwischen 1848 und 1851 entstandene und von A. H. Payne im Verlag der Englischen Kunst-Anstalt herausgegebene Graphik wurde in Leipzig und Dresden veröffentlicht. Siehe [https://de.wikisource.org/wiki/Ecce_homo_\(Gem%C3%A4lde_der_Dresdener_Gallerie\)](https://de.wikisource.org/wiki/Ecce_homo_(Gem%C3%A4lde_der_Dresdener_Gallerie)), entnommen am 02.10.2016.

Unterschied ist die Blickrichtung des Folterknechts: In der Dresdner Version geht sein Blick nicht zum Betrachter, sondern schräg links aus dem Bild heraus. Der junge Mann trägt – wie auch im Göttinger Gemälde – ein gestreiftes Oberteil, jedoch in der Form eines Wamses, mit einem metallisch reflektierenden Kettenhemd darunter. Die Physiognomie des Dieners ist sehr ähnlich zu jener in der Göttinger Fassung, doch ist in Ersterer kaum Ausdruck im Gesicht vorhanden. Anders hingegen die Christusfigur, die auf der rechten Wange zwei Tränen als Zeichen des Schmerzes trägt. Die Gesichtszüge Christi sind insgesamt angespannter. Zudem ist in der Dresdner Version eine Gesichtsröte auszumachen. Die Nase ist weniger geradlinig, das Barthaar leicht rötlich. Über dem Kopf findet sich – wie auch bei der Version in Moskau – ein Strahlennimbus. Der Seilknoten befindet sich zwischen der linken und der darunter anliegenden rechten Hand, während er in der Göttinger Version auf dem linken Handgelenk aufliegt. Anders positioniert ist zudem der Mantel Christi, der sich in der Dresdner Version von dessen linkem Oberarm in die Armbeuge legt, während der untere Zipfel zwischen den gefesselten Händen gehalten wird. In der Göttinger Version endet der Stab am oberen Ende außerdem zylinderförmig, während die Spitze des Spottzepters in der anderen spitz zuläuft.

In beiden Werken trägt Pilatus ein rotes Gewand mit horizontalem Mantelverschluss, Pelzbesatz sowie einer mit einer Brosche verzierten Pelzkappe. In der Dresdner Fassung ist der Pelzbesatz jedoch weniger fein ausgearbeitet, sodass die Tierhaare im Pelz nicht einzeln auszumachen, sondern nur angedeutet sind. Anstatt eines Rundkragens liegt ein leicht absteher Kragen vor. Die Figur des Präfekten weist des Weiteren einen weniger ernsten Gesichtsausdruck sowie einen weiß-gräulichen Bartschatten auf, der bis zum Hals verläuft. Die Handfläche der linken Hand ist nur halb zu sehen, da sie lediglich halb geöffnet ist. Dementsprechend ist an der Linken ist ein Ring am Daumen, doch nicht am Ringfinger auszumachen. Die Säule rechts hinter Pilatus ist nicht kanneliert wie in der Göttinger Version.

Einige Partien im Dresdner Gemälde sind nachträglich bearbeitet worden, so etwa die hasenschartenartige Oberlippe des Handlangers. Im Vergleich zum Göttinger Gemälde ist das Werk künstlerisch weniger wertvoll gearbeitet; diverse Partien sind teilweise weniger fein bzw. detailliert ausgearbeitet. So sind beispielsweise Gesichtszüge und rechte Hand des Schergen gröber ausgeführt worden als der Rest. Auch sind die Konturen sind weniger scharf umrissen. Der Farbauftrag kann als pastos beschrieben

werden; Farbkrümel sind erkennbar. Zudem ist das Bildformat kleiner und auch fast quadratisch. Hierbei muss angemerkt werden, dass das Gemälde möglicherweise beschnitten wurde. Unten rechts am Dresdner Zierrahmen findet sich die Inventarnummer 280. Vermutlich wurde das Gemälde doubliert. Im unteren Bildteil findet sich eine waagerechte Naht, die vermutlich ein Hinweis auf eine Anstückung ist.

7 Fazit

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das religiöse Motiv des *Ecce Homo* zu den am häufigsten reproduzierten und variierten Themen aus der Werkstatt Tizians gehört. Tizian griff das Sujet erstmals 1543 in einem großformatigen Auftragsgemälde (Abb. 14) auf. Ebenfalls im Auftrag, zur etwa gleichen Zeit ist auch das Werk der *Dornenkrönung* (Abb. 15) entstanden, das sich heute im Louvre befindet. Das Gemälde, das gleichfalls einen gepeinigten und gedemütigten Heiland darstellt, wurde später wiederholt. Ob es sich beim daraus entstandenen *abbozzo* aus München um ein vollendetes oder unvollendetes Kunstwerk Tizians handelt, ist umstritten und lässt sich nach derzeitigem Wissensstand nicht genau festlegen. Auf das Motiv der *Dornenkrönung* folgen chronologisch diverse einfigurige Darstellungen aus der Werkstattproduktion, die insbesondere von Kaiser Karl V. sowie dessen Sohn Philipp II. in Auftrag gegeben wurden. Neben den Habsburgern erhielten außerdem auch Pietro Aretino sowie Papst Paul III. jeweils ein Exemplar vom Schmerzensmann als Schenkung. Die zahlreichen Varianten des sogenannten *imago pietatis* dienten der privaten Andacht und waren ursprünglich gepaart mit einer Darstellung der *Mater Dolorosa*. Die Komposition des einfigurigen *Schmerzensmanns* bzw. *Ecce Homo* wurde von Tizian in den 1560er Jahren schließlich auf zwei bis drei zusätzliche Personen ausgeweitet – Pilatus mitsamt einem oder zwei Handlangern. Ikonographisch orientierte sich Tizian an diversen Vorbildern, darunter Andrea Solario und Quentin Massys, die bereits etwa ein halbes Jahrhundert vor ihm sehr ähnliche Versionen des *Ecce Homo* geschaffen hatten. Solario fertigte bereits um 1505 zwei Varianten des *Ecce Homo* an: Die eine Version, ein *imago pietatis*, stellt den

Angeklagten als Einzelfigur vor einem monochromen, schwarzen Hintergrund dar (Abb. 8). Mit vermeintlich königlichen Attributen, gesenkten Augen und tränenreichem Ausdruck wird Christi dem Betrachter als geschundener Mann präsentiert. Die andere Version – etwa zeitgleich entstanden – ist eine Dreifigurenkomposition (Abb. 9), in der Christus ebenfalls mit halbem Oberkörper, doch von Pilatus und einem Schergen flankiert, dargestellt wird. Ein anderes für Tizians Komposition vorbildhaftes Exemplar, das um 1520 entstanden ist, stammt von Quentin Massys (Abb. 7). Auch in diesem *Ecce-Homo*-Exemplar wird Christus flankiert, doch umfasst das Personal insgesamt vier Personen. Bemerkenswert bei dieser Darstellung ist die Kopfbedeckung von Pilatus, denn ähnlich wie auch später bei Tizian trägt der römische Statthalter eine mit einem großen Edelstein besetzte, rote orientalische Kopfbedeckung. Ähnlich ist auch der ausgearbeitete Hintergrund, in welchem kannelierte Architektur sowie ein blauer Himmelsausschnitt dargestellt worden sind.

Außer auf ikonographische Vorbilder bezog sich Tizian bei seiner künstlerischen Umsetzung des *Ecce Homo* auch auf Schriftzeugnisse, darunter insbesondere auf das Johannesevangelium in welchem die Szene der Zurschaustellung ausführlich beschrieben wird. Im 19. Kapitel wird dargelegt, wie Soldaten Christus zunächst geißeln, bevor sie ihm einen Dornenkranz flechten, aufsetzen und ihn als König verhöhnen; wie Christus ein Gewand von purpurner Farbe umgelegt bekommt und wie Pilatus schließlich heraustritt und sich dem Volk mit den Worten „*Ecce homo* – Seht, welch ein Mensch“²⁹¹ zuwendet. Im Matthäus- sowie Markusevangelium wird außerdem ein Rohrstock erwähnt, der Christi von den Soldaten als Spottzepter, d.h. als vermeintlich königliches Attribut, gereicht wird. Ein weiterer literarischer Anhaltspunkt, auf den sich Tizian ikonographisch bezog, ist Pietro Aretinos 1538 erschienene Schrift *I Quattro libri de la Humanità di Christo*. Das Werk weist aufgrund seiner großen Detailgenauigkeit ein großes visuelles Potential auf. So kontrastiert Tizians Freund in seiner Prosaerzählung beispielsweise die Schönheit von Christi Körper mit der Grobheit und Bosheit der ihn umgebenden Soldaten. Besonders anschaulich wurde dieser Kontrast in der *Ecce-Homo*-Fassung im Prado (Abb. 29) umgesetzt. Pilatus Tugendhaftigkeit dagegen macht sich in den nahansichtigen *Ecce-Homo*-Darstellungen an seiner Gestik und Mimik erkennbar. Die Gesichtszüge sind

²⁹¹ Siehe Luther 1985, 136.

an eine Skulptur des Aulus Vitellius (Abb. 27) angelehnt, die seit dem 15. Jahrhundert vielfach von venezianischen Künstlern zitiert wurde und die zeitgenössischen Betrachtern demnach sehr vertraut gewesen sein musste.

Die dreifigurigen Ecce-Homo-Versionen Tizians bzw. seiner Werkstatt gleichen sich stark: In fast allen Fassungen ist Christus frontal mit halbnacktem Oberkörper dargestellt, rechts Pilatus und links ein Scherge. Unterschiede existieren vor allem in der linken Bildhälfte; Blickrichtung, Physiognomie, Kleidung und auch der mimische Ausdruck des Folterknechts variieren stets. Das Objekt in der linken Hand des Schergen ist teilweise ebenfalls unterschiedlich – entweder ist eine Fackel, wie im Gemälde in St. Louis, oder aber ein Teil von Christi Mantel, wie in der Göttinger Version. Die vielfältigen Ausführungen des jungen Mannes lassen sich vermutlich darauf zurückführen, dass die Figur in schriftlichen Quellen nicht explizit beschrieben wird. Auch der Hintergrund und die gesamte Lichtsituation der Szene variiert in den einzelnen Kopien. So wird der nächtliche Schauplatz in den Versionen in St. Louis, Münsterschwarzach und Wien lediglich durch den Schein einer Fackel erleuchtet, während in der Prado-Version Licht lediglich durch ein vergittertes Fenster einfällt. In den Versionen in Hampton Court, Göttingen und Dresden ist es hingegen der freie Blick in den Himmel hinter einem Architekturbogen, der die Szene erhellt. Die Figur des Christus und auch die des Pilatus sind im Gegenzug weitestgehend gleich, beide unterscheiden sich lediglich in Details wie etwa einem Nimbus, Spuren der Geißelung oder etwa der Handhaltung von Pilatus.

Tizian und seine Werkstatt fertigten zahlreiche Wiederholungen der Zurschaustellung Christi an, die sich heute über die Welt verstreut, größtenteils in Museen befinden. Die weniger bekannten Versionen in der Abtei Münsterschwarzach (Abb. 33) und Wien (Abb. 34) gehen vermutlich auf eine gemeinsame Vorlage zurück – die Variante in St. Louis. Letztere zeichnet sich durch eine hohe malerische Qualität aus; die Bildkomposition und auch die beiden Hauptfiguren sind vermutlich von Tizian selbst angelegt worden. Der Prototyp könnte nach Tietze, Tietze-Conrad und Valcanover dem nicht mehr erhaltenen Original am nächsten kommen. Auch Falomir schätzt die Version in St. Louis (Abb. 28) als die beste erhaltene Fassung ein. Das qualitativ dem Werk am nächsten kommende Gemälde im Madrider Prado (Abb. 29) datiert Falomir aufgrund seines weniger pastosen Charakters früher.

Auch die Exemplare in Hampton Court (Abb. 32), Göttingen (Abb. 38) und Dresden (Abb. 36) sind der Variante in St. Louis kompositorisch sehr ähnlich, doch ist deren linke Bildpartie anders ausgearbeitet. So trägt der Scherge keine Fackel in der Hand, da es sich nicht um eine Nachtszene handelt, und im Hintergrund ist der helle Ausblick in einen Himmel zu erkennen. Außer dem Bildaufbau sind die klaren Konturen in den Gemälden in Dresden, Göttingen und Hampton Court bemerkenswert; die Pinselführung ist deutlich weniger pastos. Folglich gehören die Exemplare in Göttingen, Dresden und Hampton Court sowohl stilistisch als auch ikonographisch einer eigenen Gruppe an.

Die zahlreichen Wiederholungen des Gemäldes in St. Louis lassen sich auf einen Gebrauch als *modello* zurückführen. Vermutlich haben Mitarbeiter Tizians das Werk als Entwurf genutzt, um der hohen Nachfrage an Kopien nachzukommen und haben mithilfe von Kartons die Kompositionen direkt auf andere Leinwände übertragen. Zu welchem Zeitpunkt die Produktion der Kopien erfolgte – ob noch zu Lebzeiten, oder bereits nach Tizians Tod – lässt sich nicht genau rekonstruieren.

Als Kopf einer überaus aktiven Werkstatt erlangte Tiziano Vecellio in der Republik Venedig, und sogar über die Landesgrenzen hinaus, viel Anerkennung. Einer seiner wichtigsten Auftraggeber war die Familie der Habsburger. Karl V., der ihn 1548 und 1550 auf den Reichstag einlud, verschaffte ihm zahlreiche Aufträge, ebenso wie dessen Sohn Philipp II.. Die hohe Nachfrage an Gemälden hätte Tizian nicht ohne seinen großen und organisierten Mitarbeiterstab bewerkstelligen können. Zahlreiche Angestellte teilten sich die Arbeit im Betrieb entsprechend ihrer jeweiligen Qualifikation. Auf diese Weise konnten unzählige Kunstwerke parallel ausgeführt werden, von denen mittlerweile nicht mehr alle überliefert sind. Als Werkstattleiter übernahm Tizian die Verantwortung für die Leistungen seiner Unterstellten; mit seinem Namen stand er für die Qualität der Werkstattprodukte ein. Seine Mitarbeiterschaft bestand größtenteils aus Mitgliedern der Familie Vecellio, darunter Orazio, Marco sowie Cesare. Doch auch Außenstehende konnten Mitglied der eingeschweißten Gemeinde werden, wie etwa Palma il Giovane oder etwa dem auswärtigen Künstler Jan van Calcar.

Die meisten Werke aus der Werkstatt Tizians sind vermutlich im Auftrag entstanden und wurden schnell nach ihrer Vollendung verkauft und geliefert. Im fortgeschrittenen Alter ging Tizian jedoch dazu über Kompositionen aufzugreifen und zu variieren, ohne

dass ein Auftraggeber existierte. Für die Anfertigung von Kopien wurde in der Werkstatt stets ein Entwurf, d.h. ein *modello* bereitgehalten, an welchem sich die Mitarbeiter orientierten.

Die wichtigsten Gemäldepartien, etwa die generelle Anordnung, Gesichter und Hände, waren in der Regel dem Meister vorbehalten. Bei besonders hoher Nachfrage jedoch, während Reisen, aber auch im fortgeschrittenen Alter war es Tizian zeitweise jedoch nicht möglich selbst Hand anzulegen und die Bilder zu überprüfen. Zudem arbeiteten die Angestellten immer autonomer je älter der große Meister wurde. Die Aneignung von Tizians Arbeitsweise seit Beginn der frühen Ausbildung der Mitarbeiter erschwert eine stilistische Unterscheidung erheblich. Aus diesem Grund stellen sich Zuschreibungen als schwierig heraus; die Kopien der gut ausgebildeten, langjährigen Mitarbeiter lassen sich kaum von den Originalen unterscheiden. Anders hingegen Kopien, die zu späterer Zeit oder von Mitgliedern anderer Schulen angefertigt wurden und offenkundige Mängel aufweisen. Obgleich demnach die Zuschreibung an Tizian oder an seine Werkstatt umstritten bleibt, so lassen sich die Gemälde dennoch in Varianten einteilen und Vorlagen ausmachen. Der kollaborative Charakter der Werkstatt ist bezeichnend und lässt sich anschaulich und konkret am Beispiel von Tizians *Ecce Homo* nachvollziehen.

8 Literaturverzeichnis

Handschriftliche Archivquellen

Inventar Guarienti 1747/ 1750

Pietro Maria Guarienti: Catalogo, Inventar der Dresdener Gemäldegalerie, 1747/ 1750.

Inventar Lange u.a.

Konrad Lange: Inventar der Gemäldesammlung (Inv. C), in: Katalog der Gemälde (C) 1887 ff. Katalog der Gips-Abgüsse (I) 1884. Inventar der Möbel, Geräte u. s. w. (A) 1886. Verzeichnis der Originalkupferplatten (D). Verzeichnis der seit 1927 neu erworbenen Aquarelle und Handzeichnungen (H), Göttingen.

Katalogtyposkript Weiher/Stechow 1960er

Wolfgang von Stechow; Lucy von Weiher: Katalog der Gemäldesammlung der Universität Göttingen, Göttingen 1960er.

Testament Hasse 1902

Karl Ewald Hasse; Gerichtsschreiber Königl. Amtsgericht: Auszugsweise Abschrift des von dem Universitätsprofessor a. d. Geheimen Hofrat, Dr. Med. Karl Ewald Hasse in Hannover, Hildesheimerstraße 231 errichteten Testaments, Hannover 27. Oktober 1902.

Primärliteratur

Aretino 1540

Pietro Aretino : I quattro libri de la humanità di Christo, o.O. 1540.

Aretino/ Pertile/ Camesasca 1960

Pietro Aretino; Fidenzio Pertile; Ettore Camesasca: Lettere sull'arte di Pietro Aretino, Bd. 3, Teil 2, Mailand 1960.

Crowe/ Cavalcaselle 1877

Joseph A. Crowe; G. B. Cavalcaselle: Tizian. Leben und Werke, Bd. 2, Max Jordan (Hg.), Leipzig 1877.

Hasse 1902

Karl Ewald Hasse: Erinnerungen aus meinem Leben, Leipzig 1902.

Masser/ Siller 1987

Achim Masser; Max Siller (Hg.): Das Evangelium Nicodemi in spätmittelalterlicher deutscher Prosa. Texte, Heidelberg 1987.

Voragine 1979

Jacobus de Voragine: Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine, übers. v. Richard Benz, Heidelberg 1979.

Luther 1985

Martin Luther: Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers, mit Apokryphen, Stuttgart 1985.

Ridolfi 1648 (Bd. 1)

Carlo Ridolfi: Le Maraviglie dell'arte : ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato, Bd. 1, Venedig 1648.

Ridolfi 1648 (Bd. 2)

Carlo Ridolfi: Le Maraviglie dell'arte : ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato, Bd. 2, Venedig 1648.

Vasari 2005

Giorgio Vasari: Das Leben des Tizian, übers. v. Victoria Lorini, Christina Irlenbusch (Hg.), Berlin 2005.

Sekundärliteratur

Ausst.-Kat. Madrid 2003

Miguel Falomir (Hg.): Tiziano. 10. Juni – 7. September 2003, Museo Nacional del Prado, Madrid 2003.

Bayerische Staatsgemäldesammlungen 1902

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Galerie Aschaffenburg: Katalog der Gemälde-Galerie im K. Schlosse zu Aschaffenburg, München 1902.

Beroqui 1946

Pedro Beroqui: Tiziano en el Museo del Prado, Madrid 1946.

Bevilacqua 1845

Gian Carlo Bevilacqua: Insigne Pinacoteca della nobile Veneta famiglia Barbarigo dalla Terrazza, Venedig 1845.

Bosse/Jähniq 1929

Hans Posse; Karl Wilhelm Jähniq: Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden. Die romanischen Länder: Italien, Spanien, Frankreich und Russland, hrsg. im Auftrag des Ministeriums für Volksbildung, Dresden 1929.

Cadorin 1833

Giuseppe Cadorin: Dello amore ai Veneziani di Tiziano Vecellio. Delle sue case in Cadore e in Venezia e delle vite de suoi figli, Venedig, 1833.

Checa 1997

Fernando Checa: Taller de TIZIANO VECCELLIO, ECCEHOMO, in: De Tiziano a Bassano. Maestros venecianos del Museo del Prado, Museo del Prado, Barcelona 1997, S. 144 – 146.

Cicekli 2009

Roxelane Cicekli: Le thème iconographique de l'ecce homo dans l'œuvre de Titien. Autour de la toile de la Collection Brukenthal, in: Brvkenthal. Acta Mvsei,

Ministerul Culturii Şi Cultelor, Muzeul Naţional Brukenthal, Sibiu 2009, S. 311 – 325.

Dillis 1831

Georg von Dillis: Verzeichniss der Gemälde in der königlich bayrischen Gallerie zu Schleissheim, München 1831.

Dussler 1935

Luitpold Dussler: Tizian-Ausstellung in Venedig, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 4, H. 4, 1935, S. 236 – 239.

Falomir 2007

Miguel Falomir: "Christ mocked", a Late "Invenzione" by Titian, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 28, No. 55, 2007, S. 53 – 61.

Ferino-Pagden 2015

Sylvia Ferino-Pagden: *Weltkunst Kunststück N° 50*, erschienen in: *Weltkunst* No. 98/2015. Die Wiederentdeckung des 19. Jahrhunderts, S. 154 – 155.

Fisher 1977

M. Roy Fisher: *Titian's assistants during the later years*, New York 1977.

Gould 1980

Cecil Gould: The oriental element in Titian, in: *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi*, Massimo Gemin (Hg.), Vicenza 1980.

Handeln 1924

Detlev Freiherr von Handeln: *Zeichnungen des Tizian*, Berlin 1924.

Heinemann 1980

Fritz Heinemann: *La Bottega di Tiziano*, in: *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi*, hg. v. Massimo Gemin, Vicenza 1980, S. 433 – 440.

Hope 1980

Charles Hope: Titian, London 1980.

Humfrey 2007

Peter Humfrey: Titian. The complete paintings, Antwerpen 2007.

Jähnig/ Steinweg/ Posse 1930

Karl Wilhelm Jähnig; Klara Steinweg; Hans Posse: Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden. Katalog der Alten Meister, hrsg. im Auftrag des Ministeriums für Volksbildung, Dresden 1930.

Joannides 2007

Paul Joannides: Titian's repetitions, in: Titian: Materiality, likeness, istoria, Joanna Woods-Marsden (Hg.), Turnhout 2007.

Kitschmann 1993

Urs Kitschmann: Der Internist Karl Ewald Hasse (1810 – 1902). Seine Zürcher Jahre 1844 – 1852, Dietikon 1993.

Kultzen/ Eikemeier/ Martin 1971

Rolf Kultzen; Peter Eikemeier; Kurt Martin (Hg.): Gemäldekataloge. Bayrische Staatsgemäldesammlungen, Band XI, Venezianische Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts. Vollständiger Katalog, Textband, München 1971.

Law 1881

Ernest Law: A historical catalogue of the pictures in the royal collection at Hampton court, London 1881.

Legner 1968

A. Legner: Ecce homo, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Engelbert Kirschbaum; Wolfgang Braunfels (Hg.), Freiburg im Breisgau 1968, S. 557 – 561.

Lehninger 1782

Johann August Lehninger: *Abrégé De La Vie Des Peintres Dont Les Tableaux Composent La Galerie Electorale De Dresde : Avec le Détail de tous les Tableaux de cette Collection & des Éclaircissemens historiques sur ces Chefs-d'œuvres de la Peinture*, Dresden 1782.

MacDonnel 2015

Mark MacDonnel (Experte): Lot. Nr. 39 Studio of Tiziano Vecellio, called Titian, *Ecce Homo*, in: Dorotheum. Old Master Painting, Part I, Tuesday, 20th October 2015, 5 p.m. Palais Dorotheum, 1010 Vienna Dorotheergasse 17, Wien 2015, S. 94 – 97.

Madrazo 1920

Pedro de Madrazo: *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, Madrid 1920.

Marx 2007

Harald Marx (Hg.): *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Bd. 2. Illustriertes Gesamtverzeichnis*, Köln 2007.

Mayer 1935

August Liebmann Mayer: An unknown “*Ecce homo*” by Titian, erschienen in: *The Burlington magazine for connoisseurs*, Bd. 67, 1935, S. 53.

Museo del Prado 1963

Museo del Prado: *Catalogo de las pinturas*, Madrid 1963.

Nachlass Schildener 1845

o.A.: *Verzeichniss der Kunstsammlung des verstorbenen Herrn Karl Schildener, Professors u. Bibliothekars an der Universität zu Greifswald, bestehend in alten und neuen Kupferstichen, Originalhandzeichnungen, Kupfer- und kunsthistorischen Werken, sowie Original-Oelgemälden etc., welche den 8. Oct. 1845 zu Leipzig [...] öffentlich versteigert werden sollen*, Leipzig 1845.

Norris 1935

Christopher Norris: Titian. Notes on the Venice Exhibition, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, Bd. 67, No. 390 (Sep., 1935), S. 98, 126 – 129, 131.

Pedrocco 2000

Filippo Pedrocco: Tizian, übers. v. Ulrike Bauer-Eberhardt, München 2000.

Riedel/ Wenzel 1765

Johann Anton Riedel; Christian Friedrich Wenzel: Catalogue Des Tableaux De La Galerie A Dresde, Dresden 1765.

Romberg 2007

Marion Romberg: Ecce Homo, erschienen in: Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, 18. Oktober 2007 – 6. Januar 2008, Venedig, Gallerie dell'Accademia, 1. Februar – 21. April 2008, Sylvia Ferino-Pagden (Hg.), Wien 2007, S. 341 – 342.

Rosen 2001

Valeska von Rosen: Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs, Emsdetten 2001.

Schildener 1828

Karl Schildener: Nachrichten über die ehemaligen und gegenwärtigen Kunstsonderlich Gemälde-Sammlungen in Neuvorpommern und Rügen, in: Greifswalder Academischen Zeitschrift, Bd. 2, Heft 2, Greifswald 1828.

Sánchez/ Emilio/ Mercedes 1990

Pérez Sánchez; Alfonso Emilio; Orihuela Mercedes: Inventario general de pinturas. Teil 1: La colección real, Museo del Prado, Madrid 1990.

Shearman 1983

John Shearman: The early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen, Cambridge 1983.

Stechow 1926

Wolfgang Stechow: Katalog der Gemäldesammlung der Universität Göttingen, Göttingen 1926.

Suida 1933

Wilhelm Suida: Tizian, Zürich 1933.

Suida 1959/60

Wilhelm Suida: Tiziano e Raffaello, fonti d'ispirazione per Jacopo Bassano, in: *Arte veneta. Rivista di storia dell'arte*, Bd. 13/14, 1959/60, S. 68 – 71.

Syre 2007

Cornelia Syre: *Italienische Malerei. Alte Pinakothek. Katalog der ausgestellten Gemälde*, Bd. 1, Bayrische Staatsgemäldesammlungen (Hg.), Ostfildern 2007.

Tietze 1936

Hans Tietze: *Tizian. Leben und Werk. Tafelband*, London 1936.

Tietze 1939

Hans Tietze: *Master and Workshop in the Venetian Renaissance, Parnassus*, Bd. 11, Nr. 8 (Dezember 1939), *College Art Association* (Hg.), S. 34 – 35, 45.

Tietze-Conrad 1946

Erica Tietze-Conrad: *Titian's Workshop in His Late Years*, in: *The Art Bulletin*, Bd. 28 (Juni 1946), *College Art Association* (Hg.), S. 76 – 88.

Tietze 1950

Hans Tietze: *Tizian. Gemälde und Zeichnungen*, London 1950.

Unverfehrt 1987

Gerd Unverfehrt (Bearb.): *Kunstsammlung der Universität Göttingen. Die niederländischen Gemälde. Mit einem Verzeichnis der Bilder anderer Schulen*, Göttingen 1987.

Valcanover 1993

Francesco Valcanover: 261 Tiziano Vecellio, Ecce Homo, in: Ausst.-Kat. « Le siècle de Titien: l'âge d'or de la peinture à Venise », Grand Palais, 9. März – 14 Juni 1993, Gilles Fage (Hg.), Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, Paris 1993, S. 676 – 677.

Waldmann 1905

Emil Waldmann: Provisorischer Führer durch die Gemälde-Sammlung der Universität Göttingen, Göttingen 1905.

Wethey 1969

Harold Wethey: The Paintings of Titian. The Religious Paintings, London 1969.

Wilde 1974

Johannes Wilde: Venetian art from Bellini to Titian, Oxford 1974.

Wirth/ von der Osten 1958

Karl-August Wirth; Gert von der Osten: Ecce homo, erschienen in: Reallexikon der Kunstgeschichte, Bd. 4, Ernst Gall, L. H. Heydenreich (Hg.), Stuttgart 1958.

Woermann 1887

Karl Woermann: Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden, Dresden 1887.

Woermann 1896

Karl Woermann: Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden, Königliche Gemäldegalerie Dresden, Dresden 1896.

Wood 1990

Jeremy Wood: Van Dyck's 'Cabinet de Titien'. The Contents and Dispersal of His Collection, in: The Burlington Magazine, Bd. 132, Nr. 1051, Oktober 1990, S. 680 – 695.

Internetquellen

Royal Collection Trust, *Ecce Homo* c. 1520, attributed to Paris Bordone, RCIN 904794.

- <https://www.royalcollection.org.uk/collection/904794/ecce-homo>, entnommen am 18.06.2016.

Saint Louis Art Museum, *Christ shown to the people (Ecce Homo)*, Inv.-Nr. 10:1936

- <http://www.slam.org:8080/emuseum/view/objects/asitem/items@:33862>, entnommen am 29.06.2016.

The British Museum, Collection online, *Ecce Homo / Payne's Royal Dresden Gallery*, Inv.-Nr. 1901,1022.1949.

- http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1655836&partId=1&searchText=ecce+homo&page=1, entnommen am 25.08.2016.

Wikisource, Adolph Görling nach Francesco Vecellio, *Ecce Homo* (Gemälde der Dresdener Gemäldegalerie), Scan aus: Adolph Görling (Text): *Der Kunstverein, Neue Serie: Stahlstich-Sammlung der vorzüglichsten Gemälde der Dresdener Gallerie*. Verlag der Englischen Kunst-Anstalt von A. H. Payne, Dresden und Leipzig 1848–1851.

- [https://de.wikisource.org/wiki/Ecce_homo_\(Gem%C3%A4lde_der_Dresdener_Gallerie\)](https://de.wikisource.org/wiki/Ecce_homo_(Gem%C3%A4lde_der_Dresdener_Gallerie)), entnommen am 02.10.2016.

9 Bildanhang



Abb. 1:

Egbert-Codex
Cod. 24, fol. 82
zwischen 977 – 993
Trier, Stadtbibliothek



Abb. 2:

Detailansicht
Anonym (Danzig)
Winterfeld Diptychon
Um 1430
Tempera und Gold auf Eichenholz
165,5 x 105 cm Nationalmuseum
Warschau, Polen



Abb. 3:

Lucas van Leyden (Stecher)
Das Große Ecce Homo
Um 1510
Kupferstich
288 x 454 mm
Kupferstichkabinett,
Staatliche Museen zu Berlin



Abb. 4:

Lucas van Leyden
Christus door Pilatus aan
het volk getoond (Ecce
Homo), 1510 – 1514
Holzschnitt, 114 x 85
mm, Rijksmuseum
Amsterdam



Abb. 5:

Meister der Guhrauer Passion
Christus vor Pilatus
Epitaph für den Kaplan
Andreas Behr von Spremberg
1501/1515
Evangelische Schlosskirche Oleśnica

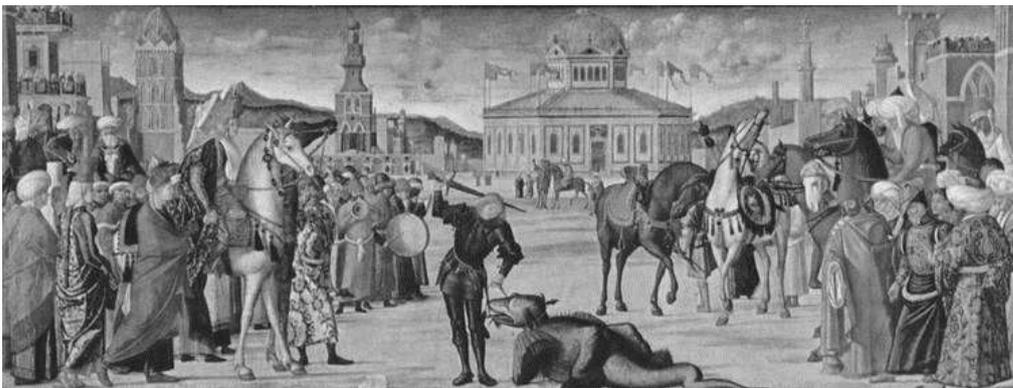


Abb. 6:

Vittore Carpaccio
Hl. Georg im Kampf gegen den Drachen
1501 – 1507
Öl auf Leinwand, 360 x 141 cm
Gemäldezyklus der Kapelle der Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venedig



Abb. 7:

Quentin Massys
Ecce Homo
1520
Öl auf Holz
95 x 74 cm
Inv. 376
Musei Civici Veneziani,
Palazzo Ducale, Venedig



Abb. 8:

Andrea Solario
Ecce Homo
Holz
1505 - 1506
43 x 33 cm
Inv.-Nr. 1647
Museo Poldi Pezzoli, Mailand



Abb. 9:

Andrea Solario
Ecce Homo
Um 1505 - 1507
Öl/ Tempera auf Holz
57 x 44 cm
Inv.-Nr. A817
Ashmolean Museum, Oxford



Abb. 10:
 Peter Paul Rubens
 Ecce Homo
 Um 1610
 Öl auf Holz
 127,5 x 96,5 cm
 Eremitage, Sankt Petersburg



Abb. 11:
 Kopie des Ecce Homo nach Tizian, aus dem Skizzenbuch
 von Anton van Dyck
 20,5 x 16,5 cm
 British Museum, London



Abb. 12:
 Tiziano Vecellio, Der Zinsgroschen, um 1560/1568, Öl auf Leinwand, 112,2 x 103,2 cm,
 National Gallery, London



Abb. 13 (rechts):
 Tiziano Vecellio, Der Zinsgroschen, 1516, Öl auf Leinwand, 75 x 56 cm, Gemäldegalerie
 Alte Meister, Dresden



Abb. 14:

Tiziano Vecellio, Ecce Homo, 1543
Öl auf Leinwand, 242 x 361 cm
Inv.-Nr. 178,
Kunsthistorisches Museum Wien



Abb. 15:

Tiziano Vecellio, Dornenkrönung Christi, zwischen 1542 und 1543, Öl auf Leinwand, 303 x 180 cm, Inv.-Nr. 748, Louvre Museum, Paris



Abb. 16:

Tiziano Vecellio
Dornenkrönung Christi
1570 – 1576
Öl auf Leinwand, 280 x 182 cm
Inv.-Nr. 2272
Bayrische Staatsgemäldesammlung,
Alte Pinakothek München



Abb. 17:

Tiziano Vecellio
Schmerzensmann (Ecce Homo)
1547
Öl auf Schiefer
69 x 56 cm
Inventarnummer 437
Museo del Prado, Madrid



Abb. 18:

Tiziano Vecellio
Mater Dolorosa mit gefalteten Händen
1554
Öl auf Holz
68 x 61 cm
Museo del Prado, Madrid



Abb. 19:

Werkstatt des Tizian
Ecce Homo
Nach 1547
Öl auf Leinwand, 73 x 59 cm
Inv.-Nr. PE, Musée Condée, Chantilly



Abb. 20:
Tiziano Vecellio, Ecce Homo/ Schmerzensmann, um 1560, Öl auf Leinwand, 66,5 x 53 cm,
Brukenthal National Museum, Sibiu



Abb. 21 (rechts):
Tiziano Vecellio, Ecce Homo, um 1560, Öl auf Leinwand, 73,4 x 56 cm, Inv.-Nr. 75,
National Gallery of Ireland, Dublin



Abb. 22:
Kopie nach Tizian, Ecce Homo, Öl auf Leinwand, nach 1547, 52 x 44 cm, Inv. 197,
Pinacoteca Ambrosiana, Mailand



Abb. 23 (rechts):
Kopie nach Tizian, Ecce Homo, Ende 16. Jahrhundert, Nuevos Museos, Escorial



Abb. 24:

Tizian
 Ecce Homo
 Um 1560
 Leinwand, 73,7 x 64,1 cm
 Collection of the Duke of Northumberland,
 Alnwick Castle

Abb. 25:

Luca Bertelli (Stecher) nach Tizian
 Ecce Homo
 1560-1580
 Kupferstich auf Papier, 386 x 315 mm
 Unten bezeichnet mit: „Philippo Regi catholico
 hispaniarum / Ticianus pictor clarissimus DD
 ECCE HOMO Venetis luce Bertelli Formis“
 Inv.-Nr. 1950,0211.208
 British Museum, London



Abb. 26:

Paris Bordone (?)
 Ecce Homo
 Um 1520
 Schwarze Kreide mit Höhungen weißer
 Kreide,
 auf blauem Papier
 RCIN 904794
 Royal Collection Trust, London



Abb. 27:

Aulus Vitellius
römisch
Marmor, 48 cm Höhe
Inv.-Nr. 20
Museo Archeologico Nazionale, Venedig



Abb. 28:

Tiziano Vecellio
Ecce Homo/ Christ mocked
Zwischen 1570 – 1576
Öl auf Leinwand
109,2 x 94,8 cm
Inv.-Nr. 10.1936
Saint Louis Art Museum, Missouri



Abb. 29:

Tiziano Vecellio
Ecce Homo
1565 – 1570
Öl auf Leinwand
100,5 x 100,8 cm
Inv.-Nr. P00042
Museo del Prado, Madrid



Abb. 30:

Tizian
Ecce Homo/ Christ mocked
Radiographie von Inv.-Nr. P00042



Abb. 31:

Kopie nach Tizian
Verspottung Christi
106 x 74 cm, Inv.-Nr. 10035198
El Escorial



Abb. 32:

Nach Tiziano Vecellio
Ecce Homo
Um 1630-1680
Öl auf Leinwand
100,3 x 93,5 cm
Inv.-Nr. 694/291
Hampton Court



Abb. 33:

Kopie nach Tizian
Ecce Homo
Leinwand, 116,9 x 98,2 cm
Inv.-Nr. 6252
Alte Pinakothek München,
Dauerleihgabe an die
Abtei Münsterschwarzach



Abb. 34:

Werkstatt des Tiziano Vecellio
Ecce Homo
Öl auf Leinwand
107,5 x 94 cm
Versteigert am 20.10.2015
im Wiener Dorotheum,
aktueller Aufenthalt unbekannt



Abb. 35:

Werkstatt des Tiziano Vecellio
Ecce Homo,
gespiegelte Röntgenaufnahme
(siehe Abb. 34)



Abb. 36:
 Francesco Vecellio, Ausstellung Christi, Leinwand, 84 x 76,5 cm, Gemäldegalerie Alte
 Meister, Dresden



Abb. 37:
 Nach Francesco Vecellio
 Christus und Pilatus
 Aus der Serie: Die Vorzüglichsten Gemälde
 der Königlichen Galerie in Dresden nach den
 Originalen auf Stein Gezeichnet
 G. Markendorf (Stecher),
 Franz Hanfstängl (Herausgeber)
 zwischen 1836 – 1852 in Wien veröffentlicht
 397 x 318 mm
 Lithographie auf Papier
 Kat.-Nr.: 1852,1009.495
 British Museum, London



Abb. 38:

Werkstatt Tizians

Ecce Homo

Öl auf Leinwand

117 x 100 cm

Inventar-Nr. GG 190

Kunstsammlung der Universität Göttingen

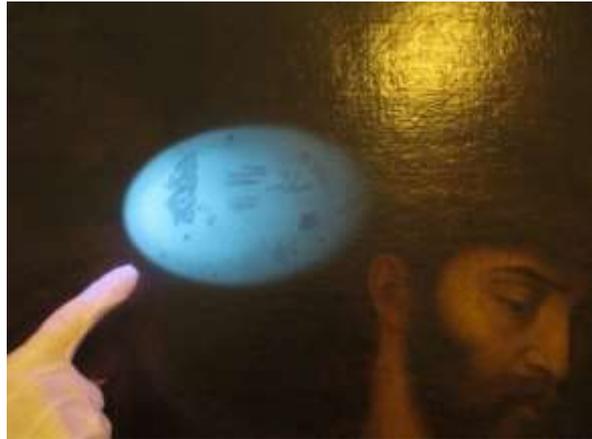
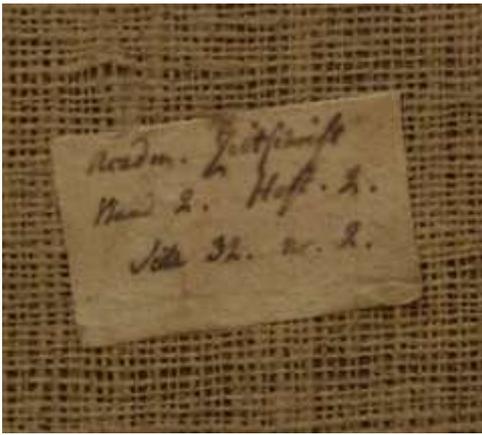


Abb. 39: Detail der Leinwandrückseite rechts unten **Abb. 40:** Detailansicht Retuschen



Abb. 41:
Rückseite der
doublierten
Leinwand



Abb. 42:

Ecce Homo
Kopie nach Tizian
Leinwand, 144 x 101,5 cm
New York Historical Society,
New York



Abb. 43:

Nachfolger Tizians
Christ Mocked
Um 1580
Escorial, Nuevos Museos
(Cat. No. X-6)



Abb. 44:

Tiziano Vecellio/ Schule des Tizian
Ecce Homo
Leinwand, 0,95 x 0,79 cm
Puschkin-Museum, Moskau



Abb. 45:

Tizian-Nachahmer
Ecce Homo
Öl auf Leinwand
101,8 x 88,7 cm
Inv.-Nr. 5189
Alte Pinakothek, München



Abb. 46:

Nachfolger Tizians
Verspottung Christi
Ende 16. Jahrhundert
Holz, 114 cm Diameter
Paris, Louvre

10 Bildverzeichnis

Abb. 1:

Egbert-Codex (Codex Egberti, StB Hs 24), Cod. 24, fol. 82, zwischen 977 – 993, Stadtbibliothek Trier.

- <http://www.bistum-trier.de/glaube-spiritualitaet/glauben-leben/impulse/bildmeditationen/seht-da-ist-der-mensch/?L=0>, entnommen am 14.06.2016.

Abb. 2:

Anonym (Danzig), Detailansicht des Winterfeld Diptychon, um 1430, Tempera und Gold auf Eichenholz, 165,5 x 105 cm, Nationalmuseum Warschau, Polen.

- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gda%C5%84sk_Winterfeld_Diptych.jpg, entnommen am 16.06.2016.

Abb. 3:

Lucas van Leyden (Stecher), Das Große Ecce Homo, um 1510, Kupferstich, 288 x 454 mm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

- <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/bpk-464b22e90fe97a4d65022f4096575eaf4ba34804>, entnommen am 16.06.2016.

Abb. 4:

Lucas van Leyden, Christus door Pilatus aan het volk getoond (Ecce Homo), 1510 – 1514, Holzschnitt, 114 x 85 mm, Rijksmuseum Amsterdam.

- http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/amsterdam_rijksmuseum-fd11395318159714cbac6fde8284f9bf87356f94, entnommen am 16.06.2016.

Abb. 5:

Meister der Guhrauer Passion, Christus vor Pilatus, Epitaph für den Kaplan Andreas Behr von Spremberg, 1501/1515, Evangelische Schlosskirche Oleśnica.

- <http://www.bildindex.de/dokumente/html/obj20770853#|home>, entnommen am 16.06.2016.

Abb. 6:

Vittore Carpaccio: Hl. Georg im Kampf gegen den Drachen, 1501 – 1507, Öl auf Leinwand, 360 x 141 cm, Gemäldezyklus der Kapelle der Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venedig.

- <http://www.wikiart.org/en/vittore-carpaccio/the-triumph-of-st-george-1507>, entnommen am 24.06.2016.

Abb. 7:

Quentin Massys, Ecce Homo, 1520, Öl auf Holz, 95 x 74 cm, Inv. 376, Musei Civici Veneziani,

Palazzo Ducale, Venedig.

- <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/genf-56fdb181745c9b9e761c6bfb22bf6b1ff392f1e6>, entnommen am 20.06.2016.

Abb. 8:

Andrea Solario, Ecce Homo, Holz, 1505/ 1506, 43 x 33 cm, Inv.-Nr. 1647, Museo Poldi Pezzoli, Mailand.

- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_Solario_-_Ecce_Homo_-_Google_Art_Project.jpg, entnommen am 20.06.2016.

Abb. 9:

Andrea Solario, Ecce Homo, um 1505 – 1507, Öl/ Tempera auf Holz, 57 x 44 cm, Inv.-Nr. A817, Ashmolean Museum, Oxford.

- <http://www.ashmolean.org/ash/objects/makedetail.php?pmu=730&mu=732>y=qsea&sec=&dtm=15&sfn=Artist%20Sort,Title&cpa=1&rpos=0&key=WA1951.149>, entnommen am 20.06.2016.

Abb. 10:

Peter Paul Rubens, Ecce Homo, um 1610, Öl auf Holz, 127,5 x 96,5 cm, Eremitage, Sankt Petersburg.

- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rubens_\(Ecce_Homo\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rubens_(Ecce_Homo).jpg), entnommen am 16.06.2016.

Abb. 11:

Kopie des Ecce Homo nach Tizian, aus dem Skizzenbuch von Anton van Dyck, 20,5 x 16,5 cm, British Museum, London.

Entnommen aus: Jeremy Wood: Van Dyck's 'Cabinet de Titien'. The Contents and Dispersal of His Collection, in: The Burlington Magazine, Bd. 132, No. 1051, Oktober 1990, S. 693.

Abb. 12:

Tiziano Vecellio, Der Zinsgroschen, um 1560/1568, Öl auf Leinwand, 112,2 x 103,2 cm, National Gallery, London.

- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Titian_-_The_Tribute_Money_-_Google_Art_Project.jpg, entnommen am 19.06.2016.

Abb. 13:

Tiziano Vecellio, Der Zinsgroschen, 1516, Öl auf Leinwand, 75 x 56 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

- [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Tribute_Money_\(Titian\)#/media/File:Tizian_014.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Tribute_Money_(Titian)#/media/File:Tizian_014.jpg), entnommen am 19.06.2016.

Abb. 14:

Tiziano Vecellio, Ecce Homo, 1543, Öl auf Leinwand, 242 x 361 cm, Inv.-Nr. 178, Kunsthistorisches Museum Wien.

- <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/bern-5da1344f9931c213301f977be3a01176bd3d265e>, entnommen am 16.06.2016.

Abb. 15:

Tiziano Vecellio, Dornenkrönung Christi, 1542/ 1543, Öl auf Leinwand, 303 x 180 cm, Inv.-Nr. 748

Louvre Museum, Paris.

- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Titian_-_Christ_crowned_with_Thorns_-_Louvre.jpg, entnommen am 18.06.2016.

Abb. 16:

Tiziano Vecellio, Dornenkrönung Christi, 1570 – 1576, Öl auf Leinwand, 280 x 182 cm, Inv.-Nr. 2272, Bayrische Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek München.

- <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/imago-4643f14f3f99ced606c51231a067ce16f9864525>, entnommen am 18.06.2016.

Abb. 17:

Tiziano Vecellio, Schmerzensmann (Ecce Homo), 1547, Öl auf Schiefer, 69 x 56 cm, Inv.-Nr. 437, Museo del Prado, Madrid.

- <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/ecce-homo/dfaef0bc-ad95-4a73-b1b9-b0c32c1eedb6>, entnommen am 18.06.2016.

Abb. 18:

Tiziano Vecellio, Mater Dolorosa mit gefalteten Händen, 1554, Öl auf Holz, 68 x 61 cm, Museo del Prado, Madrid.

- <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-virgin-dolorosa-with-her-hands-joined/6caedf60-c65c-4fe1-b821-9de7b2e0b0a9?searchid=3eb175f6-f9cd-f144-aa09-ec7c5686f314>, entnommen am 18.06.2016.

Abb. 19:

Werkstatt des Tizian, Ecce Homo, nach 1547, Öl auf Leinwand, 73 x 59 cm, Inv.-Nr. PE, Musée Condée, Chantilly.

- http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=41967&titolo=Vecellio+Tiziano%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Ecce+Homo, entnommen am 26.08.2016.

Abb. 20:

Tiziano Vecellio, Ecce Homo, um 1560, Öl auf Leinwand, 66,5 x 53 cm, Brukenthal National Museum, Sibiu.

- <http://uploads4.wikiart.org/images/titian/ecce-homo.jpg>, entnommen am 18.06.2016.

Abb. 21:

Tiziano Vecellio, Ecce Homo/ Schmerzensmann, um 1560, Öl auf Leinwand, 73,4 x 56 cm, Inv.-Nr. 75, National Gallery of Ireland, Dublin.

- http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/bochum_kgi-8c1de5ff865bfa264811c5c0b601379bd9b6f823, entnommen am 18.06.2016.

Abb. 22:

Kopie nach Tizian, Ecce Homo, Öl auf Leinwand, nach 1547, 52 x 44 cm, Inv. 197, Pinacoteca Ambrosiana, Mailand.

Entnommen aus: Harold Wethey: The Paintings of Titian. The Religious Paintings, London 1969, Appendix.

Abb. 23:

Kopie nach Tizian, Ecce Homo, Ende 16. Jahrhundert, Nuevos Museos, Escorial.

Entnommen aus Harold Wethey: The Paintings of Titian. The Religious Paintings, London 1969, Appendix.

Abb. 24:

Tizian, Ecce Homo, Collection of the Duke of Northumberland, Alnwick Castle.

Foto: Alnwick Castle Northumberland.

Abb. 25:

Luca Bertelli (Stecher) nach Tizian, Ecce Homo, 1560 – 1580, Kupferstich auf Papier, 386 x 315 mm,

Inv.-Nr. 1950,0211.208, British Museum, London.

- http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1645276&partId=1&people=132444&peoA=132444-2-70&sortBy=imageName&page=1, entnommen am 19.06.2016.

Abb. 26:

Paris Bordone (?), Ecce Homo, um 1520, schwarze Kreide mit Höhungen weißer Kreide, auf blauem Papier, RCIN 904794, Royal Collection Trust, London.

- <https://www.royalcollection.org.uk/collection/904794/ecce-homo>, entnommen am 19.06.2016.

Abb. 27:

Aulus Vitellius, römisch, Marmor, 48 cm Höhe, Inv.-Nr. 20, Museo Archeologico Nazionale, Venedig.

- <https://museoarcheologicovenezia.wordpress.com/2014/02/19/testo-audio-lingua-dei-segni-una-guida-multimediale-per-il-museo-archeologico-nazionale-di-venezia/>, entnommen am 20.06.2016.

Abb. 28:

Tiziano Vecellio, Ecce Homo/ Christ mocked, zwischen 1570 – 1576, Öl auf Leinwand, 109,2 x 94,8 cm, Inv.-Nr. 10.1936, Saint Louis Art Museum, Missouri.

- [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c9/Titian_-_Christ_Shown_to_the_People_\(Ecce_Homo\).jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c9/Titian_-_Christ_Shown_to_the_People_(Ecce_Homo).jpg), entnommen am 19.06.2016.

Abb. 29:

Tiziano Vecellio, Ecce Homo, 1565 – 1570, Öl auf Leinwand, 100,5 x 100,8 cm, Inv.-Nr. P00042, Museo del Prado, Madrid.

- https://content.museodelprado.es/imagenes/Documentos/imgsem/67/6741/6741bab5-eef8-4737-841b-4e4aeec996d7/40bc488c-bc6f-4aef-b857-6c138d17e725_832.jpg, entnommen am 19.06.2016.

Abb. 30:

Tizian, Ecce Homo, Radiographie von Inv.-Nr. P00042 (Abb. 29).

Entnommen aus: Miguel Falomir: "Christ mocked", a Late "Invenzione" by Titian, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 28, No. 55, 2007, S. 56.

Abb. 31:

Kopie nach Tizian, Verspottung Christi, 106 x 74 cm, Inv.-Nr. 10035198, El Escorial.

Entnommen aus: Miguel Falomir: "Christ mocked", a Late "Invenzione" by Titian, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 28, No. 55, 2007, S. 57.

Abb. 32:

Nach Tiziano Vecellio, Ecce Homo, um 1630 – 1680 (?), Öl auf Leinwand, 100,3 x 93,5 cm, Inv.-Nr. 694/291, Hampton Court.

- <https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/1/collection/406066/ecce-homo-0>, entnommen am 01.07.2016.

Abb. 33:

Kopie nach Tizian, Ecce Homo, Leinwand, 116,9 x 98,2 cm, Inv.-Nr. 6252, Alte Pinakothek München, Dauerleihgabe an die Abtei Münsterschwarzach.

Entnommen aus: Rolf Kultzen, Peter Eikemeier, Kurt Martin (Hg.): Gemäldekataloge. Bayrische Staatsgemäldesammlungen, Band XI, Venezianische Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts. Vollständiger Katalog, Tafelband, München 1971, S. 25.

Abb. 34:

Werkstatt des Tiziano Vecellio, Ecce Homo, Öl auf Leinwand, 107,5 x 94 cm, Versteigert am 20.10.2015 im Wiener Dorotheum, aktueller Aufenthalt unbekannt.

Entnommen aus: Mark MacDonnel (Experte): Lot. Nr. 39 Studio of Tiziano Vecellio, called Titian, Ecce Homo, in: Dorotheum. Old Master Painting, Part I, Tuesday, 20th October 2015, 5 p.m. Palais Dorotheum, 1010 Vienna Dorotheergasse 17, Wien 2015, S. 95.

Abb. 35:

Werkstatt des Tiziano Vecellio, Ecce Homo, gespiegelte Röntgenaufnahme (siehe Abb. 34).

Entnommen aus: Mark MacDonnel (Experte): Lot. Nr. 39 Studio of Tiziano Vecellio, called Titian, Ecce Homo, in: Dorotheum. Old Master Painting, Part I, Tuesday, 20th October 2015, 5 p.m. Palais Dorotheum, 1010 Vienna Dorotheergasse 17, Wien 2015, S. 96. Foto: Univ. Prof. Dipl.-Ing. Dr. M. Schreiner.

Abb. 36:

Francesco Vecellio, Ausstellung Christi, Leinwand, 84 x 76,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

Foto: Estel/Klut.

Abb. 37:

Nach Francesco Vecellio, Christus und Pilatus, aus der Serie *Die Vorzüglichsten Gemälde der Königlichen Galerie in Dresden nach den Originalen auf Stein Gezeichnet*, G. Markendorf (Stecher), Franz Hanfstängl (Herausgeber), zwischen 1836 – 1852 in Wien veröffentlicht, 397 x 318 mm, Lithographie auf Papier, Kat.-Nr.: 1852,1009.495, British Museum, London.

- http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3189047&partId=1&searchText=ecce+homo&page=3, entnommen am 28.08.2016.

Abb. 38:

Werkstatt Tizians, Ecce Homo, Öl auf Leinwand, 117 x 100 cm, Inventar-Nr. GG 190, Kunstsammlung der Universität Göttingen.

Foto: Kristina Bohle.

Abb. 39:

Werkstatt Tizians, Ecce Homo, Detail der Leinwandrückseite rechts unten, Inventar-Nr. GG 190, Kunstsammlung der Universität Göttingen.

Foto: Kristina Bohle.

Abb. 40:

Werkstatt Tizians, Ecce Homo, Detailansicht Retuschen, Inventar-Nr. GG 190, Kunstsammlung der Universität Göttingen.

Foto: Kristina Bohle.

Abb. 41:

Werkstatt Tizians, Ecce Homo, Rückseite der doublierten Leinwand, Inventar-Nr. GG 190, Kunstsammlung der Universität Göttingen.

Foto: Kristina Bohle.

Abb. 42:

Ecce Homo, Kopie nach Tizian, Leinwand, 144 x 101,5 cm, New York Historical Society, New York.

Entnommen aus: Erica Tietze-Conrad: Titian's Workshop in His Late Years, erschienen in: The Art Bulletin, Vol. 28 (Juni 1946), College Art Association (Hg.), S. 84.

Abb. 43:

Nachfolger Tizians, Christ Mocked, um 1580, Escorial, Nuevos Museos (Cat. No. X-6).

Entnommen aus Harold Wethey: The Paintings of Titian. The Religious Paintings, London 1969, Appendix.

Abb. 44:

Tiziano Vecellio/ Schule des Tizian, Ecce Homo, Leinwand, 0,95 x 0,79 cm, Puschkin-Museum, Moskau.

Entnommen aus: M. Roy Fisher: Titian's assistants during the later years, New York 1977, S. 70.

Abb. 45:

Tizian-Nachahmer, Ecce Homo, Öl auf Leinwand, 101,8 x 88,7 cm, Inv.-Nr. 5189, Alte Pinakothek, München.

Entnommen aus Rolf Kultzen, Peter Eikemeier, Kurt Martin (Hg.): Gemäldekataloge. Bayrische Staatsgemäldesammlungen, Band XI, Venezianische Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts. Vollständiger Katalog, Tafelband, München 1971, S. 24.

Abb. 46:

Nachfolger Tizians, Verspottung Christi, Ende 16. Jahrhundert, Holz, 114 cm Durchmesser, Paris, Louvre (Depot).

Entnommen aus Harold Wethey: The Paintings of Titian. The Religious Paintings, London 1969, Appendix.