

SUSTINET NEC FATISCIT

Apotropäisches Sehen und staatstragende Verantwortung in Tizians Gemälde
»Heiliger Christophorus« im Palazzo Ducale in Venedig

IRIS WENDERHOLM

Der Koloss zwischen Heiden- und Christentum

Tizians *Heiliger Christophorus* im Dogenpalast, der sich noch an seinem ursprünglichen Anbringungsort befindet, ist vielleicht sein am besten verborgenes Werk.¹ Versteckt und für den heutigen Besucher kaum sichtbar, ist das Fresko des Heiligen Christophorus in einer geheimen Treppenstiege angebracht, mit der die Privatgemächer des Dogen Andrea Gritti (Regierungszeit 1523–1538) mit dem Amtsbereich und der Chiesetta verbunden waren [Abb. 1].² Die Unsichtbarkeit des 1523 entstandenen Freskos im Dogenpalast ist umso erstaunlicher, wenn man seine Größe berücksichtigt. Mit den Maßen 310 mal 186 Zentimeter sprengt der Riese, auf einer eng begrenzten Fläche inszeniert, den ihm vorgegebenen Rahmen. Christophorus ist bei Tizian ein gemalter Koloss: Der Christusträger ist leicht gebeugt und mit den Knöcheln im Wasser versinkend dargestellt; würde er sich aufrichten und aus dem Wasser heraustreten, wäre er womöglich größer als die vorgegebene Bildfläche.³ Die Größe des Heiligen erscheint aufgrund der Enge der steilen Treppenstiege überwältigend, seine Präsenz – als einer der »Vierzehn Nothelfer« – ist beruhigend und verstörend zugleich.⁴

Die Besonderheit, die Christophorus im Allgemeinen von anderen Riesen unterscheidet, liegt in seinem widersprüchlichen Wesen als christlicher Koloss, also einer im göttlichen Schöpfungsplan nicht vorgesehenen Spezies. In den *Acta Sanctorum* wird deshalb am 25. Juli, dem Tag des Heiligen Christophorus, die Riesenhaftigkeit des Heiligen auf ihre physisch-



1 Tizian: *Heiliger Christophorus*, 1523, Fresko, 310 × 186 cm, Venedig, Palazzo Ducale

reale Faktizität und symbolische Bedeutung hin geprüft und in einem besonderen Paragraphen besprochen, der mit »Sancti existentiae nihil officit statura gigantea; en et qualis illa fuerit« (Die gigantische Größe steht nicht der Existenz des Heiligen [Christophorus] entgegen; und siehe, wie gewaltig diese [Größe] war!) überschrieben ist. Der Heilige Christophorus gehört damit neben den biblischen Riesen Samson und Goliath zu der äußerst kleinen Gruppe der »christlichen Kolosse«. Riesen können in der christlichen Vorstellung sowohl das Böse, Teuffische bedeuten, als auch für Christus und somit für das Gute stehen. So vertreten Riesen oft allegorisch das gebannte Heidentum und dienen dem Christentum in vergleichbarer Funktion, wie es etwa die Atlanten tun.⁵

Der Heilige Christophorus, der bereits vor seiner Taufe dem Christentum nützlich war, verkörpert einen solch riesenhaften Diener Christi. In der Schrift des Reformators Theobald Gerlach von 1522 wird das Riesenmaß des Christophorus als christliche Allegorie verstanden und nicht als reale, sondern geistige Größe gedeutet: »[...] ein Christ sei von gigantischem Körper, und das nicht äußerlich, sondern innerlich.«⁶ Die allegorische Ausdeutung des Christophorus als Christ schlechthin, der den gläubigen Betrachter daran ermahnt, es ihm gleichzutun und das »Joch Jesu Christi durch das Meer der Welt zu tragen«, verweist auf die christliche Vorstellung von den Giganten, die sich dem Herrscher der Welt in den Dienst stellen.⁷ Christophorus, der der Legende nach weder fasten noch beten kann, dient dem Herrn der Welt, indem er ihm seine Riesenkräfte zur Verfügung stellt. In Tizians Fresko ist der heilige Riese in seiner sittlichen Qualität dargestellt, da er den Christusknaben, den er vor dem im Fresko dargestellten Erkennen noch für ein normales Kind halten musste, über den Fluss trägt.

Ein »wunderbarer« Riese im Dogenpalast

Das Christophorus-Fresko eignet sich in besonderem Maße dafür, der Frage nach der Spezifik eines magischen Bildes im politischen Kontext nachzugehen.⁸ Dabei sind die enge Verzahnung von apotropäischer Funktion des Wandbildes mit seiner räumlich-funktionalen Anbringung sowie mit seinem Stellenwert in der politischen Repräsentation und dem persönlichen Selbstverständnis des Dogen Andrea Gritti zu berücksichtigen. Die Grundannahme lautet deshalb, obwohl von der bisherigen Forschung vernachlässigt, dass eine Deutung von Tizians Gemälde nur unter Berücksichtigung seiner spezifischen Anbringungssituation im Dogenpalast und den daraus resultierenden Rezeptionsmöglichkeiten erfolgen kann.

Die Anbringung von Tizians Fresko in der kleinen Treppenstiege erfolgte – nur für den amtierenden Dogen zugänglich – in direktem räumlichem Kontext der öffentlichen Sala dello Scudo, die auch Sala dei Filosofi genannt wurde.⁹ Hier waren zeitweise Bildnisse angebracht, die für die Grundüberzeugungen des venezianischen Gemeinwesens einen zentralen Stellenwert einnahmen. Vor allem wurden hier jedoch die Wappenschilder aufgehängt, welche die neu eingesetzten Dogen stiften mussten und die nach ihrem Tod als Erinnerungszeichen nach S. Marco überführt wurden. Der Umgang mit Bildnissen im und am

Dogenpalast kann als spezifisch venezianisch bezeichnet werden: So war es bis in Andrea Grittis Zeit üblich, dass der neugewählte Doge ein Investiturbild stiftete, das im Falle Grittis gut sichtbar am Außenbau des Dogenpalastes prangte [Abb. 2]. Neben der Stiftung eines Wappenschildes für die Sala dello Scudo gehörte es zur Pflicht des Dogen, ein Antependium für den Hochaltar von S. Marco sowie ein Votivbild für den Palast zu stiften. Ein äußerst charakteristisches Beispiel dafür ist Giovanni Bellinis Votivbild des Dogen Agostino Barbarigo (Regierungszeit 1486–1501) [Abb. 3].¹⁰ Diese obligatorischen privaten Stiftungen für öffentliche Orte hatten programmatischen Anspruch und waren die einzige Möglichkeit für den amtierenden Dogen, individuellere Repräsentationsansprüche zu verdeutlichen.¹¹

Es lässt sich vermuten, dass Tizians *Heiliger Christophorus* innerhalb dieser unterschiedlichen Bildmedien eine ähnliche Funktion zukam, was die privaten und öffentlichen Ansprüche an die Person des Dogen betraf. Für die Frage, inwieweit mit der Darstellung des Christophorus das politische Selbstverständnis Andrea Grittis thematisch wird, ist die Sonderstellung des Dogen eine wichtige Grundlage: Der venezianische Doge wurde als »rex in purpura, senator in curia, in urbe captivus, extra urbem privatus« bezeichnet, womit seine ambivalente Position zwischen König und Senatsmitglied auf der einen Seite, »Gefangener« der Republik auf der anderen Seite, aber auch seine Wahrnehmung außerhalb Venedigs als Privatmann benannt ist. Dogen durften nicht zurücktreten oder ihre Wahl ablehnen; ihr Amt endete mit dem Tod oder mit der Absetzung durch die Signoria, was einmal mehr ihre zutiefst mit den Geschicken der Stadt verbundene Stellung und Abhängigkeit von der allmächtigen Signoria betont.

In den zeitgenössischen Quellen findet sich kein Hinweis auf den Auftrag für Tizians Christophorus-Fresko, weder in den Rechnungsbüchern des Palazzo Ducale, noch in den zeitgenössischen Beschreibungen des Dogenpalastes, welche die schmale Treppenstiege meist übergehen.¹² Das Fehlen von Dokumenten für den Auftrag ist umso erstaunlicher, als Tizians andere Arbeiten im Palazzo Ducale wie etwa die Dogenporträts und die parallel zum Fresko entstandene Ausmalung der neu erbauten, am 6. Dezember 1523 eingeweihten Cappella S. Niccolò genauestens dokumentiert sind.¹³ Möglicherweise ist das Christophorus-Fresko als Nebenprodukt der Arbeiten an der Kapelle entstanden und



2 Antonio Abondi und Jacopo Sansovino: sogenannter »Gritti-Erker«, 1536, Venedig, Palazzo Ducale

aufgrund seiner verborgenen Anbringung nicht separat in den Rechnungsbüchern aufgeführt. Eine naheliegende Erklärung wäre, dass der Auftrag an Tizian nicht von der Republik Venedig, sondern von Gritti als privatem Auftraggeber für seinen individuellen Gebrauch erteilt wurde. Seit dem 20. Mai 1523 hatte Gritti, der laut Vasari mit Tizian befreundet war, das Amt des Dogen inne. Da die privaten und öffentlichen Mittel des Dogen streng voneinander getrennt waren, wäre ein privat vom Dogen ergangener Auftrag eine mögliche Erklärung für das Schweigen der Quellen – eine andere, dass es ein nobles Geschenk des Künstlers selbst war.

Carlo Ridolfi ist im Jahre 1648 der erste Autor, der das Christophorus-Fresko in seinen *Meraviglie dell'arte* erwähnt:

»Ma molto più maravigliosa è la figura del San Christoforo (posta sopra la porta della Scala vecchia del Doge, per dove si vâ al Collegio), che varca il fiume con Nostro Signore picciotto in ispalla, nel cui volto comprendesi la nobiltà, nell'energia de' muscoli la fortezza, e nell'attitudine da à vedere, quanto gli prema il peso del Rè del Cielo. Quindi è, che mirando il picciolo bambino mostra di stupire dell'insolita gravezza« (Viel wunderbarer ist jedoch das Bild des Heiligen Christophorus, angebracht über der Tür der alten Treppe des Dogen, über die er in das Collegio gelangt, der mit unserem kleinen Herrn auf den Schul-



3 Giovanni Bellini: *Votivbild des Dogen Agostino Barbarigo*, Öl auf Leinwand, 200 × 320 cm, 1488, Murano, San Pietro Martire

tern den Fluss durchquert, und in dessen Gesicht sich Adel abzeichnet, in der Energie der Muskeln seine Kraft und dessen Haltung sichtbar macht, wie sehr ihn das Gewicht des Himmelskönigs niederdrückt. Das heißt, als er das kleine Kind betrachtet, zeigt er sein Erstaunen über dessen ungewöhnliche Schwere).¹⁴

Neben einer zusammenfassenden Wiedergabe des Bildgeschehens führt Ridolfi mit der semantisch offenen Benennung von *maravigliosa* als »wunderbar« und »wunderwirkend« eine wirkungsästhetische Komponente ein, die es im Folgenden zu untersuchen gilt. Sie dürfte sich jedoch auch auf die spezifische Technik ausweiten lassen, die Tizian für seinen *Heiligen Christophorus* verwendet. In seinem Œuvre der zehner und zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts sowie in der zeitgleichen venezianischen Malerei sind Wandbilder rar, so dass allein ihr Überdauern bis in Ridolfis Lebzeiten hinein bereits an ein Wunder grenzt.¹⁵

Christophorus als Apotropaion?

Neben diesem Aspekt der besonders lobenswerten Materialität des Werkes gibt Ridolfi einen wichtigen Hinweis auf den räumlich-funktionalen Zusammenhang, in dem sich das Christophorus-Fresko befindet: »sopra la porta della Scala vecchia del Doge, per dove si v' al Collegio.«¹⁶ Um aus den Wohnräumen des Dogen in den Amtsbereich zu gelangen, benutzte dieser die private Stiege, in der sich das Bild des Christophorus noch heute über dem Treppenabsatz befindet. Der Anbringungsort des Freskos ist für die Zeit nicht untypisch, sondern ist von der Spezifik der Christophorusverehrung her, die sich über die visuelle Kraftübertragung an räumlichen Übergangssituationen definieren lässt, geradezu erforderlich. Christophorusdarstellungen sind Bilder, die – etwa in Bergregionen – auf große Distanz hin konzipiert sind und auch aus der Ferne wirken sollen. Sie sind Bilder der Schwellen und des Übergangs, die über Kirchenportalen oder an Kirchenfassaden angebracht sind.¹⁷

Die den heiligen Riesen zugesprochene apotropäische Funktion ist von dem Blick des Gläubigen abhängig: Kein an Christophorus gerichtetes Gebet, sondern allein der Blick auf sein Bild sollte Unheil abweisen und vor allem Gnade vermitteln.¹⁸ Dass dies im Laufe der Zeit auch unterlaufen werden konnte, zeigt die Kritik gerade der Christophorusverehrung in Erasmus von Rotterdams *Lob der Torheit*. In seiner Schrift kritisiert Erasmus exemplarisch eben genau jene Bildpraxis, in der sich abergläubisch an den heiligen Riesen gewandt wird. In Hans Holbeins berühmter Randzeichnung zu der Marginalie »Abergläubische Bildverehrung« wird diese Kritik ironisch kommentiert: Ein Narr mit Schellenkapuze – Inbegriff der Torheit – betet ehrfürchtig eine Darstellung mit dem Heiligen Christophorus an [Abb. 4].¹⁹

Obwohl der Heilige vor allem im Zuge der reformatorischen Kritik im 16. Jahrhundert und nach dem Konzil von Trient viel von seiner vormaligen Popularität eingebüßt hatte, war Carlo Ridolfi im Jahre 1648 die Legende des heiligen Riesen mit Sicherheit noch bekannt. Ridolfi versteht die Szene der Flussüberquerung in Anlehnung an die auch im 17. Jahrhundert noch po-

pulärste Fassung der Legende, wie sie in der *Legenda Aurea* formuliert wird. Wie Ridolfi, der Kronzeuge für die zeitgenössische Rezeption des Christophorus-Freskos, konstatiert, ist der von Tizian gewählte Moment ein Moment des Handlungsumschwungs. Tizian stellt den Augenblick der Erkenntnis des Göttlichen dar, als Christophorus in dem Knaben auf seinen Schultern Christus erkennt. Schwer stützt er sich auf seinen Stab. Sein Gesicht Christus zugewandt, ist er ganz versunken in die Ausführungen des Knaben. Ridolfi erkennt in dem Antlitz des Riesen die *nobilità*, die sich zu dem *stupor* mischt, einen dem Geschehen angemessenen Gesichtsausdruck. Der Knabe hält sich mit seiner Linken am Gewand des Riesen fest, während er, seine Göttlichkeit unterstreichend, mit der Rechten nach oben weist.

Tizian setzt prägnante Darstellungsmittel ein, um die Momenthaftigkeit und den Handlungsumschwung des Ereignisses zu betonen: Die leichte Torsion des Oberkörpers, das wehende Gewand sowie der ergrünende Stab zeigen Christophorus im Vollzug der Erkenntnis: Zu Christus hinaufblickend, nimmt der Riese seine Aufgabe als Christusträger auf sich, um damit der Welt zu dienen. Mit Bedacht kontrastiert Ridolfi in seiner Beschreibung die körperliche *fortezza* des Riesen, die sich an der Ausprägung der Muskeln ausmachen lässt, mit dem übermenschlichen Gewicht des Knaben, der als körperlich äußerst klein, *picciolo*, geschildert wird. Die unsichtbare, geistige Größe findet für Ridolfi ihren sichtbaren Ausdruck im Tragen und Lasten der Gruppe, also im Gewicht, das in einem umgekehrten Verhältnis zur sichtbaren Größe und somit zu einem erwartbaren körperlichen Gewicht steht.

Die hieratische Frontalität des Christusknaben, die seit dem 12. Jahrhundert grundlegend für apotropäische Wirksamkeit war, wird von Tizian in diesem Moment der Offenbarung der Göttlichkeit durch seine gen Himmel weisende Hand und das formelhaft wehende Gewand noch gesteigert. Die innere Bewegung des Riesen im Moment des Handlungsumschwungs, in dem sich die Prophetie des Eremiten erfüllt, dass er dem Herrscher der Welt dienen werde, findet ihren sichtbaren Ausdruck in der Rückwendung seines Gesichts zum künftigen Erlöser. In der Legendenfassung treibt der vorher kahle Stab des Riesen als Beweis für die Göttlichkeit des Knaben erst am nächsten Tag Blätter. Tizian lässt den Stab hingegen bereits in diesem dramatischen Augenblick Blätter austreiben, was einer Antizipation des legendären Geschehens gleichkommt und zur Verdichtung der dargestellten Szene beiträgt.



4 Hans Holbein: *Abergläubische Bildverehrung*, 1515, Randzeichnung zu Erasmus von Rotterdam *Lob der Torheit* (Basel 1515), Basel, Kupferstichkabinett

In Tizians Fresko ist im Hintergrund, auf einer weit abgesenkten Horizontlinie, die Silhouette von Venedig auszumachen, wodurch die Szene der Erkenntnis des Göttlichen in die venezianische Lagune verlegt wird. Die explizite Situierung des legendären Geschehens in die unmittelbare Lebenswelt von Maler und Auftraggeber, nach Venedig, ist für die Christophorus-Ikonographie jedoch unüblich.²⁰

Blick des Dogen und venezianische Bildpolitik

Um die verschiedenen Bedeutungsschichten von Tizians Christophorus-Fresko freizulegen, ist es sinnvoll, die Inschriften zu betrachten, die dem Heiligen oftmals beigegeben sind und die auch hier den Deutungshorizont abstecken dürften. Seit dem frühen 13. Jahrhundert wurden Christophorusdarstellungen mit einer Beischrift versehen, die auf die apotropäische Kraft des Bildes verweist und den plötzlichen Tod ohne Erhalt der Sterbesakramente zu verhindern verspricht. So ist auf dem dem *Buxheimer Christophorus* |Abb. 5| zu lesen: »Cristoffori faciem die quacumque tueris / Illa nempe die morte mala non morieris« (An jedem Tag, an dem du dieses Bild des Christophorus siehst, an diesem Tag wirst du keinen schlimmen Tod sterben).²¹ Wie aus der Inschrift hervorgeht, kann der Blick auf ein Bild des Heiligen Christophorus nicht den Tod selbst verhindern, sondern allein den schlechten Tod, den Tod ohne Beichte und ohne vorher erhaltene Sterbesakramente, so dass der Mensch mit Sünden beladen zu sterben drohte. Damit kommt dem Bild des Christophorus eine ähnliche Funktion wie der erhobenen Hostie zu, deren Anblick während der Messe als wundertätig galt.²² Im Falle des Christophorus trugen die Popularität des Heiligen und die ihm zugeschriebene Wirkkraft dazu bei, dass sich aufgrund der frommen Praxis der Bildverehrung auch seine Zuständigkeit erweiterte. So sind bereits im 15. Jahrhundert im Notizbuch Kaiser Friedrich III., der für seine besondere Christophorusverehrung berühmt war, folgende Verse nachweisbar, die zu den am weitesten verbreiteten zählen:

»Cristoffori faciem quacumque die tueris, / Non confusus eris neck mala morte peribis, / Illo namque die nullo langbore grafabis« (An welchem Tag auch immer du die Gestalt des Christophorus ansiehst, wirst du nicht zuschanden werden und nicht an einem schlimmen Tod zugrunde gehen. An einem solchen Tag wahrlich wirst du von keinem Leid beschwert).²³

Es wird deutlich, dass in der Frömmigkeitspraxis des Mittelalters und der frühen Neuzeit ein Blick auf eine Christophorusdarstellung nicht allein den schlechten Tod verhindern kann, sondern auch Leiden jeder Art und den Tod selbst.

Es ist bisher vernachlässigt worden, den Anbringungsgrund für Tizians Gemälde in eben jener apotropäischen Funktion zu vermuten, den das Christophorus-Fresko für den Dogen Andrea Gritti einnahm. Jeden Tag musste er von seinen Privat- in seine Amtsräume steigen



5 Unbekannter Künstler: *Buxheimer Christophorus*, 1423, Holzschnitt, 20,8 × 28,7 cm

und aus diesem Grund die Treppe mit dem Bild des Heiligen passieren. Dass er tatsächlich fast ausschließlich diese Treppenstiege benutzte, ist anzunehmen, da er morgens zunächst die Messe in der Cappella S. Niccolò hörte, wozu er von Amts wegen verpflichtet war, danach aber wieder in die Amtsräume im obersten Stockwerk hinaufstieg, wie Francesco Sansovino 1581 in seiner Stadtbeschreibung *Venetia città nobilissima et singolare* bezeugt.²⁴

Es ist zu berücksichtigen, dass zur Zeit der Entstehung von Tizians Fresko in Venedig zum wiederholten Male die Pest wütete. Die Anbringung in der privaten, nur von dem Dogen genutzten Treppenstiege und die Verortung des heiligen Riesen in der venezianischen La-

gune sind deutliche Hinweise darauf, dass der intendierte Betrachter der Doge selbst war. Es geht primär um sein Seelenheil, der Abwehrzauber gilt seiner Person. Mit der Installation des Freskos über der privaten Treppe des Dogen ist der Wunsch verknüpft, Andrea Gritti als das venezianische Staatsoberhaupt möge vor einem schlechten Tod bewahrt werden und der Republik erhalten bleiben. Der Glaube an einen Abwehrzauber des Christophorusblickes, der wie beschrieben eng mit dem wunderwirkenden Blick auf die Hostie verknüpft war, ist gerade für Venedig, wo eine spezifische Devotion für die Hostie herrschte, die jedes Jahr mit dem Fest des Corpus Christi begangen wurde, besonders naheliegend.²⁵ Als ein ähnlich gelagerter Fall, wo politische Funktionsträger durch den Anblick eines Christophorusbildes geschützt und gestärkt werden sollten, ist die Anticappella des Palazzo Pubblico in Siena zu bezeichnen, die den Eingangsraum zum Concistoro darstellte. Dort nahm ein Fresko mit dem Bild des Christophorus von Taddeo di Bartolo aus dem Jahr 1408 eine vergleichbare Scharnierfunktion wie Tizians *Heiliger Christophorus* im Dogenpalast ein: Es befindet sich zwischen der 1407–1408 von Taddeo di Bartolo ausgemalten Marienkapelle und dem Concistoro, wo das wichtigste Gremium der Stadt tagte. In Siena waren es die Mitglieder des Concistoro, die sich Schutz vor einem schlechten Tod erbat. Die Vergleichbarkeit liegt im engsten räumlichen Zusammenhang zu den offiziellen Räumen, in denen den Staatsgeschäften nachgegangen wurde, wenn sich die Lenker der Republik an Christophorus wendeten, um den Schutz vor der *mala mors* des einzelnen Gläubigen zu erlangen, der die Regierung der Republik Siena konstituiert.

Tizians *Heiliger Christophorus* ist von seiner räumlichen Funktion her ein Schwellenbild, das sich zwischen der öffentlichen und der privaten Sphäre des Dogen befindet. Die private und die öffentliche Seite des Dogen scheiden sich mit der Geheimentreppe, die den Privat- vom Amtsbereich des Dogen trennt und verbindet. Das Fresko lässt sich sowohl auf die Amtsperson als auch auf die private Person des Dogen beziehen. Dass im Falle des venezianischen Dogen tatsächlich in den Kategorien »Wohl des Staates« und »individuelles Wohl« argumentiert werden kann, zeigt auch ein Motivgemälde des späten Quattrocento [Abb. 6]. Giovanni Mocenigo (Regierungszeit 1478–1485), einer von Andrea Grittis Vorgängern, erfleht von der Madonna, die von dem Heiligen Christophorus begleitet wird, Schutz für Republik und Senat sowie, wenn er es denn verdiene, Gnade für sich selbst. Dies besagt die Inschrift: »URBEM REM VE/NETAM SERVA / VENETUMQ[UE] / SENATUM / ET MIHI SI [SIC!] ME/REOR VIRGO / SUPERNA AVE« (Sei begrüßt, höchste Jungfrau, bewahre die Republik Venedig, den venezianischen Senat und mich, falls ich es verdiene). Der Doge erbittet Gnade und Schutz für seine öffentliche Amtsperson sowie für seine private Person; die Geschicke der Stadt Venedigs sind auf das engste verbunden mit dem Wohlergehen des Dogen.

Im Atrium von S. Marco und damit im unmittelbaren räumlichen Kontext des Dogenpalastes befindet sich ein den Heiligen Christophorus mit dem Christusknaben darstellendes Mosaik aus dem 13. Jahrhundert [Abb. 7].²⁶ Es ist Teil eines zwei Kuppeln verbindenden Gurtbogens, an dessen linker unterer Partie der Heilige Christophorus, an der rechten unteren Partie der Heilige Phocas und im Scheitelpunkt der Laibung ein Medaillon mit einer Darstel-

lung der Caritas mosaiziert sind. Den Christophorus begleitet die Inschrift: »Christophori sancti speciem quicumque tuetur, illo namque die nullo languore tenetur« (Wer auch immer die Gestalt des Heiligen Christophorus anblickt, wird am selbigen Tag keine Krankheit zu ertragen haben), die eine Variante des bekannten Verses darstellt, der die apotropäische Wirksamkeit des Bildes beschwört. Die Verkörperung der Caritas führt die Inschrift: »Radix omnium bonorum caritas« (Nächstenliebe ist die Wurzel alles Guten). Phocas, der für seine Freigiebigkeit und seine Gastfreundschaft gerühmt wurde und in dessen Namen die Seeleute Almosen für die Armen sammelten, und Christophorus, der aufgrund seines Dienstes des Übersetzens von Pilgern und Wanderern oftmals als Brücken-, Reise- oder Wegeheiliger auftrat, werden hier in den Kontext der ihnen vorrangig eignenden Eigenschaft der Nächstenliebe gesetzt.²⁷ So ist die Inschrift »Radix omnium bonorum caritas«, in der die christliche Tugend der Caritas hervorgehoben wird, in diesem Zusammenhang äußerst aufschlussreich, da sie durch die Wort-Bild-Verbindung das vorbildliche Verhalten des Christophorus thematisiert und dem gläubigen, lesekundigen Betrachter indirekt zur Nachahmung empfiehlt. Der Gedanke scheint nicht abwegig zu sein, in dem karitativen Wesen des den wahren Herrscher suchenden Riesen auch einen der Beweggründe für den Auftrag des Dogen Andrea Gritti an Tizian zu vermuten.²⁸ Der Heilige Christophorus, der sich über der privaten Treppenstiege des Dogen befindet, repräsentiert sinnbildlich die Tugenden des Ersten der Republik und ge-



6 Unbekannter Künstler: *Votivbild des Dogen Giovanni Mocenigo*, um 1480, Öl auf Leinwand, 84,2 × 295,9 cm, London, National Gallery



7 Unbekannter Künstler: *Heiliger Christophorus*, 13. Jh. (überarbeitet 1674), Mosaik, Venedig, San Marco, Atrium

mahnt ihn täglich an seine vielfältigen Aufgaben zur Wahrung des Allgemeinwohls. Damit ist Tizians Christophorus sowohl Medium des Gnadenerweises als auch Verkörperung des venezianischen Herrscherideals.

Soweit aus den zeitgenössischen Quellen erschließbar, war sich Gritti seiner Verantwortung für die Republik Venedig im höchsten Maße bewusst und trug sie mit Würde. Bereits die Rückeroberung Paduas vierzehn Jahre vor seinem Amtsantritt betrachtete er als Dienst an seiner Heimatstadt.²⁹ Paolo Giovio lobt besonders die »grandezza d'animo« des Andrea Gritti wie auch seine Qualität als »cittadino eccellentissimo sopra tutti gli altri di virtù bellica e civile.«³⁰ Die Vorbildlichkeit der bürgerlichen Tugenden des Dogen beschreibt neben vielen anderen auch Francesco Sansovino in *Venetia città nobilissima et singolare*. Als Gritti starb: »[...] fu pianto da ogni uno, tali & tante furono le cose esemplari & degne che egli fece nel suo principato.«³¹

Auch wenn die Macht des Dogen eher repräsentativ und ihm vor allem der militärische Oberbefehl unterstellt war, löste der Tod eines Dogen doch ein temporäres Machtvakuum aus.³² Vergleichbar einer Papstwahl schloss sich das Gremium ein und trat erst nach vollen-

deter Wahl des neuen Dogen wieder an die Öffentlichkeit. Die Geschäfte kamen zumindest teilweise zum Erliegen, da die politischen Abläufe ansonsten fein abgestimmt zwischen Senat, Maggior Consiglio, Collegio und dem Dogen abliefen. Wolfgang Wolters hat darauf hingewiesen, dass die topisch gefärbten Lobreden auf den Dogen, die ihn als gottesgleichen, unfehlbaren Herrscher feiern, letztlich nicht viel mit der Realität gemein hatten, sondern eher als Kompensation gegenüber anderen Fürsten mit mehr Machtfülle gedeutet werden sollten.³³ Trotz des engen Spielraums seiner Handlungsmöglichkeiten nahm der Doge unter den frühneuzeitlichen Herrschern Europas eine Sonderstellung ein. Innerhalb der republikanischen Verfassung verfügte er über eine Macht und politische Legitimität, die sich aus verschiedenen mythischen Quellen speiste: Das Meer als Braut der Republik, mit der jeder Doge sich einmal im Jahr symbolisch vermählte, die wiederum symbolische Verbindung, die im Oster-Ritual zwischen dem jeweils regierenden Dogen und Christus gezogen wurde.³⁴

Die Grenzen der politischen Repräsentation und die Möglichkeiten der Bilder

Streng reglementiert war die Repräsentation, die über die seines Amtes hinausging und seine Privatperson betraf: So war es dem Dogen weder erlaubt, einen Baldachin über seinem Thron zu errichten, noch durfte er sein Familienwappen in der Öffentlichkeit zeigen. Bei seinem Tod wurde der Ring des Dogen – vergleichbar dem Siegelring des Papstes –, dem sein Wappen, der Markuslöwe und die Worte »Voluntas Ducis« eingeschrieben waren, sowie der große Salzstempel, der seinen Namen trug, feierlich zerstört und der Familie des Verstorbenen übergeben. Damit wurde jede Form der Vererbung des Dogen-Amtes auch auf symbolischer Ebene unmöglich gemacht. Nur die überzeitlichen *trionfi* und die juwelenbesetzte Krone wurden dem Nachfolger übergeben.

Andrea Gritti sticht unter den Dogen der frühen Neuzeit besonders heraus: Als letztem Dogen war es ihm möglich gewesen, an der Außenmauer des Palazzo Ducale ein riesiges Investiturbild anzubringen [siehe Abb. 2]. Der Gritti-Erker weist auf den Markusplatz und dominiert durch seine Größe und Pracht die Fassade des Dogenpalastes. Nicht ohne Grund wurde diese Selbstdarstellung an den Außenmauern direkt nach Grittis Tod untersagt. Auch Grittis ein Jahr vor seinem Tod gefasster Plan, die Privaträume des Dogen in einem separaten Palastgebäude mit einigem Abstand zum Palazzo Ducale erbauen zu lassen, wurde nach seinem Ableben nicht mehr realisiert. In Venedig war es üblich, dass nach dem Tod des Dogen die *Inquisitori sopra il doge defunto* Leben und Handlungen des Verstorbenen prüften und die Richtlinien für den Nachfolger gegebenenfalls anpassten. Die Vielzahl der Änderungen nach seinem Tod legt nahe, dass Andrea Gritti bis an die äußersten Grenzen seiner Handlungs- und Repräsentationsspielräume gegangen war.

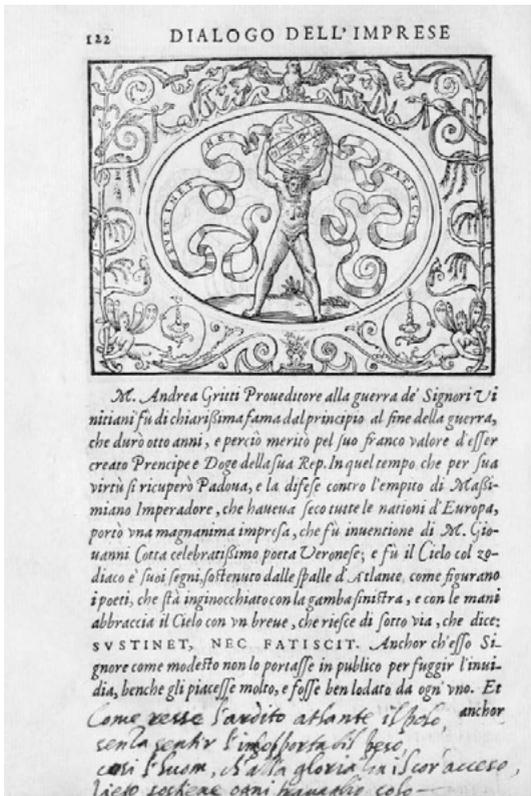
Zentral für Andrea Grittis Selbststilisierung waren seine militärische Stärke und seine Verdienste für das venezianische Gemeinwohl. War es seit dem Trecento üblich gewesen,

dass der Doge das Antependium für den Hochaltar der Staatskirche San Marco stiftete, so wagte weder vor noch nach ihm ein Doge eine so explizite Darstellung seiner Verdienste, wie es Gritti in seinem heute verlorenen Antependium für San Marco tat.³⁵ Die seinem militärischen Geschick zu verdankende Rückgewinnung Paduas im Jahre 1509 war ein Thema, das Grittis Panegyrik während seines gesamten Dogats durchlief.

Doch damit nicht genug: Grittis Selbststilisierung fand ihre größte Verdichtung in einer Imprese, die ihm von dem Veroneser Dichter Giovanni Cotta dediziert wurde [Abb. 8].³⁶ Der gattungsgemäßen Bestimmung der Imprese gemäß, wie sie Paolo Giovio 1555 als erster theoretisiert hatte, jedoch schon seit langem, etwa seit 1500, im Gebrauch war, ist die Imprese immer stark auf die Persönlichkeit ihres Trägers zugeschnitten gewesen. Adlige, Hofleute, Fürsten, Päpste und Dogen konnten eine oder gar mehrere Impresen führen, die immer auch als ein Selbstbild ihrer Träger gelesen werden müssen. Und so äußert sich auch in Grittis Im-

prese auf unmissverständliche Weise das persönliche und politische Selbstverständnis des Dogen. Die Imprese zeigt die mythologische Figur des Riesen und Titanen Atlas, der dazu verurteilt ist, das Himmelsgewölbe auf seinen Schultern zu tragen. Beigefügt ist die kurze Inschrift: »Sustinet nec fatiscit« (Er trägt und ermüdet nicht), womit das Tragen der Welt als ein klagloses Stützen und Erhalten gedeutet wird.

Die Allusion auf Atlas, mit dem Könige oder große Staatsmänner verglichen wurden, gehört ohne Zweifel in die politische Ikonographie und Herrscherpanegyrik der Frühen Neuzeit. Erasmus von Rotterdam beschreibt in seiner Sprichwörterammlung der *Adagia* die Bürde, die die Staatenlenker auf sich nehmen, metaphorisch mit »Humeris sustinere« (Auf den Schultern tragen), was an die mythische Figur des Atlas gemahnt. Grittis Imprese, die er laut zeitgenössischer Quellen fortan auch als seine persönliche Imprese führte, thematisiert in diesem Sinne nicht nur die persönliche Stärke und die Unerbittlichkeit seines Erduldens, sondern auch den Dienst für das Gemeinwesen und betont damit aufs Neue Grittis Selbstverständnis als Retter von Padua.³⁷ Die Imprese hat in diesem Sinne eine allgemeine Aussage für das politische Selbstverständnis Grittis, denn sie verbildlicht seine spezifischen Tugenden der Stärke und der Standhaftigkeit, der *Fortitudo* und der *Constantia*. Sie kennzeichnen durch die Inschrift den



8 Imprese des Andrea Gritti (»Sustinet nec fatiscit«), aus Paolo Giovio: *Dialogo delle Imprese militari e amorose* [1555], Lyon 1559

mythischen Träger des Universums, Atlas, und können auf den Inhaber der Imprese, Andrea Gritti, direkt bezogen werden: Durch seine Stärke, die hier mit Grittis militärischer Stärke gleichgesetzt werden kann, trägt er als verlässlicher Regent das Gemeinwesen in einem fürsorglichen Akt für seine Mitbürger.

Das Christophorus-Fresko als magisches Bild?

Das Verhältnis von Tizians Christophorusdarstellung und Atlas-Imprese sei abschließend auf den Gehalt des Freskos als magisches Bild hin befragt. Die bisherige Forschung hat konstatiert, dass in der Imprese in ikonologischer Hinsicht eine Präfiguration des Christophorus-Freskos gesehen werden kann und dabei die Entstehung des Gemäldes sehr konkret an ein Ereignis, die Belagerung der französischen Armee im Jahre 1523 in der Nähe von Mailand, gebunden und damit als ein auf den speziellen Anlass hin gefertigtes Motivbild bezeichnet. Hier muss im Sinn von Gombrich sehr genau zwischen der allgemeinen Bedeutung und dem möglichen konkreten Anlass eines solchen Bildprogramms differenziert werden. Es muss darüber hinaus zwischen dem individuellen Sinn der persönlichen Atlas-Imprese und dem allgemeinen Sinn, den sie im Fresko annimmt, unterschieden werden. Das Fresko lässt sich in seinem funktionalen Kontext als Apotropaion für die öffentliche und die private Person Andrea Grittis und gleichzeitig als eine neue, modifizierte Imprese deuten. Diese gedankliche Operation beruht auf der wesentlichen Voraussetzung der Impresen-Kultur, der geistreichen und gelungenen Übertragungsleistung, die eine gute Imprese kennzeichnet. Die Übertragung war im direkten Vergleich der beiden Riesen, Christophorus und Atlas, keineswegs abwegig: Auf einer abstrakten Ebene trifft sich die Aussage von Grittis persönlicher Imprese mit Tizians Fresko des Heiligen Christophorus. Auf der metaphorischen Ebene sind beide Bilder als Sinnbilder verständlich, denn beide haben das Tragen und Ertragen zum Thema: Während der eine das Himmelsgewölbe als Duldender hält, trägt der andere Christus, den Schöpfer der Welt, im Dienste des Christentums; eine gedankliche »Nachbarschaft«, wie sie in der Bildkultur des 16. Jahrhunderts zuweilen anzutreffen ist. Damit legt sich die Atlas-Ikonographie als weitere Sinnschicht über das Christophorusbild und es wäre in diesem Sinne zu fragen, ob auch Tizians *Heiliger Christophorus* als eine persönliche Imprese des Dogen zu bezeichnen ist, die seinem Selbstbild Ausdruck verleiht. Allein aufgrund des funktionalen Kontextes war die individuelle Bedeutung des Wandgemäldes implizit, und für den wissenden Betrachter, der die Imprese kannte, dürfte sich neben dem eigenen, auch der individuelle, auf Andrea Gritti bezogene Sinn erschließen: Er, Andrea Gritti, trägt wie Christophorus (und Atlas) die Welt auf seinen Schultern, hier, in Venedig, während seines Dogats, wird dieser ungeheure Beweis der Stärke erbracht.

Es ist jedoch seine schiere Größe, die Tizians Figur des Christophorus von der Atlas-Imprese im Medium gelehrter Buchgraphik unterscheidet. Damit ist das wirkungsästhetische Potential angesprochen, über das ein großformatiges Fresko in einem kleinen Raum verfügt

und das seine Deutung als magisches Bild möglich erscheinen lässt. Denn die wirkungsästhetische Komponente ist für das Verständnis des Bildes konstitutiv: Tizians Christophorus ist nicht auf Fernsicht hin konzipiert, sondern befindet sich in einem schmalen Treppenhaus, die Größe des Heiligen ist dem Raum unangemessen, der Riese droht geradezu den Rahmen zu sprengen. Der Heilige Christophorus, der in Übereinstimmung mit dem zugrundeliegenden Legendentext als Riese dargestellt ist, ist mehr als ein Riese: Er ist ein christlicher Koloss. Seine Wirkung liegt begründet in seiner Größe. Es ist genau diese Wirkung, auf die auch Ridolfi anspielt, wenn er von der »energia de' muscoli« spricht, in der die Stärke des Christophorus sichtbar wird. Nicht ohne Grund führt Ridolfi mit »energia« die Wirkungskategorie der *enargeia* an, die explizit auf die Potenz der Bewegung, auf die gerade noch gebändigte Kraft anspielt.³⁸ Im Bild, unter dem funktionalen *cortex* des Apotropaions mit seinen bildmagischen Eigenschaften, erreicht Tizian mit künstlerischen Mitteln das, was in der Imprese vor allem im Medium der Sprache vermittelt wird. Tizians *Heiliger Christophorus* befindet sich auf dem etwa von Horst Bredekamp beschriebenen schmalen Pfad zwischen Repräsentation und Bildmagie. Schon Carlo Ridolfis Bezeichnung des Werkes als »maravigliosa« bezeichnet die beiden sich bedingenden Pole von künstlerischer Vollendung der Wiedergabe und Wunderwirksamkeit.

Ausgehend von dem hier analysierten Einzelfall zeigt sich, welchen produktiven Wandlungen ein relativ starrer, weitgehend festgeschriebener Bildtypus wie der Christusträger unterworfen sein kann und in welcher Weise er als magisches Bild mit besonderen politischen Konnotationen zu lesen ist. Wie gezeigt werden konnte, sind weitere Lektüren notwendig, um die subtilen Verschiebungen und Abweichungen in der Bildgestaltung – hier etwa die örtliche Referenzialisierung und der Verzicht auf das konventionelle Legendenpersonal – wahrzunehmen und das Bild seiner Singularität angemessen zu würdigen. Erst durch die Berücksichtigung seiner räumlichen Anbringung, der wirkungsästhetischen Implikationen und seiner spezifischen Funktion wird deutlich, inwieweit ein christlicher Heiliger, dem ein starker Glaube an Abwehrzauber und Gnadenerweis anhaftete, für die politische Ikonographie und das Rollenverständnis des höchsten Repräsentanten Venedigs an Bedeutung gewinnen konnte.

1 Erwähnungen bei Carlo Ridolfi: *Le Maraviglie dell'arte ovvero Le Vite degli illustri pittori veneti e dello Stato* [1648] (hrsg. v. Detlev v. Hadeln), Berlin 1914, 2 Bde., Bd. 1, S. 166; Antonio Maria Zanetti: *Della pittura veneziana e delle Opere Pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venedig 1771, S. 126. Für wichtige Hinweise sei Martin Gaier herzlich gedankt.

2 Tizians *Heiliger Christophorus* ist bisher wenig erforscht, am ausführlichsten in *Titian. Prince of Painters* (hrsg. v. Susanna Biadene), Ausstellungskatalog, Palazzo Ducale, Venedig / National Gallery, Washington 1990, S. 184–186, Kat.-Nr. 15; vgl. die Erwähnungen bei Francesco Valcanover: *Tiziano. I suoi Pennelli sempre partorirono espressioni di vita*, Florenz 1999, S. 28; Filippo Pedrocco: *Tizian*, München 2000, S. 26. Zur räumlichen Disposition vgl. Wolfgang Wolters: *Der Dogenpalast in Venedig. Ein Rundgang durch Kunst und Geschichte*, Berlin et al. 2010, S. 62.

3 Die früheste Nachricht über einen Märtyrer namens Christophorus stammt aus dem 5. Jahrhundert. Auf sein Bitten hin verlieh Gott den Reliquien des Riesen Wunderkraft und seinen Verehrern Schutz vor Dämonen und Unwetter. Mit dieser ersten Legendentradition ist eine zweite verknüpft, in der der Riese Reprobus zu Christophorus wird. Christophorus (Christusträger) ist seit frühchristlicher Zeit die ehrenvolle Bezeichnung für den wahren Christen, der Christus in sich trägt. So heißt es noch in der *Legenda Aurea*: »Denn Christophorus trug Christum auf vielerlei Weise: auf seinen Schultern, da er ihn über das Wasser brachte; in seinem Leib durch die Kasteiung, die er sich antat; in seinem Geist durch seine innige Andacht; in seinem Mund durch sein Bekenntnis und durch seine Predigt«; zitiert nach Jacobus de Voragine: *Legenda Aurea* (übers. v. Richard Benz), Köln u. Olten 1969, S. 498. Im Mittelalter kommen die Christophorusdarstellungen ohne epische Andeutungen aus, sie sind Wortillustrationen: Das Motiv des Tragens ist hier als symbolische Umsetzung einer seelischen oder geistigen Beziehung zu verstehen. Die Verknüpfung der Legenden und ihre erstmalige schriftliche Fixierung durch Jacobus de Voragine erfolgt im 13. Jahrhundert in der *Legenda aurea*. Zur Definition des Kolosses vgl. grundlegend Georges Roux: *Qu'est-ce que un «colosso»?*, in: *Revue des Etudes Anciennes* 62/1960, S. 5–40.

4 Zu den »Vierzehn Nothelfern« vgl. Gertrud Benker: *Christophorus. Patron der Schiffer, Fuhrleute und Kraftfahrer. Legende, Verehrung, Symbol*, München 1975, S. 133; Neithard Bulst: *Heiligenverehrung in Pestzeiten. Soziale und religiöse Reaktionen auf die spätmittelalterlichen Pestepidemien*, in: Andrea Löther (Hrsg.): *Mundus in imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter. Festschrift für Klaus Schreiner*, München 1996, S. 63–98.

5 Vgl. *Lexikon der christlichen Ikonographie* (hrsg. v. Engelbert Kirschbaum u. Wolfgang Braunfels), Bd. 3, Rom et al. 1994, Sp. 550–551, s.v. »Riesen« (Elisabeth Psenner).

6 Theobald Billicanus: *Perornata eademque verissima D. Christophori descriptio*, Nürnberg 1522; zitiert nach Horst Fuhrmann: *Bilder für einen guten Tod*, München 1997 (Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse), S. 44.

7 *Vollständiges Heiligenlexikon* [1858] (hrsg. v. Johann Evangelist Stadler u. Franz Joseph Heim), Bd. 1, Hildesheim u. New York 1975, S. 609–612, s.v. »Christophorus«, S. 611.

8 Zur Differenzierung von magischem Bild und Bildmagie vgl. *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe* (hrsg. v. Ulrich Pfisterer), Stuttgart u. Weimar 2003, S. 48–56, s.v. »Bildmagie« (Gerhard Wolf); sowie grundlegend Horst Bredekamp: *Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem*, München 1995.

9 Für die räumliche Disposition und die venezianische Bildpolitik vgl. Wolfgang Wolters: *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1983, S. 92.

10 Das Devotionsbild wurde nach dem Tod Agostino Barbarigos der Kirche S. Pietro Martire in Murano gestiftet; vgl. Wolters 2010, S. 62.

11 Vgl. Wolters 1983, S. 92. Der wichtigen Frage nach den politischen Repräsentationsstrategien des venezianischen Patriziats geht Martin Gaier nach: »*Ius imaginis nihil esse aliud, quam ius nobilitatis*«: *Bildpolitik und Machtanspruch im Patriziat Venedigs*, in: Jeanette Kohl et al. (Hrsg.): *Kopf/Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit*, München et al. 2007, S. 255–282.

12 Auch das von Giambattista Lorenzi, dem Bibliothekar der Marciana, herausgegebene Konvolut, das Abschriften von urkundlich erfassten Rechnungen und Nachrichten über öffentliche Aufträge der Republik Venedig seit dem 13. Jahrhundert enthält, gibt keine Auskunft; vgl. Giambattista Lorenzi (Hrsg.): *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia ovvero Serie di atti pubblici dal 1253 al 1797*, Bd. 1 (1253–1600), Venedig 1868.

13 Die Fresken aus S. Niccolò sind heute ebenso verschwunden wie das auffällige, wohl ursprünglich vergoldete Marmorrelief, das den Altar der Kapelle schmückte und seinen Stifter Andrea Gritti zeigte.

14 Ridolfi 1914, Bd. 1, S. 166.

15 Fresko ist keine Technik, die es in Venedig zu großer Blüte gebracht hätte. Der bedeutendste Auftrag des frühen Cinquecento ist die Freskierung der Fassade des Fondaco dei Tedeschi in den Jahren 1508–1509, deren klägliche Reste bereits einen Hinweis für das geringe Aufkommen liefern: Das feucht-warme Klima Venedigs stellte ungünstige klimatische Bedingungen für Wandbilder dar, Mosaik und Leinwandbilder waren weitaus geeigneter. Von Tizians frühen Freskoarbeiten seien – neben der *Judith* auf der Fassade des Fondaco dei Tedeschi – seine drei erhaltenen Wandbilder für die Scuola del Santo in Padua erwähnt sowie das Madonnenfresko, das 1523 im Zusammenhang mit der Ausstattung für San Niccolò im Dogenpalast und damit im gleichen Entstehungskontext wie das Christophorusfresko entstand.

16 Ridolfi 1914, Bd. 1, S. 166.

17 Als Beispiel aus der unmittelbaren Umgebung sei Bartolomeo Buons Christophorus-Statue (um 1460) über dem Kirchenportal der Kirche Madonna dell’Orto genannt. In allen Fällen kann sich der gläubige Kirchgänger kurz vor oder nach der Messe oder auch nur im Vorübergehen des Schutzes des heiligen Riesen versichern; vgl. etwa die Anbringungssituation der Christophorusbilder im Lübecker Dom über dem Ausgang in Richtung Paradies sowie an einem Langhauspfeiler. Generell zur Semantik von Schwellensituationen im Mittelalter vgl. Tina Bawden: *Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort*, Köln 2014.

18 Vgl. Fuhrmann 1997, S. 13, Anm. 23; vgl. allgemein Robert W. Scribner: *Das Visuelle in der Volksfrömmigkeit*, in: ders. (Hrsg.): *Bild und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1990 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 46), S. 9–20. Zu neueren Ansätzen des multifokalen, mobilen Sehens vgl. David Ganz u. Stefan Neuner (Hrsg.): *Mobile eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*, Paderborn et al. 2013.

19 Vgl. Dominique Rigaux: *Usages apotropaiques de la fresque dans l’Italie du Nord au XVe siècle*, in: François Boespflug u. Nicolas Lossky (Hrsg.): *Nicée II. Douze siècle d’images religieuses. Actes du colloque international tenue au Collège de France (Paris, 2.–4.10.1986)*, Paris 1987, S. 317–331, S. 324.

20 Eines der wenigen Beispiele für einen Ortsverweis befindet sich im Erfurter Dom. Jenseits der Christophorusdarstellungen existieren in Tizians Œuvre zeitnah zwei Bildlösungen, in denen im Landschaftsausblick die Stadt, mit der das legendäre Ereignis verknüpft werden soll, zu erkennen ist: die *Pala Gozzi* von 1520 (Ancona, Museo Civico) sowie das *Polyptychon Averoldi* von 1522 (Brescia, SS. Nazaro e Celso), in denen zusätzlich zu den dargestellten Stiftern die topographische Lage anhand einer Vedute bestimmt wird.

21 Zitiert nach Hans-Friedrich Rosenfeld: *Der Hl. Christophorus. Seine Verehrung und seine Legende. Eine Untersuchung zur Kultgeographie und Legendenbildung des Mittelalters*, Turku 1937, S. 421.

22 Vgl. Rosenfeld 1937, S. 423; Fuhrmann 1997, S. 16; der Zusammenhang von Blick, Beschauen des Bildes und Heiligenverehrung bei Scribner 1990, S. 15.

23 Zitiert nach Fuhrmann 1997, S. 21 (die Grammatikfehler so im Notizbuch des Kaisers). Sehr viel eingängiger aufgrund des Versmaßes und aus diesem Grunde auch sehr verbreitet waren auch die Verse: »Cristoffere sancte virtutes sunt tibi tante, qui te mane videt nocturno tempore ridet« (Christophorus, dir sind so große Wirkkräfte eigen; wer dich des Morgens ansieht, lacht zu nächtlicher Zeit); zitiert nach *ibid.*, S. 20.

24 Sansovino schreibt über den Grund für den Bau der Cappella S. Niccolò: »per commodità del Prencipe, il quale per legge era tenuto andarvi ogni mattina alla messa [avanti che si facesse la cappella vicino al Collegio]«; vgl. Francesco Sansovino: *Venetia, città nobilissima, et singolare descritta in XIV libri* [1581], Venedig 1604, fol. 222r; Erich Hubala: *Tizians Vier-Evangelisten-Bild in der Nikolauskapelle des Dogenpalastes*, in: Friedrich Piel u. Jörg Träger (Hrsg.): *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Tübingen 1977, S. 133–142, S. 134.

25 Vgl. Asa Boholm: *The Doge of Venice. The Symbolism of State Power in the Renaissance*, Göteborg 1990, S. 244.

26 Im Jahre 1674 wurde es stark überarbeitet; vgl. dazu die Erwähnung bei *Titian. Prince of Painters* 1990, Kat.-Nr. 15, S. 184; vgl. grundlegend Otto Demus: *The Mosaics of San Marco in Venice*, Bd. 2.1, Chicago u. London 1984, S. 101.

27 Zu Phocas vgl. *Bibliotheca Sanctorum* (hrsg. v. Istituto Giovanni XXIII), Rom 1964, Sp. 948–950, s.v. »Foca l'Ortolano« (Joseph Marie Sauget).

28 Vgl. Lionello Puppi: *Iconografia di Andrea Gritti*, in: Manfredo Tafuri (Hrsg.): *Renovatio urbis. Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523–38)*, Rom 1984, S. 216–235, S. 224 f.; Puppi zieht die Verbindung zwischen dem Mosaik und Tizians Fresko und schließt daraus ebenfalls auf den Begriff der *Caritas*, der in dem Heiligen seinen Ausdruck findet.

29 Vgl. *Titian. Prince of Painters* 1990, Kat.-Nr. 15, S. 184; Gino Benzoni: *I Dogi*, Mailand 1982, S. 151. Die Inschrift, die auf Domenico Tintoretts Gemälde in der Sala del Maggior Consiglio auf einem Gritti zugeordneten Spruchband steht, lautet: »Imperium quod armatus foris summis meis periculis amissum restitueram domi princeps et acerrimis hostibus et fame saepe oppugnatum ita conservavi ut nulla ex parte imminutum moriens reliquerim.«

30 Paolo Giovio: *Elogia virorum bellica virtute illustrium veris imaginibus supposita quae apud Musaeum spectantur*, Florenz 1551, 1, VI, S. 288 f.; hier zitiert in der italienischen Übersetzung von Lodovico Domenichi (Florenz 1554) nach Puppi 1984, S. 217.

31 Sansovino 1604, fol. 395r.

32 Vgl. *Grande Dizionario Enciclopedico UTET*, Bd. 6, Mailand 1968, S. 454–456, s.v. »Doge«.

33 Vgl. Wolters 1983, S. 92.

34 Vgl. Boholm 1990, S. 70; Iain Fenlon: *Space, motion, and image. Ritual acts in early modern Venice*, in: Ganz u. Neuner 2013, S. 273–294.

35 Gewebt in Brüssel, zeigte es zwar nicht Gritti selbst, aber eine Vielzahl von Anspielungen auf die enge Verzahnung von persönlichem Schicksal des Dogen und demjenigen Venedigs. Neben der Nennung der ihm zu verdankenden Wiedergewinnung von Padua im Jahre 1509 (PATAVIUM RECEPIT), sind Hinweise auf seine Gefangenschaft in Konstantinopel, die er für seine Vaterstadt ertrug (CAPTIVITAS PRO PATRIA) und seine Vermittlerrolle beim Frieden mit den Türken (PACEM COMPOSUIT) aufgeführt; vgl. Wolters 1983, S. 98, Anm. 6 (Transkription) u. S. 99.

36 Auf die Imprese verweist auch Andrea da Mosto: *I dogi di Venezia nella vita pubblica e privata*, Mailand 1960, S. 293.

37 Zur Funktion als persönlicher Imprese Grittis vgl. *ibid.*, S. 293.

38 Vgl. Valeska von Rosen: *Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des Ut-pictura-poesis und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27/2000, S. 171–208.