

# Mythenallegorese in Jacopo Tintoretto's Zyklus im venezianischen Palazzo Ducale

Eine Untersuchung der Verwendung von  
Emblematik, mythologische Ikonographie und  
politische Allegorie im exemplarischen  
Spätwerk des Künstlers

Viktoria Gehricke

Freie wissenschaftliche Arbeit  
zur Erlangung eines Mastergrades am Fachbereich  
Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin  
im Masterstudiengang Kunstgeschichte im globalen Kontext, Europa und Amerika

Eingereicht von Viktoria Gehricke  
am 15. Mai 2024

**Mythenallegorese in Jacopo Tintoretts Zyklus im venezianischen Palazzo Ducale**  
Eine Untersuchung der Verwendung von Emblematis, mythologische Ikonographie und  
politische Allegorie im exemplarischen Spätwerk des Künstlers



Erste Bewerterin: Prof. Dr. Elisabeth Fritz, FU Berlin, Kunsthistorisches Institut

Zweite Bewerterin: Dr. Meike Hoffmann, FU Berlin, Kunsthistorisches Institut

# Inhalt

1	Thematischer Schwerpunkt.....	1
2	Zum Entstehungszusammenhang.....	3
3	Der mythologische Zyklus aus dem Atrio Quadrato .....	8
4	Die Drei Grazien und Merkur .....	10
4.1	Motiv, Bildaufbau und Raumkonzept .....	10
4.2	Attribuierungen und Ikonografie .....	12
5	Die Vermählung Ariadnes mit Bacchus durch Venus.....	15
5.1	Mythos, Bildaufbau und Komposition .....	15
5.2	Spezielle Symbolik und Interpretation der Objekte .....	18
6	Die Vertreibung des Mars durch Minerva.....	21
6.1	Motiv und Bildaufbau .....	21
6.2	Zuordnung der Allegorien und Deutung der Attribute .....	24
7	Vulcan mit den Zyklopen in der Schmiede.....	28
7.1	Bildinhalt und Komposition.....	28
7.2	Zur Zuschreibung und Symbolik der geschmiedeten Objekte.....	33
8	Mögliche Sinnzusammenhänge und Verknüpfungen zwischen den vier Gemälden..	38
	Literatur .....	43
	Primärquellen.....	43
	Sekundärliteratur.....	44
	Abbildungen.....	47
	Anhang:    Bildtafel alle vier Zyklus-Gemälde im Vergleich	

## 1 Thematischer Schwerpunkt

In der Seerepublik Venedig (etwa 8. Jh.–1797) überließ man keine offizielle Angelegenheit dem Zufall. Alles hatte sich dem höheren Zweck, der Staatsraison unterzuordnen. Selbst die bildende Kunst, deren *Raison d'être* aufgrund einer oft christlichen Hermeneutik vordefiniert war, wurde dem Staat dienstbar gemacht, jene mit mythologischen Narrativen allemal. Insofern verwundert es nicht, dass man nach den großen Bränden im Dogenpalast von 1574 und 1577, bei denen zahlreiche wichtige Werke venezianischer Kunst verloren gingen, keinerlei Zeit verlor, den zügigen Wiederaufbau und die künstlerische Neugestaltung des wichtigsten Repräsentativbaus der Staatsmacht aufzunehmen. Da die Serenissima noch immer unter den Erinnerungen an die einschneidenden Macht- und Gebietsverluste infolge der Liga-Kriege (1508, 1526, 1571) und der osmanischen Eroberungen litt, waren sich Doge, Räte und Senat der Wichtigkeit eines entschlossenen Auftretens und der Rolle diesbezüglicher Repräsentation von Geschlossenheit äußerst bewusst.

So ist es wenig überraschend, wenn sich ein Künstler wie Tintoretto (bürgerlich Jacopo Robusti, 1519–1594) im Zusammenhang mit dieser Neugestaltung des Palazzo Ducale um offizielle Aufträge bemühte und an jenem Projekt beteiligt sein wollte. Obwohl er sonst nur selten Staatsaufträge wahrnahm und mehr als ausgelastet schien mit seinem monumentalen Spätwerk für die Scuola di San Rocco, bewarb er sich eindringlich beim Senat darum. Es lässt sich nur mutmaßen, welche finanziellen Hintergründe ihn außerdem noch dazu bewogen haben mögen, arbeitete er doch allzu häufig nur für Prestige und Eigenwerbung auf Materialrechnung oder verschenkte gar großformatige Werke, um einer möglichen Übergehung bei der Auftragsvergabe vorwegzukommen. Eine besondere Rolle im Rahmen dieser späten Staatsaufträge des Künstlers kommt dem mythologischen Bildquartett des Atrio Quadrato zu (auch Salotto Dorato genannt), welches sich heute in der Sala dell'Anticollegio befindet. Aufgrund seiner Interpretationstiefe auf der allegorischen Ebene einerseits und wegen des daraus resultierenden, repräsentativen Charakters für die Serenissima andererseits. Letzter sticht sogar aus der Überfülle der Kunstwerke im Palazzo Ducale mit auf das Staatswohl hin gedeuteter Ikonografie hervor. Trotzdem gestaltet sich die Menge an kunstwissenschaftlicher Literatur zu dem Bildzyklus äußerst übersichtlich, was damit zusammenhängen mag, dass die vier Werke stets nur Neben- statt Repräsentationssäle schmückten. So widmete selbst Wolfgang Wolters, ein ausgewiesener Experte

venezianischer Kunst und jener im Dogenpalast, dem Zyklus kaum zwei Seiten in seinem Werk.<sup>1</sup> Allgemein fehlen generelle Untersuchungen zur Verarbeitung mythologischer Stoffe durch Tintoretto, obwohl dessen Œuvre in diesem Bereich durchaus beachtenswert ausfällt. Die zugrundeliegenden Schriften Homers, Hesiods, Ovids oder Vergils, um nur die prominentesten zu nennen, erfuhren zum Ende des 15. und im 16. Jahrhundert im Nachgang der Erfindung des Buchdrucks einen signifikanten Verbreitungsschub, einige Erstübersetzungen und eine verstärkte Rezeption in allen Bereichen der Kunst und Philosophie. Die erste nachantike Übersetzung der *Werke und Tage* Hesiods vom Altgriechischen, das damals kaum ein Westeuropäer noch beherrschte, ins Lateinische erfolgte erst 1471 und war für über ein halbes Jahrhundert die einzige, die *Theogonie* folgte nur drei Jahre später.<sup>2</sup> Daraufhin entstanden auch die ersten mythografischen und ikonologischen Handbücher und Emblemsammlungen, die fortan von den Kunstschaaffenden zu Rate gezogen werden konnten bei der Umsetzung mythologischer Stoffe, für die zuvor der lateinische Ovid eine der wichtigsten Quellen gewesen war.<sup>3</sup>

Die umfangreichste und tiefgreifendste Abhandlung der vier Bilder des Zyklus Tintoretts findet sich in Günter Bruchers *Geschichte der venezianischen Malerei*, in welcher er neben dem Bildprogramm auch näher auf die komplexe Ikonografie und kurz auf den räumlichen Zusammenhang eingeht.<sup>4</sup> Ferner findet sich darin das jüngste Abbild des Forschungsstandes, dem sonst seit den 1980er Jahren kaum etwas hinzugefügt worden ist, wobei sich praktisch alle Texte zu den mythologischen Allegorien bei der inhaltlichen Deutung wesentlich auf die Abhandlung Carlo Ridolfis von 1648 beziehen.<sup>5</sup> Dieser setzte sich als Erster und nur wenige Jahrzehnte nach Entstehung der Bilder mit ihrer staatsverherrlichenden Sprache auseinander und entschlüsselte einen Teil der inhärenten Botschaften. Eine signifikante Ausnahme stellt Charles de Tolnays Aufsatz von 1963 dar, in dem er die vier Allegorien in ihrem ursprünglichen Kontext mit dem Ausstattungsprogramm des Salotto Dorato betrachtet.<sup>6</sup> Dessen Deckengestaltung ist

---

<sup>1</sup> Wolfgang Wolters, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes*, Wiesbaden 1983, S. 245f. und ders., *Der Dogenpalast in Venedig: Ein Rundgang durch Kunst und Geschichte*, Berlin/München 2010, S. 91f.

<sup>2</sup> Vgl. Manfred Landfester, *Hesiodos*, in: Ders. (Hg.), *Geschichte der antiken Texte (Der Neue Pauly, Suppl., Bd. 2)*, Stuttgart 2007, S. 279–285, hier 283.

<sup>3</sup> Vgl. Ulrich Schmitzer, *Ovid*, in: Christine Walde (Hg.), *Die Rezeption der antiken Literatur (Der Neue Pauly, Suppl., Bd. 7)*, Stuttgart 2010, S. 557–575, hier 564–568.

<sup>4</sup> Günter Brucher, *Tintoretto und sein Umfeld (Geschichte der venezianischen Malerei, Bd. 5)*, Wien 2017, S. 224–233.

<sup>5</sup> Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Venedig 1648.

<sup>6</sup> Vgl. Charles de Tolnay, *Tintoretto's Salotto Dorato Cycle in the Doge Palace*, in: Filippa Aliberti (Hg.), *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, Bd. 3, Rom 1963, S. 117–131.

ebenfalls von der Hand Tintoretts oder doch wenigstens nach seinem Entwurf von der Werkstatt ausgeführt worden. Dabei deckte De Tolnay die zweite wichtige Bedeutungsebene der Bilder auf. Neben der Ausdeutung der politischen Ikonologie stellte er einen Sinnzusammenhang zwischen dem mythologischen Vierbilderzyklus und dem Oktagon der Deckenmitte, sowie den Putti-Darstellungen der Ecken her (Abb. 2) – Winter, Frühling, Sommer und Herbst symbolisierend. Er erkannte im Folgenden die begründete Zuordnung von jeweils einer der Jahreszeiten und je einem der vier Elemente der alchemistischen Lehre der Antike und des Mittelalters zu jedem der Wandbilder. Diese Entdeckung intendiert ein zugrundeliegendes Gesamtkonzept für die Gestaltung des Raumes, weshalb die Interpretation des Zyklus unter Berücksichtigung der originalen Hängung erfolgen sollte. De Tolnays Deutungen sind, nach denen Ridolfis, die zweite durch die Fachliteratur hauptsächlich aufgegriffene und viel zitierte Interpretation der Gemälde.

Was in der Literatur abgesehen davon jedoch fehlt, sind Gedanken zum Zusammenhang der einzelnen Bilder miteinander, sowie eine ikonologische Einordnung, die über die politische Ebene hinaus den mythologischen Bildinhalt untersucht und für seine Entstehungszeit kontextualisiert. Die Frage nach diesem Kontext erfordert darüber hinaus die Untersuchung zugrundeliegender Quellen, die von Tintoretto verwendet wurden, um eine fundierte und seiner Klientel angemessene Rezipierung der mythologischen Thematik zu erreichen.

Während der gemeinsame Ursprungskontext der Bilder, ebenso wie die formalen und stilistischen Übereinstimmungen in den Motiven, nie in Frage gestellt worden sind, gibt es jedoch bisher keine Vorschläge zu einem möglichen Gesamtkonzept der Werke. Trotz der Schwierigkeit der Belegbarkeit dieser These (ob fehlender Texte zum *Concetto*) soll sich die vorliegende Arbeit auch an diese Möglichkeit heranwagen. Dies erfordert zunächst für jedes Einzelwerk eine eingehende Bildanalyse und Deutung des ikonografischen und allegorischen Gehalts, sowie anschließend eine Einordnung der kodifizierten Ikonologie unter Reflektion der vom Künstler verwendeten Quellen. Ausgehend davon kann anschließend der Versuch unternommen werden, einen Sinnzusammenhang herzustellen und die Motive auf ihrer Bedeutungsebene miteinander zu verknüpfen.

## 2 Zum Entstehungszusammenhang

Die Rekonstruktion von Tintoretts Œuvre im Dogenpalast vor den Bränden gestaltet sich schwierig, Auftragsbücher oder Abrechnungen, wenn überhaupt vorhanden, sind meist unpräzise in der Benennung von Werken oder rein formell. Konzipierte Programmwürfe existieren vor allem für die Neuausstattung nach den Bränden und sind bekannt für einige benachbarte Säle.<sup>7</sup> Selbst die Fachliteratur hat sich dem Versuch einer vollständigen Dokumentation der dortigen Bilder des Künstlers bisher enthalten und beschränkt sich zumeist auf die Auflistung der nach dem Brand entstandenen Spätwerke.<sup>8</sup>

Der Künstler hatte bereits kurz nach 1559 einen venezianischen Staatsauftrag erhalten, als er im Dogen Girolamo Priuli (1559–1567) einen persönlichen Förderer auf höchster Ebene fand und dessen Antrittsportrait anfertigte.<sup>9</sup> Insofern überrascht es, dass für diese Zeit nur verhältnismäßig wenige öffentliche Aufträgen dokumentiert sind.<sup>10</sup> Gesichert sind für diese Zeit lediglich die *Krönung Barbarossas* (um 1562–1564, zerstört) für die Sala del Maggior Consiglio und die fünf zusammengehörigen Deckengemälde der Sala degli Inquisitori (um 1566/67).<sup>11</sup> Außerdem stattete der

---

<sup>7</sup> *Concetti* in Abschriften dokumentiert bei Wolters 1983, S. 307–316. Vgl. dazu auch Erich von der Bercken, *Die Gemälde des Jacopo Tintoretto*, München 1942, S. 68.

<sup>8</sup> Allenfalls Pierluigi de Vecchi, *L'opera completa del Tintoretto*, Mailand 1978 kann mit seinem WVZ einen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, allerdings fehlt es dem kurzgefassten Werk etwas an Systematik, es baut auf eine oft ungesicherte Chronologie auf. Rodolfo Pallucchini/Paola Rossi, *Tintoretto: Le opere sacre e profane*, Mailand 1982, wagen sich auflistungsweise und ganz am Ende des WVZ an die verlorenen und verbrannten Werke, verzichten aber auf eine systematische Gegenüberstellung der vor und nach den Bränden entstandenen Werke Tintoretts im Dogenpalast. Insgesamt gibt es neben den WVZ noch einige jüngere, gute Ausst.-Kat., wie *Tintoretto: Artist of Renaissance Venice* (Ausst.-Kat. Venedig, Gallerie dell'Accademia/Washington, National Gallery of Art), hg. von Robert Echols/Frederick Ilchman, New Haven 2018; *Tintoretto: A star was born* (Ausst.-Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum), hg. von Roland Krischel, München 2017; *Tintoretto* (Ausst.-Kat. Madrid, Museo del Prado), hg. von Miguel Falomir, Madrid 2007.

<sup>9</sup> *Bildnis des Dogen Girolamo Priuli*, um 1559, Öl auf Lw., 99,7 x 81,3 cm, Detroit, Institute of Arts, in: Paola Rossi, *Jacopo Tintoretto: I Ritratti*, Venedig 1974, S. 48, 103. Laut Rossi, S. 152, handelt es sich bei dem Porträt Priulis, das sich in den Gallerie dell'Accademia, Venedig, befindet (Öl auf Lw., 102 x 84 cm), um eine Werkstattkopie, nicht um das Original. Eine weitere, wohl eigenhändige, Kopie Tintoretts (um 1559, Öl auf Lw., 87 x 66,6 cm) soll sich im J. Paul Getty Museum, Malibu, Kalifornien, befinden, vgl. Rossi 1974, S. 113.

<sup>10</sup> Vgl. Lorenzo Buonanno, *The Quest for Official Commission*, in: Echols/Ilchman 2018, S. 134–143, hier 142. Wann und mit welchem Werk Tintoretto tatsächlich seinen ersten staatlichen Auftrag erhielt, ist unklar, auch die Fachliteratur macht widersprüchliche Angaben diesbezüglich. Brucher 2017, gibt auf S. 185 an, das Deckenbild im Atrio Quadrato sei sein erster Staatsauftrag gewesen, schreibt aber auf S. 12 von einer nicht weiter erwähnten *Christo morto*-Darstellung für die Sala dello Scrutinio, welche bereits 1555 sein erster Auftrag für den Dogenpalast gewesen sei und 1577 verbrannte. Dieses Werk wird von Pierluigi de Vecchi 1970 im WVZ erfasst, dort aber in der Sala del Senato verortet und auf 1554/55 datiert. Die *Exkommunikation Barbarossas* und *Die Krönung Barbarossas* für die Sala del Maggior Consiglio (beide 1577 verbrannt, De Vecchi 1978, S. 139) seien laut Brucher erst kurz danach entstanden – diese Werke werden aber von mehreren Autoren als Erstwerke für den Dogenpalast angeführt, welche schon 1553 in Abrechnungbüchern auftauchten, so bei Wolters 1983, S. 170f. und Pallucchini/Rossi 1982, Bd. 1, S. 265.

<sup>11</sup> Vgl. Wolters 1983, S. 170, sowie Buonanno 2018, S. 142f.

Künstler in diesem Rahmen bereits zwischen 1561–1565 die Decke des Atrio Quadrato mit dem oktogonalen Devotionsbild *Der Doge Girolamo Priuli vor Justitia und Pax* (Abb. 2),<sup>12</sup> sowie mit den rahmenden kleinen Putti-Gemälden und den Grisailles aus.<sup>13</sup>

Es folgte einige Jahre später *Die Seeschlacht von Lepanto*,<sup>14</sup> in welcher die Serenissima mit der sogenannten *Heiligen Liga* 1571 über die osmanische Flotte gesiegt hatte, der vorläufige Endpunkt zahlreicher Auseinandersetzungen um beherrschte Gebiete und die Handelsvormacht. Die großformatige Darstellung für die Sala dello Scrutinio sollte bereits unmittelbar nach der siegreichen Schlacht 1571 vom Consiglio dei Dieci in Auftrag gegeben werden. Doch noch bevor eine endgültige Entscheidung über die Vergabe gefällt wurde, lieferte Tintoretto, der wohl zuvor nicht in Betracht gezogen worden war, ein fertiges Bild als Geschenk an den Rat, welches sogleich angenommen wurde und kurz darauf in der Sala hing.<sup>15</sup> Es war ein Präsent nicht ohne Hintergedanken, wie der Maler selbst zugab:

»Als ich die glückselige Nachricht von unserem ruhmreichsten Siege erhielt (...), entschloss ich mich doch, einen großen Teil dessen, was für lange Zeit meiner armen und gottergebenen Familie Lebensunterhalt (...) vergönnt hätte, daran zu geben, um das Bild jener triumphalen Schlacht zu machen, das nach Eurer Huld (...) in der Sala dello Scrutinio aufgehängt worden ist. Dass Ihr dies mein geringes Geschenk annahmt, zeigte mir Euren Großmut und gab mir die Gewissheit, dass Eure erlauchten Herrlichkeiten nicht verfehlen werden, mir zu helfen, damit ich dank Eurer Huld fortfahren kann zu leben und Euch zu dienen (...).«<sup>16</sup>

Ein bezeichnendes taktisches Manöver, welches Tintoretto öfter nutzte. Sah er sich bei *concorsi* übergangen oder wollte sich eines Auftrags versichern, lieferte er ein fertiggestelltes Werk als Präsent oder bot die kostenlose Ausfertigung an, wo seine Mitbewerber sich noch mit Skizzen, Bozzetti und fairem Wettbewerb aufhielten. Im

---

<sup>12</sup> Vgl. De Vecchi 1978, S. 106, Kat. 163a; Gertrud Berthold (Hg.)/Theodor Hetzer, *Venezianische Malerei: Von ihren Anfängen bis zum Tode Tintoretts*, Stuttgart 1985, S. 597. Der Auftraggeber dieser Deckengestaltung bleibt indes unklar, was allerdings nicht die Vermittlung durch den Dogen Priuli ausschließt, vgl. Anm. 9 und 10.

<sup>13</sup> Grisaille: *Salomo und die Königin von Saba*, 53 x 230 cm; *Das Urteil des Salomo*, 40 x 230 cm; *Esther vor Ahasver*, 53 x 230 cm; *Samson und die Philister*, 40 x 230 cm; Putti: *Der Frühling*; *Der Sommer*; *Der Herbst*; *Der Winter*, je 40 x 53 cm. Alle um 1561–1565, Öl auf Lw., in: De Vecchi 1978, S. 106, Kat. 163B–I. Die vier Putti gelten als eigenhändige Werke, die vier Grisailles als Werkstattarbeit, vgl. De Tolnay 1963, S. 119–124.

<sup>14</sup> *Die Seeschlacht von Lepanto*, 1571–1573 (1577 verbrannt), Öl auf Lw., Venedig, Palazzo Ducale, Sala dello Scrutinio, in: De Vecchi 1978, S. 113, Kat. 193.

<sup>15</sup> Vgl. Brucher 2017, S. 14f.

<sup>16</sup> Brief Jacopo Tintoretts an die Vorsitzenden des Rats der Zehn, nach 1571, übers. von Henry Thode, *Tintoretto*, Leipzig 1901, S. 84f.

Nachhinein bezog er dann allenfalls die Materialkosten. Auf diese Weise war es ihm möglich, sich in den Vordergrund zu bringen oder überhaupt in Betracht gezogen zu werden, war sein Stil doch zeitlebens nicht unumstritten in der Heimatstadt. Außerdem konnte der Künstler mit den kostenfrei ausgeführten Werken indirekt auf später noch erfolgende Verpflichtungsverhältnisse hinwirken. Diese Methode war langfristig durchaus erfolgreich. So gaben sowohl der Rat der Zehn dem oben zitierten Ersuchen letztendlich statt,<sup>17</sup> als auch später ganz ähnlich die Scuola di San Rocco, welcher er 1564 ein fertiges, zentrales Deckenbild in der Sala dell'Albergo präsentierte und dann schenkte. Letzteres erfolgte im Rahmen eines Wettbewerbs, zu dem er nicht geladen worden war und nachdem er auch die restliche Deckenausmalung kostenfrei zugesagt hatte.<sup>18</sup> Als er der Scuola 1575 nochmals ein Deckengemälde für die Sala Superiore als Präsent offerierte, dann 1577 die Ausführung der flankierenden Bilder nach Honorarermessen des Rates anbot und schließlich sein primäres restliches Lebenswerk der Scuola di San Rocco widmete, sah diese sich dazu bewegt, ihm eine jährliche, feste Pension zuzubilligen.<sup>19</sup> Dadurch hatte Tintoretto mit seinem Spätwerk erstmals ein gesichertes Einkommen für sich und seine große Familie, selbst im Falle seiner Arbeitsunfähigkeit.<sup>20</sup>

Nachdem die Serenissima trotz des Schlachtsieges von Lepanto und den zahlreichen vorangegangenen Auseinandersetzungen stark geschwächt dastand und aus heutiger Sicht zunehmend an Einfluss verlor, war die Machtelite erst recht darum bemüht, die Geschlossenheit und Einheit ihrer Regierungsorgane zu demonstrieren, sowie die unumschränkte Staatstreue der Nobilhòmini und der Cittadini zu betonen. Dies erfolgte vor allem unter dem Eindruck der andauernden internen Machtkämpfe der Nobilfamilien und in den von ihnen besetzten Gremien, welche die Seerepublik zu ertragen hatte.

Als dann beim ersten Brand im Dogenpalast am 11. Mai 1574 Teile des Ostflügels im dritten Obergeschoss verwüstet wurden, vor allem die Sala delle Quattro Porte, die Sala del Collegio und die benachbarte Sala del Senato, bemühte man sich um schnellstmögliche Aufnahme des Wiederaufbaus der Räumlichkeiten und ihrer Ausstattung (Abb. 1).<sup>21</sup> Noch während Tintoretto an der Neuausmalung der Decke in der

---

<sup>17</sup> Ebd., vgl. auch Anm. 11.

<sup>18</sup> Vgl. Irma Emmrich, *Tintoretto: Die Welt seiner Bilder*, Leipzig 1988, S. 108f.

<sup>19</sup> Ebd., S. 132f., 140f.

<sup>20</sup> So berichtete schon Carlo Ridolfi, *Life of Tintoretto*, in: Ders., *The Marvels of Art*, Venedig 1648 (übers. von Robert und Catherine Enggass), in: Carlo Corsato (Hg.), *Lives of Tintoretto*, London 2019, S. 117–125.

<sup>21</sup> Vgl. Brucher 2017, S. 309.

Sala delle Quattro Porte arbeitete,<sup>22</sup> wurden bei einem zweiten, noch verheerenderen Brand am 20. Dezember 1577 auch noch die Sala del Maggior Consiglio und Sala dello Scrutinio im Süd- und Westflügel des 2. Stockwerks zerstört. Anschließend nahm das Auftragsvolumen zum neuen Dekor des Dogenpalasts exorbitante Züge an und hätte nicht von nur einem Künstler und seiner Werkstatt bewältigt werden können.<sup>23</sup> Bei beiden Bränden wurden auch Werke Jacopos zerstört, die nach der Amtszeit Girolamo Priulis entstanden sein müssen, wie die erste *Schlacht von Lepanto* und das *Weltgericht*. Tintoretto hinterließ bei der Neugestaltung nach 1577 wesentlich mehr Gemälde im Dogenpalast, als vor den Bränden dort von ihm vorhanden waren, obwohl er zeitgleich mit dem Großauftrag der Ausmalung der Sala Superiore in der Scuola di San Rocco beschäftigt war und noch zahlreiche weitere Aufträge folgen sollten. Dieses Arbeitspensum konnte er nur mithilfe der Unterstützung seiner Werkstatt bewältigen, allen voran seines Sohnes Domenico, sodass ein guter Teil des Spätwerks zwar Entwurf und Handschrift des Künstlers trägt, aber keine eigenhändige Ausführung mehr ist oder nur noch in geringem Maße seinen Anteil hat.<sup>24</sup> Dies betrifft die überwiegende Zahl der Werke im Dogenpalast, so jene für die Sala del Collegio, die Sala del Senato, die Sala dello Scrutinio, die Sala del Maggior Consiglio und die oben erwähnte Decke der Sala delle Quattro Porte, welche mindestens unter Werkstattbeteiligung entstand.<sup>25</sup> Es betrifft jedoch ausdrücklich nicht die vier Bilder des mythologischen Zyklus, die 1577/78 für das Atrio Quadrato geschaffen wurden, das schon die Deckenausmalung Tintoretts beherbergt.<sup>26</sup> Obwohl sich die Bilder seit 1716 in der Sala dell'Anticollegio,<sup>27</sup> auf der anderen Seite der angrenzenden Sala delle Quattro Porte befinden, empfiehlt es sich, bei der Deutung den ursprünglichen räumlichen Zusammenhang nicht außer Acht zu lassen, insbesondere sofern man das Zugrundeliegen eines gewissen Gesamtkonzepts für das Atrio Quadrato postuliert.

Die vier Gemälde sind im Laufe der Zeit mehreren Restaurierungen und

---

<sup>22</sup> Zentralbild *Jupiter geleitet Venetia in die Lagune*, um 1577-81, Fresko, 500 x 290 cm, in: De Vecchi 1978, S. 121, Kat. 231A.

<sup>23</sup> Zu den Bränden und Zerstörungen vgl. Echols/Ilchman 2018, S. 143, 208. Zu den zerstörten Werken Tintoretts im Dogenpalast auch Pallucchini/Rossi 1982, Bd. 1, S. 265.

<sup>24</sup> Vgl. Roland Krischel, *Tintoretto*, Hamburg 1994, S. 108–111.

<sup>25</sup> Vgl. Von der Bercken 1942, S. 86–88.

<sup>26</sup> Vgl. Krischel 1994, S. 108, 111.

<sup>27</sup> Vgl. Hans Tietze, *Tintoretto: Gemälde und Zeichnungen*, London 1948, S. 363. Er und Brucher 2017, S. 223, geben 1716 als das Jahr der Verlegung an, während Wolters 2010, S. 73, bereits 1713 angibt und Sandro Sponza, *Le Allegorie del Tintoretto nella Sala dell'Anticollegio*, in: *Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia* 8, 1979, S. 73–80, hier 76, berichtet, dass die Bilder kurz vor 1733 ins Anticollegio gelangt sein müssen.

Konservierungen unterzogen worden. Die erste dokumentierte Restaurierung erfolgte 1780/81, einige Jahrzehnte nach der Verlegung der Bilder in das Anticollegio. Dank zweier Dokumente in den Archiven der venezianischen Aufsichtsbehörde für Denkmalschutz und kulturelles Erbe sowie im Archiv des Priesterseminars sind sogar die Namen der Beteiligten bekannt. Einer von ihnen hat Hinweise auf eine noch frühere, schlecht ausgeführte Teilrestaurierung festgehalten, deren Schäden durch die neuerliche Überarbeitung behoben werden sollten.<sup>28</sup> Eine vorläufige Konservierung wurde 1978 mit Mitteln der Save Venice Inc. durchgeführt, sowie jüngst im Jahr 2018 eine vollständige Reinigung, Konservierung und Restaurierung der Originalrahmen.<sup>29</sup> Sandro Sponza merkte 1979 an, dass weitere Instandsetzungsarbeiten im Laufe des 19. oder zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht auszuschließen seien, obwohl hierzu keine Aufzeichnungen bekannt sind.<sup>30</sup>

### 3 Der mythologische Zyklus aus dem Atrio Quadrato

Das ikonografische Programm jedes einzelnen der vier Bilder im Atrio Quadrato ist vielschichtig und heterogen, allen ist aber gemein, dass sie hintergründig stets auf Lob und Verherrlichung von Venedigs guter Regierung zielen, sowie die Einheit der Staatsorgane und ihre Großzügigkeit gegenüber loyalen Untertanen betonen sollen.<sup>31</sup> Vergegenwärtigt man sich den ursprünglichen räumlichen Kontext, wird diese gemeinsame Botschaft umso sinnvoller. Auswärtige Gesandte und Botschafter, welche beim Dogen oder dem Rat der Zehn zur Audienz geladen waren, betraten das dritte Stockwerk über die Scala d'Oro, deren Endpunkt das Atrio Quadrato bildet (Abb. 3). Gleichgültig, welchen Saal sie aufsuchen wollten, sie passierten dieses Vestibül, womit die vier Allegorien die ersten und dort einzigen Wandbilder waren, welche von den Besuchenden betrachtet werden konnten. Diese Bilder stellten praktisch den ersten Eindruck, gleichsam die Vorhut dar für die überbordende Fülle von Kunstwerken, die den Besucher im Dogenpalasts erwartete. Das Atrio ist ein verhältnismäßig kleiner Raum und der Betrachter stand nach dem mühsamen Treppenaufstieg unmittelbar vor den Gemälden.

---

<sup>28</sup> Vgl. Sponza 1979, S. 76–78.

<sup>29</sup> Vgl. URL: <https://www.savevenice.org/project/mercury-and-the-three-graces-the-forge-of-vulcan-minerva-mars-and-peace-bacchus-ariadne-and-venus> (13. April 2024).

<sup>30</sup> Vgl. Sponza 1979, S. 77.

<sup>31</sup> Vgl. Giorgio Tagliaferro, *Celebrating the most serene republic*, in: Echols/Ilchman 2018, S. 208–217, hier 211.

Tintoretto passte sein Werk diesen örtlichen Gegebenheiten an und konzipierte es für die Herausforderungen durch den kleinen Raum und das üppige Tageslicht, welches ihn erhellte.<sup>32</sup> Dies stellt die außerordentliche Fähigkeit des Malers unter Beweis, sich in Stil und Komposition flexibel den wechselnden Anforderungen durch Auftraggeberwünsche, Sujet, Bildträger und Raum anzupassen. Miguel Falomir machte darauf aufmerksam, wie stark sich der mythologische Zyklus in Komposition und Ausführung von den zeitgleichen Werken etwa in der Scuola di San Rocco unterscheidet.<sup>33</sup> Denn er bildet mit seinen Motiven zugleich eine Art Auftakt zum Bildprogramm der folgenden Säle und nimmt einige mythologische Gestalten und Bildthemen vorweg.<sup>34</sup> Dies blieb auch der Fall nach der Verlegung der Bilder in das Anticollegio (Abb. 4), das die Funktion eines Vorraums für die Sala del Collegio erfüllte, in dem Gesandte warteten, bis sie zur Audienz beim Dogen vorgelassen wurden und wo sich ihnen somit erneut Zeit bot, die Kunstausrüstung zu betrachten und von dieser über die Größe und Einheit der venezianischen Regierung belehrt zu werden.<sup>35</sup> Verloren ging dabei allerdings die kompositionelle Anpassung an die räumlichen Gegebenheiten des Atrio Quadrato. Einige der an den Gemäldeseiten teils abgeschnitten wirkenden Gliedmaßen oder Figuren hatten einen Zusammenhang mit der Ausstattung des Atrio mit seinen plastischen Pilastern zur Wandgliederung, welche es wirken ließen, als würden die Figuren dahinter verschwinden (Abb. 3).<sup>36</sup>

Was die Vergütung der vier Gemälde betrifft, griff Tintoretto erneut zur oben erwähnten Taktik und stellte die Höhe der Honorierung ins Ermessen der Auftraggeber, die den Malerkollegen Paolo Veronese und Jacopo Palma il Giovane die Begutachtung und Schätzung der fertigen Werke überließen. Der Künstler erhielt letztlich 50 Dukaten für jedes Bild und 17 Dukaten für Rahmung und Vergoldung.<sup>37</sup> Das Dokument, welches das Gutachten bezeugt, gibt ebenfalls Auskunft über die Motive der vier Bilder und die originale Hängung (Abb. 1), was eine zweifelsfreie Identifikation zulässt.<sup>38</sup> So befand sich, folgt man der Auswertung De Tolnays, unmittelbar neben dem oberen Treppenabsatz, links der Tür, zunächst *Die drei Grazien und Merkur* und darüber an der Decke ist noch immer der Putto mit der Versinnbildlichung des Frühlings zu sehen. An

---

<sup>32</sup> Vgl. Brucher 2017, S. 223f.

<sup>33</sup> Vgl. Miguel Falomir, *Mythologies*, in: Echols/Ilchman 2018, S. 191–199, hier 193, und Tietze 1948, S. 53f.

<sup>34</sup> Vgl. Wolters 1983, S. 245.

<sup>35</sup> Vgl. Emmrich 1988, S. 172.

<sup>36</sup> Vgl. Wolters 2010, S. 92.

<sup>37</sup> Vgl. Nino Barbantini (Hg.), *La mostra del Tintoretto: Catalogo delle opere*, Venedig 1937, S. 20f.

<sup>38</sup> Das entsprechende Abrechnungsdokument vom 10.11.1578 im Archivio di Stato di Venezia, Notatorio N° 28, S. 8, zitiert nach: Sponza 1979, S. 73.

der Fensterseite jener Südwand soll, unterhalb des Puttos für den Winter, *Vulcan mit den Zyklopen in der Schmiede* gehangen haben. An der Nordwand zur Seite der Treppe hin und gegenüber der *Grazien* hing demnach *Die Vertreibung des Mars durch Minerva* mit dem sinnbildlichen Sommer-Putto oberhalb. *Die Vermählung von Ariadne und Bacchus durch Venus* schließlich befand sich an der Westseite der Nordwand, neben dem Fenster, mit dem Putto des Herbstes.<sup>39</sup> Für Letzteres, sowie für das Vulcan-Bild, schlägt De Tolnay aus stilistischen Erwägungen heraus vor, dass diese von den vier Gemälden zuerst entstanden sein könnten. Ferner beginnt er die Aufzählung, gleichbedeutend mit einem Vorschlag für den Rundgang in der Betrachtung, mit der *Schmiede des Vulcan*, ohne dass im genannten Dokument ein Motiv als das Erste fixiert wäre. Da das Schriftstück jedoch nicht gleichbedeutend mit einem fixierten *Concetto* ist, bleibt die Reihenfolge der Betrachtung ohnehin den Rezipienten freigestellt, insbesondere nach der Verlegung des Zyklus in das Anticollegio, bei der *Die Drei Grazien und Merkur* und *Die Werkstatt des Vulkan* vertauscht wurden (Abb. 4).

Ein interessanter Aspekt des originalen räumlichen Kontextes ist der Einfall natürlichen Lichts von der Fensterseite her auf die Gemälde, der sich im bildimmanenten Lichteinfall abbildet, welcher zwar teils unlogisch erscheint, aber eben mit dem situativen Kontext korrespondiert. Dieser Aspekt trifft auch nach der Verlegung noch in gleichem Maße zu, eventuell lässt sich gar der Austausch der zwei letzten Bilder daraus erklären. Da *Die Werkstatt des Vulkan* in seiner gesamten Lichtsituation wesentlich dunkler erscheint, als *Die Drei Grazien*, scheint es auf der fensterabgewandten Seite besser platziert zu sein und der Logik der Beleuchtung eher zu folgen als zuvor.

Weil es jedoch in der jetzigen Situation der Hängung im Anticollegio nicht mehr möglich ist, einen Rundgang in Abfolge der zugeordneten Jahreszeiten zu vollziehen, beginnen wir mit den Betrachtungen auf der Fensterseite links neben der Tür zur Sala delle Quattro Porte, zu der man hereinkäme, und gehen im Uhrzeigersinn herum.

#### 4 Die Drei Grazien und Merkur

##### 4.1 Motiv, Bildaufbau und Raumkonzept

Das erste Gemälde zeigt bildfüllend die drei Grazien oder auch Chariten unter einem Baum, im Aufbruch begriffen und in Begleitung des Gottes Merkur hinter ihnen (Abb. 5).

---

<sup>39</sup> Vgl. De Tolnay 1963, S. 118, 126f.

Tintoretto griff auf geschickte kompositorische und stilistische Mittel zurück, um die allegorische Darstellung spezifisch an die Anforderungen des Raumes anzupassen. Das potenziell eher statische Motiv der ruhenden Grazien erhält durch die aufwärtsstrebende Bewegungsrichtung, die Mehransichtigkeit der Körper und die gedrehten Haltungen eine außerordentliche Dynamik, ihre Haltungen scheinen instabil zu sein. Gemeinsam mit der dennoch harmonisch wirkenden Bildkomposition sind diese Aspekte kennzeichnend für den Manierismus im Spätwerk Tintoretts. Dazu gesellen sich die für den Künstler typischen, scharfen Licht- und Schatteneffekte und kräftige, kontrastierende Farben, die er jedoch oft weniger grell einsetzt als sein Vorbild Tizian. Die annähernde Bildfüllung ist es, welche die Gesamtkomposition flächig erscheinen lässt und keinen klaren Fluchtpunkt zulässt, da es an Raumentiefe mangelt. Die zum Teil stark verkürzten Glieder sorgen dennoch für die Illusion eines Raums. Das Arrangement der Bilddiagonalen lässt das Auge wenig zur Ruhe kommen. Die einzige, fast zentrale Bilddiagonale führt von der rechts unten den Unterschenkel der Euphrosyne entlang, hinauf zur Achsel und setzt sich in der linksgeneigten Bewegung Merkurs fort bis in die linke obere Ecke. Eine parallele Entsprechung lässt sich links in der Geraden entlang des Beins der Jüngsten, Aglaia, finden, welche dann über Taille und Stirn zur Schulter des Merkur hinauf führt. Diese Doppelachsen stellen einen gewissen Gegenpol zur Dynamik der Bewegung dar, geben aber zugleich eine klare Richtung vor, in welche die gesamte Komposition zu kippen scheint. Zugleich wurden Besuchende, die das Atrio betraten, von diesem Motiv zu ihrer linken Seite und seiner zentralen Diagonalachse praktisch in den Raum hineingezogen.

Thalia mit der ihrer Schwester aufhelfenden Funktion und dem rechtwinklig geerdeten Bein, wirkt zwar der prinzipiellen Bewegungsrichtung entgegen, fügt sich aber letztlich mit der Linksneigung des Oberkörpers doch in die kompositionelle Richtung ein. Die nicht-axialen Linien sind ornamental angelegt, die Linienführung wirkt »*rhythmisch*« und ist »*ein beziehungsreiches Spiel von Kurven*«, wie Hetzer es so treffend ausdrückte.<sup>40</sup> Es sei auch auf das kräftige Chiaroscuro hingewiesen, das dem flächigen Motiv die nötige Plastizität verleiht, welche durch die mangelnde Bildtiefe anders nicht gegeben ist. Die auffällig gesetzten Lichtflecken, die von der rechts oben kommenden Sonne durch das Blätterdach fallen, und die scharf abgegrenzten Schatten erwecken den Eindruck gleißenden Tageslichts und dürften somit hervorragend die realen Lichtverhältnisse des

---

<sup>40</sup> Hetzer 1985, S. 598f.

Raums bildimmanent reflektiert haben.<sup>41</sup> Aufgrund der auffälligen Lichtverhältnisse geht Tintoretts präzise Behandlung der Gewänder und des Inkarnats fast unter. Die Fältelung der Tücher und individuelle Wiedergabe der Materialität weist jeder der Dargestellten eine eigene Farbe und ein eigenes Material zu. Fein gemalte, transparente Tücher enthüllen mehr, als sie bedecken und greifen ganz im Sinne der eingangs erwähnten Elementenlehre eine gewisse Leichtigkeit auf. Das braune Tuch scheint die Bildmitte zu erden, unterstützt durch die Fließrichtung des Stoffes und das reich gefaltete karminrote Tuch links unten ist die gesamte Komposition in dieser Ecke verankert. Emmrich erkannte im Blau des Lendentuches Merkurs außerdem einen Kontrapunkt zum Rot bei Aglaia.<sup>42</sup>

#### 4.2 Attribuierungen und Ikonografie

Die Grazien, stets als Dreiergruppe dargestellt, sind meist Begleiterinnen der Göttin Venus, ihr Name rührt vom lateinischen *Gratia* her, was sich mit Anmut, Dank oder Gunst übersetzen lässt. Ihr griechischer Name lautet *Charites*, was vermutlich von *Chara* kommt, der Freude. Ikonografisch werden sie, in ihrer Rolle als Begleiterinnen der Göttin der Liebe und Schönheit, mit Anmut, Lebensfreude und Harmonie assoziiert und stehen häufig im Zusammenhang mit dem Frühling. Man denke nur an die Darstellung der Grazien in Botticellis epochemachender *La Primavera* für die Florentiner Renaissance.<sup>43</sup> Die Assoziation der Grazien mit dem Frühling entspricht auch der in diesem Gemälde repräsentierten Jahreszeit. Der hier als ihr Begleiter im Hintergrund auftretende Merkur steht insbesondere als Bote der Götter für das Element der Luft, ebenso wie die Chariten, welche eine Unbeschwertheit und Lebensleichtigkeit verkörpern sollen.<sup>44</sup>

Die drei Grazien scheinen sich in Tintoretts Gemälde im Aufbruch zu befinden, erheben sich eine nach der anderen, als seien sie von Merkur dazu aufgefordert worden, unter dessen Schutz sie stehen.<sup>45</sup> Die Göttinnen erzeugen in ihrer aufwärtsstrebenden

---

<sup>41</sup> Diesbezüglich ist die exakte Rekonstruktion der originalen Hängung in Abb. 1 interessant, die den Platz der einzelnen Gemälde und somit die entsprechenden Lichtverhältnisse im Raum aufgreift. Indirekt hat De Tolnay 1963, S. 118–127, dies bereits vorgenommen über den Rückschluss zur Positionierung der Putti-Gemälde und Figuren des Oktogons an der Decke des Atrios.

<sup>42</sup> Vgl. Emmrich 1988, S. 176.

<sup>43</sup> Sandro Botticelli: *La Primavera*, 1482–1485, Tempera auf Holz, 203 x 314 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi.

<sup>44</sup> Vgl. De Tolnay 1963, S. 124.

<sup>45</sup> Vgl. Vincenzo Cartari, *Le imagini dei Dei de gli Antichi, nelle quali si contengono gl'Idoli, Riti, ceremonie, & altre cose appartenenti alla Religione de gli Antichi*, Venezia 1571, S. 563.

Bewegung eine Dynamik von der linken unteren Ecke nach rechts oben. Die Reihenfolge entspricht zugleich dem meist zugeschriebenen Alter. Links als Rückenfigur sitzt die Jüngste, Aglaia, die *Glänzende* oder *Strahlende*, mittig erhebt sich Euphrosyne, der *Frohsinn*, und rechts kniend hilft ihr die älteste Schwester auf, Thalia, die *Blühende*.<sup>46</sup> Jeder der Drei sind entsprechende Attribute zugeordnet, so stützt sich die der Göttin Fortuna nahestehende Aglaia auf einen Würfel, was in der politisch-ikonologischen Deutung hier womöglich ein Hinweis auf die von den Göttern mit einem günstigen Schicksal bedachte Lagunenstadt sein mag. Euphrosyne hat ihr Attribut, eine kleine weiße Rose, in der ausgestreckten Hand und Thalia hält einen Myrtenzweig. Beide Gewächse sind der Aphrodite heilig.<sup>47</sup> Deutlich wird hier, dass Tintoretto sich für seine Darstellung offensichtlich an dem 1556 und erneut 1571 erschienenen, ersten mythografischen Handbuch von Vincenzo Cartari orientierte, wie bereits Giorgio Tagliaferro feststellte.<sup>48</sup> Denn Cartari beschreibt in seinem Werk den von Tintoretto verwendeten ikonografischen Rahmen, benennt die Grazien, ordnet ihnen die oben genannten Attribute zu und der zugehörige Kupferstich führt diese deutlich sichtbar auf. Darüber hinaus wusste er um die Symbolik der Myrte und der weißen Rose als die der Aphrodite zugeordneten Pflanzen und um die Chariten als ihre Begleiterinnen.<sup>49</sup> Interessant ist nun ferner noch, was Cartari zur Körperhaltung der Grazien sagt:

»Da che viene che di loro una sta con le spalle verso noi, e due ci guardano, dandoci perciò ad intendere, che nel ricambiare il bene fattoci habbiamo da essere più liberali assai, che quado siamo noi i primi à fare beneficio altrui, qual non si dee però fare aspettandone rimuneratione, perché chi questo fa usuraio più tosto può essere detto che liberale bene fattore.«<sup>50</sup>

Carlo Ridolfi, der den drei Grazien allerdings keine Namen zuordnete, zog das Handbuch vermutlich schon 1648 zu Rate für die Interpretation der Gemälde, sofern er damals nicht noch auf eine schriftlich fixierte Programmbeschreibung zurückgreifen konnte.<sup>51</sup> Doch weder Ridolfi, noch die ihn überwiegend rezipierenden Experten der jüngsten

---

<sup>46</sup> Namen, Zuordnungen und Übers. nach Emmrich 1988, S. 176, sämtliche Fachliteratur folgt ihr einstimmig, vgl. auch Andrea Alciati, *EMBLEMATA D. A. ALCIATI*, Paris 1550 (StSB Augsburg, Kst 27), Emblem *Gratiae*, S. 175f. Thalia dort jedoch als *Pithus*.

<sup>47</sup> Vgl. W. H. Roscher (Hg.), *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Leipzig 1884–90, Bd. 1, S. 398, 875, 879.

<sup>48</sup> Vgl. Tagliaferro 2018, S. 213.

<sup>49</sup> Vgl. Cartari 1571, S. 536f., 559–564. Warum Emmrich 1988, S. 176, der Thalia einen *Lilienstängel* statt des Myrtenzweigs zuordnet, bleibt offen.

<sup>50</sup> Cartari 1571, S. 561. Vgl. auch John Mulryan, *Vincenzo Cartari's Images of the Gods of the Ancients: The First Italian Mythography*, Tempe, Arizona 2012, S. 430.

<sup>51</sup> Vgl. Ridolfi/Corsato 2019, S. 161.

Fachliteratur sind auf den Aspekt der alternierenden Körperhaltungen näher eingegangen. Dabei nutzte Tintoretto die im Handbuch beschriebene Ikonografie zu den Grazien nicht nur, um sein manieristisches Können in Bezug auf die Körperdarstellung in variierender Ansicht zu untermauern und mithilfe dieser Mehransichtigkeit bildimmanent Stellung zum seinerzeit hochaktuellen Paragone-Streit zu beziehen, wie Brucher vollkommen zu Recht anmerkte.<sup>52</sup> Vielmehr setzte er genau den Anspruch aus Cartaris Werk um, eine der Schwestern sei in Rückenansicht zu zeigen, um die doppelte Entlohnung einer einzelnen, altruistischen Wohltat allegorisch darzustellen.<sup>53</sup> Auf diese Weise soll reflektiert werden, dass die Grazien insbesondere für Dankbarkeit stehen, ein Wert, der sich leicht auf die spezifisch venezianische Lesart der Allegorien übertragen lässt. Diese Interpretation kann sowohl als Dankbarkeit der Bürger für die proklamierte Großzügigkeit durch den Senat gelesen werden, als auch als Anerkennung des Senats für die unabdingliche Staatstreue seiner Bürger. In jedem Falle passt dies bestens zur allseits betriebenen Selbsterhöhung der Serenissima-Regierung.

Der römische Gott Merkur hat, vollkommen in den linken Hintergrund abgedrängt, nicht nur die Rolle des Begleiters der Grazien inne. Er ist der Schutzgott der Reisenden, verkörpert hier aber als Bote und Vermittler der Götter im Besonderen die Diplomatie, derer sich Venedigs Führung verpflichtet sah, und den Handel, über den er ebenfalls wachte.<sup>54</sup> Der Seehandel war wichtigstes wirtschaftliches Standbein der Serenissima und bescherte dem Staat jenen Wohlstand, welchen er mit Vernunft an verdienstvolle Bürger verteilte, so zumindest beanspruchte es der Senat für sich selbst. Wobei Vernunft und Eloquenz als weitere Aspekte der klugen Diplomatie galten, die sich in Merkur vereinten.<sup>55</sup> Cartari benennt ihn explizit als Begleiter der Grazien, weil er die Wohlüberlegtheit anzeige, die hinter der Verteilung von Wohltaten und Dankbarkeit stehe, die die Chariten repräsentieren.<sup>56</sup> Was die Attribute des Merkur betrifft, sind der geflügelte Helm und der Caduceus in seiner rechten Hand angedeutet, sowie ein leichter, roter Umhang hinter der linken Schulter. Erneut griff der Maler an dieser Stelle auf Cartari zurück, der die genaue Zusammensetzung und Herkunft der tradierten Attribute erläuterte.<sup>57</sup> Der Caduceus oder Heroldsstab ist am oberen Ende mit zwei kleinen

---

<sup>52</sup> Vgl. Brucher 2017, S. 226.

<sup>53</sup> Vgl. Cartari 1571, S. 561.

<sup>54</sup> Vgl. Brucher 2017, S. 224; Bernhard Huss, *Hermes*, in: Maria Moog-Grünwald et al. (Hg.), *Mythenrezeption (Der Neue Pauly, Suppl., Bd. 5)*, Stuttgart 2008, S. 344–51, hier 344–46.

<sup>55</sup> Vgl. Tagliaferro 2018, S. 213.

<sup>56</sup> Vgl. Cartari 1571, S. 563.

<sup>57</sup> Zum Helm und Umhang auf der linken Schulter ebd., S. 323.

Flügeln versehen und in der Länge von zwei Schlangen umwunden. Hermes soll ihn von Apollon erhalten haben, als Dank für seine Lyra.<sup>58</sup> Dieser Stab avancierte zum internationalen Symbol wichtiger Botschafter, später ausgeweitet auch auf Handel und Wirtschaft. Merkurs Bedeutung als Bote, Gott des Handels, der Diplomatie und deren Bewältigung dank geschickter Rede und Eloquenz sind im Handbuch ebenfalls ausführlich erläutert.<sup>59</sup>

## 5 Die Vermählung Ariadnes mit Bacchus durch Venus

### 5.1 Mythos, Bildaufbau und Komposition

Die Szene der Vermählung der Ariadne und des Bacchus (Abb. 6) ist das einzige Motiv des vierteiligen Zyklus, dem tatsächlich eine mythologische Erzählung der Antike zugrunde liegt, im Gegensatz zu den drei anderen, rein allegorischen Motiven.

Dargestellt sind Ariadne, links sitzend und Bacchus rechts tiefer stehend, welcher ihr einen Ring entgegenhält. Über ihm schwebt waagrecht und mit dem Rücken den Betrachtenden zugewandt, Venus, die ein Diadem über Ariadnes Haupt hält und zugleich deren Hand in Richtung des Rings führt.

Der verbreitetsten Form des Mythos zufolge half die kretische Königstochter Ariadne dem attischen Thronerben und Helden Theseus mithilfe eines Fadens, aus dem Labyrinth zu entkommen, welches ihr Vater Minos erbaut hatte, um den menschenfressenden Minotaurus, seinen Stiefsohn, zu beherbergen.<sup>60</sup> Theseus hatte ihr im Gegenzug die Ehe versprochen und nahm sie mit zurück nach Athen, ließ sie aber unterwegs auf der Insel Naxos allein zurück.<sup>61</sup> Dort wurde sie von Dionysos schlafend aufgefunden, welcher sie ehelichte und ihr göttliche Unsterblichkeit verlieh, sowie die ihr von Aphrodite geschenkte Krone mit neun Edelsteinen an den Nachthimmel versetzte, als Sternbild Corona Borealis (Nördliche Krone) mit neun Sternen.<sup>62</sup>

Das Gemälde bildet den Moment der göttlichen Vermählung ab und nimmt zugleich die Erhebung Ariadnes zur Unsterblichkeit vorweg, sowie die Versetzung ihres Diadems an

---

<sup>58</sup> Ebd., S. 312f.

<sup>59</sup> Ebd., S. 328–31.

<sup>60</sup> Zu den zahlreichen antiken Autoren und den variierenden Versionen, in denen sie den populären Mythos referieren, vgl. Roscher 1884–1890, Bd. 1, S. 540–542.

<sup>61</sup> Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, VIII.174–187; *Fasti*, III.459–516; Homer, *Odyssee*, XI.321–325; Plutarch, *Theseus*, XX.

<sup>62</sup> Nach Ovid, siehe Anm. 61, vgl. auch Hesiod, *Theogonie*, 947–952.

den Götterhimmel. Bacchus, als römischer Gott des Weines und der Ausschweifung mit dem ihm seit jeher attribuierten Efeu und Weinlaub bekränzt und bekleidet, präsentiert Ariadne mit der rechten Hand einen Ring. In der linken Hand hält er halb verdeckt eine Traube Wein, die ihn unverwechselbar als Gott des Weines identifizieren soll.<sup>63</sup> Zugleich geben Laub und Wein den zentralen Hinweis auf die Jahreszeit, die in diesem Bild repräsentiert ist, den Herbst. Das Meer im Hintergrund referiert auf das Element des Wassers.

Ariadne sitzt auf dem Felsen wie auf einem Thron und stützt sich mit dem rechten Unterarm auf einen Felsvorsprung, über den ein schwerer, scharlachroter Vorhang drapiert ist, der hinter ihr nach oben aus dem Bild hinaus verläuft und Assoziationen zu den Baldachinen hinter Thronsitzen hervorruft. Ihre Scham wird über beide Oberschenkel durch ein gefälteltes, glänzendes Tuch verdeckt, dessen kräftiges Azurblau erneut den Meeresbezug aufgreift. Rechts neben ihr und über Bacchus schwebt die in perspektivisch stark verkürzter Rückenansicht dargestellte römische Liebesgöttin Venus. Sie führt Ariadnes linke Hand unterstützend in Richtung des Rings, während sie mit der Rechten das bereits mit Sternen versehene goldene Diadem über Ariadnes Haupt hält. Um die Hüfte der sonst unbekleideten Venus schlingt sich ein zarter, vollständig transparenter Schleier, dessen Ende im Wind flattert. Dieser zeigt deutlich die gleiche meisterhafte Transparenzdarstellung, wie sie sich bei den *Drei Grazien und Merkur* finden lässt. Das Profil Ariadnes mit der zeitgemäßen Flechtfrisur findet sich ähnlich wieder im Profil der Venus des etwa 30 Jahre zuvor entstandenen Deckenbildes *Venus und Adonis* von Tintoretto im Palazzo Pitti.<sup>64</sup>

Seitlich neben Ariadne lässt sich im Hintergrund eine Landzunge im Meer erahnen, auf der sich sehr vage ein festungsartiges Bauwerk erhebt. Unterhalb der Beine der schwebenden Venus zeichnet sich um einiges deutlicher das Schiff des davonfahrenden Theseus in der Ferne ab. Damit ist eine klare Referenz an die vorangegangene Mythos Erzählung hergestellt, die die Szene von einer rein allegorischen Darstellung abhebt. Ferner tritt hier ein Bezug zur Schifffahrt hinzu, der für die Serenissima und ihren Herrschaftsanspruch so elementar war. Ariadne selbst steht in diesem Zusammenhang als Sinnbild für die venezianische Republik, die sich als aus dem Meer

---

<sup>63</sup> Nach dem Ende der Spätantike wurde Bacchus fast nur noch mit seiner Funktion als Gott des Weines und den damit verbundenen Ausschweifungen assoziiert. Die zahlreichen anderen Aspekte, die der Gott der Antike in sich vereinte, waren bis in die Moderne weitgehend vergessen oder ignoriert. Vgl. dazu Ulrich Van Loyen/Gerhard Regn, *Dionysos*, in: Moog-Grünewald 2008, S. 230–246, hier 230–236.

<sup>64</sup> Vgl. *Venus und Adonis*, 1543/44, Öl auf Lw., 145 x 272 (beschnitten), Florenz, Palazzo Pitti, in: Pallucchini/Rossi 1982, Bd. 1, S. 140, Kat. 66 und Bd. 2, S. 325.

geboren ansah.<sup>65</sup> Aus dem Meerscham geboren ist dem geläufigen Mythos nach ebenfalls ihre Schutzmatronin Venus.<sup>66</sup> Roscher hebt in diesem Zusammenhang hervor, wie der Aphrodite aufgrund dieser Art der Geburt eine starke, ursprüngliche Verbindung zum Meer anhaftet und berichtet von Darstellungen, in denen die Göttin gar von der personifizierten See, Thalassa, auf den Armen an den Strand getragen wird.<sup>67</sup> In der frühneuzeitlichen Emblemik wurde Venus insbesondere als Schutz- und Stiftergöttin der Ehe hervorgehoben und jene Rolle oft überbetont gegenüber der eigentlichen, antiken Symbolik der griechischen Aphrodite.<sup>68</sup> Diese lag viel deutlicher in der romantischen und erotischen Funktion der Liebesgöttin, sowie zugleich in der Repräsentation weiblicher Schönheit und Fruchtbarkeit.<sup>69</sup> Der Schutz der Ehe oblag vielmehr Hera, die ferner eine der klassischen Muttergottheiten war.<sup>70</sup> Die Zuschreibung an Venus, Beschützerin und Stifterin der Ehe zu sein, kann in dieser Szene als besonders wichtige Funktion betrachtet werden und referiert erneut auf die Verwendung von Cartaris Handbuch.<sup>71</sup> Venus als Göttin des Ehebundes und darüber hinaus als Allegorie der häuslichen, tugendhaften Gattin lässt sich in vielen frühneuzeitlichen Emblemata wiederfinden, beispielsweise jener weitverbreiteten des Andrea Alciati von 1531.<sup>72</sup> So stiftet die Göttin in hier besprochenen Gemälde die Verbindung zwischen Bacchus und Ariadne, indem sie die Hand der Königstochter dem jungen Gott zuführt. Die Hände der drei Figuren treffen sich beinahe in der Bildmitte und bilden einen »Angelpunkt« des Bildes, das Motiv scheint »gewissermaßen einer Drehung fähig« um den Mittelpunkt herum.<sup>73</sup> Diese Bildkomposition Tintorettos scheint eine Richtung des Drehimpulses entgegen dem Uhrzeigersinn vorzugeben, resultierend aus der jeweiligen Rechtsbeugung der inneren Arme. Venus erfüllt neben der Funktion der Brautführerin ebenso jene eines optischen Bindeglieds zwischen dem Brautpaar, indem sie scheinbare Berührungspunkte zu beiden hat, während Bacchus und Ariadne selbst sich nicht berühren.<sup>74</sup> Der stumpfe Winkel, den ihr Körper im Verhältnis zum Paar

---

<sup>65</sup> Vgl. Emmrich 1988, S. 173.

<sup>66</sup> Vgl. Hesiod, *Theogonie*, 188–198.

<sup>67</sup> Vgl. Roscher 1884–1890, Bd. 1, S. 402.

<sup>68</sup> Zu dieser Neuzuschreibung in der Frühen Neuzeit, vor allem in der Emblemik, vgl. Bettina Full, *Aphrodite*, in: Moog-Grünwald 2008, S. 97–114, hier 105–107.

<sup>69</sup> Vgl. zu Venus in der Antike Roscher 1884–1890, Bd. 1, S. 397–401 und 1924–1937, Bd. 6, S. 183f.

<sup>70</sup> Ebenfalls von Cartari 1571, S. 172, 193, 197 erwähnt.

<sup>71</sup> Ebd., S. 548.

<sup>72</sup> Vgl. Andrea Alciati, *Emblematum liber*, Augsburg 1531 (SuStB Augsburg, A-1641), fol. F1 verso. Ebenso bei Cartari 1571, S. 542.

<sup>73</sup> Von der Bercken 1942, S. 66.

<sup>74</sup> Vgl. Brucher 2017, S. 229.

bildet, lässt den Drehimpuls der Komposition nicht überhand nehmen. Es lassen sich ähnlich ornamentale Linienführungen beobachten, wie sie bei den *Drei Grazien* auftreten.<sup>75</sup> So zeichnet Bacchus' Körper eine deutliche Rechtskurve, während Ariadne sich nach links neigt und eine gekrümmte Linie entlang der linken Körperseite bildet, die sich im Vorhang fortsetzt. Gebrochen wird diese Gesamtkonstruktion nur zurückhaltend von der Horizontlinie im Hintergrund. Eine weitere Diagonale, die das Bild mittig von links oben nach rechts unten teilt, lässt sich über die ausgestreckten Arme von Ariadne und Bacchus konstruieren, womit sich eine Ausgewogenheit zwischen geraden und geschwungen Linien ergibt. Die Komposition wirkt dynamisch und besitzt zwar einen Drehimpuls, gerät dabei aber nicht aus dem Gleichgewicht und wirkt, anders als die *Drei Grazien*, nicht instabil.

## 5.2 Spezielle Symbolik und Interpretation der Objekte

Zwei Objekten im Gemälde kommt eine besondere Bedeutung zu, dies sind zum einen der Ring und zum anderen das Diadem. Der Ring, den Bacchus Ariadne zum Ehebündnis darreicht, symbolisiert zugleich die *Vermählung Venedigs mit der Adria*.<sup>76</sup> In diesem Zusammenhang wird von der venezianischen Legende vom Ring des heiligen Markus berichtet, dem Stadtpatron, den ein Fischer gefunden und dem ersten Dogen überreicht haben soll.<sup>77</sup> Weiterhin soll in Venedig seitdem jährlich die Zeremonie der *Vermählung mit dem Meer* stattgefunden haben, in welcher der Doge immer an Christi Himmelfahrt einen goldenen Ring in die See warf an jener Stelle, wo sich die Lagune zum Meer öffnet, um die Verbindung der Serenissima mit der Adria symbolisch zu bekräftigen und zu erneuern.<sup>78</sup> Diese fand zur Entstehungszeit des Gemäldes noch jedes Jahr statt und muss dem Künstler somit wohlvertraut gewesen sein. Die Assoziation Ariadnes mit Venetia als Herrscherin über die Adria, welche hier vorgenommen wird,<sup>79</sup> erfährt Bestätigung im Deckenfresko der Sala delle Quattro Porte einen Raum weiter. Dort wird der Herrschaftsanspruch Venedigs präzisiert in dem von Tintoretto etwa zeitgleich realisierten Zentralbild *Jupiter geleitet Venetia in die Lagune*.<sup>80</sup> Der Programmentwurf

---

<sup>75</sup> Vgl. Hetzer 1985, S. 598f.

<sup>76</sup> Brucher 2017, S. 228.

<sup>77</sup> Vgl. De Tolnay 1963, S. 124.

<sup>78</sup> Vgl. Tagliaferro 2019, S. 211. Laut Wolters 1983, S. 271, sahen die Venezianer selbst diese Zeremonie als zurückgehend auf das von Papst Alexander III. 1177 gewährte Privileg der Seefahrt und freien Navigation auf der Adria für die Serenissima, allerdings soll sie schon zuvor etabliert gewesen sein.

<sup>79</sup> Vgl. Tagliaferro 2019, S. 211.

<sup>80</sup> *Giove proclama Venezia regina del mare*, um 1577–1581, Fresko, 500 x 290 cm, Venedig, Palazzo Ducale, Sala delle Quattro Porte.

stammte von Francesco Sansovino, basierend auf dem vor dem Brand von 1574 vorhandenen Programm und wurde wahrscheinlich vor allem unter Werkstattbeteiligung Tintoretts ausgeführt.<sup>81</sup> Interessanterweise treten im Deckenbild viele der mythologischen Figuren des vierteiligen Bildzyklus erneut auf: So lassen sich leicht Bacchus und Venus identifizieren, ebenso Merkur und Vulcan. Die Referenz auf das Fresko funktioniert sowohl für den Originalzusammenhang des Zyklus im Atrio Quadrato als auch nach der Verlegung in die Sala dell'Anticollegio, da die Sala delle Quattro Porte der Durchgangsraum ist, der die beiden verbindet. Emmrich postuliert gar eine Vorausdeutung in den *Drei Grazien* auf das benachbarte *Jupiter geleitet Venetia in die Lagune* und sieht in der Aufbruchsstimmung der Grazien und Aufforderung Merkurs den Beginn des Geleitens mit dem Ziel der Lagune Venedigs.<sup>82</sup> Deutlich offensiver ist das Motiv der sogenannten *Adriaci Regina Maris* in der Sala del Senato anzutreffen,<sup>83</sup> im einige Jahre später entstandenen monumentalen Deckengemälde *Venetias Herrschaft über das Meer*, vermutlich nur noch nach Entwurf Tintoretts angefertigt.<sup>84</sup> Auch hier verbinden sich Venedigs Herrschaftsanspruch über die Adria mit mythischer Legitimation und dem Auftreten antiker Götter wie Merkur und Mars. Die Allegorie der Venetia als Herrscherin der Adria findet sich noch in zahllosen weiteren Bildwerken im und am Dogenpalast.

Das zweite allegorisch aufgeladene Objekt ist Ariadnes Sternendiadem. Dieses wird im Mythos zunächst als mit neun Edelsteinen besetzt beschrieben und später, im Zuge der Aufnahme Ariadnes unter die Unsterblichen, als Sternbild Nördliche Krone, auch Gnosische Krone, in neun Sterne umgewandelt und an den Nachthimmel versetzt.<sup>85</sup> Dies geschieht bei Ovid durch Bacchus selbst, der die Krone zum Sternbild erhebt.<sup>86</sup> In den meisten frühneuzeitlichen Handbüchern wurden zwar etliche Embleme zu Bacchus beschrieben, zu Ariadne jedoch ließen sich keine finden. Bei Cartari wird die Ariadne-Passage ebenfalls nur kurz angerissen im Zusammenhang mit Bacchus, der sich der von Theseus Zurückgelassenen nähert.<sup>87</sup> Dies lässt den Schluss zu, Tintoretto müsse mit den mythologischen Erzählungen gut vertraut gewesen sein und könnte direkt auf Kopien antiker Schriften zurückgegriffen haben. Diese Quellen fanden vor allem ab dem späten

---

<sup>81</sup> Vgl. De Vecchi 1970, S. 121, Kat. 231A.

<sup>82</sup> Vgl. Emmrich 1988, S. 171, 177.

<sup>83</sup> Vgl. Wolters 1983, S. 271, Abb. 279.

<sup>84</sup> Tintoretto Werkstatt oder Nachfolge, *Il trionfo di Venezia come regina dei mari*, um 1581–1584, Öl auf Lw, 810 x 420 cm, Venedig, Palazzo Ducale, Sala del Senato, vgl. De Vecchi 1970, S. 125, Kat. 254A.

<sup>85</sup> Vgl. Ovid, *Fasti*, III.459–460, 509–516; Ovid, *Metamorphosen*, VIII.181–187.

<sup>86</sup> Ebd., vgl. auch Hesiod, *Theogonie*, 947–949.

<sup>87</sup> Vgl. Cartari 1571, S. 422.

15. Jahrhundert verstärkt Verbreitung in gedruckten Erst- oder Neuauflagen in Latein und Italienisch. Außerdem dürfte der venezianischen Bürgerschaft aufgrund der oben erwähnten jährlichen Zeremonie der *Vermählung mit der Adria*, der Mythos um Ariadne ganz besonders vertraut gewesen sein. So überrascht es kaum, wie Tintoretto in seiner Darstellung selbstbewusst die Erzählung interpretiert und eine Gleichzeitigkeit zweier Abläufe der Geschichte postuliert – der Vermählung, sowie der Krönung Ariadnes zur Unsterblichen. Seine Darstellung ist ein unmittelbares Zitat Ovids, der explizit die Verleihung der Krone an die Braut durch Venus benennt, die diese zuvor von ihrem Gatten Vulcan erhalten hatte.<sup>88</sup>

Trotz des Mangels an zeitgenössischer Emblematis-Literatur zu diesem Mythos wusste schon Ridolfi den Bezug zur Serenissima hier richtig zu deuten. So sah er Venedig als mit göttlicher Gnade und Gütern reich beschenkt, wie Ariadne von Venus beschenkt wird und beschrieb das Sternendiadem als Sinnbild für die Krönung Venedigs mit ewiger Freiheit.<sup>89</sup> Insofern wird erneut auf eine Legitimation venezianischer Privilegien durch göttliche Gunst verwiesen, wie schon bei *Jupiter geleitet Venetia in die Lagune*. Ferner nimmt Ridolfi ebenfalls Bezug darauf wie die Serenissima, gleich der hier Patin stehenden Venus, aus Abhängigkeit zum Meer heraus geboren wurde. Betrachtet man nun noch den Aspekt, dass das minoische Königreich des Mythos, dem Ariadne entstammte, als Inbegriff einer Thalassokratie galt, rundet dies das allegorische Bild ab und erklärt, weshalb insbesondere der Ariadne-Mythos als Sinnbild für Venedigs Seemacht taugte.

Wie sehr der Künstler seine Bilderfindung bei diesem Auftrag in die Dienstbarkeit der Republikverherrlichung stellte, wird noch deutlicher, zieht man zum Vergleich Tizians Interpretation der antiken Erzählung heran (Abb. 7), des großen Idols Tintoretts.<sup>90</sup> Tizian verarbeitete einen vollkommen anderen Ansatz zum Mythos, der nicht nur wenig Allegorisches hat, sondern vor allem dicht am antiken Verständnis von Dionysos bleibt. Der Gott tritt schwebend auf und befindet sich in Begleitung seines typischen Festzuges aus Mänaden, dem Silenus und den Satyrn. Auch der von Pantheren gezogene Wagen des Gottes entspricht der antiken Mythologie ebenso wie der zeitgenössischen Emblematis, die wiederum bei Cartari nachzulesen ist.<sup>91</sup> Allerdings nimmt auch Tizian, ebenfalls vorausdeutend auf das göttliche Schicksal Ariadnes, das Sternbild der Nördlichen Krone

---

<sup>88</sup> Vgl. Anm. 85.

<sup>89</sup> Vgl. Ridolfi/Corsato 2019, S. 162.

<sup>90</sup> Tizian, *Bacchus und Ariadne*, 1520–1522, Öl auf Lw., 190 x 175 cm, London, National Gallery.

<sup>91</sup> Vgl. Cartari 1571, S. 432.

vorweg, die bereits am Himmel zu erkennen ist.<sup>92</sup> Dieser Umstand verdeutlicht die damalige Etabliertheit von Emblemata und mythografischen Schriften, auf welche die Künstler der Frühen Neuzeit für ihre Bilderfindungen gern zurückgriffen.

Insofern ist auch die von Von Der Bercken postulierte Beratung Tintoretts durch gelehrte Bekannte hinsichtlich der mythologischen Motive entschieden in Frage zu stellen.<sup>93</sup> Selbst wenn der Künstler mit den Feinheiten antiker Mythografie selbst weniger vertraut gewesen sein sollte, was sich keinesfalls belegen lässt, impliziert dies nicht zwangsläufig einen Dritten als Ratgeber. Dem widerspricht einerseits die vornehmlich universell aufgestellte Bildung des oberen Bürgertums der Zeit, vor allem bezüglich antiker Autoren, andererseits aber auch die häufige Legitimation der *Serenissima* in Rückgriff auf klassische Mythologie. Außerdem scheint mir auch die damalige Popularität solcher Handbücher, wie jener Cartaris und Alciatis, dieser Behauptung etwas entgegenzusetzen. Außerdem dürfte Tintoretto, vor allem in seinem Spätwerk, keineswegs »*der ungelehrte Maler*« gewesen sein, als den Von Der Bercken ihn darstellt.<sup>94</sup>

## 6 Die Vertreibung des Mars durch Minerva

### 6.1 Motiv und Bildaufbau

Auf die *Vermählung Ariadnes mit Bacchus* an der Fensterseite der Nordwand, jener zur Sala del Collegio, folgt an der Innenseite neben der Tür die *Vertreibung des Mars durch Minerva* (Abb. 8, Abb. 9). Dieser Darstellung liegt erneut keine konkrete Erzählung zugrunde, wobei diese Allegorie ein in der Bildkunst häufiger aufgegriffenes Motiv ist. Minerva, die römische Göttin der Weisheit, Kunst, Handarbeit und klugen Kriegstaktik ist mittig links zu sehen, wie sie rechts Mars, den Gott des rohen und gewalttätigen Krieges, zurückweist. Links von ihr sitzt abgewandt Pax, die Verkörperung des Friedens, vor einem Sonnenaufgang und am äußeren linken Bildrand neben ihr beugt sich entweder Concordia, die Eintracht, oder Abundantia, die Personifikation von Wohlstand und Überfluss im ganzen Volk ins Bild.<sup>95</sup> In diesem Gemälde sollen sowohl der Sommer als auch das Element Erde repräsentiert werden, wobei das diesbezügliche Indiz vor

---

<sup>92</sup> Wobei er, wohl versehentlich, nur acht, statt der ausdrücklichen neun Sterne abbildete.

<sup>93</sup> Vgl. Von der Bercken 1942, S. 66.

<sup>94</sup> Ebd.

<sup>95</sup> Vgl. Roscher 1884–1890, Bd. 1, S. 4. Zur Identifikation der Figur siehe weiter unten, Abschnitt 6.2.

allem das Füllhorn links oben ist. Dieses ist mit Obst, Sommerlaub und Getreide gefüllt, die im Spätsommer geerntet werden und als Erzeugnisse der Erde gelten.

Minerva steht im Bildzentrum, im tiefblauen Gewand und mit schimmernden Rüstungsteilen. Über der linken Schulter hängt ihr ein blassrosa Umhang und in eher ungewohnter Weise ist die Göttin barhäuptig dargestellt. Sowohl der Helm, den sie sonst in der ihr eigenen Ikonografie auf den Kopf geschoben trägt, als auch die Aegis mit dem Gorgonenhaupt, welche sie meist über den Schultern trägt, fehlen auffallend in Tintorettos Darstellung. Der leuchtend rote Speer hingegen, welcher an ihrem Hals lehnt, sticht hervor und scheint das Bild vertikal zu teilen. Wie von Brucher angemerkt wurde, geschieht das dem Goldenen Schnitt folgend im Verhältnis 3:2.<sup>96</sup> Dies wurde vom Künstler genutzt, um eine deutliche Trennung zwischen Frieden und Wohlstand (Minerva, Pax und Concordia/Abundantia) auf der einen und dem Krieg (Mars) auf der anderen Seite herzustellen. Der Speiß ist das einzig verwandte klassische Attribut der Minerva, wie es auch in Cartaris Handbuch aufgeführt wurde. Cartari zitiert in diesem Zusammenhang die Deutung antiker Autoren, die im Speiß ein Gleichnis zu einem weisen Rat sehen, welcher ebenfalls stark genug sei, etwas zu durchdringen und daher zu Minerva als Göttin der Weisheit gehöre.<sup>97</sup> In Tintorettos Darstellung könnte insofern ein Bezug dazu bestehen, als dass das Abwehren des Krieges zugunsten von Frieden und Wohlstand der kluge Ratschlag ist, der den Adressaten mitgegeben werden soll. Der Kriegsgott Mars nimmt etwas abgedrängt ungefähr das rechte Bilddrittel ein und ist in eine schwarz glänzende Vollplattenrüstung mit kurzem Bein gewandert. Sich vom Betrachter leicht abwendend, stützt er sich halb stehend, halb sitzend auf einen mit scharlachrotem Tuch bedeckten Vorsprung. Das Rot suggeriert hier deutlich die Aggression und das Blutvergießen des Krieges und bildet einen Kontrast zum ruhigen Blau von Minervas Gewand. Das leuchtendere Rot des bildteilenden Speers deutet im Vergleich dazu an, wie die Grenze zwischen Frieden und Krieg nachdrücklich gezogen wird. Mars, der von der Göttin mit dem linken Arm abgedrängt wird, hält ebenfalls eine Lanze, welche von der Szene weggeneigt über den rechten Bildrand hinausragt und seine fliehende Bewegungsrichtung unterstreicht. Dabei blickt er beinahe furchtsam auf die ihn fernhaltende Minerva zurück.

Der Blick auf den Hintergrund ist lediglich in der rechten, oberen Bildhälfte neben Mars freigegeben, sowie zwischen ihm und Minerva. Sichtbar wird dort die Andeutung einer

---

<sup>96</sup> Vgl. Brucher 2017, S. 230.

<sup>97</sup> Vgl. Cartari 1571, S. 376.

Festung auf einer Landzunge, die aus den Wolken und einem Nebelmeer herausragt, dahinter tut sich ein Bergkamm auf. Darüber erstreckt sich ein kaum bedeckter und in strahlendes Morgenlicht getauchter Himmel. Die Sonne scheint sich unmittelbar hinter dem Haupt der Pax zu erheben, sodass diese wie von einem Glorienschein hinterfangen ist: Erst durch die Anwesenheit des Friedens ist ein Morgen der Republik möglich, möchte man meinen. Pax sitzt am linken Bildrand, abgewandt von der Szene, die sich zwischen den beiden Kriegsgottheiten neben ihr abspielt. Ihre Nacktheit wird lediglich von einem gold-braunen Tuch auf ihrem Schoß bedeckt, in auffallend ähnlichem Arrangement wie bei den bereits besprochenen Ariadne und Euphrosyne. Der erdige, ruhige Farbton stellt einen Kontrapunkt zum aggressiven Rot des Mars dar. Mit der Linken hält sie ein weißes Tuch verdeckend vor der rechten Brust, der rechte Arm ist angewinkelt nach hinten aufgestützt, in stark verkürzter Perspektive. Sie blickt zu ihrer Begleiterin, die am äußersten linken Bildrand lediglich angeschnitten dargestellt ist und sich zu Pax herunterbeugt, ihr eine transparente Glasschale darreichend. Ferner sind von ihr nur die rechte Schulter, der Nacken und der Kopf im abgewandten Teilprofil sichtbar, mit einer kunstvoll geflochtene Hochsteckfrisur. Tintoretto hatte diese Figur schon einmal in fast identischer Weise in einem etwa 20 Jahre älteren Bild verwendet, einer Darstellung der alttestamentarischen Geschichte von Lot und seinen Töchtern. In jenem Gemälde beugt sich eine der Töchter ebenfalls am linken Bildrand angeschnitten mit einer Glasschale herunter, lediglich mit dem Unterschied, dass ihr Gesicht im Vollprofil und der ganze rechte Arm zu sehen sind, sowie ihr bekleidetes Knie.<sup>98</sup> In der Lücke, die sich unterhalb der beiden Figuren auftut, liegen verstreute Teile einer Vollplattenrüstung, wie sie in anderem Kontext auch in *Vulcans Schmiede* zu finden sind. Zwischen Frieden und Eintracht wurde also im wörtlichen Sinne abgerüstet, der Krieg hat zwar noch eine gewisse Präsenz im Bild, ist aber keine ernsthafte Bedrohung mehr. Zu Pax' Füßen lässt sich ein Helm erahnen, welcher den fehlenden Helm der Minerva meinen könnte, ebenso wie ein dahinter liegender Teil eines Brustpanzers. Mars ist im Gegensatz zu der Göttin in voller Rüstung. Im drei Jahrzehnte zuvor entstandenen Gemälde Tintoretts *Athena und Arachne* im Palazzo Pitti ist sie in voller Rüstung zu sehen und mit dem hochgeschobenen Helm, wie oben beschrieben.<sup>99</sup> Ein Schritt zurück ist in Tintoretts Bild *Die Schmiede des Vulcan* gemacht (Abb. 4), wo im Vordergrund,

---

<sup>98</sup> *Lot e le figlie*, 1555–58, Öl auf Lw., 116 x 147 cm, Kassel, Gemäldegalerie, in: Pallucchini/Rossi 1982, Bd. 1, S. 176f., Kat. 212 und Bd. 2, S. 429.

<sup>99</sup> *Athena und Arachne*, 1543–44, Öl auf Lw., 145 x 272 cm (beschnitten), Florenz, Palazzo Pitti, in: Ebd., Bd. 1, S. 140, Kat. 67 und Bd. 2, S. 325.

unterhalb des Ambosses, der gerade gefertigte Brustpanzer mit der Aegis und dem Gorgoneion liegt.<sup>100</sup>

Der Bildaufbau der *Vertreibung des Mars durch Minerva* ist weniger klar strukturiert und von ordnenden Achsen durchzogen als bei den anderen Gemälden. Abgesehen vom roten Speer Minervas, der das Bild im Verhältnis des goldenen Schnitts teilt, lassen sich kaum ungebrochene Achsen und Linien finden. Lediglich die Körperhaltungen von Minerva und Pax beschreiben etwa parallel verlaufende Linkskurven. Diese Haltung verstärkt die abgrenzende Wirkung gegenüber Mars, indem sie sich auch hinter der rot markierten Grenze deutlich von ihm wegneigen. Die Lanze des Mars hat keine kompositionelle Bedeutung als eine Achse, ist aber, ebenso wie sein Unterschenkel, in einer den Göttinnen entgegengesetzter Richtung geneigt und unterstreicht seine leicht fliehende Bewegung.

Die Beleuchtungssituation des Gemäldes scheint diffus und unlogisch zu sein. Während die natürliche Lichtquelle die links im Hintergrund aufgehende Sonne sein müsste, fällt das Licht tatsächlich von links vorn und schräg oben ein. Dies führt zu dem Eindruck, die Helligkeit käme vonseiten des Friedens und ließe den Krieg ins Dunkel rücken, während er von der natürlichen Lichtquelle ebenso von hinten beschienen würde. Diese unlogische Beleuchtung ist demzufolge bewusst gewählt worden von Tintoretto, um der Symbolkraft des Motivs Nachdruck zu verleihen.

## 6.2 Zuordnung der Allegorien und Deutung der Attribute

Dass es sich bei den beiden Figuren am linken Bildrand um Pax (Frieden) und Abundantia (Fülle, Überfluss) handelt und nicht, wie von Emmrich und Krischel zugeschrieben,<sup>101</sup> um Pax und Concordia (Eintracht), meinte schon Ridolfi 1648 zu wissen.<sup>102</sup> Die Attribuierungen können jedoch sehr mehrdeutig sein und sollten insbesondere für die Abundantia oder Concordia nicht als feststehend hingenommen werden. So scheint mir nach eingehender Auseinandersetzung mit den hier verwendeten Personifikationen und Attributen der oft benutzte Titel *Minerva hält Mars von Pax und Abundantia fern* nicht mehr haltbar zu sein. Es ließ sich keine ausreichende Evidenz nachweisen, um die Figur am linken Bildrand als Abundantia zu identifizieren.

---

<sup>100</sup> *Die Schmiede des Vulcan*, 1544–45, Öl auf Lw., 77,5 x 133 cm, Raleigh, North Carolina Museum of Art, in: Ebd., Bd. 1, S. 144, Kat. 83 und Bd. 2, S. 334.

<sup>101</sup> Vgl. Emmrich 1988, S. 175; Krischel 1994, S. 108.

<sup>102</sup> Vgl. Ridolfi/Corsato 2019, S. 162.

Dabei geht es vor allem um das Füllhorn mit Früchten und Getreideähren links oben. Das Füllhorn gilt, neben dem klassischen Olivenzweig, häufig als Symbol der Pax, der der Wohlstand folgt, so bei Cesare Ripa, Gilles Corrozet und Adriaan de Jonge.<sup>103</sup> De Jonge ordnete seinem Emblem folgendes Motto bei:

»*Et pace rerum opulentia. Frieden schenkt Reichtum. Den goldenen Reichtum führt der Attische Frieden an der Rechten, die Linke hält das Horn voll üppiger Fülle. Satter Wohlstand und lachende Fülle der Dinge wächst, wo nach dem Sieg über Mars goldener Frieden blüht.*«<sup>104</sup>

Nicht nur wird dort der Pax das Füllhorn beigegeben, sie wird außerdem in direkten Zusammenhang mit guter Ernte und Wohlstand gebracht, sofern der Kriegsgott Mars überwunden wird. Oft wird der Hinweis auf Ähren als Attribut der Pax in den Emblembeschreibungen sogleich mitgenannt mit der Begründung, die Äcker seien nur im Frieden zu bestellen.<sup>105</sup> Allgemein birgt das Bild der Ähre einen Querverweis in sich, der Pax mit der römischen Erntegöttin Ceres in Zusammenhang bringt, welche als verantwortlich gesehen wurde für gute Ernten. Dieser Zusammenhang ist bereits bei Ovid zu finden und war den Autoren der Frühen Neuzeit wohlbekannt:

»*Ceres, die Frieden gebahr, nährt nur der Frieden allein.*«

»*Ceres erfreut nur der Frieden, drum betet um ewigen Frieden.*«<sup>106</sup>

Den Zusammenhang zwischen Pax und Ceres erwähnt Cartari ebenso, beruft sich dabei aber nicht auf Ovid, sondern auf den römischen Elegiker Tibull.<sup>107</sup>

Der Olivenkranz, der um das Haupt der Pax gelegt ist, unterliegt ebenso einer doppelten Zuschreibung. Er ist ein klassisches Attribut für den Frieden, welches auch vielfach in Emblemen auftaucht, so zum Beispiel 1543 in Gilles Corrozets *Hecaton-Graphie*.<sup>108</sup> Der Olivenbaum ist aber außerdem der Minerva heilig, weshalb der Göttin mitunter ein Olivenzweig um den Helm oder die Waffe gewunden ist, was wiederum Cartari zu berichten wusste.<sup>109</sup> Der Olivenkranz stellt hier daher eine zusätzliche Verknüpfung

---

<sup>103</sup> Vgl. Jean Baudoin (Hg.)/Cesare Ripa, *Iconologie, ou, explication nouvelle de plusieurs images, emblemes, et autres figures*, Paris 1644 (Faksimile Dijon 1999), I. partie, Emblem CXV, folio 138f.; sowie Gilles Corrozet, *Hecaton-Graphie*, Paris 1543 (SUB Göttingen, 8 P GALL I, 7580), Emblem H vii b und Hadrianus Junius, *Hadriani Iunii Medici Emblemata eiusdem aenigmatum libellus*, Antwerpen 1565 (WLB Stuttgart, MC R 16 Jun 1), Emblem 6, beide in: Arthur Henkel/Albrecht Schöne (Hg.), *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 2013, S. 1560f.

<sup>104</sup> Ebd. (letzter).

<sup>105</sup> Vgl. Anm. 103, die ersten beiden, sowie Cartari 1571, S. 316.

<sup>106</sup> Ovid, *Fasti*, I.704, IV.407.

<sup>107</sup> Vgl. Cartari 1571, S. 316.

<sup>108</sup> Vgl. Corrozet 1543, Emblem H vii b, in: Henkel/Schöne 2013, S. 1560.

<sup>109</sup> Vgl. Cartari 1571, S. 365.

zwischen Minerva und Pax her, neben der physischen Verbindung der Figuren durch die scheinbare Berührung.

Für die Concordia gibt es keine einheitliche Symbolik, ihre Attribute richten sich eher nach dem Typus, der verkörpert werden soll und dem Zusammenhang, in welchem die Allegorie der Eintracht genutzt wird. Das Füllhorn als Attribut wird ihr aber vor allem im Zusammenhang mit dem Frieden zugeschrieben, also als friedliche Eintracht (*Concorde pacifique*) – so bei Cesare Ripa, der Darstellungen der Concordia mit einem Füllhorn beschreibt.<sup>110</sup> Vincenzo Cartari erwähnt außerdem eine gelegentliche Gleichsetzung von Concordia mit Pax,<sup>111</sup> da Eintracht unter den Menschen, Mächten und innerhalb des Staates gleichbedeutend mit Frieden sei und unabdinglich zur Erreichung eines solchen Zustandes. So wird denn auch die enge Verbindung zwischen den beiden angezeigt durch die Übertragung des Getreides als Symbol des Friedens auf die Figur der Concordia, welche einen goldenen Armreif in Form einer stilisierten Ähre an der rechten Hand trägt. Eine eigenständige Verbindung des Getreides zur Allegorie der Eintracht verzeichnete erneut Cesare Ripa.<sup>112</sup>

Das Füllhorn und die Ähren werden allerdings ebenso als Attribute für Abundantia, den Wohlstand und Überfluss, verwendet. Diese Personifikation ist ein Phänomen, welches erst seit der späten römischen Kaiserzeit auftritt, hauptsächlich von Münzen her überliefert ist und daher kein allzu gebräuchliches Bild war. In einigen Darstellungen schüttet diese auch Münzen aus ihrem Füllhorn aus.<sup>113</sup> In der Neuzeit beschrieb Cesare Ripa 1603 in seiner *Nova Iconologia* als erstes Emblem Abundantia mit genau diesen Attributen, dem Füllhorn und den Ähren.<sup>114</sup> Aufgrund der oben ausgeführten Verknüpfung des Friedens mit Ceres war diese Verbindung schnell auch zu Abundantia hergestellt, die ebenso für eine gute Ernte steht und den Wohlstand bringt. Dies nahm der Niederländer Dirck Pers 1614 als eigenständiges Motto in seine *Emblemata* auf: »*Abundantia sequitur pacem.*«<sup>115</sup> Auch die bildliche Verknüpfung der beiden Allegorien miteinander tritt erst im Verlauf des 17. Jahrhunderts vermehrt auf, womöglich infolge ebensolcher Erwähnungen in Emblembüchern. Zwei Beispiele dafür sind die populäre und in Drucken verbreitete Zeichnung *Pax et Abundantia* von Guido Reni um 1627,

---

<sup>110</sup> Vgl. Ripa 1644, II. partie, Emblem H ij, folio 59f.

<sup>111</sup> Vgl. Cartari 1571, S. 317, 320 und Mulryan 2012, S. 250.

<sup>112</sup> Vgl. Ripa 1644, II. partie, Emblem P iij, folio 116f.

<sup>113</sup> Vgl. Roscher 1884–1890, Bd. 1, S. 4, der sowohl Füllhorn als auch Ähren als typisch für Abundantia ausweist.

<sup>114</sup> Vgl. Ripa 1644, I. partie, Emblem I, folio 2f.

<sup>115</sup> Dirck Pieterszoon Pers, *Bellerophon: of lust tot wiisheit*, Amsterdam, nach 1614 (WLB Stuttgart: Fr.D.oct.6651), Emblem 7, zitiert nach: Henkel/Schöne 2013, S. 1562.

sowie ein Fresko Francesco Solimena in Neapel um 1690, das Personifikationen von Frieden, Gerechtigkeit und Überfluss gemeinsam zeigt.<sup>116</sup> Da sich nennenswerte Darstellungen der Abundantia und erst recht von Pax und Abundantia gemeinsam, erst ab dieser Zeit nachweisen lassen, erscheint es eher unwahrscheinlich, dass Tintoretto diese 1578 vorweggenommen hätte. Darüber hinaus hat sich bereits gezeigt, dass der Maler sich vor allem am Mythologie-Handbuch Cartaris orientierte, worin eine solche Allegorie des Wohlstands und Überflusses nicht erwähnt wird. Allenfalls der Frieden in seiner griechischen Personifikation (*Eirene*) wird von ihm beschrieben als weibliche Statue mit Olivenkranz, mit Ähren in der einen Hand und einer Figur des Plutos-Knaben in der anderen, welcher wiederum die griechische Verkörperung des Reichtums darstellte. An dieser Stelle erläutert Cartari außerdem eine Verbindung von Pax mit Venus und den Grazien, bevor er auf den erwähnten Zusammenhang zwischen Pax und Ceres zu sprechen kommt.<sup>117</sup>

Bei Corrozet werden in Abbildung und Motto zum Emblem des Friedens neben der Ähre zwei weitere Objekte erwähnt, die ebenfalls bei Tintoretto auftauchen. Dabei handelt es sich um einen Ölzweig und eine Glasschale mit Wasser, die Pax in der Hand hält. Letztere wird im hiesigen Gemälde jedoch durch Concordia von links herangereicht. Diese Deutung im Sinne der zeitgenössischen Emblematisierung bietet einen fundierteren Ansatz als Bruchers Annahme von einer »*vermutlich mit kostbarer Essenz gefüllte[n] Glasschale*«. <sup>118</sup> Laut dem zugehörigen Epigramm im französischen Emblem dient das Wasser dem Löschen eines lodernden Feuers, gleichbedeutend dem Bekämpfen des Krieges. Bezüglich aller drei vorgenannten Objekte, Ölzweig, Wasserschale und Ähre, heißt es bei Corrozet:

»Hier ist die Friedensgöttin dargestellt. Sie hat Schilde neben dem Ölzweig und der Getreideähre, von der der Vogel leben muß; außerdem hat sie das Wasser, welches das lodernde Feuer löscht.«<sup>119</sup>

Die Parallelen, die im Fernhalten des Krieges zum Erhalt des Wohlstands gesehen wurden, kommen darin zum Ausdruck und die Regierung der Serenissima als Auftraggeberin scheint sich selbst dafür verantwortlich gezeichnet zu haben, indem sie sich als Bewahrerin des Friedens präsentierte.

---

<sup>116</sup> Guido Reni, *Pax et Abundantia*, vor 1627, Kohle auf Papier, Mailand, Biblioteca Ambrosiana und Francesco Solimena, *Personifikation von Frieden, Gerechtigkeit und Überfluss*, Fresko, 1689–1690, Neapel, San Paolo Maggiore.

<sup>117</sup> Vgl. Cartari 1571, S. 315f.

<sup>118</sup> Brucher 2017, S. 230.

<sup>119</sup> Corrozet 1543, Emblem H vii b., übers. von und zitiert nach: Henkel/Schöne 2013, S. 1560.

Die Übertragung des Symbols der Schale mit Wasser von der Allegorie der Pax auf jene der Concordia vollzieht sich wiederum wörtlich bei Cartari:

»Sar à dunque bene, che havendo disegnata quella, io disegni questa anchora, la quale era fatta in forma di donna, che teneva con la destra mano una tazza, e nella sinistra haveva il corno della copia (...)«<sup>120</sup>

Der zum Abschnitt gehörende Kupferstich zeigt denn auch eine Concordia mit einer flachen, runden Schale und dem Füllhorn. Ähnliche Darstellungen der Abundantia oder eng verwandter Allegorien gibt es hingegen nicht. Obwohl damals sicher nicht immer klar zwischen den allegorischen Figuren von Frieden, Eintracht, Wohlstand und Fülle getrennt worden ist, scheint mir eine Verwendung der Concordia statt der Abundantia in diesem Bildzyklus wesentlich schlüssiger zu sein. Die Ambiguität der Attribute erklärt sicher auch die Verwirrung zwischen den drei Allegorien durch die bisherigen Interpreten.

Eine hier mit der Allegorie der Abundantia eintretende Koinzidenz soll jedoch nicht unterschlagen werden: Tatsächlich befindet sich an der Scala d'Oro in einer Nische des letzten Treppenabsatzes unterhalb des Atrio Quadrato eine Marmorskulptur der Abundantia als Pendant zu einer Caritas-Allegorie gegenüber. Da der Künstler, die Entstehungs- und Aufstellungszeit allerdings unbekannt sind, wäre die Behauptung eines Zusammenhangs nicht mehr als Spekulation.

Die einzigen Objekte im Gemälde, die keine attributive oder symbolische Funktion aufzuweisen scheinen, sind die beiden goldenen Armreifen der Minerva, welche jedenfalls kein klassisches Attribut der Göttin sind. Es ist eher untypisch für Minerva mit Schmuck dargestellt zu werden, da sie für gewöhnlich nur mit ihren Waffen, Harnisch, Helm und Aegis gezeigt wurde. Womöglich sollte hier aber ein weiterer Hinweis auf den Wohlstand eines in Frieden lebenden Staates gegeben werden.

## 7 Vulcan mit den Zyklopen in der Schmiede

### 7.1 Bildinhalt und Komposition

Für *Die Werkstatt des Vulcan* schließlich, das letzte Gemälde des Zyklus (Abb. 10), muss sich zum Durchgang zur Sala delle Quattro Porte her umgewandt werden, denn es hängt an der Südwand neben der Tür, auf deren anderer Seite wir mit den *Drei Grazien und*

---

<sup>120</sup> Cartari 1571, S. 317–320.

*Merkur* begonnen haben.

Während die ersten drei Bilder des Zyklus einem stark flächig geprägten Aufbau folgen und sich mehr oder weniger auf eine bühnenartige Bildebene fokussieren, ist *Die Werkstatt des Vulcan* das einzige der Werke mit einer erkennbaren Tiefenwirkung, die vor allem der Komposition geschuldet ist. Der Bildaufbau sowie die Körperhaltungen sind stark manieristisch geprägt. In einer Höhle, gruppiert um einen mittigen Amboss, schlagen der Schmiedegott Vulcan, sein Gehilfe und zwei Zyklopen abwechselnd auf ein dort liegendes, nicht sichtbares Werkstück ein. Die vier Gestalten sind gestuft um den Amboss herum und somit im Raum gestaffelt angeordnet, jeder in einer anderen Ansicht dargestellt. Hinter ihnen öffnet sich ein runder Höhleneingang und gibt den Blick auf eine winterliche Felsenlandschaft und ein Stück blauen Himmels frei. Tintoretto stellt die Arbeit des Schmiedes und seiner Gesellen in rhythmischer Dynamik dar, die als erneute Referenz auf die harmonische Zusammenarbeit der venezianischen Regierungsorgane zu deuten ist. Dabei gelang es ihm zudem, nach dem Friedensappell des vorhergehenden Bildes, die dennoch stete Verteidigungsbereitschaft der Serenissima zu verdeutlichen.

Vulcan als gealterter Mann mit weiß-grauem Vollbart und lichtem Haupthaar dargestellt, der jedoch noch immer den definierten Körperbau hat, den seine physische Tätigkeit erwarten lässt. In stark gedrehter, frontaler Haltung kniet er direkt vor dem Höhleneingang. Mit dem aufgestellten linken Bein beugt er sich zum Amboss hin und hält in der rechten Hand, just zu einem Schlag ansetzend, einen Hammer, sowie in der anderen Hand eine Zange, die das Werkstück festhält. Vulcans Haltung zeichnet von der linken Fußspitze bis zur Stirn einen Bogen nach, der auffallend dem bei Minerva ähnelt. Dabei erzeugt insbesondere das schräg angewinkelte Bein gemeinsam mit der Vorbeugung nicht nur den Eindruck einer starken Dynamik der Bewegung, sondern auch eine Instabilität der Haltung. Vulcan ist bis auf ein um die Lenden drapiertes Tuch nackt. Dessen auffälliges Orangerot hebt sich von anderen verwendeten Rottönen insbesondere durch seine Leuchtkraft ab, es repräsentiert das hier mit Vulcan verknüpfte Element Feuer. Denn neben seiner Aufgabe als Schmied und Kunsthandwerker der olympischen Götter galt Hephaistos ebenfalls als Gott des Feuers, welches er für seine Tätigkeit beherrschte.<sup>121</sup>

Sein sich nach links neigender Gehilfe neben ihm vollzieht einerseits eine gegenläufige Bewegung, während andererseits sein rechter Arm nahezu parallel zu dem Vulcans

---

<sup>121</sup> Vgl. Ruth Neubauer-Petzoldt, *Hephaistos*, in: Moog-Grünwald 2008, S. 318–321, hier 318.

verläuft. Sein linker Arm ist bis auf die Hand verdeckt, es ist jedoch erkennbar, dass er ein Objekt auf dem Amboss festhält. Der Gehilfe trägt ein weißes Lendentuch und transparente Tücher um beide Schultern, die nicht recht zur Arbeit in der Schmiede passen wollen und dem Stoff ähneln, mit welchem sich Pax den Oberkörper bedeckt (Abb. 8), wenn sie auch nicht die gleiche Transparenz der Schleier von Venus, Aglaia und Thalia erreichen (Abb. 5, Abb. 6). Ferner hat er ein magentarotes Tuch um den Kopf geschlungen. Bei der im Weiteren als Gehilfe bezeichneten Figur kann nicht ausgeschlossen werden, dass es sich ebenfalls um die Darstellung eines Zyklopen handeln soll, wie bei den beiden übrigen Figuren. Als deren auffälligstes Merkmal wird zwar in mehreren antiken Quellen die Einäugigkeit hervorgehoben, allen voran bei Hesiod,<sup>122</sup> dem wird aber nicht zwangsläufig in allen Wiedergaben entsprochen. Dies beweist schon ein römisches Hephaistos-Relief in den Kapitolinischen Museen, welches zwei der drei Zyklopen frontal und zweiäugig zeigt.<sup>123</sup> Auch in Marten van Heemskercks Gemälde *Venus und Amor in der Schmiede des Vulkan* von 1536 (Abb. 11) sind zwei der Zyklopen zweiäugig dargestellt. Die Emblemata und Handbücher der Neuzeit äußern sich zu diesem Merkmal der Zyklopen kaum, meist wird ohnehin nur Polyphem aus der Odyssee erwähnt. Cartari erwähnt zwar mehrfach die Zyklopen, äußert sich aber ebenso wenig zu ihrer Gestalt.<sup>124</sup> Tintoretto allerdings malte sie in seiner ersten *Schmiede des Vulcan* von 1545 tatsächlich mit nur einem Auge auf der Stirn, was wohl für die Ausgestaltung der Physiognomie eine künstlerische Herausforderung gewesen sein dürfte.<sup>125</sup>

Sowohl Vulcan als auch sein Gehilfe sind zwar frontal, aber mit gesenkter Kopfhaltung zu sehen, weshalb ihre Gesichter in stark verkürzter Perspektive wiedergegeben sind und teils im Halbprofil. Wie auch in den anderen Bildern resultiert dies in eine eingeschränkte Gesichtsdarstellung, was Tintoretto eine vereinfachte Figurengestaltung ermöglichte, während die Gesichter der Zyklopen sogar vollständig verdeckt sind. Außerdem richtete sich die Bepreisung von Gemälden meist nach Figurenanzahl und –größe, sowie dem Aufwand ihrer Ausgestaltung und Individualisierung, wobei Gesichter den meisten Arbeitsaufwand erforderten. Dieser Umstand könnte also ein Zugeständnis Tintoretto an ein vorveranschlagtes oder begrenztes Budget für die Neuausstattung

---

<sup>122</sup> Vgl. Hesiod, *Theogonie*, 144f.

<sup>123</sup> Anonym, *Hephaistos und die Zyklopen fertigen den Schild des Achilles*, antikes Relief, Marmor, Rom, Pinacoteca Capitolina.

<sup>124</sup> Vgl. Cartari 1571, S. 381, 391.

<sup>125</sup> Vgl. Anm. 100.

seitens der Auftraggeber sein und einer zügigeren Fertigstellung gedient haben. Aufgrund der bisher fehlenden Dokumente zum *concetto* lassen sich dabei nur Mutmaßungen anstellen.

Rechts vor der Felswand der Höhle kniet einer der Zyklopen, der zum Schlag ausholend den Hammer mit beiden Händen umfasst über den Kopf erhoben hat. Auch um seine Hüfte ist ein rotes Tuch gebunden. Sein Gesicht wird nahezu vollständig verdeckt vom erhobenen Arm des zweiten Zyklopen neben ihm. Dieser kniet als Rückenfigur etwa im Zentrum des Vordergrunds. Seine linke Flanke übernimmt so die Funktion einer vertikalen Bildachse, wobei sein Oberkörper aus der Bewegung heraus eine Drehung nach rechts hinten aufweist. Auch dessen Arme sind erhoben, um zum Hammerschlag auszuholen. Die Hammerköpfe ragen jeweils aus dem Bildausschnitt heraus, was die weit ausholenden Bewegungen unterstreicht. Das volle Haar des Zyklopen vorn kontrastiert mit dem schütterten Haar Vulcans. Die Haltung der Rückenfigur, zumindest von der Taille abwärts, haben Tietze und ihm folgend Brucher als Zitat einer Figur im Fresko *Die Krönung der Auserwählten* von Luca Signorelli im Dom zu Orvieto hervorgehoben.<sup>126</sup> Ebenso klare Referenzen bestehen zu Marten van Heemskercks *Venus und Amor in der Schmiede des Vulkan* (Abb. 10), welche stellenweise deutlich genug sind um es zumindest als Inspiration für Tintorettos Werk zu betrachten. Die Anspannung und Drehbewegung im Rücken der vorderen Figur hier korrespondiert offenbar mit dem ebenfalls zentral als Rückenfigur eingesetzten Schmiedehelfer bei Van Heemskerck. Hingegen scheinen bei Tintoretto die Armhaltungen der beiden Zyklopen mit den langstieligen Hämmern alternierend vertauscht worden zu sein. Ein dritter, hinter dem Amboss frontal zu sehender Helfer hält bei Van Heemskerck vorgebeugt einen Hammer fest, bei Tintoretto ist der dritte Helfer in ähnlicher Perspektive und fast der gleichen Haltung zu sehen. Auch die auffällig durchgeformte Muskulatur der nackten Leiber von Vulcan und seinen Gesellen, typisch manieristisch geprägt, weist bei beiden Bildern eine Ähnlichkeit zueinander auf.

Um einen besseren Blick auf das Gesamtkonzept zu bekommen, lohnt sich eine Auseinandersetzung mit der ungewöhnlichen Lichtführung in diesem Bild. Obwohl der Lichteinfall logischerweise vom Eingang der Höhle links hinten kommen sollte, werden die Figuren von der gegenüberliegenden Seite, von einer unbekanntem Lichtquelle rechts erhellt. Die Lichtquelle ist hell und zielgerichtet genug, um einen scharfen Schattenwurf auf den Körpern zu erzeugen, es könnte sich um eine indirekte Darstellung der Esse

---

<sup>126</sup> Vgl. Tietze 1948, S. 363 und Brucher 2017, S. 233.

handeln. Auf diese Weise erzeugte der Maler einen starken Kontrast auf den ohnehin deutlich durchgeformten Körpern. Diese Lichteffekte verstärken die Wirkung der typisch manieristischen Drehbewegungen um ein Vielfaches.

Die eingesetzte Lichtwirkung verstärkt außerdem die Tiefenwirkung des Raumes, die das Bild von den anderen unterscheidet. Primär durch die Staffelung der Figuren rund um den Amboss und deren Größenunterschiede erreicht, tragen auch der vorgezogene Hintergrund außerhalb der Höhle und der fehlende Horizont ihren Teil bei. Die Bildachsen dieses Gemäldes sind unauffälliger und stärker gebrochen als bei *Minerva vertreibt Mars*, sieht man einmal von der Vertikalachse entlang der linken Körperseite des vorderen Zyklopen ab. So ist die einzige Horizontalachse jene entlang der Ambossfläche, die links weitergeführt wird durch das aufgestellte Knie Vulcans. Darüber hinaus entsteht eine gewisse Unruhe in der Komposition durch mehrere Querachsen unterschiedlichen Winkels und Länge. Eine davon führt, von rechts unten kommend, entlang des Stiels der Zange Vulcans und über den seitlichen Ast des Bäumchens hinter ihm hinaus. Der kleine, krumme Baum wächst dabei direkt am Höhleneingang, scheint aber am oberen Rücken Vulcans anzusetzen. Möglicherweise liegt hier eine Anspielung vor, welche auf die in manchen Mythen erwähnte körperliche Behinderung des Gottes hinweisen soll.<sup>127</sup>

Der Hammer in Vulcans rechter Hand und die Zange in seiner anderen bilden die Form eines Kreuzes. Ein Echo dazu stellt das kreuzförmige Arrangement in der rechten oberen Ecke, zwischen den Hammerstielen in den Händen der Zyklopen dar.

Der in Repoussoir-Funktion als Rückenfigur gesehene Zyklop hat als zuvorderst im Bild eingesetzten Farbakzent ein blau-graues Lendentuch mittig über dem Gesäß zusammengebunden, während der Himmel im oberen Hintergrund ein kräftiges Dunkelblau aufweist. Insofern fungiert die Farbe Blau als eine Art räumliche Klammer für die Bildtiefe – so wie der Blauton des Tuchs den Bildraum eröffnet, schließt das tiefe Blau des Himmels ihn. Die Farbwirkung erfährt eine Verstärkung durch die hellen Wolken und die weißlich mit Schnee bedeckte Felslandschaft, die wie als Barriere im Hintergrund aufragt und zugleich die mit diesem letzten Gemälde symbolisierte Jahreszeit verrät, den Winter.

---

<sup>127</sup> Vgl. Hesiod, *Theogonie*, 945f.; Homer, *Ilias*, XVIII.394–397.

## 7.2 Zur Zuschreibung und Symbolik der geschmiedeten Objekte

Nun soll noch ein genauer Blick auf die Schmiedeobjekte im Vordergrund folgen, am Boden rechts und links des mittigen Zyklopen liegend. Zwischen ihm und Vulcan liegen einige vollständig ausgearbeitete Teile einer Plattenrüstung: Der Vorderteil eines Brustharnischs, eine Armrüstung und ein Teil eines Beinpanzers. Unmissverständlich sollen die Rüstungsteile die Verteidigungsfähigkeit und -bereitschaft der Serenissima im Falle einer Bedrohung aufzeigen, nachdem im Rest des Zyklus bereits die gute Regierung, die Einigkeit der Republik und die Bedeutung der Wahrung des Friedens hervorgehoben wurden.

Die Herstellung von Waffen und Schutzausrüstung für Götter und Helden durch Vulcan, ist Gegenstand gleich mehrerer mythologischer Erzählungen. So berichtet die *Ilias* von der Nereide Thetis, die den einst von ihr aufgezogenen Schmiedegott um die Anfertigung einer Rüstung und eines kunstvoll verzierten Schildes für ihren Sohn Achilles ersucht.<sup>128</sup> Darüber hinaus fertigte Vulcan ebenso den Harnisch des Diomedes an.<sup>129</sup> Vergils *Aeneis* enthält eine Passage, die beschreibt, wie der Gott auf Bitten seiner Gattin Venus ebenso die Waffen für deren Sohn Aeneas, den mythischen Stammvater Roms, fertigt.<sup>130</sup> Dieser Abschnitt ist hier von besonderem Interesse, da er außerdem die Werkstatt des Schmiedegottes unterhalb der Insel Volcano beschreibt und ihm drei benannte Zyklopen als Gehilfen zur Seite stellt, welche gerade die Blitze des Göttervaters Jupiter schmieden. Die Namen von zwei von ihnen, Brontes und Steropes, und dass sie dem Zeus Blitz und Donner herstellen, entlieh Vergil der wesentlich älteren Theogonie des Hesiod.<sup>131</sup> Einzig die Verknüpfung der Zyklopen mit Hephaistos und seiner Schmiede, sowie deren Verortung nahe des Ätnas findet bei Hesiod noch nicht statt, diese Aspekte traten wohl erstmals im *Hymnos an Artemis* des Kallimachos auf.<sup>132</sup> Vincenzo Cartari verschmilzt all diese Erzählungen zu einem Bild von Vulcan in seiner Schmiede, das sich aus den verschiedenen Beschreibungen speist.<sup>133</sup> Das Resultat ist von Tintoretto in diesem Werk visualisiert worden. Interessanterweise geht Cartari einige Seiten zuvor schon einmal auf Vulcans Schmiede ein, wobei er nach Vergil zitiert mit welchen Arbeiten die Zyklopen beschäftigt gewesen sind, als sie von Vulcan angewiesen werden, die Waffen

---

<sup>128</sup> Vgl. Homer, *Ilias*, XVIII.457–478, 609–617.

<sup>129</sup> Ebd. VIII.194f.

<sup>130</sup> Vgl. Vergil, *Aeneis*, VIII.370–454.

<sup>131</sup> Vgl. Hesiod, *Theogonie*, 139–146.

<sup>132</sup> Vgl. Kallimachos, *Hymn to Artemis*, 46–61; Roscher 1890–1894, Bd. 2.1, S. 1679.

<sup>133</sup> Vgl. Cartari 1571, S. 391.

für Aeneas zu fertigen: Mit dem Wagen des Mars, der Rüstung Minervas und den Blitzen Jupiters.<sup>134</sup> Die ersten beiden Arbeiten stellt Tintoretto in seinem älteren Gemälde *Die Schmiede des Vulcan* von 1545 dar, die letzte in diesem Bild.<sup>135</sup>

Auf der anderen Seite im Vordergrund finden sich mehrere interessante Objekte. Brucher meinte, diese als Martergeräte zu identifizieren und verbindet sie mit den rohe Gewalttätigkeit verkörpernden, »ins Dunkel verbannten Zyklopen«.<sup>136</sup> Auch wenn diese Verknüpfung im Sinne Hesiods durchaus denkbar wäre, der ihnen Wildheit, Stärke, Gewalt und List zuordnete, muss der Zuschreibung als Folterwerkzeuge deutlich widersprochen werden. Brucher betrachtet die Gerätschaften nicht nur sehr undifferenziert, sondern übersieht auch Wesentliches, ebenso wie viele seiner Vorgänger zu diesem Thema. Zunächst sind die zwei Zyklopen zwar ins Innere der Höhle gerückt, aber keineswegs ins Dunkel verbannt, wie er meint, was der Blick auf die Lichtverhältnisse im vorherigen Abschnitt gezeigt hat. Ferner ist das von den vier Metallarbeiten zentrale Objekt eindeutig als das Diadem auszumachen, mit dem später Ariadne bekrönt wird (Abb. 6). Bereits mit allen neun Sternen versehen, wartet es darauf, dass Vulcan es seiner Gemahlin Venus schenkt, welche wiederum Ariadne damit zur Unsterblichkeit an den Himmel erhebt.<sup>137</sup> Es handelt sich dabei also um eine Referenz auf das Bild *Die Vermählung Ariadnes*, keineswegs um ein »Marterwerkzeug«.<sup>138</sup> Deutlich schwieriger ist in der Tat die Identifizierung der drei anderen Objekte, das erste scheint ein filigranes Zahnrad mit Achsenkreuz zu sein. Insofern kann die Möglichkeit eines Bestandteils eines Martergerätes nicht ausgeschlossen werden, wäre aber weder offensichtlich noch naheliegend. Wahrscheinlicher ist die Darstellung eines Bauteils, das zum Antrieb eines der kunstvollen Automata gehört, für deren Entwicklung Hephaistos bekannt ist, wie die mechanischen Dienerinnen, die ihm zu Hilfe sind.<sup>139</sup> Der nächste der verstreut liegenden Gegenstände ist ein mehrfach gewulsteter, runder Becher. Nachfolgend sollen die Gründe für eine vorgeschlagene Assoziation mit der sogenannten *Büchse* der Pandora dargelegt werden. Hephaistos hat in mehreren frühen Mythen wesentlichen Anteil an der Erschaffung Pandoras, die als erste Frau des Menschengeschlechts galt. Diese erschuf er auf Geheiß von Zeus, um die Menschen, welche bis dahin nur männlich gewesen waren, dafür zu strafen, dass der Titan

---

<sup>134</sup> Ebd., S. 381 und Vergil, *Aeneis*, VIII.416–454; Ovid, *Metamorphosen*, II.105–108.

<sup>135</sup> Vgl. Anm. 100.

<sup>136</sup> Brucher 2017, S. 233.

<sup>137</sup> Vgl. Ovid, *Fasti*, III.459, 513–516; Ovid, *Metamorphosen*, VIII.179–187.

<sup>138</sup> Brucher 2017, S. 233.

<sup>139</sup> Vgl. Homer, *Ilias*, XVIII.417–420

Prometheus ihnen das Feuer zurückgebracht hatte, das Zeus ihnen zuvor genommen hatte. Bei Hesiod formt Hephaistos Pandora aus Lehm und sie wird geschmückt und bekommt ihre Eigenschaften verliehen von Athene, Hermes, Peitho, den Chariten und den Horen. Dieses Geschöpf einer schönen Jungfrau sendet Zeus durch Hermes zu Epimetheus, dem Bruder Prometheus', der das Geschenk entgegen aller Warnungen annimmt und in sein Haus führt. Dort öffnet sie den Deckel eines Kruges, eines *Píthos*, und leert ihn aus bis auf eine undefinierte *Hoffnung (elpis)*, die darin zurückbleibt, als sie den Deckel wieder zuwirft.<sup>140</sup> Daraufhin erst existieren unter den Menschen Übel, Leiden und Krankheiten und die Menschheit wird sterblich. An anderer Stelle ist Pandora selbst das Übel und mit ihr alle Frauen, die auf sie folgen.<sup>141</sup> Nun war der *Píthos*, um den es geht, ein großes Vorratsgefäß, das zur Ausstattung des antiken griechischen Hauses gehörte, nicht wegbewegt und in die Erde eingegraben wurde, weshalb Pandora ihn unmöglich mitgebracht haben kann. Hiervon ist tatsächlich auch an keiner Stelle der originalen Erzählungen die Rede. Erst als aus dem Krug plötzlich eine Büchse wurde, eine *Pyxis*, war dem Missverständnis der Weg geebnet, Pandora hätte eine Gefäß mit Übeln mitgebracht. Jene Umwandlung geht wohl auf Erasmus von Rotterdam zurück, der in seiner Sprichwortsammlung *Adagia* von 1508 aus dem *Píthos* plötzlich eine *Pyxis* machte.<sup>142</sup> Als Inhalt des ursprünglichen Kruges Güter und Übel zu vermuten, wovon durch Pandora nur die Güter entleert würden, geht hingegen auf die Verquickung mit einer Passage in der *Ilias* Homers zurück, die erstmals bei Aristarchos von Samothrake in seinen *Scholien* auftaucht.<sup>143</sup> Dort ist von zwei *Píthoi* die Rede, die bei Zeus stehen und welche Übel und gute Gaben enthalten. Aus ihnen mischt und teilt der Göttervater an die Menschen aus.

Eine einheitliche visuelle Überlieferung zu diesen Gefäßen gibt es nicht. In antiken Darstellungen, vor allem in der altgriechischen Vasenmalerei, ist der *Píthos* so gut wie nie abgebildet und was den Pandoramythos betrifft, so wurde allenfalls ihre Erschaffung

---

<sup>140</sup> Vgl. Hesiod, *Werke und Tage*, 59–104; *Theogonie*, 570–593. Die umfangreiche und kontroverse Diskussion in der Altphilologie um Pandora, vor allem bei Hesiod, z.B. bei Carl Robert, *Pandora*, S. 342–366 und Kurt von Fritz, *Pandora, Prometheus und der Mythos von den Weltaltern*, S. 367–410, beide in: Ernst Heitsch (Hg.), *Hesiod (Wege der Forschung, Bd. 44)*, Darmstadt 1966.

<sup>141</sup> Vgl. Hesiod, *Theogonie*, 585–593, *Werke und Tage*, 90–104. Letztere, die Passage mit dem Krug, ist wohl eine der rätselhaftesten und meistdiskutierten Stellen der Gräzistik, zu der es bis heute keinen Konsens gibt.

<sup>142</sup> Vgl. Erwin und Dora Panofsky, *Die Büchse der Pandora: Bedeutungswandel eines mythischen Symbols*, Frankfurt a. M. 1992, S. 28–46; Erasmus von Rotterdam, *Adagiorum chiliades tres*, Venedig 1508, I.iii.35 und I.i.31, in: Immanuel Musäus, *Der Pandoramythos bei Hesiod und seine Rezeption bis Erasmus von Rotterdam*, Göttingen 2004, S. 179–182.

<sup>143</sup> Ebd. (letzter), S. 72–73, 84–86; vgl. Homer, *Ilias*, XXIV.527–533.

oder ihr Erscheinen auf der Erde illustriert. Ein Gefäß führt sie folgerichtig niemals mit sich und auch zur Öffnung oder Verschließung des Kruges gibt es keine Abbildungen.<sup>144</sup> Erst die frühneuzeitliche Emblematis führt dieses Bildthema ein, zunächst bei Andrea Alciati ab 1534 über das Bild der Hoffnung. In den Holzschnitten zu dessen Emblemen *In simulacrum Spei* und *Illicitum non sperandum* sitzt die *Spes* (Hoffnung) noch auf einem Fass, als lateinische Übersetzung des griechischen *Píthos*.<sup>145</sup> In Jean Cousins wenig jüngeren *Livre de Fortune* von 1568 ist die Iliaspassage ebenso mit zwei Fässern neben Zeus dargestellt.<sup>146</sup> Kurze Zeit später erscheint Pandora erstmals mit der von Erasmus genannten Büchse auf einer Zeichnung Rosso Fiorentinos (Abb. 12).<sup>147</sup> Dieser weilte zu jener Zeit in Fontainebleau, am Hofe des französischen Königs Franz I., welcher ein großer Anhänger Erasmus war. Es ist ein interessanter Zufall, dass die von Fiorentino gezeigte Büchse starke Ähnlichkeit aufweist mit einer Schale, die die Allegorie *Bonus Eventus* in Alciatis Emblem *In simulachrum Spei* hält.<sup>148</sup> Aber es war auch Fiorentino, der auf einem Fresko im Schloss Fontainebleau, offenbar in Kenntnis Homers, die zwei *Píthoi* des Zeus als große Krüge darstellte.<sup>149</sup> Sie sind rechts und links der Pforte aufgestellt, durch die *Franz I. als Sieger über Unwissenheit und Verblendung* hindurchschreitet, beschriftet mit *Gutes* und *Schlechtes*.<sup>150</sup> Fakt ist jedenfalls, das Bild von der *Büchse der Pandora* setzte sich so nachdrücklich durch, dass der eigentliche Krug des Originals bis heute fast vollständig in Vergessenheit geraten ist. In Betracht gezogen werden, sollte auch die mögliche Darstellung der Büchse aus der Erzählung von Amor und Psyche, die deutliche Parallelen sowohl zum Mythos von Pandora als auch jenem um Bacchus und Ariadne aufweist.<sup>151</sup> Eine mögliche Vermischung der beiden Mythen miteinander wird denn auch oft herangezogen als Erklärung für die Umwandlung des *Píthos* zur *Pyxis*, da Psyche tatsächlich eine Büchse von Proserpina mit sich führt. Zu dieser Passage der Büchse bei Apuleius gibt es jedoch kaum eine Darstellungstradition, womöglich hat erst dieser das Objekt hinzuerfunden. Auch in der frühneuzeitlichen Rezeption des dann überaus beliebten Mythos, die etwa seit Boccaccios *Il Decamerone* wieder einsetzte, blieb die Büchse weitgehend

---

<sup>144</sup> Vgl. Musäus 2004, 100–103.

<sup>145</sup> Vgl. Alciati 1550, Embleme S. 51f., 54; Panofsky 1992, S. 39–43.

<sup>146</sup> Vgl. Ludovic Lalanne (Hg.), *Le Livre de Fortune de Jean Cousin*, Paris/London 1883, Tf. CXXV.

<sup>147</sup> Rosso Fiorentino, *Pandora, die Büchse öffnend*, um 1530–1540, Federzeichnung auf Papier, 24 x 39 cm, Paris, École des Beaux-Arts.

<sup>148</sup> Vgl. Anm. 145.

<sup>149</sup> Rosso Fiorentino, *L'ignorance chassée*, um 1536, Fresko, Château Fontainebleau, Galerie François Ier.

<sup>150</sup> Vgl. Panofsky 1992, S. 49–51, 59–62.

<sup>151</sup> Vgl. Apuleius, *Metamorphosen*, IV.28–VI.24, hier VI.16–24.

irrelevant.<sup>152</sup> Da ferner kein Bezug dieser Erzählung zu den Motiven des untersuchten Bildzyklus besteht, erscheint ein plötzliches Aufgreifen durch Tintoretto recht unwahrscheinlich.

Als Viertes stellte Tintoretto ein schwer zuzuordnendes Objekt dar, in dem man eine Art Zepter vermuten könnte. An den spiralförmig gedrehten, metallischen Stab sind jeweils zwei in gegenläufige Richtungen weisende, wellenförmige Dornen angesetzt, die man als Blitze deuten könnte. Dieses Objekt ist bisher weitgehend unbeachtet gewesen. Es ist ein sogenannter Donnerkeil, der dem Zeus als Instrument diente, um Donner und Blitz zu erzeugen. Allgemein wird nicht differenziert zwischen den Bezeichnungen Donnerkeil und Blitzbündel, welche praktisch dasselbe Objekt meinen. Schon in Ovids *Metamorphosen* besteht ein Hinweis auf die Zyklopen, die nicht nur die Blitze schmieden, sondern auch den Donnerkeil für Jupiter herstellen.<sup>153</sup> Genauer beschrieben ist der Gegenstand mit dem lateinischen Begriff *Fulmen* und dessen Fertigung auch in Vergils *Aeneis*.<sup>154</sup> Somit ist im Bild mit diesem Donnerkeil eine indirekte Verknüpfung zu Jupiter hergestellt, er ist ein Hinweis auf die unmittelbar vorangegangene Arbeit der Zyklopen. Darüber hinaus war Zeus derjenige, der die Schaffung, Ausstattung und Aussendung Pandoras befohlen hatte. Man möchte meinen, die Zyklopen hätten alles Vorhergehende beiseitegelegt, selbst die Arbeiten für die Götter, um die Mittel zur Verteidigung einer bedrohten Serenissima herzustellen.<sup>155</sup>

Die Darstellungstradition dieses Objekts reicht weit zurück bis mindestens in die klassische Antike Griechenlands, wo es sich bereits auf Tongefäßen als Waffe des Zeus finden lässt. So auch auf einer schwarzfigurigen Chalkidischen Hydria, die Zeus im Kampf mit dem Ungeheuer Typhon zeigt, während er einen Donnerkeil erhoben hält, um ihn auf den Gegner zu schleudern (Abb. 13).<sup>156</sup> Der frühneuzeitlichen Kunst ist der Donnerkeil lediglich in zwei Zusammenhängen bekannt: Einerseits als göttliche Waffe des Jupiter und andererseits als Folge daraus in der Heraldik. Doch auch zur Zeit Tintoretts lässt sich der Donnerkeil wiederfinden, wie in der plastischen Deckendekoration der Sala dei Dardi des Palazzo Ducale von Sabbioneta bei Mantua (Abb. 14). Ebenso wird er wiederholt in der benachbarten Sala dei Cavalli mit den

---

<sup>152</sup> Vgl. Jörn Steigerwald, *Psyche*, in: Moog-Grünewald 2008, S. 622–630, hier 623–625.

<sup>153</sup> Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, I.259, III.304–308.

<sup>154</sup> Vgl. Vergil, *Aeneis*, VIII.426–432.

<sup>155</sup> Ganz so, wie ebd., 439–442 beschrieben, wo Vulcan die Zyklopen auffordert, den *Fulmen*, an dem sie arbeiten, beiseitezulegen und sofort mit ihm die Fertigung der Rüstung und des Schildes des Aeneas zu beginnen.

<sup>156</sup> Erika Simon/Max Hirmer (Hg.), *Die Griechischen Vasen*, München 1976, Taf. XVIII, Kat. 39.

Reiterstandbildern der Herzogsfamilie Gonzaga in der Wandmalerei dargestellt, wo er von Jupiters Adler in den Krallen gehalten wird. Der geflügelte Donnerkeil mit Blitzbündel ist sogar Teil der Imprese des Vespasiano Gonzaga, der bis 1591 Duca di Sabbioneta war.<sup>157</sup> Außerdem findet sich der Donnerkeil auch vermehrt in den Emblemsammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts wieder, beispielsweise bei Pierre Coustau von 1555<sup>158</sup> oder im *Livre de Fortune Cousins* von 1568, wo er aufgeführt ist als Symbol für das menschliche Schicksal, welches von den Göttern bestimmt wird.<sup>159</sup> So liegt innerhalb dieses Gemäldes eine weitere Verknüpfung zur *Büchse der Pandora* vor, welche eines der Symbole schlechthin ist für das Schicksal, das Zeus den Menschen zgedachte.

Der Donnerkeil taucht bereits in Van Heemskercks Bild *Venus und Amor in der Schmiede des Vulkan* auf (Abb. 10), vage zu erahnen rechts am unteren Bildrand. Insofern befindet sich hier eine weitere Überschneidung zwischen den beiden Gemälden, die impliziert, dass Tintoretto das Werk Van Heemskercks gekannt haben muss und mit diesem vor Augen seinen eigenen Bildentwurf entwickelt haben dürfte.

## 8 Mögliche Sinnzusammenhänge und Verknüpfungen zwischen den vier Gemälden

Es ist deutlich geworden, dass die Konzeption der vier Gemälde als zusammengehöriger Zyklus außer Zweifel steht.<sup>160</sup> Unklar ist aber, weshalb sich die Auftraggeber oder der Künstler für genau diese Szenen entschieden haben. Auf den ersten Eindruck besteht kein direkter Zusammenhang zwischen den Szenen. Betrachtet man es genauer, lässt sich in den komplexen Allegorien jedoch ein durchgehender Interpretationsansatz feststellen – in der politischen Ikonologie und der narrativen Bezugnahme der mythischen Motive untereinander.

Beginnt man bei den *Drei Grazien und Merkur*, stehen diese für den Aufbruch in die Lagune und die Wohltaten der Regierung, durch die Grazien verkörpert, während *Die*

---

<sup>157</sup> Vgl. Camillo Camilli, *Imprese illustri di diversi coi discorsi*, Venedig 1586, Bd. 3, S. 52. Womöglich bestand zwischen Tintoretto und der Familia Gonzaga ein engeres Verhältnis, nähere Forschung dazu steht noch zur Disposition. In jedem Fall fertigte Tintoretto mehrere Auftragsarbeiten für die Gonzagas, vgl. zur Patronage durch Guglielmo Gonzagas, Duca di Mantua, und einem möglichen Porträt Vincenzo Gonzagas durch Tintoretto: Stefania Mason, *Tintoretto the Venetian*, in: Echols/Ilchman 2018, S. 58 und dies., *Michelangelo's Disegno, Titian's Colorito*, S. 103–111, hier 106f.

<sup>158</sup> Vgl. Petrus Costalius, *Petri Costalii Pegm: cum narrationibus philosophicis*, Paris 1555, S. 37, 65, zit. nach: Henkel/Schöne 2013, S. 1721–1723.

<sup>159</sup> Vgl. Lalanne 1883, Tafel CXXX, *Ineluctabile fatum*.

<sup>160</sup> Vgl. erneut das Abrechnungsdokument bei Sponza 1979, S. 73; Tolnay 1963, S. 117–120.

*Vermählung Ariadnes mit Bacchus* nicht nur die Krönung mit Unsterblichkeit repräsentiert, sondern auch die Verleihung von Freiheit und Reichtum durch göttliche Gnade und die enge Verbindung mit der Seefahrt. *Die Vertreibung des Mars durch Minerva* verdeutlicht den Verteidigungswillen des errichteten Wohlstands und Friedens durch die Fernhaltung des Krieges, die allesamt Folgen der klugen und einträchtigen Zusammenarbeit der republikanischen Regierungsorgane sein sollen. Und schließlich wird in *Vulcans Schmiede* die trotz allem stets bereite Wehrhaftigkeit im Angriffsfall angezeigt, welche ebenfalls durch göttlichen Schutz gewährleistet wird. Die vier Allegorien gemeinsam sollen die harmonische Zusammenarbeit und Einheit aller Regierungsorgane in allen Bereichen repräsentieren.<sup>161</sup> Die eingehende Befassung mit den Details der Bilder hat aber auch gezeigt, dass die Reduzierung des Darstellungsinhalts auf bloße politische Allegorien zu kurz gegriffen ist. Dahinter stand eine tiefe Kenntnis der schon damals populären und verbreiteten Schriften antiker Autoren und ihrer Rezeption in frühneuzeitlicher Mythenallegorese durch Emblemata. So lassen sich in allen Motiven wiederholt Bezugnahmen auf die jeweils anderen Gemälde entdecken.

Bereits bei den *Drei Grazien* kniet links die Charis genannte Grazie, welche sowohl bei Hesiod, als auch bei Homer als Gattin des Hephaistos gilt.<sup>162</sup> Zugleich gelten die für Schönheit und Anmut stehenden Chariten als die Begleiterinnen der Venus, insbesondere in der Frühen Neuzeit wird diese Kombination zu einem beliebten Bildmotiv.<sup>163</sup> Man kann den Aufbruchs-Gestus der Grazien nicht nur als zur Lagune hin deuten, um der Serenissima Wohltaten zu bringen, sondern man kann ihn ebenso als bildimmanenten Aufbruch zur Hochzeit Ariadnes und Bacchus lesen. Einerseits wegen der engen Verbindung der Grazien zu Venus, andererseits wegen der Symbolik der Myrte als ihrem Attribut, welche seit der Antike als Hochzeits- und Brautpflanze galt.<sup>164</sup> Venus wiederum wird zumeist als die Gattin Vulcans angeführt, auch dann, wenn von ihren häufigen Affären berichtet wird.<sup>165</sup> Charis und Venus als erklärte Gemahlinnen zu haben, stellt in Anbetracht der weit auseinanderliegenden Literatur keinen Widerspruch dar und wird beispielsweise von Pierre Coustau in seiner Emblemsammlung explizit

---

<sup>161</sup> Vgl. Tietze 1948, S. 53f.

<sup>162</sup> Vgl. Homer, *Ilias*, XVIII.382–383; Hesiod, *Theogonie*, 947–948.

<sup>163</sup> Z.B. bei Alciati 1550, Emblem *Gratiae*, S. 175f. Vgl. auch Kristine Patz, *Drei Grazien*, in: Manfred Landfester (Hg.), *Der Neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*, Bd. 13: *Rezeption- und Wissenschaftsgeschichte*, Stuttgart 1999, S. 869–872, hier 872.

<sup>164</sup> Vgl. Anm 47 und 49.

<sup>165</sup> Vgl. Homer, *Odyssee*, VIII.267–270; Ovid, *Metamorphosen*, IV.171–189.

aufgegriffen, in der beide an der Seite Vulcans beschrieben werden.<sup>166</sup> Die Verbindung zwischen der Göttin der Liebe und dem Schmiedegott ist insbesondere für *Die Vermählung Ariadnes mit Bacchus* wichtig, da die *Corona borealis*, das Diadem, durch Vulcan für Venus gefertigt wurde.<sup>167</sup> Wir sehen es ebenfalls unter den Schmiedeobjekten, die in der *Werkstatt des Vulcan* am Boden liegen. Diese Art der geschickten erzählerischen Verknüpfung zwischen den Motiven lässt sich noch weiter führen. Die Rüstungsteile, welche verstreut liegen, könnten eine Bezugnahme auf die Rüstung des Aeneas sein, die Vulcan ebenfalls auf Bitten seiner Gattin Venus hin anfertigte.<sup>168</sup> Ebenso könnte aber die Rüstung des Achilles gemeint sein, der stets als Vorbild des ultimativen Kriegers diente. Ferner könnte auch auf die ungetragene Rüstung Minervas angespielt werden, die laut Vergil ebenso in der Schmiede gefertigt wurde, was Tintoretto in seiner dreißig Jahre älteren Interpretation der Werkstatt Vulcans wiedergibt.<sup>169</sup>

Sicher ist allerdings, dass Minerva, wie in *Die Vertreibung des Mars durch Minerva*, nicht nur als Schutzpatronin des Theseus galt, der mit seinem Schiff noch am Horizont der *Vermählung Ariadnes mit Bacchus* davonsegelt. Ferner hatte sie auch wesentlichen Anteil an der Ausstattung Pandoras mit Gaben, was erneut den Bogen zu den in der Schmiede verstreuten Objekten schlägt. So stattete sie Pandora mit bestimmten Fähigkeiten aus und schmückte sie, wobei Aphrodite und die Chariten ebenso Anteil hatten. Währenddessen verlieh Hermes, der ja wiederum die Chariten begleitet, Pandora die weibliche List und ein trügerisches Wesen und brachte sie zu den Menschen.<sup>170</sup> Wie festgestellt, kann der Donnerkeil mythologisch gesehen nur auf Jupiter hinweisen, welchem häufig der alchemistischen Lehre folgend das Element des Feuers zugeordnet wird, statt dem Vulcan, wie hier. Außerdem gilt Jupiter als derjenige, auf dessen Veranlassung Ariadne erst unsterblich in den Götterhimmel erhoben werden konnte. Jupiter ist auch der Vater von Bacchus, Merkur, den Grazien, Mars und Minerva. Auch die Erschaffung und Entsendung Pandoras erfolgte erst auf Anweisung Zeus hin, der so den Betrug des Prometheus rächte. Somit ist der Beherrscher des antiken Götterhimmels zwar in keiner der Allegorien unmittelbar präsent, erhält aber in allen einen subtilen Hinweis. Um dies zu untermauern, sei erneut auf den Zusammenhang zum benachbarten

---

<sup>166</sup> Vgl. Costalius 1555, S. 183f., zit. nach Henkel/Schöne 2013, S. 1756f.

<sup>167</sup> Vgl. Ovid, *Fasti*, III.459–462, 513–516, *Metamorphosen*, VIII.181–192.

<sup>168</sup> Vgl. Anm. 130.

<sup>169</sup> Vgl. Anm. 100.

<sup>170</sup> Vgl. Hesiod, *Theogonie*, 570–590, *Werke und Tage*, 70–81.

Deckenfresko *Jupiter geleitet Venetia in die Lagune* in der Sala delle Quattro Porte verwiesen.<sup>171</sup> Die verstreuten Objekte sind als Abbilder der von Vulcan gefertigten Gegenstände einerseits Zeugnisse der Kunstfertigkeit des so oft geschmähten Schmiedegottes und Hinweise auf die vorangegangene Tätigkeit. Andererseits dienen sie als Anknüpfungspunkte an die anderen Szenen, wobei der indirekte Verweis auf den Göttervater in allen Allegorien diesen Effekt unterstreicht. Man könnte aus einer solchen Perspektive das Gemälde *Die Werkstatt des Vulcan* berechtigt in den Mittelpunkt des mythologischen Zyklus stellen, da es die vier Allegorien am deutlichsten miteinander verknüpft, was erneut das zugrundeliegende Konzept der Repräsentation von Einheit der venezianischen Regierungsorgane spiegelt. Dies widerspricht diametral der Auffassung einiger Kunsthistoriker, die ebendieses Gemälde mit pejorativen Einschätzungen als das am wenigsten gelungene oder am wenigsten ästhetische Bild bedachten, was vielleicht neu überdacht werden sollte.<sup>172</sup>

Sofern auch manche dieser Analysen der Allegorien eher spekulativ wirken mögen, muss in gleichem Maße vor Augen gehalten werden, wie groß das Interesse an einer Verrätselung des Bildinhalts in der Frühen Neuzeit war, unter Künstlern, Gelehrten und Auftraggebern. Kryptisch anmutende Bildbotschaften zu entschlüsseln galt, neben ihrem rein ästhetischen Gehalt, als Beweis von Intellektualität und als Privileg der Oberschicht mit Zugang zu höherer Bildung. Umso mehr gilt dies für Kenntnisse in Mythologie und antiker Philosophie, da die breite Masse der Bevölkerung eher über eine christlich geprägte Grundbildung verfügte und kaum antike Autoren lesen konnte. Trotzdem gehörten Ovids *Metamorphosen* seit dem 12. Jahrhundert in Italien zur kanonischen Schullektüre und Ovid galt als Grundlage der spätmittelalterlichen lateinischen Dichtung (auch dies nur für die Oberschicht). Dies wurde umso wichtiger nach seiner ausführlichen Rezipierung durch Dante Alighieri im frühen 14. Jahrhundert.<sup>173</sup> 1482 erschien die erste italienische Ausgabe von Ovids *Fasti* in Venedig, 1492 folgten dem die *Metamorphosen*,<sup>174</sup> noch vor den erst einige Jahrzehnte später auftretenden Emblemata und Impresen-Sammlungen. Schließlich übersetzte Vincenzo Cartari die *Fasti* ins Italienische – seine zuverlässige Kenntnis antiker Quellen ist also wenig überraschend, ebenso wie die offensichtliche Beliebtheit seines Handbuchs bei einem Künstler wie Tintoretto.

---

<sup>171</sup> Vgl. Anm. 80.

<sup>172</sup> Vgl. Von der Bercken 1942, S. 66.

<sup>173</sup> Vgl. Schmitzer 2010, S. 564–568.

<sup>174</sup> Vgl. Manfred Landfester, *Ovidius Naso, Publius*, in: Landfester 2007, S. 425–430, hier 426.

Es zeigt sich also, wie der mythologische Zyklus des Dogenpalastes als Spätwerk Jacopo Tintoretts den Maler noch einmal zu intellektuellen Höchstformen der Bildkonzeption und Motivgestaltung auflaufen ließ. Ganz im Sinne der seinerzeit beliebten Motivverrätselung schaffte er es, die politische Allegorisierung der Serenissima mit der mythologischen Thematik der Gemälde zu verbinden und zugleich narrativ zu verknüpfen, ohne dass ein offensichtlicher Zusammenhang bestünde. Möglich war dies durch die Hilfe des neu entstandenen Genres der Emblematis, ikonografischer und mythologischer Handbücher, die den Künstlern eine Handreichung in der Fülle zugänglicher Literatur boten.

## Literatur

### Primärquellen

Andrea **Alciati**, *Viri Clarissimi D. Andree Alciati Iurisconsultiss. Mediol. ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum: Iurisconsultum Emblematum liber*, Augsburg 1531 (Ex. der Staats- u. Stadtbibl. Augsburg: VD16 – A-1641).

Andrea **Alciati**, *EMBLEMATA D. A. ALCIATI: denuo ab ipso Autore recognita, ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata*, Paris 1550 (Ex. der StSB Augsburg: Kst 27).

**Callimachus**, *Hymns and Epigrams*, Cambridge 1955 (Loeb Classical Library, Bd. 129, übers. von A. W. Mair).

Camillo **Camilli**, *Imprese illustri di diversi coi discorsi: Di C. Camilli et con le figure intagliati in rame di Girolamo Porro*, Venedig 1586, Bd. 3, in: <https://embleme.digitale-sammlungen.de/dig-cpl.html>, Stand 26.04.2023.

Vincenzo **Cartari**, *Le imagini dei dei gli Antichi, nelle quali si contengono gl'Idoli, Riti, ceremonie, & altre cose appartenenti alla Religione de gli Antichi*, Venedig 1571 (Ex. der SUB Göttingen, Sign. 8 ANT II, 292), in: <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN688589863>, Stand 15.10.2024.

Vincenzo **Cartari**, *Imagini delli dei de gl'Antichi*, hg. von Walter Koschatzky, Graz 1963 (Nachdruck der Ausg. Tomasini, Venedig 1647).

Gilles **Corrozet**, *Hecaton-Graphie: C'est à dire les descriptions de cent figures & hystoires, contenant plusieurs apophthegmes, proverbes, sentences & dictz tant des anciens, que des modernes*, Paris 1543 (Ex. der SUB Göttingen: 8 P GALL I, 7580).

Petrus **Costalius**/Pierre **Coustau**, *Petri Costalii Pegma : cum narrationibus philosophicis*, Paris 1555 (Ex. der SUB Göttingen: Poet. lat. rec. I 5690).

Jean **Cousin**, *Le Livre de Fortune*, hg. von Ludovic Lalanne, Paris/London 1883 (Faksimile nach dem Ex. der Bibliothèque de l'Institut de l'Art Paris von 1568).

**Hesiod**, *Theogonie*, Berlin <sup>5</sup>2012 (Sammlung Tusculum, übers. von Albert von Schirnding).

**Homer**, *Ilias*, Köln 2009 (Anaconda, übers. von Johann Heinrich Voß).

**Homer**, *Odyssee*, Stuttgart 1979 (Reclam, übers. von Roland Hampe).

Hadrianus **Junius**/Adriaan de **Jonge**, *Hadriani Iunii Medici Emblemata eiusdem aenigmatum libellus*, Antwerpen 1565 (Ex. der WLB Stuttgart: MC R 16 Jun 1).

Georgette de **Montenay**, *Monumenta Emblematum Christianorum Virtutum tum Politicarum: tum Oeconomicarum chorum Centuria Una adumbrantia*, Lyon 1571 (Ex. der SUB Göttingen: Bibl. Uff. 806).

**Ovid**, *Fasti*, München 1960 (Tusculum, übers. von Wolfgang Gerlach).

**Ovid**, *Metamorphosen*, Düsseldorf 2004 (Tusculum, übers. von Gerhard Fink).

Dirck **Pieterszoon Pers**, *Bellerophon: of lust tot wiisheit: Door sinne-beelden leerlijck vertoont*, Amsterdam, nach 1614 (Ex. der WLB Stuttgart: Fr.D.oct.6651).

**Plutarch**, *Lives: I, Theseus*, Cambridge 2014 (Erstausg. 1914, Loeb classical library, Bd. 46, übers. von Bernadotte Perrin).

Carlo **Ridolfi**, *Life of Tintoretto*, Venedig 1648 (übers. aus dem Italienischen von Robert und Catherine Enggass), in: Carlo **Corsato** (Hg.), *Lives of Tintoretto*, London 2019.

Cesare **Ripa**; Jean **Baudoin**, Jean, *Iconologie : Ou, explication nouvelle de plusieurs images, emblemes, et autres figures*, Paris 1644 (Nachdruck der Ausg. Guillemot der Bibliothèque Municipale de Dijon), Faksimile Dijon 1999.

**Vergil**, *Aeneis*, München <sup>3</sup>1971 (Tusculum, übers. von Maria und Johannes Götte).

#### Sekundärliteratur

Nino **Barbantini**; Museo d'Arte Moderna Ca' Pesaro (Hg.), *La mostra del Tintoretto: Catalogo delle opere*, Venedig <sup>2</sup>1937.

Günther **Brucher**: *Tintoretto und sein Umfeld*, Wien 2017 (*Geschichte der venezianischen Malerei*, Bd. 5).

Lorenzo **Buonanno** *The Quest for Official Commissions*, in: Echols/Ilchman 2018, 134–143.

Vincenzo **Cartari**; Paul **Hachenberg** (Hg.), *Vincentii Chartarii Rhegiensis Neu-eröffneter Götzen-Tempel*, Frankfurt a. M./Mainz 1692 (Ex. in Privatbesitz, in: VD17 – 3:302163Q), in: <https://katalog.ub.uni-heidelberg.de/titel/67338505>, Stand 03.05.21).

Charles **De Tolnay**, *Tintoretto's Salotto Dorato Cycle in the Doge Palace*, in: Filippa Aliberti (Hg.), *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi, III. Bd.*, Rom 1963, 117–131.

Pierluigi **De Vecchi**, *L'opera completa del Tintoretto*, Mailand 1970 (*Classici dell'Arte*, Bd. 36, hg. von Paolo Legaldano).

Robert **Echols**; Frederick **Ilchman** (Hg.), *Tintoretto: Artist of Renaissance Venice* (Ausst.-Kat.), Washington/New Haven/Venedig 2018. Darin:  
     Dieselben, *Michelangelo's Disegno, Titian's Colorito*, 103–111.

Irma **Emmrich**, *Tintoretto: Die Welt seiner Bilder*, Leipzig 1988.

Miguel **Falomir**, *Mythologies*, in: Echols/Ilchman 2018, 191–199.

Bettina **Full**, *Aphrodite*, in: Moog-Grünewald 2008, 97–114.

- Arthur **Henkel**; Albrecht **Schöne** (Hg.), *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 2013.
- Theodor **Hetzer**, *Venezianische Malerei: Von ihren Anfängen bis zum Tode Tintoretts*, Stuttgart 1985 (*Schriften Theodor Hetzers*, Bd. 8, hg. von Gertrud Berthold).
- Joachim **Horst**; Tobias **Schmid**, *Pandora*, in: Moog-Grünewald 2008, 545–550.
- Richard **Kannicht**, *Pandora*, in: Heinz Hofmann (Hg.), *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, Tübingen 1999.
- Manfred **Landfester** (Hg.), *Der Neue Pauly*, Supplemente, Bd. 2: *Geschichte der antiken Texte*, Stuttgart 2007. Darin:
- Ders., *Hesiodos*, 279–285.
- Ders., *Ovidius Naso, Publius*, 425–430.
- Roland **Krischel**, *Tintoretto*, Hamburg 1994.
- Maria **Moog-Grünewald** et. al. (Hg.), *Der Neue Pauly*, Supplemente, Bd. 5, *Mythenrezeption*, Stuttgart 2008.
- John **Mulryan**, *Vincenzo Cartari's Images of the Gods of the Ancients: The First Italian Mythography*, Tempe, Arizona 2012.
- Immanuel **Musäus**, *Der Pandoramythos bei Hesiod und seine Rezeption bis Erasmus von Rotterdam*, Göttingen 2004.
- Rodolfo **Pallucchini**; Paola **Rossi**, *Tintoretto: Le opere sacre e profane*, Mailand 1982.
- Erwin und Dora **Panofsky**, *Die Büchse der Pandora: Bedeutungswandel eines mythischen Symbols*, Frankfurt a. M. 1992 (Erstausg. New York 1956).
- Kristine **Patz**, *Drei Grazien*, in: Manfred Landfester (Hg.), *Der Neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*, Bd. 13: *Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*, Stuttgart 1999, S. 869–872.
- David **Rosand**, *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, New Haven/London 1982.
- W. H. **Roscher** (Hg.), *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Leipzig 1884–1937.
- Wolfgang **Rösler**; Jakub **Krajczynski**, *Die Substanz der Hoffnung: Zum Pandora-Mythos in Hesiods Erga*, in: *Philologus*, Bd. 150, Heft 1, 2006, 14–27.
- Wolfgang **Rösler**, *Der Pandora-Mythos bei Hesiod*, in: Preusser et. al. (Hg.): *Pandora: Zur mythischen Genealogie der Frau*, Heidelberg 2012, 47–54.
- [www.savevenice.org/project/mercury-and-the-three-graces-the-forge-of-vulcan-minerva-mars-and-peace-bacchus-ariadne-and-venus](http://www.savevenice.org/project/mercury-and-the-three-graces-the-forge-of-vulcan-minerva-mars-and-peace-bacchus-ariadne-and-venus), Stand 04.10.2024.
- Christoph **Schmälzle**, *Athena*, in: Moog-Grünewald 2008, 172–179.

- Ulrich **Schmitzer**, *Ovid*, in: Christine Walde (Hg.), *Der Neue Pauly*, Supplemente, Bd. 7: *Die Rezeption der antiken Literatur*, Stuttgart 2010, 557–575.
- Sandro **Sponza**, *Le Allegorie del Tintoretto nella Sala dell'Anticollegio*, in: *Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia*, Vol. 8, Venedig 1979, 73–79.
- Jörn **Steigerwald**, *Psyche*, in: Moog-Grünewald 2008, 622–630.
- Giorgio **Tagliaferro**, *Celebrating the most serene republic*, in: Echols/Ilchman 2018, 208–217.
- Hans **Tietze**, *Tintoretto: Gemälde und Zeichnungen*, London 1948.
- Ulrich **Van Loyen**; Gerhard **Regn**, *Dionysos*, in: Moog-Grünewald 2008, 230–246.
- Erich **Von der Bercken**, *Die Gemälde des Jacopo Tintoretto*, München 1942.
- Jan-Henrik **Witthaus**, *Ares*, in: Moog-Grünewald 2008, 132–139.
- Wolfgang **Wolters**, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes*, Wiesbaden 1983.
- Wolfgang **Wolters**, *Der Dogenpalast in Venedig: Ein Rundgang durch Kunst und Geschichte*, Berlin/München 2010.

## Abbildungen

Abb. 1

Dogenpalast, Ostflügel, Grundriß des 3. Stockwerks:  
 1 Scala d'Oro 2 Atrio Quadrato 3 Sala delle Quattro Porte 4 Sala dell'Anticollegio 5 Sala del Collegio  
 6 Sala del Senato 6a Antichiestra 6b Palastkapelle 7 Sala del Consiglio dei Dieci 8 Sala della Bussola  
 8a Sala dei Tre Capi 8b Sala dei Inquisitori 9a-d Sala d'Armi (Waffensammlung)



### DOGENPALAST, 3. STOCKWERK

- 1) Die Werkstatt des Vulkan [Abb. 11], darüber in der Ecke an der Decke, Putto Winter
- 2) Die Drei Grazien und Merkur [Abb. 5], darüber Putto Frühling
- 3) Die Vertreibung des Mars durch Minerva [Abb. 8], darüber Putto Sommer
- 4) Die Vermählung Atlantes mit Bacchus durch Venus [Abb. 6], darüber Putto Herbst

Venedig, Ostflügel Palazzo Ducale, Grundriss des 3. Obergeschosses, begonnen nach 1483 (Norden oben).

In: Thorsten Droste, *Venedig, Die Stadt in der Lagune: Kirchen und Paläste, Gondeln und Karneval*, Köln 1985, 92.

Anmerkungen zu den 4 Gemälden und deren rekonstruierte (grün) und heutige (orange) Anbringung in Saal 2 und 4 durch die Autorin.

Abb. 2



Die Decke des Atrio Quadrato.

Jacopo Tintoretto, *Der Doge Girolamo Priuli vor Justitia und Venetia*, 1561–1564, Öl auf Leinwand, Oktagon 230 x 230 cm, Venedig, Palazzo Ducale (mittig).

Darum vier längliche Grisailles:

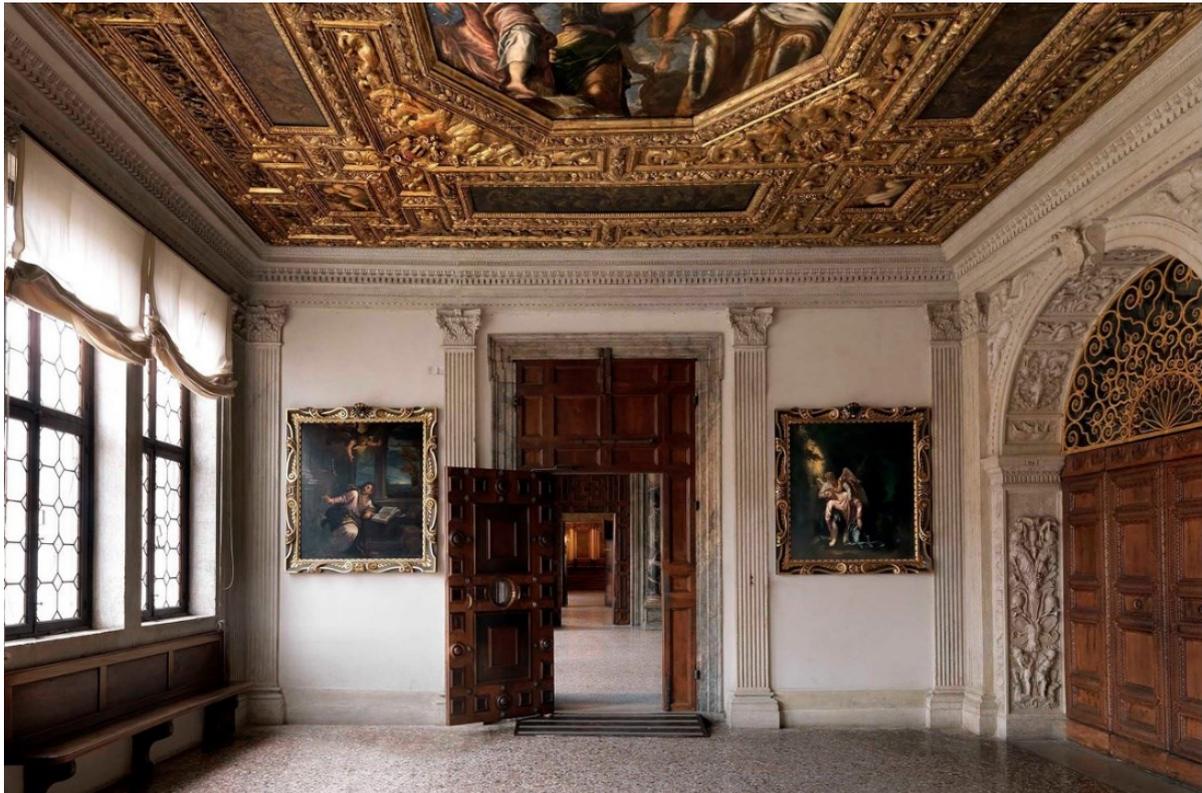
Jacopo Tintoretto und Werkstatt, *Esther vor Ahasver* (unten), *Das Urteil des Salomo* (rechts), *Samson und die Philister* (links), *Die Königin von Saba vor Salomo* (oben), alle 1564/65, Tempera und Öl auf Leinwand.

Vier Putti in den Ecken:

Jacopo Tintoretto oder Schüler, *Sommer* (rechts unten), *Frühling* (rechts oben), *Herbst* (links unten), *Winter* (links oben), alle um 1564, Öl auf Leinwand.

Foto: Save Venice Inc., in: <https://www.savevenice.org/project/ceiling-of-the-atrion-quadrato>, Stand 13.05.22.

**Abb. 3**



Atrio Quadrato im heutigen Zustand, Blick Richtung Norden in die Sala delle Quattro Porte.  
Foto: Fondazione Musei Civici di Venezia, in: <https://palazzoducale.visitmuve.it/en/the-museum/layout-and-collections/institutional-chambers/second-floor>, Stand 13.05.22.

**Abb. 4**



Die Sala dell'Anticolligio, Blick Richtung Süden in die Sala delle Quattro Porte.  
Foto: Save Venice Inc., in: <https://www.savevenice.org/project/mercury-and-the-three-graces-the-forge-of-vulcan-minerva-mars-and-peace-bacchus-ariadne-and-venus>, Stand 20.01.21.

Abb. 5



Jacopo Tintoretto, *Die drei Grazien und Merkur/Le tre Grazie e Mercurio*, 1577/78, Öl auf Leinwand, 146 x 155 cm, Venedig, Palazzo Ducale, Sala dell'Anticollegio.

In: Giandomenico Romanelli (Hg.), *Venedig: Kunst und Architektur*, Bd. 1, Köln 1997, 441. Foto: Könemann.

Abb. 6



Jacopo Tintoretto, *Die Vermählung Ariadnes mit Bacchus durch Venus/Lo Sposalizio d'Arianna con Bacco con Venere*, 1577/78, Öl auf Leinwand, 146 x 167 cm, Venedig, Palazzo Ducale, Sala dell'Anticollegio.

In: Bertrand Jestaz, *L'art de la Renaissance*, Paris 1984, 606.

Abb. 7



Tizian Vecellio, *Bacchus und Ariadne*, 1520–1522, Öl auf Leinwand, 190 cm x 175 cm, National Gallery, London.

In: Marion Kaminski, *Tizian Vecellio, genannt Tizian: 1488/1490–1576*, Köln 1998, 33.

Abb. 8



Jacopo Tintoretto, *Die Vertreibung des Mars durch Minerva/Minerva scaccia Marte*, 1577/78, Öl auf Leinwand 148 x 168 cm, Venedig, Palazzo Ducale, Sala dell'Anticollegio.  
In: Pierluigi de Vecchi, *Opera completa del Tintoretto*, Mailand 1970, Tafel XLII.

Abb. 9



Die Sala dell'Anticollegio, Blick Richtung Norden in die Sala del Collegio.

Foto: Save Venice Inc., in: <https://www.savevenice.org/project/mercury-and-the-three-graces-the-forge-of-vulcan-minerva-mars-and-peace-bacchus-ariadne-and-venus>, Stand 20.01.2021.

Abb. 10



Jacopo Tintoretto, *Die Werkstatt des Vulcan/La fucina di Volcano*, 1577/78, Öl auf Leinwand, 145 x 156 cm, Venedig, Palazzo Ducale, Sala dell' Anticollegio.

In: Gruber et. al. (Hg.), *Rubens: Kraft der Verwandlung*, Wien/Frankfurt am Main 2018.

**Abb. 11**



Maarten van Heemskerck, *Venus und Amor in der Schmiede des Vulcan*, 1536, Öl auf Holz, Prag, Národní Galerie.

In: Zevenhuizen/De Boer (Hg.), *Maarten van Heemskerck 1498–1574: "Constighvermaertschilder"*, Amsterdam 1998, 33, Abb. 26.

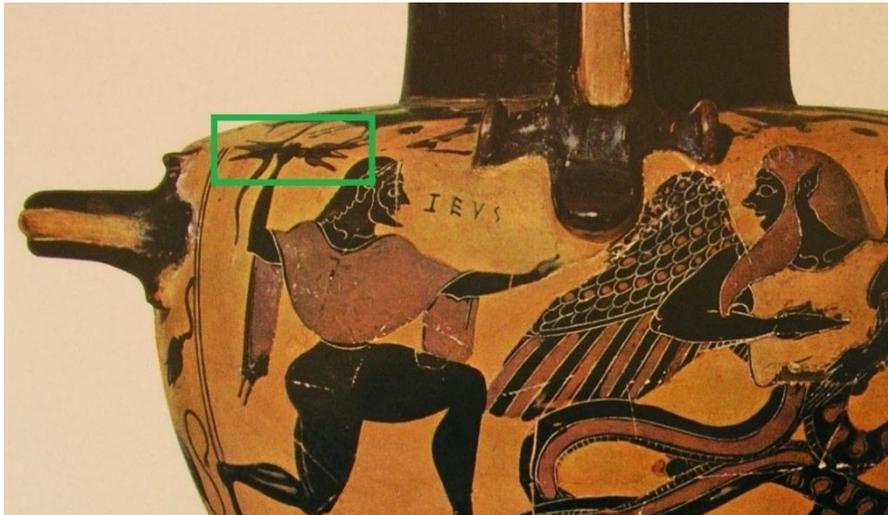
**Abb. 12**



Rosso Fiorentino, *Pandora, die Büchse öffnend*, um 1530–1540, Federzeichnung auf Papier, 24 x 39 cm, Paris, École des Beaux-Arts.

In: *Michelangelo's Dream* (Ausst.-Kat.), hg. von Stephanie Buck/Courtauld Institute Galleries, London 2010.

**Abb. 13**



Schwarzfigurige Hydria mit Zeus im Kampf gegen Typhon.

Chalkidische Hydria, gebrannter Ton, Fundort Vulci, um 540–530 v. Chr., 46 cm hoch, Staatliche Antikensammlung München, Inv.Nr. 596 (Ausschnitt).

In: Erika Simon/Max Hirmer, *Die Griechischen Vasen*, München 1976, Taf. XVIII, Kat. 39.

**Abb. 14**



Geflügelter Donnerkeil am Deckengewölbe der Sala dei Dardi.

Alberto Cavalli, *Sala dei Dardi* (Detail der Decke), 1573–1575, Sabbioneta, Palazzo Ducale.

Foto: Anonym.

Quelle: ArteMIS, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Kunstgeschichte.

