

Friedrich Polleroß

Della Bellezza & della Misura & della Convenevolezza¹

Bemerkungen zur venezianischen Porträtmalerei
anlässlich der Tintoretto-Ausstellungen in Venedig und Wien²

Sechs Jahre nach den Veranstaltungen zum 400. Todestag von Paolo Veronese kam auch der in den letzten Jahrzehnten wohl am wenigsten beachtete Meister des »Jahrhunderts Tizians«³, Jacopo Robusti genannt Tintoretto (1519–1594), aus demselben Anlaß zur Ehre von Ausstellungen und Symposien. So veranstaltete die Galleria dell' Accademia in Venedig im Frühjahr 1994 eine Jubiläumsausstellung, die von Juli bis Oktober in etwas veränderter Form in Wien gezeigt wurde. Da Tintoretto's Hauptwerke – Altarbilder und Gemäldezyklen wie jene der Scuole Grandi von San Marco und San Rocco⁴ – nicht transportfähig sind, wurde ganz Venedig zu einem Tintoretto-Museum erklärt⁵, die Jubiläumsausstellungen jedoch den Porträts und der Druckgraphik⁶ gewidmet. Die organisatorische Not nutzt jedoch auch der Wissenschaft. Werden doch Tintoretto's Bildnisse (obwohl sie innerhalb des Gesamtverzeichnisses einen eigenen Band beanspruchen⁷) in der älteren Literatur meist wenig oder nur abwertend behandelt⁸. Aber auch der Autor der neuesten Monographie, Roland Kirschel, hat diese Arbeiten als »langweilige Bestellungen« abgekanzelt⁹, und das derzeit umfangreichste Standardwerk zur Porträtmalerei der Renaissance von Lorne Campbell erwähnt den Venezianer kaum¹⁰. Die Beschäftigung der Kunstwissenschaft nicht nur mit den sakralen Historien Tintoretto's¹¹, sondern auch mit seinen Porträts entspricht darüberhinaus dem seit etwa fünfzehn Jahren wachsenden Interesse an dieser Bildgattung.

»Hofmaler« der Serenissima und Maler der »kleinen Leute«

Die Auftraggeberschaft der Porträts umfaßte im 16. Jahrhundert schon die später nur mehr geringfügig erweiterte soziale Schichtung vom Kaiser bis zum Bürger kleinerer Städte und Märkte. Dementsprechend groß war daher auch das funktionale und formale Spektrum vom monumentalen Staatsporträt bis zum intimen Privatbildnis in Form von Miniaturen, die

um 1600 ihre erste Blütezeit erreichten¹². Die Literatur über das venezianische Renaissanceporträt wird jedoch vor allem von der schon in den ältesten Biographien überlieferten Rivalität zwischen Tizian und seinem Schüler Tintoretto beherrscht beziehungsweise von der direkt oder indirekt geäußerten Meinung, daß der deutlichen sozialen Differenzierung der Auftraggeber nicht nur eine solche der Maler, sondern auch der Ikonographie und Stile entsprechen würde¹³. Obwohl der eine der direkte Nachfolger des anderen als »Hofmaler« der Serenissima war, gilt Tizian gemeinhin als Porträtist der europäischen »protagonists of political, religious and cultural power«¹⁴, Tintoretto hingegen als auf die Würdenträger der Republik Venedig »beschränkt«: »Besonders bei den alten beziehungsweise gealterten Menschen weiß Tintoretto deren Lebensweg voller Mühe, Verantwortung, Enttäuschungen mit einzufangen. Vielleicht ist es dieser »Realismus«, diese ungeschönte Wahrheit, die besonders im Vergleich zu Tizians Bildnissen positiver, selbstbewußter Menschen mit natürlichem Anspruch auf historische Bedeutung unangenehm auf den Betrachter wirkt.«¹⁵

Dem Charakter der Auftraggeber entspreche also jener der Bildnisse: Tizians »chromatic intensity, exuberant outbursts of colour, high rhetoric, ingenious compositional schemes and lucid and unrelenting psychological and moral understanding always enrich our intellectual experience«. Die Stereotypie der Kompositionen Tintoretto's sei dagegen ein Beweis dafür, daß der Individualismus der Renaissance vom Konformismus der Gegenreformation abgelöst wurde¹⁶. Veronese wiederum wäre kein »facepainter« wie Tintoretto gewesen, und seine Bildnisse seien »more decorative and more opulent«. Im Gegensatz zu jenem habe er auch kaum offizielle Porträts gemalt¹⁷, denn Veroneses Portraitstil »was unsuitable for official portraits; his luminous painting and harsh colour harmonies appealed to a very different clientele, to rich merchants and the landed aristocracy«¹⁸.

Gewiß hing die Wahl des Künstlers wohl

ebenso von den sozialen und finanziellen Möglichkeiten wie von den persönlichen Vorlieben des Bestellers ab. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß seit Beginn des 16. Jahrhunderts in den führenden Schichten Kunst als Statussymbol und materielle Wertanlage ebenso anerkannt wurde wie künstlerischer Individualismus und Qualitätsunterschiede. Letzteres beweist etwa ein Stilvergleich der Porträts von Bellini und Leonardo im Jahre 1498 durch die auch von Tizian porträtierte Isabella d' Este¹⁹. Eine nicht immer klar trennbare Verbindung von künstlerischer Qualität, Geschäftstüchtigkeit und sozialem Rang der Auftraggeber bestimmte jedenfalls damals den »Marktwert« eines Künstlers wie Tizian²⁰, und Tintoretto begann seine Laufbahn als Porträtist der venezianischen Gesellschaft im wahrsten Sinne des Wortes auf dem Markt²¹. Die in der Realität wohl nicht so simple Entsprechung von Künstlern und Auftraggebern läßt sich auch durch einander widersprechende Fakten aufzeigen: Einerseits gehörten die fix besoldeten Hofporträtisten auch des Kaisers nur selten der künstlerischen Elite an, andererseits konnte der Grad der Eigenhändigkeit eines Werkes und damit seine künstlerische Qualität vom sozialen Rang des Auftraggebers oder Empfängers eines Bildnisses abhängig sein.

Vor diesem Hintergrund sind wohl auch die frappanten Stil- und »modus«-Unterschiede innerhalb des ausgestellten Œuvres Tintoretto's zu sehen, von reiner Werkstattausführung und falschen Zuschreibungen einmal abgesehen. Läßt sich bei dem 1994 im Wiener Kunsthandel aufgetauchten Tintoretto-Porträt des Bürgermeisters von Treviso, Marco Zantani (Abb. 1), die Spannung zwischen der Dreidimensionalität der Amtsrobe und der flachen Wiedergabe des Gesichtes wahrscheinlich auf die posthume Anfertigung des Bildnisses nach einer Zeichnung oder Medaille zurückführen²², so wurden bei den Gruppenporträts der Familien Soranzo und Mocenigo (Kat.-Nr. 9f und 35) eigenhändige (?) Kopfdarstellungen in die von der Werkstatt (vor)gefertigten Riesenleinwände eingefügt. Vielleicht ist jedoch auch



1 Jacopo Tintoretto
zugeschrieben,
Bildnis des Marco
Zantani
Wien, Kunsthandel

der von allen Autoren hervorgehobene Qualitätsunterschied zwischen dem »hervorragenden Porträt« des Jacopo Soranzo in der Mitte und den »müde und schlaff« wirkenden Darstellungen der vierzehn übrigen Familienmitglieder (Kat.-Nr. 8–10) als bewußte qualitative und damit finanzielle Differenzierung zwischen Eigenhändigkeit des Meisters beim Bildnis des Familienvorstandes und Werkstattarbeit an den Gruppenporträts zu verstehen. In ähnlicher Weise zeigen auch die drei entweder gleichzeitig gemalten oder zumindest nachträglich aufeinander abgestimmten Bildnisse des Kardinals Cristoforo Madruzzo von Tizian und jene seiner Neffen Ludovico und Gian Federico von Giovan Battista Moroni deutliche Stilunterschiede: dem eleganten Kolorismus des Venezianers steht der »crudo realismo« des für sein Schneiderporträt in London berühmten Meisters aus Bergamo gegenüber²³. Freilich ließe sich dieser Unterschied ebenso mit dem Vorrang des Alters und des Status erklären wie bei der Auftragsvergabe des kaiserlichen Antiquarius Jacopo da Strada. Anlässlich seines Besuches in Venedig 1567 bestellte dieser Kunstkenner nämlich gleichzeitig sein eigenes Bildnis bei Tizian, dasjenige seines Sohnes aber bei Tintoretto (Kat.-Nr. 29). Es gibt allerdings auch Argumente gegen eine solche soziale Stilzuordnung. So bildet bei den Familienporträts der Madruzzo die Darstellung in ganzer Figur und schwarzer Kleidung

den die Stilunterschiede überbrückenden gemeinsamen Nenner zwischen dem Fürstbischof von Trient und seinen Nepoten. Umgekehrtes gilt etwa für die jeweils zwei Darstellungen des Prokurators Jacopo Soranzo (Kat.-Nr. 8 und 11) und des Feldherrn Sebastiano Venier (Kat.-Nr. 32 und 33) von Tintoretto. Hier verweist die Verwendung von Brust- oder Ganzfigurenbild beziehungsweise Reduktion auf das Gesicht vor dunklem Grund oder farbenprächtige Inszenierung wahrscheinlich auf die unterschiedliche Intention der einzelnen Gemälde.

»Repräsentationsbildnis« und »Privatporträt«

Gerade die beiden Soranzo-Porträts zeigen aber – durchaus parallel zur Möglichkeit einer Ausführung des »Amts-porträts« (Abb. 3) im Atelier nach dem vor dem Modell entstandenen »Privatbildnis« (Abb. 2) – bezeichnende Unterschiede: das offizielle Bildnis verrät ebenso durch seine stärkere Abstrahierung wie durch die Erweiterung der Komposition und vor allem den nicht mehr direkt zum Betrachter gerichteten, sondern diesen ignorierenden Blick, eine deutliche Tendenz zu Stilisierung und Distanzierung²⁴. In den meisten anderen Fällen läßt sich allerdings keine eindeutige formale Zuordnung der unterschiedlichen Varianten

zur offiziellen oder privaten Sphäre treffen. Das üppige, auf das Amt verweisende Beiwerk im Hintergrund der Person scheint in einem Amtsgebäude ebenso sinnvoll wie der Verzicht auf solches aus Anpassung an vorhandene Werke einer Serie. Auch der inschriftliche Verweis auf die Ämter des Porträtierten spricht weder für noch gegen eine Präsentation im Palazzo der Familie. Vor allem bei anonymen Bildnissen beziehungsweise solchen unbekannter Provenienz läßt sich kaum feststellen, ob es sich dabei um »Privatporträts« handelt, also um »Bildnisse von Persönlichkeiten, die sich ohne Bezug auf ihre öffentliche Funktion malen ließen« (Ferino-Pagden). Verschärft wird diese Problematik durch die Tatsache, daß in Venedig kaum zwischen staatlichem und privatem Mäzenatentum unterschieden werden kann und hier auch die »veröffentlichte Meinung« (zum Beispiel eines Aretino) einen höheren Stellenwert besaß als anderswo²⁵. Dennoch scheint es sinnvoll, die Funktion der Gemälde zwischen »Privatporträt« und »Repräsentationsbildnis« zumindest zu diskutieren, um die Eigenart einzelner Werke besser zu verstehen, wie es zuletzt Annette Weber im Rahmen ihrer Arbeit über die Dogenporträts des 16. Jahrhunderts getan hat. Sie verweist zunächst darauf, daß die Gleichförmigkeit ein ebenso formal wie ideologisch gleichermaßen wichtiges Prinzip des Bildtypus darstellt. Tizians eindrucksvolles Gemälde des Andrea Gritti in Washington, bei dem die offene Malweise »das bewußt eingesetzte Mittel« sei, um die »vibrierende Dynamik der Persönlichkeit« des Dogen zu schildern, erweise sich daher als postumes privates Erinnerungsbild, da eine solche heroische Darstellungsweise im Gegensatz zur Zurückhaltung der offiziellen Bildnisse stünde²⁶. Die theoretisch klar scheinende Unterscheidung in Privat- und Amtsbeziehungsweise Standesporträt, das im Englischen durch den Begriff »state portrait« zusätzlich irrtümlich mit dem Staatsporträt gleichgesetzt wird, ist selbst im höfischen Bereich weder funktional noch formal so eindeutig zu treffen. Einerseits wissen wir nämlich, daß auch die Angehörigen der herrschenden Schicht (wie etwa die Habsburger) Bildnisse ihrer nächsten Angehörigen aus rein privaten Gründen bestellten, wobei vor allem Kinder- und Totenporträts zu nennen sind²⁷; andererseits besaßen bürgerliche Stifter-, Grab- und Amtsporträts in Kirchen, Kapellen und Amtsgebäuden öffentlichen Charakter²⁸. Die »Privatporträts«, das heißt meist zu Diptychen kombinierte beziehungsweise mit einer Deckplatte versehene und auf die Gesichter beschränkte kleinformatige Darstellungen des 15. und 16. Jahrhunderts, wurden zuletzt von Dülberg umfassend behandelt²⁹. Diese Gattung, zu der auch Tintoretts frühe Selbstporträts in London und Philadelphia (Kat.-Nr. 3f) zu zählen sind, präsen-



2 Jacopo Tintoretto, Bildnis des Jacopo Soranzo, um 1550
Mailand, Castello Sforzesco



3 Jacopo Tintoretto, Bildnis des Procurators Jacopo Soranzo, um 1550
Venedig, Galleria dell'Accademia

tiert ebenso fürstliche und bürgerliche Auftraggeber wie die immer als besonders höfisch geltenden Ganzfigurenbildnisse. Wurde deren Einführung in Venedig von Vasari bezeichnenderweise mit einem Auftrag des kaiserlichen Botschafters in der Serenissima, Diego de Mendoza, 1541 an Tizian in Zusammenhang gebracht³⁰, so schuf Alessandro Moretto bereits 1526 ein ganzfiguriges Bildnis eines »Edelmannes«, und neuesten Untersuchungen zufolge war für die Verbreitung des Typus das bürgerliche Milieu Augsburgs mindestens ebenso wichtig wie der Hof Karls V. und dessen Porträt von Jakob Seisenegger³¹.

Dennoch lagen in Venedig die Verhältnisse nicht nur in politischer, sondern auch in künstlerischer Hinsicht anders. So blieben hier etwa die Miniatur- und Privatporträts ebenso unbedeutend wie der Ganzfigurentypus im Werk Tizians und Tintoretts. Die beiden Venezianer haben kaum eine Handvoll Werke dieser Art geschaffen, die – neben den genannten Habsburgern, dem vermeintlichen Mendoza in Florenz und Kardinal Madruzzo – fast ausschließlich »Duci« in mehrfacher Bedeutung des Wortes zeigen: Francesco Maria und Guidobaldo II. della Rovere sowie den Herzog von Atri von der Hand Tizians³², Nicola Doria

und den Sieger von Lepanto, Sebastiano Venier (Kat.-Nr. 27f, 46f), von Tintoretto. Eine Darstellung dieses Admirals in Dogentracht für die Serie der drei Feldherren der Liga in der Sammlung des Erzherzogs Ferdinand in Ambras bildet daher vermutlich das einzige Ganzfigurenbildnis eines Dogen im 16. Jahrhundert³³. Tatsächlich stand dieser Typus nicht nur in der Tradition der mittelalterlichen Ritterdarstellung, wie es zum Beispiel Carpaccios Gemälde des Francesco Maria della Rovere (?) um 1510 vorführt³⁴, sondern verkörperte vor allem das neuzeitliche Ideal des Cortegiano. Ein Blick in die von den Kunsthistorikern meist unbeachteten Werke der Höflichkeitsliteratur bestätigt darüberhinaus auch die regionalen Unterschiede. So wurden des Höflings Decorum und Statussymbole, das heißt Federbüsche, köstliches und kunstreiches Stickerwerk, sowie Waffen und Zeremoniell zwar Veroneser Ritttern zugestanden (Kat.-Nr. 24, Abb. 24), von den Patriziern in Venedig jedoch mißbilligt:

Was auch vielleicht zu Verona passiren möchte / das wil sich zu Venedig gar nicht reimen und gebüren. Denn der Hochgeehrten / friedlichen / unnd im Regiment wolgefasseten Stadt Venedig würden die verbremeten eigeiferten / und gewapneten [!] Leute nicht anders

*anstehn / als nesseln und kletten einem schönen würtzgarten: Wie dann auch jetzt gemelte Leut / bey der Venetianer edlen Gesellschaft wenig angenehm seyn/ nemlich als die so ihresgleichen nicht seyn.*³⁵

Im Unterschied zu den mittelalterlichen Handbüchern für Höflinge, die sich fast ausschließlich dem Tischzeremoniell widmeten, legten nun die in der Nachfolge von Baldassare Castigliones *Cortegiano* stehenden Bücher für gutes Benehmen besonderen Wert auf die soziale Ästhetik des ganzen Körpers und forderten Grazie in Haltung, Bewegung und Gestik³⁶. Da dies natürlich im Ganzfigurenbildnis am besten veranschaulicht werden konnte, wurde dieser Typus schon bei den Porträts adeliger Kinder verwendet, wie Tizians Clarissa Strozzi oder Antonio Badiles Bildnis des gerüsteten Jacopo Maccana zeigen. Direkt visualisiert wurde dieser Aspekt 1562 von Girolamo Mazzola Bedoli beim Bildnis der Anna Eleonora Sanvitale (Abb. 4): das vierjährige Mädchen wird nämlich nicht nur in Parallele zu einer manieristischen Statue der Schönheitsgöttin präsentiert, sondern auch vor einem Spiegel, der die elegante Haltung der kleinen Contessa in Rückenansicht zeigt³⁷.

Tintoretts Kniestücke eines »Edelmannes« (!) in Florenz (Kat.-Nr. 14) und in Wien (Lo-



4 Girolamo Mazzola Bedoli, Bildnis der Anna Eleonora Sanvitale, 1562. Parma, Galleria Nazionale

renzo Soranzo?; Kat.-Nr. 15) könnten aufgrund ihrer »äußerst eleganten Profilierung« und »übertrieben langgestreckten Figuren« aber ebenfalls dieses Konzept der Grazie reflektieren. Der mit dem Maler befreundete

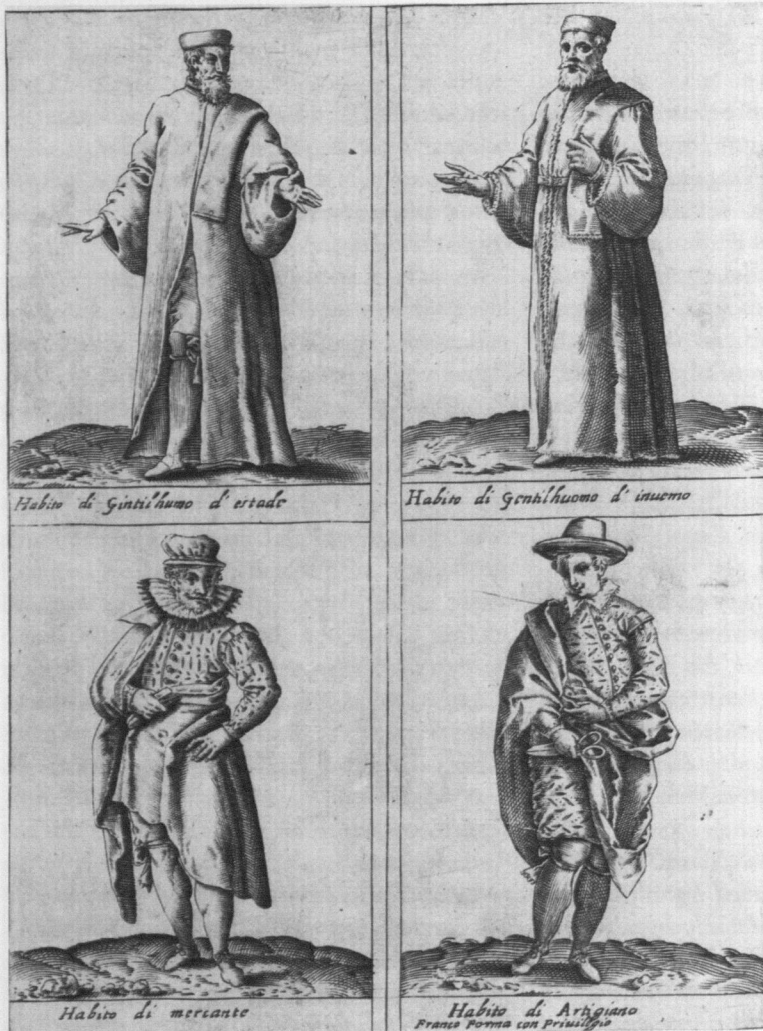
Schauspieler Andrea Calmo (um 1510–1571) lobt bezeichnenderweise nicht nur Tintoretts Schnelligkeit beim Mischen von Rot und Weiß, sondern vor allem dessen schöne Idea bei der Darstellung der Gesten, der Manieren und der Würde der Porträtierten³⁸. Ebenso wie Castiglione verbindet Calmo unter dem Begriff der *bella idea* (eines Menschen beziehungsweise seiner Darstellung) ästhetische und soziale Kriterien, wobei die doppelte Bedeutung des Begriffes »Manieren« für unseren Zusammenhang von besonderer Wichtigkeit ist. In der Kunsttheorie hat Giovanni Paolo Lomazzo am nachdrücklichsten die Forderung nach der Berücksichtigung des *Decorum* in der Porträtmalerei erhoben. In seinem 1584 in Mailand veröffentlichten *Trattato* schreibt er dazu:

Il moto, è chiamato da i pittori, il decoro, & la gratia de la figura, ne la positione, & situatione, & è nominato ancora, furia de la figura. Questo decoro, ò vogliam dire positione, si divide in naturale, & artificiale. Decoro naturale chiamano in questa materia, quello che è proprio de l'huomo, che vogliamo ritrahere, come s'un vuol dipingere per essemplio, Catone Uticense, ilquale huomo gravissimo, farà il ritratto, che ne la positione del corpo, & di tutte le parti sue, severà sempre il medesimo decoro di gravità. Il decoro artificiale, è quando il pru-

*dente pittore dipingendo uno Imperatore, ò un Ré, fà il ritratto loro grave, & pieno de maestà.*³⁹

Das aus dem Mund des Schauspielers Calmo besonders glaubwürdige Lob der Gestik in den Bildnissen Tintoretts wird durch einen Vergleich mit den schematischen Darstellungen eines Kostümbuches (*Abb. 5*) bestätigt. Die dort vom Kaufmann vorgeführte Pose entspricht ebenso wie die Kleidung dem unserem Meister zugeschriebenen Porträt eines jungen Mannes in Mailand (Kat.-Nr. 27). Die erhobenen Zeigefinger oder ausgebreiteten Hände der Patrizier auf dem Stich erweisen sich durch den Vergleich mit der Darstellung einer Sitzung der Signoria (*Abb. 10*) als typische Rednerposen. Die schon von Quintilian als Zierde der Rede bezeichneten Gesten finden sich als Sinnbilder des Sprechens daher nicht nur auf Tintoretts Bildnissen der miteinander diskutierenden Dogen im Fries der *Sala del Maggior Consiglio* (Pietro Mocenigo, Marco Barbarigo, Giovanni Partecipazio usw.), sondern kennzeichnen auch die Gemälde eines Senators in Dublin, des Prokurators Antonio Capello (Kat.-Nr. 20, *Abb. 6*), des politisch aktiven Giovanni Mocenigo (Kat.-Nr. 35, *Abb. 12*) oder der drei Schatzmeister vor der hl. Justina (Kat.-Nr. 40). Im Unterschied dazu steht hingegen der Demutsgestus der Beamten der »Schatzmeistermadonna« (Kat.-Nr. 30, *Abb. 23*).

Der offensichtlich mit der Aura des Höfischen assoziierte Ganzfigurentypus⁴⁰ wurde in Venedig anscheinend ebenso abgelehnt wie der Status des Höflings, weil dieser – wie der Ideologe Paolo Paruta (1540–1598) ausführt – im Unterschied zum venezianischen Patrizier immer von der Gunst eines Fürsten abhängig sei. Der »perfekte« Venezianer stelle sein Leben hingegen in den Dienst der Republik und erreiche mit dieser Form der Selbstverwirklichung das Höchste, *dessen wir als Menschen fähig sind*⁴¹. Auf dieses oder ein ähnliches Diktum bezieht sich offensichtlich auch die Devise auf dem Bildnis des Benedetto Soranzo *PER PIVI NON POTER FO QVANTO IO POSO* (und da ich nicht mehr vermag, tue ich was ich kann) (Kat.-Nr. 18), die darüber hinaus ein Wortspiel auf die lateinische, auf dem Gemälde angegebene Form des Namens *SVPERANTIO* bildet⁴². Das Gemälde visualisiert auch ikonographisch deutlich den venezianischen »homo politicus«: die mutmaßliche Ansicht von Alexandria mit der roten venezianischen Galeere im Hintergrund (vgl. Kat.-Nr. 17) erinnert an die Tätigkeit des in der Schlacht von Lepanto gefallenen Kapitäns im Orient. Die gleichsam ein Gegenstück zum Kriegsschiff bildende Darstellung einer meditierenden Nonne (*Abb. 7*) veranschaulicht meines Erachtens den in der venezianischen Gesellschaft und politischen Theorie so intensiv diskutierten Gegensatz



5 Giacomo Franco, Kleidung eines venezianischen Patriziers im Sommer und Winter (oben) sowie eines Kaufmannes und Handwerkers (unten) Kupferstich in: *Habiti d'Homini et Donne venetiane con la Processione della Ser^{ma} Signoria et altri particolari cioè Trionfi feste cerimonie publiche della nobilissima città di Venetia, Venedig 1580*

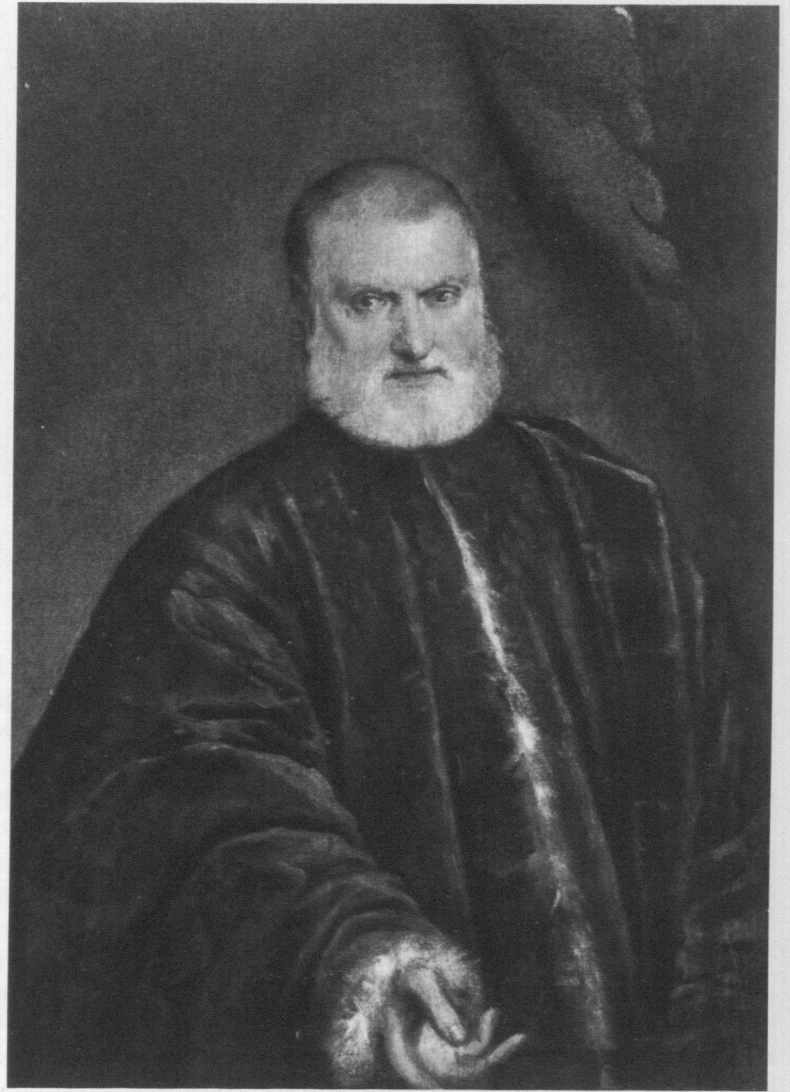
zwischen *vita activa* und *vita contemplativa*⁴³, hat ja der oben genannte Paruta dem politisch aktiven Patrizier nicht nur den unfreien Höfling, sondern auch die geistliche Kontemplation als abzulehnende Lebensform gegenübergestellt. Durch die rotsamte Kleidung mit dem Pelzbesatz wird das Bildnis ebenfalls als »Amtsporträt« eines venezianischen Adligen ausgewiesen.

Sowohl im Einzel- als auch im Gruppenbildnis kam es vielfach zu einer direkten Vermischung von privatem Motivbild und öffentlichem Amtsporträt als Ausdruck der gottgewollten politischen Ordnung⁴⁴ (Abb. 8). Tatsächlich waren diese Bildnisse de jure auch Staatsporträts, da sich die Republik Venedig als Herrschaft der 300 bis 1600 ratsfähigen Patrizier verstand⁴⁵. Nur diesen Männern und nicht den anderen Bewohnern der Serenissima beziehungsweise ihren Untertanen auf dem Festland war daher auch die den Repräsentanten des Staates zu erweisende Reverenz vorbehalten:

*Unnd obgleich die Herren [!] zu Venedig einer dem andern / wegen ihrer Empter [!] / über die maß hohe Ehrerbietung erzeigen: so würde es doch darumb den guten Leuten zu Rovigo / oder den Bürgern [!] zu Asolo nicht anstehen / wo sie solch Geprärg in Ehrerbietung/ unter einander gar umb nichts / gebrauchen wolten [...].*⁴⁶

Es ist daher verständlich, daß das höfische Ganzfigurenbildnis ebenso wie das bürgerliche Privatbildnis im öffentlichen Raum Venedigs verpönt war. Die zentralen Begriffe der republikanischen Ideologie waren *Conformitas* und *Concordia*, die Tintoretts Amtsbild der drei Camerlenghi als ausdrücklich so bezeichnetes VNANIMIS CONCORDIAE SIMBOLVS veranschaulicht (Kat.-Nr. 30). Da das politische Decorum den Patriziern gebot, *Eintracht und Gleichheit in allen ihren Dingen zu zeigen*⁴⁷, wurden zum Beispiel 1562 in eigenen Verordnungen der Luxus von Banketten sowie das Tragen von Juwelen und 1580 die Ausgaben für die Porträts von Prokuratoren beschränkt⁴⁸. Um ein repräsentatives Ausscheren einzelner Personen oder Familien aus der sorgfältig bewachten Egalität der unterschiedlichen Clans und Gruppen zu verhindern, war das individuelle Porträt in der Öffentlichkeit, das heißt vor allem das Denkmal, nur den Dogen und Feldherrn der Serenissima (Kat.-Nr. 17, 24, 32f.) zugestanden⁴⁹. Eine Kombination von Staatsmännern und Heerführern zeigt etwa das von Domenico Tintoretto gefertigte Motivbild nach dem Sieg von Lepanto (Abb. 8). Jacopos Auftraggeber Tommaso Rangone, ein in den

6 Jacopo Tintoretto,
Bildnis des Procurators
Antonio Capello,
vor 1565.
Venedig,
Galleria dell'Accademia



Ritterstand aufgestiegener Arzt, konnte zwar sein Bildnis in den Zyklus der Scuola Grande di San Marco schmuggeln, sein Streben nach einem öffentlichen Grabdenkmal in der Nähe des Domes stieß hingegen auf Widerstand⁵⁰. Diese Politik des Patriziats kulminierte 1623 in

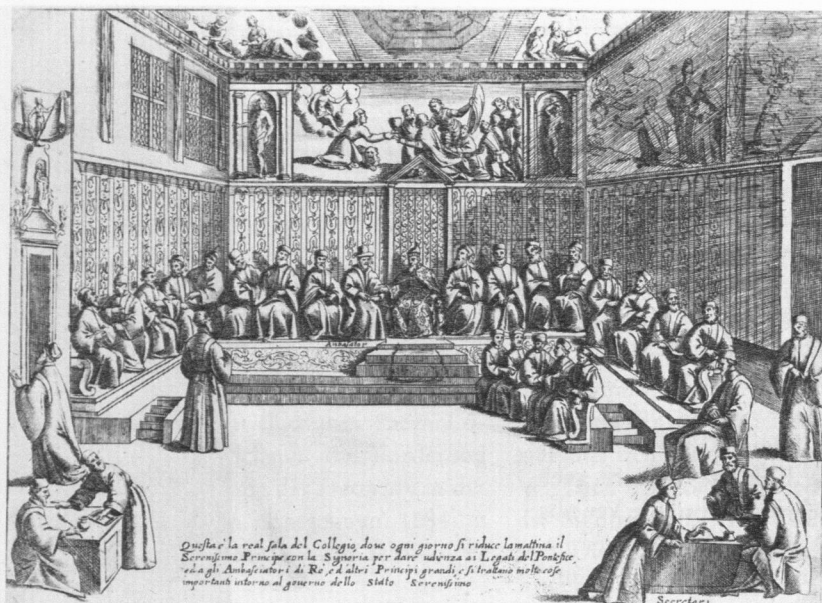
einem Senatsbeschuß, der nicht nur die Abtragung einer von der Stadt Belluno errichteten ganzfigurigen Bronzestatue des Gouverneurs erzwang, sondern bekräftigte, daß auch in Zukunft die Errichtung von Statuen, Wappen, Bannern und ähnlichen Dingen zur persönli-



7 Jacopo Tintoretto, Bildnis des Benedetto Soranzo
(Ausschnitt)
Harewood House, Sammlung des Earl of Harewood



8 Giacomo Franco, *Votivbild der Schlacht von Lepanto (1571) von Domenico Tintoretto für die Capella del Rosario in SS. Giovanni e Paolo mit den Bildnissen des Dogen Alvise Mocenigo, des Papstes Pius V., des Königs Philipp II. von Spanien sowie deren Feldherren Sebastiano Venier, Antonio Colonna und Don Juan d'Austria* Kupferstich



10 Giacomo Franco, *Gruppenporträt der venezianischen Signoria beim Empfang eines Botschafters in der Sala del Collegio* Kupferstich

chen Erinnerung an die Vertreter der Serenissima verboten sei⁵¹.

Die rigorose repräsentative Beschränkung galt selbst für das Stifterbildnis in Kirchen, so daß Tizians *Pala Pesaro* in diesem Bereich einen sowohl sozial- als auch kunsthistorischen Bruch mit der Tradition bedeutete⁵². Wie tief das Porträtverbot auf religiösen Bildern auch noch zur Zeit Tintoretts verankert war, zeigen vor allem die Probleme, die die Inserierung des Bildnisses des besonders geltungssüchtigen Rangone – in ritterlicher Zeremonialkleidung – in die von diesem 1562 für die Scuola Grande di San Marco gestifteten Gemälde der Markuslegende verursachte⁵³. Eine geradezu ideale Möglichkeit, dieses Porträtverbot zu umgehen, bot daher das »versteckte Stifterbildnis«. Diese Form des Identifikationsporträts läßt sich in Venedig seit Ende des 15. Jahrhunderts, mögli-

cherweise zunächst im ritterlichen Bereich, nachweisen und erreichte mit den Bildern des Bonifacio de' Pitati im Palazzo dei Camerlenghi (1529–1553) ihre größte Blüte. Als Identifikationsmodelle erscheinen bezeichnenderweise entweder Heilige, welche die Devotion vorbildhaft veranschaulichten (wie zum Beispiel die Heiligen Drei Könige in einem Domenico Tintoretto zugeschriebenen Amtsgruppenporträt, *Abb. 9*), oder die Namenspatrone, die als persönliche Schutzheilige und Vorbilder gemeinsam mit dem Familienwappen eine eindeutige Identifizierung des Porträtierten ermöglichten⁵⁴. Jacopo schuf neben versteckten Stifterporträts in Assistenz wie bei der »Kreuzauffindung« für die Bruderschaft von Santa Croce auch ein – nicht erhaltenes – Gemälde für den Magistrato al Monte del Sussido, auf dem *die Heiligen Markus und Lorenz in Form von zwei Porträts wiedergegeben sind*⁵⁵. Bei solchen versteckten Stifterbildnissen ging es zweifellos nicht um den »– typisch manieristischen – dialektischen Gegensatz zwischen Phantasie und Wirklichkeit« (Rossi), sondern um den immer stärker werdenden Widerspruch zwischen staatlich verordneter Bescheidenheit und persönlichem Repräsentationsstreben⁵⁶.

Der zentrale – auf Horaz zurückgehende – Begriff der venezianischen Kunsttheorie für diese Problematik ist jener der *convenevolezza*, den Lodovico Dolce am besten im Œuvre Tizians verwirklicht sah. Der Autor exemplifizierte dies an den Darstellungen der Barbarossa-Legende im Dogenpalast, wo ein anderer Maler unmotiviert irgendwelche zeitgenössische Senatoren porträtiert hätte, während Tizian die drei größten Dichter der Zeit, Bembo, Navarego und Sannazaro, als Zuschauer verewigte⁵⁷. Die Stelle beweist eindeutig, daß es nicht (nur) um historisches und formales *verisimile*, das heißt um die künstlerische Einheit des Ortes und der Zeit, geht, sondern um soziales Decorum! Damit argumentiert Dolces Kunsttheorie genau mit denselben Kriterien und Begriffen wie die Höflichkeitstrakte. So führt Giovanni Della Casa zum Stichwort *convenevolezza*, das in der deutschen Ausgabe mit *Gleichförmigkeit* übersetzt wird, unter anderem folgendes aus:

*So seyn auch viel der dinge / davon oben meldung geschehen / unnd vielleicht auch alle derart / daß man sie richtig auch hieher ziehen könte: dieweil darin die maß und »proportion« nit gehalten wird / davon wir in gegenwertigkeit reden: auch die umständ der Zeit / Orts / Thaten und Personen / nit also artig zusammen bracht und vereinigt werden / wie es sich gehörete. Denn solche Gleichförmigkeit auch den innerlichen Sinnen / und dem Verstand deß Menschen fast angenehm ist / in dem er sonderlich Lust und Liebe davon empfindet.*⁵⁸

Die politische Egalität der Patrizier veranschaulichte man dementsprechend vor allem durch eine Uniformierung im ursprünglichen Sinn des Wortes, von der vor allem die Gruppenporträts, die die Amtsgebäude und Bruderschaftshäuser zierten⁵⁹, geprägt sind (*Abb. 10*). Die standesgemäße Kleidung war nämlich nicht nur ein Respekt forderndes sowie Ehrerbietung zeigendes Mittel, sondern vor allem

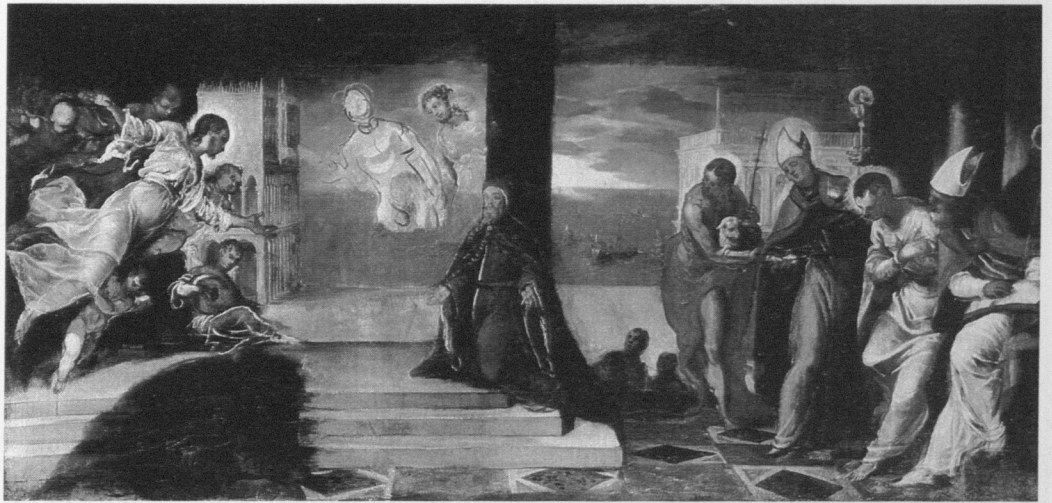


9 Domenico Tintoretto (?), *Anbetung der Könige als Amtsgruppenporträt, um 1590 (?) Venedig, Galleria dell'Accademia*

Ausdruck der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschaftsschicht, wie Della Casa schreibt:

*Von Kleydung. So sol auch ein jeder allezeit nach gelegenheit seines Standes / und Alters / wol bekleydet heriner gehen. Derwegen es auch die Bürger zu Padua für übel auffnamen / wenn etwa ein Venedischer Herr in ihrer Stadt im Leibrock umbher gieng / gleich als ob ihn deuchte / er were etwa auf einem Dorff. [...] Item / so andere ire Bärte behalten / sols du deinen nit lassen abnehmen. Denn die solches thun / haben das ansehen / als wenn sie sich gegen die anderen wolten aufflehnen.*⁶⁰

Es verwundert also nicht, daß rote Samttalare und schwarze Togen die fast ausschließliche Tracht auch auf jenen venezianischen Männerporträts bilden, deren Format und Beschränkung auf die Darstellung des Gesichtes ihre Funktion als Privatporträts nahelegen. Dies gilt zum Beispiel für das Bildnis des Senators Giovanni Mocenigo (Kat.-Nr. 39) oder jenes eines »Prokurators« in Wien. Die Kleidung macht nicht nur klar, daß die Porträtierten »immer im Dienst sind« (Ferino-Pagden), sondern ist ein ausdrückliches soziales und symbolisches Statussymbol. So erschien etwa der Doge zu jeder Prozession mit einem anderen Gewand, dessen Stoff durch die zeremonielle Kleiderordnung festgelegt war. Goldbrokat war allein ihm als *Dux Venetiae* vorbehalten⁶¹ (Abb. 11 und 12), weil diese Farbe *per la sua nobeltà piacque tanto a' Prencipi, & tanto fu do loro stimato, che per legge espressa lo vietare a' privati*. Eine Stola aus Goldbrokat, wie sie Tintoretto etwa auf dem Bildnis des Senators Vincenzo Morosini (London, National Gallery) gemalt hat, war das Kennzeichen der Ritter der Stola d' ora. Die Senatoren und *Cavalieri* trugen sie über ihren roten Samttogen (Abb. 10 und 12), während die Angehörigen der *Nobiltà comunemente* in schwarze Talare gekleidet waren⁶², die sie von den Bürgern unterschieden (Abb. 5). Diese Beschränkung der Patrizier auf die ebenso elegant und bescheiden erscheinenden wie zeremoniell hochrangigen Farben Rot und Schwarz war ein zentrales Prinzip des venezianischen Einheitsdekorums und Understatements, sollte doch schon die Kleidung der jungen Patrizier vor allem *sierrezza* (Ernsthaftigkeit), *gravità* (Würde) und *modestia* (Bescheidenheit) demonstrieren⁶³. Diese Absicht beweisen vor allem die Porträts der Patrizierinnen (zum Beispiel das Familienbild Soranzo Kat.-Nr. 9f.), da die *Nobili Donne & Matrone di Venetia* – im Unterschied zu den Kurtisanen⁶⁴ – *più tosto alla Religiosa, che alla Mondana* gekleidet waren⁶⁵. Auf dem Familienbild des Dogen Alvise Mocenigo (Kat.-Nr. 35) finden wir die drei Formen der venezianischen Tracht der *nobili* besonders eindrucksvoll vereinigt: Goldbrokat und Hermelinmantel beim Dogen, Goldbrokat und roter Samt bei der



11 Jacopo Tintoretto, Entwurf für das offizielle Devotionsbild des Dogen Mocenigo, um 1572
New York, Metropolitan Museum of Art

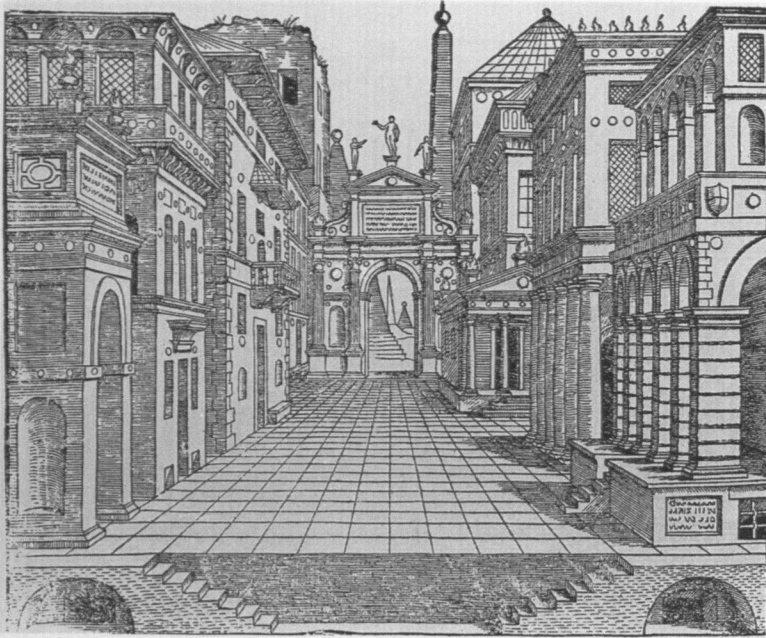
Dogaressa, der Bruder des Auftraggebers in karmesinroter Amtstracht mit Pelzbesatz (Abb. 12) und dessen Söhne in schwarzen Togen. Diese waren laut Vecellio für die jungen Patrizier ab dem 20. Lebensjahr verpflichtend, weshalb nur die beiden als Engel der Madonna assistierenden Enkel besondere Farbakzente (Zinnoberrot, Gelb, Blau und Grün) ins Bild bringen.

Wie dominierend das *Decorum* der Republik selbst im privaten Bereich war und wie schwierig daher eine Differenzierung zwischen Amts- und Privatporträt ist, beweist jedoch nicht nur

der Blick auf die Kostüme, sondern auch jener auf den Typus des eben beschriebenen Gemäldes. Denn das für den Familienpalast gemalte Gruppenporträt zeigt die Familienmitglieder ebenso kniend unter himmlischer Patronanz wie das gleichfalls von der Werkstatt Tintoretos gelieferte Motivbild Alvises im Dogenpalast (Abb. 11). Dennoch gibt es einen wichtigen und meines Erachtens inhaltlich aussagekräftigen Unterschied: auf dem Amtsporträt des Dogen spielt die Devotion vor dem Stadtpatron Markus auf dem durch Dogenpalast, Bibliothek und Gerichtssäulen klar erkennbaren Markusplatz. Dieses politische Zentrum der



12 Jacopo Tintoretto, Alvise Mocenigo und sein Bruder Giovanni in Amtstracht auf dem privaten Devotionsbild des Dogen Mocenigo (Ausschnitt), 1572 (?)
Venedig, Galleria dell'Accademia



13 Sebastiano Serlio,
Bühnenbild der Tragödie,
aus: *Libro Secondo
dell'Architettura*,
1. Auflage Paris 1545

Stadt erscheint nicht nur auf vielen anderen amtlichen Motivbildern, darunter jenem des Dogen Pietro Loredan von Tintoretto⁶⁶, sondern auch auf einem schematisierten Dogenporträt eines zeitgenössischen Stichwerkes zum Zeremoniell der Serenissima (Abb. 17). Das Privatbild der Familie Mocenigo (Abb. 12) führt hingegen eine Marienvision oder religiöse Meditation auf einer Loggia mit Ausblick auf eine Ruinenlandschaft und damit offensichtlich auf dem »Tusculum« der Familie vor⁶⁷. Die Villen auf den Landgütern der venezianischen Patrizier waren nun genau jene, sowohl von der politischen wie von der Architekturtheorie als *loci amoeni* der *vita contemplativa* ausgewiesene Orte im Gegensatz zum politischen Zentrum⁶⁸. Die beim Devotions-

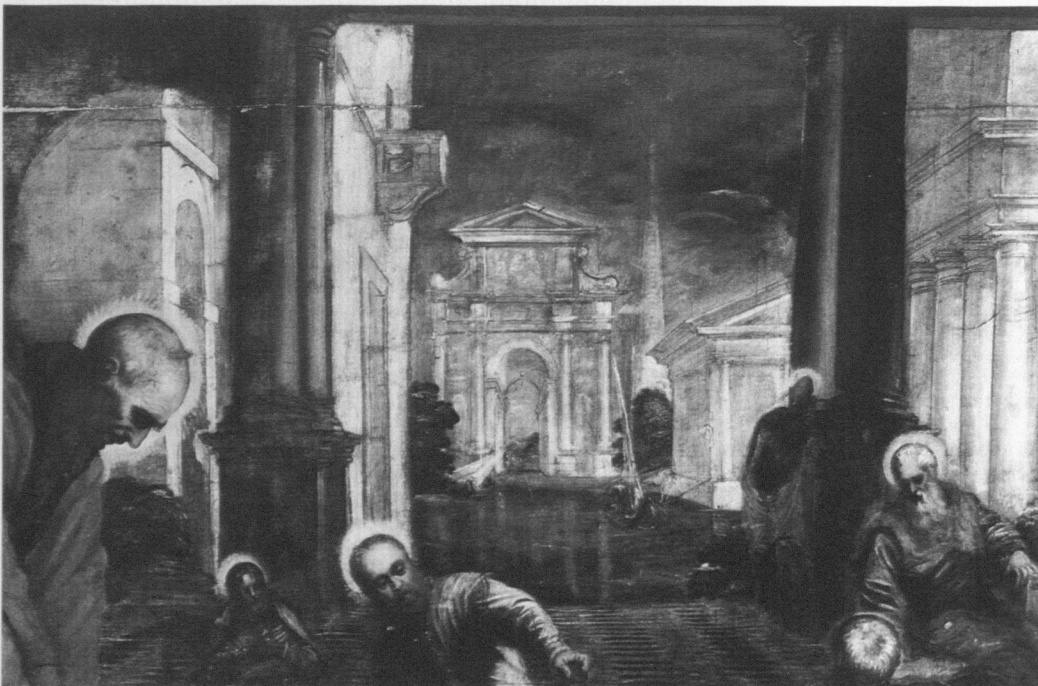
bildnis der Mocenigo nur als Hintergrundfolie präsente Villegiatura wurde bei Tintoretts Familienbildnis der Pellegrini durch die Darstellung der von der Jagd zurückkehrenden Söhne genrehaft ausgebreitet. Diese Interpretation konveniert ebenso gut mit der Vermutung, daß die Porträtierten dem Veroneser Adel angehörten, wie die Deutung des von Domenico Tintoretto geschaffenen »herrschaftlichen« Bildnisses des Dogen Marino Grimani vor einer Villa (nach 1595) als Privat- auftrag⁶⁹.

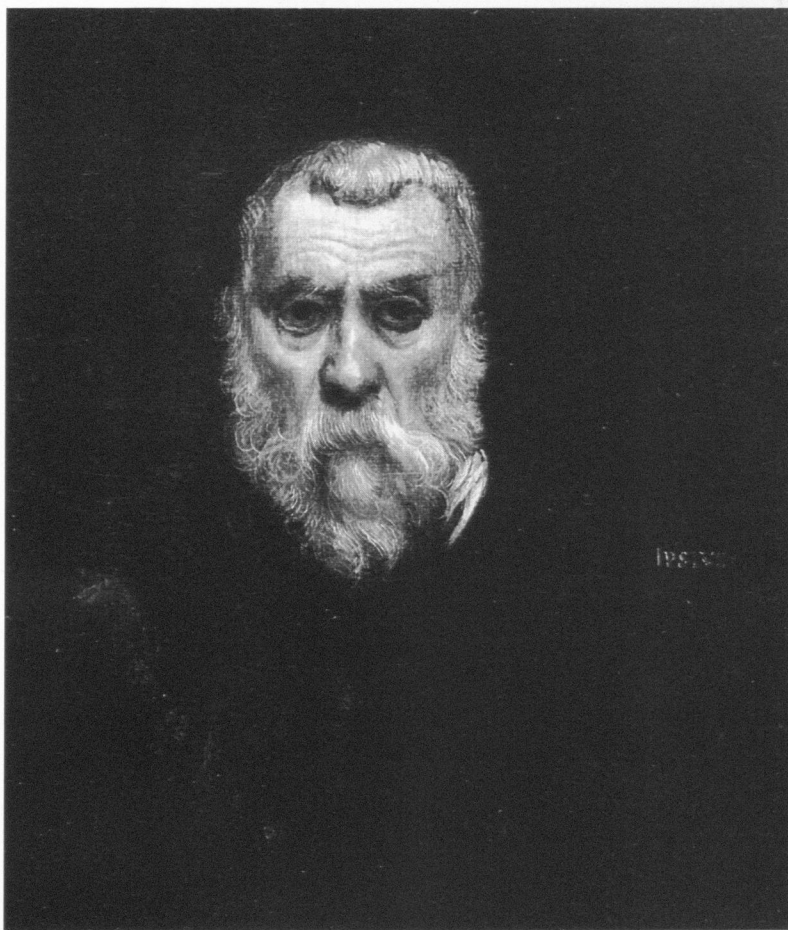
Es ist daher wohl kein Zufall, wenn wir an der Stelle, an der bei den Amtsporträts der Markusplatz oder auch nur das architektonische Kürzel »Stadtpalast« – wie beim Prokurator Jacopo Soranzo (Kat.-Nr. 11, Abb. 3)

oder beim Devotionsbild der Familie Cuccina von Veronese in Dresden – als topographische Attribute erscheinen⁷⁰, in anderen Bildnissen Landschaften mit oder ohne antike Ruinen vorfinden. Den Zeitgenossen war die Charakterisierung von Personen und ihres Standes durch entsprechende Bühnenbilder vom Theater her wohl ebenso vertraut wie Tintoretto, der nicht nur mit dem Dramatiker und Schauspieler Andrea Calmo befreundet war, sondern selbst Theaterkostüme und Komödientexte schuf. Tatsächlich übernahm der Maler als Architekturkulissee für seine »Fußwaschung Christi« direkt das Bühnenbild von Sebastiano Serlio für die *scena tragica*⁷¹ (Abb. 13 und 14). Und der Architekt läßt die Helden der Tragödie in einer Stadt mit klassischer Säulenarchitektur agieren, während den Schauplatz der Satire Wald und Schäferhütten bezeichnen, wie es auch die Darstellung eines Schäfers von Savoldo mit römischen Ruinen und Schäferhütte im Hintergrund vorführt⁷².

Analog dazu verweisen die Flußlandschaft des »Senators« in Los Angeles, die Seenlandschaft hinter dem Mann in New York⁷³ oder die Villenlandschaft mit Gewässer bei Vincenzo Zeno (Kat.-Nr. 21) wahrscheinlich auf die ländlichen *studij delle lettere & la contemplatione* zur Erholung des *animo stanco delle agitatiōni della città*⁷⁴. Bezeichnenderweise war Zeno vermutlich Amateurmaler, das New Yorker Bild wurde früher als Porträt des (auch von Tizian gemalten) Kunsttheoretikers Benedetto Varchi gedeutet, und das Gemälde in Los Angeles gilt als Darstellung des Antonio Anselmi – Freund von Benedetto Varchi und Pietro Aretino sowie Sekretär des Kardinals Bembo. Die tempelartige Architektur und ein Obelisk auf dem Bildnis des »Achtundzwanzigjährigen Edelmannes« (Kat.-Nr. 6) sowie die römische Ruine hinter Ottavio Strada (Kat.-Nr. 29, Abb. 26) visualisieren wohl antiquarische Interessen⁷⁵, da die vom Gras der Zeit überwucherte Architektur den Illustrationen zu Serlios *Libro Terzo* (1540) und der Vitruv-Ausgabe von Daniele Barbaro (1556) zufolge die *Antiquita di Roma* symbolisiert⁷⁶. Die von Veronese als Ausblick aus der Villa Barbaro in Maser gemalte »Rekonstruktion einer antikisch geprägten Natur«⁷⁷ und die in der ebenfalls von Palladio gebauten Villa Repeta mit verschiedenen Tugendallegorien geschmückten Zimmer zur Unterbringung der *foresteri, & amici nella camera di quella Virtù, alla quale essi gli peraranno haver più inclinato l'animo*⁷⁸ verweisen explizit auf die »virtus Romana« als moralisch-utopisches Ideal der Villegiatura. Die humanistische Gelehrsamkeit war also sowohl als Sommerfrischenkultur der politischen Elite als auch per se in der Tradition der *uomini famosi*-Darstellungen der *studioli* ebenso porträtwürdig wie die politisch-heroische Tätigkeit⁷⁹. Dies beweist vor allem der Begriff

14 Jacopo Tintoretto, Hintergrund der »Fußwaschung Christi«, um 1547/48
Newcastle-upon-Tyne, St. Nicholas





15 Jacopo Tintoretto, Selbstbildnis, um 1589
Paris, Louvre



16 Jacopo Tintoretto, Unbekannter als David, um 1555–1560
Tokyo, Nationalmuseum für westliche Kunst

virtuosi für jene Kunstliebhaber und Gelehrten, die Federigo Badoer in der 1560 gegründeten venezianischen Akademie der Wissenschaften und Künste zusammenführte⁸⁰. Dem damit für die Serenissima erhofften Profit sowie Prestige trug auch eine 1568 in Venedig gedruckte eigene Publikation der *Illustrium philosophorum et sapientium effigies* Rechnung. Tintoretts zahlreiche Bildnisse von Gelehrten und Kunstsammlern resultierten ebenfalls aus der großen sozialen und wirtschaftlichen Bedeutung, die der »Industrie des Wissens« damals in der Stadt zukam⁸¹. Besondere Beachtung verdient in diesem Zusammenhang die erst kürzlich bekannt gemachte Serie von Künstler(selbst)bildnissen, die der deutsche Goldschmied Jakob König damals in seinem venezianischen Haus versammelt hatte. In dieser Kollektion befanden sich allein zehn Gemälde Tintoretts, darunter dessen heute im Louvre verwahrtes Altersbildnis (Kat.-Nr. 41, Abb. 15) sowie das Konterfei seines Vorbildes Michelangelo⁸².

Die sozialen und wirtschaftlichen Veränderungen waren es auch, die die Fixierung der Porträtmalerei auf die Veranschaulichung von Tugend und Schönheit beziehungsweise Macht und Wissenschaft in Frage stellten. Dies beweist Aretinos Klage über sein Jahrhundert, das es zulasse, daß sogar Schneider und

Schlachter lebendig in der Malerei erscheinen, ebenso wie die Kritik Lomazzos von 1584. Der lombardische Maler und Kunsttheoretiker urteilte gleichfalls, daß Fürsten und Republiken unterschiedslos hinnehmen, daß ein jeder sich mit Bildnissen ein ewiges, unsterbliches Andenken zu sichern suche. Er spöttelte daher vor allem über Kaufleute und Bankiers, die noch nie ein blankes Schwert gesehen haben, aber sich mit Rüstung und Feldherrenstab anstelle von Rechenstift und Kassabuch porträtieren ließen und damit eine ihrem Stand eigentlich nicht zustehende Porträtwürdigkeit vortäuschen würden⁸³.

Realismus und Rhetorik

Den Hintergrund der von den Gelehrten an bürgerlichen Porträts geübten Kritik und einer vielleicht gar nicht möglichen Unterscheidung von »offiziell« und »privat« innerhalb der Bildnisse der frühneuzeitlichen Eliten bildet die von der Antike übernommene Auffassung, daß ein Bildnis und die damit verbundene »Memoria« eigentlich nur »hervorragenden« Personen zukomme. Moralisches Fehlverhalten wurde konsequenterweise auch in Venedig mit einer *damnatio memoriae* bestraft: Als einer der drei von Tintoretto auf dem »Abendmahl« für die Scuola del Sacramento di San Fe-

lice porträtierten Männer in Ungnade fiel, hat man sein Bildnis kurzerhand übermalt⁸⁴.

Das Oszillieren zwischen der realistischen Wiedergabe der äußeren Erscheinung eines Menschen und der idealisierenden Charakterisierung seines Standes und der damit verbundenen möglichen oder tatsächlichen ethischen Größe bildet dementsprechend die Hauptaufgabe des neuzeitlichen Bildnisses schlechthin⁸⁵. Aus dieser Ambivalenz resultiert auch der scheinbare Konflikt zwischen dem vermeintlichen Realismus bürgerlicher und dem Idealismus höfischer Darstellungen, der etwa die Diskussionen um die niederländische Porträtmalerei sowie die klischeehafte Antagonisierung Tizian–Tintoretto beherrscht. Die im humanistischen Porträt intendierte Verbindung zweier widersprüchlicher Sphären manifestiert sich besonders eindrücklich in den echten Identifikationsporträts, das heißt in der Darstellung zeitgenössischer Personen in der Rolle oder mit den Attributen vorbildlicher Gestalten der sakralen oder profanen Geschichte. In diesem Zusammenhang sind auch Werke Tintoretts zu nennen: das »Bildnis eines Mannes als hl. Georg« (Kat.-Nr. 5) – dessen Zuschreibung allerdings zweifelhaft ist – sowie das »Bildnis eines Mannes in Gestalt Davids« in Tokyo⁸⁶ (Abb. 16). Die Meinung Rossis, daß der Maler bei solchen Porträts seiner Phantasie freien



17 Giacomo Franco, Staatsporträt eines Dogen
ex cathedra
Kupferstich

Lauf lassen konnte⁸⁷, geht wohl am Kern der Sache vorbei; vielmehr erklärt sich das Phänomen aus einem konkreten Grund für die jeweilige Identifikation. Da uns die Identität der Porträtierten nicht bekannt ist, bleibt es allerdings ungewiß, ob dabei eine Namensanalogie, eine humanistische oder gegenreformatorische *Imitatio virtutis* – die Kleidung verweist vielleicht auf einen Offizier im Kampf gegen die Türken (vgl. Kat.-Nr. 18) –, künstlerische Selbstdarstellung wie bei Giorgione oder eine erotische Anspielung wie später bei Caravaggio angestrebt wurde⁸⁸. Die Darstellung des wider eigenes Erwarten nicht zum Großkanzler der Republik ernannten Antonio Milledonne durch Tintoretto als hl. Antonius, der den weltlichen Versuchungen in Form weiblicher Teufel widersteht, gibt durch ihre doppelte Anspielung auf den Namen des Auftraggebers und die politische Ironie einen Hinweis auf solche *Concetti*⁸⁹.

Der in diesen Identifikationsporträts mehr oder weniger gekonnt aufgelöste Widerspruch



18 Palma Giovane (?),
Bildnis des Dogen Nicolò
da Ponte, vor 1585
Innsbruck,
Schloß Ambras

zwischen Idealismus und Realismus wurde in der Tat nicht nur in der zeitgenössischen kunsttheoretischen Literatur⁹⁰ ausführlich thematisiert, sondern kam auch immer wieder in historisch faßbaren Konflikten zum Ausdruck. So wurde etwa einerseits die Produktion und Verwendung fürstlicher Porträts mitunter einer strengen Kontrolle und Zensur unterworfen, während andererseits heiratswillige Fürsten als Empfänger solcher »zensurierter« Bildnisse der gemalten Schönheit ihrer Heiratskandidatinnen mißtrauten und den eigenen Hofmaler entsandten, Botschaftsberichte zur Korrektur der Gemälde anforderten oder gar nur dem eigenen Augenschein trauen wollten⁹¹. In diesem Spannungsfeld der Porträtmalerei verstand es vor allem Tizian, einen Ausgleich zwischen seiner Objektivität und den Wünschen der Auftraggeber (zum Beispiel Isabella d'Este⁹²) nach Korrektur der Realität zu erzielen, und durch ein Gleichgewicht zwischen Naturwiedergabe und Idealisierung das Grundproblem der neuzeitlichen Bildniskunst kongenial zu lösen. Davon abgesehen lehren uns die Quellen aber auch, daß selbst Tizians Staatsporträts der Forderung nach möglichst realistischer beziehungsweise lebensnaher Wiedergabe der Gesichtszüge entsprachen beziehungsweise zu entsprechen hatten. So entschuldigte sich Maria von Ungarn bei Königin Maria von England anlässlich der Übersendung eines Tizian-Porträts von Philipp II. dafür, daß das Bildnis ihres Neffen schon drei Jahre alt sei und daher nicht mehr ganz das aktuelle Aussehen überliefere⁹³. Bezeichnenderweise besaß Maria von Ungarn neben den zwanzig wegen oder trotz ihrer malerischen Qualitäten geschätzten Porträts von der Hand des Venezianers (darunter das Reiterbildnis Karls V.) auch zehn Bildnisse ihres niederländischen Hofmalers Antonis Mor, die durch minutiösen Detailrealismus ausgezeichnet sind. Aus demselben Verständnis heraus berichtete Giovanni Maria Della Porta 1538 der Herzogin von Urbino, daß er angesichts der Ähnlichkeit und Lebendigkeit ihres von Tizian gemalten Porträts kaum den Handkuß habe unterdrücken können. Diese Geschichte mag ebenso wie die antike Legende von den Vögeln, welche einem gemalten Obstkorb zufliegen, nur gut erfunden sein, sie bestätigt aber doch, daß in den Gedanken der zeitgenössischen Betrachter die Naturnähe ebenso wichtig war wie die Stilisierung. Gerade die Porträts der Eleonora Gonzaga und des Francesco Maria della Rovere führen in Kleidung und Beigaben einen so ausgeprägten Realismus vor, daß es den modernen Historikern möglich war, nicht nur die einzelnen Feldherrenstäbe genau zu bestimmen, sondern sogar den Harnischmacher zu identifizieren. Durch ein Lobgedicht Aretinos kennen wir aber auch den zumindest literarisch applizierten Anspruch des Bildnisses der Eleonora,

Bescheidenheit, Schönheit, Klugheit und alle anderen Tugenden der Herzogin zu veranschaulichen. Tatsächlich wissen wir in diesem Fall aber nicht nur, daß der Harnisch des Feldherrn nach einem nach Venedig gesandten Original gemalt wurde, sondern auch, daß Tizian bezüglich des Kleides der Eleonora konkrete Wünsche hinsichtlich Material und Farbe äußerte. Dies brachte den Hof in einige Verlegenheit: Ein Kleid in der vom Künstler gewünschten Farbe war zwar vorhanden, aber nicht aus dem angeforderten Stoff! Diese Episode beweist zur Genüge, daß es Tizian nicht um objektive Beschreibung, sondern um seine Vorstellung vom passenden Decorum für die Porträtierte ging⁹⁴. Wie direkt der Porträtrealismus in Venedig sein konnte, zeigt hingegen eine in der Wiener Ausstellung hinzugefügte Büste von Danese Cataneo, die offensichtlich nach einer Totenmaske – vermutlich des Arztes Girolamo Frascatoro – angefertigt wurde.

In diesem Zusammenhang stellt sich natürlich die Frage nach der historisch-zeremoniellen und/oder allegorisch-symbolischen Bedeutung der in den Bildern vorkommenden Attribute⁹⁵. Dazu gehören etwa die in der spanischen Forschung zunehmend Beachtung findenden Realien wie die *mesa de justicia* in Tizians Porträt Philipps II. oder der Thron in den Herrscherporträts als zentrales Motiv des Regierungsamtes und der Richtergewalt von Fürsten und Päpsten⁹⁶. Analog zu letzteren war die Darstellung *ex cathedra* die offizielle Bildnisform des *Dux Venetiae* (Abb. 17). Besonders eindringlich führt dies ein Dogenbildnis von Palma Giovane vor Augen (Abb. 18), das eine direkte Paraphrase auf Raffaels Porträt von Julius II. bildet. Der Amtsinhaber wurde daher in Venedig bei den Staatsprozessionen sowohl von Thron und Kissen als auch von den von Papst und Kaiser 1177 dem Dogen als Zeichen der Gleichrangigkeit überreichten Statussymbolen Schwert und Zeremonialschirm begleitet (Abb. 19). Die Beschreibung einer solchen Prozession aus dem Jahre 1581 bringt die damit verbundene Konzeption vom »politischen Körper« zum Ausdruck, indem zwischen den Insignien des Amtes und der Erscheinung des Dogen *in persona* unterschieden wird⁹⁷.

Während Lorenzo Lottos Porträts noch durch eine offensichtlich neuplatonisch geprägte Symbolik ausgezeichnet sind⁹⁸, scheint es das Bestreben und Verdienst Tizians gewesen zu sein, zeremoniellen Sachverhalt und symbolische Bedeutung ästhetisch sinnvoll miteinander zu verschränken, wie der Thron im Münchner Bildnis Karls V. oder der Demutsgestus des Nepoten im Bildnis Pauls III. veranschaulichen⁹⁹.

In diesem Sinne ist wahrscheinlich auch der offensichtliche Kontrast zwischen malerischer



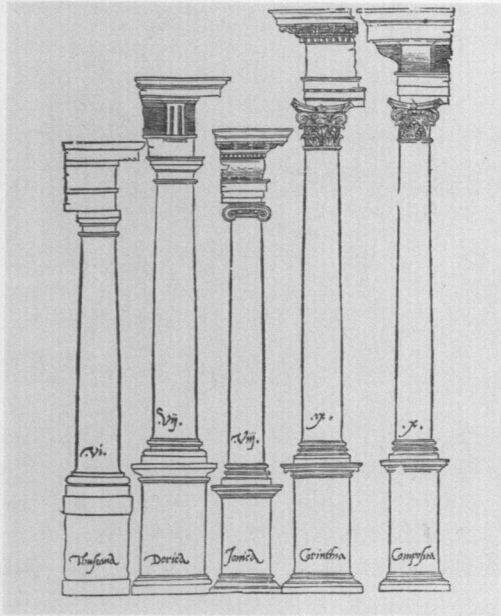
19 Giacomo Franco, *Der Doge bei der Staatsprozession, begleitet von Thron, Kissen, Baldachin und Schwert (Ausschnitt)*. Kupferstich

Wiedergabe der Kleidung und genauerer Zeichnung im Gesicht bei vielen Bildnissen Tintoretts nicht nur Ausdruck seiner ökonomischen Malweise, sondern formaler Symbolismus, wie die stilistische Differenzierung zwischen Haupt- und Nebenfiguren beziehungsweise irdischen und himmlischen Geschöpfen in der »Taufe Christi« und der »Anbetung der Könige« in San Rocco oder beim »Letzten Abendmahl« in S. Giorgio Maggiore beweist. Analog dazu erinnert die unterschiedliche Malweise von Amtstracht und Gesicht etwa beim Bildnis des Prokurators Nicolò Priuli (Kat.-Nr. 7) an die politische Differenzierung von Amt und Inhaber¹⁰⁰. Ideologie visualisiert aber vor allem das »Scheinwerferlicht« in Tintoretts Porträts der venezianischen Gerontokratie (Kat.-Nr. 8, 20, 34f und 37f), wenn es »schonungslos jedes physiognomische Detail auf[deckt], angefangen von den Backenknochen bis zu den Venen, die an der Schläfe hervortreten, während gleichzeitig eine Art von innerer Beleuchtung entsteht, die der Persönlichkeit Lebendigkeit verleiht« (Rossi). Jüngst hat Weber diesen Gegensatz von körperlicher Hinfälligkeit und geistiger Präsenz wohl richtig als direkten Ausdruck der venezianischen Amtsherrschaft gedeutet. Von Tizian erstmals als individuelle Schilderung des Dogen Francesco Dona (um 1546, San Diego) vorgeführt, sei diese Visualisierung der Gerontokratie für Tintoretts Bildnis des Gerolamo Priuli (um 1560, Ambras) Vorbildlich und danach zum Schema aller Dogenporträts geworden¹⁰¹. Tatsächlich war die Besetzung der führenden Regierungämter mit der Weisheit des Alters ein Grundprinzip venezianischer Politik, das von Gasparo Contarini (1483–1542) ausdrücklich mit dem Prinzip der Naturnachahmung begründet wurde. Der erstmals 1539 – also wenige Jahre vor dem Gemälde Tizians – publizier-

te Traktat erschien 1599 auch in englischer Übersetzung:

*Every institution and government of man, the neerer it aspireth to the praise of perfection and goodnesse, the nearer shold it imitate nature, the best mother of thinges: for so hath she disposed the order of the whole world, that those things which are devouide of sence and understanding, shoulde bee ruled and governed by those that have sence and knowledge: and therefore in this assemblie of men, (which of us is called Citie) olde men ought to be preferred before the younger sort, as those are lesse subiect to the pertubations of the minde, and withall having beene of longer life, must needes be of greater experiance in the affaires of the world.*¹⁰²

Unabhängig von der hier zur Diskussion gestellten Vermutung wird die zunehmende Konzentration auf Gesicht und Psyche sowie die Reduzierung von Farbigkeit und Beiwerk (Abb. 15) weniger auf das Bestreben Tintoretts zurückzuführen sein, auf Rembrandt vorausweisen zu wollen, sondern den Regeln der zeitgenössischen Kunsttheorie zu folgen. So forderte etwa der gegenreformatorische Autor Gabriele Paleotti 1582 ausdrücklich, daß der Porträtmaler die Wahrheitsliebe des Historikers und nicht die Verschönerungs- und Zier sucht des Rhetorikers anstreben sollte. Insbesondere müsse der Maler darauf achten, daß das Gesicht oder ein anderer Teil des Körpers weder schöner noch ernster noch sonst in irgendeiner Form anders sei, als es die Natur auf der betreffenden Altersstufe gewährt hat¹⁰³. Mit diesem Zeitgeist läßt sich wohl auch der Rückgang an Darstellungen idealisch schöner Frauen, der in den letzten Jahren die feministische Kunstgeschichte beschäftigenden *belle*¹⁰⁴, im Werk Tintoretts im Unterschied zu jenem Tizians und seiner Zeitgenossen erklären.



20 Sebastiano Serlio, Die fünf Säulenordnungen, aus: *Libro Quattro dell'Architettura*



21 Jacopo Tintoretto zugeschrieben, Porträt eines sechsundzwanzigjährigen Edelmannes, 1556
Privatbesitz

Disegno und colore

Die Kritik Paleottis an der »Künstlichkeit« des Manierismus leitet das Ende einer Entwicklung der Malerei in Venedig ein, an deren Beginn der gegenteilige Vorwurf gestanden war. Die Serenissima galt nämlich zunächst als Hort des Kolorismus. Die Bevorzugung der Farbe gegenüber der Zeichnung wurde vor allem in den venezianischen Kunsttraktaten der Jahrhundertmitte – Pinos *Dialogo della Pittura* (1548) und Dolces *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (1557) – formuliert¹⁰⁵. Der Bestsellerautor Francesco Sansovino liefert in seinem Reiseführer von 1561 gleichsam die volkstümliche Begründung, wenn er schreibt, daß in Venedig die Malerei der Skulptur vorgezogen würde, weil letztere nicht nur *weniger entzückend* sei und nicht denselben *Zauber der Farbe* habe, sondern auch später als die Malerei erfunden worden sei¹⁰⁶.

Tizians und Tintoretts eigenwillige Handschrift mit der Bevorzugung malerisch-dynamischer Qualitäten, die den Porträtierten Energie und Lebendigkeit verleiht, wurde auch von den Zeitgenossen als solche erkannt und gewürdigt beziehungsweise kritisiert. So gab Maria von Ungarn, die neben ihrem Neffen Philipp II. wohl profilierteste Tizian-Sammlerin und Expertein, der englischen Königin Maria bei der Übersendung eines Porträts des spanischen Königs die Anweisung, das Bildnis nur aus einer gewissen Entfernung zu betrachten, da es bei Nahsicht nicht zur Wirkung komme¹⁰⁷.

Die nicht zuletzt aufgrund persönlicher Eitelkeit der betroffenen Künstler und Theoretiker zu einer Rivalität zwischen den Kunststidionen von Venedig und Florenz, zwischen Ti-

zian und Michelangelo ausufernde Diskussion hatte jedoch einen Vorläufer in der Literaturwissenschaft. Schon 1525 hatte der Humanist Pietro Bembo die Sprache seiner Heimat mit jener von Florenz verglichen und letzterer den Vorzug gegeben: *Tuscan words have a more proper beginning, a more orderly middle and a more delicat end. Tuscans use many modes of expression which are full of judgement and beauty, and many sweet and pleasing figures which we do not use; and how much these adorn (any speech) need not be doubted.* Den Venezianern würden vor allem die Schriftsteller fehlen, deren Stil als *model of order* für eine *noble and well regulated* Sprache dienen könnte¹⁰⁸. Die am toskanischen Sprachstil gelobten reicheren »Ausdrucksformen« und schmückenden »Figuren« sowie die von guten Vorbildern erlernbare »Ordnung« als Kriterium der Schönheit erinnern wohl nicht zufällig an die unter dem Begriff *disegno* subsumierten kompositionellen Qualitäten, die vor allem dem von Michelangelo ausgehenden Florentiner Manierismus zugeschrieben werden. Bereits bei Paolo Pino taucht der später in der Biographie von Ridolfi¹⁰⁹ dem Tintoretto zugeschriebene Merksatz »Die Zeichnung Michelangelos und die Farbe Tizians« als Quintessenz der venezianischen Kunst der zweiten Jahrhunderthälfte auf¹¹⁰. Hatte Dolce an Michelangelo noch dessen Manierismus als Affektiertheit kritisiert und Tizians Natürlichkeit gegenübergestellt, so soll Tintoretto ebenso wie Vasari Kritik am *disegno* seines Lehrers geübt haben. Tatsächlich basiert der Michelangelismus bei Tintoretto sowohl auf der Kenntnis der Florentiner Malerei etwa eines Daniele da Volterra und der venezianischen Skulptur des Florentiners Sansovinos als auch auf der Vertrautheit

mit der Theoriediskussion¹¹¹. So hat Jacopo etwa mit dem Autor des 1549 in Venedig erschienenen *Disegno*, Antonio Francesco Doni (1513–1574), schon 1543 korrespondiert und ihn einige Jahre später auch porträtiert¹¹². Doni hat nun den Rangstreit zwischen Malerei und Skulptur nicht nur zugunsten letzterer entschieden, sondern sogar auf den Gegensatz zwischen Natur und Kunst zugespitzt. Er ordnete der Malerei *Naturnachahmung* und *lügnerische Sinnestäuschung* zu, der Plastik hingegen *haptische Verifizierbarkeit* und vor allem *Vielansichtigkeit* sowie *Grazie*¹¹³. Genau diese – nach Lomazzo (1590) in der idealen Malerei vereinten – Gegensätze von *linee proporzionali* und *colori simili a la natura* werden 1625 auch in der Paduaner Ausgabe von Cesare Ripas *Iconologia* visualisiert. Ebenso wie bei Tintoretts Bildnis des Bildhauerarchitekten Sansovino (Kat.-Nr. 28) symbolisiert der Zirkel bei der Personifikation des *disegno* Proportion und Rationalität, während die *imitatione* durch Maske und Pinsel zur Personifikation der Malerei wird¹¹⁴.

Diese Diskussionen haben meines Erachtens einen direkten und einen indirekten Niederschlag in der Porträtmalerei gefunden, einerseits durch die Übertragung kunsttheoretischer Prinzipien auf diese Bildgattung und andererseits durch die allegorische Darstellung des Paragone in den Bildnissen selbst. Eine solche Interpretation scheint um so naheliegender, da bereits der von Tizian porträtierte Benedetto Varchi den Rangstreit der Künste in seiner Vorlesung vor der Florentiner Akademie 1547 an der Bildnismalerei exemplifiziert hatte. Varchi behandelte dabei unter anderem ein Porträt der Giulia Gonzaga, das Sebastiano del Piombo um 1532 in Rom geschaffen hatte. Das Gemälde war aufgrund der Beschreibung durch Gedichte von Gandolfo Porrino und Francesco Maria Molza nicht nur für den Vergleich zwischen Malerei und Poesie geeignet, sondern bot auch kunsttheoretisch beste Voraussetzungen für die Behandlung der Rivalität von Malerei und Skulptur: der Schüler Tizians hatte das Bildnis nämlich zu einer Zeit geschaffen, als er unter dem Einfluß Michelangelos mit Malerei auf Marmor experimentierte, um die Dauerhaftigkeit der Skulptur auch für seine Kunst zu erreichen¹¹⁵.

Der gemäß der zeitgenössischen Kunsttheorie für die gelungene Invention beziehungsweise Komposition verantwortliche Begriff der *grazia* kehrt nun in der Cortegiano-Literatur als anzustrebendes Ziel der Körpersprache wieder¹¹⁶. Diesen direkten Bezug zwischen der durch die Rhetorik des Körpers und jener des Porträts visualisierten Tugendhaftigkeit und damit die Kongruenz zwischen ästhetischer und moralischer Norm¹¹⁷ beweist auch der den Titel dieses Beitrages liefernde Höflichkeits-



22 Parmigianino,
Madonna del
Collo Lungo
(Ausschnitt),
um 1540
Florenz,
Uffizien



23 Jacopo
Tintoretto,
»Madonna der
Schatzmeister«
(Ausschnitt),
um 1567
Venedig, Galleria
dell'Accademia

traktat des Giovanni Della Casa. Der Florentiner Gelehrte war nämlich als Autor eines Malertraktates direkt in den Paragone involviert und lebte von 1544 bis 1549 in Venedig. Dort erschien 1558 auch die erste Auflage seines Handbuches *Il Galateo*, in dem er explizit das in der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts (Vasari, Pino, Dolce, Lomazzo) weitverbreitete Konzept der eklektisch-synthetischen Nachahmung der besten Vorbilder zitiert. Die 1597 publizierte und den Enkeln des Bürgermeisters von Bremen, also Patriziern, gewidmete deutsche Ausgabe des italienischen »Knigge« führt dazu unter dem Titel *Schön und Holdseligkeit* folgendes aus:

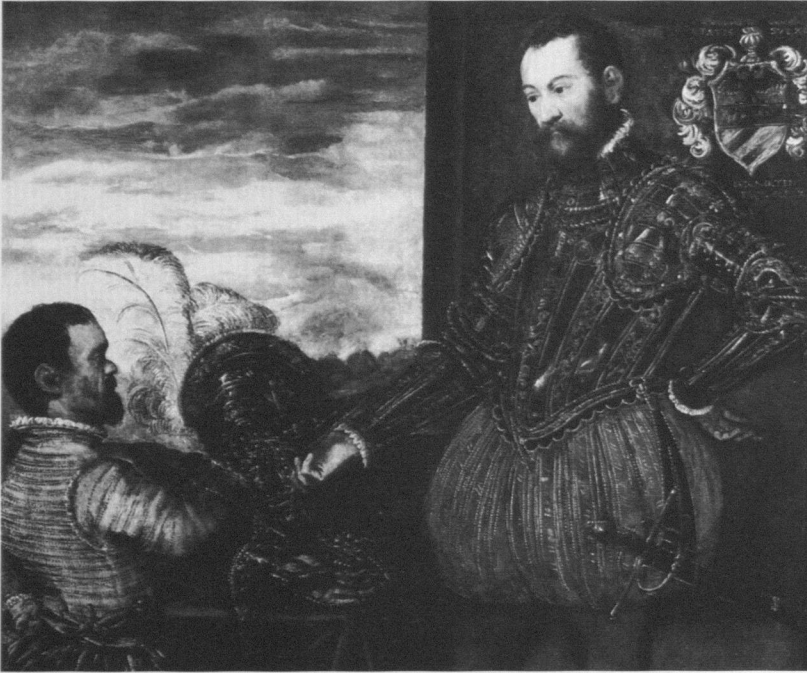
Du solst aber uber das noch wissen / daß die Menschen sich sehr mit der schönheit / lieblichkeit / unnd holdseligkeit eines dinges belustigen; dagegen aber alles was heßlich / ubelgeschaffen / und ungestalt ist / mit fleiß meiden. [...] Wiewol man aber gar schwerlich mit worten darthun kan / was die rechte Schönheit sey: dennoch daß du eine geringe anleitung hievon haben mögest / so solstu wissen / daß diejenigen ding für schön sollen gehalten werden / inn welchen eine gewisse / zierliche masse unnd proportion der theil und Glied untereinander / und den auch zwischen den theilen und Gliedern mit dem ganzen Leib gespüret wirdt. Sintemal man das ding billich schön nennen kan / darin man solche abgemessene art / proportion, unnd gleichförmigkeit findet. [...] So findet man auch etliche / derer Glieder gar

schön und unsträfflich seyn / wenn man ein jegliches für sich allein beschawet: aber wenn sie alle zusammen und eins gegen das ander gehalten wird / seyn sie schlimm unnd ungestalt. [...] Und vielleicht da jener fürtreffliche Maler Zeusis die Calabrischen Jungfräwlin nacket für sich kommen ließ / hat er solchs zuthun keine andere ursach gehabt / denn daß er in vielen / die allerschönsten Glieder / an der einen dieses / an der andern jenes merckete / welche so schöne Glieder sie alle von einem allein uberauß hübschen Weibsbild gleich als aussgeborget hatten. Denn so er durch seine kunst zuwegen bringen konte / daß solche viel und unterschiedne schöne Gliedmassen in einem Körper wider zusammen kämen / und artig untereinander vereinigt würden: vermeynete er / daß sonderlich auff solche weiß die Schönheit der weitberühmten Helenae, möchte abgebildet / unnd für die augen gestellet werden. [...] Es ist aber meine meynung nicht / daß du gedencken sollest / daß sich dieses allein in den Angesichtern und andern Gliedern deß Leibs also zutrage. Dann es begibt sich eben so wol in der Conversation, unterredung unnd wandel deß gemeinen Lebens.¹¹⁸

Die Tatsache, daß Della Casa in seinem Höflichkeitstraktat richtige Proportion (*misura*) als Grundprinzip der Schönheit nennt, läßt es sinnvoll erscheinen, einen Blick auf sein heute in Washington befindliches Bildnis zu werfen. Dieses war vermutlich anlässlich des Kontaktes des Geistlichen mit der Florentiner

Akademie 1541 bis 1544 von Pontormo gemalt worden und unterscheidet sich von dem in einer Kopie in den Uffizien überlieferten Porträt Della Casas von der Hand Tizians durch die ungewöhnlich gelängten Proportionen des Oberkörpers und des Gesichtes. Pontormo folgte also offensichtlich dem Konzept von der Übereinstimmung der innerlichen und der äußerlichen Grazie, wie es unter anderem sein Kollege Vincenzo Danti unter dem Eindruck Michelangelos in seinem *Trattato delle perfette proporzioni di tutti le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno* formuliert hat¹¹⁹.

Da nun selbst der große Kritiker der Venezianer, Giorgio Vasari, 1568 schreibt, Tintoretts *ritratti di gentiluomini* seien *molto ben fatti* und würden bei jedem Betrachter *grazia e nome* hervorrufen¹²⁰, wollen wir noch einmal zum oben genannten »Bildnis eines Edelmannes« in Florenz (Kat.-Nr. 14) zurückkehren. Das Gemälde beeindruckt nämlich nicht nur durch die Eleganz der Linienführung und die Torsion des Körpers, sondern ist auch mit dem etwas isoliert wirkenden Motiv einer Säule ausgestattet. Mit einer ähnlich zirkelartigen Geste wie hier die rechte Hand des Porträtierten auf die Säule zeigt, verweist der für Tintoretto ebenso wie für den Theoretiker Doni vorbildliche Florentiner Bildhauer Baccio Bandinelli auf dem auch in den Proportionen verwandten Kupferstichporträt von Niccolò Della Casa auf eine Skulptur¹²¹. Das beim Ge-



24 Jacopo Tintoretto, Scipio Clusone und sein Zwergknappe, 1561. Genua, Palazzo Spinola

mälde in Florenz im Dunkel des Hintergrundes verschwindende und daher als traditionelles Hoheitszeichen wirkende Architekturmotiv ist jedoch auf dem »Bildnis eines sechsundzwanzigjährigen Edelmannes« (!)¹²² in einer für Jacopo ungewöhnlich genauen Zeichnung aufgrund des doppelten Trochilus der Basis als korinthische beziehungsweise komposit Säule zu identifizieren (Abb. 20 und 21). Sebastiano Serlio, dessen Architekturtraktat Tintoretto offensichtlich bestens vertraut war, schreibt in der Einleitung zur Behandlung der Säulenordnungen im 4. Buch, daß die Ordnung der Architektur – *robusta o delicata* – dem Bauherren und seinem Status zu entsprechen habe. So sei die toskanische Ordnung für Befestigungen und Gefängnisse zu verwenden, die dorische für Landhäuser usw.¹²³. Die Corinthia oder Composita waren nicht nur gemäß dieser Architektursymbolik für »hohe« Residenz- und Sakralbauten vorgesehen, sondern entsprachen mit ihren Proportionen von mindestens 1:9 auch kongenial dem schlanken Figurenideal des Manierismus¹²⁴, wie es vor allem die Kombination von gelängten Figuren und gelängten Säulen bei Tintoretts »Schatzmeistermadonna« (Kat.-Nr. 30) analog zu Parmigianinos »Madonna del Collo Lungo« vorführt (Abb. 22 und 23). Tatsächlich gibt Lomazzo, der Tintoretto als *uomo raro nella universale armonia del disegno* bezeichnete, 1590 ein Verhältnis von 1:9 zwischen Kopf und Körper als ideale Proportion der menschlichen Figur an. Sein Schönheitskanon basierte ebenso wie jener Serlios auf der Säulenordnung des Vitruv. Wie der antike Architekt die verschiedenen Säulenordnungen in Parallele zu den einzelnen Göttern gesetzt hatte, waren unterschiedliche Körperproportionen auch für Lomazzo Ausdruck unterschiedlicher Charaktere und Eigenschaften¹²⁵.

Ebenso wie die durch die Proportion veranschaulichte körperliche Schönheit Ausdruck – oder Vorspiegelung – charakterlicher Werte war, wurde umgekehrt physische Mißbildung mit moralischer Minderwertigkeit assoziiert. Deshalb läßt Cesare Ripa 1593 die Allegorie der *sceleratezza o vitio* (Ruchlosigkeit oder Lasterhaftigkeit) nicht nur durch einen Zwerg mit einer Hydra, sondern vor allem durch dessen Disproportion verkörpern:

*Vn Nano sproportionato, guercio, di carnagione bruna, di pelo rosso, & che abbracci vn'Hydra. Le sproprtioni del corpo si domandano vitij della natura, perche come vn' huomo atto ad opere bene, che s'impiega al male, quel male si domanda vitio, & sceleratezza; perche pende dalla volontà per elezione male habituada. Così si chiama vitio tutto quello, che non è secondo la sua proprtion in vn corpo, che perciò – si dipinge la forma d' esso, che habbia vitij della natura, come al contrario si faà per significare la virtù, essendo che secondo il Filosofo, la proportione di belli lineamenti del corpo, arguisce l'animo bello, & bene operante; stimandosi, che come i panni s'acconciano al dosso, così i lineamenti, e le qualità del corpo si conformino con le perfettioni dell'anima, però Socrate fù anch'egli d'opinione, che le qualità del corpo, & dell'anima, habbino insieme conuenienza.*¹²⁶

Wenn daher bei Tintoretts Bildnis des Scipio Clusone mit seinem Zwergknappen (Kat.-Nr. 24, Abb. 24) »die ausgeprägt realistischen Gesichtszüge« des Pagen einen »guten Kontrast zu den mehr verinnerlichten Zügen des Kriegers« (Rossi) bilden, so geht es dabei wohl nicht um einen psychologischen Gefühlskontrast wie beim »Bildnis eines alten Mannes und eines Knaben« (Kat.-Nr. 26), sondern um die Allegorisierung des Tugendhelden. Tatsächlich stellt das Gemälde den Veroneser Ritter (!) der

Serenissima und Gouverneur von Asola mit dem programmatischen Vornamen in einer ausgeklügelten Komposition in offensichtlich bewußte (A-)Symmetrie zu seinem ihm nur bis zum Bauch reichenden Hofzwerg, wobei der Helm als Insignie des Helden den inhaltlichen Angelpunkt bildet¹²⁷. In genau dieser Kontrastwirkung haben etwa Dosso Dossi und Lucas Cranach Ercole II. d' Este, Herzog von Ferrara, beziehungsweise Kurfürst Moritz von Sachsen als Herkules mit den Pygmäen porträtiert, die dem Emblem von Alciati (1531) zufolge vergeblich gegen den Tugendhelden ankämpfen¹²⁸.

Die von Tintoretto vorgeführte Gleichsetzung von *disegno* und *proportione* war erstmals im Traktat von Dolce beschrieben worden und wurde von Lomazzo bereits in seinem ersten Werk 1584 übernommen¹²⁹. Dort führte er das umstrittene Verhältnis von Zeichnung und Farbe gerade am Beispiel der Porträtmalerei aus, wobei er Farbe und Temperamente assoziierte. Die *quantità proportione del disegno* ermögliche zwar die Darstellung einer perfekten menschlichen Figur, diese würde aber erst durch die Farbe zu individuellem Leben erweckt werden. Denn nur der *color simile* erlaube es zu erkennen, ob eine Person Kaiser Karl V. oder Philipp II. darstelle, ob es sich um einen *uomo melancolico, o di flemmatico, di sanquino, o di colorico* handle¹³⁰. Für die an den Porträts Tizians so gelobte *vivezza* war also sowohl aufgrund der seit Beginn des 16. Jahrhunderts in Venedig üblichen Malpraxis als auch aufgrund der nachträglichen theoretischen Legitimation durch aristotelische Konzepte der *colorito* verantwortlich¹³¹.

Die Vermutung von Rosand, daß es bei Tizian eine »coincidence of technique and meaning« gebe und seine *pittura di macchia* (Vasari) ebenso wie das *non finito* als Charakteristika des *colorito alla veneziana* inhaltliche Bedeutung hätten, sollte daher auch für venezianische Porträts zur Diskussion gestellt werden¹³². Denn ebenso wie der mit dem *disegno* gleichgesetzte Begriff der Proportion stammen die von Dolce als Qualitätsmerkmale Tizians und als Mangel Michelangelos ausgegebenen Begriffe *facilità* (Leichtigkeit) und *sprezzatura* (Lässigkeit) aus dem Wortschatz des Cortegiano. Die von Baldassare Castiglione als Eigenschaften der Körpersprache des Höflings hochgelobte Natürlichkeit und Ungezwungenheit als Gegensatz zu Affektiertheit und kaltem Perfektionismus basieren ihrerseits wieder auf der antiken Kunsttheorie, nämlich Ciceros *De oratore* und Horaz' *Ars poetica*. Für unseren Zusammenhang von besonderem Interesse ist jedoch die von Lucian bis Leonardo anzutreffende Gleichsetzung der Bildhauerei mit körperlicher Anstrengung und der Malerei mit leichten Pinselstrichen, beziehungsweise

se in den Worten Varchis mit *fatica del corpo* und *fatica d'ingegno*¹³³.

Es ist daher keineswegs überraschend, daß die Überzeugungskraft der venezianischen Eloquenz – dem von der Akademie ausgearbeiteten Programm für die auch von Tintoretto ausgestattete *Sala delle Quattro Porte* des Dogenpalastes zufolge – auf ihrem *Farbenreichtum* beruht¹³⁴. Da schon Bembo im Gegensatz dazu der toskanischen Sprache Figurenreichtum und Regelmäß zugesprochen hatte, war es nur logisch, daß Dolce 1557 in seinem Kunsttraktat als Kontrahenten des den venezianischen Kolorismus verteidigenden Rhetorikers Aretino den Florentiner Grammatiker Giovan Francesco Fabrini auftreten läßt. Ein Jahrhundert später spitzte der französische »Kolorist« Roger de Piles diese Konstellation zur direkten Konfrontation von Kunst und Handwerk zu:

*Le Peintre est comme l'Orateur, & le Sculpteur comme le Grammerien. Le Grammerien est correct & juste dans ses mots, il s'explique nettement, & sans ambiguïté dans ses discours, comme le Sculpteur fait dans ses Figures, & l'on doit comprendre facilement ce que l'un & l'autre nous representent. L'Orateur doit estre instruit des choses que le Grammerien, & le Peintre de celles que ait le Sculpteur. Elles leurs sont à chacun necessaires pour communiquer leurs pensées, & pour se faire entendre: mais & l'Orateur, & le Peintre, sont obligez de passer outre. Le Peintre doit persuader les yeux comme un homme eloquent doit toucher le cœur. Et de mesme qu'on ne dit point que l'Orateur pour persuader doit la Grammaire, & parler intelligiblement, & avec justesse, puisque cela s'entend assez; aussi ne dit-on point qu'un peintre doit sçavoir dessiner pour imposer aux yeux; puisqu'on le suppose pareillement, & dans la plus grande correction qu'il est possible.*¹³⁵

Vor allem bei Tizians Porträt von Pietro Aretino in Florenz scheint das leuchtende Goldrot des Mantels nicht nur die *vivezza*, sondern auch die Eloquenz des Porträtierten zu veranschaulichen, wengleich dieser die *sprezzatura* der Malerei nicht als Ausdruck seiner eigenen Person, sondern als Folge der Sparsamkeit des Malers empfand. In einem Begleitbrief an den Empfänger des Gemäldes, Cosimo de' Medici, hob der Dichter nämlich hervor, daß die Malerei *respira, batte i polsi e move lo spirito nel modo ch'io mi faccio in la vita*, beklagte aber die wenig sorgfältige Malweise der Kleidung. Vielleicht erfolgte diese Kritik jedoch nicht nur in Kenntnis des Geschmacks des Empfängers, sondern aufgrund der von den Rhetorikern geforderten Berücksichtigung des Stiles. So schreibt etwa Aristoteles in seiner »Rhetorik« (III.xii.5), daß der Redner bei einem einzelnen Zuhörer größere Sorgfalt in der Ausführung anzuwenden habe, während ein größeres und weiter entferntes

Auditorium eine heftigere Ausdrucksweise und einen skizzenhaften Stil verlange:

*The deliberative style is exactly like a rough sketch for the greater the crowd, the more distant is the point of view; so that, in both too much refinement and detailed finish is superfluous and even a disadvantage. But the forensic style is highly finished; and even more so before a single judge, because there is little room for rhetorical artifices since he can take the whole thing in better and judge what belongs to the subject and what does not.*¹³⁶

Trotz der von den Zeitgenossen getroffenen Unterscheidung zwischen Tintoretts flotter und Tizians flott scheinender Malweise bietet die von Sohm hier aufgezeigte Parallele zu den rhetorischen Stillagen einen wichtigen Erklärungsansatz für die Modi der Renaissanceporträts. Bezeichnenderweise beeindruckten unter den Bildnissen Tintoretts ebenfalls vor allem die beiden »Rednerbildnisse« – der Prokurator Capello (Kat.-Nr. 20, *Abb. 6*) und der »Senator« in Dublin – durch die Eloquenz des Pinsels und den »Farbenreichtum« der Rottöne.

Wenn Tizian dem mit einer Rede seine Soldaten zum Kampf auffordernden Alfonso d'Avolos in Madrid einen roten Mantel um den Harnisch legte, so war dies doppelt sinnvoll. Nach Meinung Dolces symbolisiert die Farbe Rot nämlich Liebe und Leidenschaft, Blut und Märtyrertum, Größe und Triumph, Feuer sowie cholerasches Temperament und sei daher für die Bildnisse von Feldherrn in der Schlacht besonders geeignet¹³⁷. Es ist daher wohl kein Zufall, daß Tizian den Arm mit dem für den Meuchelmord oder zur Einschüchterung seines Vergewaltigungsopfers bereiten Schwert des Wiener »Bravo« ebenso in aggressives Rot hüllte wie den Unterleib des über Lucretia herfallenden Tarquinius in Cambridge¹³⁸.

Für eine Symbolik der Farbe spricht auch ein literarisches Porträt der von Tizian in einem schwarzen und in einem roten Kleid gemalten Isabella d'Este¹³⁹. Der Vicentiner Humanist Gian Giorgio Trissino beschreibt dort nämlich Schwarz-Rot-Weiß als dominierende Farben, also genau jene Trias, die Lomazzo in seinem Malereitratat später als Extreme und Mittelpunkt seiner siebenteiligen Farbskala nennt. Ähnliche Hinweise für die ikonographische Verwendung der Farbe liefert uns ein Gedicht von Pietro Bembo über ein Porträt seiner Geliebten von Giovanni Bellini, in dem *costume* und *mores* im Unterschied zu Trissino nicht entgegen-, sondern gleichgesetzt werden. Der Thereotiker Lomazzo hat schließlich 1590 Tizian wegen dessen Verwendung der *colori conformi all'idea* gelobt und ausdrücklich gefordert, daß jeder Figur die standesgemäße Farbigkeit (*il suo proprio e convenevol colore*) zugeordnet werde:

Imperoché i colori più vivi appartengono a i

*panni delle figuri nobili e principali, ancora che fossero più remote delle prime, e perciò meno apparenti: ben è vero che non doveranno esser caricati così di vivacità, come se le figure fossero dinanzi.*¹⁴⁰

Tizians Wunsch nach einem Kleid in einer bestimmten Farbe für das Porträt der Eleonora Gonzaga, der Tochter von Isabella d'Este, könnte von denselben Überlegungen der Farbsymbolik geleitet gewesen sein, aber auch von einer heraldisch-zeremoniellen Ikonographie der Kleidung. So wurde die Vermutung geäußert, die Textile symbolisiere mit ihrem Schwarz-Weiß-Gold entweder die heraldischen Farben der Familie von Eleonoras Ehemann oder die Farbharmonie verweise auf die *Concordia* der Herzogin¹⁴¹. Tizians Vertrautheit mit der zeitgenössischen Farbsymbolik der Kleidung läßt sich zumindest indirekt erschließen. Denn eines der ersten der im 16. Jahrhundert aufkommenden Kostümbücher wurde 1590 von seinem Neffen Cesare Vecellio publiziert. In der Auflage von 1664 wurden die Holzschnittillustrationen dieses Werkes sogar – fälschlich, aber wohl verkaufsfördernd – Tizian persönlich zugeschrieben. Im Kapitel *De colori* beschreibt der Autor unter anderem Karmesinrot und Violett als die vornehmsten Farben, da antike und zeitgenössische Werke übereinstimmend berichten, *i principali & più illustri colori erano la porpora di color cremesino, e il Giacinto di color pavonazzo, & che di questi colori erano le vesti de personaggi più illustri*. Die beiden Farben seien daher bei den Zeitgenossen sehr beliebt, *frequentissimi nelle Republiche, & principalmente in Roma, & in Venetia*¹⁴². Die im Vorwort des Kostümbuches von Vecellio getroffene Aussage, daß die vorliegenden Figurinen *dell'ingegno profondo de gran Titiano* den Architekturtraktaten eines Sebastiano Serlio und Leon Battista Alberti vergleichbar seien, beweist ebenfalls nicht nur die gleiche Normativität von Kleider- und Säulenordnung sowie die Kongruenz menschlicher und architektonischer Proportionen, sondern auch, daß die Farbe genauso stilisierend eingesetzt werden konnte wie die Proportion. Die durch Weißhöhungen gesteigerte Signalkraft von Rot, Violett und Schwarz der Kleider der von Tintoretto Porträtierten war also wohl ebenfalls heraldischer beziehungsweise symbolischer Bedeutungsträger und nicht nur eine realistische Wiedergabe der traditionellen Kleidung des venezianischen Patriziats.

Künstler und Kenner

Vor dem Hintergrund der 1560 in der venezianischen Akademie institutionalisierten Kunstkennerschaft scheint es nun sinnvoll, die von Ferino-Pagden gestellte Frage noch einmal aufzugreifen, ob nicht auch Tintoretts Wahl



25 Jacopo oder Domenico Tintoretto, *Bildnis eines Künstlers oder Kenners*, München, Alte Pinakothek

des »modus«, das heißt die schon von den Zeitgenossen gelobte schnelle und lockere Pinselführung auf der einen und die sorgfältigere Malweise auf der anderen Seite, von den Auftraggebern abhängen könnte¹⁴³. Tatsächlich meinte etwa Dolce, daß es nicht nur *eine* perfekte Malweise gebe, sondern *diverse maniere*¹⁴⁴, und ein Dankschreiben der Kurtisane und Dichterin Veronica Franco an Tintoretto beweist, daß dessen Auftraggeber ebenfalls über den Paragone zwischen Antike und Moderne sowie die Rivalität einzelner Künstler untereinander informiert waren:

*Ich habe vornehme Herren, die sich nicht wenig in der Antike auskennen, und die sehr viel von der Kunst verstehen, sagen hören, daß es in unseren Zeiten Maler und Bildhauer gab und auch heute noch gibt, die den antiken nicht nur zur Seite, sondern sogar vorangestellt werden müssen, wie etwa einst Michelangelo, Raffael, Tizian und andere – und heute ihr.*¹⁴⁵

In diesem Sinne läßt sich die Betonung des »Florentiner Disegno« beim Porträt Jacopo Sansovinos (Kat.-Nr. 28) nicht nur sinnvoll mit dessen Florentiner Herkunft und seinen durch Skulptur und Zirkel symbolisierten Beruf als Bildhauerarchitekt, sondern vor allem mit dem Empfänger begründen. Das – vielleicht nach der »Modellstudie« in Weimar ausgeführte – Gemälde entstand nämlich für die dem venezianischen Kolorismus skeptisch gegenüberstehende Florentiner *Accademia delle Arti del Disegno*, in der Tintoretto 1566 gemeinsam mit Palladio und Tizian aufgenommen wurde¹⁴⁶. Schon um 1545 hatte Tintoretto ein Porträt seines Freundes gemalt, auf dem

ebenfalls – allerdings in attributiver Form – auf die Kunsttheorie des Porträtierten Bezug genommen wird: Sansovino legt seine Rechte auf einen römischen Torso und erscheint vor einer antiken Ruine als Hinweis auf die Orientierung des Bildhauer-Architekten an der Antike¹⁴⁷.

Das hier und von Franco als Zeichen von Kunstkennerchaft formulierte gemeinsame Interesse an antiker und zeitgenössischer Kunst erklärt wohl auch die in der venezianischen Malerei mehrfach anzutreffenden Darstellungen von bekannten oder auch vermeintlichen *curiosi* inmitten von antiken und modernen Skulpturen. Den Auftakt bilden Lorenzo Lottos »Andrea Odoni« (1527) und das um 1534 von Paolo Pino, dem Autor des *Dialogo*, geschaffene »Bildnis eines Sammlers«, vielleicht des Juristen Marco Mantovano Benavides, nach dessen Vitelliuskopf Tintoretto *fortwährend gezeichnet und gelernet hat*¹⁴⁸. Über Palma Giovanes »Sammler« (Bartolomeo della Nave?)¹⁴⁹ und Tizians Jacopo Strada in Wien¹⁵⁰ reicht der Bogen bis zu Tintoretts (?) »Bildnis eines Kunstsammlers vor der Engelsburg« (Kat.-Nr. 22) sowie den Porträts des Paolo Cornaro und des Ottavio Strada (Kat.-Nr. 23 und 29, *Abb. 26*). Die hier anzutreffenden Objekte wie Uhren, Münzen, Antiken und Bronzestatuetten entsprachen zweifellos nicht nur den Interessen der Porträtierten – Cornaro war als der »Antiquitäten-Cornaro« bekannt, und die Stradas galten als Experten der Numismatik –, sondern auch den zeitgenössischen Ausstattungen der *studioli*. Tatsächlich kennen wir im Falle des Odoni-Bildnisses nicht nur De-

tails über die dargestellten Objekte, sondern aus der Beschreibung der Sammlung von 1532 auch die Aufbewahrungsorte¹⁵¹. Demnach befanden sich die Antiken, Medaillen und naturwissenschaftlichen Raritäten – darunter ein Krokodil – im *Studiolo*; das oben genannte Porträt des Hausherrn sowie die Gemälde Tizians und anderer Venezianer wurden hingegen im Schlafzimmer verwahrt. Im allgemeinen waren jedoch Malerei und Skulptur nicht räumlich getrennt¹⁵². Umso bemerkenswerter ist es, daß es selbst in Venedig mit seiner hochgehaltenen malerischen Tradition offensichtlich kein einziges Porträt mit Hinweis auf eine Gemäldesammlung gibt.

Es scheint daher naheliegend, diese Gemälde per se als Stellungnahmen in den Diskussionen der *virtuosi* zu deuten. Die Auswahl der Objekte ermöglicht durchaus solche Interpretationen. Die von Odoni dem Betrachter präsentierte Statuette der Diana von Ephesos, Symbol der Natur, könnte im Vergleich mit den römischen Skulpturen des Herkules und der Venus im Hintergrund nicht nur den Kontrast von ewiger Natur und vergänglicher Menschenmacht symbolisieren – wie im Londoner Katalog vermutet wird, sondern eine Allegorie auf Kunst und Natur¹⁵³, Tugend und Schönheit darstellen. Palma Giovanes von monochromen Skulpturen flankierter Kunstsammler in rotem Gewand verweist offensichtlich nicht nur auf den Paragone von Antike (Imperatornbüste) und Moderne (Sebastianstatue von Vittoria), sondern auch von *vivezza* der Malerei und *proporzione* der Skulptur. Die David-Goliath-Statue des »Römers« von Tintoretto (Kat.-Nr. 22) veranschaulicht vielleicht nicht nur Dolces wertende Differenzierung der Figuren Michelangelos als *muscoloso* und jener Raffaels und Tizians als *delicato*¹⁵⁴, sondern erinnert auch an eine von Vasari überlieferte Geschichte. So soll Daniele da Volterra für den Malereitraktat des *uomo dottissimo* Giovanni Della Casa *con tutta della diligenza che fu possibile* ein Tonmodell des David nach Zeichnungen Michelangelos (!) geschaffen haben. Diese Skulptur ließ der Gelehrte vom selben Künstler malen, *o vero ritrarre*, wodurch nicht nur ein *bellissimo quadro*, sondern eine *cosa capricciosa* entstand¹⁵⁵. Dieser für die Verfechter des *disegno* typischen Technik bediente sich ja auch Tintoretto.

Für die kunsttheoretische Interpretation der Attribute in seinen Porträts sprechen aber vor allem zwei Künstlerbildnisse des Venezianers. So verweisen der Landschaftsausblick sowie der Zirkel und die kleine Steinherme des Terminus in der Hand eines Unbekannten in München (*Abb. 25*) offensichtlich ebenso auf den Gegensatz von *tactus* und *visus*¹⁵⁶ wie Tintoretts erstes Selbstbildnis. Auf diesem zur Demonstration seiner *inventione e fantasia* öffentlich präsentierten Gemälde malte er sich

nämlich mit einem Relief¹⁵⁷ und griff damit eine Idee der von Tizian auf einem Gemälde in lebensnaher (bunter) Malerei und fingierter (weißer) Skulptur porträtierten »Schiavona« in London auf¹⁵⁸. Analog dazu visualisierte Lorenzo Lotto nicht nur auf dem »Bildnis eines Mannes in drei Ansichten« in Wien den Paragone¹⁵⁹, sondern vermutlich auch auf seinem Selbstbildnis in Berlin. Dort verwies er auf die Beherrschung des *disegno*, indem er sich nicht mit dem Pinsel des Malers, sondern mit dem Zirkel des Zeichners porträtierte. Durch den Fingerzeig auf eine »Hand-Zeichnung« mit der Signatur *L. Lotto me fec* wurde diese Demonstration noch unterstrichen¹⁶⁰.

In diesem Zusammenhang scheint nun auch der ebenso naheliegende wie von Rossi angesichts des »Meisterwerkes« Tizians sofort wieder zurückgewiesene Vergleich der beiden Strada-Porträts nicht uninteressant. Tatsächlich sind die beiden Gemälde von Vater und Sohn nicht nur gleichzeitig bei Tizian und Tintoretto (Abb. 26) in Auftrag gegeben worden, sondern aufgrund der gleichen Größe (125:95 cm, 128:101 cm) offensichtlich als zumindest ideelle Gegenstücke konzipiert gewesen. In ähnlich dynamischer Pose werden auch beide durch Skulpturen und Münzen als Kunstkenner ausgewiesen. Noch bemerkenswerter als die Gemeinsamkeiten sind jedoch die Unterschiede: Bilden beim Vater die roten Ärmel sowie der möblierte Hintergrund einen Farbakzent voll *vivezza*, so verschmilzt das Schwarz des Kleides bei Ottavio mit dem ebenfalls aus dieser Nicht-Farbe bestehenden flächigen Hintergrund, der einen Kontrast zum Landschaftsausblick bildet. Tintoretto, der Schwarz und Weiß – die nach der Farblehre Lomazzos Michelangelo und Tizian symbolisierenden Farben! – als seine Lieblingsfarben bezeichnet haben soll¹⁶¹, vermeidet also bei seinem »Konkurrenzbild« bewußt Tizians *colore* und demonstriert dafür Michelangelos *disegno*¹⁶². Der Michelangelismus äußert sich vor allem bei den beiden Frauenfiguren, die einander bis auf die Haarlocke ähneln, aber kompositionell sowie durch die steinerne Leblösigkeit und blutvolle Lebendigkeit bewußt kontrastieren. Mit dieser Verbindung von manieristischer Ausdrucksweise und allegorischem Gehalt sollte wohl Tizians »nüchterne« Komposition als altmodisch übertrumpft werden. Ein solches Auftrumpfen dürfte durchaus dem Zeitgeist entsprochen haben: Die um die *Compagnia delle Calze* gescharten »giovani«, die seit den 1570er Jahren in die Schlüsselpositionen der venezianischen Politik eindringen, förderten nämlich bewußt das mythologische Bildrepertoire in privaten Aufträgen und in der Staatsallegorie und damit die Emanzipation des Staates von der gegenreformatorischen Kirche¹⁶³.

26 Jacopo Tintoretto,
Bildnis des Ottavio
da Strada, 1567
Amsterdam,
Rijksmuseum



Vor allem der Wettbewerb für die Gemälde der Libreria Marciana, an dem sich 1556/57 sieben Maler beteiligten¹⁶⁴, beweist, daß eine solche künstlerische Rivalität weder den venezianischen Porträtisten noch ihren Auftraggebern fremd war. Vielleicht führen uns aber auch die stilistisch so unterschiedlichen Bildnisse des Dogen Andrea Gritti von Tizian und Pordenone (?) sowie der mutmaßliche Bildnis-auftrag des Kardinals Madruzzo an Tintoretto »als gleichwertiges Pendant« zum Jugendbildnis des Kirchenfürsten von Tizian die Freude der oberitalienischen *curiosi* an kunsthistorischen Vergleichen vor¹⁶⁵. Zuletzt hat Liliane Chatelet-Lange die Vermutung geäußert, daß der Porträtsammler König mit seinen Bildnis-aufträgen an Tintoretto und Veronese einen »künstlerischen Wettstreit« der beiden venezianischen Hauptmeister seiner Zeit angestrebt habe¹⁶⁶. Ziemlich sicher ist eine solche kunsttheoretische Porträt Konkurrenz bei den Bildnissen des Giovanni Della Casa anzunehmen. Führte Pontormos oben genanntes Gemälde Florentiner *disegno* und *grazia* vor, so bestach Tizians Porträt wohl durch seine Lebendigkeit. Denn genau diese Qualitäten, die Leinwand zum Sprechen und zum Atmen zu bringen, lobte Della Casa in einem Gedicht über ein Bildnis, das Tizian von der Geliebten des gemeinsamen Freundes Pietro Bembo gemalt hatte. Angesichts dieser Leistung gestand der Poet dem Maler sogar den Vorrang vor der eigenen Kunst zu¹⁶⁷.

Für den ebenso für seine spitze Zunge wie Geldgier bekannten Kunstkritiker Pietro Aretino hat Tintoretto ebenfalls entsprechend pro-

grammatische Bilder geschaffen: »Apollo und Marsyas« sowie »Mercur und Argus«¹⁶⁸ als Allegorien von Kunst und Wissenschaft. Symbolisiert Apollo den Triumph des Künstlers über den Handwerker, so verkörpert dessen Halbbruder Mercur als durch List und Gewandtheit erfolgreicher Er-Finder den Patron der Redner und Händler.

Analog dazu hat Tintoretto die ihn vermeintlich über Tizian triumphieren lassende Beherrschung des michelangelesken *disegno* vielleicht ebenfalls indirekt in einem künstlerischen Vermächtnis zum Ausdruck gebracht: auf dem Altarbild der Grablegung von 1594 in San Giorgio Maggiore porträtierte sich Jacopo wie Michelangelo und Bandinelli auf ihren Skulpturen in der Rolle des Nikodemus¹⁶⁹, der im 16. Jahrhundert als Patron der Bildhauer galt¹⁷⁰. Auf einem Antependium von 1609 folgte Domenico Tintoretto dem Vorbild seines Vaters¹⁷¹. Vielleicht geschah dies ebenfalls nicht nur aus gegenreformatorischer Frömmigkeit und weil sein Name im Annagramm als NICODEMO gelesen werden kann, sondern weil Tizian auf der für seine Grabkapelle gemalten »Pietà« in einer von Palma Giovane hinzugefügten Inschrift mit Apelles verglichen wurde¹⁷².

¹ Il Galathea di M. Giovanni Della Casa, Ouere Trattato de' Costumi e modi che si debbono tenere ò schifare nella commune conuersatione. Opera utilissima ad ogni persona virtuosa [...], ²Venedig 1562, fol. 40r – Io. Casae Galateus. Das ist / Das Büchlein Von erborn / höflichen und holdseligen Sitten. Inn welchem unter der Person eines alten

wolerfahren Hofmannes / ein Edler Jüngling unterweist wird / wie er sich in seinen Sitten / Geberden / Kleydung / Reden / Schweigen / Thun / Lassen / unnd ganzem Leben also fürsichtiglich verhalten solle / daß es bey jedermännlich möge lieb und werth gehalten werden, Frankfurt / Main 1597, S. 124f – Für Hinweise und Unterstützung danke ich den Kollegen Dr. Sylvia Ferino-Pagden, Dr. Hans H. Aurenhammer, Dr. Thomas Fröschl und Mag. Georg Zeman.

² Jacopo Tintoretto. Portraits, Ausstellungskatalog Wien, Mailand 1994. Die im Text genannten Katalogverweise beziehen sich auf diese Publikation.

³ Le Siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise, Ausstellungskatalog, Paris 1993. – Hans H. Aurenhammer, »Nuovi studi su Paolo Veronese«, Buchbesprechung, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 61 (1992), S. 286–295, hier S. 286.

⁴ Rosalba Tardito (Hg.), Il ritrovamento del corpo di San Marco del Tintoretto: vicende e restauri, Florenz 1990 – Giandomenico Romanelli und andere, Tintoretto – La Scuola Grande di San Rocco, Mailand 1994.

⁵ Eine Auswahl jüngst restaurierter Bilder wurde in San Bortolomio versammelt: Tintoretto – Sacre rappresentazioni nelle Chiese di Venezia, Venedig 1994.

⁶ Jacopo Tintoretto e i suoi incisori, Ausstellungskatalog Venedig, Mailand 1994.

⁷ Paola Rossi: Jacopo Tintoretto – I ritratti, Venedig 1974, ²1994.

⁸ Einen Überblick der Rezeptionsgeschichte bietet Sylvia Ferino-Pagden, »Zur Ausstellung in Wien: Tintoretto und der Weißbärtige Mann im »Bordone-Saal«, in: Tintoretto. Portraits (wie Anm. 2), S. I–XIII.

⁹ Roland Krischel, Tintoretto, Reinbek 1994 (=rowohl monographien 1290), S. 92f.

¹⁰ Lorne Campbell, Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries, New Haven – London 1990.

¹¹ Jacopo Tintoretto, Das Sklavenwunder. Bildwelt und Weltbild. Frankfurt / Main 1994 (=kunststück). – Zum kirchenpolitischen Hintergrund von Tintoretto's Werken siehe neuerdings Martin Seidel, Kirchliche Programmschriften zur Zeit der Gegenreformation und künstlerisches Bildkonzept. Untersuchungen zum venezianischen Kunstkreis in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Diss. Bonn 1994.

¹² Einen guten Überblick bieten Enrico Castelnuovo, Das künstlerische Porträt in der Gesellschaft. Das Bildnis und seine Geschichte in Italien von 1300 bis heute, Berlin 1988; sowie John Pope-Hennessy, The Portrait in the Renaissance, Washington – Princeton ³1989 (= The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts. Bollingen Series XXXV/12).

¹³ John Steer, Venetian Painting. A Concise History. London ²1993, S. 129f, spricht zum Beispiel von Tintoretto's »formula for the mass-production of portraits«, die zu langweiligen und simplen Bildnissen geführt habe, während Veroneses Werke aristokratisch-dekorativ seien. Die Auffassung, Tintoretto habe »nicht für Fürsten und Könige und zunächst auch nicht für die Republik«, sondern »gewissermaßen als der Lieblingsmaler kleiner Leute« gewirkt, prägte bereits eine der frühesten wissenschaftlichen Beschäftigungen mit dem Venezianer, die Vorlesung des 1921 verstorbenen Wiener Ordinarius Max Dvořák, Studien zur Kunstgeschichte, Leipzig 1989 (= Reclams Universal-Bibliothek 1309), S. 137–159, hier S. 138f.

¹⁴ Antonio Paolucci, »The Portraits of Titian«, in: Titian. Prince of Painters, Ausstellungskatalog Washington, Venedig 1990, S. 101–108.

¹⁵ Ferino-Pagden, Tintoretto (wie Anm. 8), S. II u. IV.

¹⁶ Lino Moretti, »Portraits«, in: The Genius of Venice 1500–1600, Ausstellungskatalog, London 1983, S. 32–34. – Ferino-Pagden, Tintoretto (wie Anm. 8), S. III.

¹⁷ Pope-Hennessy (wie Anm. 12), S. 287.

¹⁸ Moretti (wie Anm. 16), S. 33f.

¹⁹ Sylvia Ferino-Pagden, »La prima donna del mondo«. Isabella d'Este – Fürstin und Mäzenatin der Renaissance, Ausstellungskatalog, Wien 1994, S. 88.

²⁰ Roberto Zapperi, Tizian – Paul III. und seine Enkel. Nepotismus und Staatsportrait, Frankfurt / Main 1990 (= kunststück), S. 34ff (»Preis und Wert«). – Luba Freedman, Titian's Portraits Through Aretino's Lens, University Park, PA, 1995.

²¹ Paola Rossi, »Die Bildnisse Jacopo Tintoretto's«, in: Tintoretto. Portraits (wie Anm. 2), S. 13–37, hier S. 13. – Siehe dazu auch Krischel (wie Anm. 9), S. 76ff (»Kampf um den Kunstmarkt«) – Paul Hills, »Tintoretto's Marketing«, in: Bernd Roeck – Klaus Bergdolt – Andrew John Martin (Hg.), Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance. Beziehungen zwischen Kunst und Wirtschaft, Sigmaringen 1993 (= Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig 9), S. 107–120 – Hans Ost, »Religion – Kunst – Geld – Prestige. Tizian und Tintoretto in der Scuola di San Rocco«, in: ebenda S. 91–105.

²² Dorotheum, Alte Meister, Versteigerungskatalog 18. 10. 1994, Wien 1994, Kat.-Nr. 68.

²³ Laura Dal Prà (Hg.), I Madruzzo e l'Europa 1539–1658. I principi vescovi di Trento tra Papato e Imperio, Ausstellungskatalog Trient, Mailand–Florenz 1993, S. 160–165, Kat.-Nr. 1–3.

²⁴ Zur Einbeziehung des Betrachters im allgemeinen und zur entsprechenden Differenzierung von privaten und öffentlichen Bildnissen, zum Beispiel Raffaels Papst- und Humanistenporträts, siehe John Shearman, »Portraits and Poets«, in: Only Connect ... Art and Spectator in the Italian Renaissance, Washington – Princeton ²1992 (= Bollingen Series XXXV/37), S. 108–148. – Freedman, Titian (wie Anm. 20), S. 92–97, unterscheidet bei den beiden Bildnissen Pauls III. von Tizian zwischen »official« und »public«.

²⁵ Ferino-Pagden, Tintoretto (wie Anm. 8), S. XI. – Hills (wie Anm. 21) – J. M. Fletcher, »Patronage in Venice«, in: The Genius (wie Anm. 16), S. 16–20 – Michel Hochmann, Peintres et commanditaires à Venise (1540–1628), Rom 1992 – Mary Hollingsworth, Patronage in Renaissance Italy. From 1400 to Early Sixteenth Century, London 1994, S. 35–154.

²⁶ Annette Weber, Venezianische Dogenportraits des 16. Jahrhunderts, Sigmaringen 1993 (= Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig 10), S. 7, 10 und 63f.

²⁷ Campbell (wie Anm. 10), S. 196ff. – Zur Unterscheidung von Standes-, Amts- und Staatsporträt siehe: Friedrich Polleroß, »Des abwesenden Printzen Porträt – Zeremoniellardarstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zeremoniell«, in: Jörg J. Berns – Thomas Rahn (Hg.), Zeremoniell als höfische Ästhetik (im Druck).

²⁸ Zu diesem Typus siehe Adolf Reinle, Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert, Zürich – München 1984, S. 31–65.

²⁹ Angelika Dülberg, Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990.

³⁰ Zapperi (wie Anm. 20), S. 40.

³¹ Maria Kusche, »Der christliche Ritter und seine Dame – das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur«, in: Pantheon XLIX (1991), S. 4–35.

³² Harald E. Wethey, The Paintings of Titian, II. The Portraits, London 1971, Nr. 1, 10, 20ff, 52, 62, 78ff, 88 und 91.

³³ Rossi, Portraits (wie Anm. 21), S. 13f – Weber, Dogenporträts (wie Anm. 26), S. 89, Abb. 55f.

³⁴ Kusche (wie Anm. 31), Abb. 50.

³⁵ Della Casa, Galateus (wie Anm. 1), S. 131f.

³⁶ Anna Bryson, »The Rhetoric of Status: Gesture, Demeanour and the Image of the Gentleman in Sixteenth- and Seventeenth-Century England«, in: Lucy Gent – Nigel Llewellyn (Hg.), Renaissance Bodies. The Human Figure in English Culture c. 1540–1660, London 1990, S. 136–153 – Peter Burke, »The language of gesture in early modern Italy«, in: Jan Bremmer – Herman Roodenburg (Hg.), A Cultural History of Gesture, Ithaca NY 1992, S. 71–83.

³⁷ Luba Freedman, »Titian's Portrait of Clarissa Strozzi: The State Portrait of a Child«, in: Jahrbuch der Berliner Museen 31 (1989), S. 165–180 – W. Roger Rearick, »The

Early Portraits of Paolo Veronese«, in: Massimo Gemin (Hg.), Nuovi Studi su Paolo Veronese, Venedig 1990, S. 347–358, hier Abb. 282. – Der Glanz der Farnese. Kunst und Sammelleidenschaft in der Renaissance, Ausstellungskatalog, München 1995, Kat.-Nr. 40.

³⁸ Andrea Calmo, Rimanente de le piacevole et ingeniose lettere indirizzate a diversi con bellissima argutie (1548), zitiert in: Rodolfo Pallucchini – Paola Rossi, Tintoretto. Le opere sacre e profane, Mailand 1982, S. 40f – Krischel (wie Anm. 9), S. 91. – Die Bedeutung der Gestik in den Historienbildern Tintoretto's wurde zuletzt auf dem Symposium 1994 in Venedig hervorgehoben: Enrico Maria Dal Pozzolo, »Rilevanze gestuali nell'opera del pittore: problemi di metodo e legittimità interpretative«. Zur Bedeutung der Gestik bei einem Zeitgenossen Tintoretto's sowie Tizian und Lotto siehe: Günther Heinz, »Realismus und Rhetorik im Werk des Bartolomeo Passarotti«, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 68 (1972), S. 153–169.

³⁹ Giovanni Paolo Lomazzo, Trattato dell'Arte de la Pittura, Mailand 1584 (Reprint 1968), S. 30. – Zur Doppelbedeutung des Begriffes *maniera* und dessen Herkunft aus der höfischen Literatur siehe: John Shearman, Manierismus. Das Künstliche in der Kunst, Frankfurt/Main 1988, S. 14ff.

⁴⁰ Zapperi (wie Anm. 20), S. 43, vermutet sogar, daß die Farnese den Ganzfigurentypus immer dann gewählt hätten, »wenn in ihren Bildnissen die Beziehung zum Kaiser aufscheinen sollte«.

⁴¹ Paruta zitiert bei Gino Benzoni, »Venedig zur Zeit Tintoretto's«, in: Tintoretto. Portraits (wie Anm. 16), S. 51–63, hier S. 53f.

⁴² Zu Tintoretto's »Fähigkeit zur wortspielerischen Verdichtung« siehe Krischel (wie Anm. 9), S. 12.

⁴³ Siehe dazu: Florian Matzner, Vita activa et Vita contemplativa. Formen und Funktionen eines antiken Denkmotells in der Staatsikonographie der italienischen Renaissance, Frankfurt/Main etc. 1994 (= europäische Hochschulschriften 28/206).

⁴⁴ Wolfgang Wolters, Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert, Wiesbaden 1983, S. 92ff – Giovanna Nepi Sciré, »Die Votivbilder Jacopo Tintoretto's«, in: Tintoretto. Portraits (wie Anm. 2), S. 39–49.

⁴⁵ Zur paradoxen Rolle des Dogen als »Primus inter Pares« und »Princeps« siehe Edward Muir, Civic Ritual in Renaissance Venice, Princeton 1981, S. 251ff.

⁴⁶ Della Casa, Galateus (wie Anm. 1), S. 57.

⁴⁷ F. Sansovino – G. Martinioni, Venetia città nobilissima et singolare (1581) zitiert in: Hans H. Aurenhammer, Tizian – Die Madonna des Hauses Pesaro. Wie kommt Geschichte in ein venezianisches Altarbild?, Frankfurt/Main 1994 (= kunststück), S. 48.

⁴⁸ Senatsdekret vom 8. 10. 1562 und Dekret des Gran Consiglio vom 11. 9. 1580: David Chambers – Brian Pullan (Hg.), Venice. A Documentary History 1450–1630, Oxford – Cambridge MA 1992, S. 178f, 409.

⁴⁹ Jan Simane, Grabmonumente der Dogen. Venezianische Sepulkralkunst im Cinquecento, Sigmaringen 1993 (= Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig 11).

⁵⁰ Fletcher (wie Anm. 25), S. 18f, fig. 6; Castelnuovo (wie Anm. 12), S. 79f.

⁵¹ Senatssitzung vom 4. 11. 1623: Chambers-Pullan (wie Anm. 48), S. 410.

⁵² Aurenhammer, Tizian (wie Anm. 47) – Hans H. Aurenhammer, »Künstlerische Neuerung und Repräsentation in Tizians »Pala Pesaro«, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XL (1987), S. 13–44.

⁵³ Krischel (wie Anm. 9), S. 80ff.

⁵⁴ Friedrich B. Polleroß, Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert, Worms 1988; I, S. 47; II, Kat.-Nr. 114, 121 (Abb. 120), 146, 165, 249, 340, 365 (Abb. 89), 368, 377, 382–384, 387–389, 406 u. 411 (Abb. 64).

⁵⁵ Rossi, Bildnisse (wie Anm. 21), S. 13 und 25f.

⁵⁶ So schreibt etwa Wolters (wie Anm. 44), S. 139, dazu: »Der Wunsch der Auftraggeber hat hier dem Künstler wohl keine andere Wahl gelassen.«

⁵⁷ Dagmar Feghelm-Aebersold, *Zeitgeschichte in Tizians religiösen Historienbildern*, Hildesheim und andere 1991 (= *Studien zur Kunstgeschichte* 62), S. 83ff (»Die »Convenevolezza« des Lodovico Dolce«) – Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme & Théorie de la Peinture. XV^e-XVIII^e siècle*, Paris 1991, S. 77–95, 100f.

⁵⁸ Della Casa, Galateus (wie Anm. 1), S. 124f. In der venezianischen Ausgabe (wie Anm. 1), fol. 41v, heißt es: *Si che molte di quelle cose, che si sono dette disopra, o peraventura tutte drittamente si posso no qui replicare: conciosia cosa che in quelle non si sia questa misura serato della quale noi al presente favelliamo: ne recato in uno, & accordato insieme el tempo, e 'l luogo, l'opera, & la persona come si conveniua di fare, percioche la mente de gli huomini lo aggradisce, & prendene piacere, & di letto. [...] senza laqual misura etianio il bene non è bello, & la bellezza a non è piacevolezza [...]*.

⁵⁹ Irene Kleinschmidt, *Gruppenvotivbilder venezianischer Beamter (1550–1630)*, Venedig 1977 – Wolters (wie Anm. 44), S. 147ff – Weber, *Dogenporträts* (wie Anm. 26), S. 104–109 (»Die Votivbilder Jacopo Tintoretts und seiner Werkstatt«).

⁶⁰ Della Casa, Galateus (wie Anm. 1), S. 21f.

⁶¹ Weber, *Dogenporträts* (wie Anm. 26), S. 5–17 (»Die Dogenkleidung«). Zur Repräsentation und Darstellung der Dogen siehe auch Umberto Franzoi (Hg.), *Il Serenissimo Doge*, Treviso 1986.

⁶² *Habiti antichi Quero* raccolta di Figure Delineate dal Gran Titiano, e da Cesare Vecellio suo Fratello, diligentemente intagliate, conforme alle Nationi del Mondo, Venezia 1590/1664. Kap. IV »De Colori« sowie S. 66ff. – Die Differenzierung der Kleidung in rote Amtsroben und schwarze Privatgewänder findet sich schon bei einer Beschreibung einer Sitzung des Gran Consiglio um 1526/27 durch Donato Giannotti: Chambers-Pullan (wie Anm. 48), S. 57.

⁶³ Vecellio (wie Anm. 62), S. 70.

⁶⁴ Ein anonymer Kostümstich des 16. Jahrhunderts zeigt diesen Unterschied zwischen der *Edelen Frau* und der *Curtisan* oder *Hoffdierm* ganz deutlich: Lynne Lawner, *Le Cortigiane. Ritratti del Rinascimento*, Mailand 1988, S. 68.

⁶⁵ Vecellio (wie Anm. 62), S. 30.

⁶⁶ Nepi Sciré (wie Anm. 44), S. 47f – Weber, *Dogenporträts* (wie Anm. 26), S. 88, Abb. 53.

⁶⁷ Auch Wolters (wie Anm. 44), S. 123 spricht hier von einer »Otium verheißenden Landschaft«. Zum Vergleich kann vor allem der analoge Arkadenausblick dienen, den Veronese in der Villa Barbaro in Maser gemalt hat: Manfred Wundram – Thomas Pape, *Andrea Palladio 1508–1580. Architekt zwischen Renaissance und Barock*, Köln 1988, S. 131.

⁶⁸ Bernhard Rupprecht, »Villa. Zur Geschichte eines Ideals«, in: *Probleme der Kunstwissenschaft* (1966), S. 210–250 – James S. Ackerman, *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*, Washington 1992, S. 108ff.

⁶⁹ Rossi, *ritratti* (wie Anm. 7), S. 133ff, Abb. 167 – Weber, *Dogenporträts* (wie Anm. 26), S. 92, Abb. 66.

⁷⁰ Beim Gebäude Veroneses handelt es sich nicht nur um einen abstrakten *Palazzo al Costume di Venezia* nach Serlio, sondern um den konkreten Familienpalast der Cuccina am Canale Grande: Erik Forssman, »Über Architekturen in der venezianischen Malerei des Cinquecento«, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXIX* (1967), S. 105–139, hier S. 124ff, Abb. 86–89.

⁷¹ Forssman (wie Anm. 70), S. 114f, Abb. 76f. Den Architekturdarstellungen in den Historienbildern Tintoretts war beim Symposium im November 1994 ein eigener Vortrag gewidmet: Martina Frank, »Le architetture nelle opere di Jacopo Tintoretto«.

⁷² *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva di Sebastiano Serlio*, Venedig 1619 (Reprint Ridgewood, NJ 1964): 2. Buch, fol. 45–47. – *The Genius* (wie Anm. 16), Kat.-Nr. 85.

⁷³ Rossi, *ritratti* (wie Anm. 7), S. 111 und 117, Tafel und Abb. 100.

⁷⁴ Andrea Palladio, *I quattro libri dell' architettura*, Venedig 1570: II, S. 45.

⁷⁵ Zur Bedeutung der Stradas als Gelehrte siehe: Francis Haskell, *History and Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven – London 1993, S. 14f.

⁷⁶ *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, Ausstellungskatalog, Venedig 1980, S. 167 und 179f.

⁷⁷ Norbert Huse – Wolfgang Wolters, *Venedig. Die Kunst der Renaissance – Architektur, Skulptur, Malerei 1460–1590*, München 1986, S. 370f, Abb. 290.

⁷⁸ Palladio (wie Anm. 74); II, S. 61.

⁷⁹ Bezeichnenderweise entstand schon eines der frühesten Gruppenporträts von Gelehrten um 1580 in Venedig: Martin Warnke, »Das Bild des Gelehrten im 17. Jahrhundert«, in: derselbe (Hg.), *Res Publica Litteraria. Die Institutionen der Gelehrsamkeit in der frühen Neuzeit. Referate des 5. Jahrestreffens für Barockliteratur in Wolfenbüttel* 1985, Wiesbaden 1987, S. 1–31, hier S. 5 und Abb. 14.

⁸⁰ *Petition des Federigo Badoer an die Prokuratoren von S. Marco 1560*: Chambers-Pullan (wie Anm. 48), S. 364ff.

⁸¹ Rossi, *Bildnisse* (wie Anm. 21), S. 22. – Benzoni, *Venedig* (wie Anm. 41), S. 61.

⁸² Liliane Chatelet-Lange, »Eine unbekannt Sammler bedeutender Portraits der Renaissance aus dem Besitz des Hans Jakob König«, in: *Kunstchronik* (Februar 1995), S. 46–57.

⁸³ *Castelnuovo* (wie Anm. 12), S. 73f, 76.

⁸⁴ Hills, *Marketing* (wie Anm. 21), S. 111.

⁸⁵ Luba Freedman, »The Concept of Portraiture in Art Theory of the Cinquecento«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft XXXII* (1987), S. 63–82 – Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985, S. 72ff.

⁸⁶ Polleroß, *Identifikationsporträts* (wie Anm. 54), Kat.-Nr. 366, Abb. 13. – Tintoretts hl. Katharina in Lyon entstand hingegen als nachträgliche Übermalung eines Dogenvotivbildes.

⁸⁷ Rossi, *Bildnisse* (wie Anm. 21), S. 24f. (Abb.).

⁸⁸ Zur unterschiedlichen Deutung der David-Identifikationen siehe: Friedrich Polleross, »Between Typology and Psychology: The Role of the Identification Portrait in Updating Old Testament Representations«, in: *artibus et historiae XII* (1991) Nr. 24, S. 75–117, hier S. 105–109.

⁸⁹ Paul Hills, »Decorum and desire in some works by Tintoretto«, in: Francis Ames-Lewis – Anka Bednarek (Hg.), *Decorum in Renaissance Narrative Art*, London 1992, S. 121–128, Abb. 36.

⁹⁰ Luba Freedman, »The Counter-Portrait: The Quest for the Ideal in Italian Renaissance Portraiture«, in: Augusto Gentili unter anderem (Hg.), *Il ritratto e la memoria, Materiali 3*, Roma 1993, S. 63–81 – Feghelm-Aebersold (wie Anm. 57), S. 77ff.

⁹¹ Campbell (wie Anm. 10), S. 202ff.

⁹² Ferino-Pagden, *Isabella* (wie Anm. 19), S. 96.

⁹³ Campbell (wie Anm. 10), S. 215.

⁹⁴ *Le Siècle de Titien* (wie Anm. 3), Kat.-Nr. 167f. – Huse – Wolters (wie Anm. 77), S. 286. – Siehe dazu zuletzt: Freedman, *Titian* (wie Anm. 20), S. 69–90.

⁹⁵ Die kunsttheoretische Diskussion über die Darstellung von Allegorien in konventioneller Form mittels beigefügter Personifikationen oder durch Gestik und Affekte im Bilde selbst in Florentiner Streitschriften um 1600 beweist ebenfalls das Bewußtsein von diesen Möglichkeiten. Vgl. Thomas Frangenberg, *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunsterklärung des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1990 (= *Frankfurter Forschungen zur Kunst* 16), S. 183. – Die zeremonielle Sorgfalt der venezianischen Maler zeigt sich auch in Historienbildern: Patricia Fortini Brown, »Painting and History in Renaissance Venice«, in: *Art History* 7 (1984), S. 263–294, hier S. 275ff, ill. 8–15.

⁹⁶ Juan Miguel Serrera, »Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte«, in: Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II, *Ausstellungskatalog*, Ma-

drid 1990, S. 37–63 – Loren Patridge – Randolphe Starn, *A Renaissance Likeness. Art and Culture in Raphael's Julius II.*, Berkeley etc. 1980, S. 8ff.

⁹⁷ Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima e singolare* (1581) zitiert in: Chambers-Pullan (wie Anm. 48), S. 50. – Weber, *Dogenporträts* (wie Anm. 26), S. 9, Abb. 1. – Zur »Zweikörperlehre« siehe: Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990.

⁹⁸ Józef Grabski, »Sul rapporto fra ritratto e simbolo nella ritrattistica del Lotto« und Lionello Puppi, »Riflessioni su temi e problemi della ritrattistica del Lotto«, beide in: Pietro Zampetti – Vittorio Sgarbi (Hg.), *Lorenzo Lotto. Atti del Convegno internazionale di Studi per il V centenario della nascita*. Asolo 1980, Treviso 1981, S. 383–392 und 393–399.

⁹⁹ Katharina Urch, »Ein Kaiser im Sorgenstuhl seiner Macht? Zur Rezeption und ikonographischen Tradition des Münchner Kaiserbildes«, in: *Pantheon XLIX* (1991), S. 100–120 – Zapperi (wie Anm. 20), S. 66ff (»Die Zweideutigkeit einer Verbeugung«). – Aretino betont ausdrücklich, daß in den Bildnissen Titians Kostüm, Haltung und Attribute gemeinsam den *conchetto* des Porträtierten und seiner Darstellung veranschaulichen: Freedman, *Titian* (wie Anm. 20), S. 81.

¹⁰⁰ Eine solche differenzierte Anwendung verschiedener Stilvarianten im Sinne der rhetorischen Genera wurde jüngst für die Florentiner Bildniskunst des 15. Jahrhunderts zur Diskussion gestellt: Michaela Marek »Virtus« und »fama«. Zur Stilproblematik der Portraitbüsten«, in: Andreas Beyer – Bruce Boucher (Hg.), *Piero de' Medici »il Gottoso« (1416–1469)*, Berlin 1993 (= *Artefact* 6), S. 341–368, hier S. 354f.

¹⁰¹ Rossi, *Bildnisse* (wie Anm. 21), S. 34 – Weber, *Dogenporträts* (wie Anm. 26), S. 70f, Abb. 82ff.

¹⁰² Zitiert nach Chambers – Pullan (wie Anm. 48), S. 41.

¹⁰³ Zitiert nach Castelnuovo (wie Anm. 12), S. 82 – Wolters – Huse (wie Anm. 77), S. 334 – Diese Abwendung vom Manierismus verraten auch die Bildnisse von Tintoretts Sohn um 1600, zum Beispiel das Doppelportrait der Sammlung Liechtenstein: *Art Venetien en Suisse et au Liechtenstein*, Ausstellungskatalog, Zürich – Milano 1978, Kat.-Nr. 81.

¹⁰⁴ Brita von Götz-Mohr, *Individuum und soziale Norm. Studien zum italienischen Frauenbildnis des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt etc. 1987.

¹⁰⁵ Thomas Puttfarcken, »The Dispute about *Disegno* and *Colorito* in Venice: Paolo Pino, Lodovico Dolce and Titian«, in: Peter Ganz und andere (Hg.), *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, Wiesbaden 1991 (= *Wolfenbüttler Forschungen* 48), S. 75–99.

¹⁰⁶ Francesco Sansovino, *Delle cose notabili che sono in Venetia* (1561), zitiert in: Chambers – Pullan (wie Anm. 48), S. 391f.

¹⁰⁷ Campbell (wie Anm. 10), S. 218.

¹⁰⁸ Prose di Messer Pietro Bembo (1525), zitiert in: Chambers – Pullan (wie Anm. 48), S. 361f.

¹⁰⁹ Die Biographie wurde zum Jubiläum neu aufgelegt: Carlo Ridolfi, *Vite dei Tintoretto* (1648). hg. u. eingel. v. Antonio Mauno, Venedig 1994.

¹¹⁰ Krichel (wie Anm. 9), S. 19.

¹¹¹ Katharina Dobai, *Studien zu Tintoretto und die florentinische Skulptur der Michelangelo-Nachfolge*, Frankfurt / Main und andere 1991 (= *Europäische Hochschulschriften XXVIII/120*), S. 107.

¹¹² Ebenda, S. 89f – Krichel (wie Anm. 9), S. 66.

¹¹³ Dobai (wie Anm. 111), S. 89f.

¹¹⁴ Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della pittura*, Mailand 1590 / Reprint in: derselbe, *Scritti sulle arti*, hg. v. Roberto Paolo Ciardi, Florenz 1973 (= *Raccolta Pisana di Saggi e Studi* 33), S. 245ff. – Philipp P. Fehl, »Franciscus Junius and the Defense of Art«, in: *artibus et historiae II* (1981) Nr. 3, S. 9–55, Abb. 20 und 24.

¹¹⁵ Leatrice Mendelsohn, *Paragoni. Benedetto Varchi's Due Lezioni and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor 1982 (= *Studies in the Fine Arts: Art Theory* 6), S. 128f. –

Vgl. dazu auch Freedman, Titian (wie Anm. 20), S. 80f.

¹¹⁶ Bryson (wie Anm. 36), S. 142ff – Freedman, Theory (wie Anm. 85), S. 78f.

¹¹⁷ Luba Freedman, »A Theory of Doric and Ionic Capitals in Quattrocento Portraiture«, in: *Konsthistorisk tidskrift LX* (1991), S. 149–159 – Dieselbe, »Donatello's ›Bust of a Youth‹ and the Ficino Canon of Proportions«, in: Augusto Gentili (Hg.), *Il Ritratto e la Memoria. Materiali*, Rom 1989, S. 113–132.

¹¹⁸ Della Casa, Galateus (wie Anm. 1), S. 120ff. In der italienischen Ausgabe (wie Anm. 1), fol. 40ff., lauten die wichtigsten Passagen: *Ma tu dei oltre acciò sapere, che gli huomini sono molto uaghi della bellezza, & della misura, & della conuenevolezza, & per lo contrario delle sozze cose, & contrafatte, & difforni sono schifi & questo è spacial nostro privilegio: che gli altri animali non sanno conoscere che sia ne bellezza; ne misura alcuna [...] Et come che malagevolmente isprimere appunto si possa, che cosa bellezza sia, nondimeno accioche tu pure habbi qualche contrasegno dell'esser di lei uoglio che sappi, che doue ha conuenevole misura fra le parti uerso dise, fra le parti e 'l tutto; quini è la bellezza, & quella cosa veramente bella si puo chiamare in cui la detta misura si troua. [...] Ne uoglio io che tu pensi, che ciò anenga de uisi, & della membra, o de corpi solamente, antizi interuene, & nel fauellare, & nell'operare, ne piu ne meno.*

¹¹⁹ Trattato d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, hg. v. Paola Barocchi; 1, Bari 1960, S. 207–270, hier S. 229. – Zu Della Casa und seinem Bildnis siehe: Dobai (wie Anm. 111), S. 77 – Fern Rush Shapley, *Catalogue of the Italian Paintings*, Washington 1979, S. 377–379, Plate 273.

¹²⁰ Zitiert in: Pallucchini – Rossi, Tintoretto (wie Anm. 38), S. 37.

¹²¹ Werner Hofmann (Hg.), *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, Ausstellungskatalog, Wien 1987, S. 318, Kat.-Nr. VII.21.

¹²² Pallucchini – Rossi, Tintoretto (wie Anm. 38), S. 38, Kat.-Nr. R 8, Abb. 608.

¹²³ Serlio (wie Anm. 72), 4. Buch, fol. 126ff – Die Kenntnis anthropomorpher Säulenformen in der venezianischen Malerei beweisen nicht nur Tintoretts Hermenpilaster an der Gartenarchitektur der Wiener »Susanna«, sondern auch entsprechende Fresken von Giovanni Caroto nach Proportionsstudien von Fra Giocondo: Sergio Marinelli (Hg.), *Veronese a Verona*, Ausstellungskatalog, Verona 1988, S. 27. Zur anthropomorphen Architekturauffassung bei Daniele Barbaro siehe: Frank Zöllner, *Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert*, Worms 1988 (= *Manuskripte zur Kunstwissenschaft* 14), S. 155–169.

¹²⁴ Shearman, Manierismus (wie Anm. 39), S. 18f.

¹²⁵ Lomazzo, Tempio (wie Anm. 114), S. 312f, 350 u. 366. – Vgl. dazu: Jürgen Fredel, »ideale Maße und Proportion. Der konstruierte Körper«, in: Iselbill Barta Fliedl – Christoph Geissmar (Hg.), *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, Salzburg – Wien 1992, S. 11–42.

¹²⁶ Cesare Ripa, *Iconologia ouere descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di proprio inventione*, with an introduction by Erna Mandowsky, Hildesheim – New York 1970, S. 443. – Die der unterschiedlichen Proportion und Gestik zugeordnete soziale Differenzierung wird im 16. Jahrhundert etwa durch die Gegenüberstellung von tanzenden Höflingen und Bauern veranschaulicht: Maren Gröning, »Der Körper in Bewegung – Der Tanz«, in: *Beredsamkeit des Leibes* (wie Anm. 125), S. 79–86, hier S. 82–84.

¹²⁷ Zu solchen »visuellen Wortspielen« im Werk Tintoretts siehe Krischel (wie Anm. 9), S. 26.

¹²⁸ Gottfried Biedermann, »Zwerge aus kunsthistorischer Sicht«, in: Volker Hänsel – Diether Kramer (Hg.), *Die Zwerge kommen!*, Ausstellungskatalog, Trautenfels 1993, S. 49–68, hier S. 52ff.

¹²⁹ Wolfgang Kemp, »Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607«, in: *Marburger Jahr-*

buch für Kunstwissenschaft 19 (1974), S. 219–240.

¹³⁰ Marilena Z. Cassimatis, *Zur Kunsttheorie des Malers Giovanni-Paolo Lomazzo (1538–1600)*, Frankfurt/Main – Bern – New York 1985 (= *Europäische Hochschulschriften XXVIII/47*), S. 62.

¹³¹ John Steer, »Titian and Venetian Colour«, in: *The Genius* (wie Anm. 16), S. 41–43 – Zur Farbe bei Tintoretto siehe zuletzt: Marcia B. Hall, *Colour and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting*, Cambridge etc. 1992, S. 231–235.

¹³² David Rosand, »Titian and the Eloquence of the Brush«, in: *artibus et historiae II* (1981) Nr. 3, S. 85–96. – Vgl. dazu auch: Freedman, Titian (wie Anm. 20), S. 80ff.

¹³³ Philip Sohm, *Pittoresco. Marco Boschini, his critics, and their critics of painterly brushwork in seventeenth- and eighteenth-century Italy*, Cambridge etc. 1991, S. 10ff. – Mendelsohn (wie Anm. 115), S. 53f, 123 – Freedman, Theory (wie Anm. 85), S. 78–80 – Dobai (wie Anm. 111), S. 102f – Shearman, Manierismus (wie Anm. 39), S. 20f – Bryson (wie Anm. 36), S. 148.

¹³⁴ Programm für die Dekoration des Dogenpalastes: Chambers – Pullan (wie Anm. 48), S. 400.

¹³⁵ Roger de Piles, *Conversations sur la Connaissance de la Peinture et sur le Jugement qu'on doit faire des Tableaux*, Paris 1677, Reprint Genf 1970, S. 102f. Zu den Rückgriffen der französischen Theoretiker auf die Italiener des 16. Jahrhunderts siehe: Jacqueline Lichtenstein, *The Eloquence of Colour. Rhetoric and Painting in the French Classical Age*, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1993, S. 147–168. – Tatsächlich sah Aretino selbst seine manieristische Rhetorik der *hiperboli* in direktem Gegensatz zur Klassik *Bembos*: Freedman, Titian (wie Anm. 20), S. 20f.

¹³⁶ Sohm, *Pittoresco* (wie Anm. 133), S. 11, 16f und 47. – Vgl. dazu auch Anm. 100. – In diesem Zusammenhang sind die Vermutungen von Freedman wichtig, wonach Aretino nicht nur in der Pose eines antiken Redners porträtiert wurde, sondern sich auch der Analogie von rhetorischem und malerischem *colorire* bewußt war: Freedman, Titian (wie Anm. 20), S. 41f und 81f.

¹³⁷ Martin Kemp, *The science of art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven – London ²1992, S. 272. – Vgl. dazu auch: Freedman, Titian (wie Anm. 20), S. 87.

¹³⁸ Titian (wie Anm. 14), Kat.-Nr. 13 – *The Genius* (wie Anm. 16), Kat.-Nr. 130.

¹³⁹ Gian Giorgio Trissino, »Das Porträt der Isabella d'Este«, in: Ferino-Pagden, *Isabella* (wie Anm. 19), S. 99 bis 105, hier S. 103, sowie Kat.-Nr. 52.

¹⁴⁰ Zu *Beombo* siehe: Shearman, *Portrait* (wie Anm. 24), S. 143 – Lomazzo, *Tempio* (wie Anm. 114), S. 322f.

¹⁴¹ Titian (wie Anm. 14), Kat.-Nr. 26. – Freedman, Titian (wie Anm. 20), S. 88.

¹⁴² Vecellio (wie Anm. 62), Kap. IV »De Colori«.

¹⁴³ Ferino-Pagden, Tintoretto (wie Anm. 8), S. XII.

¹⁴⁴ Dobai (wie Anm. 111), S. 103.

¹⁴⁵ Zitiert bei Krischel (wie Anm. 9), S. 103.

¹⁴⁶ Ebenda, S. 89 – Rossi, *Bildnisse* (wie Anm. 21), S. 27. – Analog dazu wurde auch Aretinos Kritik an Tizians *macchia* als »Anbiederung« an den Florentiner Empfänger des Bildes, Cosimo I., interpretiert: Sohm, *Pittoresco* (wie Anm. 133), S. 17.

¹⁴⁷ Krischel (wie Anm. 9), S. 33f, Abb.

¹⁴⁸ *The Genius* (wie Anm. 16), Kat.-Nr. 46 – Sybille Ebert-Schifferer (Hg.), *Giovanni Gerolamo Savoldo und die Renaissance zwischen Lombardei und Venetien. Von Foppa und Giorgione bis Caravaggio*, Ausstellungskatalog Frankfurt/Main, Mailand 1990, Kat.-Nr. 33a.

¹⁴⁹ *The Genius* (wie Anm. 16), Kat.-Nr. 70.

¹⁵⁰ Norbert Schneider, *Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420–1670*, Köln 1992, S. 102f.

¹⁵¹ Marcantonio Michiel, *Notizie* (1532), zitiert in: Chambers – Pullan (wie Anm. 48), S. 424ff.

¹⁵² Wolfgang Liebenwein, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtypus und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977 (= *Frankfurter Forschungen zur Kunst* 6), S. 128ff.

¹⁵³ Die kunsttheoretische Bedeutung der Diana von Ephesos als Sinnbild der Natur, die Zeuxis zu übertreffen suchte, erhellt vor allem eine entsprechende Darstellung im Haus Vasaris: Hermann Ulrich Asemissen – Gunter Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994, S. 17f. – Da der *disegno* aber auch als *altera natura* galt, wollte etwa Cellini die Diana Ephesa auf dem Siegel der Florentiner Akademie darstellen: Kemp, *Disegno* (wie Anm. 129), S. 222 und 230.

¹⁵⁴ Dobai (wie Anm. 111), S. 77 und 106.

¹⁵⁵ Giorgio Vasari, *Le vite de più eccellenti pittore scultori ed architettori*, hg. v. Gaetano Milanesi, Florenz ⁷1881, S. 61; Irving Lavin, »David's Sling and Michelangelo's Bow«, in: Matthias Winner (Hg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim 1992, S. 161–190, hier S. 171–173, Fig. 24–26.

¹⁵⁶ Zum Münchner Porträt und seinem historischen Umfeld siehe: Matthias Winner, »Annibale Carracci's Self-Portraits and the Paragone Debate«, in: Irving Lavin (Hg.), *World Art. Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVth International Congress of the History of Art II*, University Park – London 1989, S. 509–515, hier S. 511 und Fig. 11.

¹⁵⁷ Hills, *Tintoretto's Marketing* (wie Anm. 8), S. 108.

¹⁵⁸ Zur Interpretation der »Schiavona« als frühe Anspielung auf den Paragone siehe: Charles Hope, *Titian*, London 1980, S. 30–32.

¹⁵⁹ Luisa Vertova, »Lorenzo Lotto: collaborazione o rivalità fra pittura e scultura?«, in: Zampetti – Sgarbi (wie Anm. 98), S. 401–414.

¹⁶⁰ Gunther Schweikhart, »Künstler als Gelehrte: Selbstdarstellungen in der Malerei des 16. Jahrhunderts«, in: Klaus Gühlein – Franz Matsche (Hg.), *Begegnungen. Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag*, Worms 1993 (= *Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen NF 20*), S. 18–27, hier S. 21, Abb. 2.

¹⁶¹ Zu Lomazzo siehe: Kemp, *Science* (wie Anm. 137), S. 271; zu Tintoretto: Karl M. Swoboda, *Tintoretto. Ikonographische und stilistische Untersuchungen*, hg. v. Wolfgang Huber u. Sieghard Pohl, Wien – München 1982, S. 7.

¹⁶² In diesem Zusammenhang scheint es nicht uninteressant darauf hinzuweisen, daß die Stradas nicht nur eine große Sammlung von manieristischen Zeichnungen (Giulio Romano, Perino del Vaga) besaßen, sondern Ottavio vor allem als Zeichner von Emblemen und manieristischen Gefäßen bekannt wurde: Dirk Jacob Jansen, »Jacopo Strada (1515–1588): Antiquario della Sacra Cesarea Maest und Eliška Fučíkova, »Einige Ergänzungen zum Werk des Jacopo und Ottavio Strada«, beide in: *Leids kunsthistorisch Jaarboek I* (1982), S. 57–69 und 339–353.

¹⁶³ Jutta Held – Norbert Schneider, *Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, Köln 1993 (= *DuMont Dokumente*), S. 234.

¹⁶⁴ Charles Hope, »The Ceiling Paintings in the Libreria Marciana«, in: *Gemin, Veronese* (wie Anm. 37), S. 290–298 – Tintoretts Allegorien der Architektur, Musik und Astronomie (Pallucchini – Rossi, wie Anm. 38, Kat.-Nr. 192–194) könnten für diesen Wettbewerb entstanden sein.

¹⁶⁵ Lionello Puppi, »Iconografia di Andrea Gritti«, in: *Manfredo Tafuri* (Hg.), »Renovatio urbis«. *Venezia nella Pietà di Andrea Gritti (1523–1538)*, Rom 1984, S. 216 bis 235 – Krischel (wie Anm. 9), S. 119.

¹⁶⁶ Chatelet-Lange (wie Anm. 82), S. 51.

¹⁶⁷ Shearman, *Portraits* (wie Anm. 24), S. 147.

¹⁶⁸ Pallucchini – Rossi (wie Anm. 38), S. 25.

¹⁶⁹ Pope-Hennessy (wie Anm. 12), S. 295ff.

¹⁷⁰ Corine Schleif, »Nicodemus as Sculptor. Self-Reflexivity in Works by Adam Kraft and Tilman Riemenschneider«, in: *The Art Bulletin LXXV* (1993), S. 599–626.

¹⁷¹ Krischel (wie Anm. 9), S. 129ff.

¹⁷² Charles Hope, »A new document about Titan's *Pietà*«, in: John Onians (Hg.), *Sight & Insight. Essays on art and culture in honour of E. H. Gombrich at 85*, London 1994, S. 152–167.