

Aretinos Evokation von Tizians Kunst

Pietro Aretinos Brief an seinen Freund Tizian von Mai 1544 wird in noch jedem Buch über Tizian zitiert, doch zumeist nur in Auszügen und in zudem meist freien Übersetzungen. Er sei von daher, nach Abgleichung mit den vorliegenden Übertragungen bzw. Teilübertragungen, noch einmal in ganzer Länge ins Deutsche gebracht¹:

»Nachdem ich, signor compare, entgegen meiner Gewohnheit, allein gegessen hatte oder vielmehr in der Gesellschaft der Unannehmlichkeiten des viertägigen Fiebers, das mich den Geschmack der Speisen nicht länger genießen ließ, stand ich, gesättigt mit derselben Verzweiflung, mit der ich mich schon hingesezt hatte, von der Tafel auf. Und dann, indem ich meine Arme auf die Fensterbrüstung lehnte, meine Brust, ja beinah meinen ganzen Körper nachsinken ließ, begann ich auf das bewunderungswürdige Spektakel zu schauen, das von unzähligen Booten, besetzt mit Fremden und Einheimischen, gemacht wurde und nicht nur die Zuschauer unterhielt, sondern auch den Canale Grande selbst, diesen Unterhalter von all denen, die seine Wellen furchen. Und sobald er das Vergnügen des Anblicks von zwei Gondeln mit berühmten Gondolieri bot, die ein Wettrennen veranstalteten, gefiel es sehr, die Menge der Menschen zu betrachten, die, um die Regatta anzuschauen, auf der Rialto-Brücke, an der Riva dei Camerlinghi, auf dem Fischmarkt, dem Landungssteg von

S. Sophia und an der Casa da Mosto stehen geblieben war. Als die Menschenmenge mit fröhlichem Applaus ihres Weges gegangen war, wandte ich, wie ein Mensch, der sich über sich selbst langweilt und nicht weiß, was er mit seinem Verstand oder mit seinen Gedanken tun soll, meine Augen gen Himmel; dieser hatte noch nie seit Gottes Schöpfung ein so schönes Bild von Licht und Schatten gezeigt. Und die Atmosphäre war so, wie die sie gern durch Farbe ausdrücken würden, die Euch beneiden, weil sie nicht Eure Fähigkeiten besitzen. Und stellt Euch dies vor, wie ich es Euch erzähle: im Vordergrund schienen die Häuser, obwohl doch aus wirklichem Stein, wie gemalt. Und weiter seht Ihr den Himmel, den ich an einer Stelle klar und lebendig, an anderer trüb und fahl fand. Stellt Euch auch den wunderbaren Eindruck vor, den ich durch die aus verdichteter Feuchtigkeit bestehenden Wolken empfang; in der Mitte des Blickfelds standen sie nahe an den Dächern der Gebäude oder aber fast am Horizont, während rechts alles in grau-schwarzen Schatten zusammenschmolz. Ich wunderte mich, in welcher unterschiedlichen Farben sie sich zeigten. Die nächsten brannten wie das Licht der Sonne, die weiter entfernten leuchteten in schwächerem Feuer. Oh, mit welcher kunstvollen Zügen führte da die Natur ihren Pinsel, malte sie den Himmel und setzte ihn von den Palästen ab, gerade so wie es Vecel-

¹ Die Originalfassung nach: *Lettere sull'arte di Pietro Aretino, Commentate da Fidenzio Pertile ...*, A cura di Ettore Camesasca, Bd. 2, Mailand 1957, Nr. CLX-XIX, 16–18; neben der einschlägigen Tizian-Literatur wird der Brief vor allem zitiert in vollständigen englischen Übersetzungen: Robert Klein und Henri Zerner (Hrsg.), *Italian Art 1500–1600* (= Sources & Documents in the History of Art Series, hrsg. von H. W. Janson), Englewood Cliffs 1966, 54f. und in: *The Letters of Pietro Aretino*, hrsg. von Thomas Caldecot Chubb, Hamden 1967, 195–197 (Nr. 99); Teilübersetzung bei: Fritz Saxl, *Titian and Pietro Aretino* (1935),

in: ders., *A Heritage of Images. A Selection of Lectures*, hrsg. von Hugh Honour und John Fleming, Einführung von E. H. Gombrich, Harmondsworth 1970, 82f.; deutsche Teilübersetzung bei Matthias Eberle, *Individuum und Landschaft*, Gießen 1980, 62; Michael Jäger, *Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance*, Köln 1990, 292f. oder relativ frei: Alfred Semrau, *Pietro Aretino. Ein Bild aus der Renaissance* (= Menschen, Völker, Zeiten. Eine Kulturgeschichte in Einzeldarstellungen, hrsg. von Max Kemmerich, Bd. 10), Wien und Leipzig [1925], 145f.

lio bei seinen Landschaften tut. An bestimmten Stellen erschien ein Grün-Blau, an anderen ein Blau-Grün, von der wunderlichen Laune der Natur geschaffen, der Meisterin aller Meister. Sie schob mit Lichtern und Dunkelpartien in den Hintergrund und brachte nach vorne, was sie hervorheben und was sie zurücksetzen wollte, so daß ich, der ich doch weiß, wie Euer Pinsel Geist von ihrem Geiste ist, drei- oder viermal ausrief: Oh Tizian, wo seid Ihr nur! Ich versichere Euch, wenn Ihr das hier wiedergegeben hättet, was ich Euch erzähle, würdet Ihr die Menschen in das gleiche Erstaunen versetzt haben, das mich verwirrte. Während ich das bedenke, was ich Euch berichtet habe, füllt mein Geist sich mit der Einsicht, daß das Wunder einer solchen Malerei nicht andauert. Venedig, im Mai 1544«.

So fasziniert die Forschung von Aretinos in der Tat grandioser Himmelsbeschreibung ist, sie weiß dem Brief eigentlich nicht mehr abzugewinnen, als daß sich in ihm Aretinos besonderer Naturbegriff spiegele und er für die Erfassung

der Naturphänomene durch Tizians Malerei sensibilisiert worden sei². Damit scheint sie Gattung, Funktion, Aufbau und tieferen Sinn des Briefes zu verkennen. Einige eher äußerliche Beobachtungen hätten allerdings bereits nachdenklich machen können, zumal wenn man mit den über vierzig weiteren Briefen Aretinos an Tizian vergleicht. Der Brief ist weder eine kurze Nachricht, noch eine Antwort, er greift keinen Diskussionsfaden auf, er ist auch nicht an einen Abwesenden gerichtet, ja er gehört auch nicht zu der verschiedentlich bei Aretino zu findenden Gattung der Lobesbriefe, die sich auf ein bestimmtes Werk Tizians beziehen und denen dann und wann ein Sonett Aretinos beigelegt ist, womit er hier wie andernorts die Tradition Petrarcas aufgriff³.

Im Kern wird eine bloße psychische und physische Erfahrung berichtet. Selbst in einem Privatbrief wäre die alleinige Schilderung von Befindlichkeit und Naturbeobachtung ungewöhnlich. Und auch die Anrufung Tizians

2 So von Klein/Zerner (wie Anm. 1), 53f.; Erwin Panofsky, *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, New York 1969, 9f.; Johannes Hösl, *Pietro Aretinos Werke*, Berlin 1969, 176f.; Götz Pochat, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin 1973, 460; Eberle (wie Anm. 1), 62f. bis zu David Rosand, *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, New Haven und London 1982, 24; siehe auch ders., *Titian and the Critical Tradition*, in: Titian: His World and his Legacy, hrsg. von David Rosand, New York 1982, 16 und 21, dort eine weitere Teilübersetzung von Aretinos Brief.

3 Luba Freedman, *Titian's Portraits Through Aretino's Lens*, Pennsylvania 1995, 18. Zum Verhältnis Tizian – Aretino generell: Mina Gregori, Tiziano e l'Aretino, in: Kat. Ausst. *Tiziano e il manierismo europeo*, hrsg. von R. Pallucchini, Florenz 1978, 271–306.

4 Bekanntlich geht die Tradition der humanistischen Privatbriefe auf Petrarca zurück und steht in engem Zusammenhang mit dem Wiederauffinden der Cicero-Briefe in Verona 1345. Die bei Petrarca und Erasmus zu findende Forderung, der Privatbrief habe sich durch Einfachheit auszuzeichnen, er sei dem stilus oder genus humile verpflichtet, er gebe allein Persönliches im genus familiare wieder oder im Ciceronianischen sermo plebeius (fam. 9, 21, 1) und habe auf rhetorische Strukturierung zu verzichten, ist in der Forschung gelegentlich entschieden zu wörtlich ge-

nommen worden – bis hin zu Wolfgang G. Müllers »Brief« – Artikel im Historischen Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 2, Darmstadt 1994, Sp. 60–76. Die nun selbst rhetorische Dimension dieser Forderung ist verkannt worden. Sehr viel richtiger sehen dies: Frank-Rutger Hausmann, Francesco Petrarca Briefe an Kaiser Karl IV. als »Kunstprosa«, in: Franz Josef Worstbrock (Hrsg.), *Der Brief im Zeitalter der Renaissance* (= Deutsche Forschungsgemeinschaft. Mitteilungen IX der Kommission für Humanismusforschung), Weinheim 1983, 60–78 und Helene Harth, Poggio Bracciolini und die Brieftheorie des 15. Jahrhunderts. Zur Gattungsfrage des humanistischen Briefes, in: *ebd.*, 81–99, ferner: Hermann Funke, Epistolographie und Rhetorik. Beobachtungen zur [sic!] Erasmus' »De conscribendis epistolis«, in: *Res publica litterarum. Studies in the Classical Tradition* 10, 1987, 93–99; Hausmann, 95, weist gänzlich überzeugend den fünfteiligen Aufbau nach den Regeln der mittelalterlichen artes dictaminis für eine ganze Reihe von Privatbriefen Petrarcas nach, sieht die Fülle der rhetorischen Figuren. Harth, 83, stellt klipp und klar fest: »... die neuere Forschung geht daher zu Recht davon aus, daß eine grundsätzliche Trennung zwischen den privaten Korrespondenzen der Humanisten und den Briefen, die sie in ihrer öffentlichen Funktion als Kanzler der Kommunen schreiben, nicht zu rechtfertigen ist.« (Dazu ausführlich: P. Herde, Politik und Rhetorik in Florenz

scheint als Rechtfertigung nicht auszureichen. Hellhörig sollte zudem die Anrede »signor compare« machen. Aretino, Tizian und Sansovino in ihrer kleinen Privatakademie hatten sich diese Benennung zugeeignet. Die übliche Übersetzung »Kollege« ist nicht falsch, aber vielleicht nicht ganz hinreichend. Wörtlich ist ein »compare« ein Helfershelfer. Es scheint also um die wechselseitige Befruchtung von Dichter, Maler und Architekt respektive Bildhauer in eher kunsttheoretischer Hinsicht gegangen zu sein. Begreift man schließlich den gänzlich systematischen Aufbau von Aretinos Brief, so wird der Eindruck unausweichlich, daß hier im Gewande privater Mitteilung in kunstvoller Anspielung ein Problem der »artes liberales« für Eingeweihte abgehandelt wird. Natürlich kannte Aretino die humanistische Debatte um den Privatbrief, wußte um die Forderung nach »perspicuitas« und »brevitas«, nach Klarheit und Kürze und um die Ablehnung strenger Dispositionsgesetze, doch wird er wie Erasmus in der Tradition Ciceros einen Mittel-

weg für richtig gehalten haben⁴. Die Forderungen sind nicht Selbstwert, sondern bemessen sich nach Gattung und Funktion des Briefes. Sicher ist der Brief auch für Aretino schriftliches Gespräch zwischen abwesenden Partnern und von daher auf den einfachen Stil verpflichtet⁵, doch existiert für ihn in der Tradition Quintilians und vor allem Petrarcas, den er beständig als Vorbild zitiert und dessen Schmelz er der Doktrin Dantes vorziehen kann⁶, auch derjenige Briefftypus, der »über sein eigentliches Wesen hinausführt«, und gerade unter gebildeten Freunden mochte es einen besonderen Reiz bilden, das Gesagte zu verhüllen, hier ist, wie Erasmus schreibt, »ein dunkler Stil weitgehend zulässig«, wenn man berücksichtigt, »worüber und an wen man schreibt«⁷. Gewährsmann für diese Auffassung ist erneut Cicero.

Den allgegenwärtigen Topos, daß der Brief getreues Abbild des Seelenzustandes des Absenders sein soll, hat Aretino zweifellos eingelöst⁸, doch zugleich ist er sich der Tradition der nach-

am Vorabend der Renaissance, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 47, 1965, 141–220), Funke, 96, schließlich findet für Erasmus die einleuchtende Formulierung vom »zwanglos-kunstmäßigen Privatbrief«.

5 Hierzu Kurt Smolak in seiner Einleitung zu: Erasmus von Rotterdam, *De conscribendis epistolis*. Anleitung zum Briefschreiben. Lateinisch und deutsch, in: ders., *Ausgewählte Werke*, Bd. 8, Darmstadt 1980, XII.

6 Marc Roskill, *Dolce's »Aretino« and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York 1968, 13; zur Literarizität und partiellen Fiktion der Briefe Petrarcas siehe Peter L. Schmidt, *Die Rezeption des römischen Freundschaftsbriefes (Cicero-Plinius) im frühen Humanismus (Petrarca-Coluccio Salutati)*, in: Worstbrock (wie Anm. 4), 51f.

7 Die vorangehenden Erasmus-Zitate: Erasmus von Rotterdam (wie Anm. 5), 27–35, vgl. aber auch Passagen in: ders., *Ciceronianus (1528)*, auf die Neuhausen aufmerksam gemacht hat: Karl August Neuhausen, *Der Brief als »Spiegel der Seele« bei Erasmus, in: Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen* 10, 1986, 103. Auch neuere Forschung betont die Möglichkeit der Literarizität gerade bei Freundschaftsbriefen: Christopher Cairns, *Pietro Aretino and the Republic of Venice. Researches on Aretino and his Circle in Venice 1527–1556* (= *Biblioteca dell' »Archivum Romanicum«*, Serie I, Bd. 194), Florenz 1985, 128, hebt dies für Aretino hervor: »... letters which represent literary fiction were often addressed to close friends ...«.

8 Zu diesem Topos: Wolfgang G. Müller, *Der Brief als Spiegel der Seele*. Zur Geschichte eines Topos der Epistolartheorie von der Antike bis zu Samuel Richardson, in: *Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens*, hrsg. von Albrecht Dihle u.a., Bd. 26, Berlin – New York 1980, 138–157, die hier angenommene ununterbrochene Tradition des Topos von der Antike bis in die Renaissance mit guten Argumenten in Frage gestellt bei: Neuhausen (wie Anm. 7), 97–110. Nachdrücklich betont er (108f.), daß offenbar Erasmus der erste in der Renaissance war, der »die Metapher ‚Spiegel der Seele‘ als Sinnbild des Stils auf einen Brief angewandte«. Da auch wir in verschiedener Hinsicht im folgenden die Vorbildhaftigkeit von Erasmus' Brieftraktat für Aretino annehmen, stellt sich die Frage, wie er von ihm – ohne Lateinkompetenz – hat Kenntnis nehmen können. Dies hat Cairns (wie Anm. 7), bes. 8, 129ff. klar beantwortet können: ab Juni 1536 ist Nicolò Franco in Aretinos Haus, fungiert als sein Sekretär, transkribiert seine Briefe, bringt sie in eine Ordnung und befördert den ersten Band zum Druck. Franco war ausgewiesener Latinist, Übersetzungen für Aretino sind überliefert, vor allem aber war er überzeugter Erasmianer. Er bietet sich als Übersetzer der Schriften des Erasmus besonders an, aber auch Cairns, besonders 60f., 131, 139f., hat nachweisen können, daß Dolces intensiver Kontakt zu Aretino

antiken »artes dictaminis« bewußt, die seit dem 11. Jahrhundert für die rhetorische Durchbildung des Briefes sorgten, besonders durch die Lehre von den fünf Briefteilen (»partes epistolae«)⁹. Nun galt diese Lehre nur für den offiziellen Brief und wurde von nicht wenigen Humanisten vehement abgelehnt. Mit Petrarca setzt in seiner Auseinandersetzung mit Ciceros Briefen die Wiederentdeckung des »genus familiare«, des Privatbriefes, ein, dessen freiere Struktur selbst auf den offiziellen Brief abfärben sollte, doch ist gerade Petrarca ein Meister der Verschränkung von rhetorischer Struktur und familiärem Ton, und eben dies dürfte vorbildhaft für Aretino gewesen sein. Ihm scheint die bewußte Einschreibung der fünf Briefteile in seinen Brief an Tizian die Möglichkeit gegeben zu haben, den Verweischarakter unter dem Gewand des scheinbar allein Vertraulichen zu betonen.

Die Teilung in »salutatio«, »captatio benevolentiae«, »narratio«, »petitio« und »conclusio« ist geradezu ostentativ. Die Anrede ist im Sinne der Brieflehren knapp, aber spezifisch. Erasmus etwa nennt »sodales« oder »commilito« als Pendant zu »compare« explizit¹⁰. Die »captatio benevolentiae« umfaßt bei Aretino die Schilderung seines Zustandes: leicht kränklich, allein, ohne Appetit und Antrieb sucht er Zerstreung¹¹. Da-

mit wird die »narratio« gerechtfertigt und vorbereitet. Sie setzt mit den Worten ein: »Und dann ... begann ich auf das ... Spektakel zu schauen«, der Gegenstand wird dargestellt, doch die Schilderung von Aretinos Erfahrung wird noch einmal kunstvoll unterbrochen und gesteigert. Aretino wird, als die Regatta vorbei ist, das Publikum sich verläuft, wieder auf sich selbst geworfen, nun wendet er die Augen gen Himmel. Der zweite entscheidende Teil der »narratio« folgt und durch die erste Nennung Tizians: »Und die Atmosphäre war so, wie die sie gerne durch Farbe ausdrücken würden, die Euch beneiden ...« wird die »petitio«, der Appell, der Wunsch, die Bitte vorbereitet. Sie setzt – wie beispielsweise auch in Petrarcas berühmtem Brief über die »Besteigung des Mont Ventoux« von 1336¹² – mit einer Anrufung ein: »Oh, mit welcher kunstvollen Zügen ...«. An die Natur als Malerin wird appelliert, der nur Tizian gleichkommt. Und die »petitio« endet mit einer erneuten Anrufung, rundet sie zur Hyperbel. Nun endlich wird Tizians Name selbst beschworen, das Ziel aller Vorbereitung ist erreicht: »Oh, Tizian, wo seid Ihr nur!« Jetzt hat auch Aretino seine Lethargie überwunden und ist vom Bilde der Natur und seiner vorgestellten Umsetzung bei Tizian begeistert. Die »conclusio« ist wieder knapp, sie beginnt mit:

sehr viel früher einsetzt als bisher angenommen, und zwar spätestens 1532. Ferner kann Cairns, 139f., 153, belegen, daß Aretinos Schriften wiederum spätestens ab 1533 unmittelbare Spuren der Kenntnis von Abhandlungen des Erasmus zeigen. Mit seiner Briefsammlung, deren zweiter Band von Dolce betreut wurde, stellt sich Aretino bewußt in eine lange Tradition, die mit Plinius, Seneca und vor allem Cicero beginnt und die von Petrarca, Leonardo Bruni, Aeneas Sylvius, Marsilio Ficino, Poliziano, Bembo und vor allem natürlich Erasmus wieder aufgegriffen wurde. In der nationalsprachlichen Publikation ist Aretino traditionsstiftend, hier geht er dem großen Propagator des »volgare« Bembo unmittelbar voran, aber auch seinem Mitarbeiter Franco. Erwähnenswert scheint zudem, daß 1543, also unmittelbar vor der Abfassung des hier zu behandelnden Briefes, Francesco Sansovino, der Sohn von Tizians und Aretinos »compare« Jacopo Sansovino, eine erste volkssprachliche Rhetoriklehre publiziert hat, die Aretino gewidmet war, siehe hierzu besonders Freedman (wie Anm. 3) 13, 21.

9 Ludwig Rockinger, *Briefsteller und Formelbücher des elften bis vierzehnten Jahrhunderts* (= Quellen und Erörterungen zur bayerischen und deutschen Geschichte, Bd. 9), München 1863 (Nachdruck Aalen 1969); James Jerome Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustin to the Renaissance*, Berkeley-Los Angeles-London 1974, 194–268; Franz Josef Worstbrock, Die Antikerezeption in der mittelalterlichen und humanistischen Ars dictandi, in: August Buck (Hrsg.), *Die Rezeption der Antike. Zum Problem der Kontinuität zwischen Mittelalter und Renaissance* (= Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 1), Hamburg 1981, 187–207.

10 Erasmus von Rotterdam (wie Anm. 5), 150.

11 Natürlich ist auch diese Szene topisch. Aretino scheint auf das neunte Buch von Albertis, *De re aedificatoria* (1452) anzuspielen, wo die Rede davon ist, daß der Anblick von Landschaft und Spiel nicht nur erheitert, sondern gar Krankheit oder Unwohlsein vertreibt, siehe Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher*

»Ich versichere Euch«. In das Bedauern über die Vergänglichkeit der Naturerscheinung ist der Glaube an die Ewigkeit der Tizianschen Kunst gemischt. Damit ist die Aufgabe der »conclusio« perfekt erfüllt, denn sie soll den Gegenstand noch einmal kurz benennen und den Adressaten für seine Aufnahme geneigt machen. Die Überzeugungsarbeit ist geleistet. Kein Zweifel, die Vorschriften der Brieflehren sind in rhetorisch anschauliche Form gebracht. Doch worum geht es eigentlich, was sollen die Beschreibungen des Himmels und der Tizianschen Farben evozieren, wovon soll Tizian überzeugt werden, was demonstriert Aretino ihm und was möchte er erreichen? Der Anblick der Regatta versinkt und wird vom Anblick des grandiosen Himmels überstrahlt: wozu diese Steigerung?

Nun könnte man vermuten, nicht ein reales Ereignis und ein realer Natureindruck würden geschildert, sondern wir hätten es mit kunstvoller Ekphrasis zu tun: eigentlich sei ein Tiziansches Bild gemeint, zumal der Vergleich Kunst – Natur in der venezianischen Theorie mehr als topisch ist. Doch ein solches Gemälde existiert nicht, weder findet sich bei Tizian eine Regatta geschildert, noch eine Stadtlandschaft mit einem Abendhimmel über venezianischen schornsteinbewehrten Palästen¹³. Doch kommt man nicht

umhin, bei der Schilderung einer Regatta an der Rialtobrücke und den sich vor dem Himmel abzeichnenden Schornsteinen an ein ganz anderes berühmtes venezianisches Bild zu denken: Vittore Carpaccios »Wunder der Kreuzesreliquie« (Abb. 1) von 1494, das zum Kreuzlegendenzyklus gehört, der von verschiedenen Künstlern – unter ihnen Gentile Bellini – für die Scuola di San Giovanni Evangelista gefertigt wurde. Heute ist er vollständig in der Accademia¹⁴. Doch welchen Sinn soll eine Berufung auf nun gerade dieses Bild machen? Er ist nicht schwer beizubringen. 1544, unmittelbar vor Abfassung von Aretinos Brief, war Tizian, »prudente messer Tizian pictor«, von den Vorständen der »Scuola« um ein Gutachten gebeten worden. Es sollte eine Tür in die »Sala della Croce« mit den Kreuzlegendenbildern gebrochen werden, um einen Zugang zur neuerbauten »Sala dell'Albergo« zu schaffen. Die Brüder hielten es für notwendig, daß dafür an einem der Leinwandbilder des Zyklus ein Stück geopfert würde, und auserkoren war dafür dasjenige Carpaccios. Tizian, der den neuen Saal ausgemalt hatte, schlug vor, man könne am Fuß von Carpaccios Bild, unterhalb der Loggia mit dem Kreuzwunder, einen Streifen Leinwand wegnehmen, ohne daß das Bild durch diesen Schnitt Schaden nehme¹⁵. So ist es erfolgt; man sieht

über die Baukunst, ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer, Wien-Leipzig 1912, Buch 9, Kap. 4, 486, so auch schon von Eberle (wie Anm. 1), 62f. beobachtet. Zur therapeutischen Wirkung von Musik und Natur: Günter Bandmann, *Melancholie und Musik*, Köln und Opladen 1960.

12 Die Literatur hierzu ist Legende, zuletzt mit einschlägigen Literaturhinweisen: Werner Busch (Hrsg.), *Landschaftsmalerei* (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 3), Berlin 1997, 58–63.

13 Als einzige »Stadtlandschaft« wäre allenfalls auf Tizians in der Kopie von Jobst Amman geläufigen Riesenholzschnitt »Dogenprozession auf dem Markusplatz« zu verweisen. Siehe Wolfgang Wolters, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1983, 50f.

14 Gustavo Ludwig und Pompeo Molmenti, *Vittore Carpaccio. La vita e le opere*, Mailand 1906, 257f.; Sandra

Moschini Marconi, *Gallerie dell'accademia di Venezia. Opere d' arte dei secoli XIV e XV* (= Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia), Rom 1955, Kat. Nr. 94, S. 96 f.; Manlio Cancogni und Guido Perocco, *L'opera completa del Carpaccio* (= *Classici dell'Arte*, Bd. 13), Mailand 1967, Kat. Nr. 14, S. 92 f., Tafel XV–XX (mit guten Detailabbildungen); Patricia Fortini Brown, *Painting and History in Renaissance Venice*, in: *Art History* 7, 1984, 282–284; dies., *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven und London 1988, 1ff., 156–164, mit dem nicht gänzlich nachvollziehbaren Hinweis, auch der Palast mit der Wunderloggia könne auf reale Gegebenheiten anspielen (162).

15 Ludwig-Molmenti (wie Anm. 14), 257f. mit Quellenachweis. Der einzige in der neueren Literatur, der die Konkurrenz Carpaccio – Tizian ernst nimmt, ja erster als die zu Bellini, scheint Charles Hope zu sein: ders., *Titian's Role as Official Painter to the Venetian Republic*, in: *Tiziano e Venezia* (= *Convegno Internazionale di Studi, Venedig 1976*), Vicenza 1980, 301–305, und ders., *Titian*, London 1980, 37–39.

noch heute mit bloßem Auge, daß an der Stelle, wo sich die »Cavallieri della Calza« in ihren ausgeprägten Kostümen befinden, eine Leinwandpartie von einem viertel Meter Höhe und andert-halb Metern in der Breite dilettantisch ergänzt ist.

Was ist daraus zu schließen? Vorläufig wohl nur, daß Tizian, der hochgeschätzte Meister der neuesten venezianischen Schule, relativ frei über Carpaccio, einen Vertreter der älteren Schule, befindet. Bedenkt man Aretinos Zweiteilung und Steigerung der »narratio«, die Schilderung der beiden aufeinanderfolgenden Seherfahrten, dann böte sich allerdings auch folgende meta-phorische Lektüre des Vorganges an. Tizian, der einzige, der den Naturphänomenen als Maler wirklich gewachsen ist, läßt, durch den Türeinbruch, Licht in Carpaccios unatmosphärisches Bild ein – aus dem Raum, den er, Tizian, ausgemalt hat. Einen nur von Tizian zu malenden lichtdurchfluteten Himmel projiziert Aretino angesichts seines Naturerlebnisses auf Carpaccios trockenes Bild. Er vermag dies in Kenntnis der Tizianschen Kunst. Diese Lektüre, im Moment noch bloße Vermutung, wird sich als richtig erweisen. Um sie verifizieren zu können, sind Aretinos Beschreibungen genauer zu analysieren. Ein Detail ist sofort auffällig. Nachdem Aretino zum erstenmal Tizians Kunst, und zwar seine Landschaften berufen hat, schreibt er: »An bestimmten Stellen erschien ein Grün-Blau, an anderen ein Blau-Grün, von der wunderlichen Laune der Natur geschaffen, der Meisterin aller Meister«. Damit benennt Aretino eine Farbkombination, die zweifellos nicht dem Tizian der dreißiger und schon gar nicht dem Tizian der vierziger Jahre entspricht, um so mehr aber

dem frühen Tizian, besonders dem der Jahre 1510–1512, dem arkadischen Tizian, dem Tizian, bei dem das Landschaftliche noch ein gewisses Übergewicht hatte, vor allem aber dem Tizian, der von Giorgione herkommt¹⁶.

Welchen Sinn nun könnte diese überraschende Volte machen? Ganz offensichtlich geht es Aretino darum, die neue, nur Tizian auszeichnende atmosphärische Malerei, die allein der Natur gleichkommt, historisch herzuleiten. Erinnerung sei vorläufig nur an die wohl auf eine Variante bei Vasari in den »Viten« zurückgehende, von Dolce im »L'Aretino« von 1557 überlieferte Anekdote zur Außenfreskierung der »Fondaco dei Tedeschi«, in der Giorgione nach Fertigstellung der Arbeiten 1508 besonders für die Schaffung einer Figur, der »Judith« an der Seitenfront, gelobt wird und erbleichend gestehen muß, daß sie nicht von ihm, sondern seinem Schüler Tizian stamme¹⁷. Die Anekdote, die bei Ridolfi und anderen fortgeschrieben wird, soll ganz offensichtlich den Beginn der neuen venezianischen Malerei markieren, als der jugendliche Tizian wie aus dem Nichts erscheint und alles Bisherige hinter sich läßt. Sie ist eine Antwort auf Vasaris Konstruktion, der die neue venezianische Malerei mit Giorgione beginnen läßt, selbst wenn er Tizian dann seinen Lehrer überflügeln sah¹⁸.

Aretino schließlich faßt diese Ursprungs-geschichte mit dem Verweis auf die atmosphärisch-farbige Landschaftsmalerei Tizians genauer und läßt als Vertreter der älteren venezianischen Schule Carpaccio fungieren. Das macht in doppelter Hinsicht Sinn. Zum einen ist Carpaccios »Wunder der Kreuzreliquie« nicht lange vor Tizians Auftreten entstanden und auf ihm ist noch der alte »Fondaco dei Tedeschi« am rechten

16 Zu denken ist etwa an das »Noli me tangere« (1511–12) in London oder an die »Allegorie der drei Lebensalter« (1512) in Edinburgh (s. Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian*, Bd. 1, London 1969, Kat. Nr. 80 und Bd. 3, London 1975, Kat. Nr. 36).

17 Roskill (wie Anm. 6), 29, 187f. (= Dolce 52f.), 324 und Charles Hope, *The Early Biographies of Titian*, in: Joseph Manca (Hrsg.), *Titian 500* (= *Studies in the History of Art*, Bd. 45, Center for Advanced Study in

the Visual Arts, Symposium Papers, Bd. 25), National Gallery of Art, Washington 1993, 196, Anm. 129; Terisio Pignatti, *Giorgione and Titian*, in: *Kat. Ausst. Titian. Prince of Painters*, Venedig 1990, 68–76, und Kat. Nr. 1, 135–140.

18 Roskill (wie Anm. 6), 324; Hope (wie Anm. 17), 175. Zu Vasaris Einschätzung Giorgiones mit Nachweisen: ebd., 175, 180.

19 *Kat. Ausst. Titian* (wie Anm. 17), 135ff.

Rand zu erkennen, der 1505 abbrannte, um von dem gleich gebauten neuen ersetzt zu werden, den Giorgione und Tizian, gleichermaßen jung, freskierten und wenn man so will, zum Gründungsbau der neuen Malerei machten¹⁹. Zum anderen aber gehörte Carpaccio zu denjenigen älteren Künstlern, die von der Signoria 1508 aufgefordert wurden, über die Fresken des »Fondaco« zu gutachten, um ihren besonderen Wert zu bestimmen²⁰. Es entbehrt nicht einer gewissen Pikanterie, die nun gerade dem in dieser Hinsicht seismographisch hellhörigen Aretino aufgefallen sein dürfte, daß der alte Carpaccio über den jugendlichen Tizian zu gutachten hatte und sein Werk gutheißt, Tizian aber in fortgeschrittenem Alter nun seinerseits über den längst verstorbenen Carpaccio zu befinden hat und über ihn quasi das historische Urteil spricht, das Aretino in seiner Steigerung der »narratio« nur unterstreicht. Die Regatta hat ihn zwar zerstreut, aber nicht aus seinem depressiven Zustand wecken können, der Himmelsanblick jedoch begeistert ihn, erfüllt seinen Geist, vertreibt sein Unbehagen gänzlich. Carpaccio mag ihn beschäftigen, Tizian dagegen verwandelt ihn.

Daß diese Deutung das Richtige trifft, kann eine etwas genauere Lektüre von Dolces »L'Aretino« bezeugen. Selbst wenn Mark Roskill in seiner sorgfältig kommentierten Edition und kunsttheoretischen Einbettung von Dolces »L'Aretino« Wert darauf legt, gewisse kunsttheoretische Differenzen zwischen Dolces Maleretraktat und den Auffassungen Aretinos hervorzukehren und Dolces Nähe zum Kreis des Aretino nur für die Zeit um 1540 für gegeben hält²¹, so gilt es doch, besonders nach der Kritik und den Korrekturen von Charles Hope an Roskills Edition²², zweierlei zu betonen: Dolces Naturbegriff und seine Konzeption der Geschichte und Be-

wertung der neueren venezianischen Malerei verdanken bei weitem das meiste Aretino. Es stand ihm nachweislich ein Gutteil von Aretinos Briefen zur Verfügung. Immerhin auch wird Dolce in einem Brief von Aretino aus dem Jahre 1539 als »compare« angesprochen, und nicht umsonst war Dolce 1542 der Herausgeber des zweiten Teils von Aretinos Briefen²³. Zum anderen dürfte Dolce, selbst wenn sein Kontakt zu Aretino in den späteren vierziger und früheren fünfziger Jahren nicht mehr so eng gewesen sein sollte, seine sehr präzisen Informationen zu Tizians Kunstproduktion vom Künstler selbst erhalten haben²⁴. Nach Aretinos Tod 1556 setzte Dolce alles daran, seinen nach Aretino benannten Dialog so schnell wie möglich zu publizieren. Die Forschung hat zu Recht immer betont, daß Dolces Traktat eine venezianische Antwort auf Vasaris »Viten« in der ersten Ausgabe von 1550 und seinen florentinisch-römischen Campanilismo darstellt²⁵. Es setzt damit bewußt die Tendenz von Aretinos Briefeditionen, nun in kunsttheoretisch geordneter Form, fort. Roskills Detailvergleiche haben aber auch gezeigt, daß Dolce Vasari als Steinbruch benutzt; nur die wertenden Nuancen verschieben sich. So sehr Dolce Raffael und vor allem Michelangelo als führende Künstler bestätigt, er gesellt ihnen Tizian bei, ja, läßt diesen seine Konkurrenten um die Krone der Kunst mit einem einfach konstruierten kunsttheoretischen Argument übertrumpfen²⁶. Raffael und Michelangelo brillieren in zweien der drei von Dolce namhaft gemachten Hauptteilen der Malerei, in der »inventione« und dem »disegno«. Dies gibt Vasaris Meinung wieder. Dolce läßt Tizian ihnen nun in diesen beiden Teilen gleichkommen, was besonders für den »disegno« überraschen mag. Doch Tizian allein gebührt die Palme im »colorito«, dem dritten Hauptteil der

20 Roskill (wie Anm. 6), 266f.

21 Ebd., 26f.

22 Hope (wie Anm. 17), 174f.

23 Roskill (wie Anm. 6), 34; Cairns (wie Anm. 7), 61, 131, 139f., 159; *Lettere sull'arte di Pietro Aretino* (wie Anm. 1), Bd. 1, Nr. LXXXVI, 135.

24 Hope (wie Anm. 17), 174; generell zum Verhältnis Tizian – Dolce: Franco Bernabei, *Tiziano e Ludovico Dolce*, in: Kat. Ausst. *Tiziano e il manierismo europeo* (wie Anm. 3), 307–337.

25 Roskill (wie Anm. 6), 38.

26 Ebd., 39.

Malerei. So vereinigt er als einziger alle Vorzüglichkeiten der Kunst auf sich²⁷.

Selbst wenn sich in Dolces Bemerkungen zu »inventione« und »disegno« eine gewisse Differenz zu Aretino spiegeln sollte – was trotz Aretinos persönlich bedingter Angriffe auf Michelangelo »Jüngstes Gericht« durchaus nicht ausgemacht ist –, so sind sie doch eher aus systematischen Gründen gefordert, um eine Antwort auf Vasari zu ermöglichen. Sie mögen in einem gewissen unaufgehobenen Widerspruch zum Naturbegriff Dolces stehen – der, das gilt es nachdrücklich noch einmal zu betonen, gänzlich Aretino verpflichtet ist – und sie haben zudem eine weitere systematische Konsequenz: nun für die von Dolce entworfene Entwicklungsgeschichte der venezianischen Malerei. Denn sie erfordern geradezu zwingend, daß Tizian aus dieser einheimischen Tradition heraustritt, erst das macht ihn zum »divino«.

Dieses Hintersichlassen seiner Ursprünge begründet Dolce einerseits historisch, andererseits mit seinem Naturbegriff. Er benennt Tizians drei Lehrer: Gentile Bellini, Giovanni Bellini und Giorgione und sieht einen Fortschritt vom einen zum anderen, von einer bloßen »maniera« zu freierer und damit naturgetreuerer Malerei. Gentile wird gar zum »goffo«, zum Tölpel, der die Qualitäten Tizians nicht zu erkennen vermag, sein Bruder Giovanni ist schon etwas besser, doch beide produzieren »le cose morte e fredde«, tote und kalte Dinge²⁸. Der dritte Meisterwechsel in schneller Folge erwies sich als notwendig, doch auch den Farbenmaler Giorgione ließ Tizian sogleich hinter sich, wie die ausführlich referierte Anekdote zur Bemalung des »Fondaco dei Tedeschi« verdeutlichen soll, die Dolce natürlich Aretino in den Mund legt. Aretinos Gesprächspartner

Fabrini zieht daraus die naheliegende Konsequenz: Tizian war schon im Mutterleib ein Maler, ausgezeichnet von allem Anfang an²⁹. Seine Göttlichkeit nun allerdings erweist sich erst in völliger Naturbeherrschung. Natur und Kunst werden ununterscheidbar. Dolce in seinem »L'Aretino«, aber zuvor schon Aretino in seinen Briefen umkreisen diesen Gedanken beinahe gleichlautend in immer neuen Varianten. Dolce läßt Aretino zu Beginn des Dialogs ganz direkt feststellen: je näher der Maler in seinen Werken der Natur komme, ein um so besserer Maler sei er³⁰. Das ist die Basis des Gedankens, doch seine Fassung kann sehr viel funkelnder werden. Tizian geht im Gleichschritt mit der Natur, seine Figuren leben, bewegen sich, ihr Fleisch zittert. Lichter und Schatten in seinen Bildern scheinen zu vergehen wie in der Natur. Tizian färbt seine Nackten nicht, sondern gibt ihnen Fleisch. Die Dinge sehen nicht aus, als wären sie gemalt, sie erscheinen real³¹.

So weit Dolce; doch Aretino ist raffinierter. Im Brief an Tizian kann er, konsequenterweise, da er vom Natureindruck spricht, Dolces letztes Argument umkehren – und es damit geradezu verblüffend zuspitzen: die Häuser im Vordergrund, schreibt er – bezeichnenderweise erst, nachdem er seinen zweiten tizianesken Blick in den Himmel getan hat –, erscheinen wie gemalt (»di materia artificciata«), obwohl sie doch von Stein seien. Erst jetzt also, im Tizianschen Licht sind sie von Atmosphäre gesättigt. Die Farben erzeugen zudem Tiefenräumlichkeit, so wie es seit Leonardo für die Kunst gefordert wurde, und wie sie erst Tizian völlig einzulösen in der Lage war. So kann bei Aretino die Natur selbst zur Malerin werden, sie ist die Meisterin aller Meister, wie Tizian der Meister aller Meister. Der Geist der Natur und der Geist von Tizians Pinsel sind eins³².

27 Ebd., 116f. (= Dolce, 17), 184f. (= Dolce, 51), 190f. (= Dolce, 54), 204 (= Dolce, 63); Panofsky (wie Anm. 2), 13.

28 Roskill (wie Anm. 6), 84f. (= Dolce, 1), 116f. (= Dolce, 17), 184–187 (= Dolce, 51f.), 186f. (= Dolce, 52).

29 Ebd., 52

30 Ebd., 9 f. (= Dolce, 7).

31 Ebd., 184f. (= Dolce, 51), 190f. (= Dolce, 54), 16–21.

32 Zu Aretinos Auffassung von Tizians besonderer Form der Naturnachahmung, die nicht bloße Naturwiedergabe, sondern von Tizians besonderer Form der Malerei beseelte Naturnachahmung sei, siehe auch: Cairns (wie Anm. 7), 204–207.

33 *Lettere sull'arte di Pietro Aretino* (wie Anm. 1), Bd. 2, Nr. CCXVIII. Zur Topik dieses Nachahmungskonzeptes siehe Freedman (wie Anm. 3), 28.



1. Vittore Carpaccio, *Miracolo della reliquia della S. Croce*, Venezia, Accademia n 519

In einem Brief an Paolo Giovo von April 1545 spricht Aretino nicht nur von Tizians Pinsel als von einem Wunder, das seinem wunderbaren Geist entsprungen sei, sondern auch von dem erfolgreichen Paragone seiner Kunst mit der Natur³³. Im übrigen mag in Aretinos Brief an Tizian schon das Regattamotiv den Paragonegedanken aufgerufen haben. Zusammenfassend wird man sagen können, daß die raffinierte Umkehr im Verhältnis von Kunst und Natur in

Aretinos Brief an Tizian dem Schreiber durch seinen Naturbegriff entschieden nahegelegt wird, ein Begriff, der bewußt auf den idealistischen Topos der Naturüberhöhung verzichtet, vielmehr die bewundernswerte Naturgleichheit der Tizianschen Kunst dem römisch-florentinischen Ideal gegenüberstellt. Nur so ist die Tiziansche Farbenmalerei in ihrem Rang zu begründen, der der Farbe in idealistischer Lehre als bloßem materiellen Akzidens der sich im »disegno« nie-

erschlagenden Erfindung, die dem Geist am nächsten ist, geradezu notwendig verweigert wird. Die geistige Dimension erlangt Tizian demgegenüber in der besonderen Form seiner Farbenmalerei, nicht umsonst bedient Dolce sich zu ihrer Charakterisierung des Castiglioneschen »sprezzatura«-Begriffes³⁴. Die ungeweine male- rische Leichtigkeit, mit der Tizian die Natur- illusion hervorbringt, ja die ihr erst das Leben einhaucht, bannt den Geist in die Malmaterie, fixiert ihn nicht allein im abstrakten Umriß. Tizian schafft eine »neue Natur«, bzw. »transformiert Natur in Kunst«³⁵. So ist Aretinos Brief an Tizian eine kleine kunsttheoretisch legitimierte Geschichte der neueren venezianischen Malerei eingeschrieben. Carpaccio ist hier der »goffo«, vor dessen Folie das Tiziansche Licht nur um so heller strahlt. Der seit 1500 erzielte Fortschritt erscheint offensichtlich.

Doch damit nicht genug, es gilt zudem die Differenz und die Schnittstelle von Carpaccios respektive Aretinos Blick auf das Motiv zu markieren. Carpaccio nimmt seinen Blick vom ersten Stock eines Gebäudes an den »Fondamenta del vin«, benachbart dem Palast des Patriarchen von Grado, Francesco Quirini, der tatsächlich wohl hier seinen Platz gefunden hat, wenn auch die Loggien, auf deren oberer sich das Wunder der Kreuzreliquie – die Heilung eines von Dämonen Besessenen – abspielt, eine Erfindung Carpaccios darstellen; auf Jacopo de' Barbaris Venedigplan von 1500 jedenfalls sind sie nicht zu erkennen. Die Quirini beherrschten seit alters her mit den

Tiepoli das Rialtoviertel und verloren erst durch ihre Teilnahme an der Tiepolo-Verschwörung von 1313 ein Großteil ihres Stammbesitzes. Über den Palast der Quirini geht der Blick vorbei an in starker Verkürzung gezeigten Kaufmannshäusern in nordöstlicher Richtung direkt auf die quergelagerte Rialtorücke, wiedergegeben in der Holzfassung mit der Zugbrücke in der Mitte, wie sie nach dem Zusammenbruch ihrer Vorgängerin seit 1444 bestand. Hinter ihrem diesseitigen Fußpunkt erblickt man das Ende einer offenen Bogenhalle, offenbar die auch bei Jacopo de' Barbari zu erkennende »Loggia di Rialto«, wo sich die Marktbesucher trafen³⁶. Carpaccio nimmt sich bei der Darstellung einige Freiheiten, nicht nur mit den für die Wunderhandlung wichtigen Loggien, sondern auch bei der Anordnung der Palazzi am anderen Ufer des Kanals, das hinter der Rialto- brücke ein gutes Stück zu verfolgen ist. Der Rahmen ist gegeben durch die beiden die Palazzi überragenden Kirchtürme, links den von SS. Apostoli, am rechten Rand durch den von S. Giovanni Crisostomo. Unterhalb des letzteren wird, wie bereits erwähnt, ein Stück des alten »Fondaco dei Tedeschi« sichtbar. Die Literatur zu Carpaccio möchte in der Mitte dieses Stücks der Kanalf front die Ca' da Mosto sehen, wegen der Arkaturen im Erdgeschoß³⁷. Das erscheint fragwürdig, schließlich handelt es sich um bloße Blendarkaden und nicht um einen offenen Arkadenzugang, wie ihn in unregelmäßiger Form das Hauptgebäude der Ca' da Mosto, dieses ältesten Palastes am Kanal, noch heute zeigt. Zudem

34 Roskill (wie Anm. 6), 156 (= Dolce, 37): zu Aretino und »sprezzatura«: Höhle (wie Anm. 2), 178f. und Cairns (wie Anm. 7), 40, Anm. 29; siehe auch Patricia H. Labalme, *Personality and Politics*, in: David Rosand (Hrsg.), *Titian. His World and His Legacy*, New York 1982, 123. Vgl. zudem Aretinos Brief LXXXVI von 1539 an Dolce, *Lettere sull'arte di Pietro Aretino* (wie Anm. 1), Bd. 1, 138: »il suo pennello concorre di vaghezza e di vivacità«; Brief LXXXVIII von 1539 an Agostino Landi, Bd. 1, 142; Brief CCXLIII von 1545 an Marcantonio Morosini, Bd. 2, 80: »prestezza de la solita maniera«; zum »sprezzatura«-Begriff bei Baldassare Castiglione, *Il libro del cortegiano*, Venedig 1528, 18; D. R. Smith, »I Janus«: Privacy and the Gentlemanly Ideal in Rembrandt's Portraits of Jan

Six, in: *Art History* 2, 1988, 42–63, und Ernst van de Wetering, Rembrandts Malweise: Technik im Dienst der Illusion, in: Kat. Ausst. *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Gemälde*, hrsg. von Christopher Brown, Jan Kelch und Pieter van Thiel, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, München, Paris, London 1991, 16–22; Roskill (wie Anm. 6), 21f.; zur Tizianschen »prestezza«, einem Topos, der sich bereits bei Alberti und Leonardo findet, siehe Hans Ost, *Tizian-Studien*, Köln–Weimar–Wien 1992, 14ff.; auch Freedman (wie Anm. 3), 39; Aretino nutzt den Lobtopos der schnellen, d.h. inspirierten Produktion auch für seine eigenen Werke, erneut konnte er ihn bei Erasmus finden, Cairns (wie Anm. 7), 207. Jetzt ausführlich zu Tizians beson-

befindet sich die Ca' da Mosto am Kanal weiter aufwärts in unmittelbarer Nachbarschaft von SS. Apostoli, so daß wohl erst im linken Palast, hinter dem sich der Turm besagter Kirche erhebt, die Ca' da Mosto zu sehen ist. In ihrem unteren, vom Ausgang der Rialtostraße verdeckten Teil liegt der Fluchtpunkt von Carpaccios bei aller Genauigkeit in der Wiedergabe von venezianischen Details doch relativ frei verfügbarer Kanalansicht, die wohl vom Künstler, was das jenseitige Ufer angeht, von der Rialtostraße aus aufgenommen sein dürfte; jedenfalls zeigt sie mehr, als von den »Fondamenta« aus zu sehen ist. Den Himmel, der in den Azurteilen offenbar ins Grünliche umgeschlagen ist, gestaltet Carpaccio zwar vielfältig und nach hinten hin sich aufhellend, doch in der Tat nicht eigentlich raum- und atmosphärehaltig. Die Wolken erscheinen eher als fleckige Streifen. Die zahlreichen Schornsteine zeichnen sich deutlich vor der helleren Himmelspartie ab, doch eignen ihnen und den von ihnen gekrönten Palästen wenig von dem, was Aretino im zweiten Anlauf seiner Betrachtung erfuhr, sie wirken nicht »di materia artificia- ta«, vielmehr sind sie, wie in Nahsicht deutlich erkennbar, mit dem Lineal konstruiert – und von daher in ihrem Natureindruck im Sinne Aretinos unvollkommen.

Aretino schildert die Rialtoansicht von der anderen Seite der Brücke aus, und er beschreibt, was er tatsächlich von seiner Wohnung am Kanal aus sehen konnte³⁵. Er hatte 1529 oder 1530, ohne dafür Miete zahlen zu müssen, eine be-

scheidene, nicht gerade gut ausgestattete Wohnung im Piano Nobile der Ca' Bollani in einem Annex der Ca' da Mosto bezogen, war 1551 dann in die sehr viel repräsentativere Ca' Dandolo gezogen, von der aus, geradezu symbolisch, er den Carpaccioschen Blick auf die Rialtostraße hatte, wenn auch vom anderen Ufer. Doch auch die im Brief an Tizian beschriebene Aussicht ist im Hinblick auf das Bild von Carpaccio interessant genug. Aretino läßt seine Augen im Kreise schweifen, zuerst schaut er auf die Regatta und die Menschen, sie haben sich – wie bei Carpaccio – in großer Zahl auf der Rialtostraße im Zugbrückenteil versammelt, dann folgt er der Riva vorm Palazzo dei Camerlenghi, dessen neue, heute erhaltene Erscheinung zwischen 1525 und 1528 entstanden ist, der Blick geht nach rechts, vorbei an den Fabbriche Vecchie zum Fischmarkt, geht dann hinüber zur Anlegestelle von S. Sophia und endet bei Aretinos Nachbargebäude, der Ca' da Mosto. Die Ca' da Mosto findet sich im absoluten Zentrum von Carpaccios Bild. In gewissem Sinne befindet sich der Betrachter also genau Aretino bzw. seinem Domizil gegenüber. Oder anders ausgedrückt: der Fluchtpunkt ist in Aretinos Auge.

Aretinos Beschreibung hat, angeregt durch die Erfahrung von Tizians Kunst, Carpaccios Himmel verändert, so wie Tizian selbst in Carpaccios Bild eingriff, wörtlich und in metaphorischem Sinne. Und eben dies scheint wichtig und zu dem letzten zentralen Punkt zu führen: Aretino wie Tizian sind gleichermaßen Teil von Carpaccios

derer Farbbehandlung und ihrer kunsttheoretischen Dimension die noch unpublizierte Dissertation: Valeska von Rosen-Wisniewski, *Künstlerische Mimesis in Historiengemälden Tizians. Studien zu Theorie und Praxis der venezianischen Renaissancemalerei*, phil. Diss. Berlin 1998, bes. Kap. III.

35 Genauer, so zweimal mit Bezug auf Tizian, bei Aretino: »la idea d'una nuova natura«: *Lettere sull'arte di Pietro Aretino* (wie Anm. 1), Bd. 2, Nr. CDIX (1548) und Nr. DIX (1549); hierzu Rosand, *Titian and the Critical Tradition* (wie Anm. 2), 21 und Norman E. Land, »Ekphrasis« and Imagination: Some Observations on Pietro Aretino's Art Criticism, in: *The Art Bulletin* 58, 1986, 208f. mit dem Hinweis auf Aretinos Bemerkungen zu Tizians Landschaften, die wirk-

licher als die Wirklichkeit erschienen, siehe *Lettere sull'arte di Pietro Aretino* (wie Anm. 1), Bd. 1, Nr. XLVIII (an Tizian, 1537); »Questo è Tizian del secolo stupore, /Perché transforma in l'arte la natura, /Onde si vede in ogni sua figura /In carne e in ossa, il disegno e 'l colore«: *Lettere sull'arte di Pietro Aretino* (wie Anm. 1), Bd. 2, Nr. DLXV (1550).

36 Für Details Roberto Cessi und Annibale Alberti, *Rialto. L'Isola – Il Ponte – Il Mercato*, Bologna 1934.

37 Marconi (wie Anm. 14), 97.

38 Zu Aretinos Wohnung: Juergen Schulz, *The Houses of Titian, Aretino, and Sansovino*, in: Rosand (wie Anm. 2), 83–86.

Bild und überbieten es gemeinsam, Tizian durch seine Malerei, Aretino durch die Ekphrasis seines Brieftextes. Der spielerische Paragone zwischen Literat und bildendem Künstler ist angesprochen. Aber man wird auch sagen können, so sehr der Brief die Aufgabe hat, die Seele des Schreibenden dem Adressaten zu offenbaren, so sehr versucht Aretino zugleich, Tizians besondere Eigenheit nicht nur zu evozieren, sondern auch historisch herzuleiten. Er liefert ein Porträt von Tizian und seiner Kunst auf quasi kunsthistorischer Basis – immerhin deutlich vor Vasaris »Viten«.

Erst jetzt scheint man die tiefere, versteckte Funktion von Aretinos Brief greifen zu können, die allerdings bei Aretinos in dieser Hinsicht notorischem Charakter nicht wunder nimmt. Aretino hat beständig in Briefform das Lobeslied von Künstlern gesungen, um sie zugleich mehr oder weniger unverfroren um Überlassung eines Werkes anzugehen. Allein bei Michelangelo hat er auf Granit gebissen, was er ihm bekanntlich mit der Tirade auf das »Jüngste Gericht« übel heimgezahlt hat³⁹. Seine Briefe – und das wußten die angesprochenen Künstler – legte Aretino bereits auf Veröffentlichung hin an. Aretinos Elogen konnten ihnen nutzen, und so waren sie eher geneigt, seinen durchaus dreisten Wünschen zu entsprechen. Der junge Tintoretto gar malte Deckenbilder für Aretinos Piano Nobile in der Ca' Bollani⁴⁰. Und der Schreiber wußte um seine Macht, er dachte gar nicht daran, den Künstlern

ihre Kunstwerke etwa zu bezahlen. Sein Anschreiben schon war ihr Lohn. Im Falle seines Freundes Tizian sieht die Strategie ein wenig anders aus. Das Verfahren ist subtiler und indirekter. Doch Tizian hat ihn offenbar nur zu gut verstanden. Nachdem Aretino Tizians Bildnis im Brief entworfen hat, erwartet er nun, daß Tizian seines zu malen unternimmt. Das ist die wahre »petitio« des Briefes, und Tizian hat sie wohl erhört.

Die Forschung datiert sein berühmtes Bildnis Aretinos im Palazzo Pitti (Abb. 2) aufgrund dreier Erwähnungen in Briefen von Aretino auf 1545⁴¹. Das scheint zumindest nicht gänzlich zwingend; auch diese Briefe müssen in ihren zentralen Aussagen noch einmal geprüft werden. Der erste Brief vom April 1545 an den hochgelehrten Bischof von Nocera, Paolo Giovio, Briefpartner Aretinos seit 1538, konnte auf die künstlerische Kompetenz des Adressaten rechnen, zumal ihn Aretino verschiedentlich über Tizian unterrichtet hat⁴². Das Schreiben liefert ein einziges Lobgedicht auf Tizians Porträt des Verfassers und ist uns schon zum Teil vertraut, denn in ihm ist die Rede davon, daß die Natur in einen Paragone mit der Kunst eintritt – nicht etwa umgekehrt – und daß das Ergebnis von Tizians Pinsel ein Wunder sei, hervorgebracht von einem wunderbaren Geist. Doch wichtiger noch ist die Bemerkung, das Porträt sei »una sì terribile meraviglia«. Panofsky scheint im Recht zu sein, wenn er hierin eine bewußte Allusion auf Michelangelo-

39 Die oft dargestellten Zusammenhänge kurz und knapp bei Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450–1600*, Oxford 1966, 123f. und in: Klein-Zerner (wie Anm. 1), 122–124.

40 Philipp P. Fehl, Tintoretto's Hommage to Titian and Pietro Aretino, in: ders., *Decorum and Wit: The Poetry of Venetian Painting. Essays in the History of Classical Tradition* (= Bibliotheca Artibus et Historiae), Wien 1992, 167–180.

41 Wethey (wie Anm. 16), Bd. 2, London 1971, 26f. und Kat. Nr. 5; Kat. Ausst. *Tiziano nelle gallerie Fiorentine*, Florenz 1978, 31–36; Gregori (wie Anm. 3), 282f.; zuletzt: Thomas Martone, *Titian's Uffiziportrait of Pietro Aretino*, in: *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita, Atti del convegno di Roma – Viterbo – Arezzo – Toronto – Los Angeles 1992* (= Publica-

zioni del Centro Pio Rajna, sez. I/4), 2 Bde., Rom 1995, Bd. 2, 519–533, der neben der Michelangelo-Allusion besonders das Prophetische des Porträts herausstreicht (523) und auch Aretinos eigenen Anspruch auf »terribilità« betont (526f.); zum Prophetischen auch ebenda, Raffaella Castagnola, Aretino »censor del mondo« e »de la verità unico e propheta«, Bd. 1, 349–373; die Kongreßakten erhellen unsere Fragestellung nur wenig, wichtig zur Aretino-Ikonographie in Bild und Medaille allein: ebenda, Joanna Woods-Marsden, »In la Persia et nella India il mio ritratto si pregia«: Pietro Aretino e la costruzione visuale dell'intellettuale nel Rinascimento«, Bd. 2, 1099–1125.

42 Lettere sull'arte di Pietro Aretino (wie Anm. 1), Bd. 2, Nr. CCXVIII.



2. Tiziano, Ritratto dell'Aretino, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

lo sieht⁴³. Dessen sprichwörtliche »terribilità«⁴⁴ sieht Aretino seinem Porträt eingeschrieben, offenbar in mehrfacher Hinsicht: einmal als Ausdruck der machtvollen Erscheinung des Dargestellten, zum anderen in Tizians Wahl des Porträtmotives, es scheint Michelangelos »Moses« nachempfunden, zumal Aretinos gewaltiger Bart die Angleichung nahelegt, zum dritten aber in Tizians rasanter Malweise vor allem im schweren Gewand des Aretino⁴⁵.

Letzteres scheint im Widerspruch zu Aretinos beiden weiteren brieflichen Erwähnungen seines Porträts zu stehen. Im Oktober 1545 schickte Aretino Tizian, der seit September zum erstenmal in seinem Leben in Rom weilte, einen einzigen Satz zu seinem Porträt hinterher, in dem er seinem Zorn darüber Ausdruck gab, daß Tizian ihm das Porträt eher skizzenhaft (»abozzato«) als vollendet zurückgelassen habe⁴⁶. Daraus hat man schließen wollen, daß das Porträt zum Zeitpunkt des Briefes an Paolo Giovio sich noch in einem ganz vorläufigen Zustand befunden habe.

43 Panofsky (wie Anm. 2), 10.

44 Zum Begriff generell: David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1969, 234–241 mit der Betonung, mehr noch als der Ausdruckscharakter der Werke seien der Künstler und sein Stil mit dem Begriff charakterisiert, vor allen Dingen sei »terribilità« Ausdruck seines besonderen Genius (239); vorher: Jan Białostocki, »Terribilità«, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Bonn 1967, 222–225; zur »terribilità« bei Aretino: Lora Anne Palladino, *Pietro Aretino: Orator and Art Theorist*, Ph.D. Yale University 1981, 237–241; Freedman (wie Anm. 3), 67.

45 Die Zusammenhänge sind womöglich sehr viel komplizierter: Freedman (wie Anm. 3), 62–66 vermutet in Tizians »Aretino« im Palazzo Pitti eine Stilisierung der Physiognomie auf den Typus des Silen oder Satyrn und damit eine Anspielung auf die Tradition des Sokratischen Silenus Alkibiades, hinter dessen häßlichem Äußeren sich die wahre Schönheit des Inneren verbirgt. Es handele sich bei dieser Angleichung um das geläufige Spiel mit dem vermeintlich etymologischen Zusammenhang von Satyr und Satire, womit im Typus auf Aretinos spitze Feder angespielt würde, ein Zusammenhang, der auf Aretino-Medaillen durchaus thematisiert wird, siehe B. Waddington, *A Satirist's »Impresa«: The Medals of Pietro Aretino*, in: *Renaissance Quarterly* 42, 1989, 655–681. Es handelt

Ebenfalls im Oktober 1545 übersandte Aretino sein Porträt als Geschenk an Cosimo I. nach Florenz und führte im Begleitbrief seine Bedenken wegen der skizzenhaften Malweise weiter aus⁴⁷. Nur weil er es so eilig gehabt habe, nach Rom an den päpstlichen Hof zu kommen, habe Tizian das Porträt seines Freundes vernachlässigt. Es sei zwar ausgesprochen lebendig gelungen, der Puls scheine zu schlagen, und er sei im Ausdruck treffend wiedergegeben, doch, wenn er Tizian mehr bezahlt hätte, so hätte dieser auch die Draperie aus Samt und Brokat leuchtender und im stofflichen Eindruck überzeugender gemalt.

Selbst wenn nicht gänzlich auszuschließen ist, daß Tizian und Aretino eine Debatte über das richtige Maß an Vollendung bei diesem Porträt geführt haben, und es um 1544/45 ganz generell noch einige Unsicherheit in der Einschätzung der Qualität des »abozzo«-Zustandes gegeben hat – die Geschichte der Skizzenterminologie legt dies nahe⁴⁸ –, so ist doch auch eine andere Lesweise der Zusammenhänge möglich. Der er-

sich bei dieser Deutung um eine weitgehende Übertragung der Deutung, die Barolsky für Michelangelos Physiognomie vornimmt: Paul Barolsky, *Michelangelo's Nose. A Myth and its Maker*, University Park und London 1990 und die einer Selbststilisierung Michelangelos entspricht. Nicht ganz auszuschließen ist, daß Aretino die Anknüpfung an diese Tradition selbst gewünscht hat. Die Angleichung an den »Moses« des Michelangelo könnte sich mit dieser Tradition relativ zwanglos verbinden, insofern als Michelangelo sich selbst in seinem »Moses« gesehen hat, Aretino also auch in der Rolle des Michelangelo als Satyr erscheinen könnte, wovon im übrigen Vasari nur zu gut wußte, dem auch geläufig war, daß schon Giotto und Brunelleschi sich diesem Typus verpflichtet sahen, der seinen Höhepunkt im Medici-Kreis fand und den Vasari in seinem Porträt auf Lorenzo de' Medici zur Anwendung brachte (siehe Barolsky, bes. 8–41). Daß die Kenntnis dieser Tradition, die sich, nicht unwichtig für Aretino, etwa auch in Erasmus' »Lob der Torheit« oder bei Rabelais findet, auch noch im 18. Jahrhundert bildnerischen Niederschlag im Porträt gefunden hat, dafür Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, 395–404, Kap. Das »Bildnis des Laurence Sterne« von Joshua Reynolds – Des Satyrn Satire.

46 *Lettere sull'arte di Pietro Aretino* (wie Anm. 1), Bd. 2, Nr. CCLXIV.

ste Brief an Paolo Giovio vom April stellt, wenn man so will, Aretinos private Meinung dar, der befreundete Humanist ist ein adäquater Empfänger für eine derartige Einschätzung. Er würde die »terribilità«, wie sie sich auch in der rasanten Malweise niederschlägt, zu schätzen gewußt haben. Zudem ist über Jahrhunderte die großzügige Behandlungsweise von Draperien im Porträt ein Zeichen dafür, daß es sich um ein Freundesporträt handelt, bei dem das Wesen des Gebers sich unverhüllt in der freien kursorischen Malweise des Akzidentiellen äußern kann⁴⁹. Für ein offizielles Porträt dagegen wäre der »ébauche«-Zustand⁵⁰ jenseits der Kopfpartie nicht angemessen. Und so scheint es wahrscheinlich, daß Aretino erst nachdem er, durch seinen Brief von 1544 evoziert, das Freundesporträt von Tizian geschenkt bekommen hat, auf die Idee kam, es aus politischen Gründen Cosimo I. Medici zu verehren, nicht ohne damit für seinen Freund Tizian zu werben. Nun allerdings war Vollendung angesagt, wenigstens in rhetorischer Form. Tizian

dagegen wird nicht daran gedacht haben, noch einmal Hand anzulegen, denn damit hätte er die »terribilità«, die ihm für den Gegenstand seines Porträts und seine ursprüngliche Funktion gänzlich adäquat erschien, gelöscht. So erscheint es nötig, auch diese Briefe in ihrem jeweiligen Argumentationskontext zu lesen und nicht angebracht, vorschnell Widersprüche zu konstruieren. Insofern dürfte es mitnichten ausgeschlossen sein, daß Tizian noch 1544, angeregt und herausgefordert durch Aretinos Brief, mit dem Porträt von dessen Schreiber begonnen hat und dasselbe im April 1545 durchaus vollendet war. Denn nur im Zustand des privaten »abozzato« konnte es den Dialog der beiden zur Vollendung bringen. Nur in dieser Form waren Aretinos und Tizians Seele gleichermaßen dem Werk eingeschrieben. Auf ebendies kam es auch Aretino an: er und Tizian sollten in das Naturbild des Briefes und in die Venedigansicht Carpaccios Einlaß finden, um sie zu überbieten – »compare« zu »compare«⁵¹.

47 Ebd., Nr.CCLXV.

48 Siehe vor allem Linda Freeman Bauer, *Some Early Views and Uses of the Painted Sketch*, in: *Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Ein Symposium aus Anlaß der Ausstellung »Malerei aus erster Hand – Ölskizzen von Tintoretto bis Goya« im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig*, Braunschweig 1984, 14–24.

49 Siehe Werner Busch, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, 256f.

50 Zur Terminologie: Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1971, passim.

51 Um einen ähnlichen Vorgang könnte es sich in einem anderen Fall von Aretinoscher Ekphrasis handeln, auf den Jaynie Anderson aufmerksam gemacht hat, und zwar in einer Passage im ersten Band von Aretinos

»*Vita di S. Tomaso d'Aquino*«, Venedig 1543, neue Ausgabe in F. Santini's Edition: *Le Vite dei Santi*, Rom 1977, 218f. Aretino beschreibt einen Zyklus zum Leben des hl. Dominikus und proklamiert, die Bilder könnten nur von Tizian sein. Wieder gibt es nichts Vergleichbares in seinem Oeuvre, und Anderson zeigt überzeugend, daß es sich um eine relativ genaue Beschreibung von Francesco Trainis Szenen für die Altarbilder der Dominikanerkirche Santa Caterina in Pisa handelt. Erneut also beschreibt Aretino ein ausgewiesenes älteres Werk und erweckt den Eindruck, es sei von Tizian – über den Sinn dieser Verschiebung soll hier nicht spekuliert werden, die zeitliche Nähe zum Tizian-Brief ist immerhin auffällig: siehe Jaynie Anderson, *Pietro Aretino and Sacred Imagery*, in: *Interpretazioni Veneziane, Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, hrsg. von David Rosand, Venedig 1984, 279.