

Tizians *Venus mit dem Orgelspieler* in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin

und im Museo Nacional del Prado in Madrid.

von Johannes Habich



Abb. 1. Berlin, Gemäldegalerie Alte Meister, Saal der venezianischen Cinquecento-Malerei. Drei Gemälde von Tizian: *Venus mit dem Orgelspieler* zwischen *Mädchen mit der Fruchtschale* und *Porträt der zweijährigen Clarissa Strozzi* von 1542. (Foto Autor)

Wer in der Berliner Gemäldegalerie den Raum der Venezianischen Malerei des Cinquecento betritt, wird unwillkürlich von Tizians großem Gemälde *Venus mit dem Orgelspieler* angezogen, das sich bereits durch seine Hängung (Abb. 1 u. 3) als ein Hauptwerk der Sammlung zu erkennen gibt. Vor leicht strukturierter, altrosa Wandbespannung, deren stumpfe Helligkeit seinem mittleren Helligkeitswert entspricht, wirkt es am besten an einem hellen Tag, wenn das natürliche, durch das Oberlicht des Raumes diffus gefilterte Standortlicht dem bildeigenen diffusen Beleuchtungslicht nahe kommt. In gebührendem Abstand lädt eine Bank zu längerer Betrachtung ein.

Das ungewöhnlich breitformatige Gemälde (115 mal 210 cm, Öl auf Leinwand) trägt die Signatur TITIANVS·F (am Schemel des Orgelspielers) und gilt als weitgehend eigenhändiges, insgesamt gut erhaltenes Werk des Meisters.¹ 1918 wurde es anlässlich seines Erwerbs aus einer Wiener Privatsammlung durch Wilhelm von Bode im Jahre zuvor für das damalige Kaiser-Friedrich-Museum in die Forschung eingeführt.² Seither ergänzt es die Werkgruppe *Venus mit dem Musiker* aus vier seit Langem bekannten ähnlichen Gemälden Tizians und seiner Werkstatt: Zwei im Museo Nacional del Prado in Madrid, jeweils eines mit Lautenspieler im Fitzwilliam-Museum in Cambridge (Mass.) und im Metropolitan-Museum of Arts in New York. Weder Auftraggeber noch Entstehungszeit der Gemälde sind bekannt, und über ihre Abfolge, Datierung und inhaltliche Bedeutung gehen die Meinungen in der Forschung auseinander. Einigkeit besteht nur in der Annahme, dass Tizian den Bildgedanken, zunächst mit Orgelspieler, um 1550 entwickelt und das Sujet etwa ein Jahrzehnt lang im Angebot gehabt hätte.

Das Berliner Gemälde wurde allgemein als Teil der Werkgruppe gesehen und interpretiert. Dabei richteten sich Sinndeutung und Bewertung nach der Stellung, die man ihm innerhalb der Gruppe zuerkannte. Hier ist es Gegenstand einer monographischen Untersuchung (Teil I). Sie wird ergänzt (Teil II) durch eine eingehende Betrachtung der beiden nächstverwandten Fassungen in Madrid, mit denen das Berliner Bild in der Forschung um den Vorrang konkurriert, um abschließend (Teil III) auf der Grundlage von Vergleichen seine Genese, Datierung und Bedeutung im Spätwerk Tizians neu diskutieren zu können.

Meine Untersuchung hat einen bisher nicht konsequent erprobten wirkungsästhetischen Ansatz. Die Darstellung selbst legt ihn nahe, indem sie den Betrachter in eine für ihn zunächst nicht durchschaubare Geschichte hineinzieht. Doch wenn er der Bildregie aus Seh- anweisungen und Assoziationsangeboten folgt, erkennt er einen mehrschichtigen Bedeutungszusammenhang. Dessen Sinn erschließt sich heute allerdings nicht mehr unmittelbar wie dem gebildeten Zeitgenossen des Malers, sondern muss mit Hilfe kunst- und kulturhistorischer Kontextualisierung rekonstruiert werden. Bei meinem Versuch profitierte ich besonders von Erkenntnissen der jüngeren Forschung zum kulturellen Umfeld Tizians, seiner Teilhabe am intellektuellen Leben in Venedig und seiner Malweise nach 1540.³ Der speziellen Forschung zur Werkgruppe *Venus mit dem Musiker*⁴ verdanke ich Anregungen durch die unterschiedlichen Interpretationen des Bildes und Hinweise auf mögliche literarische Inspirationsquellen Tizians.

1 Wethey 1975 (Bd. III, Kat.-Nr. 48) zitiert ein Schreiben des Kustos Dr. Erich Schleier, dem zufolge sich bei einer Röntgenuntersuchung 1973 geringe Ausbesserungen an der Stirn der Göttin und im vorderen Teil der Landschaft gezeigt hätten, dazu kleine Pentimenti Tizians an den Konturen des Orgelspielers und den Füßen der Venus.

2 v. Bode 1918.

3 Grundlegend waren für mich vor allem die Arbeiten von Daniela Bohde (2002), Valseka von Rosen (2002) und Ulrich Pfisterer (2014).

4 Ein Forschungsbericht zur Werkgruppe *Venus mit dem Musiker* – der letzte liegt fast dreißig Jahre zurück (Giorgi 1990) – würde den Rahmen dieser Arbeit formal und inhaltlich sprengen. Ich berücksichtige im Text nur die Literatur, die mir hilfreich war oder mich zum Widerspruch herausforderte.

I

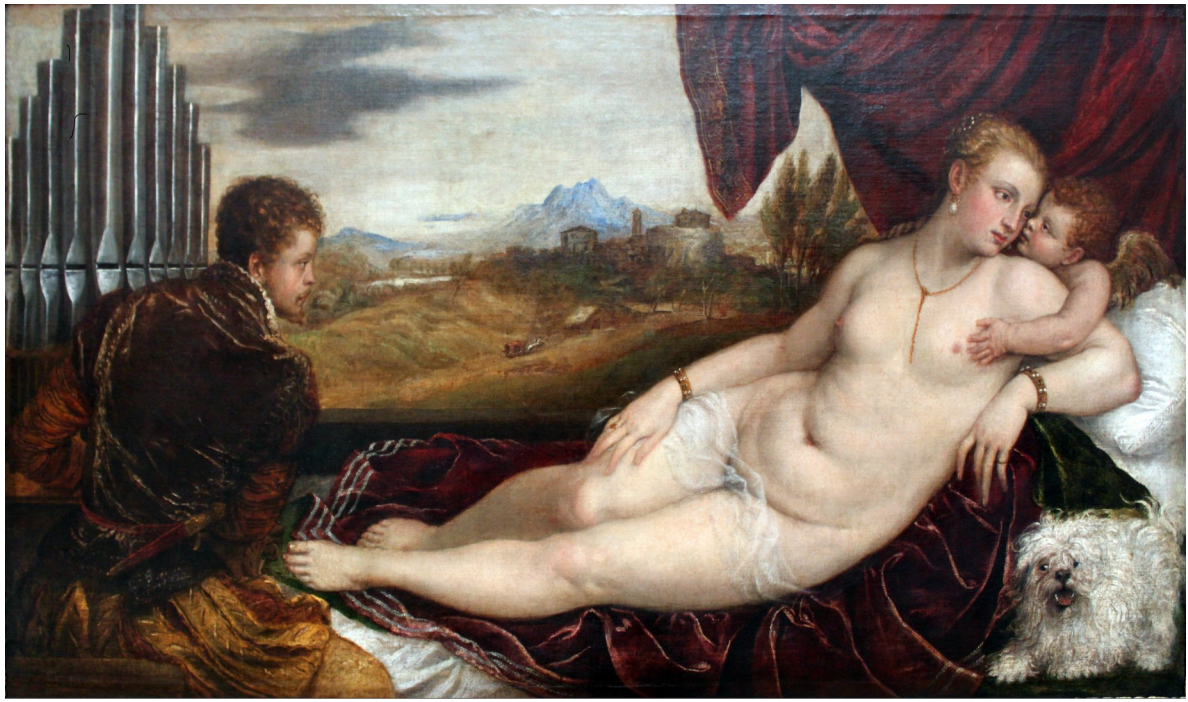


Abb.2: Tizian, Venus mit dem Orgelspieler, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin (Foto Jörg P. Anders, mit freundlicher Genehmigung des Archivs der Gemäldegalerie)

Das Breitformat der *Venus mit dem Orgelspieler* ist mit seinen beiden lebensgroßen Figuren als Ganzes nur aus einem gewissen Abstand zu erfassen: Auf einem Polsterlager nach Art einer antiken Kline, über das eine dunkel weinrote, grün gefütterte Samtdecke geworfen ist, ruht, von einem kleinen Malteser-Hund bewacht, die nackte Liebesgöttin im Tête-à-tête mit ihrem Söhnchen Cupido. Ihr zu Füßen sitzt der Orgelspieler, ein nach der Mode des mittleren 16. Jahrhunderts in Norditalien wohl etwas stutzerhaft elegant gekleideter und frasierter junger Kavalier mit dem Rücken zum Betrachter auf einem Schemel vor einer Kleinorgel, so dass er sie weitgehend verdeckt, und wendet sich der Szene zwischen Mutter und Kind zu. Die, mit dem Orgelspieler beginnend, in der Leserichtung von links nach rechts gereihten Figuren und die diesen zugeordneten Gegenstände füllen eine schmale Raumzone zwischen der unteren Rahmenleiste, die das Bettgestell, den Schemel unterhalb der Sitzplatte und die Figur des Kavaliers am Knie abschneidet, und einer parallelen Brüstung, über der ein hinter Venus und Cupido zurück- und hochgeraffter Vorhang den Ausblick in eine abendliche Voralpenlandschaft gewährt. Ein fernes Gebirgsmassiv, das sich in der Mittelachse des Bildes aufgipfelt, besetzt das in die Tiefe gezogene Bildzentrum.

Venus und Cupido befinden sich in einem erhöht über der Landschaft gelegenen, außer durch die Brüstung nicht näher bestimmten architektonischen Bereich. Der Vorhang lässt

sich weder einem Fenster noch dem Bett zuordnen. Das Bett beansprucht die ganze Raumtiefe. Das dichte Nebeneinander von Bett und Orgel ist unrealistisch. In Proportion und Offenheit für Bedeutungszuweisungen ähnelt die vordere Raumzone dem wenig tiefen, doch breiten Spielpodest einer Theaterbühne des 16. Jahrhunderts (Abb. 9),⁵ die eigenständige Landschaft dem gemalten Hintergrundprospekt, die Möblierung Requisiten. Die Analogie zur Bühne stimmt den Betrachter darauf ein, das Bild trotz wirklichkeitsnaher Gestaltung im Einzelnen nicht als einen Wirklichkeitsausschnitt wahrzunehmen.

*

Tizian hatte das Werk wohl ohne Auftrag in eigener Sache geschaffen und an seine hocharistokratische Kundschaft adressiert, denn der Orgel spielende Kavalier, der offensichtlich die männliche Jeunesse dorée an den Fürstenhöfen repräsentiert,⁶ lud einst mit seiner Rückenansicht und Position im Bilde Betrachter seines Standes ein, sich mit ihm zu identifizieren. Die Mittel, die Tizian eingesetzt hatte, um das Interesse seiner Klientel zu gewinnen, wirken unverändert – auf Männer; man kann auch sagen: „Whether male or female, becomes male in the act of viewing such erotic images“ (Laura Mulvey).⁷ Im Folgenden wird deshalb nur von dem Betrachter die Rede sein. Hauptattraktion ist der nackte Körper der Venus, der sich als bildbeherrschender Blickfang hell in seinem warmen Inkarnat von einem dunkeltonigen Umfeld verwandter Farben der luxuriösen Rot- und Goldocker-Braun-Skala abhebt. Ein scheinbar von rechts oben außerhalb des Bildes einsickerndes indifferentes Beleuchtungslicht, das weder Glanzlichter noch deutliche Schatten hervorbringt, modelliert das kontrastarme Körper-Relief der Göttin dennoch ausgeprägt skulptural, da die Umgebung wie ein Reliefgrund flächig gehalten ist. Die nahe, warme Körperhelle steht in einer Kontrastbeziehung zu der kühlen, fernen, weißlich grauen Himmelshelle über dem unnahbar entrückten Gebirge. Dessen klares Eisblau bildet als das einzige reine Blau im Gemälde den kalten Gegenpol zum Venus-Körper, und die zackige Härte des Gebirgskamms macht die verletzliche Weichheit seines Fleisches fühlbar.

Die Göttin lagert auf ihrer linken Körperseite und stützt den halb aufgerichteten Oberkörper mit dem Ellbogen des angewinkelten Armes gegen ein weißes Kissen ab. Dabei spielt die lässig herabhängende Hand mit den Falten der Samtdecke. Sie wendet das Gesicht Cupido zu, dessen Lockenkopf hinter ihrer linken Schulter aufgetaucht ist. Ihr Unterleib ist frontal in die Bildebene gedreht und bietet sich, ihr unbewusst, dem Betrachter dar. Ihr rechter Arm folgt entspannt dem Körperkontur, die Hand ruht auf dem Oberschenkel.

5 Tintelnot 1939, 16-19; Haß 2005, 181-87.

6 Die seit Auftauchen des Gemäldes immer wieder in der Forschung vertretene Meinung (u. a. von Panofsky 1969, Wethey 1975, Rosand 1979/80, Giorgi 1990, Brucher 2015), der Orgelspieler sei ein Porträt des Infanten Philipp, teile ich nicht und schließe mich der Begründung von Hope (1979/80) an. Bei einem Porträt im Profil hätte sich vor allem der für Philipp charakteristische vorspringende Unterkiefer der Habsburger mit der vollen Unterlippe wenigstens andeuten müssen; auch fehlt der Kinnbart, und das Haar ist goldblond und modisch gekräuselt, nicht dunkelbraun und glatt wie auf dem ganzfigurigen Porträt des Prinzen in voller Rüstung (Prado Madrid), das Tizian wahrscheinlich 1551 in Augsburg gemalt hatte.

7 Zitiert von Rona Goffen 1997, 158.

Die Frau ist in schräger Aufsicht von vorne dargestellt. Man sieht etwa aus der Augenhöhe des Orgelspielers auf sie herab und meint, ihr infolge des engen Bildausschnitts, ungeachtet des räumlichen Abstands vom Bilde, zum Greifen nahe zu sein. Der Blick des Betrachters wird unwiderstehlich von Bauch, Schoß und Oberschenkeln der jungen Frau angezogen, auf denen ein zarter Lichtschimmer liegt. Ein großer herabhängender Zipfel des Vorhangs weist mit derber Deutlichkeit auf ihr Geschlecht. Zwar wird es durch einen zarten Schleier der indiskreten Neugier entzogen; doch Zeigen und zugleich Verbergen erhöhen den erotischen Reiz.

*

Nicht ganz unberechtigt, wenn auch einseitig war in der Forschung von „expensiv pornography“ (Studdert-Kennedy 1958) und von „Pinup“ für die Upperclass (Hope 1976/80) die Rede. Tizian kam, wie andere Künstler der Zeit auch, diesbezüglichen Erwartungen seiner Kundschaft entgegen,⁸ hier allerdings mit weit darüber hinausgehender Absicht. Er verwickelt den Betrachter in eine pikante Geschichte: Die Nahsicht der Frau vermittelt diesem den Eindruck, sich mit ihr in einer intimen Situation zu befinden, und sie bewirkt ein Vorgefühl von realer Tasterfahrung. Jedoch die zu Übergriffigkeit verlockende Augenlust wird gestört. Das Schoßhündchen der Göttin ist auf die Platte eines kleinen Beistichs am Kopfendes ihres Lagers gesprungen und verbellt den Zudringlichen. Der sieht sich dadurch auf humorvolle Weise als Voyeur bloßgestellt. Doch damit endet die Angelegenheit nicht. Während das Hündchen den Betrachter anklafft, geht sein Blick zur Seite, um ihn auf den Orgelspieler aufmerksam zu machen, der, durch Einbeziehung in die Farbumgebung der Venus „getarnt“, zunächst keine Aufmerksamkeit beansprucht hat.⁹

Der junge Mann ist aus einer anderen Perspektive als die Göttin dargestellt. Der Augenpunkt liegt etwa in Höhe der in den Schemelrand eingeschnittenen Signatur Tizians. Wenn der Betrachter in seiner Vorstellung die entsprechende Position einnimmt, sieht er zu ihm wie zu einem Schauspieler auf dem Bühnenpodest auf. Dort ereignet sich eine neue Geschichte, die sich zunächst nur in der transitorischen Haltung des Orgelspielers andeutet. Was es damit auf sich hat, erschließt sich nicht ohne tieferes Eindringen in die Bildstruktur und die Kenntnis gängiger zeitgenössischer Literatur.

*

Der Wechsel der Perspektive zeigt an, dass sich der Orgelspieler in einem anderen Bildraum befindet als die Götter. Er ist, wie schon an seiner Kleidung zu erkennen, Teil der (einstigen) Wirklichkeit, die nackten Götter aber, die nicht nur idealisiert, sondern auch

8 Florenza 2008, 92.

9 Tizian nutzte die Blickbewegungen des Betrachters, die zur Erfassung des großen, breitformatigen Bildes nötig sind, zur wirkungsästhetischen Lenkung der Aufmerksamkeit. Um den schweifenden Blick nicht einzuschränken, hatte er anders als in den Madrider Bildern eine deutliche perspektivische Festlegungen vermieden. Zu Blickbewegungen bei der Bildbetrachtung generell s. M. Engelbrecht, J. Betz, C. Klein & R. Rosenberg: Dem Auge auf der Spur: Eine historische und empirische Studie zur Blickbewegung beim Betrachten von Gemälden. In: IMAGE, Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft 11, Januar 2010, 29-41. (Zusammenfassung von Raphael Rosenberg als Vortrag unter demselben Titel in: Jahrbuch der Heidelberger Akademie der Wissenschaften für 2010 (2011), 76-89.

durch einen etwas größeren Maßstab monumentalisiert sind, gehören einer poetisch imaginären Welt an. Der Götter- und der Orgelspieler-Raum lassen sich als „autonom“ und „heteronom“ charakterisieren.¹⁰ Der „autonome Kunstraum“ der Götter wird durch eine spürbare, wenn auch nicht genau bestimmbare „ästhetische Grenze“ (Michalski) sowohl gegen den Betrachter-Raum als auch gegen den Orgelspieler-Raum abgeschlossen.

Der „heteronome“ Raum des Orgelspielers, wirkt wie ein ins linke Bildviertel hineingezogener (und darauf beschränkter) Teil des Realraums, verhält sich zu diesem jedoch nur affin. Sein eigener Realitätscharakter als Teil des Bildes zeigt sich vor allem darin, dass er



:Abb.3: Tizian: Venus mit dem Orgelspieler in der Gemäldegalerie Berlin, neu gerahmt vor der Museumswand. (Foto Autor)

den wahrnehmenden Betrachter nicht als reales Gegenüber, sondern nach Maßgabe des niedrigen Augenpunktes virtuell in einer anderen Position zum Bilde, gleichsam *off screen*, einbezieht. Der Bilderrahmen grenzt die fiktiv reale und die imaginäre Bildwirklichkeit gleichermaßen gegen den außerbildlich realen Raum ab, hält sie zusammen und bezieht sie aufeinander. (Abb. 3). Allein das Hündchen durchbricht wie ein Trompe-l'oeil scheinbar die Bildeinheit, indem es den vor dem Bilde stehenden Betrachter aus dem Bilde heraus attack-

10 Die Phänomene wurden erstmals von Ernst Michalski (1931) an Gemälden und Skulpturen beschrieben und von Hannelore Kersting (1970) im Zusammenhang mit dem Trompe l'oeil -Bild näher untersucht.

kiert. Es führt dabei gewissermaßen Regie wie ein Conferencier an der Bühnenrampe, ohne dass Venus und Cupido oder der Orgelspieler das Tier als wirkungsästhetische Vermittlungsinstanz zwischen Bild und Betrachter registrieren.

Einen dritten Bildraum mit eigenem Charakter stellt die Landschaft dar. Sie ist als Ausblick-Motiv zwar der Darstellung im autonomen Kunstraum zugeordnet, hat sich aber von diesem durch seine Gestaltung emanzipiert und setzt als eigenes Bildelement die getrennten Sphären von Orgelspieler und Liebesgöttern formal und inhaltlich zu einander in Beziehung.

Die Unterscheidung der Bildräume wird vom flächigen Beziehungsnetz der Komposition in der mit der „ästhetischen Grenze“ zusammenfallenden „optischen Ebene“ überlagert.¹¹ In ihr konstituiert sich die Einheit des Gemäldes, die sich im Rahmen manifestiert, als „Flächenordnung“.¹² Die Bildgegenstände des autonomen Kunstraums beziehen sich aus der Bildtiefe heraus von hinten nach vorne auf die ideale Projektionsfläche, die Figur des Orgelspielers mit seinem Instrument im „bestimmt-unbestimmten Raum“ (Schöne) davor umgekehrt. Das gilt auch für das Hündchen, das sich jedoch stärker vom Regime der Flächenordnung gelöst hat. Die optische Ebene wird in der trotz des kräftigen Reliefs flächenbezogenen Gestaltung des Venuskörpers und der vorderen Seite des Bettpolsters mit der darüber fallenden Samtdecke anschaulich. Der schwere Körper der Göttin befindet sich unmittelbar an der Bettkante. Er liegt nur dem Motiv nach auf dem Polster, denn er sinkt nicht ein. Sein Kontur bildet eine unüberschnitten aufsteigende abstrakte Kurve, die ihn gleichsam schwebend in der optischen Ebene hält. Diese ist der eigentliche Erscheinungsort der Göttin. Er verleiht ihr die bildbeherrschende Suggestivkraft. Der Orgelspieler wird durch Umrissbetonung, die Orgel durch Reduktion auf den flachen, bildparallelen Prospekt in die Flächenordnung eingebunden. Ein lineares Muster verbindet den jungen Mann mit Venus: gleiche Neigung der Oberkörper, dazwischen der abstrakte Kurvenschwung, der von seiner Hüfte ausgeht, zur rechten oberen Bildecke ansteigt, im Vorhang die Richtung wechselt und auf den Schoß der Göttin zurück weist. Gleichwohl trennt eine unsichtbare vertikale Grenzlinie das linke Bildviertel ab, aus dessen Enge heraus sich der Kavalier dem Venus-Bereich zuneigt. So deutet sich die Unterscheidung der beiden Bildräume auch in der Fläche an.

Die Landschaft gewinnt durch Staffelung Tiefe und bezieht sich zugleich durch Schichtung auf die ideale Bildfläche. Eine horizontale Linie verbindet die Aufschnitte der Orgelpfeifen mit dem Sehstrahl aus dem Auge des Orgelspielers und wird von der Allee über dem Wasserspiegel in der Ferne und der Schulterlinie der Venus aufgenommen. Im Zwickel zwischen Vorhangzipfel und Vorhang verstellen Zypressen den Durchblick .

11 Die „ästhetische Grenze“, die Michalski auch an Skulpturen erkennt, ist in Gemälden eine Funktion der „optischen Ebene“. Das von Alois Rigel erstmals beschriebene Bildphänomen wurde von Wolfgang Schöne (1957, 247) gültig definiert als die „wahre künstlerische Bezugsebene (...), die zwar bildparallel verläuft, jedoch mit der faktischen Bildebene nicht identisch ist, sondern in unbestimmt-bestimmter Weise unmittelbar hinter ihr schwebt, und zwar nicht als ein Phänomen der Vorstellung, sondern der Wahrnehmung.“

12 Der Begriff „Flächenordnung“ wird von Hannelore Kersting (1979, 23) als ein „flächenbezogenes Relationsgefüge aus Formwerten und ideellen Beziehungen“ definiert. Erscheinungsort ist die „optische Ebene“. Diesen Begriff benutzt sie allerdings nicht, wenngleich sie das Phänomen beschreibt.

Die räumliche Differenzierung wird schließlich von der Bildraumordnung übergriffen, in der Tizian das manieristische Kompositionsschema des in die Tiefe gezogenen, von großen Figuren im Vordergrund eingefassten Schlüsselmotivs anwendet,¹³ um dem fernen Gebirge eine über das pittoresk Landschaftliche hinausgehende, auf das ganze Bild bezogene Bedeutung zu geben.

*

Wenn der Betrachter die haptischen Reize des Aktes aus der Nähe untersuchen will, stößt er nicht nur auf die enttäuschende materielle Wirklichkeit des Leinwand-Gemäldes; er sieht zugleich, wie und mit welcher Meisterschaft, die Illusion erzeugt wurde, die ihn fesselte, und er entdeckt die Ästhetik des Farbauftrags. Tizian demonstriert hier die Bandbreite seiner nach 1540 voll ausgebildeten malerischen Mittel und deren differenzierten Einsatz.¹⁴



Abb. 4. Ausschnitt aus Tizians Venus mit dem Orgelspieler in der Gemäldegalerie Berlin (Foto Autor)

- Das wachsames Hündchen löst sich in ein weißliches Knäuel aus Pinselschwüngen auf, die, ausgehend von der Wirbelstruktur des Stirnfells, den Körper konturlos über einer grauen, flächigen Untermalung in freier Malerei erschaffen. Pastose Farbe vorne und verdünnte hinten suggerieren das Hervortreten des Tieres aus dem Bilde.

13 Das „manieristische! Kompositionsschema geht auf Raffaels wirkungsästhetischen Regieeinfall für den „Borgobrand“ (1514) in den vatikanischen Stanzen zurück,

14 Zu Tizians Verwendung verschiedener Malmodi in einem Gemälde seit den 1540er Jahren s. Valesca v. Rosen 2002, 299 ff., Kap. „Der sichtbare Pinselstrich und die Selbstbezüglichkeit der Malerei.“

Die Präzision, mit der wichtige Ausdrucksträger, die Augen und die bellend geöffnete Schnauze mit dem Rotakzent der Zunge zwischen weißen Zahnreihen, wiedergegeben sind, bringt die Vorstellungskraft des Betrachters dazu, den im Übrigen nur skizzenhaft angedeuteten Tierkörper auf Grund seiner Wirklichkeitserfahrung zu ergänzen, ihn sogar in Bewegung zu sehen.

- Bei den locker aus dem Handgelenk hingeschriebenen Lichthöhungen auf Faltenstegen und -wellen des Bettüberwurfs und des Wamses vom Orgelspieler, weiß mit trockenem Pinsel in die noch nicht durchgetrocknete Lokalfarbe hinein, geht es nicht um bravouröse Pinsel-Zauberei wie beim Hündchen (*bravura*), sondern um lässige Eleganz des Vortrags (*sprezzatura*).

- Die Landschaft ist zumeist aus groben, breit und opak aufgetragenen Farben aufgebaut, die vorne wie lehmige Erde aussehen. Die Einzelheiten, Bäume, Architekturen und ein von zwei Schimmeln gezogener Reisewagen sind konturlos in den Farbfluss eingeschmolzen, als würden sie in der feuchten Abendluft verschwimmen. Farbmaterie und Pinselstrich kann man auch aus der Entfernung erkennen. Das Gemachte wird mit der Illusion mitgesehen. Offenbar soll dem Betrachter gezeigt werden, dass die Landschaft nicht den Venusraum als Ausblick fortsetzt, sondern wie ein gemalter Bühnenprospekt die Szene im Vordergrund ergänzt.

- Eine subtile Art des Farbauftrags formt den weiblichen Akt: Mehrere teils semi-transparente, teils opake Schichten fein vertriebener Farbmaterie bilden auf der Leinwand eine zusammenhängende Farbhaut in Analogie zur menschlichen Haut. Konturierende Linien sind weitgehend vermieden. Was Daniela Bohde (2002) für die gemalte Haut der *Venus von Urbino* festgestellt hat, gilt auf anderer Stilstufe auch für die Haut der Venus im Berliner Gemälde: Tizian schaffe „mit seinem Inkarnat eine dem Alterungsprozess enthobene schimmernde Substanz, die ganz aus dem physischen Fleisch entwickelt ist, es in ihrer Idealität aber übertrifft. Das Ergebnis ist keine Abwertung des natürlichen Körpers, sondern seine Verklärung.“ (148)

Der ästhetische Genuss des Betrachters am Kunstcharakter der ausgereiften koloristischen Malweise des Venezianers liegt wesentlich im geistigen Nachvollzug des Malaktes, der zugleich Körperbeteiligung durch Annäherung und Abstandnehmen fordert, ein neues Rezeptionsverhalten.

Schließlich wird der Betrachter bemerken, dass die Frau, die sein „Blut in Wallung“ (Ludovico Dolce)¹⁵ gebracht hat, eine Kunstfigur ist, in der Tizian das antike Inbild erotischer Frauenschönheit, das in zahlreichen Repliken überlieferte Standbild der *Knidischen Venus* des Praxiteles, in eine entsprechend kontrapostisch ponderierte Liegefigur transponiert und durch seine Farbmalerei gleichsam zum Leben erweckt hat.

*

Exkurs: Daniel Arasse hat (1997) in einer subtilen Analyse der *Venus von Urbino* (1534) gezeigt, dass Tizian den Betrachter dazu anleitet, sein Bilddenken nach-

15 Ludovico Dolce in einem Brief an Alessandro Contarini aus den 1550er Jahren, zit. nach Bohde 2002, 14.

zuvollziehen und auf diese Weise den tieferen Bedeutungssinn seines Werks zu erfassen. Auch in diesem Bilde einer liegenden *donna nuda* gibt es eine schmale, vom Bett vollständig ausgefüllte vordere Raumzone, die sich durch ihre Struktur vom anschließenden Bildraum, dem Einblick in ein Palastzimmer, grundlegend unterscheidet, obwohl beide Räume thematisch zusammengehören. Sie würden sich „contiguous but not continuous“ zueinander verhalten. Der scheinbar zum Greifen nahe Frauenkörper „is painted in an unlocable >in between<“ (zwischen perspektivischem Bildraum und Realraum) und werde dadurch „a (pure) objekt of glance, a (pure) body of painting, untouchable despite its proximity offered only to the visual [...] impulse“ (Arasse 1997, 101), so dass der Betrachter die äußerst erotische junge Frau und darüber hinaus das ganze Bild nicht mehr nur mimetisch, sondern auch ästhetisch wahrzunehmen lerne.

Die gleiche Absicht ist nach Felix Thürlemanns Interpretation (2008) im Bilde der *Venus vor dem Spiegel* (um 1555) zu erkennen. Der Betrachter fühlt sich: beim genussvollen Anblick der halb entblößten Göttin durch deren Blick aus einem von Cupido gehaltenen Toilettenspiegel als Voyeur ertappt. Tizian sei es in diesem Plot darum gegangen, „die mimetische Bildauffassung, die Grundlage jeder erotischen Bildwahrnehmung, ironisch aufzubrechen und den weiblichen Körper als Produkt künstlerischer Invention auszustellen.“ (81)

*

Das Berliner Bild ist formal und inhaltlich komplizierter: Der Orgel spielende Kavalier und die Göttin können, eingeschlossen in ihre verschiedenen Sphären, nicht miteinander kommunizieren. Der Blick des jungen Mannes geht an den Göttern vorbei.¹⁶ Er erfasst sie jedoch mit weit aufgerissenem Auge visionär. Seine Haltung drückt Konzentration auf das innere Sehen aus, das Intensität durch die horizontale Linie in den Aufschnitten der Orgelpfeifen als inverse Sehstrahl-Richtung erhält. Was der Jüngling erschaut, sind nicht die sexuellen Reize der Frau, die den realen Betrachter fasziniert hatten, sondern ist die verhalten erotische Szene zwischen Venus und dem kleinen Liebesgott: Cupido nähert sein Gesicht der Wange der Mutter, als wolle er sie küssen, und sieht sie kindlich bewundernd an, während er mit der Linken über ihren linken Oberarm hinweg zärtlich an ihre Brust greift. Ihr Blick hingegen ist traumverloren, als nehme sie das Kind gar nicht wahr. Dessen Liebesbezeugungen sollen vor allem auf ihre liebreizende Schönheit aufmerksam machen. Mit honigblondem Haar, dunklen Augen unter perfekt gebogenen dunklen Augenbrauen, kleinem Mund, breiten Schultern und wenig entwickelten Brüsten, verkörpert sie das Schönheitsideal der Zeit.¹⁷ Durch den reichen, kostbaren Schmuck, die kunstvoll aufgesteckte Frisur und das Schoßhündchen gleicht sie einer Dame der venezianischen Nobilität. Der junge Mann kann ihr nur verehrende Bewunderung entgegen bringen.

*

16 Nicola Suthor (2004, 154): „Sein Blick, berücksichtigen wir seine räumliche Situation vor dem Bett, müsste an Venus vorbeigehen.“ Dennoch ist sie der Meinung, dass der Kavalier Venus „wie gebannt anstarrt“ und erklärt die Diskrepanz zwischen ihrer Beobachtung und Deutung mit Unsicherheit in der Darstellung, die Tizian in den Madrider Bildern überwinde.

17 Mary Rogers 1987.

Was aber bedeutet die Orgel in diesem Zusammenhang? Das Positiv war in der Kunst des 15./16. Jahrhunderts ein geläufiges Attribut der *Musica*.¹⁸ Auch in Tizians Gemälde weist die Betonung des tönenden Werks darauf hin, dass es im Bilde um Musik und Musizieren an sich geht. Dass das Instrument hinter dem frontalen Prospekt und dass der Kalkant, der die Bälge bedienen muss, damit es gespielt werden kann, im verfügbaren Bildraum nicht unterzubringen sind, ist auf dieser Bedeutungsebene unwichtig.

Exkurs: Otto Brendel (1946), hatte erstmals erkannt, dass die Bilder der Werkgruppe *Venus mit dem Musiker* nicht anekdotisch gedeutet werden dürfen. Er sah im musizierenden Orgelspieler, der sich der Göttin der Schönheit zuwendet, eine Allegorie der neuplatonischen Vorstellung von den „geistigen Sinnen“ Hören und Sehen, die den Menschen befähigten, in der Harmonie der Töne und in der Schönheit von Dingen und Körpern die Vollkommenheit Gottes zu erkennen.¹⁹ Seine Deutung und Erwin Panofskys (1967) Weiterentwicklung, lösten eine Kontroverse aus. Den Kritikern schien sie nicht mit dem provozierenden erotische Reiz der Venus-Gestalt vereinbar zu sein, doch fanden die Befürworter eines allegorischen Bildverständnisses auf Dauer mehr Zustimmung,²⁰ und es gilt mittlerweile als wahrscheinlich, dass der Maler für seine Bilderfindung von den allgegenwärtigen Ideen des Neuplatonismus profitiert hätte. Die Frage ist, in wieweit, bzw. auf welche Weise das für das Berliner Bild zutreffen könnte?

Das Orgelpositiv steht im Berliner Bilde nicht unbedingt „für die Musik in ihrer anspruchsvollsten, unbedingtesten und großartigsten Form“, in der himmlische Harmonien hörbar werden, wie man auf Grund moderner Musikerfahrung mit Volker Herzner (1993) meinen könnte. Der elegante Kavalier, der sich an ihm versucht, deutet auf profane Verwendung. Es gehörte seit dem späten 15. Jahrhundert zu den beliebtesten, in ganz Europa verbreiteten Begleitinstrumenten der weltlichen Vokalmusik, bis es in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hinter der leichter handhabbaren Laute zurücktrat²¹ (entsprechend ersetzte Tizian den Orgelspieler in den beiden späten Gemälden der Werkgruppe durch einen Lautenschläger).

18 Beispielsweise am Bronzegrabmal des Papstes Sixtus' IV. in St. Peter in Rom von Pollaiuolo 1484, oder in der Kupferstichfolge der *Artes Liberales* von Georg Pencz 1541, (Hollstein 82-88). In den genannten Beispielen wird das Instrument von *Musica* gespielt mit einem Putto als Kalkanten. Gemeint ist die Musik als Disziplin der *Septem artes liberales*. Noch auf Notendruckten von Monteverdis Werken findet sich das Pfeifenwerk des Orgelpositivs als Symbol der Musik.

19 Maßgeblich war Marsilio Ficinos Traktat *De Amore*, 1469 als Kommentar zu Platons Gastmahl verfasst, 1484 lateinisch, 1544 italienisch als *Il libro dell'Amore* selbständig veröffentlicht.

20 Zu den Kritikern gehörten vor allem Ulrich Middeldorf und Alfred E. Hamill (Letter to the Editor des Art. Bull. 1947, 65-67) sowie Charles Hope (1976/80). Dagegen knüpften David Rosand (1976/80) und Rona Goffen (1997) an Brendel/Panofsky an. Andere allegorische Interpretationen schlugen Volker Herzner (1993) und Daniela Hammer-Tugendhat (1994) vor. Nicola Suthor 2004 zog strukturelle Parallelen zu zeitgleich in Venedig auftretenden neuen Musikformen, besonders zum Madrigal.

21 Quoika 1957.

Der Orgelspieler ist ohne Frage ein Dilettant. Ein Musikinstrument zu beherrschen, gehörte zu den gesellschaftlichen Fähigkeiten, die von einem Kavalier erwartet wurden. In Baltassare Castigliones viel gelesenen *Il Libro del Cortegiano* (zwischen 1508 und 1518 verfasst 1528 in Venedig gedruckt), in dem eine fiktive Gesprächsrunde am Hofe der Gonzaga in Urbino²² Eigenschaften, Fähigkeiten und Verhalten des idealen Höflings erörtert, fordert Graf Ludovico da Canossa: „Ihr müsst wissen Signori, dass ich mich mit dem Hofmann nicht zufrieden gebe, wenn er nicht auch Musiker ist und sich auf verschiedene Instrumente versteht und außerdem mit Singen und Spielen nach Partituren erfahren ist. Denn wenn wir es recht bedenken, kann man in der Muße keine schicklichere und löblichere Erholung von Mühen und keine bessere Arznei für kranke Gemüter finden als Musik, und hauptsächlich an Höfen, wo man außer, daß sie jedem eine Zuflucht vor Überdruß verschafft, vieles tut, um den Damen zu gefallen, deren zarte und weiche Herzen leicht von Harmonie durchdrungen und von Süßigkeit erfüllt werden. Es ist daher kein Wunder, wenn sie in alten und gegenwärtigen Zeiten den Musikern stets geneigt gewesen und die Musik als höchst angenehme Herzensspeise betrachten.“ (Castiglione/Baumgart [1528] 1960, 1. Buch Kap. XLVII). Nur die Alten würden musizieren, „um ihr Herz von jenen kummervollen Gedanken und schweren Plagen, mit denen unser Leben erfüllt ist, zu befreien, und um jenes Göttliche zu genießen, das Pythagoras und Sokrates, wie ich glaube, in der Musik verspürten.“ (Castiglione/Baumgart [1528] 1960, 2. Buch, Kap. XIV).



Abb 5: Kupferstich von Crispijn de Passe nach Maarten de Vos *Adolescentia Amori*, 1596. Ausschnitt (Foto Autor)

Die profane Vokalmusik des 16. Jahrhunderts kreiste um die Macht Amors, die das Begehren entfacht, doch den Liebenden oft ins Unglück stürzt. Musik und Erotik waren ein variationsreich durchgespieltes Thema der Bildkünste.²³ Nach Linda Ph. Austern (2002) galt pro

22 Castiglione war 1504 selbst Teilnehmer an einer Gesprächsrunde am Hofe von Urbino gewesen. Zu den Gästen hatte auch Pietro Bembo gehört. (Zapperi 2010, 32-44)..

23 Zur gesellige weltliche Musik zählten neben Tänzen vor allem Lieder, die mehrstimmig *a capella*, mit Instrumentalbegleitung, mitunter auch rein instrumental vorgetragen wurden. Die Texte der in Obertalien beliebten *Frottola*, später des *Madrigals*, handelten der Petrarca-Mode entsprechend zumeist von unglücklicher Liebe. Auch die Titel des 1501 in Venedig von Ottaviano dei Petrucci gedruckten *Odhecatons*, einer Sammlung von Instrumentalsätzen zu den populärsten internationalen *Canzonnen*, weisen auf diesen Themenkreis.

fane Musik im 16./17. Jahrhundert international als Zeitvertreib, verführerisch, gar als Weg zur Verdammnis. Bestimmte Musikinstrumente konnten die fleischliche Liebe symbolisieren. Chrispijn de Passes Kupferstich nach Maarten de Vos, *Adolescentia Amori* von 1596,²⁴ den Austern hierfür als Beleg anführt, lässt sich motivisch mit den Bildern der Werkgruppe *Venus mit dem Musiker* vergleichen: Ein jugendlicher, die Laute schlagender Kavalier sitzt, umgeben von weiteren Musikinstrumenten, neben Venus und sieht ihr verliebt in die Augen, während Amor mit Pfeil und Bogen auf ihn zielt und die Göttin ihn auf die Freuden des leichtfertigen Lebens hinweist, die im Hintergrund dargestellt sind: auf der einen Seite eine locker Gesellschaft bei ausgelassenem Gelage und Tanz in einem Lusthaus, auf der anderen ein spazierendes und ein sich liebendes Paar im Gehölz nahe einem Garten. Die Musik ist hier Liebesvorspiel, oder nach Shakespeare „food of love“ (Anfang von *Twelfth Night or, what You Will*).

In Tizians Berliner Gemälde wird das Thema in anderem Zusammenhang ethisch wertend behandelt. Das Aussehen der Orgelpfeifen lässt weder an Harmonien denken, die „das Herz mit Süßigkeit erfüllen“, noch an unbekümmerte Liebeslust. Ihre metallisch harten Rundungen, deren Graublau ins Rötliche changiert, wirken aggressiv. Der kalten Härte der starren Pfeifen-Röhren auf der männlichen Seite des Bildes sind auf der weiblichen die Weichheit und Wärme des roten Vorhangs entgegengesetzt. Indem der Vorhangzipfel auf den Schoß der Venus zeigt, wird der Gegensatz sexuell konnotiert und den Orgelpfeifen eine phallische Bedeutung zugewiesen.²⁵ Auch der Parierdolch, den der Jüngling als Bestandteil seiner Garderobe rechts am Gürtel trägt, mag hier eine sexuelle Symbolik haben. Jedenfalls erinnert er an Gewalt bereite Männlichkeit und spitzt die erotische Spannung zwischen bekleidetem Mann und nackter Frau sexuell zu. Dagegen stellt die kindliche Zärtlichkeit Cupidos, der ohne seine Waffen der Schönheit der Mutter huldigt, eine Seelen-Erotik dar. Musizieren und Hören werden als physisch-sinnliche Vorgänge gezeigt, denen im visionären Schauen die rein geistige Form der visuellen Wahrnehmung gegenübergestellt ist.

*

Beherrschung der sexuellen Triebenergie, war ein zentrales Thema der frühmodernen Gesellschaft.²⁶ Baltasare Castiglione lässt hierzu Pietro Bembo, eine Autorität in Fragen der höfischen Liebe, das Wort ergreifen. Der venezianische Nobile. Literat und spätere Kardinal, (ein früher Freund und Gönner Tizians) hatte in seinem Erstlingswerk „Die Asolaner“ (Gli Asolani, 1502 fertig gestellt, 1505 in Venedig gedruckt)²⁷ in unterhaltsamer und zu

24 Der Kupferstich gehört zum Zyklus *Vier Lebensalter* (*Adolescentia Amor* mit Venus, *Juventus Labori* mit Minerva, *Viribilitas Honori* mit Juno und *Senectus Dolori* mit Saturn), Hollstein 488-491.

25 Hammer-Tugenhat (1994), Rona Goffen (1997), Lauri Schneider-Adams (2004), Nicola Suthor (2004) sehen einen phallischen Ausdruck der Orgelpfeifen in erster Linie in den Madrider Bildern in Verbindung mit dem Blick des Orgelspielers, der, wie sie meinen, auf das Geschlecht der Göttin gerichtet sei. Zur sexuellen Konnotation der Kleinorgel s. a. Jones 1994. Ein Beispiel für die sexuelle Metaphorik der Orgelspiels in der Umgangssprache ist die Redewendung im Bericht der Prostituierten Nana in Pietro Aretinos *Ragionamente e Dialogo* (1528): „puremi lasciai toccare fino all organo“, nachdem sie ihren Freier raffiniert hingehalten hatte. (Ausgabe a cura di G. B. Sgarotti, Milano 1988, 110)

26 Hoffmann 1978.

27 Zur Analyse und Kontextualisierung des Werks s. Christin Pfeiffer 2005.

gleich literarisch ambitionierter Form die neuplatonisch-christliche Liebeslehre populariert: Bembo's Vortrag am Ende von *Il Libro del Cortegiano* stellt die Quintessenz aus seinem Buch dar.

„Wenn sich dem Hofmann der Anblick einer schönen Frau bietet, von artigen Sitten und edlem Benehmen begleitet, so dass er, der in der Liebe erfahren, den Einklang der Wallungen seines und ihres Blutes erkennt [...], dann muß er bei diesem Beginn schon für schnelle Abhilfe suchen, die Vernunft wecken und mit ihr die Festung des Herzens besetzen und den Sinnen und Begierden die Zugänge [...] sperren. Wenn so die Flamme erlischt, erlischt auch die Gefahr; wenn sie aber währt oder wächst, dann muß der Hofmann [...] den Entschluß fassen, jede Häßlichkeit der gemeinen Liebe gänzlich zu fliehen und unter der Leitung der Vernunft den Weg der göttlichen Liebe einschlagen, [...]. Er muß ferner bedenken, dass man [...] auch in keiner Weise durch Berühren die Schönheit genießen oder das Verlangen stillen kann, das sich in unseren Herzen erregt, sondern allein mit jenem Sinn, dessen wahrer Gegenstand die Schönheit ist, nämlich mit dem Sehvermögen. Er verwerfe also das blinde Urteil der anderen Sinne und genieße mit den Augen, Glanz, Anmut, Liebesfunken, Lächeln und alle anderen lieblichen Zierden der Schönheit, desgleichen durch das Gehör die Süßigkeit der Stimme, den Wohlklang der Worte und die Harmonie des Gesangs; und so wird er die Seele vermittels dieser beiden Sinne, die wenig Körperliches an sich haben und Diener der Vernunft sind, mit der süßesten Speise laben, ohne durch ein auf den Körper gerichtetes Verlangen irgendeiner unehrenhaften Begierde zu verfallen.“ (Castiglione/ Baumgart [1528] 1960, 4. Buch, Kap. LXII, 398/99) „Wenn die Seele [...] sich aber vom Urteil der Sinne führen lässt [statt von der Vernunft], verfällt sie in die schwersten Irrtümer und meint, dass der Körper, an dem sie die Schönheit erblickt, deren Hauptsache sei, weswegen sie es für ihren Genuß als notwendig erachtet, sich aufs innigste mit jenem Körper zu vereinen. Das ist falsch.“²⁸

Der junge Höfling braucht allerdings nicht sogleich den „Weg der göttlichen Liebe ein-[zu]schlagen.“ Der *amore spirituale*, den Bembo am Schluss seiner Ausführungen in religiöser Schwärmerei preist, so dass ihn eine Hofdame am Rockzipfel in die Wirklichkeit zurückholen muss, ist, darin sind sich die Gesprächsteilnehmer einig, etwas für den alternenden Hofmann. Bembo soll nur dem jungen Kavalier den Weg zur glücklichen Liebe zeigen, die „weder Tadel noch Mißvergnügen mit sich bringt“ (Castiglione/Baumgart [1528] 1960, 4. Buch, Kap. L, 383). Die neuplatonische Schönheit wird bei Castiglione, so Brendel (1947, 69/70), zum „attribute of the >beloved<“ profaniert. Brendel zählt die Werkgruppe *Venus mit dem Musiker* „among the numerous after-effects of Castiglione's book“.

Man darf annehmen, dass Tizian die verbreiteten Bücher von Bembo und Castiglione gelesen hatte. Ihn interessierte wie Castiglione die gesellschaftliche Nutzenanwendung der neuplatonischen Spekulationen, die, worauf zahlreiche Liebestraktate in der Nachfolge von Ficinos *De Amore* hindeuten, Gesprächsthema in den höheren Gesellschafts-Kreisen, besonders in der höfischen Gesellschaft war, zu der Tizians zahlungskräftigste Kunden gehörten.

28 Auf diese Textstellen bezieht sich Brendel (1946) in seiner neuplatonische Deutung der Bilder der Werkgruppe, Herzner (1993) gründet darauf seine Ablehnung.

Der Kavalier im Berliner Gemälde wendet sich dem *amore onesto* zu, wie Castigliones Bembo es fordert, nicht zuletzt aus Vernunftgründen, weil die Liebenden, die „sich vom Urteil der Sinne verführen“ lassen, äußerst unglücklich lieben würden: „denn bei dieser Liebe fühlt man weder am Anfang noch im Verlauf je etwas anderes als Kummer, Qualen, Schmerz, Not und Mühsal, so daß man sagen kann, Blässe und Kummer, unaufhörliche Tränen und Seufzer, ständiges Schweigen oder Jammern und Todessehnsucht, kurzum äußerstes Unglücklichsein, seien die Eigenschaften, die den Liebenden zukommen.“ (Castiglione/ Baumgart 4. Buch, Kap. LII, 386/87). Diese fatalen Folgen der „unehrenhaften Begierden“ deuten sich im gefährlichen Aussehen der phallischen Orgelpfeifen sowie im Drohen einer dunklen Wolke an, die über dem Kopf des Kavaliere aufzieht²⁹ und ihn zur Landschaft in Beziehung bringt.

Die Landschaft hat nicht nur Bedeutung „als evokativer Bildraum“ für den Seelenzustand des Protagonisten (Suthor 2004, 160); in ihr spielt sich auch eine Geschichte ab, die sicherlich mit dem jungen Mann zu tun hat (Abb. 6): Ein von zwei Schimmeln gezogene Reisewagen, der nahe der Bildmitte die Aufmerksamkeit auf sich zieht, bewegt sich eilig eine Hangschräge hinan auf eine Ortschaft zu, um sie noch vor Einbruch der Dunkelheit zu erreichen. Ziel des Reisenden kann nur die Villa sein, die sich neben dem Kirchturm und einem Rondell durch ihre Positionierung in der Mittelachse des Bildes aus der Silhouette des Ortes heraushebt. Die Pferde traben, obwohl es bergan geht. Sie können als Metapher für leidenschaftliches Verlangen des Reisenden gelten, mit der geliebten Bewohnerin des Herrensitzes wiedervereinigt zu sein. So etwa hätte wohl ein belesener Zeitgenosse Tizians die Darstellung gedeutet, da die Geschichte als ein häufiges Motiv in der neupetrarkistischen Canzoniere-Dichtung bekannt war. In diesen Zyklen nach dem Vorbild von Petrarca's Canzoniere³⁰ geht es nach Gerhard Regn (1987) stets um ein erzählendes Ich, das seine „affektistischen und ethischen Erlebnisse“ in der Entwicklung eines schmerzlichen Liebesverhältnisses zu einer unerreichbaren Dame darstellt. Zwischen Reflexionen und Gefühlsschilderungen wird die Handlung durch eine Reise des Liebenden vorangetrieben. Das Ich tritt sie an, um vor der aussichtslosen Liebe zu fliehen oder ist aus äußeren Gründen gezwungen, sich zeitweilig von der Geliebten zu entfernen, und kehrt wie im Bilde voller Erwartung zurück. Lokale Situationen werden als Echoräume der Emotionen des erzählenden Ichs beschrieben, z. B. die Landschaft als idyllisch erweiterter *locus amoenus*. Im Gemälde ist sie ein *locus horridus*, eine farblos braune, kahle und karge

29 Dagegen Nicola Suthor (2004, 160/61): die Wolke kündige den Moment der „fraglos sexuell konotierten Initiation“ des Jünglings an, „den Moment also, in welchem er ihrer sinnlichen Wirkung erlegen, Venus schließlich erobern wird. Die Wolke verhängt gleichsam den zukünftigen Moment der Entladung über das Figurenpaar im Vordergrund, dessen erotische Spannung sich im Fluchtpunkt der Landschaft zusammenzieht.“ So abwegig diese Interpretation m. E. ist, hebt sie zu Recht die Macht des Sexuellen hervor, die in dem Bilde verhandelt wird..

30 Gerhard Regn 1987, 24-44; Ulrike Kunkel (1987, 188) beschreibt die Dramaturgie in einem neupetrarkistischen Zyklus: Der Liebende richte seine widerstreitenden Gefühle „solange an eine ideal tugendsame, sich seinem *desio igordo* selbstredend verschließende Dame, bis ihm *ultinamente* der *trapasso* [...] *nell' amore onesto* am Ende seiner Liebesgeschichte gelingt und er auf den langen Weg *dall'amore lascivo all' onesto, e delle bellezze sensibili a quelle intelligibili* zurückblicken, und sich – von *perturbazioni* und *lascivie* nunmehr befreit – zu *piu difficile trapasso* [...] *dall'amore dell'anima all'amore di Dio* anschicken kann.“

Hügellandschaft, durch die sich der Wagen bewegt. Der Ort ist abweisend befestigt. Auf ihm liegt der Schatten der bedrohlichen Wolke. Das eisblaue Gebirge über dem Herrenhaus lässt die Unerreichbarkeit des ersehnten Liebesglücks ahnen. Diese Geschichte bildet im wörtlichen wie im übertragenen Sinne den Hintergrund für die Entscheidung des Kavaliers.^{31*}



Abb. 6: Ausschnitt aus Tizians *Venus mit dem Orgelspieler* in der Gemäldegalerie Berlin. (Foto Autor)

*

Kavalier und Betrachter sind im ästhetischen Sublimieren des grob sinnlichen Begehrens bzw. der platten mimetisch-erotischen Bildwahrnehmung durch erkennendes Sehen verbunden, das im Auge des Kavaliers bildwirksam dargestellt ist.

Das Sehen übt nach allgemeiner Vorstellung im 16. Jahrhundert die Herrschaft über alle Sinne aus. Auch sinnliche Lust an einem schönen Körper werde, nach Leonardo da Vinci³² zuerst durch das Auge vermittelt. Daher sei der Unterschied zwischen einem realen und ei-

31 Dagegen bringt Roberta Giorgi (1990, 113-17) das Gemälde mit der Hochzeit des Infanten Phillip von Spanien, den sie im Orgelspieler vermutet, mit Maria Tudor 1554 in Zusammenhang. Das Reisegefährte sei eine Allegorie dieser Verbindung: die beiden Schimmel, Symbole der Leidenschaft, würden durch die Ehe gezähmt und zusammen gespannt, sodass das Ehepaar die herrscherlichen Aufgaben gemeinsam im Gleichtakt bewältigen könne. Doch selbst wenn der junge Mann den Infanten darstellen würde, wäre eine Allegorie der staatspolitisch bedeutenden Eheschließung klein und verschwommen im Bildhintergrund undenkbar gewesen.

32 Meiner Paraphrase von Leonardos Gedanken liegt die von Mary Pardo (1993, 65) zitierte englische Übersetzung einer Passage aus dem posthum zusammengestellten *Libro di pittura* (Codex Urbinas Latinus 1270, hg. v. A. Mc-Mahon, Princeton 1956), zugrunde.

nem gemalten Körper nachrangig. Die Malerei vergrößere die Augenlust, weil erst die Kunst die Körperschönheit in ihrer Vollkommenheit sichtbar mache. Unter dem Eindruck von Leonardos Gedanken³³ lässt Castiglione den Grafen Ludovico da Canossa für Übung des Höflings in der Malkunst plädieren: Sie sei „Ursache eines großen Vergnügens. Das mögen diejenigen bedenken, die von der Betrachtung der Schönheiten einer Frau so viel Genuss haben, dass sie sich im Paradies zu befinden glauben, auch ohne malen zu können. Wenn sie dies aber könnten, würden sie ein noch sehr viel größeres Vergnügen haben, weil sie die Schönheit, die in ihrem Herzen derartige Befriedigung erzeugt, weit vollkommener erkennen können“ (Castiglione/ Baumgart [1528] 1960, 94).

Wie die wechselseitige Steigerung von erotischem und ästhetischem Genuss in der Kunst Tizians funktioniert, hat Daniela Bohde (2002, 345) an der *Venus von Urbino* gezeigt: „Die Taktilität des Farbauftrags verbindet durch ihre sinnliche Wirkung den Körper des Betrachters mit dem gemalten [...] Körper und verstärkt so die erotische Wirkung, die bereits vom Motiv ausgeht. [...] Die erotische Attraktion wird zur Matrix für den ästhetischen Genuss. Im schönen Körper zeigt sich die schöne Malerei.“

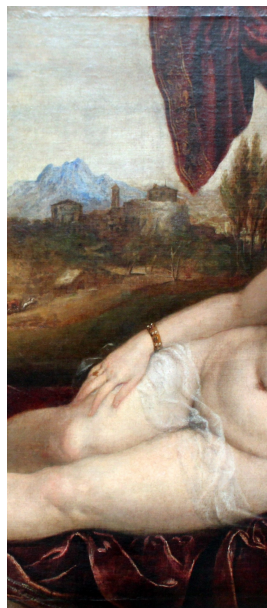


Abb. 7: Ausschnitt aus Tizians *Venus mit dem Orgelspieler* in der Gemäldegalerie Berlin. (Abb. 2)

Cupidos Annäherung an die Mutter darf vielleicht als Metapher der Malerei Tizians gedeutet werden: Indem der Liebesgott die vor sich hin Träumende intensiv betrachtet, führt seine Hand ihre Schönheit vor, so wie die Hand des Künstlers die im Wirklichen erschaute Schönheit malend sichtbar werden lässt.³⁴ Das Malen war, wie Ulrich Pfisterer (2014, 46-48) nachweist, für Tizian ein erotischer Vorgang, ein Akt des „fortwährenden Sinne, Imagination

33 Über die Beziehung Castiglione-Leonardo Oskar Bätschmann in Varchi/Bätschmann 2013, 49-52.

34 In seiner *Imprese* mit dem Wahlspruch NATURA POTENTIOR ARS (Kupferstich in Ludovico Dolce: *Imprese Nobili et Ingeniose*, Venedig 1578) stellt Tizian seine Malerei als Bärenmutter dar, die ihrem noch unförmigen Jungen, indem sie es leckt, Leben und Gestalt gibt. Bohde 2002, 145 u. 322-25 mit Verweisen auf

und Verstand vollkommen erfassenden Liebesbegehrens des Schönen.³⁵ Sein Schaffensprozess sei von Zeitgenossen mit dem Liebesakt verglichen worden. Tizian hätte als Venusmaler und -jünger gegolten.

Im Berliner Gemälde stellen die gegensätzlichen Zeigerichtungen des Vorhangzipfels auf den nahe vor Augen stehenden Schoß der Venus und des unerreichbar fernen Gebirgsgipfels als Metapher unerfüllbaren Sehns die Spannweite eines umfassenden Liebesbegehrens dar, wobei die Wertung auf der Sehnsucht-Metapher als dem inhaltlichen Fluchtpunkt der Komposition liegt (Abb. 7).

II

Die beiden bis auf wenige bemerkenswerte Eigenheiten nahezu identischen Fassungen von *Venus mit dem Orgelspieler* im Prado in Madrid (Abb. 9 und 11) ähneln dem Berliner Bild trotz größerer Formate in den Grundzügen der Komposition und im Umriss der lebensgroßen Protagonisten (Abb. 8); gleichfalls ist der Bildraum in eine schmale Zone vorne und einen anschließenden Tiefenraum aufgeteilt, insgesamt aber autonom gegenüber dem Raum des Betrachters. Orgelspieler und Venus teilen sich denselben Bildraum.

Besonders auffällig ist die andere Gestaltung des Hintergrundes: Statt der voralpinen Landschaft eine breite Schneise in einem lichten Zypressenhain, die sich auf einen fernen Gebirgszug mit einer davor liegenden befestigten Siedlung öffnet. Vorne steht ein großer Schalenbrunnen, weiter hinten wandelt (wie im Kupferstich *Adolescentia Amori*, s. Abb. 5) ein Paar in die Raumtiefe, und einzelne Wildtiere sind hier und da verteilt. Der weibliche Akt ist nur in einem der beiden Bilder durch Cupido als Venus gekennzeichnet. Im anderen wendet sich eine venushaft dargestellte Frau einem Hündchen zu. Seltsamerweise sitzt der Kavalier statt auf einem Schemel auf dem Fußende des Bettes vor dem detailreich dargestellten Prospekt des in den Raum gedrehten Orgelpositivs, das hier, ohne von ihm verdeckt zu werden, eine eigene Bedeutung als Musikinstrument hat. Die Herren in den Madrider Bildern unterscheiden sich in Physiognomie, Alter, Kleidung und Bewaffnung. Doch die Farben ihrer Kleidung, Schwarz bis auf goldgelbe Ärmel und Pluderhose, sind durch dasselbe Farbkonzept für beide Bilder festgelegt, das durch das Dunkelgrün des Zypressenhains bestimmt wird. Die kühle Farbstimmung, die sich auch auf das Inkarnat des Aktes auswirkt, hält den Betrachter auf Distanz.

Rosand (1993, 113) und Pardo (1993, 84), Garrard 2004.

35 Ulrich Pfisterer (2004, 47), Allerdings bezieht er sich auf *Venus mit dem*

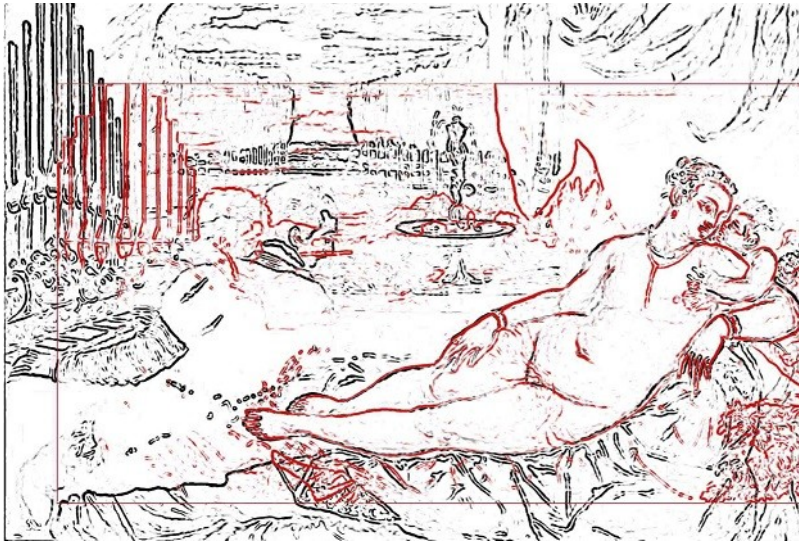


Abb. 8: Tizian, *Venus mit dem Orgelspieler*. Übereinander-Projektion der Hauptkonturen der Fassungen in Berlin (rot) und Madrid Prado-Inv. Nr. 421 (schwarz).
(Dipl. Ing. Felix Habich)

Eine technische Untersuchung der Madrider Bilder hat gezeigt (Falomir 2003, 330), dass das bis dahin für das frühere, inhaltlich maßgeblich gehaltene Bild mit Venus und Cupido (Prado-Inv. Nr. 421, im Folgenden *Madrid II*), obwohl von Tizian signiert, als weitgehende Kopie des unsignierten mit Dame und Hündchen gelten muss (Prado-Inv. Nr. 420, im Folgenden *Madrid I*). Dadurch ergeben sich für beide neue Interpretationsmöglichkeiten .

*

Madrid I: Erster bekannter Eigentümer war der bedeutende venezianische Jurist, Anwalt und Kunstsammler Francesco Assonica, ein guter Bekannter, wenn nicht Freund Tizians. Es wird vermutet, dass er auch Auftraggeber des Bildes war.³⁶

Der Betrachter wird auf den ersten Blick vom leuchtenden Inkarnat der venushaften Frau auf dem Ruhelager angezogen. Doch der Kavalier an der Orgel drängt sich in das Blickfeld und stellt sich als die eigentliche Hauptfigur des Bildes dar.³⁷ Die prächtige Farbkombination Schwarz - Gold in seiner vornehmen Kleidung steht in wirkungsvollem Kontrast zur kühlen elfenbeinfarbenen Haut der Liegenden. Das Schwarz der

36 Ausführliche Informationen zum Bild, seiner Geschichte und Benennung und Literaturangaben von Miguel Falomir im Ausst.-Kat. Tiziano ... 2003, Kat.-Nr. 41, sowie unter der in der Bildunterschrift angegebenen URL.

37 Dagegen Hammer-Tugendhat (1994, 382/3): „wie ausgelöscht, fast inexistent, [...] lediglich [...] dunkle Rahmung für sie [Venus].“ und Goffen (1997, 160: „If anyone is invisible and inaudible, it is he, unseen and perhaps unheard by her – not because he is a phantasm but because she chose not to look his way or to respond to his serenade. Ignoring him may be the crudelity of la belle dame sans merci.“



Abb. 9: Tizian: *Venus mit dem Orgelspieler* (Prado-Inv. Nr. 420), Öl auf Lw. 138 mal 222,4 cm. Repro. aus O. Fischel: Tizian, Klassiker der Kunst, Leipzig/Stuttgart 1907.

Meine Arbeitsgrundlage URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/venus-recreandose-en-la-musica/3318ce42-8836-4867-acf7-276e1870294c?searchid=34814774-089f-dca7-8192-63def765f5fa>

spanischen Mode bezeugt die Seriosität des Dargestellten,³⁸ eines Herren mittleren Alters. Seine Profilansicht trägt individuelle Züge: Über einem Schnurrbart springt die spitze Nase vor, und das zurückgekämmte schwarze Haar ist leicht gewellt. Das Rapier an der linken Seite lässt an einen Adligen denken, doch wurde die Waffe im Laufe des 16. Jahrhunderts zunehmend auch von Bürgerlichen getragen. Ein weißer Überfallkragen hebt den Kopf als das geistige Zentrum des Bildes hervor. Nur der Mann, erlebt, reflektiert, handelt, und er zeigt, dass er sein Instrument beherrscht, das möglicherweise sein eigenes ist. Natürlich sitzt er beim Musizieren in Wirklichkeit nicht auf einem Bettrand. Doch um die Darstellung von Wirklichkeit geht es nicht.

Die Frau ist weitgehend passiv. Sie ruht und wendet sich beiläufig dem agilen Hündchen zu. Es hat sich auf den Hinterbeinen zu seiner Herrin aufgerichtet. Sie betrachtet es sinnierend, während ihre linke Hand auf seinem Rücken liegt. Dabei kann sie dem Spiel des Mannes nicht zuhören, denn sie ist nur in seiner Vorstellung vorhanden.³⁹ Während sein

38 Castiglione/Baumgart [1528] 1960, Buch II, XXVII, 143.

39 Otto Brendel (1946, 69) hat als erster erkannt, dass nur der Musiker als der einzig Handelnde wirklich ist und alles andere allein in seiner Vorstellung existiert. Philipp Fehl (1957/1992) rechnet die Bilder der Werkgruppe *Venus mit dem Musiker* zu einem von ihm gleichermaßen in der Malerei wie in der Literatur nachgewiesenen Genre, „in which invisible figures, playfully and realistically at once, enter unrecognized into the

Körpergewicht die Matratze niederdrückt, wird sie wie im Berliner Bild gleichsam schwebend von der unüberschnittenen abstrakten Kurve der nur dem Motiv nach aufliegenden Körperseite in der Bildebene gehalten. Ihr Kopf ist ebenfalls ein Porträt, doch er sitzt auf einem idealen Venus-Körper, ein Kompliment, das der Mann der Frau in Gedanken macht. Der theatralische, großzügig geraffte Vorhang über ihr, das große prächtige Seidenkissen hinter ihrem Kopf und ihrer Schulter, die über das Bett geworfene Samtdecke, deren unruhige horizontale Falten sie gleich Wellen heranzutragen scheinen, inszenieren sie würdevoll. Der Vorhangzipfel über ihrem Schoß fällt vor den dunklen Zypressen kaum auf und hat nur dekorative, keine Zeigefunktion. Der Betrachter soll nicht durch den Hinweis auf ihren Schoß erotisch animiert werden. Es geht in dem Bilde ausschließlich um den Kavalier in seinem Verhältnis zu der Frau, die ihn in Gedanken beschäftigt.

Seine Vorstellungskraft ist so intensiv,⁴⁰ dass er das Orgelspiel unterbricht, sich um- und weit zurückwendet, als wolle er sich vergewissern, ob, was ihm durch den Kopf geht, nicht doch wirklich sein könnte. Dabei zeigt er dem Betrachter den Rücken. Die nicht sichtbare rechte Hand hat er vom Manual genommen, damit er seine starke Drehbewegung bequemer ausführen kann. Sein linker Arm ist ausgestreckt, die Hand liegt auf den Tasten des Instruments, um das unterbrochene Orgelspiel fortzusetzen. Das Goldgelb des Ärmels hebt sich aus der Farbumgebung hervor. Lage und Beugung entsprechen der Lage der Frau. Auf diese Weise erfährt der Betrachter, dass die Musik mit ihr zu tun, wohl die Erinnerung an sie geweckt hat. Sein Blick ist aber nicht auf ihren Körper, sondern auf ihren Umgang mit dem Hündchen gerichtet. Die Szene muss besondere Bedeutung für den Mann haben, denn er beobachtet sie aufmerksam mit hochgezogener Braue.

Wie im Berliner Bild füllt das Ruhelager, hier zusammen mit der Orgel die schmale vordere Raumzone, die nicht architektonisch definiert ist. Der Landschaftsraum ist, für Tizian ungewöhnlich, einer aufdringlichen Zentralperspektive unterworfen.⁴¹ Die Konstruktion geht von der Brüstung, die die vordere Raumzone abschließt, als Basis aus. Der Zentralpunkt ist zweigeteilt und auseinandergezogen: Standorte und Kronenspitzen der Zypressen haben eigene Fluchtpunkte. Für die Bildwahrnehmung maßgeblich ist zunächst die vordere Raumzone, die einer anderen Perspektive folgt. Deren Fluchtpunkt ergibt sich aus der Verlängerung der Kanten des Orgelmanuals und liegt im Auge des Orgelspielers. Die Fluchtpunkte befinden sich auf einer unsichtbaren Senkrechten, der gemeinsamen Achse der beiden Räume, von denen jeweils ein asymmetrischer Ausschnitt zu sehen ist. Die Bedeutung des Orgelspielers wird durch die Mittelposition begründet, in die er sich in der perspektivischen Doppelkonstruktion hineinlehnt. Die Dame scheint dagegen im Vergleich mit der Berliner Venus zu seinen Gunsten an den rechten Bildrand verschoben zu sein. Tatsächlich ist ihre Entfernung von der vertikalen Rahmenleiste dieselbe.

world of human beings.“ (28).

40 In Bembo's *Gli Asolani* schildert Guismondo, wie ein Liebhaber, „seine Herzdame, die weit entfernt weilt, blitzschnell in Gedanken erreicht und sich alle Schönheiten ihres Körpers vorstellt“ (Bembo-Rumpf [1528] 1960, 130).

41 Die doppelte Raumkonstruktion wurde erstmals von Daniela Hammer-Tugendhat (1994, 373/74) analysiert und zum Ausgang ihrer Bildinterpretation: „Daß die beiden Räume eine inhaltliche Bedeutung haben, zeigt die ästhetische Struktur. Es wird kein realer Innenraum mit Fensterausblick gezeigt. [...] Durch das Gegenüber der Bildräume wird das Imaginäre als Imaginäres deutlich.“

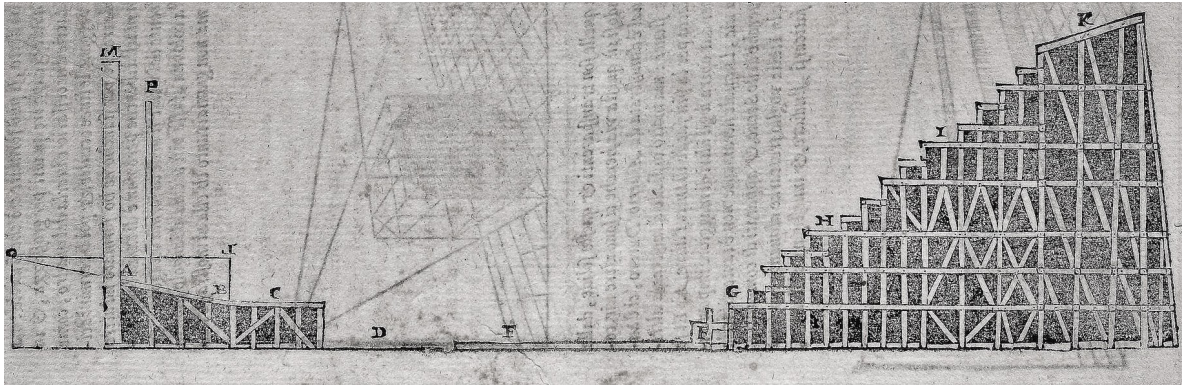


Abb. 10: Seitenriss einer Theaterkonstruktion aus Sebastiano Serlio: Il Secondo Libro di Prospettiva, in: Tutto l'Opere d'Architettura et Prospettiva, Paris 1545. Links Bühne aus Spielpodest und anschließender Schrägen des Relief-Bühnenbildes ohne die darauf hintereinander gestaffelten drei Winkelkulissen. Aus dem Exemplar der Universitätsbibliothek Heidelberg.

URL: <http://digi.ub.uni-Heidelberg.de/diglit/serlio1584/0134?id=493b5c58b37084843402f2de7e72a22e>

Die Beziehung des vorderen Bildraums zum leicht „hochgeklappten“ perspektivisch forcierten Tiefenraum der Landschaft erinnert deutlicher als das Berliner Bild an die zeitgenössische Theaterbühne, insbesondere an die Serlio-Bühne (Abb.10), in der das Theater des 16. Jahrhunderts seinen höchsten Entwicklungsstand erreichte:⁴²

Exkurs: An das Spielpodest, das im Verhältnis 5 zu 1 breiter als tief ist, schließt sich auf leicht ansteigender Fläche ein zentralperspektivisch konstruiertes Reliefbühnenbild als vorgetäuschter Tiefenraum an, der, vom Spielpodium abgesetzt, nur vorne betretbar ist. Er wird von drei nahe hintereinander gestaffelten Seitenkulissen und einem abschließenden, gemalten Prospekt gebildet. Während der Fluchtpunkt für die Anordnung der Kulissen auf der Schrägfläche der Augenhöhe eines vor dem Podest stehenden Zuschauers entspricht, richtet sich der Fluchtpunkt des oberen Abschlusses der Kulissen und der Prospektbemalung nach der Augenhöhe eines Schauspielers auf dem Podium. Durch Aufteilen und Auseinanderziehen des perspektivischen Zentralpunktes wird wie bei Tizians Landschaft der Eindruck übertriebener Verkürzung vermieden. Das Bühnenbild wurde im Laufe einer Vorführung nicht gewechselt. Ein Vorhang war – so es ihn gab – hinter der Spielbühne angebracht und verhüllte vor Spielbeginn das Bühnenbild. Er konnte möglicherweise auch dazu dienen, eine Szene, die nicht zum Bühnenbild passte, abzuschirmen.⁴³

In Tizians Gemälde gibt es zwar keine Seitenkulissen, nur einen Landschaftsprospekt, vor dem der große Schalenbrunnen nahe der Brüstung wie ein Requisit im noch begehbaren

42 Sebastiano Serlio: Tutte l'Opere d'Architettura et Prospettiva, Vol. II, Paris 1545. Zur Struktur der Serlio-Bühne siehe Tintelnot 1939, 16-19, vor allem Haß 2005, 181-87.

43 Radke-Stegh 1978, 195.

Bereich des Bühnenbildes aufgestellt ist. Er ist plastischer und deutlicher als die Landschaft mit den Tieren und dem wandelnden Paar ausgeführt. Die goldene Figur, die sich über der flachen Brunnenschale erhebt, stellt einen Satyr mit einer Amphore auf dem Kopfe dar, aus der in vielen Strahlen Wasser in das Brunnenbecken und über dessen Rand auf den Rasen fließt. Solche Figuren-Brunnen möblierten die Gärten der Spätrenaissance. Sie bildeten einen oder mehrere Mittelpunkte in geometrisch angelegten Gartenquartieren. Die Figuren hatten Bedeutung in einem übergeordneten Programm. Isoliert in einer unspezifischen „Kulturlandschaft“ wirkt er fremd und ist wie die hier gleichfalls befremdlichen Wildtiere sinnbildlich zu verstehen. Zwar steht er verbindend zwischen den Protagonisten, jedoch auf der Seite der Frau und sagt so etwas über die Beziehung des Kavaliers zu ihr aus.

*

Über diese Beziehung konnte bei der erwähnten technischen Untersuchung ein radiologisch⁴⁴ sichtbar gewordener Vorzustand größere Gewissheit schaffen: Die Frau, noch ohne Hündchen, hatte sich mit erhobenem Kopf im Dreiviertelprofil, zweifellos bereits ein Porträt, dem Orgelspieler zugewandt, und beide sahen einander an. Es galt allgemein als unschicklich, dass eine Frau einen Mann direkt ansah. Nur in einer Liebesbeziehung konnte die Frau sich die Freiheit erlauben. Miguel Falomir vermutet, dass diese Darstellung von Intimität dem Auftraggeber zu gewagt gewesen wäre, so dass Tizian das Bild gleich nach Fertigstellung hätte abändern müssen.⁴⁵ Die neue Kopfhaltung der Dame erschwert ihre Identifizierbarkeit. Der erotische Blickwechsel wird durch gemeinsame Aufmerksamkeit des Paares auf den gleichzeitig hinzugefügten Hund ersetzt. Dieser könnte Treue symbolisieren. Doch steht er im 16. Jahrhundert häufiger für Laszivität. Der dargestellte ist kein anhänglicher Schoßhund, sondern wohl ein kleiner spanischer Podenco, der zur Jagd eingesetzt wurde. Die Art, wie er auf dem Bett zielstrebig die Liebe seiner nackten Herrin einfordert, ohne abgewiesen zu werden, gibt dem Mann Grund, mit eifersüchtiger Aufmerksamkeit hinzusehen.⁴⁶

Miguel Falomir deutet das Gemälde indes als Ehe- oder Hochzeitsbild. Er verweist auf den Ring an der rechten Hand der Frau, in dem er einen Ehering sieht. Doch Liebes- und Eheringe wurden in den südlichen Ländern Europas zumeist an der linken Hand getragen.⁴⁷ Vor allem aber: In allen venezianischen Darstellungen der liegenden Venus, die Peter Lüdemann (2008) als Hochzeitbilder erkannt hat, ist die Andeutung einer physiognomischen Ähnlichkeit mit der Braut vermieden. Keine junge Gattin der venezianischen Nobilitá ließ sich im 16. Jahrhundert erkennbar als nackte Venus porträtieren,⁴⁸ schon gar nicht wie in der ersten Version des Bildes. Auch kommt in diesen Bildern kein Ehemann vor. Die Venus-Darstellungen hatten nach Lüdemann die Funktion, die zumeist noch jugendliche,

44 Ausst.-Kat. Tiziano... 2003, 107 Abb. 75

45 Falomir 2003, 330

46 Cohen 1998, 194/95. Lüdemann (2008, 140, Anm. 54.)

47 Das zeigen z. B. das Hochzeitsbild des Marsilio und der Faustina Cassotti von Lorenzo Lotto im Museo Nacional del Prado in Madrid und Darstellungen der Mystischen Hochzeit der hll. Katharina von Alexandria und Siena von Lotto, aber auch von Primaticcio oder Correggio.

unerfahrene Braut ermutigend in ihre sexuelle Bestimmung als Ehefrau einzuführen und ihr Fruchtbarkeit zu wünschen. Dieser Typus des Hochzeitsbildes sei nach dem 1. Drittel des 16. Jahrhunderts außer Mode gekommen. Tizian hätte ihn dennoch aufgreifen und weiterentwickeln können. Doch da nur der Mann als real existierend dargestellt ist und das Bild sich inhaltlich ganz auf ihn bezieht, wird es wohl kaum aus Anlass einer Eheschließung entstanden sein.

In Brunnen, Tieren und wandelndem Paar im Zypressenhain, die Falomir als „epithamial or marriage symbols“ deutet, sind allgemeine Vorstellungen von Liebe dargestellt: Im Brunnen klingt das alte Motiv des Liebesbrunnens an. Da statt Venus ein Satyr auf der Brunnen säule steht, ist die sexuelle Seite der Liebe herausgestellt. Darauf bezieht sich der Pfau auf dem Schalenrand als Symbol der Verführung durch gleisnerische Schönheit.⁴⁹ Was der Satyr nur als Artefakt und humanistisches Zitat andeutet,⁵⁰ wird durch das paarungsbereite Rehwild zwischen den Bäumen hinter dem Brunnen direkter vorgeführt. Der liegende Hirsch auf der Seite des Kavaliere verweist dagegen „as a symbol of pure uncorrupted love contrasted to voluptuousness or eroticism“ (Cohen 1998, 201) auf die spirituelle Liebe. Diese Entgegensetzung erinnert an die Ausführungen Bembo zur Liebe in Castigliones Buch vom Hofmann. Das einträchtig lustwandelnde Paar auf der selben Seite könnte den *amore onesto* verbildlichen.⁵¹ Vielleicht ist mit dem sich von rechts nähernden Wolf als Inbegriff von Gier und Gewalttätigkeit eine Bedrohung gemeint, vor der das Hündchen, das das Paar begleitet, warnt? Das „Bühnenbild“ schließlich zeigt statt der wilden Natur in der Satyrischen Szene von Serlios Theater und der arkadischen Landschaft mit „wirklichen“ tanzenden Satyrn in Tizians *Venus mit dem Lautenspieler* in New York eine zivilisierte, geordnet angelegte Natur, die kein Ort für die Entfaltung ungezügelter Triebe ist.

Wie im Berliner gibt es auch im Madrider Bild eine Verbindung zur neupetrarkistischen *Canzoniere*-Dichtung. Die Rolle des Mannes lässt sich mit der des literarischen Ichs in einem *Canzoniere*-Zyklus vergleichen, in dem es stets um das Liebes-Erlebnis des Dichter-Liebhabers, um seine „voluntative Erinnerung und Traumvision“ geht (Regn 1987, 34). Die Angebetete wird nur aus seiner Sicht, vor allem in ihrer äußeren Erscheinung und Umgebung geschildert, nicht als selbständig handelnde Persönlichkeit. Elise Goodman-Soellner (1983, 183) hat einzelne Motive der Bilder der Werkgruppe *Venus mit dem Musiker in der* neupetrarkistischen Lyrik wiedererkannt. Dazu gehören das Bett als Symbol für die erhofften Freuden der Liebe und der Schoßhund auf dem Bett als ein vom Liebhaber eifersüchtig beneidetes Geschöpf.

48 Lorenzo Lottos Venus mit Cupido im Metropolitan Museum of Arts in New York zeigt, obwohl ein Hochzeitsbild, ausnahmsweise Venus mit individuellen Gesichtszügen und Körperformen, doch werden diese kaum der Braut gehört haben, sondern dem Modell, wahrscheinlich einer Kurtisane.

49 Cohen 1998, 201.

50 Hammer-Tugendhat (1994, 373/74) interpretiert den Satyrbrunnen als Symbol der zivilisierten Triebe: In der Satyrfigur sei die durch Kultur gebändigte elementare Lebens- und Liebeskraft dargestellt.

51 Das gleiche Motiv kommt auf dem Kupferstich *Adolescentia Amori* nach Maarten de Vos (s. Abb. 5) vor, hier aber als Beispiel für den *amore lascivo*, so auch in *Madrid II*.

Es ist unwahrscheinlich, dass die Szene mit dem Hund im Gemälde auf ein reales Ereignis in der Beziehung zwischen dem Kavalier und seiner Geliebten zurückgeht. Wie im *Canzoniere* mischen sich hier Gedankliches von allgemeiner Bedeutung und Erzählung von scheinbar authentisch Erlebtem des Protagonisten: „Diese autobiographische Dimension [in der Erzählung] ist [...] die Dimension einer absichtlich stilisierten und repräsentativ überhöhten Biographie, die ein überindividuelles Verhalten sinnfällig machen soll.“ (Regn 1987, 36). Die in der Gestalt der Venus dargestellte Frau war wahrscheinlich, wie schon verschiedentlich angenommen, eine *cortigiana onesta*, die der Porträtierte als seine Geliebte aushalten konnte, ohne sich gesellschaftlich zu kompromittieren, deren Identität er aber nicht jedermann preisgeben wollte.⁵²

*

Madrid II trägt wie das Berliner Bild Tizians Signatur (TITIANVS·F). Wegen des etwas höheren Formats waren einige wenig vorteilhafte Abänderungen an den von *Madrid I* übertragenen Konturen nötig:⁵³ Verlängerung der Orgelpfeifen und Zypressen, oben mehr Masse für den Vorhang, eine weitere Vorhangbahn links. Das Format war wohl durch den künftigen Anbringungsort des Bildes vorgegeben, nicht von Tizian frei gewählt. Inhaltlich begründet sind der Ersatz der Frau mit Hündchen durch Venus mit Cupido sowie eine Änderung der Ornamentalschnitzerei an der Windlade. Physiognomie und Kleidung des Orgelspielers kennzeichnen innerhalb des vorgegebenen Umrisses die Individualität des Dargestellten.

Der Kavalier, ein jugendlicher Mann mit noch wenig ausgeprägtem Profil und leicht fliehendem Kinn, ist m. E. wie der Kavalier in *Madrid I* auch ein Porträt. Die dreifach um den Hals geschlungene goldene Ehrenkette und das Stilet mit Goldeinlage kennzeichnen eine Standesperson von Rang. Der dreiviertellange schwarze Rock wirkt ausgesucht elegant.⁵⁴

Der junge Mann hat sein Orgelspiel nicht unterbrochen, denn beide Hände liegen auf der Tastatur. Zugleich schaut er in extremer Rückwärtswendung träumerisch auf die ruhende Göttin herab.⁵⁵ Sein gesenkter Blick, der, als das Bild für die maßgebliche Fassung der beiden Madrider Bilder gegolten hatte, von den meisten Wissenschaftler*innen als ein Starren

52 Vergleichbar: Alessandro Farnese, wünschte, Tizian möge der *Danae* (Neapel) die Züge seiner Geliebten, einer römischen Kurtisane, geben (Zapperi 1991, 171). Das Antlitz der Geliebten des Zeus im Gemälde, sieht jedoch nicht wie ein Porträt aus. Dem Kardinal waren wohl Bedenken gegen deutliche Kenntlichkeit gekommen,

53 Ana Gonzáles Mozo hat die Umrisse der Darstellungen in beiden Gemälden übereinander gezeichnet: *Ausst.-Kat. Tiziano...* 2003, 230 Abb. 136.

54 Bei einem Porträt war physiognomische Ähnlichkeit weniger wichtig als soziale Identität. Vor allem die Goldkette scheint mir ein Zeichen dafür zu sein, dass in dem Kavalier eine bestimmte Persönlichkeit dargestellt ist.

55 Wethey 1975, 63/64: „With a somewhat meditative air the young man looks downward at the beautiful nude body of Venus, almost abstractedly, and without any suggestion of lascivious concentration.“



Abb. 11: Tizian-Werkstatt: *Venus mit dem Orgelspieler*. Museo Nacional del Prado, Madrid (Prado-Inv. Nr. 421), Öl auf Lw 150 mal 218,2 cm. Repro. aus Oskar Fischel: Tizian, des Meisters Gemälde Klassiker der Kunst. Leipzig/Stuttgart 1907.

Meine Arbeitsgrundlage URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/venus-recreandose-con-el-amor-y-la-musica/b36421df-4d51-43b6-911c-c0517377e48d?searchid=3c889dc7-1bff-5464-980e-e00372beb01d>

auf das Geschlecht der Göttin gedeutet worden war,⁵⁶ lässt sich nun hinreichend durch mechanische Übernahme der Haltung des Kavaliers in *Madrid I* erklären.

Auch für die Änderung des Windladen-Ornaments, den Ersatz der Agraffe durch ein Medusenhaupt, das der Forschung zu gedankenreichen Deutungen geführt hat,⁵⁷ gibt es viel-

56 Für Daniela Hammer-Tugendhat (1994, 377/78) macht der Blick des Orgelspielers den Schoß zum „magische Zentrum des Bildes“ (377), das mit der Landschaftsperspektive in einem metaphorischen Bedeutungszusammenhang stehe: „Das Schauen ins Unendliche wird zur Metapher für ein unendliches Schauen im Sinne eines unendlichen Begehrens, das durch den Blick auf den weiblichen Schoß geweckt, aber niemals erfüllt werden kann.“ Rona Goffen (1997) meint: „... his interest in her sex, his targeted glance also delimits his interest in Venus: his wooing her through music [...] all this sweetness is belied by that downward gaze.“ (162) Auch für Herzner (1994), Sutor (2003), Schneider-Adams (2004) und Brucher (2015) sind die Kavaliers beider Prado-Bilder auf den Schoß der Göttin fixiert. Noch Ulrich Pfisterer (2014, 47) gründet seine Deutung von *Madrid II* als „meta-piktoralen Kommentar Tizians“ zum Wesen seiner Malerei, auf den Anblick des weiblichen Geschlechts, das den Mann zur Kreativität (dargestellt durch das Orgelspiel) anrege.

57 Ulrike Groos (1996, 181) sieht im Medusenhaupt eine Anspielung auf den Anblick der Schönheit der Geliebten oder die Grausamkeit unerwidelter Liebe, die in der Liebesdichtung Petrarcas versteinern auf den Liebhaber wirke. Laurie Schneider-Adams (2004, 232) erkennt „an ambivalent sexual meaning, it is both a

leicht eine einfache Erklärung: Der Orgelspieler wendet sich wie Perseus vom versteinerten Anblick des Hauptes mit den Schlangenhaaren ab und zeigt damit, dass er die Orgel, ohne hinzusehen spielt, allein seinem Gehör folgend, das auf diese Weise – im Unterschied zum Berliner Bild und neuplatonisch korrekt – dem Sehen gleichwertig gegenübergestellt ist. Ein Bild der Mythologie wird zitiert, um eine Aussage in einem anderen Bedeutungszusammenhang zu machen. Darin liegt ironischer Witz..

Die Sinnbilder im Hain wurden nicht verändert mit Ausnahme des Liebespaares, das sich nunmehr leidenschaftlich umschlingt, und des Verzichts auf den Rehbock, der der Rike am Hinterteil schnuppert. Anders als in *Madrid I* verweisen sie infolge der inhaltlichen Änderung der Hauptszene alle auf den *amore lascivo*, auch der Hirsch: er wird zum Symbol der Geilheit. Der junge Mann stellt vor diesem Hintergrund den musterhaften Kavalier dar, für den nur die „höheren Sinne“, Auge und Ohr, Bedeutung haben, der seine Affekte reguliert und Schönheit und Liebreiz der Frauen in den Grenzen des *amore onesto* genießt.

Bei der Bildausführung wurde effektvolle Oberflächenwirkung angestrebt. Dem Körper der Venus fehlt der für Tizian charakteristische mehrschichtige Farbaufbau. Der dünne Auftrag lässt stellenweise die Unterzeichnung erkennen. Im „porzellanhaften“ Gesicht der Göttin⁵⁸ sind die Details genau und hart umrissen. Dasselbe gilt für die Gesichtszüge Cupidos. Die Frisur der Venus mit kunstvoll eingeflochtenen Perlenschnüren und die Wiederholung des komplizierten Ohrnings der Frau mit dem Hündchen sind mit trockener Präzision gezeichnet. Allein im Porträt des Jünglings lässt sich Tizians Hand erkennen.

III

Mit der Umkehrung der Entstehungsgeschichte der Madrider Gemälde stellt sich die Frage des Schöpfungsbildes der Werkreihe *Venus mit dem Musiker* neu. Miguel Falomir ist der Überzeugung, dass Tizian die Bildidee zunächst für das um 1550/53 angesetzte „Hochzeitsbild“ des Advokaten Assonica entwickelt hätte. Bei der Wiederholung der Komposition durch die Werkstatt für einen anderen Auftraggeber um 1555 hätte er seine Bildidee durch den Austausch der Braut gegen Venus mit Cupido verallgemeinert, sodass er sie nach Bedarf weiter verwerten konnte. Dazu wäre, wie in der Werkstatt üblich, eine Kopie oder Pause von *Madrid II* angefertigt worden. Auf dieser würden das Berliner Bild, das Falomir erst um 1560 datiert, eine noch vorzustellende *Venus mit Cupido* ohne Musiker in den Uffi-

symbolic castration fear and a denial of castration in the form of repeated phallic erections – the pipes.” Nicola Suthor (2004, 156) vermutet einen Hinweis auf „die >pharmakologische< Kraft der Musik.“

58 Herzner 1993, 85; Christiansen in Ausst.-Kat. Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei, 2007, Kat.-Nr. 27, 252-55.

zien in Florenz (Abb. 12) und schließlich die Varianten mit Lautenspieler in Cambridge (Mass.) und New York basieren.

Falomirs Genese wurde in der Forschung bisher nicht diskutiert, doch von Peter Humfrey in sein Verzeichnis der Werke Tizians (2007, 258) übernommen. Meine Lesart der Gemälde in Berlin und Madrid bestätigt sie nicht.

*

Die folgende Erörterung der Stellung des Berliner Bildes zu den Werken in Madrid geht von der Florentiner *Venus mit Cupido* aus, Erwin Panofsky's (1969) „point of parture“ für die Werkreihe *Venus mit dem Musiker*.



Abb. 12: Tizian-Werkstatt: *Venus mit Cupido*, Uffizien Florenz, Öl auf Lw. 135,5 mal 193,2. Repro.. aus O. Fischel: Tizian, Klassiker der Kunst, Leipzig/Stuttgart 1907. Meine Arbeitsgrundlage war URL <https://www.wikiart.org/en/titian/venus-and-cupid>

Die halb liegende Göttin, die sich Cupido zuwendet, ist nahezu identisch mit den Göttinnen in Berlin und *Madrid II*. Ihr Lager gleicht einem Sockel für den göttlichen Körper, der hier weniger erotisch als majestätisch wirkt. Es füllt wiederum eine schmale vordere Bildraumzone, und ein zurück geraffter Vorhang eröffnet über eine Brüstung hinweg den Ausblick in eine Vorgebirgs-Landschaft, die noch an die arkadischen Hintergründe ruhender mythologischer Frauengestalten in der venezianischen Malerei aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts erinnert. Kein Vorhangzipfel lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf

den Schoß der Göttin. Ein Rebhuhn, das als Symbol der Laszivität oder der Fruchtbarkeit gilt,⁵⁹ hat sich auf der Brüstung niedergelassen. Es wird von einem aufgeschreckten Schoßhund angebellt, der wohl wie der ihm ähnliche Hund der *Venus von Urbino* auf dem Bettende geschlafen hatte. Dort hat auch Cupido seine Waffen abgelegt. Sie können dem Betrachter nicht gefährlich werden.

Die betonte vertikale Seite des Lagers und die Frontalität des Venus-Körpers in einer unüberschnitten aufsteigenden Kurve markieren die ästhetische Grenze zwischen Bild- und Betrachter-Raum. Diese wird jedoch von einem Beistich mit Blumenvase in der rechten unteren Bildecke durchbrochen, ähnlich und an gleicher Stelle wie im Berliner Gemälde durch das Hündchen. Das fein gemalte Stillleben weist als Trompe-l'oeil den Betrachter auf den imaginären Charakter der Darstellung hinter der ästhetischen Grenze hin und damit auf „the primacy of sight in relation to the sensual experience of love.“ (Goffen 1997, 158/59). Venus ist hier die Göttin des sublimierten, oder wenn das Bild, wie Rona Goffen vermutet, ein (spätes) Hochzeitsbild war, des legalen Begehrens. In dem Fall hätte Cupido die Waffen abgelegt, weil er seine Aufgabe, den Bräutigam verliebt zu machen, schon erledigt hätte, und das Rebhuhn würde, vom treuen Hund begrüßt, Fruchtbarkeit verheißen.

Die Komposition ist meisterhaft in der Ausgewogenheit zwischen Figur und Bildformat und im Wechselspiel von Schräge und Gegenschräge. Antike Idealität in der kontrapostisch gelagerten Göttin und klassische Reliefstruktur machen die Darstellung zu einem „humanistischen Akt“.⁶⁰

Auf Grund der Qualität der Komposition und wegen der guten Provenienz aus der römischen Sammlung des Paolo Giordano Orsini war das Bild von Crowe und Cavalcaselle (1877) bis zu Panofsky (1969) für ein Original Tizians gehalten und mit dem Venusbilde identifiziert worden, das der Maler nach brieflicher Äußerung 1545/46 in Rom für Kaiser Karl V. gemalt und ihm wohl 1548 in Augsburg übergeben hatte.⁶¹ Panofsky (1969, 122, Anm. 34) sah in der Göttin eine Neuausgabe der *Venus von Urbino* „revisited alla Romana, even alla Michelangelo“ und glaubte, in der „frontalisation of the body and unification of the contour“ den Einfluss von dessen verlorenem Karton *Venus mit Cupido* für den Florentiner Bankier Bettini von 1532 erkennen zu können, der Pontormos Gemälde in der Galleria dell'Accademia in Florenz zugrunde liegt (Abb. 14b).⁶² Seine Bemerkungen wurden von der Forschung aufgegriffen. Die Eigenhändigkeit des Bildes ließ sich aber nicht aufrecht halten, und 2001 konnte Gabriele Goffriller sogar wahrscheinlich machen, dass Tizian die kaiserliche Venus in Rückenansicht gemalt hätte. Um an der „point of parture“-These festhalten zu können, ging man von einem weiteren verlorenen Venus-Bilde aus, das im Florentiner als Werkstattkopie überliefert sei (z.B. Hope 1976/80, Herzner 1993). Falomirs Ansicht, die auch schon Wethey (1975) vertreten hatte, darin eine späte, reduzierte Werkstattfassung zu sehen, ist bei dieser Forschungslage bestechend. Die Entdeckung von

59 Zur Bedeutung des Rebhuhns ausführlich Wethey 1975 III, 65/66 mit Anm. 326.

60 Zum Begriff „humanistischer Akt“ Hoffmann 1978.

61 Zur Geschichte des Bildes Elena Capretti in Ausst.-Kat. *Venere e Amore ...2002*, 206-07 Kat. Nr. 33 und Peter Humfrey 2007, 307 Kat.-Nr. 231.

62 Ausst.-Kat. *Venere e Amore*. 2002

Charles Hope (1976/80, 120), dass der Umriss der Göttin und das Faltennetz der Decke, auf der sie liegt, in Florenz, in *Madrid II* und in Cambridge (Mass.) übereinstimmen, so dass anzunehmen sei: „[...] they were all based on a common prototype which remained in the studio and which included a rug of just this kind”,⁶³ lässt es auch zu, in *Madrid II* den Prototyp der Werkreihe *Venus mit dem Musiker* zu sehen.

Beim Nachvollziehen von Hope's Entdeckung fiel mir jedoch auf, dass sich die Darstellung der Venus auf der Samtdecke in *Madrid II* durch ihre Flächenbezogenheit gegen die von *Madrid I* übernommene stärker räumliche Bildauffassung sperrt. Während die horizontalen Falten der Samtdecke in *Madrid I* den Eindruck entstehen lassen, dass der Venuskörper etwa in der Mitte des Bettes liegt, scheint sich die Göttin in *Madrid II* wie in Florenz und Berlin in einer Ebene mit dem vertikalen Überfall der Samtdecke zu befinden. Stehen in *Madrid I* der Verlauf des Saumes der Samtdecke und die Lage der Füße der Frau zum Gesäß des Kavaliere, das in der Schrägaufsicht auf die Matratze den ihm gebührenden Platz einnimmt, in räumlichem Zusammenhang, ist das in *Madrid II* nicht der Fall. Das Faltennetz der Samtdecke weicht hier ohne ersichtlichen Grund von dem in *Madrid I* ab. Die Figuration der Göttin auf der Samtdecke in *Madrid II* wirkt wie aus einem anderen Zusammenhang ausgeschnitten und in die von *Madrid I* übernommene Komposition hinein montiert. So kann man annehmen, dass ein Mitarbeiter, dem die Herstellung des Gemäldes überlassen worden wäre, für die Aufgabe, die Dame mit Hündchen durch eine Venus mit Cupido zu ersetzen, eine in der Werkstatt vorhandene Pause der Götter auf der Samtdecke verwendet hätte, die auch dem Florentiner Gemälde zugrunde liegt (oder von ihm abgenommen war?). Die Übereinstimmung betrifft nicht nur die Umriss der Göttin und das Faltennetz ihrer Samtdecke, sondern auch die Armhaltung Cupidos, während sein Kopf dem im Berliner Bilde entspricht. Die Erklärung dafür ergibt sich aus dem Vergleich der Darstellungen des Liebesgottes in Florenz, Madrid und Berlin.

*

In Florenz erscheint Cupido als Büste über der Schulter seiner Mutter und wahrt respektvolle Distanz zu ihr. Er wirkt vergleichsweise akzessorisch wie ein Attribut, das die Aktfigur als Venus beglaubigt. Sie könnte, sieht man von ihrer Kopfwendung ab, ohne ihn konzipiert worden sein. Der nicht sichtbare Teil seines Körpers ist zwischen dem Rücken der Göttin und dem Kissen nicht unterzubringen.⁶⁴ In Berlin und Madrid erscheinen nur noch Kopf und Arm des Liebesgottes. Der Kopf ist bei gleicher Scheitelhöhe etwas größer als in Florenz, weitgehend ins Profil gedreht und der mütterlichen Wange ganz nahe gebracht. Durch die Reduktion und Vergrößerung wird der Ausdruck gesteigert, und die Frage nach dem verdeckten Körper drängt sich nicht auf. Das Kind sucht Nähe und Kontakt zur Mutter, will sie küssen und greift aus demselben Impuls in kindlich-erotischem Entzücken mit dem

63 Die Überprüfung von Hope's Feststellung mit Hilfe von Reproduktionen auf transparenten Folien zeigte, dass sich die Umriss der Venusfiguren und die Faltennetze nicht decken, wenn man vom Schoßdreieck als gemeinsamem Fixpunkt ausgeht. Doch lässt sich durch Bewegen der Folien Deckungsgleichheit für einzelne Körperpartien, für Umrisslinien von Körperseiten und für Faltenstege herstellen. Ähnliches stellte Robert Wahl (2008) an Repliken von Tizians *Danae* fest und erklärt es mit der Verwendung von Teilpausen des Prototyps auf ölgetränktem Papier, die sich beim Zusammensetzen auf der neuen Leinwand verschieben konnten oder bewusst verschoben wurden.

64 Goffriller (2001, 75) erwägt Anregung durch einen römischen Gemmentyp mit Venus und Cupido.

Händchen an ihre Brust. Der kleine Flügel genügt, um Gewissheit zu geben, dass dieses Kind der Liebesgott selber ist und die Mutter Venus. Pfeil und Bogen erübrigen sich.

Die auf den ersten Blick mit Ausnahme der Armhaltungen nahezu identischen Darstellungen Cupidos in Berlin und Madrid unterscheiden sich durch bemerkenswerte, kleine Details und beträchtlich in der Qualität. Im Berliner Bild schaut Cupido die Mutter hingebungsvoll mit ein wenig schräg gehaltenem Kopf über ihre Schulter hinweg an, und greift mit seinem Ärmchen um ihren Oberarm mit plastisch vorgewölbtem Schultergelenk herum, während seine leicht verkürzt wiedergegebene Hand ihre Brust zärtlich an der Seite berührt. In Madrid fehlt die plastisch-räumliche Durchformung. Trotz Überschneidungen der Motive bleibt die Darstellung der Fläche verhaftet. Cupidos Kinn verschwindet hinter der Schulter der Mutter, sodass der Kopf bei gleicher Augen- und Scheitelhöhe wie in Berlin im Verhältnis zum Kopf der Mutter zu groß ist. Wie im Florentiner Bild liegt die Kinderhand –



Abb.13: Ausschnitte aus *Venus mit Cupido* in den Uffizien Florenz, *Venus mit dem Orgelspieler* im Prado Madrid (Prado-Inv.-Nr. 421) und in der Gemäldegalerie Berlin

weniger intim – über dem Brustansatz der Göttin. Deren linker Arm ist in Madrid und Florenz übereinstimmend parallel zur Bildfläche abgespreizt, in Berlin dagegen leicht verjüngt, so dass er in der Projektion in die Fläche kürzer erscheint. Seine Grenzen werden nicht durch feste Konturen bestimmt, die im Florentiner Bild ausgeprägt, im Madrider etwas abgeschwächt sind, sondern ergeben sich aus der subtilen Körper-Modellierung. Nur die Berliner Fassung hat lebendigen Ausdruck und lässt in der modellierenden Malerei die Hand des Meisters erkennen. Nach diesen Beobachtungen müssen sowohl das Florentiner als auch das Berliner Bild dem Madrider vorausgegangen sein. Das Motiv der zärtlichen Annäherung Cupidos an die Mutter, das als Weiterentwicklung gegenüber der noch recht distanzierten Florentiner Darstellung gesehen werden kann, wurde in Madrid uninspiriert nachgebildet.

Auch *Madrid I* kann keine gänzlich originäre Schöpfung sein: Die horizontalen Falten der Samtdecke überspielen die besonders am Kopfende deutlich erkennbare vertikale Bettseite, mit der der Venuskörper im gleichen, hier „verleugneten“ flächigen Bezugszusammenhang

steht wie in Florenz, Berlin und *Madrid II*. Auch bei diesem Gemälde wurde vermutlich von derselben Venus-Pause ausgegangen wie in *Madrid II*, der Prototyp jedoch der weiter entwickelten Auffassung vom Bildraum integriert und auch die Gestalt des Aktes stark abgewandelt. Durch die niedrigere Schulterpartie und den etwas zu kleinen individuellen Kopf wirkt die venushafte Frau weniger elegant als die Göttinnen. Bei den Händen hatte Tizian sich nicht die Mühe gemacht, deren durch die Pause vorgegebene Größe den veränderten Proportionen anzupassen (das fällt schon im Röntgenbild bei der ersten Version auf), und das unmotiviert große Kissen im Rücken der Venus füllt die Leerstelle, die der nicht benötigte Cupido hinterlassen hat.

Meine Beobachtungen ergänzen die von Volker Herzner (1993, 83) in den Madrider Bildern bemerkten „Eigentümlichkeiten, die erst verständlich werden, wenn man sie als Reaktion auf das Urbild [das Berliner Bild] deutet.“ Vor allem hebt Herzner kritisch die im Vergleich zur natürlichen Haltung des Berliner Orgelspielers extreme Rückwendung der Madrider Kavaliere hervor, die ihnen in einer anderen Sitzposition „gewaltsam aufgepfropft wurde.“ Das könne sich nur durch „Festhalten an der seitlichen Neigung des Berliner Orgelspielers“ aus kompositorischen Gründen erklären (s. Abb. 8). Und er erkennt am Unterschenkel der Venus, der im Berliner Bild (wie im Florentiner) fest auf der Matratze aufliegt, während er in den anderen Fassungen der Werkgruppe in der Luft schwebt, dass Letzteres auf die mechanische Verwendung einer Pause zurückgehen müsse. Einzig in *Madrid I* hätte Tizian den Mangel kaschiert.

Doch auch im Berliner Bild könnte für Venus mit Cupido dieselbe Pause wie in Madrid verwendet worden sein, hier jedoch mit größerer Umsicht und Freiheit durch Tizian selbst, Dabei wurde nicht nur die Cupido-Idee weiterentwickelt, auch die Falten der Samtdecke mussten unter Berücksichtigung des engeren Bildausschnitts anders gestaltet werden.

*

Die Entwicklung der Bildidee *Venus mit dem Orgelspieler* stellt sich nach diesen Beobachtungen so dar, wie sie seit Wilhelm von Bode (1918) von mehreren Wissenschaftler*innen, u. a. von Otto Brendel (1947), Erwin Panofsky (1969), David Rosand (1976/80), Roberta Griorgi 1990, Volker Herzner (1993), zuletzt von Nicola Suthor (2004) gesehen wurde (doch nur Brendel hatte, wie schon Crowe und Cavalcaselle die richtige Reihenfolge der Madrider Fassungen erkannt).⁶⁵ Auch wenn Status und Entstehungsumstände der Florentiner *Venus mit Cupido* ungeklärt sind, bleibt die besondere Stellung, die nach Erwin Panofsky (196) David Rosand (1976/80) der Bilderfindung in einer skizzierten Genese der liegenden *donna nuda* bei Tizian zwischen der *Venus von Urbino* und der Werkgruppe *Venus mit dem Musiker* zuerkannt hat, überzeugend. Die wichtigste Neuerung ist zwar nicht die Umkehrung der Lage der Göttin, wohl aber die Hinzufügung Cupidos, dem sie sich zuwendet. In den, verglichen mit der *Venus von Urbino*, breiteren Proportionen, der deutlicheren Ponderierung und der Weichheit des Fleisches sieht Rosand Zeichen des Stilwandels und des Geschmacks. Tizian hätte schließlich durch Hinzufügung des Orgelspielers erzählerische Möglichkeiten geschaffen, die den Betrachter aktiv einbeziehen.

65 Dagegen galt u. a. für Tietze (1950), Studdert-Kennedy (1958), Pallucini (1969), Wethey (1973) Hammer-Tugendhat (1994), Goffen (1997), Brucher (2015) *Venus und Cupido mit dem Orgelspieler in Madrid (Madrid II)* als das Initialbild.

Die Erweiterung der Konzeption von Venus mit Cupido kann man am Berliner Gemälde gut nachvollziehen: Man vermisst den Kavalier an der Orgel nicht, wenn man ihn abdeckt. Er verhält sich als „reale“ Figur außerhalb des autonomen Bildraums der Götter zu diesem wie ein Betrachter zu einem Bild oder ein Maler zu seinem Werk auf der Staffelei. Vielleicht hatte sich Tizian zu seiner auf keine Bildtradition zurückgehenden Idee durch eine alltägliche Ateliersituation anregen lassen?

*



Abb. 14: *Leda mit dem Schwan*, nach Michelangelo um 1540. National Gallery, London (Repro. aus Fritz Knapp: Michelangelo, Klassiker der Kunst. Stuttgart/Leipzig 1907).

Abb. 15: *Venus mit Cupido* von Pontorno: nach Michelangelos Karton 1532/33. Galleria dell'Accademia, Florenz. (Repro. aus: Frederick M. Clapp: Jacopo Carucci da Pontorno – His Life and Work, London 1916)

Seit Panofskys Bemerkung (s. S. 28/29), gilt, dass Tizian durch Michelangelos *Venus mit Cupido* zur Gestaltung seiner Liebesgötter angeregt worden sei. Dazu bestand 1541 Gelegenheit, als Vasari sich von Venedig aus um Käufer für seine Kopien nach Michelangelos *Leda* und *Venus mit Cupido* bemühte. Tizian wird die beiden replizierten zehn Jahre zuvor entstanden Bilder der lebensgroßen mythologischen Akte, mit denen sich Michelangelo nach einem Aufenthalt in Venedig und Ferrara 1529 auf den Bildtypus der venezianischen *donna nuda* eingelassen hatte, zweifellos gesehen haben.⁶⁶ Obwohl die Werke unabhängig von einander entstanden waren – die *Leda* 1529/30 als Gemälde im Auftrag von Alfonso d'Este, die *Venus mit Cupido* 1531/32 als Karton für Bettini –, wurden sie von Vasari als Pendants angeboten. Sie mögen in Venedig wie eine Demonstration der „majesty of Florentine disegno“ gewirkt haben (Katz-Nelson 2002, 55). Die Vermutung, Tizian könnte in Vasaris Aktion „a rivalrous invasion of his own territory“, vielleicht sogar geschäftliche Konkurrenz gesehen haben,⁶⁷ liegt nahe.

*

Tizians *Venus mit Cupido* hat allerdings keine motivische Ähnlichkeit mit Michelangelos Erfindung, und „frontalisation of the body and unification of the contour“ gelten auch für

66 Tizians Freund Pietro Aretino, der die Bilder Guidobaldo della Rovere in einem Schreiben vom 16. April 1542 anpries und klug interpretierte, wird sich nicht alleine mit ihnen auseinandergesetzt haben. Abdruck des Briefes im Ausst.-Kat. *Venere e Amore ...* 2002, 239 Appendix.

67 Goffen 1997, 241 und 2002/04, 285-33; Katz-Nelson 2002, 55-56; Capretti 2002, Kat.-Nr. 33.

andere venezianische Aktdarstellungen der Zeit. Bei der Gestaltung seiner Göttin konnte Tizian auf einen Typus der liegenden *donna nuda* zurückgreifen, den er vielleicht selbst oder Giorgione als Variante der *Ruhenden Venus* in Dresden⁶⁸ in einem nicht erhaltenen Gemälde geschaffen hatte. Einander ähnliche Darstellungen liegender Nymphen oder Liebesgöttinnen verschiedener venezianischer Maler legen den Rückschluss auf die einstige Existenz eines solchen Werks nahe.⁶⁹ Frühestes Beispiel einer Replik ist der 1517 datierte Kupferstich *Nymphe (oder Venus) in der Landschaft* von Domenico Campagnola (Abb. 16). In der schlafenden Nymphe aus Dosso Dossis vielleicht um 1524 entstandenem sog.



Abb. 16: Domenico Campagnola: *Ruhende Nymphe (oder Venus) in einer Landschaft*, Kupferstich 1517 dat.

Abb. 17: Dosso Dossi: *Schlafende Nymphe (Echo?)*, Ausschnitt aus *Mythos des Pan*, um 1524. Paul Getty Museum Los Angeles.

Beide Abbildungen: Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

Mythos des Pan (The Getty, Los Angeles, Abb. 17) erkennt man denselben Typus in der ursprünglichen Lage.⁷⁰ Die Nymphe ruht auf der linken Körperseite in einer aufsteigenden Kurve mit frontal in die Fläche gedrehtem Unterleib und leicht aufgestütztem Oberkörper. Die Ähnlichkeit mit Tizians Venus ist bis in die Haltung der Arme und die Lage der Beine verblüffend; auch dient in Dossis Bild eine kostbare Samtdecke statt des üblichen weißen Tuchs als Unterlage. Vielleicht hatte sich Michelangelo 1529 ebenfalls mit diesem Typus der Liegenden auseinandergesetzt. Doch seine Göttin (Abb. 15) ruht nicht, sondern wehrt in einer transitorischen, kunst- und spannungsvollen Torsion des Oberkörpers, die damals in Venedig außerhalb der Gestaltungsmöglichkeiten lag, den halbwüchsigen Cupido ab, der sie mit seinem Pfeil bedrängt.

68 Nach Paul Joannides (2001, 181) wurde die Dresdner Venus in Gänze von Tizian gemalt. Das könnte dann auch von der verlorenen Variante gelten.

69 Hierzu Erwägungen von Weber (2001, 17-31) und, 128/29 und Lüdemann (2008, 156) mit weiteren Bild-Belegen.

70 Zum Gemälde s. Ausst.-Kat. Dosso Dossi Pittore di Corte a Ferrara nel Rinascimento. 26. settembre – 14. dicembre 1998. Catalogo a cura Andrea Beyer, Ferrara 1998, 203-08, Kat.-Nr. 38: *Allegoria con Pan*, Text Mauro Lucco. Er datiert das Bild zwischen 1529 und 32. Bei der Gestaltung der Nymphe hätte Dossi sich durch den liegenden Akt in den *Andriern* (Prado in Madrid), die Tizian um 1520 für den *camerino* im Schloss von Ferrara malte, anregen lassen. Die Vergleichbarkeit ist jedoch gering.

Der Rückgriff auf eine lange zurückliegende Formulierung des liegenden Aktes spricht nicht dagegen, dass Tizian Michelangelos *Venus mit Cupido* im Sinne eines *Paragone* seine eigene Version entgegensetzen wollte, im Gegenteil. Die knappe und treffende Charakterisierung Panofskys „alla Romana, even alla Michelangelo“ deutet an, dass Tizian sich auf die Stilebene des Rivalen begeben hatte. Das zeigt sich in der Dominanz der Aktfigur und in der Betonung ihres Reliefs im Sinne Michelangelos.⁷¹ Doch dessen philosophische Konzeption der Göttin, die mit männlich ausgeprägter Muskulatur an die platonische Ureinheit der Geschlechter erinnert und als Allegorie des *amore spirituale* wie eine Virago mit moralischer Kraft den in Cupido verkörperten *amore lascivo* abwehrt,⁷² war Tizian fremd. In den gundverschiedenen Darstellungen der Göttin werden, über unterschiedliche regionale Traditionen des Bildverfahrens hinausgehend, unvereinbare Kunstauffassungen und Geisteshaltungen der beiden Exponenten der bildenden Kunst im fortgeschrittenen Cinquecento sichtbar.

Vasari's Akquisitionsbemühungen könnten Tizian veranlasst haben, seine künstlerische Position explizit darzustellen.⁷³ Dass er das Berliner Bild direkt an die Nobilität adressierte, mag außerdem für Besorgnis sprechen, den kleinen Kreis finanzstarker Auftraggeber an den Rivalen oder andere Meister des *Disegno* zu verlieren.

*

Die Plausibilität dieser Vermutungen hängt von der Datierung des Berliner Bildes ab. Sie ist nur auf stilkritischem Wege möglich. Die große Spannweite der Datierungs-Vorschläge in der Forschung zeigt allerdings, dass mit dieser Methode schwer allgemein akzeptierte Ergebnisse erzielt werden. Dafür gibt es verschiedene Gründe. Sofern sie in den Werken liegen, mag eine Rolle spielen, dass der Maler gerne auf frühere Kompositionen und Motive zurückgriff, nach 1540 verschiedene Malmodi nebeneinander verwendete und in unterschiedlichem Umfang Mitarbeiter beteiligte, die ihre eigene Stilhaltung einbrachten. Dennoch gibt es Merkmale, die den zeitlichen Anschluss an datierte Bilder möglich machen (Abb. 18 a-d).

An der Berliner *Venus mit dem Orgelspieler* wurde im ersten Teil dieser Untersuchung herausgearbeitet, dass die Komposition vom **Körper** der Göttin ausgeht. Er wirkt im verhältnismäßig engen Bildausschnitt monumental. Seine Oberfläche schließt sich wie bei einer Skulptur gegen den Raum ab. Der Seheindruck stimuliert den Tastsinn des Betrachters. Der Raum ist dem Körper nachgeordnet. Er wird aus wenigen hintereinander gestaffelten Schichten gebildet, die sich durch Silhouetten von einander absetzen. Die Figur hebt sich

71 1549 schreibt Michelangelo an Benedetto Varchi zu dessen Künstler-Umfrage nach dem Vorrang von Malerei oder Bildhauerei: „Ich meine, dass die Malerei, wie mir scheint, für umso besser gehalten wird, je mehr sie sich dem Relief nähert, und dieses für umso schlechter, je mehr es sich zur Malerei neigt.“ (Varchi/Bätschmann [1549/50] 2013, 277/78).

72 Zur Interpretation von Michelangelos *Venus mit Cupido* s. v. a. die Beiträge von Katz Nelson und Laporatti. im Ausst.-Kat. *Venere e Amore*.... 2002.

73 Theoretische Äußerungen zur Malerei sind von Tizian nicht bekannt, doch nachweisbar Kunstgespräche u. a. in seinem Atelier am Biri Grande, die sich dort vielleicht auf in Arbeit befindliche oder gerade fertig gestellte Gemälde bezogen (v. Rosen 2002, Kap. „Tizian im venezianischen Dialog“, besonders 91-99).

aus dem flächig ausgebreiteten Farbgefüge plastisch wie ein Hochrelief aus dem Reliefgrund hervor. In *Madrid I* ist der liegende Akt dagegen in ein räumliches Kontinuum eingebettet, das vom unteren Bildrand über die horizontalen Faltenwellen der Samtdecke bis zur Brüstung reicht. Der Vorhang, der im Berliner Gemälde Venus und Cupido hinterfängt, zieht sich über den Kopf der Frau nach vorne und bildet zusammen mit dem großen Kopfkissen einen halb verschatteten Raum, aus dem heraus sich ihr Oberkörper ins Licht und dem Hündchen zuneigt. Licht und Schatten bringen in nuancierter malerischer Gestaltung, die sich ausschließlich an den Sehnerv des Betrachters wendet, Volumen und Raum hervor.



a



b



c



d

Abb. 18: Vergleich der Tizian-Bilder:

a) *Venus mit dem Orgelspieler* in Berlin, Verkleinerung von Abb.2

b) *Danae Farnese* in Neapel, Repro. aus O. Fischel: Tizian, Klassiker der Kunst 1907.

Meine Arbeitsgrundlage war URL https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/78/Tizian_011.jpg

c) *Frau mit Hündchen und Orgelspieler*, Madrid. Repro aus O. Fischel: Tizian, Klassiker der Kunst 1907.

Meine Arbeitsgrundlage war URL [3318ce42-dca7-8192-63def765f5fa](https://www.wikimedia.org/wiki/File:3318ce42-dca7-8192-63def765f5fa)

d) *Danae für Philipp II*, London (vor der Restaurierung 2015). [Public domain [8836-4867-acf7-276e1870294c?searchid=34814774-089f-](https://www.wikimedia.org/wiki/File:8836-4867-acf7-276e1870294c?searchid=34814774-089f-)] via Wikimedia Commons..

Meine Arbeitsgrundlage war URL www.english-heritage.org.uk/content/imported-docs/p-t/titian-exhibition-guide

Die Bilder stehen zwei datierten Werken Tizians nahe, das Berliner der für den jungen Kardinal Alessandro Farnese geschaffenen *Danae* in Neapel (1543-45. Abb. 18b) das Madrider der *Danae* in der Wellington Collection in Apsley House in London (Abb. 18d), die

nach Paul Joannides' m. E. schlüssiger, wenn auch umstrittener Argumentation⁷⁴ die Folge der *Poesien* für Philipp II. anführt (1551-53). Im Londoner Bild wird die Danae des Neapeler Bildes wiederholt, Cupido aber durch die alte, geldgierige Beschließerin ersetzt.

Die *Danae*-Bilder unterscheiden sich in der Auffassung von Körper und Raum ähnlich wie die beiden Versionen von *Venus mit dem Orgelspieler*. Im Neapeler geht die Bildgestaltung wie im Berliner vom skulptural aufgefassten Körper aus, dessen Plastizität durch ausgeprägten Umriss hochreliefhaft auf die Fläche bezogen ist. Unterschiede ergeben sich aus den Rollen der Hauptfiguren. In Berlin bietet die Komposition den Venus-Körper, dem Betrachter in eng begrenztem Bildfeld dar; in Neapel ist Danaes Körper in weiter gestecktem Rahmen Akteur einer mythologischen Erzählung, die den Betrachter ausschließt. Die Geschichte ist auf den entscheidenden Augenblick zugespitzt, in dem die von der mythischen Licht-Wolke überkommene Königstochter den Gott im Goldregen empfängt. Der einzige Zeuge des Ereignisses, Cupido, wendet sich erschrocken zur Flucht. Das auf eine schmale Bühne konzentrierte Geschehen vollzieht sich in der Hauptsache im Nahraum eines Alkovens vor dessen dunklem Hintergrund. Der untere Teil einer mächtigen Säule auf einem Podest trennt ihn von einem Landschaftsausschnitt unter hohem Abendhimmel, aus dem die Wolke kam. Die Säule ist mehr Symbol der überwältigenden Kraft Jupiters als Architekturelement. Der tiefe Landschafts-Horizont zeigt an, dass Danae in einem Turm gefangen ist. Der Ausblick bildet den Hintergrund für Cupido, der sich gleichsam ins Freie rettet. Zugleich bindet der kleine Liebesgott den Blick des Betrachters, der den Raum in die Tiefe „springend“ erfasst und sich in der Himmelsweite verlieren würde. Das scharfe Profil von Säulenbasis und Postament, das sich als Silhouette gegen den Himmel abhebt, setzt Nah- und Fernraum in eine Kontrastbeziehung ähnlich wie im Berliner Bild der Umriss des Vorhangzipfels.

Im Londoner Danae-Bild geht Tizian vom Raum aus. Als Alkovenraum birgt er Bett und Körper der Danae. Die Beschließerin drängt sich über eine Brüstung in raumgreifender kontrapostischer Bewegung von Oberkörper und Armen in diesen Raum hinein. Das Blau hinter der Alten lässt die Himmelsferne nur noch in der Wirkung der kühlen Farbe selbst anklingen, ohne den Bildraum zu öffnen. Die Kontrastbeziehung von Nah und Fern ist zugunsten eines nahen Einheitsraums aufgegeben, der vom Auge in Übergängen kontinuierlich erfasst wird. Plastisches Körpervolumen und Raum ergänzen einander. Der Vergleich des Alkovenvorhangs, der verschiedenen Ausprägungen und Funktionen der Säule sowie der Schrägaufsichten auf das Bett mit der Anordnung der Decke in beiden *Danae*-Bildern zeigt, wie die neue Raumwirkung hervorgebracht wird. Auch der Wechsel des weißen Tuchs vom vorderen Oberschenkel der jungen Frau zum hinteren dient der Verräumlichung.

Wenn man den Vergleichsrahmen erweitert, lässt sich eine folgerichtige Entwicklung zwischen der *Venus von Urbino* (1536-38) und der *Danae* im Prado (um 1560/65) erkennen, in der sich die beiden Fassungen von *Venus mit dem Orgelspieler* in Berlin und *Madrid I* einordnen: das Berliner Bild etwas vor der *Danae Farnese* das andere nahe, doch nach der Londoner *Danae*, denn die sich in *Madrid I* andeutende malerische Verschmelzung von Raum, Licht und Schatten weist bereits auf die weitere Entwicklung, die in der expressiven Pinselfaktur der späten Prado-*Danae* Tizians *ultima maniera* einleitet.

74 Joannides 2004, 19-24; Falomir/Joannides 2014, 60-74; dieselben 2016, 415-19, dagegen Hope 2016, 420-23.

Die Stilmerkmale, die für das Berliner Bild und die *Danae Farnese* charakteristisch sind, finden sich unter Berücksichtigung der geringeren Qualität auch im Florentiner Bild von *Venus mit Cupido*. Die Annahme, dass diesem ein verlorenes Original zugrunde liege, ist nicht zwingend. Tizian könnte das Bild selber angelegt und seiner Werkstatt, vielleicht seinem Sohn Orazio, dessen Handschrift Susanne Schröder-Trambosky darin erkennt⁷⁵, zur Ausarbeitung überlassen haben. Die betonten Konturen des Hauptmotivs sollten vielleicht das Herstellen einer Pause erleichtern. *Madrid II* ist hingegen stilistisch bei Weitem nicht auf der Höhe von *Madrid I*. Der ausführende Mitarbeiter, der, wie die Wiederholung der Farbgebung vermuten lässt, das Vorbild vor Augen oder in guter Erinnerung hatte, konnte Tizians schmelzender Malweise nicht folgen.

*

Das Ergebnis des dritten Teils dieser Untersuchung lässt sich in einer Erzählung von der mögliche Entstehung des Berliner Gemäldes zusammenfassen: Tizian entwickelt in den 1540er Jahren die Ausdrucksmöglichkeiten seiner koloristischen Malerei auf neuer Stilstufe. Er bezieht damit Gegenposition zu der vorherrschenden, von Vasari unter dem Begriff *Disegno* theoretisch fundierten mittelitalienischen Kunstauffassung, die in den Werken Michelangelos triumphiert. Seit Beginn seiner Karriere hat er sich produktiv mit dem Schaffen des nach Leonardos und Raffaels Tod führenden Künstlers Italiens auseinandergesetzt. Durch die Akquisition Vasaris 1541 von Venedig aus für Kopien nach Michelangelos *Leda* und *Venus mit Cupido* in seinem Kundenkreis, sieht Tizian sich in ein Konkurrenzverhältnis zu dem verehrten älteren Großmeister gedrängt. Die beiden Bilder spornen ihn zu eigenen Lösungen an, zur Liebesbegegnung von Gott und irdischer Frau in der *Danae* für Alessandro Farnese und wohl etwas früher zur *Venus mit Cupido*, deren Ausführung im Florentiner Bilde er der Werkstatt überlässt, während er das Motiv zur Darstellung der eigenen künstlerischen Position modifiziert und mit dem hinzugefügten Kavalier an der Kleinorgel an seine hochadeligen Kunden adressiert. Durch direkte Ansprache und Verwicklung in den Plot sollen sie interessiert und auf sein Bildverfahren aufmerksam werden, in dem er die besondere Leistungsfähigkeit seines *Colorismo* gegenüber dem *Disegno* demonstriert.

Die didaktische Konzeption dieses piktoralen Malerei-Traktats bleibt ein Experiment. Nur die ungewöhnliche Kombination der liegenden Venus mit einem zeitgenössischen Kavalier hat als verschieden verwendbares Motiv einen gewissen Erfolg, wie die vier Varianten in Madrid und Amerika zeigen. Das Berliner Bild erlangt nicht annähernd die Bedeutung der erzählenden „Poesie“ der *Danae*, in der Tizian die neuen Möglichkeiten seines *Colorismo* nutzt.⁷⁶ Dank der von Vasari (1568) übermittelten Kritik Michelangelos⁷⁷ bezeichnet die Neapeler *Danae* den Beginn der *Colorismo-Disegno*-Debatte. Was Tizian im Berliner Gemälde in seinem Medium formuliert hat, wird rund ein Jahrzehnt später von Ludovico Dol-

75 Ausst.-Kat. Kaiser Karl V..., 2000, 318. Vase und Blumen auf dem Beistich deuten in ihrer stilllebhaften Genauigkeit auf eine weitere Hand.

76 Daniela Bohde (2002,151-57 u.173-175.) schreibt, das Thema sei für Tizian Anlass gewesen, „die Vereinigung von Licht und Materie in der Farbe herauszustellen. Somit tritt er in Rom auch mit einem kunsttheoretisch selbstreflexiven Gemälde an.“

77 Vasari: Das Leben des Tizian [1568]:2004, 36.

ce im *Dialogo della pittura intitolato l'aretino* 1557, allerdings ohne sich auf das Bild zu beziehen, für ein größeres Kunstpublikum in Worte gefasst.⁷⁸

Zitierte Literatur

Kat. Gemäldegalerie Berlin – Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz: Katalog der ausgestellten Bilder, Berlin-Dahlem 1975, 439-440 (Text *Erich Schleier*)

Kat. Staatliche Museen Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz: Gemäldegalerie Berlin, 200 Meisterwerke der Europäischen Malerei“, Berlin 1998, 3. aktualisierte Aufl. 2010, 378-80 (Text *Erich Schleier*)

Ausst.-Kat. Kaiser Karl V. (1500-1558). Macht und Ohnmacht Europas. Kunsthistorisches Museum Wien: 16. Juni - 10. Sept. 2000, hg. v. *Wilfried Seipel*, Wien 2000

Ausst.-Kat. Venus. Bilder einer Göttin. Alte Pinakothek München: 1. Febr. - 22. Apr. 2001, hg. v. Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Kat. bearb. v. *Claudia Denk*, München 2001

Ausst.-Kat. Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale. / Venus and Amor. Michelangelo and the new ideal of beauty. Galleria dell'Accademia Florenz: 26. qui. - 3. nov. 2002, hg. v. *Franca Felletti/ Jonathan Katz-Nelson*, Florenz 2002

Ausst.-Kat. Tiziano. Catalogo della mostra. Museo Nacional del Prado: 10 de jun. - 7 de sept. 2003, hg. v. *Miguel Falomir*, Madrid 2003

Ausst.-Kat. Vénus dévolée: la Vénus d'Urbino du Titien. Palais des Beaux Arts Paris: 11. oct. 2003 - 11. jan. 2004, hg. v. *Herman Parret*, Paris 2003

Ausst.-Kat. Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei. Kunsthistorisches Museum Wien: 18. Okt. 2007 - 5. Jän. 2008, hg. v. *Sylvia Ferino-Pagden*, Wien 2008

Ausst.-Kat. Titian at Apsley House, July-October 2015. www.english-heritage.org.uk/content/imported-docs/p-t/titian-exhibition-guide (pdf-Datei)

*

78 Auch Dolces Absicht war, wie von Gudrun Rhein (2008, 216) dargelegt, didaktisch. Sein Traktat sollte eine Anleitung für das Sprechen über Kunst und das „angemessene Verhalten“ vor den Werken sein, Darüber hinaus ging es ihm darum, die Bedeutung von Tizians *Colorismo* für die Kunstentwicklung und den Anspruch Venedigs als Kunstzentrum neben Rom zu begründen.

Daniel Arasse: Tiziano: Venere d'Urbino, Venedig 1986

Derselbe: The "Venus of Urbino", or the Archetyp of a Glance. In: Titian's "Venus of Urbino", hg. v. **Rona Goffen** (Masterpieces of Western Painting), Cambridge 1997, 91-107.

Linda Phillis Austern: „All Things in this World is but the Music of Inconstancie“: Music, Sensuality, and the Sublime in Seventeenth-Century Vanitas Imagerie. In: Art and Music in the Early Modern Period. Essays in honor of Franca Trinchieri Camiz, hg. v. **Katherine A. McIver**, Ashgate 2003. 278-332.

Pietro Bembo: Asolaner Gespräche. Dialog über die Liebe [Gli Asolani, Venezia 1505]. Hg. u. übersetzt. von **Michael Rumpf**, Heidelberg 1992

Wilhelm von Bode: Die „Venus mit dem Orgelspieler“ von Tizian im Kaiser Friedrich Museum. In: Amtliche Berichte aus den Königl. Kunstsammlungen Jg. XXXIX, Nr. 5, Februar 1918, 1-7

Derselbe: Eine neuentdeckte Venus mit dem Orgelspieler von Tizian. In: Berliner Museen. Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen, Beiblatt zum Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen Jg. XLII, Heft 1 1926, 2-5

Daniela Bohde: Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians. Diss. Hamburg 1999, Emstetten/Berlin 2002

Otto Brendel: The Interpretation of the Holkham Venus. In: Art Bulletin XXVIII, 1946, 65-75

Günter Brucher: Geschichte der venezianischen Malerei. Bd. 4, Köln/Weimar 2015

Elena Capretti: Venere e Cupid, Kat.- Nr. 33 in: Ausst.- Kat. Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale. Galleria dell'Accademia Florenz, Florenz, 2002, 206/7

Baldesar Castiglione: Das Buch vom Hofmann [**Baldassare Castiglione:** Il libro del Cortegiano, Venezia 1528], übersetzt, eingeleitet und erläutert von **Fritz Baumgart**. Sammlung Dietrich Bd. 78, Bremen 1960

Fernando Checa Cremades :Tizian und die Mythologie. In: Ausst.-Kat. Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei, Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2008, 217-223

Keith Christiansen: „Venus mit dem Lautenspieler“ in New York, Metropolitan Museum, In: Ausst.-Kat. Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei. Kunsthistorisches Museum, Wien 2008, Kat.- Nr. 2.7, 252-357

Simona Cohen: Animals in the Paintings of Titian. A Key to hidden meanings. In: Gazette des Beaux Arts 132, 1998, 193-212

Ludovico Dolce siehe **Gudrun Rhein**.

Miguel Falomir Faus: Tiziano réplicas / Titian's Replicas. In : Ausst.-Kat. Tiziano. Catalogo della mostra. Museo Nacional del Prado Madrid, Madrid 2003, 77-91, hier: 88/89; engl. 326-332

Derselbe und **Paul Joannides**: Danae and Venus and Adonis. In: Dánae y Venus y Adonis las primeras <poesías > de Tiziano para Felipe II. Boletín del Museo del Prado. Numero extraordinario. Edición a cargo de Miguel Falomir con a Paul Joannides y Elisa Mora. Museo del Prado 2014, engl. 60-74

Derselbe und **Paul Joannides**: Titian's „Danae“, the Debate Goes on. In: The Burlington Magazine, London Bd. 156, 2016, 415-419

Philipp Fehl: The Hidden Genre a Study of Giorgione's Concert Champêtre in the Louvre. In: Journal of Aesthetics and Art Criticism, XVI, 1957-58, 153-68. Nachdruck in *derselbe*: Decorum and Wit: The Poetry of Venetian Painting, Wien 1992

Giancarlo Fiorenza: Dosso Dossi. Paintings of Myth, Magic, and the Antique. University Park, Pa: Pennsylvania, 2008

Mary D. Garrard: Art More Powerful than Nature? Titian's Motto Reconsidered. In: The Cambridge Companion to Titian, hg. v. *Patricia Meilmann*, Cambridge 2004, 241-261

Carmen Garrido: Aproximaciones al la técnica de Tiziano. In: Ausst.-Kat. Tiziano. Catalogo della mostra. Museo Nacional del Prado Madrid, Madrid 2003, 93-109

Roberta Giorgi: Tiziano: Venere, Amore e il musicista in cinque dipinti, Rom 1990

Rona Goffen: Titians Women, New Haven/London 1997, 159-169

Dieselbe: Renaissance-Rivals, Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian. New Haven / London 2002, 2. Aufl. 2004, 207-338

Gabriele Goffriller: Tizian an der Staffelei. Eine zeitgenössische Bildquelle zur verlorenen Venus für Kaiser Karl V.? In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 52, 2001, 59-88

Elise Goodman-Soellner: Petrarchismus in Titian's The Lady and the Musician. In: Storia dell'Arte 1983, 179-186

Ulrike Groos: Ars Musica in Venedig im 16. Jahrhundert. Diss. Münster 1994. Studien zur Kunstgeschichte, Hildesheim 1996

Daniela Hammer-Tugendhat: Erotik und Geschlechterdifferenz. Aspekte zur Aktmalerei Tizians. In: Privatisierung der Triebe? Sexualität in der frühen Neuzeit, hg. v. *D. Erlach u. a.*, Frankfurt a. M. 1994, 367-446

Ulrike Haß: Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform, München 2005

Volker Herzner: Tizians „Venus mit dem Orgelspieler“ In: Begegnungen. Festschrift P.A. Riedl, Worms 1993, 80-103

Konrad Hoffmann: Antikenrezeption und Zivilisationsprozess im erotischen Bilderkreis der frühen Neuzeit. In: Antike und Abendland 24, 1978, 146-158

Charles Hope: Problems of Interpretation. Titian's Erotic Paintings. In: Tiziano e Venezia, Atti del Convegno Internazionale di Studi Venezia 1976, Vicenza 1980, 111-124

Derselbe: A Response to Joannides and Falomir. In: The Burlington Magazine Bd. 156 (2016) 1359, 420-423

Peter Humfrey: Titian. The Complete Paintings. London 2007

Paul Joannides: Titian to 1518. The Assumption of an Genius, New Haven /London 2001

Derselbe: Titian and Michelangelo / Michelangelo and Titian. In: The Cambridge Companion to Titian, hg. v. *Patricia Meilmann*, Cambridge 2004, 121-145

Derselbe: Titian in London und Madrid. In: Paragone LV, 38, 2004, 3-31

Derselbe: Titian's Repetitions. In: Titian, Materiality, Likeness, Istorica, hg. v. *Joanna Woods-Marsden*, Brepols 2007, S. 37-51

Derselbe siehe unter *Falomir Faus*

Malcolm Jones: Sex and Sexuality in Late Medieval and Early Modern Art. In: Privatisierung der Triebe? Sexualität in der frühen Neuzeit, hg. v. *D. Erlach u. a.*, Frankfurt a. M. 1994, 187-329

Jonathan Katz-Nelson: The Florentine Venus and Cupid a Heroic Femal Nude and the Power of Love. In: Ausst.- Kat. Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale. Galleria dell'Accademia Florenz, Florenz, 2002, 27-64

Hannelore Kersting: Trompe l'oeil. Die Relation von Bild und Gegenstand. Diss. Bochum 1979

Ulrike Kunkel: G. B. Pignas *Il ben divino* – ein petrarkistischer canzoniere? In: Romanica Moncensio Bd. 26: Literatur zwischen immanenter Bedingtheit und äußerem Zwang, hg. v. *Alfred Noyer-Weidner*, Tübingen 1987, 123-257

Peter Lüdemann: Virtus und Voluptas. Betrachtungen zur Ikonographie weiblicher Aktfiguren in der Venezianischen Malerei des frühen Cinquecento. In: Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig. N. F. Bd. I, hg. v. *Klaus Bergdolt*, Berlin 2008

Ernst Michalski: Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte. Habilitationsschrift München 1931, Nachdruck mit einem Vorwort von *Bernhard Kerber*, Berlin 1996

Erwin Panofsky: Problems in Titian, Mostly Iconographic. London 1969, 109-38

Mary Pardo: Artifice as Seduction in Titian. In: Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, texts, images, hg. v. *James Grantham Turner*, Cambridge 1993, 55-89

Christin Pfeiffer: Liebe, Literatur und Philosophie im Renaissance-Dialog. Pietro Bembo – Gli Asolani, Werl 2005

Ulrich Pfisterer: Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper, Berlin o.J. (2014)

Thomas Puttfarcken: The Dispute about Disegno and Colorito in Venice: Paolo Pino, Ludovico Dolce and Titian. In: Kunst und Kunsttheorie 1400-1900, Wolfenbüttler Forschungen 48, 1991, 75-99

Rudolf Quoka: Das Positiv in Geschichte und Gegenwart. Kassel/Basel 1957

Marlis Radke-Stegh: Der Theatervorhang. Ursprung – Geschichte – Funktion, Meisenheim 1978

Gudrun Rhein: Der Dialog über die Malerei. *Ludovico Dolces* Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts. Mit einer kommentierten Neuübersetzung, Wien 2008

Gerhard Regn: Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition. Studien zur Parte prima der Rime (1591 /1592), Tübingen 1987

Mary Rogers: The Decorum of Women's Beauty, Trissino, Fierenzuola, Luigini and the Representation of Women in Sixteenth-Century-Painting. In: Renaissance-Studies 1987, 46-88

David Rosand: Ermeneutica Amorosa. Observations on the Interpretation of Titian's Venuses. In: Tiziano e Venezia, Atti del Convegno Internazionale di Studi Venezia 1976, Vicenza 1980, 375-381

Derselbe: Titian and the Critical Tradition. In: Titian, His World and His Legacy. *Derselbe* (Hg.), New York 1982

Derselbe: So-And-So Reclining on Her Couch. In: Titian's Venus of Urbino, hg. v. *Rona Goffen*, Cambridge 1997, 37-42 (Erstveröffentlichung in: Titian 500 in: Studies in the History of Art 45, Washington 1993, 101-119)

Valeska von Rosen: Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians, Diss. FU Berlin 1998, Emstetten/Berlin 2002

Laurie Schneider-Adams: Iconographic Aspects of the Gaze in Some Paintings by Titian. In: The Cambridge Companion to Titian, hg. v. *Patricia Meilmann*, Cambridge 2004, 241-261

Wolfgang Schöne: Das Licht in der Malerei, Berlin 1954

Gerald Studdert-Kennedy: Titian: The Fitzwilliam-Venus. In: The Burlington Magazine 100, 1958, 349-51.

Derselbe: Titian: Metaphors of Love and Renewal. In: World and Image 3, 1987, 27-40

Nicola Suthor: Augenlust bei Tizian. Zur Konzeption sensueller Malerei. München 2004

Felix Thürlemann: Velázquez Venus mit dem Spiegel. Das Gemälde als Transformator des Blicks. In: Bilder, Räume, Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp, hg. v. *Steffen Bogen*, Berlin 2006. 75-89, hier 78-80

Hans Tintelnot: Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theaterdekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst. Berlin 1939, 13-19

Benedetto Varchi: Paragone. Rangstreit der Künste [1549/50]. Italienisch und Deutsch. Übersetzt und kommentiert von *Oskar Bätschmann* und *Tristan Weddigen*, Darmstadt 2013

Giorgio Vasari: Das Leben des Jacopo Pontormo. Vasari-Edition [Fassung 1568], hg. v. *Alessandro Nova*, übersetzt, kommentiert und herausgegeben von *Katja Burzer*, Berlin 2004

Derselbe: Das Leben des Tizian. Vasari-Edition [Fassung 1568]) hg. v. *Alessandro Nova*, übersetzt von *Victoria Lorini*, kommentiert und herausgegeben von *Christina Irlenbusch*, Berlin 2005

Robert Wahl: Tizians Wiener Danae. Zu Ausführung und Replikationen in Tizians Werkstatt. In: Ausst.-Kat. Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei. Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2008, 122-131

Gregor J. M. Weber: Töchter der Giorgione-Venus. In: Ausst.-Kat. Venus. Bilder einer Göttin, Alte Pinakothek München, München 2001, 17-31 u. Kat.-Nr. 2, 128-29

Derselbe: Voilée par le temps, la Vénus de Giorgione. In: Ausst.-Kat. Vénus dévolée. Venus d'Urbino du Titien, Paris 2003, 49-57

Harold E. Wethey: The Paintings of Titian. III: The Mythological and Historical Paintings, Aberdeen 1975

Karl H. Wörner: Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch. N. B. hg. v. *Lenz Meierott*, bearb. v. *Wolfgang Gratzner* u. a., 8. Aufl. Göttingen 1993, 160-166

Roberto Zapperi: Abschied von Mona Lisa. Das berühmteste Gemälde der Welt wird ent-rätselt. München 2010

Derselbe: Cardinal Farnese, Giovanni della Casa and Titian's < Danae > in Neaples. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 54, 1991, 159-171

Erschienen 2018 auf ART-Dok:

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-59028

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2018/5902>

DOI: 10.11588/artdok.00005902