

Marianne Koos

Titian's Women, Giorgione's Men?

Rona Goffen, *Titian's Women*, Yale University Press, New Haven – London 1997

Jaynie Anderson, *Giorgione. The Painter of ›Poetic Brevity‹*, Flammarion, Paris – New York 1997

Rona Goffen (Hg.), *Titian's ›Venus of Urbino‹*, Cambridge University Press, (Reihe Masterpieces of Western Painting), Cambridge 1997

Das Ergebnis fällt enthusiastisch aus: »In the *Sacred and Profane Love* Titian introduces us to a new personality in art: a woman as a fully realized individual, the decisive protagonist of her life« (S. 132). »Titian frees his women's identity and sexuality from this biological limitation: and that in itself constitutes a sexual revolution« (S. 131). »Titian nonetheless asserts a new kind of dignity and power for his women, and he does this by honoring female sexuality« (S. 126).

Was wie eine Stimme aus der frühen feministischen Forschung klingt, welche die traditionellen Vorstellungen von ›Weiblichkeit‹ umzubewerten und in ein Instrument der Macht zu wenden versuchte, sind die Ergebnisse einer Arbeit der renommierten amerikanischen Kunsthistorikerin Rona Goffen, erschienen 1993 in dem von Joseph Manca herausgegebenen Band *Titian '500*.¹ In eben dieser Arbeit kündigte die Autorin eine größere Studie über *Titian's Women* an, die nun als reich bebilderte und ansehnliche Publikation der *Yale University Press* vorliegt, und man darf gespannt sein, zu welchen Ergebnissen Goffen gelangt, eine Wissenschaftlerin, die durch ihre provokante Interpretation der *Venus von Urbino* als masturbierender Gottheit und Verkörperung einer idealen Braut auch einer nicht auf die venezianische Renaissancemalerei spezialisierten Kunstwissenschaft ein Begriff geworden ist.²

Wie schon der Titel dieses Buches verrät, geht es Goffen um die Untersuchung der Konzeption von Weiblichkeit in Tizians Kunst. Ein interessantes und durchwegs berechtigtes Unterfangen für das reiche, beinahe siebzig Jahre umfassende Werk eines Malers, der als Mitbegründer von Bildfindungen gilt, die noch das 19. Jahrhundert beschäftigten (man denke nur an die liegende weibliche Aktfigur) und der in seiner Kunst zweifellos eines der sensibelsten und sympathischsten Bilder von Weiblichkeit entwarf. Wer nun im Vorwort von Goffens Buch nach den Voraussetzungen und methodologischen Grundlagen dieser aktuellen Fragestellung sucht, wird sich enttäuscht sehen. Statt der erwarteten Einführung in die jüngeren Entwicklungen der *gender-studies* oder *body-history* findet sich der/die Leser/in lediglich mit den bereits bekannten Ergebnissen Goffens konfrontiert, die zugleich ihr Interesse an Tizians Kunst vorwegzunehmen scheinen: ganz im Gegensatz zur gängigen Misogynie der Renaissance (zu deren Vertretern Goffen auch einen Literaten wie Pietro Aretino zählt) habe der venezianische Maler seine Frauen als Individuen verstanden und von den Betrachtern seiner Bilder eine entsprechende Rezeption verlangt: »Titian reinvented womankind. [...] Representing physically vibrant women,

Titian also represented individual female personalities, imbricating psychology and sexuality« (S. 5).

Diese ihre Sicht auf Tizians Frauenbild entwickelt Goffen in fünf größeren, thematisch gegliederten Kapiteln, die die gesamte Schaffenszeit des Malers umspannen. Mit Ausnahme der *Maria Magdalena* beschränkt sich Goffen auf profane Sujets, denn, wie die Autorin der Überzeugung ist, »[...] these secular compositions reflect more of Titian's own view of women« (S. 5). Kapitel eins behandelt unter dem Titel »Wives, Mothers, Daughters« Tizians frühes Frauenbild in nicht-mythologischen, profanen Sujets, setzt also Goffens Studien über die Fresken in der *Scuola di Sant' Antonio* in Padua, die *Drei Lebensalter* in Edinburgh oder die *Himmliche und Irdische Liebe* fort.³ Der zweite Abschnitt »Ladies and Other Beautiful Women« gilt der Problematik des Porträts, »Paragone and the Goddess« ist den Mythologien für das *Camerino d'alabastro* Alfonso d'Estes in Ferrara und Tizians Bildern der Liebesgöttin gewidmet. Unter dem Titel »Presumed Guilty« behandelt Kapitel vier die Ikonographien der *Maria Magdalena* und *Lucretia*, Bildthemen, die trotz der Moralisierung des Begehrens den erotisierten Blick des Betrachters nicht scheuen, während der letzte Abschnitt »Introspection and Retrospection« schließlich der *Danae* und den späten *poesie* Tizians gilt, aber auch Bilder wie *Nymphe und Schäfer*, die *Schindung des Marsyas* oder die *Pietà* der *Accademia* in Venedig streift.

In all diesen Kapiteln steht ein streng historisches Interesse im Vordergrund: Goffen arbeitet eng am Bild und bettet ihre Interpretationen stets in das Umfeld der venezianischen Renaissancekultur ein. Zugleich finden sich ihre Ausführungen mit Zitaten aus der Genderforschung und Filmtheorie hinterlegt: Zitate, die in ihrer standörtlichen Widersprüchlichkeit allerdings keine klare Position der Autorin erkennen lassen (Joan Riviere und Luce Irigaray neben Laura Mulvey und Kaja Silverman). Nur allzuoft bleiben historische Deutungsversuche unvermittelt neben apodiktischen Aussagen der psychoanalytischen Theoriebildung stehen, zwei Ansätze, zu deren schwerer Vereinbarkeit Goffen bedauerlicher Weise keine Stellung nimmt.

Ungleich geglückter wirken hingegen neuere Ergebnisse aus der Kunsttheorie integriert. Anders als noch in ihren früheren Ausführungen zur *Himmlichen und Irdischen Liebe* bleibt Goffen in der vorliegenden Arbeit nicht bei vordergründig ikonographischen Fragestellungen stehen. Die Autorin kann hier auf hervorragende Untersuchungen von Mary Pardo (Goffens Lektorin für den Yale-Verlag), Elizabeth Cropper oder David Rosand zurückgreifen, die in den letzten Jahren den Blick auf Tizians Malerei wesentlich zu erweitern und zu vertiefen halfen.⁴ Ein wichtiges Ergebnis dieser Untersuchungen bestand unter anderem darin, die ideale weibliche Gestalt (und im besonderen den weiblichen Akt) als jenes künstlerische Sujet ins Bewußtsein gerückt zu haben, an dem der Maler die Möglichkeiten und Grenzen seiner Kunst darlegt, erfährt und überdenkt. Diesem Aspekt geht Goffen schon im frühen Werk Tizians nach, am ausführlichsten aber in jenem Kapitel, das Tizians späten und spätesten Arbeiten gilt.

Eine jener Bildfindungen, die Tizian mehrfach wiederholte und abwandelte, ist die *Danae*, ein Gemälde, das der Künstler – wie Röntgenaufnahmen zeigen – aus seiner früheren Komposition der *Venus von Urbino* entwickelte, das in seiner Liegefigur jedoch auf Michelangelos *Leda* oder *Notte* zurückgeht. Daß Tizian mit

diesem Bild zum *paragone* Stellung nimmt, dem aktuellen Vergleich zwischen Malerei und Skulptur, ist durch einen Brief des Künstlers an Philip II. belegt. Weniger unmittelbar augenfällig ist hingegen Tizians Argumentation in einer anderen künstlerischen Auseinandersetzung, dem Wettstreit zwischen dem *disegno*, der toskanischen Zeichnung und dem *colorito*, der venezianischen Farbmalerie. Ein Vergleich von Tizians *Danae* mit Michelangelos Liegefigur führt das gegensätzliche Konzept dieser beiden Schulen exemplarisch vor Augen: Tizian zitiert die *Leda* nicht nur, sondern verändert sie auch; der männlich überformten, spiritualisierten Gestalt Michelangelos stellt Tizian einen sinnlichen Akt physisch gegenwärtiger Farbmalerie entgegen.

Wie Patricia Reilly gezeigt hat, galt die Farbmalerie als ein weibliches Idiom und wurde in der kunsttheoretischen Debatte der Zeit, und allen voran von Vasari dem männlich konnotierten *disegno* untergeordnet.⁵ Die beiden Schulen der Malerei waren also von denselben aristotelischen Dichotomien zwischen männlicher Form und weiblicher Materie geprägt, die auch den damaligen Diskurs der Geschlechter bestimmte. Als Hauptvertreter des *colorito* befand sich Tizian in einer als weiblich bestimmten und damit minderbewerteten Stellung. Sein Rekurs auf Michelangelo setzte einen seit gut drei Jahrzehnten schwelenden Wettstreit fort, den Tizian für seine Farbmalerie zu entscheiden versuchte. Wie Goffen betont, Tizians *colorito* »represents his exaltation of female matter over masculine form« (S. 235).

Der *disegno-colorito*-Streit nimmt eine wichtige Stellung in der Kunst Tizians ein und seine Bedeutung ließe sich unschwer auch für zahlreiche andere Spätwerke des Malers nachweisen.⁶ Gilt das aber ebenso für Goffens weitere Schlußfolgerung? Wie die Autorin meint, hätte Tizian mit seiner Farbmalerie dem väterlichen Paradigma des Künstlers als eines gottgleichen, also männlichen Schöpfers ein feminines und mütterliches Bild entgegengestellt (S. 235). Ja, wie Goffen schon im Vorwort betont, die sympathetische Interpretation seiner Frauen und die Übernahme eines weiblichen Stils hätten zur Identifikation Tizians mit Weiblichkeit geführt. In einem etwas verkürzten Bezug auf einen Topos der damaligen Kunsttheorie, der da lautet »Jeder Künstler malt sich selbst«, schließt Goffen: der Gegenstand von Tizians Frauen sei Tizian selbst (S. 10/11).

Als Argument weist Goffen auf die Imprese des Malers hin, eine Bärin, die ihr Junges leckt, für Goffen ein mütterliches Piktogramm künstlerischer Kreativität. Zum anderen sprächen Tizians späte, selbstreflexiven Werke dafür, in denen sich der Künstler mit den mythischen Gestalten des Marsyas, und – über die Legende der Europa – mit der meisterlichen Weberin Arachne identifizierte; Werke, die zu einem Zeitpunkt entstanden, als sich Tizians künstlerischer Stolz mit der Einsicht in seine eigenen Grenzen verband.

Wie allerdings – müßte an dieser Stelle gefragt werden – ist dann z.B. Tizians bekannte Identifikation mit Appelles zu verstehen, dem von Plinius so gelobten antiken Maler weiblicher Schönheit? Jenem Künstler, dem Alexander die Geliebte überließ, erkennend, daß der Künstler ihre Schönheit besser zu erfassen verstand, als es ihm selbst je gelungen war? Eine Geschichte, die – wie auch Goffen meint – vom männlichen Streben nach Besitz der weiblichen Schönheit (und im metaphorischen Sinne von der Beherrschung der idealen Malerei) handelt? Zu einer Zeit, in der sich der Künstler mit der männlich-göttlichen Rolle identifizierte, läßt sich Weiblichkeit kaum als eine Position verstehen, die sich Tizian willentlich wählte. Vielmehr ist es

wohl der kunsttheoretische, von toskanischer Warte geschürte Diskurs, der den Maler in diese Stellung drängte.

Goffen geht zu weit, was die Identifikation Tizians mit der Frau anbelangt, und zugleich nicht weit genug, was die Interpretation seiner Farbmalerie betrifft. Denn die Beweggründe für Tizians Entscheidung für die Farbe bleiben weitgehend ungeklärt. Sind es im frühen Werk stark verkürzte, von Michelangelos muskulösen Gestalten inspirierte Kompositionen, mit denen Tizian die Dramatik eines Gegenstandes darzustellen versucht (eine Ausdrucksform, die John Shearman in seinem Buch *Only connect...* mit dem kunsttheoretischen Begriff der *energia* beschreibt), so weichen diese hingegen in seinem späteren Œuvre einer immer offener strukturierten Farbmalerie. Ein Phänomen, das sich dort am deutlichsten verfolgen läßt, wo Tizian eigene Kompositionen wiederholt: so z.B. in den beiden Fassungen der *Dornenkrönung*, der *Maria Magdalena*, oder in einem Bild wie *Nymphe und Schäfer*, wo Tizian mit der monumental Liegefigur auf eine giorgioneske Bildfindung rekurriert. Wie ein Vergleich zwischen dem Vorbild und Tizians malerischer Ausführung erweist, zielen alle Details dieses Gemäldes auf eine Steigerung des affektiven Ausdrucks der früheren Komposition. Die zu neuer Lebendigkeit erweckte Liegefigur und die dramatisierte Natur werden zur Metapher für die Wirkmacht von Tizians Farbmalerie.⁷ Wie auch kunsttheoretische Schriften der Zeit belegen, wird dieses aristotelisch inspirierte Ideal der Wirkmacht seit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts von immer größerer Relevanz. Eine der möglichen Ursachen, daß sich Tizian für die Farbmalerie entscheidet, dürfte also die affektive Ausdrucksmöglichkeit des *colorito* sein, eine Frage, die Goffen unbeantwortet läßt.

Goffens Arbeit überzeugt am meisten dort, wo sie nicht ›die Frau‹ in Tizian oder deren Ermächtigung zu belegen versucht, sondern die noch mitnichten entschiedenen Darstellungsprobleme von Weiblichkeit diskutiert, wie das zuallererst in ihrem Kapitel über das Porträt geschieht. Das Porträt nimmt in Tizians Werk eine besondere Stellung ein. Um so mehr verblüfft, daß nur wenige seiner zahlreichen Bildnisse Frauen vorstellen, und daß jene, die namentlich benennbar scheinen, keine Venezianerinnen sein dürften. Die Ursachen dafür sind vielfältige, haben aber v.a. – wie das Goffen geclückt charakterisiert – mit dem damaligen politisch-historischen Hintergrund und der sozialen Stellung der Frau in der von Männern dominierten venezianischen Gesellschaft zu tun.⁸

Zurecht hebt Goffen vor diesem Hintergrund Tizians sogenannte *Schiavona* als außergewöhnliches Bildnis hervor. Durch ihre raumgreifende Pose, ihre voluminöse Kleidung und ihren direkten Blick aus dem Bild repräsentiert Tizian diese Frau in einer Haltung, die für gewöhnlich Männern vorbehalten blieb. In den meisten Bildnissen des venezianischen Cinquecento war die Identität der Frau ohne Belang, anonyme Weiblichkeit konnte zur Verkörperung idealer Schönheit werden. Galt das aber auch für den Mann? ›Die selbstzweckhafte Darstellung idealer Schönheit (›beauty made for its own sake‹) bliebe auf die Frau beschränkt, so meinte noch Elizabeth Cropper in ihrer wichtigen Arbeit über das *Bella-Donna*-Porträt.⁹ Goffen hinterfragt diese Beobachtung und ihre Ausführungen über die Erotisierung des ›jungen Beau‹ bei Tizian gehört zu den anregendsten Abschnitten ihres Buches. Zahlreiche der Charakteristika, die das Frauenbild bestimmten, beobachtet Goffen auch in diesen Porträts. So vermittelt ein Gemälde wie das des *Tommaso Mosti* in den Uffizien eine Form der vertraulichen Zugänglichkeit, die Lippen, der Pelz und das Haar

sind höchst sinnlich erfaßt. Die Enthüllung einer Hand wird zum erotischen Symbol, und der versunkene Blick, der in unbestimmte Ferne geht, lädt dazu ein, über die Gedanken des Porträtierten nachzusinnen.

Wie läßt sich diese Verweiblichung erklären? Wichtig für das Verständnis dieser – unter dem spezifischen Blickwinkel noch kaum untersuchten – Bildnisse ist gewiß das Hofmannsideal, wie es Castiglione in seinem *Cortegiano* beschreibt. Es läßt erkennen, daß so manche weibliche Tugend auch für das männliche Geschlecht gültig war. So entspricht z.B. das Verhältnis des Höflings zu seinem Fürsten demjenigen der Frau zu ihrem Gemahl, auch er berät seinen Fürsten nur auf Umwegen und erfüllt somit, was in den Handbüchern zur Ehe dem weiblichen Part zukam.¹⁰

Wenn mit der Darstellung des schönen Mannes das Ideal des *cortigiano* gemeint ist, wäre das Bildnis der schönen Frau nun das einer *cortigiana*? Nein, entscheidet Goffen diese vieldiskutierte Frage, das Modell (mag es auch eine Kurtisane gewesen sein) und der gezeigte Gegenstand hätten nicht dieselbe Bedeutung oder Identität, vielmehr handle es sich um Bilder männlicher Wunschvorstellungen, die immer auch das Streben nach Besitz implizierten. In antikisierenden Sujets wie Tizians *Flora*, das Goffen mit einer *poesia* oder einem Liebesgedicht vergleicht, ist der Betrachter aufgefordert, Zeit und Identität hinter sich zu lassen und in die Fiktion einer Idealgestalt einzutreten, soll das erotische Angebot seiner Person gelten. Hingegen dürfte ein Bildnis allgemeiner weiblicher Schönheit wie die *Dame in Blau* des *Palazzo Pitti* die ideale Hofdame vorstellen, »about whom a gentleman might fantasize without confusing his wishful thinking with her character« (S. 82).

Goffen räumt hier der Einbildung und dem Wunschenken gebührende Bedeutung ein und entwirft so ein differenziertes Bild der verschiedenen Darstellungstypen, in denen Frauen damals in Erscheinung traten. Ergebnisse, die dann allerdings fragen lassen, warum Goffen ihre frühere Sicht auf Bilder wie die *Venus von Urbino* oder die *Himmlische und Irdische Liebe* unverändert beibehält. Für Goffen gehören diese Darstellungen zur Gattung des Hochzeitsbildes. Nicht der theoretische Diskurs über die Liebe und Schönheit wäre von Belang, sondern das Thema der Realität und Idealität von Frauen in der Ehe. Während die *Venus von Urbino* auf die Verbindung Guidobaldo della Roveres mit Giulia Varrano anspiele und in der Hoffnung auf den Vollzug der Ehe mit der erst 14jährigen Frau konzipiert worden sein könnte, »representing the sexually and emotionally matern bride as she welcomes her husband to her bedchamber« (S. 155), verherrliche die *Himmlische und Irdische Liebe* die 1514 gefeierte Hochzeit des hochrangigen venezianischen Beamten Nicolò Aurelio mit Laura Bagarotto, einer jungen paduanischen Witwe, die in diesem Bild in zweifacher Idealgestalt dargestellt sei: einmal in der bekleideten Figur, als die ideale Braut, das andere Mal in der Aktgestalt, nackt, jedoch keusch, als Repräsentantin einer höheren Form der Liebe in der Ehe, als die ideale Ehefrau. Gleichwohl dem Ideal der Braut untergeordnet, habe Tizian diese Frau als ein eigenständiges Individuum charakterisiert. Wie eingangs zitiert, ist Goffen überzeugt: Tizian mache für seine Frauen eine neue Würde und Macht geltend, und er tue dies, indem er die weibliche Sexualität nicht nur anerkenne, sondern sogar ehre.

»To deny Titian's woman her divinity is also to deny her sexual power [...]« (S. 155), verteidigt Goffen ihre Sicht auf die *Venus von Urbino*. Wogegen sie sich damit richtet, ist eine so reduktionistische Rezeption der erotischen Malerei Tizians wie etwa die von Charles Hope, der in den weiblichen Liegefiguren nicht mehr als bessere

pin-ups erkennen wollte. Sie richtet sich aber offenbar auch gegen eine Wahrnehmung, welche die Frau bloß als das Objekt des männlichen Blickes versteht. Auf der Basis der Theorien Jacques Lacans hat die jüngere Genderforschung überzeugend erwiesen, daß die Strukturen des Betrachtens um vieles offener und komplexer sind als lange angenommen, die Frau also nicht bloß das Opfer des männlich-voyeuristischen Blickes ist, sondern die Blickenden immer auch ›angesehene Wesen‹ im Prozeß der Rezeption sind. Kann diese wichtige Korrektur jedoch dazu ermächtigen, in Tizians Frauen eigenständige individuelle Protagonistinnen zu sehen?

Darin liegt meines Erachtens die problematischste Seite von Goffens Buch. Wie bereits oben angedeutet: Goffen sucht in Tizians Frauenbild eine weibliche Macht, die sich aus den Gemälden selbst so nicht erschließen läßt. Fragwürdig ist besonders Goffens Bestehen auf die mütterliche Fortpflanzungskraft. »Titian's bridal Venus is the powerful and primary embodiment of generative force, and the male is a supernumery in her opera« (S. 43), stellt sie für die *Himmlische und Irdische Liebe* fest, und ähnliches kann man über Bilder wie das *Venusfest* für Alfonso d'Este oder die *Drei Lebensalter* in Edinburgh lesen, wo Goffen die Präsenz von Kindern bzw. Putten als eine Wertschätzung der generativen Potenz der Frau interpretiert. Ist die ideale Frau Tizians also doch wieder die Mutter und Ehefrau, und ihre Sexualität – wie Goffen nicht ohne Prüderie betont – die in der Ehe erlaubte Reproduktion? Goffens Suche nach der weiblichen Macht ist kurzschlüssig, bedeutet sie doch – zugespitzt formuliert – jene Aspekte ins Positive zu verkehren, die jahrhundertlang zur Diskriminierung von Frauen dienten. Wie schon die Kritik an der frühen feministischen Bewegung argumentierte: eine Umbewertung traditioneller Bilder der Frau hat kaum emanzipatorische Kraft.

In den Ausführungen zum Idealporträt der Isabella d'Este betont Goffen zu recht, daß Ähnlichkeit – dem damaligen Ideal der Kunsttheorie zuwider – kein notwendiges Kriterium des Renaissanceporträts ist. Sollte nun die bekleidete Gestalt in der *Himmlischen und Irdischen Liebe* tatsächlich das Bildnis der Laura Bagarotto sein, dann doch gewiß nicht als ein ›voll realisiertes Individuum‹. Auch Tizian ordnet seine Frauen dem stereotypen Ideal weiblicher Schönheit unter und folgt damit den gängigen Vorstellungen seiner Zeit, was Goffens Auffassung von der Revolution in Tizians Frauenbild mehr als fragwürdig erscheinen läßt. Bei aller theoretischen Beschlagenheit und löblichen Rezeption des gegenwärtigen Forschungsstandes schießt Goffen über das Ziel hinaus: was bedauernswert ist, denn sie trübt hiermit den Blick auf ein zweifellos beachtenswertes Thema.

Tizians Frauendarstellungen haben ihren Ursprung in der Malerei eines anderen Künstlers, Giorgione, zu dem nun unter dem Titel *Giorgione. The Painter of ›Poetic Brevity‹* die englischsprachige Ausgabe der Monographie von Jaynie Anderson erschienen ist (*Flammarion*-Verlag). Ein Kapitel darin ist auch Giorgiones Frauenbild (*Giorgione's Imagery of Women*) gewidmet, und man darf neugierig sein, wie Anderson diese Frage beantwortet.

Andersons Ausführungen beschränken sich auf drei für Giorgione gesicherte Bilder: die *Judith* der Eremitage, die sie dem Selbstbildnis des Künstlers als David entgegensetzt – und mit dem sie deutlich macht, wie wenig das eigentliche Forschungsdesiderat in Giorgiones Werk, sein Männerbild, bislang untersucht worden ist. Weiters behandelt sie die *Laura* in Wien sowie die monumentale Liegefigur der

Dresdner Venus. Andersons Augenmerk gilt hier allein den schwierigen Fragen der Ikonographie. In jüngerer Zeit sind die früheren Versuche einer Interpretation des erotischen Frauenbildes der Renaissance mit neoplatonischen Philosophemen zunehmend von der (nicht weniger sublimierenden) These des Hochzeitsbildes abgelöst worden (Goffens Deutungen sind ein Beispiel dafür). Anderson zählt mit ihrer Interpretation der *Dresdner Venus* - der ersten monumentalen Liegefigur in der Landschaft - zu den Initiatorinnen dieser Auslegung. Ihres Erachtens sei dieses Bild aus der Sammlung des Girolamo Marcello 1507/08 zur Feier von dessen Hochzeit mit Morosina Pisani in Auftrag gegeben worden. Daß es sich um ein Hochzeitsbild handle, dafür spreche die schlafende Haltung der Liegefigur, die von antiken Epithalamia inspiriert worden sei, Hochzeitsgesänge von Statius oder Claudian etwa, die jeweils mit einer Beschreibung der ruhenden Liebesgöttin beginnen. Wie Anderson selbst eingesteht, weicht das Gemälde im Detail allerdings von solcherlei Textquellen ab. Ein weiteres Problem dieser These besteht zudem in der frühen Datierung des Bildes, die mit dem Bericht Michiels in Widerspruch steht, daß Tizian das Gemälde nach Giorgiones Tod 1510 vollendet hätte. Weshalb Anderson mithilfe neuer restauratorischer Ergebnisse annehmen muß (die unter den Veränderungen eine zuzudeckende Komposition vermuten), daß Tizian vielmehr konservierend als gestaltend eingegriffen habe.

Zur Unterstützung ihrer These führt Anderson weitere Gemälde der liegenden Venus an, für die ein Hochzeitskontext gesichert sei, etwa Beccafumis 1519 datierte Bild für Francesco Petrucci. Dieses Gemälde war Teil einer Schlafzimmerdekoration, die die ehelichen Tugenden der Frau verherrlichte, ein Programm, das für die *Dresdner Venus* nicht belegt werden kann. Zum anderen nennt Anderson Lottos Gemälde der Liebesgöttin mit Cupido (New York), über dessen Status als Hochzeitsbild jedoch auch nur Vermutungen angestellt werden können, und das, wie schon Beccafumis Bild, nicht für einen venezianischen Auftraggeber gefertigt wurde. Mag die Hochzeitstradition für die *Dresdner Venus* unterschwellig von Bedeutung gewesen sein: eine allgemeine Relevanz auch für andere Bilder dieses Typus läßt sich genauso wenig nachweisen, wie das der vorrangige Sinngehalt dieser Darstellungen gewesen sein kann.

Das machen besonders Andersons eigene kritische Ausführungen über jenes Gemälde deutlich, das von der Kunstwissenschaft noch am ehesten als ein Hochzeitsbild akzeptiert wird: Tizians *Himmliche und Irdische Liebe*. Die technischen Untersuchungen von 1995 haben das bedeutende Ergebnis erbracht, daß das in der Silberschüssel vermutete Wappen der Braut niemals dort dargestellt sein konnte. Somit gerät nicht nur seine Bestimmung als Hochzeitsbild, sondern auch die Identifikation der dargestellten Frau(en) als Laura Bagarotto ins Wanken, wie sie Charles Hope und Rona Goffen dank minutiöser Rekonstruktionen vorgeschlagen haben.¹¹ Wie Anderson richtig bemerkt: die erschlossene Geschichte der Hochzeit ist zu reizvoll und spektakulär, um von ihr absehen zu wollen. Dennoch muß kritisch festgehalten werden, daß viele Elemente im Bild keineswegs als ausschließliche Hinweise auf eine Hochzeit gesichert sind, so z.B. das weiße Kleid der sitzenden Gestalt, das über das ursprüngliche rote gemalt wurde (und das Goffen mit demjenigen identifiziert, das Laura zur Hochzeit zurückerstattet bekam).¹² Daß alleine die Braut für dieses Bild zu bezahlen vermochte (wie Goffen außerdem meint), dafür liegt ebenso kein Hinweis vor, denn schließlich ist es das Wappen Aurelios allein, das prominent

am Brunnenrand prunkt: ein Mann, der Tizian dank seines Auftrags für den *Fondaco dei Tedeschi* gut genug kannte, um mit ihm – wie Anderson betont – eine Abmachung im Sinne eines »prezzo d'amico« getroffen haben zu können.

Daß die Gattung des Hochzeitsbildes für die venezianische Renaissancemalerei alles andere als gesichert ist, könnte letztlich auch für die *Venus von Urbino* gezeigt werden, denn die von Goffen hervorgehobenen Myrten sind auch Symbole der Liebesgöttin selbst und hatten sogar laszive Bedeutung, während die Truhen im Hintergrund lediglich bis zur Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts in Florenz, nicht aber in Venedig als Hochzeitstruhen nachgewiesen sind.¹³ So recht also Anderson mit ihrer Kritik an der Deutung der *Himmlischen und Irdischen Liebe* hat: sie schwächt freilich auch ihre eigene Interpretation der *Dresdner Venus* als Hochzeitsbild. Um so mehr ist zu bedauern, daß sich Anderson – den neueren Ergebnissen zur erotischen Aktmalerei ungeachtet – auf die vordergründige Frage der Bildfunktion beschränkt.

Die Stärken dieses Buches liegen ohne Zweifel in einem anderen Bereich: Andersons Publikation ist gewiß eine Arbeit, die die enttäuschenden Monographien von Christian Hornig oder unlängst Mauro Lucco ohne Mühe in den Schatten stellt, und dies nicht nur aufgrund der luxuriösen Bebilderung und einnehmenden äußeren Gestaltung, die das Studium von Giorgiones Kunst zu einem wahren Vergnügen machen. Auch der begleitende *catalogue raisonné* und die Zusammenstellung der bekannten Quellen über den Künstler tragen zu dieser Qualität wesentlich bei. Wenngleich die eine oder andere Zuschreibung von kennerschaftlicher Seite gewiß erneut diskutiert werden wird, zumal Anderson manchmal bereit zu sein scheint, zugunsten einer interessanten Provenienz die unsichere Authentizität eines Bildes anzuerkennen. (So z.B. das Washingtoner Gemälde zweier männlicher Figuren mit astronomischem Instrument, das Anderson als die übermalte Fassung eines Bildnisses von Giovanni Borgherini und seines Lehrers Niccolò Leonico Tomeo identifiziert, das Vasari in seinen *Viten* erwähnt. Oder auch das erstmals veröffentlichte Fresko eines *Cupido* aus der Sammlung Kenneth Clarks, das John Ruskin vom *Fondaco dei Tedeschi* erworben haben soll). Das vorrangige Interesse Andersons liegt bei Fragen der Auftraggeberschaft und Sammlungsgeschichte Giorgiones, zu der sie reiches Material aus der kennerschaftlichen Debatte des 19. Jahrhunderts beisteuern kann, und es sind v.a. diese Kapitel, die ein plastisches Bild des so wenig dokumentierten Künstlers vermitteln. Hervorzuheben ist auch Andersons Auseinandersetzung mit den technischen Untersuchungen aus jüngerer Zeit, die Vasaris Mythos von einer venezianischen Malerei ohne *disegno* endgültig ein Ende setzen. Im Detail betrachtet bleiben jedoch viele Fragen nur angeschnitten oder kritisch resümiert, und das gilt auch für kunsttheoretische Aspekte oder eine Fragestellung wie eben Giorgiones Frauenbild.

Hochzeitsbild ja oder nein – worin könnte über diese Diskussion hinaus die Bedeutung solcher Gemälde liegen? »It is clear, moreover, that the importance of the *Venus of Urbino* in the history of depiction of the female nude is related less to its iconography than to its visualization«, so lautet die Antwort von Daniel Arasse in seinem Beitrag »The *Venus of Urbino*, or the Archetype of a Glance«. Arasses Überlegungen sind in einem von Rona Goffen herausgegebenen Band über *Titian's Venus of Urbino* erschienen, Teil der Reihe *Masterpieces of Western Painting* der Cambridge University Press, die sich die Aufgabe stellt, verschiedene methodologische

Positionen zu einem bedeutenden Werk der europäischen Kunstgeschichte zusammenzustellen. Mit seiner breiten Bibliographie zum Thema ist es ein nützliches Buch, – daß jedoch bedauerlicherweise keine großformatige Farbabbildung enthält, welche viele der Ausführungen besser nachvollziehbar machen würde.

Neben einem Beitrag von eher einleitendem Charakter von Carlo Ginzburg über die *Codes for Erotic Illustrations* und einer weiterführenden Analyse von T.J. Clark über Manets *Olympia* enthält der Band die oben besprochenen Ausführungen Rona Goffens über die *Venus von Urbino*, aber auch Rosands erstmals 1993 publizierten Aufsatz *So-And-So Reclining on her Couch*.¹⁴ Rosand akzeptiert die Hochzeitstheorie, geht in seinen Schlußbemerkungen aber weit darüber hinaus und eröffnet mit Valery den Blick auf den Akt des Malens als Teil der Bildbedeutung: Indem Tizians Malerei einem Streicheln mit dem Pinsel entspricht, verschmilzt die Meisterschaft des Mediums mit dem Wunsch nach der meisterhaften Beherrschung der Schönheit selbst, ein Wechselspiel zwischen Sehen und Begehren, Repräsentieren und Besitzen, das Rosand keineswegs erst in der Malerei der Moderne verwirklicht sieht.

Erstmals publiziert sind in diesem Buch nur zwei Arbeiten: der erwähnte Artikel von Daniel Arasse, der sich schon in mehreren bedeutenden Beiträgen zu diesem Bild geäußert hat und hier die kontingenten Raumstrukturen des Bildes analysiert.¹⁵ Erstmals hier publiziert ist auch die Arbeit von Mary Pardo, die unter dem Titel *Veiling the Venus of Urbino* die Metapher des Schleiers (*velum*) in Hinblick auf Tizians spezifische Beschäftigung mit der malerischen Bildoberfläche untersucht. Im Zentrum ihrer Überlegungen stehen die Theorien von Leon Battista Alberti, der die Malerei als eine Kunst der Oberfläche beschreibt. Pardo entwickelt hiermit ihre ausgezeichnete Publikation über die *Venus von Urbino* von 1993 auf kunsttheoretischer Ebene weiter, in der sie unter anderem das Wechselverhältnis zwischen dem realen ›Körper‹ der Leinwand und Farbe und dem dargestellten Körper der Aktfigur beschrieben hatten.¹⁶ Man mag diskutieren, inwieweit diese Gedanken nicht vielmehr für Tizians spätere Arbeiten von Belang sind. Und man mag darüber streiten, wie unmittelbar Alberti für Tizians Kunst von Bedeutung gewesen sein kann. In jedem Fall sind es Überlegungen, die in ihrer Integration sowohl der materiell-technischen wie der theoretischen Ebene ein vielschichtiges Verständnis nicht nur der Malerei Tizians eröffnen. Pardos Ausführungen weisen auf eine Ebene hin, die über die Frage der unmittelbaren Illusion hinaus, das Bild als Bild in den Blick zu rücken versteht.

Anmerkungen

1 Rona Goffen: *Titian's Sacred and Profane Love. Individuality and Sexuality in a Renaissance Marriage Picture*. In: Joseph Manca (Hrsg.): *Titian '500*. National Gallery of Art, Washington. Hanover und London 1993 (Studies in the History of Art 45, Center of Advanced Study in the Visual Arts Symposium Papers XXV), S. 121-144, basierend auf einem Vortrag von 1990. Eine etwas kürzere Version dieses Aufsatzes ist

unter dem Titel ›Titian's Sacred and Profane Love and Marriage‹ in dem von Norma Broude und Mary D. Garrard veröffentlichten Band ›Expanding the Discourse. Feminism and Art History‹. New York 1992, S. 111-125 erschienen.

2 Rona Goffen: *Renaissance Dreams*. In: *Renaissance Quarterly* 40 (1987), S. 682-706. Und eine jüngere Version unter dem Titel ›The Problematic Patronage of Titian's Ve-

- nus of Urbino. In: Journal of Medieval and Renaissance Studies 24 (1994), S. 303-321.
- 3 Rona Goffen: La donna nell'arte di Tiziano e nella società del primo Cinquecento. Due moglie, due madri e alcune fantasie. In: Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano. Ausstellungskatalog Rom 1995, S. 141-153.
 - 4 Elizabeth Cropper: The Beauty of Woman. Problems of the Rhetoric of Renaissance Portraiture. In: Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan, Nancy J. Vickers (Hrsg.): Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe. Chicago 1986, S. 175-190; Mary Pardo: Artifice as Seduction in Titian. In: James Grantham Turner (Hrsg.): Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, Texts, Images. Cambridge 1993, S. 55-89; unter den vielen Arbeiten David Rosands über Tizian ist hervorzuheben: The Meaning of the Mark. Leonardo and Titian. Lawrence, Kans. 1988.
 - 5 Patricia L. Reilly: The Taming of the Blue. Writing Out Color in Renaissance Theory. In: Norma Broud, Mary D. Garrard (Hrsg.): (wie Anm. 1), S. 87-99.
 - 6 Eine weiterführende Diskussion dieses Wettstreites und der Farbmalerie Tizians in Hinblick auf den jeweiligen Bildgehalt verspricht die Dissertation von Daniela Bohde über *Haut, Fleisch, Farbe bei Tizian*, die im Sommer dieses Jahres an der Universität Hamburg abgeschlossen wird.
 - 7 Diese und andere Überlegungen zu *Tizians Nymphe und Schäfer aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien* sind Gegenstand meiner 1995 abgeschlossenen Magisterarbeit an der Universität Wien, die bislang lediglich in zusammenfassender Form in den Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien, 50 (1998), S. 7-10 erschienen sind. Zur Wirkästhetik bei Tizian sind von der eben abgeschlossenen Dissertation von Valeska von Rosen an der FU Berlin weitere Ausführungen zu erwarten.
 - 8 Hier bleibt lediglich zu bedauern, daß Goffen die ausgezeichnete Dissertation von Junkerman nicht gebührend erwähnt, die die Bedeutung dieses Hintergrunds für das *Bella-Donna* Porträt erstmals ausführlich recherchiert hat. Anne Christine Junkerman: Bellissima donna. An Interdisciplinary Study of Venetian Sensuous Half-Length Images of the Early Sixteenth-Century. Ph.D. diss. University of California, Berkeley 1988 (Ann Arbor).
 - 9 Cropper (wie Anm. 4), S. 178.
 - 10 Diese Erklärung nennt einen wesentlichen, wenn auch gewiß nicht erschöpfenden Aspekt für die Beantwortung einer Frage, die im Zentrum meiner Dissertationsstudien über das sentimentale Männer- und Knabenbildnis bei Giorgione und Tizian steht.
 - 11 Laura Bagarottos Familie wie auch die ihres ersten Ehemannes hatte in den Kriegsgeschehnissen der Zeit die französischen, also antivenezianischen Truppen unterstützt und waren dafür als Verräter der Republik geächtet, ja sogar hingerichtet, und in Lauras Fall mit der Einziehung der Mitgift bestraft worden. Eigenartigerweise heiratet Laura Bagarotto dennoch einen der höchsten Beamten der venezianischen Republik, eine Hochzeit, anlässlich der ihr der venezianische Staat – eventuell der beteuerten Unschuld der Angeklagten Familien bewußt – die Aussteuer zurückerstattete.
 - 12 Sodaß überlegt werden müßte, wieweit mit diesem Gewand nicht vielmehr jene Farben gemeint sind, die Petrarca als die Farben der Schönheit und Liebe beschreibt, – was mehr als nahe läge, bedenkt man den Namen der zukünftigen Ehefrau Aurelios. Ob es also – viel indirekter als etwa Goffen meint – um eine Gegenüberstellung zweier idealer Gestalten (Petrarcas Laura, respektive Laura Bagarottos und der Liebesgöttin) geht und somit zweier poetischer Idealvorstellungen der Liebe?
 - 13 Mary Pardo: Veiling the *Venus of Urbino*. In: Rona Goffen: Titian's *Venus of Urbino* (wie im Titel), S. 111 und S. 120, Anm. 40. Für eine ausführliche Kritik der These des Hochzeitsbildes vgl. auch die Dissertation von Daniela Bohde (wie Anm. 6).
 - 14 In: Joseph Manca (Hrsg.): Titian '500 (wie Anm. 1), S. 101-12.
 - 15 Daniel Arasse: Tiziano. Venere d'Urbino. Venedig 1986. Und: Le nu couché dans la peinture. In: M.T. Jones-Davies (Hrsg.): Sheakespeare et le corps à la Renaissance. Société Française Shakespeare, Actes du Congrès 1990, Paris 1991, S. 175-187.
 - 16 Mary Pardo (wie Anm. 4)