

Marianne Koos

Eine Wende vom Menschen zum Mann?

Zum Männlichkeitsentwurf in Tizians *Drei Lebensalter*

Geschlechterforschung ist schon seit längerer Zeit keine Forschung über die Frau allein. Mit der Erkenntnis, dass sich das feministische Projekt erst weiter entwickeln kann, wenn auch die ›andere Seite‹ mit einbezogen und reflektiert wird, haben sich in den achtziger Jahren die anfänglichen Fragen nach Weiblichkeit, weiblichen Schaffensformen oder Produktionsbedingungen von Künstlerinnen auf die Frage der Geschlechterdifferenz verlagert. Dabei zeigte sich sehr deutlich, dass Männlichkeit kaum untersucht worden war. Männlichkeit wurde – und wird weiterhin – als das allgemein Menschliche wahrgenommen und anders als Weiblichkeit nicht als geschlechtlich kodierte, kulturell, historisch und sozial bedingte Kategorie ins Auge gefasst.¹

Galten die ersten Untersuchungen vor allem einer Kritik hegemonialer Männlichkeit, sind mit der Theoriebildung der *queer studies* und ihrer Dekonstruktion fixierter Identitäten in den letzten Jahren immer stärker Männlichkeitsentwürfe in den Blick geraten, welche traditionelle Rollenmuster überschreiten, Bilder androgyner oder effeminierter Männlichkeit, die auf die Insignien phallischer Macht zu verzichten scheinen und somit eine Neuordnung der männlichen Identifikation und des männlichen Begehrens implizieren.² Männlichkeit wird nicht als eine naturgegebene Position der Macht begriffen, sondern als eine immer wieder herzustellende und in ihrer idealen Konzeption kaum einlösbare Identität, die genauso wie Weiblichkeit historischen und symbolischen Vorgaben unterliegt.³



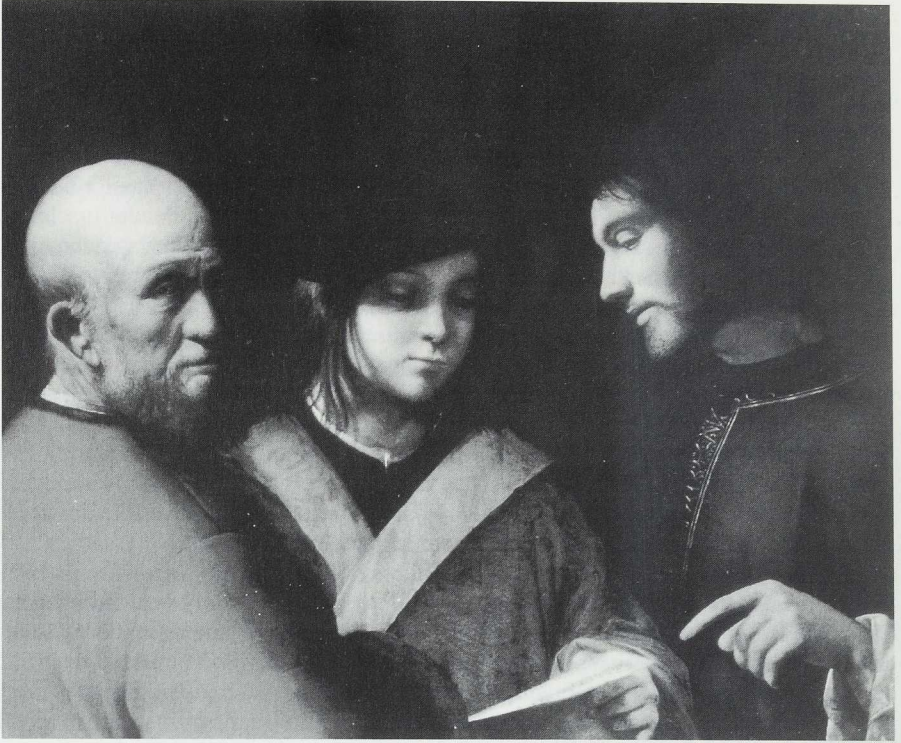
1 Tizian, *Drei Lebensalter*, um 1512/13, Öl auf Leinwand, 90,2 x 151,2 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland, Leihgabe Duke of Sutherland.

Wurde die Frage der Männlichkeit im deutschsprachigen Raum anfangs nur zögerlich aufgegriffen, stößt sie heute in verschiedenen Fachbereichen auf aktuelles Interesse.⁴ Dieses Interesse ist zweifellos eines, zu dem die Entwicklungen in den populären Medien der letzten Jahre wesentlich beigetragen haben. Die starke Präsenz neuer Entwürfe von Männlichkeit in der Warenwerbung oder im *mainstream*-Kino haben die Aufmerksamkeit für das Männerbild auch historischer Epochen geschärft: so z.B. der Kunst der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts, der Avantgarde des späten 19. Jahrhunderts oder der Zeit der Französischen Revolution, zu denen die Genderforschung jüngst Pionierarbeiten vorgelegt hat.⁵ Bislang noch kaum in den Blick geraten sind hingegen die grenzüberschreitenden Entwürfe von Männlichkeit in der Kunst der frühen Neuzeit, einer Zeit, welche als die Epoche der Ausbildung und Verfestigung der bipolaren Geschlechternorm und somit von heroischer Männlichkeit schlechthin gilt.⁶

Eines dieser Felder ist die venezianischen Malerei um 1510 und die Kunst Giorgiones, Bellinis, Dürers und des jungen Tizian, in der sich nicht nur zahlreiche Darstellungen androgyner Knaben finden, sondern auch eine Reihe von Bildern zu beobachten sind, in denen erwachsene Männlichkeit mit so feminin konnotierten Eigenschaften wie Schönheit, Sinnlichkeit oder sanfter Emotionalität verbunden wird.⁷ Ein besonders bemerkenswertes Beispiel dafür ist Tizians Gemälde der *Drei Lebensalter* (Abb. 1), das im Folgenden untersucht werden soll.

Das Gemälde der *Drei Lebensalter*, heute in der National Gallery von Edinburgh, dürfte um 1512/13 entstanden sein, es handelt sich also um eines der ersten Werke, die dem jungen Künstler überhaupt zugeschrieben werden können.⁸ Gegenstand des Bildes ist das menschliche Werden und Vergehen, symbolisiert durch drei Figurengruppen in einer weiten, pastoralen Landschaft: Rechts im Vordergrund schlummern zwei Kinder auf nackter Erde am Fuße zweier Baumstümpfe und unter den Blicken des geflügelten Amorknaben, der sich nach dem wieder austreibenden Stamm hochreckt. Links ruht ein Liebespaar im üppigen Grün eines schattigen *locus amoenus* – etwas größer proportioniert bildet es das dominante Motiv des Gemäldes, während im mittleren Hintergrund unterhalb einer Kirche ein weißbärtiger Greis in langem Kleid über zwei Totenköpfen meditiert. Diese Einteilung in drei Figurengruppen entspricht zugleich den drei Formen der Zeit: der Zukunft, für welche die Kinder stehen, der Gegenwart, verkörpert im Liebespaar, und der Vergangenheit im alten Mann.⁹

Tizians Gemälde ist in verschiedener Hinsicht bemerkenswert. Das betrifft bereits die Komposition, die auf keine eigene Bildtradition zurückgeführt werden kann. Tizian ist der erste Maler in Venedig, der das Thema der drei Lebensalter durch ein pastorales Liebespaar in der Natur symbolisiert.¹⁰ Wohl finden sich schon mehrere Jahre zuvor im Werk von Tizians Künstlerkollegen verschiedene Bilder, die ebenso die drei Lebensalter thematisieren. Dazu gehört zum Beispiel Giorgiones Gemälde im Florentiner Palazzo Pitti von ca. 1503/04 (Abb. 2), das allerdings den Kreislauf des menschlichen Werdens und Vergehens ausschließlich in Gestalt dreier männlicher Figuren repräsentiert: einem Jüngling mit Notenblatt, einem Mann mittleren Alters, der ihn unterweist, und einem weißbärtigen Greis, der sich mit wissendem Blick aus dem Bild zum Betrachter umwendet.¹¹ Setzt Giorgione in diesem Gemälde das Menschliche mit Männlichkeit gleich, bricht Tizian mit dieser Tradition, das menschliche Dasein wird in seinem Bild vom Zusammenspiel beider Geschlechter symbolisiert – und damit auch Männlichkeit geschlechtlich kodiert.



2 Giorgione, Drei Lebensalter, um 1503/4, Öl auf Holz, 62 x 77 cm, Florenz, Palazzo Pitti.

Bereits in Giorgiones Gemälde scheint es um die Liebe zu gehen – Musik ist in der frühen Neuzeit ein stehendes Symbol dafür. In ein rationales Verhältnis zwischen Schüler und Lehrer gekleidet, wird dort allerdings jede Regung des Begehrens sublimiert. In Tizians Gemälde ist die Liebe offen dargestellt. Das Mädchen stützt sich unbefangen mit seinem nackten Arm auf das nackte Bein des jungen Mannes, die Glieder der beiden Figuren überkreuzen sich, was ein ebenso deutliches Symbol für Sexualität ist wie das Spiel mit den Flöten: Die eine hält sie über dem Geschlecht des Mannes, die andere hat sie an ihre Lippen geführt.¹²

Dabei scheint die Frau die aktivere in diesem Liebesspiel. Sie ist bekleidet und vor eine weite, offene Landschaft gesetzt, er hingegen als Aktfigur dargestellt – nur über den Lenden mit einem Tuch umhüllt – und von dichtem Grün hinterfangen. Sein Körper scheint mit der Natur verwoben, sein zerrauftes, lockiges Haar ist dem wirren Laubwerk des Busches angeglichen, wobei ein Ast über ihm seine runde und passive Haltung wiederholt und unterstreicht. Der junge Mann beugt sich vor, seine linke Hand ruht auf der Schulter der Frau, seine rechte, die eine weitere Flöte hält, hat er neben sich ins Gras sinken lassen. Von ihrem aktiven Blick, ihrem Anblick in den Bann gezogen, scheint er kaum einer willensbestimmten Handlung fähig.

Dieser Entwurf von Männlichkeit dürfte nicht nur aus heutiger Perspektive bemerkenswert erscheinen, sondern auch in seiner Zeit aufgefallen sein, widerspricht

er doch deutlich dem dominanten Normenkanon der Renaissance, welcher das männliche Geschlecht als das energiereichere definiert, in seinen Temperamenten heiß und trocken, und somit als das aktive, formgebende Prinzip versteht, das dem weiblichen Geschlecht körperlich und mental überlegen ist. Natur und Materie, Passivität und emotionale Empfänglichkeit, die in diesem Bild mit dem männlichen Körper verbunden sind, galten hingegen als weibliche Eigenschaften.¹³ Wohl sind die typisch männlichen Charakteristika im muskulösen Akt als Potential angelegt, doch nur, wie es scheint, um der Ergebenheit des jungen Mannes gegenüber der Frau umso deutlicher Ausdruck zu verleihen.

Entsprechend diesem Normenkanon lässt sich dann auch in Liebesbildern der Renaissance eine unterschiedliche Rollenverteilung zwischen den Geschlechtern bemerken. Wird der Mann für gewöhnlich bekleidet dargestellt, so die mit Natur und



3 Giorgione, Das Gewitter, um 1506, Öl auf Leinwand, 82 x 73 cm, Venedig, Galleria dell' Accademia.

Sensualität assoziierte Frau als Akt gezeigt. Um nur ein Beispiel aus der venezianischen Malerei jener Jahre zu nennen: In Giorgiones *Tempesta* von ca. 1506 erscheint der junge Mann in bunten Gewändern, die Frau hingegen als Aktfigur, die ein Kind stillt (Abb. 3). Wie Daniela Hammer-Tugendhat beobachtet hat, verschwindet der männliche Akt im Laufe der frühen Neuzeit aus der erotischen Malerei. Der Mann erhält die Position des Blickenden vor dem Gemälde zugewiesen. Sein Begehren wird unsichtbar, sein Körper aus der Schaulust ausgenommen.¹⁴ Tizians *Drei Lebensalter* ist eines der wenigen Gemälde, welche dieser Entwicklung deutlich entgegenstehen und Sensualität und Begehren aus der männlichen Identität nicht ausgrenzen, sondern ganz im Gegenteil auf diese konzentrieren.

Diese Irritation der dominanten Geschlechternorm in der venezianischen Malerei des frühen Cinquecento – für die Tizians Gemälde ein besonders markantes Beispiel ist – stellt ein außergewöhnliches Phänomen dar. Welche Ideale und Vorstellungen, so stellt sich die Frage, mögen zu diesem Entwurf sinnlich ergebener Männlichkeit inspiriert haben? Welche kulturelle und historische Bedeutung hat diese Konstruktion? Wäre es berechtigt, wie Abigail Solomon-Godeau für ähnlich auffällige Männerbilder in der Kunst der Französischen Revolution vorgeschlagen hat, sie als Zeichen einer Krise der Männlichkeit zu betrachten?¹⁵ Oder fordern diese Bilder vielmehr, wie Adrian Randolph verwandte Darstellungen in der Kunst des Florentiner Quattrocento interpretiert, indirekt jene Macht umso stärker ein, die sie als eingebüßt vorgeben?¹⁶ Kurz: Wie subversiv oder affirmativ sind diese Konstruktionen von Männlichkeit in Hinblick auf das frühneuzeitliche Geschlechterverhältnis? Das sind die Fragen, denen ich im Folgenden nachgehen möchte. Das besondere Augenmerk soll hierbei den Strukturen des Begehrens gelten. Charakteristikum dieser Gruppe von Bildern ist, dass sie nicht nur vom Begehren handeln, sondern dieses auch im Betrachter erwecken. Über diese Strukturen des Begehrens aber werden bestimmte Identitäten konstituiert. Zur Frage steht, welche das im einzelnen sind und mit welchen künstlerischen Gestaltungsmitteln diese hergestellt werden.¹⁷

Die einzige Untersuchung, welche Tizians Gemälde der *Drei Lebensalter* bislang aus geschlechterspezifischer Perspektive in den Blick genommen hat, findet sich in Rona Goffens jüngstem Buch *Titian's Women*.¹⁸ Goffen gelangt dort zu einer enthusiastischen Bewertung des Bildes: In ihren Augen ist es ein deutliches Zeugnis dafür, dass Tizian von der gängigen Misogynie seiner Zeit Abstand nimmt. Er verleihe der Frau und Materie Macht, welche laut Goffen die Kontrollierende des Phallus sei. Ihre Autorität werde zusätzlich durch die Kinder gesteigert, welche – wie auch die zyklische Komposition des Sujets – das weibliche Prinzip der Erneuerung symbolisierten und damit dem Thema eine hoffnungsvolle, den Tod überwindende Dimension verliehen. Goffen interpretiert das Gemälde schließlich als Zeichen für die gesellschaftliche Besserstellung der Frau, die durch eine bestimmte Heiratspolitik in jenen Jahren mehr Unabhängigkeit erlangt habe sowie von ihrem Ehemann höher geschätzt worden sei.¹⁹

Goffens Faszination an diesem Gemälde lässt sich durchwegs nachvollziehen. Anders als noch wenige Jahre zuvor scheint hier das weibliche, materielle und generative Prinzip aus dem Sujet nicht ausgeschlossen, sondern geradezu als für das Thema konstitutiv ausgewiesen. Zweifellos wird der Frau hier neue Bedeutung eingeräumt. Gleichwohl verkennt diese Interpretation die diskursive Bedingtheit der Dar-

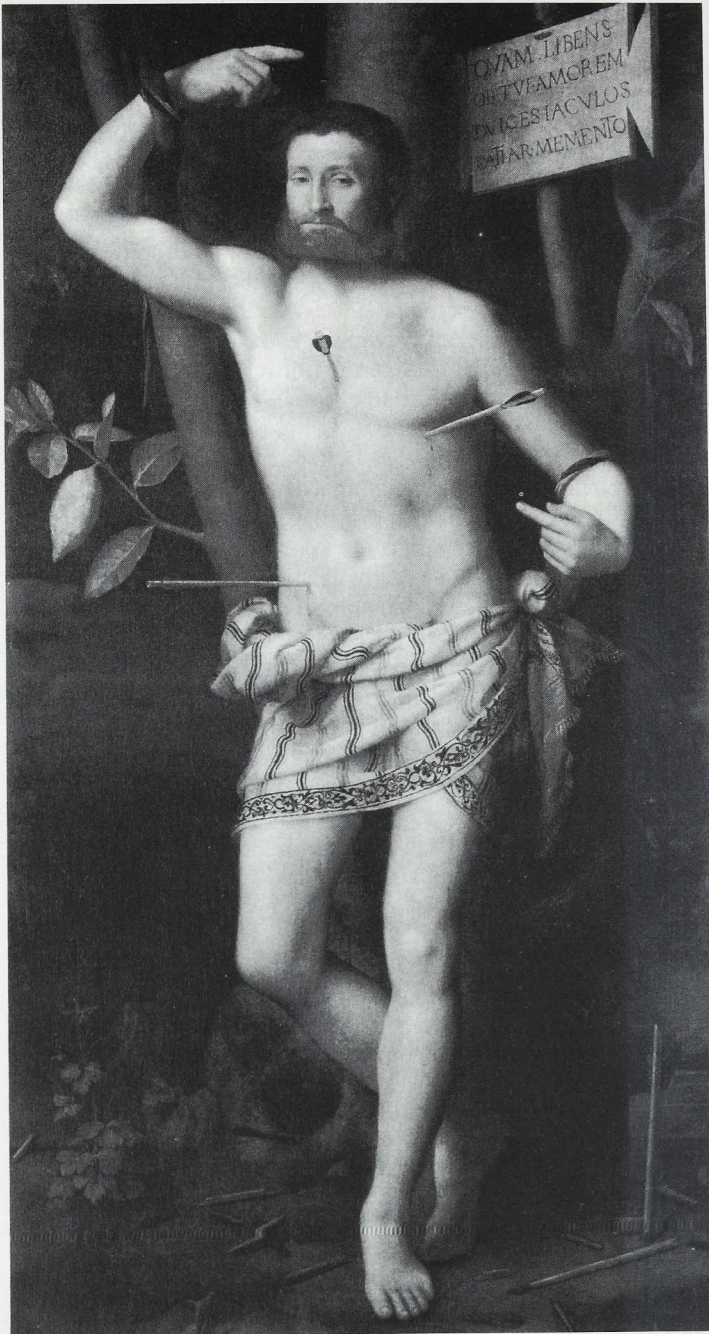
stellung. So wie auch die Malerei Giorgiones muss Tizians frühes Werk vor dem Hintergrund des aktuellen Liebesdiskurses betrachtet werden, der sich auch in der Literatur jener Jahre niederschlägt. Dieser Weg über den literarischen Liebesdiskurs erlaubt einen erweiterten Einblick in die damaligen Vorstellungen von Männlichkeit und führt zu einer etwas anderen Perspektive auf Tizians Gemälde sowie auf die Konstruktion der Geschlechter in der venezianischen Malerei des frühen Cinquecento.

Der literarische Liebesdiskurs jener Jahre ist ein komplexes Phänomen. So gegensätzliche Konzepte wie das aristotelische, das neoplatonische und petrarkistische werden miteinander verknüpft und mit epikureischen, stoischen und hedonistischen Modellen ausgesöhnt.²⁰ Trotz dieser Pluralität lässt sich deutlich erkennen, dass das höfische Element sukzessive an Bedeutung gewinnt. Das zeigt sich bereits in der Rahmenhandlung der Traktate, die immer häufiger im höfischen Ambiente angesiedelt sind und nicht humanistisch interessierte Intellektuelle sondern Höflinge als Sprecher auftreten lassen.²¹ Mit dem Höfischen aber ist ein prinzipiell anderes Männerbild angesprochen. Wie der *Hofmannstraktat* Baldassar Castigliones erkennen lässt, werden auch so weiblich konnotierte Eigenschaften wie Schönheit oder Anmut (*grazia*) aus der Identität des Höflings nicht ausgegrenzt sowie Affektivität – in genau bestimmtem Maße – toleriert.²² Männlichkeit konstituiert sich im höfischen Modell über die Ergebenheit des Mannes im Verhältnis zur erhöhten Frau.²³

Jene literarische Gattung, die dieses Modell in jenen Jahren am stärksten kultivierte, ist die der höfisch-petrarkistischen Lyrik. In ihrem Zentrum steht das Seelenporträt eines unglücklichen Liebenden, der in immer neuen Variationen sein Begehren nach der idealisierten Frau besingt. Ihre Unerreichbarkeit bewirkt die für diese Dichtung so charakteristische Melancholie, die jedoch vom schmerzsuchtigen »lyrischen Ich« als süß (*dolce*) genossen wird. Die Liebe wird als hoffnungsloser Kampf verstanden, in welchem der Liebende dem Anblick der Frau, respektive Amors Pfeilen erliegt.²⁴

Eines der häufigen Motive dieser höfisch-petrarkistischen Lyrik ist der Rückzug des Liebenden in die Natur, die, sympathetisch mit ihm leidend, Trost gewährt.²⁵ Umgekehrt findet um 1500 das Höfische auch in die Gattung der Pastorale Eingang, wie zum Beispiel Jacopo Sannazaros *Arcadia* zeigt (erschieden in Venedig 1504), in der sich der Erzähler im siebten Abschnitt als neapolitanischer Höfling zu erkennen gibt.²⁶ Die Pastorale kann als das alternative Konzept zur höfisch-petrarkistischen Liebe verstanden werden. Sie verkörpert das unverfälschte Dasein in der Natur, jenseits der überkultivierten Welt der Stadt oder des Hofes. Entsprechend dieser Konzeption verkörpert die Pastorale die freizügigere Liebeswelt. Wie es Winfried Wehle formuliert, ist in der Pastorale »die Frage der Liebe nicht schon vorab entschieden [...], sondern in all ihren Teilen und damit auch de[m] Wunsch der Liebenden, sich zu vereinigen, [anerkannt].«²⁷

Eben dieses wunschhafte Dasein in der Natur ist Gegenstand von Tizians *Drei Lebensalter*. Wie das Gewand des Mädchens zeigt, vermengt sich auch hier die Vorstellungswelt der Pastorale mit höfischen Idealen. Die Nacktheit des jungen Mannes hingegen darf als Ausdruck für das Begehren verstanden werden, sich mit der idealen Natur (der idealen Weiblichkeit) zu vereinen. Die Verflechtung der Natur mit seinem Körper, seine Umarmung der Frau, rückt die Erfüllung in greifbare Nähe, die mit dem Traum der Pastorale verbunden ist.



4 Bernardo Luini, Bildnis eines Mannes als stehender Akt mit Pfeilen, 3. Jahrzehnt 16. Jh. (?), Öl auf Leinwand, 196 x 106 cm, St. Petersburg, Eremitage.

Dass die Nacktheit des Mannes aber noch weitere Bedeutung birgt, lässt ein Blick auf andere Bilder erkennen, die den Liebenden gleichfalls als Aktfigur repräsentieren. So zeigt ein Holzschnitt des frühen Cinquecento aus Antonio Tebaldeos Traktat *E septe dolori che dà l'amore* einen an einen Pfahl gebundenen nackten Mann, über dem ein Amorknabe mit brennender Fackel schwebt, während eine mit Pfeil und Bogen bewaffnete Frau in wehenden Kleidern auf ihn zielt.²⁸ Das Bild symbolisiert den Kampf der brennenden Leidenschaft des von Amor gefesselten Liebenden gegen die Keuschheit der Frau, die als überlegene und grausame Kriegerin, als *guerriera*, vorgestellt wird. Wie in diesem Bild führt auch die Nacktheit des jungen Mannes in Tizians Gemälde die Macht der Liebe vor Augen, die den Liebenden all seiner schützenden Waffen, seiner Rüstung, des Verstandes beraubt.²⁹

Noch deutlicher wird diese Vorstellung in einem Gemälde Bernardo Luinis (Abb. 4), das einen nur mit einem Lendentuch bekleideten, von drei Pfeilen gespickten Mann zeigt, der an einen Baum gefesselt ist. Dieser Baum, der als verhängliches Dickicht der Passion verstanden werden kann, trägt eine große Zitronenfrucht, Symbol der bitter-süßen Liebe. Mit der Linken weist der Dargestellte auf den Pfeil in seinem Herzen, mit der Rechten auf eine Tafel über ihm, auf der zu lesen ist: »*quam libens / ob tui amorem / dulces iacuvlos / patiar memento*«, »Erinnere, wie gerne ob deiner Liebe ich die süßen Pfeile ertrage.«³⁰

Die Inschrift spielt auf den Blick an, der nach damaliger Vorstellung wie ein Pfeil aus den Augen der geliebten Person in das Herz des Liebenden dringt und dort die ebenso schmerzliche wie süße Wunde der Liebe schlägt.³¹ Ist es in Tizians Bild der Blick der idealisierten Frau, der den Mann entmachtet, so hier der Blick des Betrachters/der Betrachterin, der/die mit dem Moment, in dem sein/ihr Blick auf den entblößten Körper des Mannes trifft, unversehends zum Täter/zur Täterin wird. In beiden Bildern stilisiert sich der Liebende als Opfer der geliebten Person, als von ihr passiv Überwältigter. Sein entblößter Körper macht ihn zum Objekt der Blicke, wobei er allerdings, als Sprechender, als Leidender, paradoxer Weise immer zugleich das Subjekt im Liebesverhältnis bleibt.

Die Nacktheit des Mannes ist nicht nur Ausdruck für die ersehnte Vereinigung mit der Natur, mit dem unverfälschten Naturzustand (der Weiblichkeit). Vielmehr akzentuiert sie auch die körperliche und seelische Verletzlichkeit des Liebenden im schmerzlich süß empfundenen Liebespiel, die am eigenen Leib erfahrene Fesselung und Entmachtung des Mannes. Nicht so sehr die Frau, sondern der Mann und seine subjektiven Liebesqualen bilden den Fokus von Tizians Gemälde, dessen ungeschützter und entblößter Körper zum Ausdrucksträger der inneren Empfindungen wird.³²

Eben diese subjektiven Empfindungen des Liebenden beschäftigten aber auch die Kunsttheorie jener Jahre intensiv. Der Liebesdiskurs und die Debatte um die Affekte fand parallel in die künstlerischen Reflexionen Eingang. Das zeigt sich besonders deutlich in jenen Notizen, in denen Leonardo da Vinci die Möglichkeiten der Malerei gegen die Poesie verteidigt:

»Wenn aber der Maler zu kalter und rauher Winterzeit die nämlichen Landschaften gemalt vor dich hinstellt, und noch andere, wo dir deine Freuden zuteil wurden, etwa bei einem Quell, und du kannst dich selbst da erblicken, Liebender, samt deiner Geliebten, in blumigen Wiesen unterm sanften Schatten grünender Bäume, wirst du da nicht ganz anderes Wohlgefallen empfangen, als wenn du diese Wirklichkeit vom Dichter beschrieben hörtest?«³³

Kunst vermag, wie Leonardo der Malerei attestiert, das Vergangene oder weit Entfernte unmittelbar vor Augen zu führen. Sie versteht es, wie die Poesie, zu inneren Bildern der Erinnerung und Vorstellung zu vermitteln, zum emotionalen Miterleben und zur Identifikation mit dem Dargestellten einzuladen, und so den Betrachtenden subjektiv und affektiv in die Illusion einzubeziehen.³⁴

Dass sich Tizian mit seinem Gemälde der *Drei Lebensalter* diesen Anforderungen stellte, lässt sich an mehreren Details erkennen. Das gilt bereits für das Liebespaar, das durch seine leicht größere Proportionen wie unmittelbar vor Augen erscheint. Das gilt aber auch für die Gestaltung des männlichen Aktes, welche die Vertrautheit Tizians mit dem antiken Körperideal erkennen lässt.³⁵ Zugleich wirkt dieser Akt aber wie am lebenden Modell studiert. Hier dürfte derselbe junge Mann posiert haben, der auch in anderen Bildern Tizians dargestellt ist.³⁶ Diese diesseitige Komponente erleichtert aber die Identifikation mit dem männlichen Protagonisten. Der männliche Betrachter vor dem Gemälde kann sich – wie Leonardo fordert – in der Position des jungen Mannes wiederfinden. Dessen intensiver Affekt animiert außerdem dazu, mit dem Liebenden mitzufühlen, sich im Prozess der Anschauung seiner eigenen, vergangenen und subjektiven Erlebnisse als Liebender gewahr zu werden.³⁷

Daneben ist es aber auch die Schönheit der Landschaft, die Schönheit der Frau, welche Tizians Auseinandersetzung mit den aktuellen Anforderungen an die Malerei verraten. Tizian greift hier auf jenen Idealtypus von Weiblichkeit zurück, den er in zahlreichen sogenannten *bella-donna*-Bildern entwickelt hatte, Frauen mit gebleichtem Haar, heller Haut und roten Lippen, die in weite, fließende Stoffe gehüllt sind. Wie Elizabeth Cropper dargestellt hat, steht dieser Typus idealer Weiblichkeit nicht nur für die Schönheit der Frau allein, sondern fungiert zugleich als Metapher für die Schönheit der Malerei, die in den kunsttheoretischen Schriften der Zeit weiblich konnotiert ist.³⁸

Mit unverschleiertem Décolleté, gelösten Haaren und entblößten Armen lässt diese weibliche Schönheit den Wunsch entstehen, sie nicht nur mit dem Auge, sondern mit allen Sinnen besitzen zu können. Wie Leonardo diese Wirkung formuliert: »Die Schönheit [...] macht dich verliebt und ist die Ursache, dass sämtliche Sinne sie mit dem Auge zugleich besitzen möchten, so dass es den Anschein hat, als wollten sie mit diesem um den Vorrang streiten. Es sieht aus, als wollte sie der Mund für sich leibhaftig hineinschlingen. Das Ohr hört mit wachsendem Wohlgefallen von ihren Reizen. Der Tastsinn möchte sie bei allen ihren Poren durchdringen, und auch die Nase möchte den Lufthauch einsaugen, der unausgesetzt vor ihr herweht.«³⁹

Durch bestimmte Details – wie die Berührung der nackten Haut der Figuren, das auf die entblößte Schulter herabfallende Haar, den auf dem Bein des jungen Mannes liegenden Schleier des Mädchens – ist in Tizians Bild nicht nur das Auge (die Blicke der Figuren) und das Gehör (die Flöten) angesprochen, sondern auch der Tastsinn aufgerufen. Zu diesem Effekt trägt außerdem die Handhabung der Farbe bei, die hier schon jene materielle Qualität besitzt, die dann in deutlich gesteigerter Form Tizians spätes Werk charakterisieren sollte.⁴⁰ Tizians Bild erweckt ein Begehrensverhältnis zur Schönheit der Frau, aber auch zur Schönheit der Malerei. Die Erotik und Sinnlichkeit ruft im Betrachter den Wunsch wach, das Dargestellte/das Gemälde besitzen zu können. Der männliche Akt hingegen bewirkt ein narzisstisches Begehrensverhältnis im Sinne einer Identifikation mit dem Liebenden (so wie

dieser, an dessen Stelle sein zu können). Dessen sehnsuchtsvoller Ausdruck lädt den Betrachter ein, das Begehren subjektiv mitzuerleben. Der Liebende wird zum Spiegelbild des emotional ergriffenen Rezipienten vor dem Gemälde.

Die männliche Aktfigur führt mit ihrer Ergebenheit, ihrer Umarmung der idealen weiblichen Schönheit die ideale Rezeption der Malerei vor Augen – die devotionale Hingabe an die Kunst. Das Liebespaar im Gemälde wird zur Metapher für das ideale (Liebes-)Verhältnis des Betrachters zum Gemälde.⁴¹ Zugleich demonstriert der männliche Akt aber auch die affektive und körperliche Wirkungsmöglichkeit der Frau/der Malerei auf den Rezipienten. Wie Tizians Gemälde zeigt, konnte nicht nur Weiblichkeit, sondern auch Männlichkeit zum Ort der Reflexion über das Medium der Malerei werden. Das Bild des hingebungsvollen Mannes steht nicht für die weiblich konnotierte Farbmalerie, repräsentiert aber deren affektive Möglichkeiten und Qualitäten.

Tizians *Drei Lebensalter* ist ein Gemälde, das sich im Wettstreit der Künste (*paragone*) mit der Poesie misst – und dabei nicht nur über das Liebespaar poetische Aspekte entwickelt: Vom schattigen *locus amoenus* und dem wie vom Wind bewegten Busch im linken Vordergrund wird der Blick des Betrachters in die Ferne auf einen breiten, sich schlängelnden Fluss am bläulichen Horizont gelenkt, über bewaldete Hügel geleitet, man meint die fernen Geräusche der ziehenden Herde zu hören, die in der Mitte des Bildes mit wenigen weißen Pinselstrichen angedeutet ist. Die Melancholie eines sich neigenden Tages liegt über dieser Landschaft, die allerdings – je mehr der Blick nach rechts schweift – von einer anderen, ernsteren Melancholie gebrochen wird, wo unterhalb einer Kirche auf kargem Boden ein alter Mann über zwei Totenköpfen meditiert.

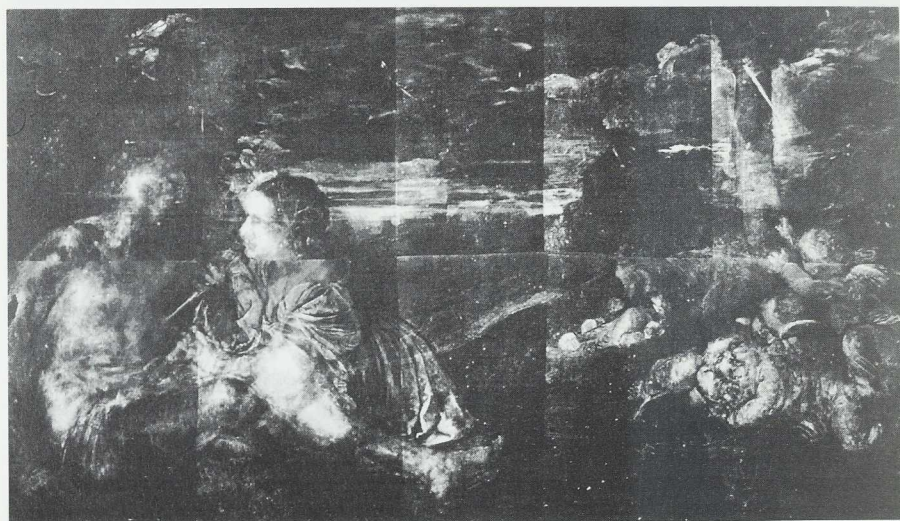
Tizians Edinburger Gemälde ist nicht nur ein Bild der Liebe und Poesie, ein Argument im Wettstreit über die Möglichkeiten der Malerei, sondern auch der Allegorie. Mit der Figur des alten Mannes ergibt sich eine neue Verbindung zu den Kindern im rechten Bildvordergrund, die zyklische Komposition schließt sich zu einer höheren, reflexiven Sinnschicht zusammen, dem Kreislauf des menschlichen Werdens und Vergehens.

Diese allegorische Überhöhung des Liebethemas dürfte aber eine nachträgliche Veränderung gewesen sein. Das legen Beschreibungen von Versionen nach Tizians Gemälde in verschiedenen Inventaren als »Hirte mit Frau und drei Putten« nahe, das lässt eine Radierung von Valentin LeFèbre aus dem 17. Jahrhundert vermuten, in dem der alte Mann fehlt (Abb. 5).⁴² Wie die Röntgenaufnahme des Edinburger Gemäldes erkennen lässt (Abb. 6), entspricht LeFèbres Radierung weitgehend der übermalten Version des Bildes. Um nur die wichtigsten Details zu nennen: So haben der junge Mann und die Frau in LeFèbres Radierung wie im Röntgenbild ihr Gesicht stärker dem Betrachter zugewandt, der linke Arm des Mädchens, in dem die Flöte fehlt, zeigt dieselbe leicht veränderte Position, vor allem aber sind auch im Röntgenbild die Silhouetten jener ländlichen Gebäude deutlich zu sehen, die LeFèbre statt der weiten Flusslandschaft wiedergibt. Im Baum hängt ein eigenartiger Gegenstand, wie das Röntgenbild erkennen lässt, wohl ein Köcher, den LeFèbre (so wie Amors Bogen, den er zu Flügeln des hinteren Kindes ergänzt) missverstanden haben dürfte.⁴³

Wie das Röntgenbild außerdem deutlich macht, stützt der Amornabe nicht den hohen Stamm (wie Panofsky meinte)⁴⁴, sondern streckt sich vielmehr nach den Pfeilen der Liebe, mit denen er die schlummernden Kinder wecken wird – und deren



5 Valentin LeFèbre, Drei Lebensalter, 1682, Radierung nach einem Gemälde Tizians (oder Schule), 24,8 x 35,4 cm, Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio.



6 Röntgenaufnahme von Tizians Drei Lebensalter (Abb. 1) aus Burlington Magazine 113, 1971.

Auswirkung dann im Liebespaar links zu beobachten ist. Der alte Mann hingegen war ursprünglich mit vier Totenköpfen dargestellt. Dass seine Figur selbst keine *pentimenti* zeigt, macht durchwegs denkbar, dass Tizian den alten Mann in einem späteren Schritt hinzufügte. Kurz: Sollte nicht erst die Rezeption des Gemäldes in verschiedenen Versionen den alten Mann als störendes Element aus der Komposition eliminiert haben, dürfte Tizian selbst in das Bild und dessen Thematik eingegriffen haben, – nicht ohne allerdings die frühere Version aufzubewahren oder aber kopieren zu lassen, wobei dann eine dieser Kopien zur Vorlage für LeFèbres Radierung wurde.⁴⁵

Was also ursprünglich ein Bild der hedonistischen Liebe war, erfährt in der Version von Edinburgh eine starke Moralisierung. Durch den alten Mann mit den Totenköpfen – der Reflexionsfigur des *et in arcadia ego* – holt Tizian einen neuen Aspekt, die Dimension der Vergänglichkeit in die Idylle mit ein.⁴⁶ Wohl dürfte bereits die ursprüngliche Version des Gemäldes die Liebe nicht einfach gefeiert haben. So hat der junge Mann in LeFèbres Radierung seinen Blick wie reflexiv zur Seite aus dem Bild gewandt, schon hier ist im Hintergrund die Kirche dargestellt. Allerdings eignet dieser früheren Komposition eine positivere Aussage. Der Baum, unter dem die Kinder ruhen, trägt grüne Zweige und signalisiert somit weniger Leblosigkeit als zukunftsweisende Hoffnung.⁴⁷

In der Version des Edinburgher Gemäldes steigert Tizian die Erotik des Liebespaares, verstärkt mit dem asketischen alten Mann im Eremitengewand aber zugleich auch die religiösen und reflexiven Momente. Sowohl die Seite des Hedonismus wie die der Moral werden zugespitzt, das Spannungsfeld zwischen den beiden Formen der irdischen und himmlischen Liebe intensiviert.

Diese Moralisierung aber erinnert an jene lebendige Diskussion, die sich eben in den Entstehungsjahren dieses Gemäldes verdichtete: die Diskussion über die richtige Form der Liebe. So gipfeln etwa in Pietro Bembo's Dialog *Gli Asolani*, erschienen in Venedig 1505, die Gespräche über die irdische Liebe schließlich in einem Plädoyer für die himmlische Liebe, die einem alten Eremiten, Romito, in den Mund gelegt wird. Dessen Botschaft an die Jugend lautet, im Alter eine religiöse Wende zu vollziehen, der »vergänglichen, irdischen Liebe zu entsagen und das Kleid der unvergänglichen, himmlischen Liebe anzulegen.«⁴⁸ Wohl weiß der Eremit, dass die Jugend für religiöse Gedanken kaum empfänglich ist und erst mit höherem Alter zu diesen findet.⁴⁹ Gleichwohl besteht er auf das Gebot, die irdische Liebe zu überwinden und sich mit wachsendem Alter der religiösen *vita contemplativa* zuzuwenden.

Ähnlich lässt Baldassar Castiglione in Buch IV seines *Cortegiano* den venezianischen Poeten und engen Bekannten Tizians, Pietro Bembo, als Vertreter der himmlischen Liebe auftreten, des Genusses jener »höchsten Glückseligkeit, die unfassbar für die Sinne ist.«⁵⁰ Bembo's Rede ist deutlich gegen das körperliche Begehren gerichtet. Gleichwohl entschuldigt auch er es in Jugendjahren mit dem Argument, dass seine Erfahrung Bedingung ist, um im Alter zur Läuterung zu gelangen.⁵¹

Wie diese Quellen verdeutlichen, steht männliches Begehren in Tizians Bild in verschiedener Hinsicht zur Diskussion. Mit dem alten Mann unterhalb der Kirche wird nicht nur die körperlich-hedonistische Liebe der Jugend in zeitliche Schranken verwiesen, sondern auch das Begehren im Alter sanktioniert. Wie Bembo deutlich macht und auch zahlreiche andere Gemälde aus jener Zeit es symbolisieren, gilt die Liebe im Alter zur irdischen und materiell konnotierten Weiblichkeit als unange-

messen. Das Alter sollte hingegen der Erkenntnis der eigenen Sündhaftigkeit gewidmet sein und sich der göttlichen Gnade zuwenden. Die dem betagten Mann entsprechende Form der Liebe ist die sublimierte Liebe zu Gott, die dieser dann aber – wie zeitgenössische Quellen betonten – umso intensiver lebt.⁵²

Kommen wir zu den Ausgangsfragen zurück. Wie sehr unterlaufen Entwürfe hingebungsvoller Männlichkeit wie in Tizians Bild tatsächlich die althergebrachte und vorherrschende Geschlechternorm? Wäre es berechtigt, die venezianischen Gemälde des frühen Cinquecento als Symptome einer Krise der Männlichkeit zu betrachten, oder handelt es sich vielmehr um den Versuch einer indirekten Bestärkung der traditionellen Geschlechterrollen? Und um auf Rona Goffens Interpretation einzugehen: Inwieweit ist der Autorin recht zu geben, dass die Frau und Materie in diesem Bild regiert? Inwiefern feiert Tizian mit seinem Gemälde die Autorität des mütterlichen und regenerativen Prinzips, mit dem hoffnungsvoll der Tod überwunden wird?

Tizian zeigt in seinem Gemälde literarisch inspirierte Identitäten, die nur sehr mittelbar mit der gelebten Praxis (wie etwa der Heiratspolitik) verbunden werden können. Wohl wurde der Frau in der venezianischen Malerei des zweiten Jahrzehnts ein neues Maß an Sichtbarkeit verliehen. Und dennoch wäre Tizians *Drei Lebensalter* als ein Gemälde über die weibliche Macht nur unzureichend beschrieben. So wie im literarischen Liebesdiskurs jener Jahre handelt auch dieses Bild nicht allein von der Schönheit der Frau, sondern vielmehr von den subjektiven Qualen des Liebenden. So wie dort gilt auch in diesem Gemälde das vorrangige Augenmerk der affektiven Überwältigung des Mannes. Trotz der Neuartigkeit, welche die Integration der Frau in das Sujet bedeutet, steht das Miterleben mit seiner Gestalt im Fokus des Gemäldes.

Auch enthält Tizians Bild nicht nur eine Feier der Weiblichkeit und Materie, sondern handelt vielmehr vom Ringen des Mannes mit dieser. Sein Begehren nach der Frau bleibt nicht unkommentiert, vielmehr versucht das Bild zugleich, den Blick des Betrachters über diese irdische Dimension hinaus zu lenken und eine reflexive Note einzuholen. Wie gerade die Hinzufügung der Figur des zerknirschten Alten vor Augen führt, bedurfte das Begehren zur Frau eines deutlich moralisierenden und kontrollierenden Gegenpols. Wurde der Liebe zum Knaben in der neoplatonischen Konzeption früherer Jahre die Kraft zugestanden, den Weg zur göttlichen Idee zu weisen, galt das Begehren zur Frau als Gefahr, dem Irdischen und Materiellen verhaftet zu bleiben. Mit ihrer Integration in die Thematik scheint nicht nur die hoffnungsvolle Dimension der zyklischen Erneuerung eingeholt, sondern auch die Vergänglichkeit des Menschen auf neue Art angesprochen.⁵³

Trotz dieses Ringens des Mannes mit der sinnlichen Macht der Frau kann Tizians Gemälde kaum als Symptom einer Krise der Männlichkeit gedeutet werden. Eine solche Interpretation läge insofern durchwegs nahe, als sich Venedig in den Jahren der Entstehung dieser Bilder im Krieg befand. Die erlittenen Niederlagen 1509 bedeuteten eine heftige Erschütterung des Mythos der Republik und ihrer althergebrachten Identität, auf welche die Kunst – so eine mögliche Argumentation – mit weniger heroischen Entwürfen von Männlichkeit geantwortet haben könnte.⁵⁴ Da diese Entwürfe jedoch schon in den Jahren vor dem Krieg zu beobachten sind, kann diese Deutung nicht wirklich überzeugen. Aus kulturhistorischer Perspektive betrachtet scheint es sich um Konstruktionen zu handeln, die einer besonders reichen

Zeit entspringen. Mit der Anlehnung an das literarische Bild der subjektiven Ergriffenheit des Mannes dürfte vielmehr der Wunsch nach Distinktion einer kleinen Elite zur Diskussion gestanden haben, welche bestrebt war, dem traditionellen Rollenbild in der venezianischen Republik einer pflichtbewussten und selbstverleugnenden Männlichkeit eine alternative Identität entgegenzustellen.⁵⁵

Diese Konstruktionen hingebungsvoller Männlichkeit, wie in Tizians Gemälde, sprengen nicht den dominanten Normenkanon der Geschlechter. Sie integrieren weibliche Elemente in sich, ohne allerdings die traditionelle Ordnung als solche prinzipiell zu unterlaufen. Die hier zur Frage stehenden Bilder der venezianischen Malerei des frühen Cinquecento führen veränderte Strukturen des Begehrens vor Augen. Sie können als ein Versuch verstanden werden, die traditionelle männliche Identität neu zu ordnen. Tizians Gemälde der *Drei Lebensalter* im spezifischen thematisiert auf selten deutliche Weise den Konflikt, der mit einem solchen Versuch im Cinquecento verbunden ist.

Anmerkungen

Ich danke Beate Söntgen herzlich für die Einladung zur Sektion »The Anthropological Turn – Gender Studies als Kunstgeschichte« des 26. Dt. Kunsthistorikertages und meinen Mitreferentinnen sowie Daniela Bohde, Mechthild Fend und Tristan Weddigen für hilfreiche Kommentare.

1 Vgl. z.B. das Vorwort von Ilsebill Barta zur 4. Kunsthistorikerinnentagung in Wien 1986, in: Dies. u.a. (Hg.), *Frauen Bilder Männer Mythen*. Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987, S. 7-10, hier bes. S. 9. Diese Tagung war auch die erste innerhalb der deutschsprachigen Kunstgeschichte, auf welcher dem Thema der Männlichkeit eine gesonderte Sektion eingeräumt wurde. Es wurde auf der 4. Kunsthistorikerinnentagung in Berlin 1988 fortgeführt, vgl. Ines Lindner u. a. (Hg.), *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin 1989, und an der 6. Tagung in Trier und Oldenburg 1995 und 1996 unter den Aspekten der kulturellen Differenz und Autorschaft weiterdiskutiert: vgl. Annegret Friedrich u.a. (Hg.), *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*, Marburg 1997 und Kathrin Hoffmann-Curtius u.a. (Hg.), *Mythen von Autorschaft und*

Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Marburg 1997; Im Januar 1994 fand an der Hochschule der Künste in Wien ein von Daniela Hammer-Tugendhat und mir organisiertes Symposium über »Männerbilder und Männermythen« statt, das allerdings unveröffentlicht geblieben ist. Neue Studien zu dieser Thematik wird der von Mechthild Fend und mir herausgegebene Band der Tagung »Zur Repräsentation von Männlichkeit in der Kunst und in den visuellen Medien. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart« (April 2000, Goethe Universität, Frankfurt am Main) enthalten, der 2002 in Buchform erscheint.

2 Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, New York und London 1992, hier insbes. das Vorwort, S. 2-3. Zum Begriff der hegemonialen Männlichkeit vgl. Robert W. Connell, *Masculinities. Knowledge, Power and Social Change*, Berkeley und Los Angeles 1995, bes. S. 77-78, und zum Begriff *queer* Sabine Hark, »Queer Interventions«, in: *Feministische Studien* 11, H. 2 (1993), Themenheft »Kritik der Kategorie »Geschlecht«, S. 103-109.

3 Helaine Posner, »The Masculine Masquerade. Masculinity Represented in Recent Art«, in: Andrew Perchuk und dies. (Hg.), *The Masculine Masquerade. Masculinity*

- and Representation, Cambridge (Mass.) und London 1995, S. 21-30, hier insbes. S. 21-22; Judith Butler, Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Frankfurt am Main 1997 (engl. Ersterscheinung 1993), hier insbes. »Die Neufassung des morphologisch Imaginären«, S. 110-128, wo Butler von der Idealisierung des Phallus handelt, dem kein Körper entsprechen kann, und seiner Entkoppelung vom biologischen Geschlecht des Mannes.
- 4 Vgl. z.B. die Themenhefte zur Männlichkeit in: Die Philosophin H. 2 (2000), Feministische Studien H. 2 (2000), Potsdamer Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung H. 2 (2000), und in Vorbereitung: Zeitschrift für Germanistik H. 2 (2002). Parallel dazu scheint auch in der Öffentlichkeit ein neues Bewusstsein über die Frage in Entwicklung begriffen, wie z.B. ein Artikel zum Frauentag 2001 in der Frankfurter Rundschau zeigt, der aus soziologischer Perspektive die Notwendigkeit einer neuen Männer- und Geschlechterpolitik einklagt und für eine Umbenennung des Frauenministeriums plädiert. Interview Corinna Emundts mit Mechtild Jansen in: Frankfurter Rundschau Nr. 57, 8.3.2001, S. 8.
 - 5 Ein adäquater Überblick kann an dieser Stelle kaum geleistet werden. Hier sei nur exemplarisch auf die Arbeiten von Whitney Davis, Mechthild Fend, Tamar Garb, Amelia Jones, Barbara Lange, Viktoria Schmidt-Linsenhoff oder Abigail Solomon-Godeau verwiesen.
 - 6 Zur Ausbildung und Fixierung der bipolaren Geschlechternorm in der Kunst der frühen Neuzeit vgl. den grundlegenden Artikel von Daniela Hammer-Tugendhat, »Erotik und Geschlechterdifferenz. Aspekte zur Aktmalerei Tizians«, in: Daniela Erlach, Markus Reisenleitner, Karl Vocelka (Hg.), Privatisierung der Triebe? Sexualität in der Frühen Neuzeit (=Frühneuzeit-Studien, Bd. I), Frankfurt am Main u.a. 1994, S. 367-446. Für einen Überblick zu den grenzüberschreitenden Entwürfen von Männlichkeit in der Renaissance aus der Perspektive der queer studies vgl. Patricia Simons, »Homosexuality and Erotics in Italian Renaissance Portraiture«, in: Joanna Woodall (Hg.), Portraiture. Facing the Subject, Manchester und London 1997, S. 29-51.
 - 7 Dieses Feld ist Untersuchungsgegenstand meiner im Dezember 2000 an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main eingereichten Dissertation.
 - 8 Eine Zusammenstellung der wichtigsten Daten zu diesem Gemälde findet sich bei Harold E. Wethey, The Paintings of Titian, 3 Bde., 1969-1975, hier Bd. III, »The Mythological and Historical Paintings«, London 1975, Kat. Nr. 36, S. 182-184.
 - 9 Zur symbolisierten Zeitdimension in diesem Bild vgl. Erwin Panofsky, Problems in Titian, Mostly Iconographic (= The Wrightsman Lectures), New York 1969, S. 94-96.
 - 10 Aufgrund der spezifischen Motive des Bildes, dem blumengeschmückten Grün eines schattigen *locus amoenus*, den Instrumenten der Flöte, der Schafherde und dem Hirten im Hintergrund, der Hirschkuh auf dem Hügel rechts, von Wasser und Bergen, kann Tizians Bild zur Gruppe der Pastoralmalerei gerechnet werden. Paul Joannides hat versucht, das Gemälde mit einer narrativen Textquelle zu identifizieren, dem Pastoralroman *Daphnis und Cloë* des Longos von Lesbos, was aber im Detail betrachtet ebenso wenig überzeugend ist, wie ähnliche Versuche bei Giorgiones *Tempesta* oder dem Pariser *Fête Champêtre*. Vgl. Paul Joannides, »Titian's Daphnis and Cloë. A search for the subject of a familiar masterpiece«, in: Apollo 133, H. 352 (1991), S. 374-382. Zur Problematik der Werke in der Malerei des *Giorgionismo*, die keiner narrativen Textquelle folgen, vgl. meinen Artikel »Imagination, Identity, and the Poetics of Desire in Giorgione's Painting«, in: American Imago 57, H. 4 (2000), S. 369-385.
 - 11 Zu diesem Gemälde, das mit einem Bild aus der venezianische Sammlung Gabriele Vendramins und seiner *camera per notar* identifiziert und daher auch – wenig überzeugend – als die *Erziehung des Marc Aurel* bezeichnet wird, vgl. Jaynie Anderson, Giorgione. Peintre de la »brièveté poétique«, Paris 1996, S. 298.
 - 12 Zur Symbolik der Flöten vgl. Emanuel Winternitz, Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art, New York 1967, S. 48-51.
 - 13 Ian Maclean, The Renaissance Notion of Woman. A Study in the Fortunes of Schola-

- sticism and Medical Science in European Intellectual Life (= Cambridge Monographs on the History of Medicine), Cambridge 1980. Thomas Laqueur, *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, Frankfurt am Main und New York 1992 (Ersterscheinung unter dem Titel *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge 1990).
- 14 Hammer-Tugendhat (wie Anm. 6).
 - 15 Abigail Solomon-Godeau, *Male Trouble. A Crisis in Representation*, London 1997.
 - 16 Adrian W. B. Randolph, »Art for Heart's Sake. Configurations of Gender in Fifteenth-Century Florence«, in: *Frauen Kunst Wissenschaft* 24 (1997), Themenheft »Mittelalter«, S. 67-72, hier bes. S. 72: »Seen as vulnerable and in need of stabilization, masculinity guaranteed its claims to authority through representing itself as threatened.«
 - 17 Wie sehr Bilder an der Konstitution von Identitäten beteiligt sind, hat die Psychoanalyse ausführlich gezeigt. Hier sei v.a. an Lacans Text zum Spiegelstadium erinnert. Jacques Lacan, »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion«, in: Jacques Lacan, *Schriften I*, hg. von Norbert Haas u.a., Olten/Freiburg i. Br. 1973, S. 61-70.
 - 18 Rona Goffen, *Titian's Women*, New Haven und London 1997, S. 25-33.
 - 19 Goffen (wie Anm. 18), S. 30.
 - 20 Zum frühneuzeitlichen Liebesdiskurs vgl. Victoria von Flemming, *Arma amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis*, Mainz 1996, insbes. Kap. II.1. »Der literarisch-philosophische Diskurs über die Liebe«, S. 90-178. Klaus W. Hempfer, »Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariosto, Bembo, Du Bellay, Ronsard)«, in: Michael Titzmann (Hg.), *Modelle des literarischen Strukturwandels*, Tübingen 1991, S. 7-43.
 - 21 Vgl. z.B. Pietro Bembo 1505 in Venedig erschienenen Dialog über die Liebe, *Gli Asolani*, in: Ders., *Prose della volgar lingua. Gli Asolani*. Rime, hg. von Carlo Dionisotti, Turin 1989 (Ersterscheinung 1966), S. 311-504.
 - 22 Baldassar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, eingeleitet von Amedeo Quondam, annotiert von Nicola Longo, Mailand 31992 (Ersterscheinung 1981), z.B. Buch I, Kap. XIV, S. 41.
 - 23 Die Gegensätzlichkeit der höfischen Definition von Männlichkeit und derjenigen des scholastisch-medizinisch geprägten Normenkanons führt zu nicht kleinen Konflikten. Die lebendige Diskussion um die richtige Form der Liebe kann als Zeichen dafür gelesen werden. Wie es scheint, werden die neoplatonischen, aristotelischen oder stoischen Konzepte dazu herangezogen, um im höfisch geprägten Ambiente die Vorherrschaft des Mannes über die Frau wieder einzuholen. So geht es z.B. in Bembo's Liebesdialog *Gli Asolani* im wesentlichen darum, mit den Autoritäten Ficino, Cicero und Aristoteles eine Form der Liebe für die richtige zu erklären, die sich mittels so männlich definierter Eigenschaften wie dem Willen oder der Ratio von Affekten – und somit der männlichen Ergebenheit gegenüber der Frau – frei zu machen versteht. Vgl. Bembo-Dionisotti (wie Anm. 21), hier bes. Teil III, S. 455-504 und Flemming (wie Anm. 20), S. 106-119.
 - 24 Zur höfischen Liebeslyrik vgl. Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main 1969, S. 2-13, Gerhard Regn, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition*, Tübingen 1987, bes. Kap. 2.1., S. 26ff., und Flemming (wie Anm. 20), S. 360-362.
 - 25 Friedrich (wie Anm. 24), S. 210ff., der dieses Motiv in der 10. Ekloge Vergils vorbereitet sieht.
 - 26 Jacopo Sannazaro, *Arcadia*, hg. von Francesco Erspamer, Mailand 1990, *Prosapassage VII*, S. 116ff. Zum Höfischen in der Gattung der Pastorale vgl. auch Giuseppe Toffanin, *Storia Letteraria d'Italia*, »Il Cinquecento«, und darin »La favola pastorale«, Mailand 1960 (Erstaufgabe 1927), S. 579ff.
 - 27 Winfried Wehle, »Wunschland Arkadien. Vom Glück der Schäfer in der Literatur des Cinquecento. Ein Essay«, in: *Compar(a)ison* 2 (1993), S. 19-33, hier S. 21. Die offene Liebesvereinigung ist hingegen Gegenstand der antiken Pastoraldichtung, wie z.B. in Longos' *Roman Daphnis und Cloë*.

- 28 Augusto Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Rom 1988 (Ersterscheinung 1980), S. 39.
- 29 Zum Konzept der Liebe als Krieg vgl. Flemming (wie Anm. 20), S. 356-367, hier bes. S. 361. Zur Überwältigung des Mannes durch die Frau (allerdings nicht als Aktfigur dargestellt) vgl. auch die Florentiner Otto-prints des Quattrocento, die Adrian Randolph (wie Anm. 16) untersucht.
- 30 Zu diesem Gemälde vgl. *The Hermitage. Catalogue of Western European Painting. Italian Painting, Thirteenth to Sixteenth Centuries*, hg. v. Tatyana K. Kustodieva, Florenz 1994, Nr. 133, S. 250-251, dort als Hl. Sebastian. Zur engen Verwandtschaft, welche dieses Bild mit der Ikonographie des Hl. Sebastian eingeht vgl. Daniela Bohde, *Haut-Fleisch-Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Diss. Hamburg 1998 (erscheint 2002 in der Edition *Imorde*), hier bes. Teil III: »Der leidende Körper«, und Dies., »Ein Heiliger der Sodomit? Das erotische Bild des Heiligen Sebastian im Cinquecento«, in dem von Mechthild Fend und mir herausgegebenen Tagungsband zur »Repräsentation von Männlichkeit« (wie Anm. 1). Ich danke Daniela Bohde für den Hinweis auf dieses spannende Bild und den vorab gewährten Einblick in ihre Dissertation. Unsere vielen Diskussion über Tizian haben meine Überlegungen zur venezianischen Malerei des Cinquecento sehr angeregt.
- 31 Zum Pfeil als Metapher für den zu Liebe bewegenden Blick vgl. Flemming (wie Anm. 20), S. 387-397 und das Kapitel zu Giorgiones »Knaben mit Pfeil« in meiner Dissertation.
- 32 Zur Überlagerung der inneren Empfindung und der äußeren Wahrnehmung, dem Seelischen und dem Taktilen vor dem 18. Jahrhundert vgl. Claudia Benthien, *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*, Hamburg 1999, S. 223. Und am Beispiel der Malerei Tizians: Bohde (wie Anm. 30), insbes. Kapitel III zur »Schindung des Marsyas«.
- 33 »Ma se 'l pittore nelli freddi e rigidi tempi del' inverno ti pone innanti li medesimi paesi depinti, od altri, ne' quali tu abbi ricevuto li tuoi piaceri, apresso a qualche fonte, tu possi rivedere tu amante, con la tua amata, nelli fioriti prati, sotto le dolci ombre delle verdeggianti piante, non riceverai tu altro piacere che ad udire tal effetto descritto dal poeta?« Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, in: Jean Paul Richter (Hg.), *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 Bde., London ³1970 (Ersterscheinung 1939), Bd. I, Kap. 27, S. 62, hier zit. n. d. dt. Übers. v. Heinrich Ludwig, *Leonardo da Vinci. Traktat von der Malerei*, hg. u. eingel. v. Marie Herzfeld, Jena 1925, Kap. 27, S. 23.
- 34 Zur Konstitution des subjektiven Betrachters in der Malerei des 16. Jahrhunderts, erläutert am Beispiel von Lodovico Dolces Traktat *L'Aretino* (1556), vgl. die wichtige Arbeit von Elizabeth Cropper, »The Place of Beauty in the High Renaissance and its Displacement in the History of Art«, in: Alvin Vos (Hg.), *Place and Displacement in the Renaissance (Medieval & Renaissance Texts & Studies Bd. 132)*, Binghampton und New York 1995, S. 159-205.
- 35 Das macht besonders ein Vergleich von Tizians männlicher Aktfigur mit den ungelungenen Akten Giorgiones am *Fondaco dei Tedeschi* (Anderson, wie Anm. 11, Abb. 171, S. 281) oder Giovanni Carianis im Bild der *Musikanten* der Accademia di Carrara in Bergamo deutlich (Rodolfo Pallucchini, Francesco Rossi, Giovanni Cariani, Bergamo 1983, Abb. 70, S. 206, Kat. Nr. 7, S. 104-105). Ob Tizian – wenn nicht auf den Torso des Belvedere – auf eine bestimmte Antike Bezug nimmt, ist bislang ungeklärt. Joannides hat auf die Ähnlichkeit zu einer Aktfigur Luca Signorellis in der Sixtinischen Kapelle hingewiesen. Paul Joannides, »On some borrowings and non-borrowings from central Italian and antique art in the work of Titian c. 1510-1515«, in: *Paragone* 487 (1990), S. 21-45, hier S. 26-27.
- 36 Vgl. z.B. die Figur des Täufers in der Taufe Christi der Kapitولينischen Museen in Rom (Wethey, wie Anm. 8, hier Bd. I, »The Religious Paintings«, London 1969, Abb. 65, Kat. Nr. 16, S. 76-77). Diese Ähnlichkeit hat auch Goffen bemerkt (wie Anm. 18), S. 27.
- 37 Zur Evokation von Emotionalität über dargestellte Affekte vgl. Leonardo-Richter (wie Anm. 33), Bd. I, Kap. 28, S. 64, und als *locus classicus* für die Kenntnis dieses

- psychologischen Effekts in der frühen Neuzeit: Leon Battista Alberti, »Della pittura di Leon Battista Alberti Libri Tre«, in: Hubert Janitschek (Hg.), Leone Battista Alberti's kleinere Kunsttheoretische Schriften (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance XI), Wien 1877, S. 121.
- 38 Elizabeth Cropper, »The Beauty of Woman: Problemes in the Rhetoric of Renaissance Portraiture«, in: Margaret W. Ferguson, Maurice Quilligan, Nancy C. Vickers (Hg.), *Rewriting the Renaissance. The Discourse of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago 1987, S. 175-190 und 355-359.
- 39 »Esse bellezze [...] anzi, t'innamora ed è causa, che tutti li sensi insieme con l'occhio la uorebbon possedere, e pare, che a garra uogliono combatter con l'occhio, pare, che la bocca se la uorebbe per se incorpo; l'orecchio piglia piacere d'udire le sue bellezze; il senso del tatto la uorebbe penetrare per tutti gli suoi meati; il naso anchora uorebbe ricevere l'aria, ch'al continuo di lei spira«. Leonardo-Richter (wie Anm. 33), Bd. I, Kap. 27, S. 61, hier zit. n. d. dt. Übers. v. Ludwig (Anm. 33), Kap. 27, S. 21-22.
- 40 Zur materiellen Qualität der venezianischen Farbmalerie vgl. David Rosand, *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, New Haven und London 1982, bes. S. 15-26; Philip Sohm, *Pittoresco. Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge 1991; Bohde (wie Anm. 30). Und in Verbindung mit dem Tastsinn: Mary Pardo, »Artifice as Seduction in Titian«, in: James Grantham Turner (Hg.), *Sexuality and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge und New York 1993, S. 55-89; Für eine detaillierte Analyse dieser Qualität im frühen Werk Tizians vgl. auch meinen Artikel »Petrankistische Theorie oder künstlerische Praxis? Zur Malerei des *Giorgionismo* im Spiegel des lyrischen Männerporträts«, in: Klaus Krüger, Rudolf Preimesberger, Valeska von Rosen (Hg.), »Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der frühen Neuzeit«, Mainz 2002 (im Druck).
- 41 Dieses Liebesverhältnis zwischen Bild und Betrachter ließe sich auch für den Künstler konstatieren, bedenkt man z.B. Albertis Definition der Malerei, welche von der Umarmung der Oberfläche des illusionistischen Spiegelbildes im Brunnen handelt: »Che dirai tu essere dipignere altra cosa che simile abbracciare con arte, quella ivi superficie del fonte?« Alberti-Janitschek (wie Anm. 37), S. 93.
- 42 Zu LeFèbres Radierung und den verschiedenen gezeichneten und schriftlich überlieferten Versionen von Tizians Gemälde ohne dem alten Mann vgl. Maria Agnese Chiari Moretto Weil, in: *Ausst.kat. Tiziano. Amor sacro e Amor Profano*, hg. v. Maria Grazia Bernardini, Mailand 1995, Kat. Nr. 133, S. 315. Zudem spricht auch Vasari in seinen Viten nur von einem Liebespaar, ohne den alten Mann zu erwähnen, vgl. Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, nelle redazioni del 1550 e 1568, hg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, in sechs Teilen, Florenz 1966-1987, hier Bd. VI, »Testo«, S. 159, Z. 18-21.
- 43 Zum Röntgenbild vgl. Giles Robertson, »The X-Ray Examination of Titian's ›Three Ages of Man‹ in the Bridgewater House Collection«, in: *Burlington Magazine* 113 (1971), S. 721-726.
- 44 Panofsky (wie Anm. 9), S. 96.
- 45 Ob Tizian mehrere Versionen malte, wie Robertson annimmt, oder ob ein Schüler Tizians die frühere Komposition in dessen Werkstatt gesehen und kopiert hat, wie Maria Agnese Chiari Moretto Weil meint, lässt sich kaum entscheiden.
- 46 So wie die Liebe ist auch der Tod ist ein zentrales Motiv der Pastorale. Vgl. Erwin Panofsky, »Et in Arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen«, in: Ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Arts)*, Köln 1975 (Ersterscheinung 1957), S. 351-377.
- 47 Ähnlich interpretiert auch Gentili den Unterschied zwischen dem Röntgenbild und Tizians ausgeführtem Gemälde, Gentili (wie Anm. 28), S. 88-89.
- 48 Bembo-Dionisotti (wie Anm. 23), *Gli Asoiani*, Buch III, Kap. 21, S. 502: »[...] il faso e terrestre e mortale amore spogliandosi, si vestiranno il vero e celeste e immortale«.
- 49 »Tu sei giovane e, non so come, quasi per lo continuo pare che nella giovinezza non appiglino questi pensieri, o, se appigliano,

- sì come pianta in aduggiato terreno essi poco allignano le più volte«. Bembo-Dionisotti (wie Anm. 23), Gli Asolani, Buch III, Kap. 21, S. 500.
- 50 »[...] quella suprema felicità che dai sensi e incomprendibile.« Castiglione-Quondam (wie Anm. 22), Buch 4, Kap. LXVIII, S. 449.
- 51 »Non tacerò ancora questo; che è ch'io estimo che, benché l'amor sensuale in ogni età sia malo, pur ne' giovani meriti escusazione, e forse in qualche modo sia licito; ché se ben dà loro affanni, pericoli, fatiche e quelle infelicità che s'è detto, non però molti che per guadagnar la grazia delle donne amate fan cose virtuose, le quali benché non siano indrizzate a bon fine, pur in sé son bone; e così di quel molto amaro cavauno un poco di dolce, e per le avversità che supportano in ultimo riconoscon l'error suo.« Castiglione-Quondam (wie Anm. 22), Buch 4, Kap. LIV, S. 431.
- 52 Francesco Sansovino, Ragionamento [...] Nel quale brevemente s'insegna a giouani la bella Arte d'Amore«, Venedig 1545, 4.r: »[...] favellando però del l'amor terreno che di questo debbiam ragionare, Perché se noi diremo del divino, senz'alcun dubbio i vecchi son più ardenti che non sono i giovani e di granlunga.«
- 53 Dieses Ringen des Mannes mit der Frau und Materie ließe sich auch für das Verhältnis des Malers zum Gemälde weiterdenken. Durch Vasaris Verbindung der venezianischen Farbmalerie mit dem Weiblichen und Materiellen und ihrer damit vollzogenen Unterordnung in der Hierarchie der Künste ist auch auf stilistischer Ebene ein Ringen mit der *colorito*-Malerei angesprochen. Das kann hier im Detail nicht ausgeführt werden. Zur geschlechtlichen Kodierung der Farbmalerie vgl. Patricia L. Reilly, »The Taming of the Blue. Writing Out Colour in Renaissance Theory«, in: Norma Broude, Mary D. Garrard (Hg.), *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, New York 1992, S. 87-99; Goffen (wie Anm. 18), S. 232ff.; und jüngst Bohde (wie Anm. 30), insbes. Kap. II.4. zur *Danae*.
- 54 Zur Erschütterung der venezianischen Identität durch den Krieg mit der Liga von Cambrai vgl. Felix Gilbert, »Venice in the Crisis of the League of Cambrai«, in: John R. Hale (Hg.), *Renaissance Venice*, London 1973.
- 55 Dieser Punkt muss hier angedeutet bleiben und wird in meiner Dissertation ausgeführt.