

BEMERKUNGEN ZUM 'RÖMISCHEN' STIL TIZIANS UM 1540

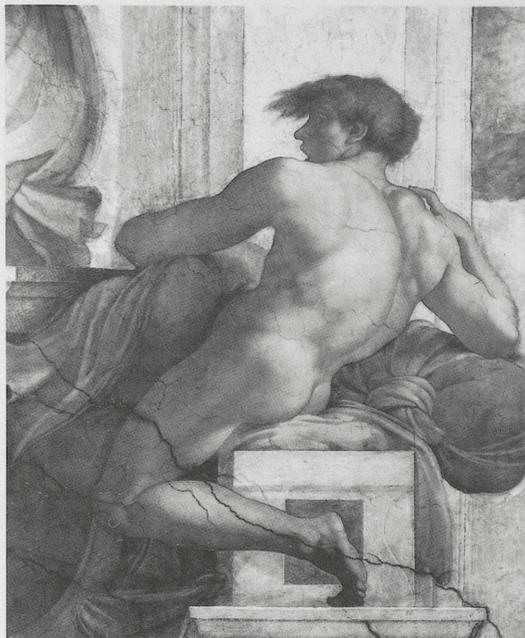
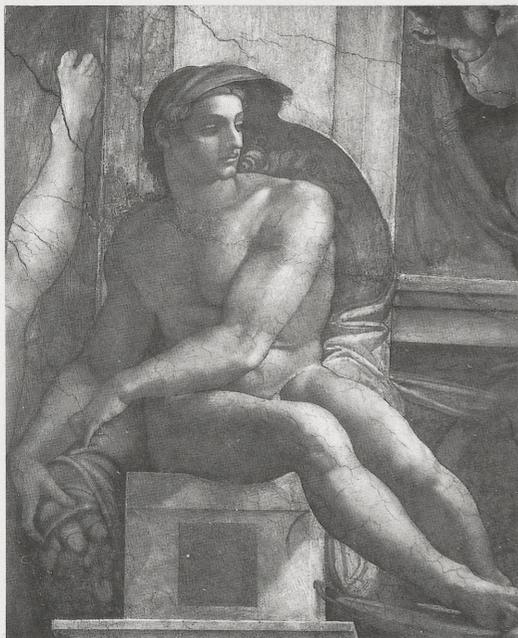
von Günter Passavant

Eines der von Guglielmo de Marcillat für die Kathedrale von Arezzo geschaffenen Glasfenster, das die Szene der Auferweckung des Lazarus zeigt (Abb. 27), war vor wenigen Jahren — zusammen mit einem aus S. Francesco in Arezzo stammenden Rundfenster des Künstlers — zur Säuberung und Instandsetzung in eine Florentiner Spezialwerkstatt gebracht worden.¹ Nach Abschluß der Restaurierung wurden beide Werke Ende 1988 in einer kleinen Ausstellung in Arezzo dem Publikum vorgeführt.² In Marcillats Lazaruskomposition erscheint ganz links in der vordersten Raumschicht als Repousoirfigur ein schräg von hinten gesehener hockender Jüngling, der dem Auferweckten die Binden löst (Abb. 5). In den Zuordnung dieser Rückenfigur zu der unmittelbar hinter ihr sitzenden, fast nackten Gestalt zeigt sich eine auffällige Ähnlichkeit zu Tizians Louvrebild der Dornenkrönung Christi (Abb. 3 u. 4), und man ist zunächst versucht, einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen beiden Kompositionen anzunehmen. Überprüft man die Daten und Fakten, so ergibt sich, daß Tizian — wenn überhaupt — frühestens anlässlich seines Urbino-Aufenthaltes 1545 in Arezzo gewesen sein kann, um das bereits um 1520 entstandene Fenster Marcillats zu sehen. Das Louvrebild war jedoch, wie Herbert Siebenhüners Recherchen im Archivio Pio Istituto Santa Corona in Mailand eindeutig erwiesen haben, spätestens im Februar 1542 vollendet und abgeliefert.³ Es kann demnach nur eine indirekte Beziehung zwischen beiden Kompositionen bestehen. Ihr nachzugehen versprach weiteren Aufschluß über die stilistischen Voraussetzungen für die Pariser Dornenkrönung, deren Datierung in den vergangenen anderthalb Jahrhunderten besonders starken Schwankungen unterlag. Wegen der aufdringlichen körperlichen Präsenz der Figuren und wegen der michelangelesken, heroisch-pathetischen Ausdruckswerte (Abb. 1 u. 2) wurde das Bild immer wieder — noch von Wethey 1969⁴ — erst *nach* Tizians Rom-Aufenthalt von 1545/46 angesetzt.

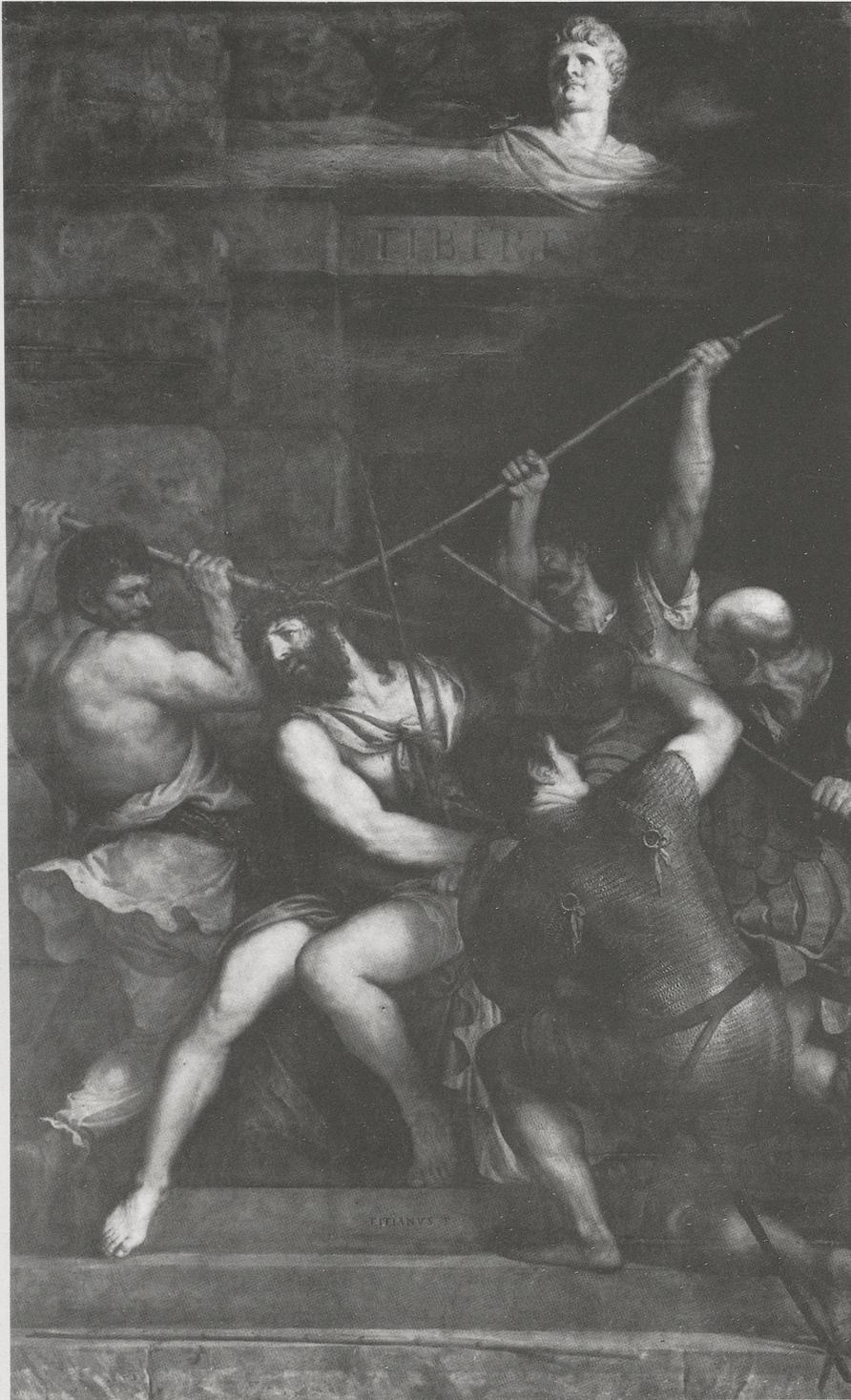
Der Grund für die lange Zeit so kontroversen Ansichten über die Entstehungszeit der Louvretafel lag zunächst auch in den kargen und etwas irreführenden Informationen Vasaris und ferner in den auf Vasari fußenden Angaben Frédéric Villots in den ersten kommentierten Louvrekatalogen. Vasari weiß zwar zu berichten, daß das Bild für eine Kapelle in S. Maria delle Grazie in Mailand gemalt wurde⁵; es wird jedoch in der Tizian-Vita erst nach einigen der seit den 50er Jahren für den spanischen Hof entstandenen Gemälde erwähnt: nach dem 1553 noch für Prinz Philipp ausgeführten Venus-Adonis-Bild im Prado, nach der 1556/59 für Philipp II. gemalten Diana-Aktäon-Darstellung (heute in Edinburgh) und nach der 1560 dem König übersandten Anbetung der Könige, die wohl mit dem Bild im Escorial identisch ist. An einer anderen Stelle der Viten, in der Abhandlung, die Vasari Benvenuto Garofolo und Girolamo da Carpi gemeinsam widmet, findet sich indessen ein ganz kurzer Abschnitt über Gaudenzio Ferrari, in dem nur über dessen Hauptaltarbild in S. Celso in Mailand und über seine Arbeiten in S. Maria delle Grazie berichtet wird. Es heißt da: "... ed a fresco [dipinse] in Santa Maria delle Grazie, in una capella, la Passione di Gesù Cristo in figure quanto il vivo, con strane attitudini: e dopo fece, sotto questa capella, una tavola a concorrenza di Tiziano; nella quale, ancor che egli molto si persuadesse, non passò l'opere degli altri che avevano in quel luogo lavorato."⁶ Letztere Bemerkung spielt nicht zuletzt auf Leonardos Abendmahl an.

Mit der laut Vasari in Konkurrenz zu Tizian gemalten Tafel Gaudenzios hat Villot im Louvrekatalog zu Recht das ebenfalls am Ende des 18. Jahrhunderts aus S. Maria delle Grazie ins Musée Napoléon entführte Pariser Bild des meditierenden hl. Paulus (Abb. 28) identifiziert, das die Signatur "gaudentius" und das Datum 1543 trägt.⁷ In Villots entsprechender Katalogeintragung zu Nr. 195 ist von Gaudenzios Konkurrieren mit Tizian die Rede, in den Bemerkungen zur Dornenkrönung Nr. 495 heißt es jedoch nur lapidar: "Ce tableau fu peint vers 1553 par Titien, âgé par conséquent de 76 ans; Tintoret en possédait l'esquisse."⁸

Noch 1875, in der achtzehnten Auflage des Louvrekataloges wiederholt der Kommentar zur Dornenkrönung unverändert die zeitliche Ansetzung "vers 1553", und es bleibt dabei nach wie vor ungeklärt, wie Villot gerade auf diese Jahreszahl kam.⁹ Crowe und Cavalcaselle in ihrer zweibändigen Tizian-Monographie von 1878 plädieren dann — offensichtlich aufgrund stilkritischer Erwägungen — für eine noch spätere Datierung, um 1558/59, also weit über ein Jahrzehnt nach dem römischen Aufenthalt des Künstlers.¹⁰ Sie besprechen das Bild noch nach dem — ihrer Meinung nach etwa gleichzeitigen — Laurentiusmartyrium in der Jesuitenkirche in Venedig, an dessen Hintergrundsarchitektur sie die starken Erinnerungen an die antiken Bauten Roms hervorheben. Von der Figurenanordnung in der Martyriumsszene heißt es, daß Tizian "nirgends den Grundsätzen dramatischer Composition, wie sie Michelangelo vertritt, so verwandt" sich zeige wie in diesem Bild. Im Zusammenhang mit der Dornenkrönung ist dann erneut von der Beschäftigung des Künstlers mit der Antike und von seinem besonderen Interesse am Laokoon die Rede: "Am würdigsten bethätigt sich der Eindruck des klassischen Werkes in Tizian's 'Dornenkrönung' im Louvre, dessen [sic] Hauptfigur unverkennbar auf jenes Vorbild zurückweist." Crowe und Cavalcaselle, denen wir nicht zuletzt die erste Zusammenstellung und kritische Sichtung der überlieferten Nachrichten und Daten zur Biographie Tizians verdanken, werteten die Mailandreise von Tizians Sohn Orazio im Jahre 1559 als *terminus ante quem* für die Fertigstellung der Pariser Tafel.¹¹



1 u. 2 Michelangelo, *Ignudi* von der Decke der Sixtinischen Kapelle (vor der Restaurierung). Rom, Vatikan.



3 Tizian, Dornenkrönung Christi. Paris, Musée du Louvre.



4 Pompeo Ghitti (nach Tizian), Dornenkrönung Christi. Radierung, *Bartsch*,
Ausg. 1870, Bd. XXI, S. 171, Nr. 3.

Zu Beginn unseres Jahrhunderts, 1900 und 1904, erschienen dann die beiden Tizian-Monographien von Georg Gronau¹² und Oskar Fischel¹³; beide Autoren sahen sich bereits in den folgenden Jahren veranlaßt, ihre Meinung über die Entstehungszeit des Louvrebildes erheblich zu revidieren. In der 1904 erschienenen englischen Ausgabe von Gronaus Buch von 1900 ist zwar der Text zur Pariser Dornenkrönung unverändert übersetzt, doch in der 'List of Pictures' heißt es nun: "Crowe and Cavalcaselle give as date for the picture the year 1559; but it may be earlier, perhaps ten or twelve years ..."¹⁴ Fischel, der im übrigen im einleitenden Teil seines Klassiker der Kunst-Bandes von 1904 die Pariser Tafel eher beiläufig und erst im



5 Guglielmo de Marcillat, Auferweckung des Lazarus (Ausschnitt: untere Zone, dichter montiert; vgl. Abb. 27). Glasfenster. Arezzo, Kathedrale.

Zusammenhang mit der ganz späten Fassung des Themas in München erwähnt, führt aus (S. XXVII): "Nichts bezeichnet diesen Altersstil Tizians deutlicher als ein Vergleich der beiden Kompositionen der Dornkrönung [*sic*], die ein Zeitraum von fünfzehn Jahren trennt." Nicht ganz übereinstimmend damit findet man in den Bildunterschriften im Tafelteil beim Louvrebild die Datierung "Um 1560", beim Münchner Exemplar "Um 1570-71".¹⁵ In der dritten Auflage des Fischelschen Bandes 1907 ist in der einleitenden Textpassage nun die Rede von den "beiden Kompositionen der Dornenkrönung, die ein Zeitraum von nahezu dreißig Jahren trennt"; entsprechend lauten die Angaben unter den Abbildungen "Anfang der 1540er Jahre"



6 Giulio Romano, Agamemnon's Kampf mit Hecuba (Ausschnitt). Deckenfresko der Sala di Troia. Mantua, Palazzo Ducale.

(Louvre) und — unverändert — “Um 1570-71” für das Münchner Bild.¹⁶ Der Hinweis auf diese Schwankungen im Urteil der gleichen Autoren innerhalb weniger Jahre kann die allgemeine Unsicherheit oder Ratlosigkeit andeuten, die damals die stilkritische Bewertung der Pariser Dornenkrönung bestimmten.

In den folgenden Jahrzehnten blieb die Datierung weiterhin umstritten; die einen Forscher sahen das Bild erst nach Tizians Romreise entstanden, die anderen neigten dazu, einen auch zeitlich engeren Zusammenhang mit Gaudenzios Kapellenausmalung und seinem 1543 gemalten ‘Konkurrenzbild’ in S. Maria delle Grazie zu sehen. Auch wenn dies meist unausgesprochen blieb, kreiste dieser Meinungsstreit letztlich um die Frage, ob das ‘Römische’ im Figurenstil des Louvrebildes zwangsläufig auf persönliche Eindrücke Tizians während seines Romaufenthaltes von 1545/46 zurückzuführen sei oder ob man eine indirekte Vermittlung dieser in der venezianischen Tradition nicht vorgeprägten Elemente für möglich halten könne. Auch bei Louis Hourticq findet man im Verlauf von wenigen Jahren eine auffällige Revision seines Urteils über das Louvrebild. In den Tizian gewidmeten Teilen seines Artikels “Promenades au Louvre” von 1912 hebt er die Stil- und Stimmungsunterschiede zwischen der Dornenkrönung und Tizians Pariser Grablegung Christi hervor und betont, daß eine ähnliche Polarität wie zwischen diesen beiden Bildern (*brutalité/tendresse*) auch bei Rubens zwischen der Kreuzaufrichtung und der Kreuzabnahme in Antwerpen zu beobachten sei. Es heißt dann weiter: “Et il est curieux de constater, que les deux peintres ont traité la scène de violence lorsqu'ils ont été sous l'influence de Michel Ange, à leur retour de Rome, Rubens quand avait trente-trois ans, Titien quand il commençait à vieillir.”¹⁷ In seiner Pariser Dissertation von 1919 über “La jeunesse de Ti-

tien" datiert Hourticq die Louvre-Dornenkrönung dann allerdings vor die Romreise des Künstlers, "vers 1540"¹⁸; er vermutet in der thematischen Ausdeutung der Szene den Einfluß von Dürer-Graphik und erkennt (wie Crowe und Cavalcaselle) in der Hauptfigur eine starke Orientierung am Laokoon, die er aber auch schon an Tizians Werken vom Beginn der 20er Jahre — etwa an dem Altarbild in Brescia — hervorhebt.¹⁹

Vier Jahre nach Hourticqs Thesis erschienen Theodor Hetzers "Studien über Tizians Stil", die nun zum ersten Mal auf breiterer Basis und aufgrund eingehender Analysen die Wurzeln von Tizians Kunst, ihre Verflechtungen mit der venezianisch-byzantinischen Tradition, ihr Verhältnis zur Antike und zu den Werken der römisch-florentinischen Zeitgenossen aufzuzeigen versuchen.²⁰ Dieser wichtige Aufsatz Hetzers hatte in der Folgezeit sicher nicht die gleiche Resonanz wie sein epochemachendes, schon im methodischen Ansatz völlig neuartiges Buch über Tizians Farbe von 1935.²¹ Es kam im gleichen Jahr heraus, in dem in Venedig die erste große Tizian-Ausstellung stattfand.²² Hetzer hat in seinem neuen Text nur noch vereinzelt auf die Ergebnisse seiner früheren Abhandlung rekurriert — vermutlich weil er deren Kenntnis und Billigung voraussetzte.²³

In seinen "Studien" von 1923 hatte Hetzer erstmals darauf hingewiesen, daß Tizian durch seine mehrfachen Aufenthalte am Mantuaner Hof — vor allem seit der Übernahme des Auftrags für die Serie der Imperatorenbildnisse — in engem Kontakt zu Giulio Romano stand.²⁴ Dieser müsse dem Venezianer anhand seines aus Rom mitgebrachten Zeichnungsmaterials in hohem Maße die Bekanntschaft mit antiken Formen vermittelt haben. Giulio habe ferner, wie Hetzer betont, durch seine eigenen Arbeiten auf Tizian eingewirkt: "Seine großen Freskenzyklen sind es auch gewesen, vor denen Tizian, der öfters in Mantua weilte, sich zum erstenmal der römischen Manier in all ihren Dimensionen gegenüber sah. Es ist begreiflich, daß er hier von anders getroffen wurde, als von den Stichen und Zeichnungen und vielleicht von vereinzelt Tafelbildern, die er bis dahin kennengelernt hatte ... Wiederum sind es einzelne Figuren mit komplizierten und den Venezianern noch nicht geläufigen Bewegungen, insbesondere Verkürzungen. Darüber hinaus aber hat Giulios Auffassung des menschlichen Körpers überhaupt, sein Schwung, seine sicher und frei disponierende Komposition entschiedenen Eindruck auf Tizian gemacht."²⁵



7 Giulio Romano, Cäsar läßt die Schriften seiner Feinde verbrennen. Deckenfresko der Camera dell'Imperatore. Mantua, Palazzo del Te.



8 Giorgio Ghisi (nach Giulio Romano), Anbetung der Hirten. Kupferstich, *Bartsch*, Ausg. 1870, Bd. XV, S. 384, Nr. 2.

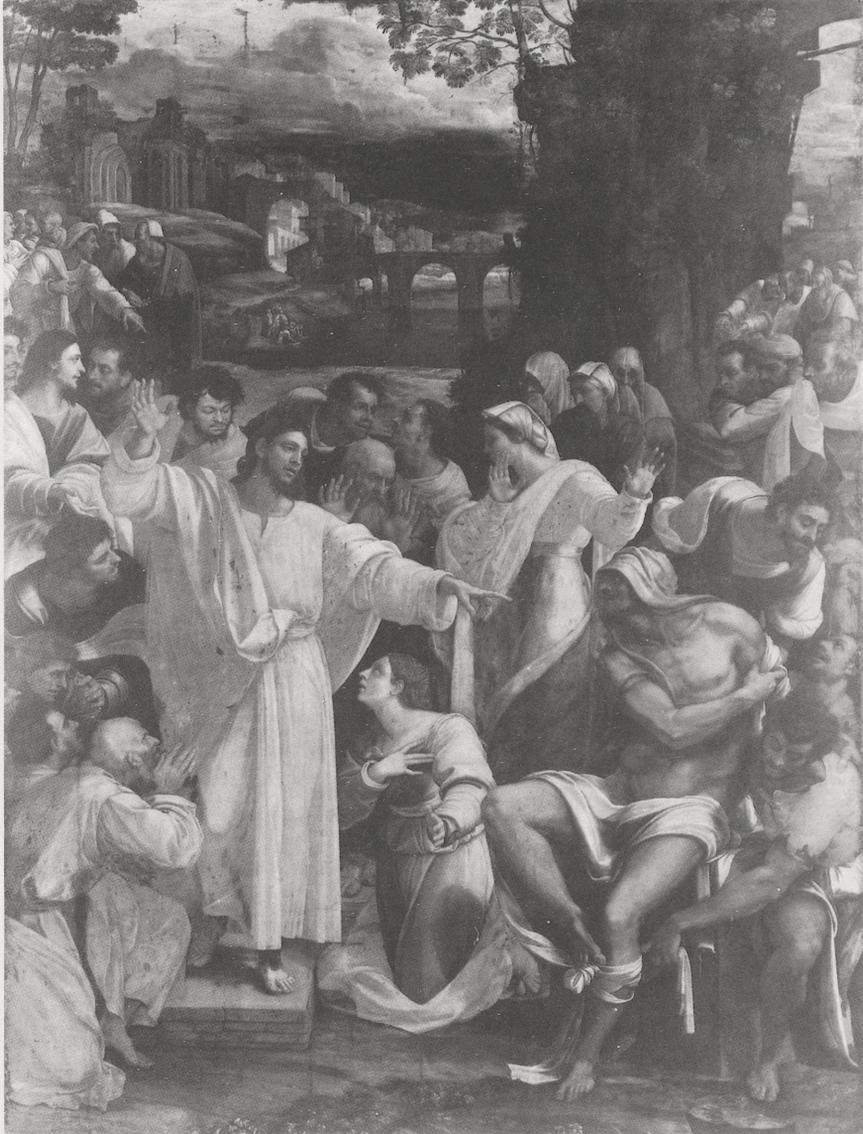
9 Diana Scultori (nach Giulio Romano), Stieropfer vor dem Altar des Zeus (nach Giulio Romanos Lünette über der Tür zur kleinen Loggia der Grotta des Palazzo del Te). Kupferstich, *Bartsch*, Ausg. 1870, Bd. XV, S. 452, Nr. 46 (unter: Diana Ghisi).





10 Giulio Romano, Konstantinische Schenkung (Ausschnitt). Rom, Vatikan, Sala di Costantino.

Hetzer erkennt bei der von Tizian für den Dogenpalast gemalten "Schlacht von Cadore" und bei seiner 1544 vollendeten Prozessionsfahne für die Corpus Domini-Bruderschaft in Urbino eine Orientierung an Giulios Figurenstil, wie er in den Fresken des Palazzo del Te und auch des Appartamento di Troia im Palazzo Ducale in Mantua hervortritt. Der Autor kommt dann auf die Dornenkrönung des Louvre zu sprechen, die er seltsamerweise, trotz der für ihn in den Bewegungsmotiven der Figuren spürbaren Abhängigkeit von Giulio, dann doch — unter Verweis auf Gronau — erst *nach* Tizians Romreise ansetzt. Hetzer legt vor allem überzeugend dar, daß im Louvrebild bei der rechts hinter Christus stehenden Figur das Bewegungsmotiv der hochgereckten Arme, mit denen der Scherge die Dornenkrone niederdrückt, eindeutig von Giulios Agamemnonfigur in einer der Schlachtenszenen an der Decke der Sala di Troia angeregt wurde (Abb. 6). Auch erinnere der vorne auf den Stufen kniende junge Soldat an die ganz links hockende Rückenfigur in Giulios Szene "Cäsar läßt die Schriften seiner Feinde verbrennen" an der Decke der Camera dell'Imperatore (Abb. 7). Man kann hinzufügen, daß Giulio solche oft auch mit anderen zu einem Paar oder einer Gruppe zusammengeschlossenen Repoussoirfiguren häufiger verwendet, etwa in seinen — durch die Druckgraphik überlieferten — Kompositionen der Anbetung der Hirten (Abb. 8) und des Stieropfers vor Jupiter (Abb. 9) oder schon in Rom in dem Stanzenfresko der Konstantinischen Schenkung (Abb. 10).



11 Sebastiano del Piombo, Auferweckung des Lazarus. London, National Gallery.

An dieser Stelle ist nun aber auf die anfangs betonte auffällige Beziehung der Komposition des Louvrebildes zu Marcillats Auferweckung des Lazarus in Arezzo näher einzugehen. Zu Marcillats Tätigkeit in Rom, Cortona, Arezzo und Perugia liefern zwei im Florentiner Staatsarchiv und in der Biblioteca Comunale von Arezzo erhaltene eigenhändige 'Kontobücher' des Künstlers wichtige Anhaltspunkte²⁶; vor allem aber besitzen wir Vasaris Marcillat-Vita, deren Angaben als ziemlich zuverlässig gelten können, da der Biograph dem französischen Domenikaner als seinem Aretiner Lehrmeister besonders eng verbunden war.²⁷ Nach Vasaris Bericht hatte Julius II. den als Glasmaler weit über die Grenzen Frankreichs bekannten Marcillat nach Rom



12 Michelangelo, Studie zur Auferweckung des Lazarus. London, British Museum, Inv. Nr. 1860.7.14.1.

berufen, um sich seiner und eines im gleichen Metier erfahrenen französischen Mitarbeiters bei der Ausstattung des Vatikan zu bedienen. Im Auftrag des Papstes entstanden auch um 1509 für S. Maria del Popolo Marcillats Fenster mit zwölf Szenen aus dem Marienleben (in großen Teilen erneuert). Die Glasmalereien, die der Künstler für die Sala Regia des Vatikan schuf und die im Sacco di Roma verloren gingen, müssen etwa gleichzeitig mit den ersten Fresken Raffaels in der Stanza della Segnatura entstanden sein. Einige Forscher haben versucht, die dort links an der unteren Fensterwand erscheinende — um 1511 gemalte — Pandektenübergabe und Teile der Deckenmalereien in der zeitlich folgenden Stanza di Eliodoro Marcillat zuzuschreiben²⁸,



13 Ausschnitt aus Abb. 3: Kniender Soldat.



14 Raffael, Skizze zur Auferstehung Christi (Ausschnitt). Oxford, Ashmolean Museum, P II 558.

der nachweislich allerdings erst fünfzehn Jahre später als Freskant bei der Ausmalung der Gewölbe der Aretiner Kathedrale hervortritt. Die Fenster, die der Künstler laut Vasari²⁹ für die Stenzen fertigte und von denen nur eines mit dem von Putten gehaltenen Wappen Leos X. den Sacco überlebte, können erst während Marcillats zweitem römischen Aufenthalt — ab November 1518 — entstanden sein (von 1515 bis 1518 hatte er in Cortona gelebt und gearbeitet). Von Rom aus lieferte Marcillat im zweiten Halbjahr 1520 seine letzten Fenster für die Kathedrale von Arezzo, darunter die Auferweckung des Lazarus (Okt. 1520 voll.).³⁰ Man kann annehmen, daß der sowohl von Julius II. als auch von Leo X. geförderte Künstler bei seinen Arbeiten im Vatikan in Kontakt mit den in den Stenzen und später — 1518/19 — in den Loggien arbeitenden Schülern Raffaels stand und daß auf diese Weise Giulio Romano auch mit Marcillats Entwürfen für dessen vor und um 1520 entstehende Aretiner Glasfenster bekannt wurde.

Tizian ist offenbar durch Giulios Zeichnungsmaterial aus dessen römischer Zeit auch mit Marcillats Lazaruskomposition bekannt geworden, die sich nun ihrerseits an dem um 1518 von Sebastiano del Piombo nach Entwürfen Michelangelos ausgeführten Gemälde der Auferweckung des Lazarus, heute in der Londoner National Gallery, orientiert (Abb. 11).³¹ Das auffällige Motiv des in Gegenrichtung zur Kopfwendung gedrehten Oberkörpers und des quer



15 Giulio Romano, Entwurf zum Deckenfresko
Abb. 7. Chatsworth No. 116 (Ausschnitt).



16 Römisch, um 110 n. Chr., Ausschnitt aus dem
Reliefband der Trajanssäule.

über die Brust geführten vorderen Armes des Lazarus, das Tizian für die Christusfigur des Pariser Bildes übernimmt, geht somit indirekt — über Sebastiano, Marcillat und (vermutlich) Giulio Romano — auf Michelangelo zurück (Abb. 12). Für den vor dem Auferweckten hockenden, in Rückenansicht gegebenen jungen Soldaten hat Marcillat nicht auf Sebastianos Bild zurückgreifen können. Repousoirfiguren dieser Art sucht man bei Michelangelo vergeblich. In Sebastianos Lazaruskomposition ist der entsprechende, am Boden kauernde Mann, der die Binden löst, in Vorderansicht dargestellt. Dagegen findet man im Raffaelkreis öfters solche zur Hauptszene optisch hinführenden, zugleich den Bildraum zum Betrachter abgrenzenden Rückenfiguren oder schräg von hinten gesehene Figurengruppen. Auf das Fresko der Konstantinischen Schenkung (Abb. 10) wurde bereits hingewiesen. Zu denken wäre hier auch an die in Dreiviertelrückansicht wiedergegebenen einzelnen knienden Frauengestalten in der Vertreibung des Eliodor oder im Borgobrand, vor allem aber an den erschreckt hochfahrenden Wächter in einer der Entwurfsskizzen Raffaels zu einer Auferstehung Christi für die Chigi-Kapelle (Ashmolean Museum, P II 558 recto; Abb. 14). Das Bewegungsmotiv und seine Projektion in die Bildfläche erscheinen dort ähnlich wie bei dem jungen Soldaten im Louvrebild (Abb. 13), doch wird es durch den hier kraß in Verkürzung dargestellten rechten Unterschenkel und den stark gekrümmten Rücken mit dem hochgeschleuderten rechten Arm ins Expressive gesteigert.³² Für



17 Ausschnitt aus Abb. 3: Scherge mit 'Barbaren'-Hosen.



18 Römisch, 1. Hälfte 3. Jh. n. Chr., Herkules im Kampf mit dem Nemeischen Löwen. Rom, Villa Medici.



19 Raffael, Federskizze zum 'Wunderbaren Fischzug' (Ausschnitt). Wien, Albertina, Inv. Nr. 192 verso.



20 Giulio Romano, lavierte Federzeichnung zum 'Wunderbaren Fischzug' (Ausschnitt). Wien, Albertina, Inv. Nr. 192 recto.



21 Nach Michelangelo, Federzeichnung nach einer Figur des Cascina-Kartons. Rennes, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 794.1.2983.



22 Marcantonio Raimondi, Fahnenträger. Kupferstich. Bartsch, Ausg. 1870, Bd. XIV, S. 357, Nr. 481.

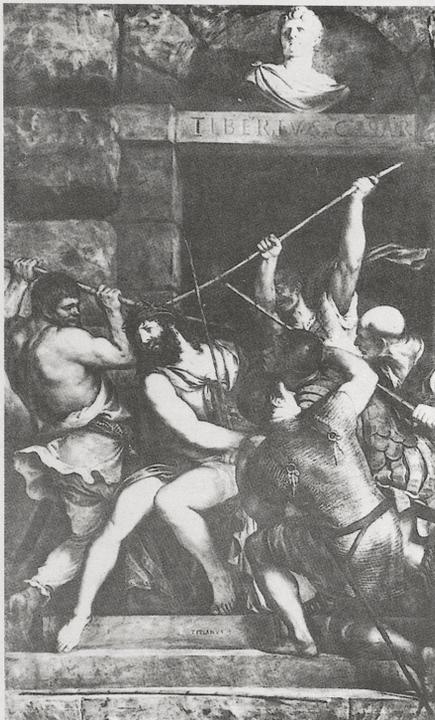
Tizian wurde nun aber Marcillats Verwendung einer solchen Repoussoirfigur in Verbindung mit einer direkt dahinter angeordneten sitzenden Gestalt wichtig (vgl. Abb. 5). Auch bei Giulios Deckenbild der Camera dell'Imperatore (Abb. 7, 15) bleibt zu fragen, ob nicht einerseits in der Figur Cäsars, andererseits in dem schräg von hinten gesehenen jungen Soldaten ganz links Marcillats Komposition nachklingt. Doch darf nicht vergessen werden, daß es für solche hockenden oder knienden Gestalten in Dreiviertelrückansicht auch antike Vorbilder gab, vor allem in den Reliefs der Trajanssäule (Abb. 16). Lange bevor Primaticcio von ihnen Abgüsse für François I^{er} anfertigte, wurden sie immer wieder von Künstlern in mühsamen und riskanten Unternehmungen studiert. Es ist wahrscheinlich, daß Giulio zumindest Kopien von Zeichnungen nach manchen dieser Reliefs besaß.³³

Hetzer hat überzeugend aufgewiesen, daß der Scherge mit den erhobenen Armen rechts im Hintergrund der Pariser Dornenkrönung von der Agamemnonfigur in einem der Deckenfresken Giulios in der Sala di Troia (Abb. 6) abhängig ist³⁴; davon war bereits die Rede. Auch das Bewegungsmotiv des Schergen links im Louvrebild, der als der eigentliche Widerpart zur Hauptfigur durch die Vehemenz seiner Aktion die gewalttätige, brutale Wirkung der Szene bestimmt, ist sicher keine eigenständige Erfindung Tizians. Der schräg von hinten gesehene nack-

te, etwas verfettete Athletenkörper (Abb. 17) mag an römische Herkulesdarstellungen erinnern — etwa an das aus der Sammlung Della Valle stammende Relief des Kampfes mit dem Nemeischen Löwen in der Villa Medici in Rom (Abb. 18).³⁵ Doch in der Art, wie der Scherge auf den beiden oberen Treppenstufen Halt sucht, um mit seiner Stange mit aller Gewalt die Dornenkrone und mit ihr das Haupt Christi niederzudrücken, kommt Tizians Figur dem "Fährmann" sehr nahe, der — mit flatterndem Gewand — in den beiden Albertinaskizzen Raffaels und Giulios zum Wunderbaren Fischzug den Kahn mit Christus bewegt (Abb. 19 u. 20).³⁶ Auch bei Michelangelo gibt es solche Dreiviertelrückenfiguren, deren angespannte Wirkung daraus resultiert, daß die Gliederbewegung nicht wie beim Kontrapost ausponderiert wird, bei denen vielmehr dem vorgestellten Spielbein auf der *gleichen* Seite oben die vorgeschobene gesenkte Schulter entspricht. Ein Hauptbeispiel dieser Art ist der seine Beinkleider befestigende Soldat in Michelangelos immer wieder studiertem und kopiertem Karton zur Cascinaschlacht (Abb. 21). Näher als Michelangelos Figur steht dem Schergen des Louvrebildes Marcantonio Raimondis "Fahnenträger" (Abb. 22); Tizian hat sich an diesen Stich bekanntlich schon bei den Gestalten des Christophorus und des guten Schächers Dismas in den frühen Holzschnitten zum "Triumph des Glaubens" angelehnt. Marcantonio gibt jedoch eher eine breitbeinig stehende Figur mit seitlich abgegrätschtem rechten Bein, während sich Tizians Scherge wie der "Fährmann" in Raffaels Albertinaskizze in einer Art Schrittstellung mit dem stark zurückgesetzten Fuß nach *hinten* abstützt; in Giulios Version auf dem Albertinablatt ist die Beinhaltung auffälligerweise dem Raimondi-Stich angeglichen.

Wir dürfen annehmen, daß es Giulios Mantuaner Atelier und das dort verfügbare Zeichnungsmaterial war, das Tizian in den 1530er Jahren in entscheidendem Maße die Bekanntschaft mit dem Figurenstil der mittelitalienischen Malerei vermittelte. Dabei muß die Frage offen bleiben, ob Tizian völlig selbständig diese Blätter aus der Sammlung Giulios als Quelle der Anregung benutzte oder ob dieser mitunter beratend bzw. durch eigene Ideenskizzen Tizians Entwurfsarbeit beeinflusste. Erst bei einem ganz späten Werk, der Marsyasschindung (heute in Kromeriz/Kremsier), hat sich Tizian nachweislich eines Kompositionsentwurfes Giulios bedient.³⁷ Letztlich sind es auch die Realien, das aus mächtigen Blöcken gebildete Rustika-Mauerwerk, die verschiedenen Rüstungen 'all'antica', vor allem der Schuppenpanzer und das Kettenhemd der beiden Kriegsknechte rechts vorne, dann die 'Barbarenhosen' des Schergen links im Louvrebild, für die Tizian weitgehend auf Werke Giulios zurückgreifen konnte, auf seine Architekturentwürfe (vermutlich auch auf Zeichnungen nach antiken Monumenten) und auf seine Malereien (vgl. Abb. 6 u. 7).

All diese Beobachtungen erklären aber noch nicht hinreichend, woran sich Tizian für die ikonographische Ausstattung der Szene und für das Grundmuster der Figurenanordnung orientiert haben könnte. Das Thema der Dornenkrönung war in Italien — wie Hourticq³⁸ mit Recht betont hat — sehr viel weniger verbreitet als das der Geißelung Christi. Die besondere Themenwahl für Tizians Altarbild erfolgte durch die Auftraggeber, die "Confraternita di Santa Corona", eine Mailänder Bruderschaft, die den Kult um eine in S. Maria delle Grazie verehrte Dorn-Reliquie betreute und förderte.³⁹ Siebenhüner hat auf das große Fresko der Dornenkrönung hingewiesen, das Bernardino Luini für das Oratorium dieser Bruderschaft ausgeführt hat (Abb. 29); der Raum gehört zu dem heutigen Gebäudekomplex der Biblioteca Ambrosiana.⁴⁰ Luini gibt als Schauplatz der Handlung eine offene Säulenloggia. In dem mittleren, etwas breiteren Säulenintervall thront Christus frontal auf einem durch drei Stufen erhöhten Podest. Drei Schergen auf jeder Seite flankieren den Thronenden. Links und rechts von dieser betont symmetrisch und sehr statisch gestalteten Mittelszene, durch die Säulen von ihr getrennt, knien insgesamt elf Mitglieder der Bruderschaft. Hinter ihnen sieht man noch weitere Kriegsknechte, und dahinter öffnet sich die Loggia in eine Landschaft mit Nebenszenen. Mit Ausnahme des Treppensmotivs weist in Luinis Fresko nichts auf Tizians Komposition hin.⁴¹ Daß die Schergen



23 Tizian, Dornenkrönung Christi. Paris, Musée du Louvre.



24 Dürer, Dornenkrönung Christi. Holzschnitt. Wien, Albertina (Meder 110a).

das Aufsetzen des Dornenkranzes mittels Stäben vollziehen, um sich nicht die Hände zu verletzen, ist in der italienischen Tradition, etwa bei Giotto in der Arena-Kapelle, vorgeprägt. Dies hat wiederum Hourticq⁴² betont; er schreibt dann weiter: "... mais ce sont les artistes allemands du XV^e siècle qui ont insisté, avec le plus de cruauté, sur les circonstances atroces du supplice et Titien a, sans doute, pris cette idée dans les gravures de Dürer. Il a donné une robuste musculature aux mandrins acrobates qui, à Cologne ou à Nuremberg, gambadent autour de Jésus, avec des grimaces hideuses et de cabrioles de singes. Ses athlètes déploient un luxe d'effort qui paraît exagéré." — Siebenhüner hat dann in seinem Aufsatz den frühen, um 1500 entstandenen Holzschnitt der Dornenkrönung aus Dürers sogenannter Albertina-Passion neben der Louvretafel abgebildet⁴³, und es ist nun verblüffend, wie der Vergleich der beiden Kompositionen (Abb. 23 u. 24) bestimmte Elemente in der Bildstruktur des Louvrebildes hervortreten läßt. Die Stangen, mit denen die Schergen hantieren, schaffen ein lineares Muster, das das stark bewegte, in seinen räumlich-plastischen Werten betonte Figurenensemble mit der Bildfläche und dem Format der Tafel verspannt. Die Schrägen in der Gliederbewegung Christi und der Kriegsknechte klingen zusammen mit dieser linearen Figuration, die sich wirkungsvoll von dem Orthogonalraster der Treppenstufen, der Fugen und Kanten der Hintergrundsarchitektur absetzt.⁴⁴ Auch wenn man hier den Einfluß nordischer Graphik und in diesem Falle eines bestimmten Dürer-Holzschnittes für möglich oder sogar wahrscheinlich hält, muß man dann doch wieder auf Hetzer verweisen, der von der "angestammten und den Venezianern im Blut liegenden flächenhaften Bildauffassung" spricht⁴⁵, die für ihn gerade auch in Tizians Kunst immer wieder hervortritt und die er in der byzantinischen Tradition der Lagunenstadt

verwurzelt sieht. Zur Pariser Dornenkrönung schreibt Hetzer: "Was die Gesamtanordnung anlangt, so entsprach es, wie ich schon öfters und zuletzt beim 'Bacchanal' hervorgehoben habe, den venezianischen Gewohnheiten Tizians, das Bild als ein ornamentales Zusammenspiel von Linien und Flächen aufzufassen, dem die Figuren sich einzuordnen hatten. Hier aber müht er sich, die Komposition im römischen Sinne aus frei bewegten Körpern und Massen aufzubauen. Freilich ließ sich das venezianische Empfinden nicht leicht verdrängen, und so geht es ohne lineare Bindungen und Blickführungen nicht ab. So wagt Tizian nicht, mit den Füßen Christi die Stufenkanten zu überschneiden und verbindet in rein ornamentaler Weise durch die Degenscheide des knienden Schergen die rechte untere Bildecke mit dem Zentrum."⁴⁶ Man könnte ergänzen, daß diese für das lineare Flächenmuster der Szene wichtige Schräge der Degenscheide bereits in dem Albertina-Holzschnitt eine ähnliche Funktion erfüllt und daß ihr im Louvrebild nun als Gegenschräge das gestreckte rechte Bein Christi entspricht; beide zusammen bilden ein gleichschenkliches Dreieck mit dem unteren Bildrand als Grundlinie. Ein solches Dreiecksschema dient bekanntlich auch sonst — etwa bei Raffael, Michelangelo oder Andrea del Sarto — der Einbindung der Hauptfiguren oder der Hauptgruppe in Bildfläche und Bildformat; hier bei Tizian betont es andererseits gerade das Unstabile in der Haltung Christi, dessen Körper vor Schmerz und unter dem Druck der Stangen in Bewegung gerät und sich windet. Dabei wird das Laokoon-Pathos des zur Seite geworfenen, geneigten Hauptes durch die aufrechte, steifnackige Pose der 'Tiberius'-Büste oben über dem Kerkereingang noch akzentuiert.

Beobachtungen und Bemerkungen, wie sie hier vorgetragen werden, können bestenfalls darlegen, was an traditionellen oder seinerzeit aktuellen Gestaltungstendenzen, was an mehr oder weniger bewußt verarbeiteten fremden Eindrücken und Anregungen im Spiele gewesen sein kann, als Tizian um 1540 seine Dornenkrönung Christi für Mailand malte. Auch wenn der Wunsch, dem Künstler auf diese Weise bei der Entstehung seines Werkes ein wenig 'über die Schulter zu schauen', letztlich unerfüllbar bleibt, gewinnt man doch zweifellos neue Gesichtspunkte, die eigene Fehltritte einschränken können und eine bessere Einschätzung der bisherigen Interpretationen und Bewertungen erlauben.

Die Kritik an der thematischen Ausdeutung, auf die die Pariser Dornenkrönung im 19. Jahrhundert stieß und die sich auch in der Tizian-Monographie von Crowe und Cavalcaselle niederschlägt, war geprägt von den Forderungen nach Angemessenheit und sachlicher Richtigkeit der Schilderung und vor allem nach Würde in der Darstellung des Menschen. Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang die Äußerungen von Gustav Friedrich Waagen⁴⁷, der die Drastik der Louvreszene ablehnt, um dann allerdings die malerischen Qualitäten des Bildes hoch zu loben. Er schreibt: "Eine ebenso unwürdige und verletzende Darstellung, als die des vorigen Bildes [*Tizians Grablegung Christi im Louvre*] würdig und wohlthätig ist. Die Dornenkrone wird mit großen Stäben so gewaltsam dem Haupte Christi aufgedrückt, daß der ganze Körper auf eine unschöne Weise seitwärts gebogen wird, und Charakter und Ausdruck im Christus sind so wenig edel, daß man einen, von rohen Henkersknechten gemißhandelten, Uebeltäter zu sehen glaubt."

Was an Tizians Louvrebild dem allgemeinen Zeitgeschmack in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert zuwiderlief, zeigt sich vielleicht am klarsten in dem für ein breiteres Publikum geschriebenen Übersichtswerk von A. Wolfgang Becker, der — selbst kein *insider* — den damaligen Stand der Tizianforschung seinem Text zugrundelegt.⁴⁸ Es heißt da: "Im Mai 1546 kehrte Tizian [*aus Rom*] nach Venedig zurück. Den Einfluß seiner römischen Studien will man in der Dornenkrönung (im Louvre) erkennen, bei der er den Christuskopf dem Laokoon nachgebildet haben soll. Ergreifend ist hier der Ausdruck des schuldlos Leidenden, der selbst für seine Peiniger kein Wort des Zornes hat, weniger gelungen dagegen die Bewegung und der Ausdruck der Kriegsknechte, bei denen das barbarische Element nicht ohne Affectation ist, so daß die Darstellung keine überzeugende Wahrheit, keine innere 'Nothwendigkeit an sich trägt.'"

Erstaunlich ist es nun, wie bei Crowe und Cavalcaselle angesichts ihrer engen Vertrautheit mit Tizians Werken und ihrer hohen Wertschätzung für den Künstler schließlich doch die ästhetischen Maximen des Klassizismus in starkem Maße das Urteil über das Louvrebild bestimmen. Nach einer sehr gründlichen und klaren Beschreibung der Komposition liest man: "Ueber seinem Wunsche nach durchaus menschlich wahrem Ausdruck hat Tizian anscheinend das Göttliche des Gegenstandes vergessen, wie er bei seiner Anlehnung an die antiken Formen ausser Acht gelassen hat, dass die Alten sich im Kreise bestimmter auserwählter Typen sowohl der Formbildung als der Geberden bewegten. So wird seine Wahrheit zur Drastik, ja sie geht bis hart an die Grenzen der Rohheit. Besonders tritt dies hervor in den Einzelheiten der Hände, Füße und Knöchel. Dennoch liegt etwa so Grossartiges in dem energischen Leben, das uns vorgeführt wird, und in der erbarmungslosen Beobachtung der verzerrten Gesichtszüge des Heilandes und seiner am Boden sich anklammernden Füße, dass man fast die Frage unterdrückt, wie ein Künstler, der die Antike so genau kannte, es über sich gewinnen konnte, dermassen gegen ihren Geist zu verstossen."⁴⁹

Seit durch Hetzers Buch über Tizians Farbe die verschiedenen Entwicklungsphasen und -schübe des Künstlers bewußter analysiert und bewertet werden, hat in zunehmendem Maße die Konfrontation der Pariser Dornenkrönung mit der vom Altersstil verklärten, verinnerlichten Münchner Fassung des Themas zur Kritik an den theatralischen Zügen und dem lauten Pathos des Louvrebildes geführt. Ansätze dazu finden sich allerdings schon vor Hetzer, etwa in der Tizian-Monographie von Victor Basch⁵⁰, wo es heißt: "Sans doute, la toile [*sic*] du Louvre semble déjà épuiser l'extrême du pathétique et imposer aux nerfs du spectateur une tension trop douloureuse. Mais que ce pathétique paraît extérieur, théâtral, à fleur d'âme, quand nous le comparons à celui qui émane de la toile de Munich! La tête du Christ d'abord et son corps. Il n'a plus rien de la beauté apollonienne, de la plénitude dionysiaque de l'homme du Louvre ..." Bei Hetzer selbst lesen wir dann 1935: "... auch die Dornenkrönung im Louvre und das Wiener Ecce Homo haben etwas Verletzendes [*nicht nur die zuvor besprochenen Deckenbilder aus S. Spirito, heute in der Sakristei der Salute*]. Es wird wenige geben, die nicht die späte Münchner Wiederholung der Dornenkrönung weit über das Pariser Bild stellen."⁵¹

Die 1934 und 1935 publizierten umfangreichen Studien von Ernst Gombrich über den Palazzo del Te⁵² enthielten eine eingehende Analyse der Mantuaner Fresken Giulios. Gombrich interpretierte sie im Sinne dessen, was die seit den 1920er Jahren entfachte Diskussion über den Manierismus als Kennzeichen oder Symptome dieses Stils bzw. dieser Stilkrise herausgestellt hatte. Das blieb verständlicherweise nicht ohne Folgen für die — nach Hetzers Beobachtungen — unter Giulios Einfluß geschaffenen Werke Tizians, vor allem für die Pariser Dornenkrönung, deren Stil nun sogar als wichtige Zwischenstufe in der Entwicklung eines in Tintoretts Kunst gipfelnden venezianischen Manierismus bezeichnet wurde. So nennt etwa Rodolfo Pallucchini das Louvrebild in seiner Tizian-Vorlesung von 1952/53 "Un'opera di pieno significato manieristico per il risalto tendenzialmente formale e plastico", und es heißt dann wenig später: "L'opera è certo sgradevole: direi gridata e forzata. Ma è un'esperienza notevolissima, che lo stesso Tintoretto avrà meditato."⁵³ In den etwas überarbeiteten, sinngemäß identischen Passagen über die Tafel in Palluchinis Tizian-Monographie von 1969 liest man unter der Kapitelüberschrift 'Dal Naturalismo alla crisi manieristica': "È il gusto manieristico un po' gonfio e truciuto che scaturisce dagli affreschi del palazzo del Te, che sorprende Tiziano nella sua crisi naturalistica, affascinandolo e spingendolo ad una concitazione espressiva di cui la 'Coronazione di spine' del Louvre è uno degli esempi più clamorosi."⁵⁴

Erwin Panofskys einflußreiches Tizianbuch⁵⁵ erschien ebenfalls 1969; seine Resonanz blieb nicht zuletzt darum so groß, weil die allenthalben sehr aktuellen ikonographischen Fragestellungen einen neutraleren und objektiveren Zugang zu wichtigen Werken des Venezianers versprechen. Panofsky analysiert Tizians unterschiedliches Verhalten zur Bildtradition vor dem



25 Gian Francesco Penni, Enthaltbarkeit des Scipio. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.

Hintergrund seines künstlerischen Werdegangs, und so gewinnen die in der Einleitung vorangestellten Charakterisierungen der einzelnen Entwicklungsphasen des Meisters ihr besonderes Gewicht gegenüber den Ergebnissen rein stilkritischer Forschung. Panofsky nennt als Beispiele für Tizians Stil der 1540er Jahre zunächst die *Allocutio* des Alfonso d'Avalos im Prado und das Deckenbild mit Kains Brudermord, ehemals in S. Spirito in Isola — pictures impressive not in spite but because of the absence of coloristic allurements and making their effect by the brute force of bold foreshortenings and almost overexpressive action. The third example is the *Crowning with Thorns* in the Louvre, datable about 1540/42, stressing physical rather than mental cruelty and suffering and clearly evincing the renewed influence of the Laocoön — that *exemplum doloris* par excellence which had interested Titian about twenty years before and, after the estrangement from classical pathos in the 'thirties, now asserted its power with redoubled force."⁵⁶ — Eine der ausführlichsten und überzeugendsten Analysen der Pariser Dornenkrönung findet man nicht in der Spezialliteratur, sondern — für manche Tizianforscher sicher überraschend, für manche auch etwas beschämend — in Giulio Carlo Argans "Storia dell'arte italiana" von 1970. Für Argan ist das Louvrebild "forse l'opera più manieristicamente costruita che Tiziano abbia mai dipinto"; was er dann jedoch, abgesehen vom Bildaufbau, über die Lichtregie, über die Eindringlichkeit der realistischen Situationsschilderung und über den religiösen Gehalt schreibt, rückt das Bild deutlich ab von dem, was man gemeinhin als manieristische Tendenzen in der Malerei um 1540 anspricht.⁵⁷



26 Tizian, Ecce Homo. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Die von der Fondazione Cini zum 400. Todestag des Künstlers veranstaltete Tagung "Tiziano e il Manierismo", deren Akten Pallucchini 1978 herausgab und die wiederum von Pallucchini betreute venezianische Manierismus-Ausstellung 1981 "Da Tiziano a El Greco"⁵⁸, dann die Londoner Ausstellung "The Genius of Venice 1500 - 1600"⁵⁹ und zuletzt die Vorbereitung der Tizian-Ausstellung für Venedig und Washington 1990/91 haben — wie überhaupt die Tizianforschung der 1970er und 1980er Jahre — keine wesentlich neuen Gesichtspunkte in der Bewertung der Dornenkrönung erbracht. Eine Ausnahme bildet Charles Hope, der, offenbar unter dem Einfluß des neuerdings wieder verstärkten Interesses an der Künstler/Auftraggeber-Konstellation, die Vermutung äußerte, daß beim Louvrebild nicht nur das Thema selbst, sondern auch die krasse thematische Ausdeutung dem besonderen Wunsche der "Confraternita di Santa Corona" entsprachen.⁶⁰

Versucht man zu resümieren, was seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts am Louvrebild bemängelt wurde, so ist es einmal die Tatsache, daß Tizian hier die Dornenkrönung Christi als äußerliche, physische Tortur eines schön gebildeten, kraftvollen Heroenkörpers darstellt. Christus zeigt nicht den verinnerlichten Ausdruck stiller Duldung, wie man ihn in einer Passionsszene erwartet (und auch in Tizians Münchner Fassung des gleichen Themas antrifft): sein Antlitz ist — wie das des Laokoon — von Schmerz und Verzweiflung gezeichnet. Man nimmt ferner daran Anstoß, daß das barbarische Element in der Aktion der Schergen übertrieben ("nicht ohne Affectation") wiedergegeben ist, was die Nachvollziehbarkeit der Szene beein-

trächtige. Solche Folterknechte mit ihrer abstoßenden Mimik, ihrer Bewegungsverhemenz und ihrem übermäßigen, durch die Aufgabe keineswegs gerechtfertigten Kraftaufwand kennt man sonst vorwiegend aus Martyriumsszenen, etwa aus Giulios Stephanusmarter in Genua und den vorbereitenden Entwürfen (Abb. 32).⁶¹ Die Gefühlsrohheit, das Mitleidlose und Brutale im Verhalten der Peiniger steigert dabei den Ausdruck des, gefaßt und seiner Erlösung gewiß, die Qualen erduldenen Heiligen — sehr im Unterschied zum Christus des Louvrebildes.

Giulios Genueser Komposition reflektiert den stark dramatisierenden Figurenstil Raffaels, wie er im Borgobrand und vor allem in der Unterzone der Verklärung Christi hervortritt; er beruht in erster Linie auf einer gesteigerten rhetorischen Gebärdensprache, die über die bloße Ereignisschilderung hinaus für den Betrachter Akzente setzt und den Vorgang interpretiert. Es ist dieser pointiert bewegungs- und spannungsreiche Stil, der in Giulios Mantuaner Malereien weiterwirkt, auch wenn der Schüler die dramaturgischen Mittel seines Lehrers sehr viel unbekümmerter und vordergründiger einsetzt und dabei aus den großen Gebärden oft nur noch ein aufgeregtes Gestikulieren wird. Davon ist, wie wir sahen, die Pariser Dornenkrönung nicht unbeeinflußt. Tizian verarbeitet zugleich aber — über Sebastiano del Piombo und Marcillat — michelangeleske Anregungen, und er setzt sich erneut mit der antiken Laokoongruppe auseinander. Davon wird noch zu sprechen sein.

Das Studium des in Mantua verfügbaren Zeichnungsmaterials aus Giulios römischer Zeit und die Orientierung an manchen seiner Malereien im Palazzo Ducale oder im Palazzo del Te führen allerdings nicht dazu, daß sich Tizian der phantasievoll fabulierenden Prosa des Römers annähert, wie sie auch in dessen religiösen Bildern hervortritt. Tizian setzt ihr eine sehr viel anspruchsvollere, ernstere Sprache entgegen. Dazu kommt nun bei dem Venezianer die naturalistische Durchdringung des Gegenständlichen, die allen Körpern, Stoffen, Rüstungen und Requisiten im Bild eine neue, sinnlich erlebbare Präsenz verleiht. Es ist diese Unmittelbarkeit und dieser besondere Realitätsgrad der Szene, die die betroffene Anteilnahme des Betrachters auslösen.⁶² Auf diese Weise gewinnt die thematische Interpretation des Künstlers, vor allem die Darstellung Christi in seinem Aufbegehren und verzweifelten Sich-Anstemmen gegen die Tortur jene befremdende und verletzende Wirkung, die seit dem Klassizismus und bis in unsere Tage an der Pariser Dornenkrönung gerügt wird.

Den packenden Realismus der Schilderung und die heroisierende Auffassung der Hauptfigur teilt das Louvrebild mit Tizians ein Jahrzehnt später entstandenen Prometheus- und Sisyphus-Szenen in Madrid. Doch erscheint nun eben bei diesen zu ewiger physischer Qual verdamnten Frevlern der antiken Mythologie das laokoontische Leidenspathos sehr viel angemessener als innerhalb einer Szene der Passion Christi. Zweifellos setzt Tizians Stil der 40er Jahre und gerade das Louvrebild, wie Gombrich hervorgehoben hat, eine neuerliche und nun noch intensivere Auseinandersetzung mit dem Laokoon voraus. Sie wurde möglicherweise ausgelöst durch den persönlichen Kontakt mit Jacopo Sansovino, der 1535 nach Venedig übersiedelt war. Crowe und Cavalcaselle erwähnen, daß Tizian einen Abguß von Sansovinos Kopie des Laokoon besessen habe.⁶³ Anton Maria Zanetti berichtete 1771, daß sich in der Schule, die er als Junge besucht habe, ein Gipsabguß vom Kopf und einem Stück des Torso des Laokoon befunden habe, von dem man sagte, daß er aus dem Hause Tizians stamme.⁶⁴ Auch wenn diese Nachrichten nicht überprüfbar sind, kann man doch annehmen, daß Tizian durch die Freundschaft mit Sansovino erneut mit Zeichnungen, Modellen und Teilabgüssen nach der Laokoongruppe bekannt wurde und daß beide Künstler über dieses antike 'exemplum doloris' diskutierten.⁶⁵

In der zweiten Hälfte der 1530er Jahre, lange vor seinem Romaufenthalt, fand Tizian die Möglichkeit, anhand der Mantuaner Zeichnungssammlung Giulios und vermutlich auch aufgrund des Materials, das Jacopo Sansovino nach Venedig mitgebracht hatte, sich mit Werken antiker und zeitgenössischer mittellitalienischer Kunst auseinanderzusetzen. Mit welcher Intensität dies geschah und was ihm auf diese Weise überhaupt bekannt wurde, kann nur noch

indirekt, von seinen Bildern und Zeichnungen her, erschlossen werden. Über Umfang und Zusammensetzung der heute in alle Winde verstreuten Sammlung Giulios gibt es wenige Informationen. Vasari berichtet in der *Giulio Romano-Vita* von einer Fülle von Architekturzeichnungen nach der Antike und nach Giulios eigenen Entwürfen, die der Künstler ihm bei seinem Besuch in Mantua gezeigt habe.⁶⁶ Um 1556, also lange vor dem Erscheinen von Vasaris zweiter Viten-Ausgabe, hatte bereits Jacopo Strada von Giulios Sohn Raffaello Pippi die Zeichnungssammlung des ein Jahrzehnt zuvor verstorbenen Vaters erworben, "dove erano raccolte le più belle cose que havesse Raffael d'Urbino già stato suo maestro: oltre poi a quelle di sua mano: e massime di cose d'Architettura, tanto antiche, quanto moderne".⁶⁷

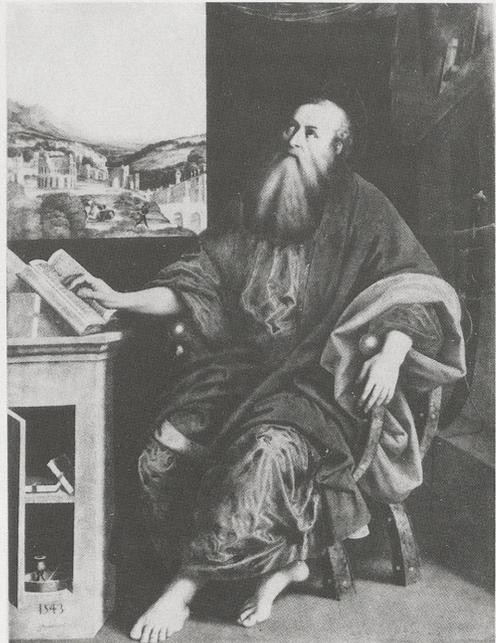
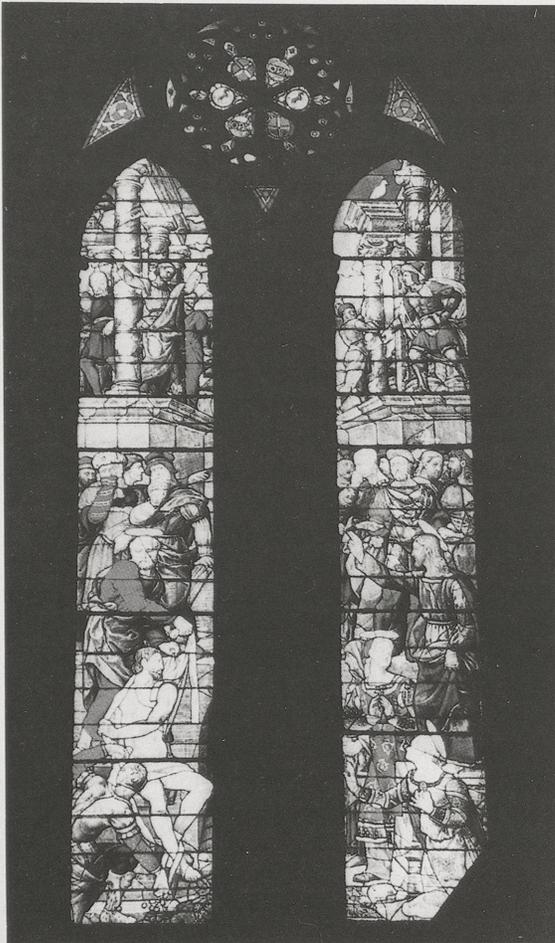
Eine große Zahl solcher architektonischer Zeichnungen Raffaels und Giulios konnte identifiziert werden, und der Umfang der heute auf die verschiedensten Sammlungen der Welt verteilten figürlichen Entwürfe Giulios ist beträchtlich. Auch von entsprechenden Blättern Raffaels und der Mitschüler Giulios oder des Michelangelo-Kreises mag sich manches, das nicht eindeutig eine andere Provenienz aufweist, zu Tizians Zeiten bei Giulio in Mantua befunden haben. Es ist damit zu rechnen, daß gerade von den Figuren- und Kompositionsentwürfen in Giulios Kollektion nach dessen Tod vieles in den Besitz seiner Mantuaner Schüler und Mitarbeiter oder auch der für Giulio tätigen Stecher übergang, sich also nicht mehr unter den von Strada gekauften Blättern befand.

Abschließend sei noch auf eine Louvrezeichnung des Gian Francesco Penni mit der Darstellung der Enthaltbarkeit des Scipio (Abb. 25) hingewiesen; die Szene war für einen der von Giulio Romano für Franz I. entworfenen Scipio-Teppiche bestimmt. Penni hielt sich 1528 vorübergehend bei Giulio in Mantua auf und wurde von diesem offenbar an der Entwurfsarbeit für den ersten zwölfteiligen Zyklus der "Gesta Scipionis" beteiligt.⁶⁸ Tizian muß das Louvreblatt oder eine entsprechende Zeichnung gekannt haben. Die dort links im Vordergrund als Repoussoirfigur angeordnete Jünglingsgestalt, die in seltsam gekrümmter Haltung mit einer großen Amphore beschäftigt ist, hat Tizian zu der zusammengeduckten Rückenfigur des Schildträgers inspiriert, der im Wiener "Ecce Homo" von 1543 in ähnlicher kompositioneller Funktion den Blick des Betrachters auf die nach links gerückte Hauptszene lenkt (Abb. 26). Auch die sehr verwandte Figur in dem etwa gleichzeitigen Auferstehungsbild Tizians in Urbino ist von der Scipio-Szene angeregt. Sicher lassen sich bei Tizian noch weitere, mehr oder weniger augenfällige Beispiele für den Einfluß von Werken der Raffaelschule finden. Es geht jedoch nicht darum, möglichst viele solcher Übernahmen oder Anleihen aufzulisten. Mit den hier mitgeteilten Beobachtungen soll nur angedeutet werden, unter welchen Voraussetzungen und mit welchen Resultaten sich Tizian in den Jahren um 1540 sehr bewußt an zeitgenössischer 'römischer' Malerei und deren antiken Quellen orientierte.

ANMERKUNGEN

Für Informationen, Anregungen und Ermunterungen möchte der Verfasser Bernhard Aikema, Margaret und Charles Davis, Detlef Heikamp und Nathalie Volle herzlich danken.

- ¹ Die Untersuchung und Restaurierung der Fenster erfolgte durch die Fa. Guido Polloni & C. (via fra' G. Angelico 71); ihrem Leiter, Prof. Sergio Papucci, gilt für seine Hilfsbereitschaft mein besonderer Dank.
- ² Guglielmo De Marcillat. Pittore della Luce. Ausstg. Arezzo, Kathedrale, Loggia di S. Donato, 16. Nov. - 17. Dez. 1988. Eine neue Farbabbildung des Fensters findet man — außer in dem zur Ausstellung gedruckten Falblatt — in dem im gleichen Jahre von der Ente Provinciale per il Turismo di Arezzo herausgegebenen Band von A. Tafi, *Il sole racchiuso nei vetri. Guglielmo De Marcillat e le vetrate istoriate di Arezzo*.
- ³ H. Siebenhüner, Tizians "Dornenkrönung Christi" für S. Maria delle Grazie in Mailand, in: *Arte Veneta*, XXXII, 1978, S. 123-126.
- ⁴ H.E. Wethey, *The complete paintings of Titian, I. Religious Paintings*, London 1969, Kat. Nr. 26, S. 82: "About 1546 - 1550". Der Katalogtext zur Pariser Dornenkrönung enthält leider einige sachliche Fehler. So gibt Wethey an, das Louvrebild sei 1967/68 von Holz auf Leinwand übertragen worden. Diesen Irrtum übernimmt D. Rosand, *Titian*, New York 1978, S. 118.
- ⁵ *Vasari-Milanesi*, Bd. VII, S. 453; *Vasari-CdL*, Bd. VII, Parte terza (seguito), Mailand 1965, S. 333. In letzterer Ausgabe (S. 333, Anm. 2) wird Vasaris Erwähnung irrtümlich auf das heute im City Art Museum in St. Louis befindliche "Ecce Homo" Tizians bezogen.
- ⁶ *Vasari-Milanesi*, Bd. VI, S. 519. Die von Gaudenzio Ferrari für Santa Maria delle Grazie gemalte Tafel hat Wethey ([Anm. 4], S. 82) irrtümlich mit einem Hieronymusbild im Musée des Beaux-Arts in Lyon identifiziert.
- ⁷ F. Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée National du Louvre, 1^{re} partie: Écoles d'Italie*, Paris 1849, No. 195: "... Vient de l'église delle Grazie, de Milan, église des Dominicains, sixième chapelle à gauche. Ce tableau, connu sous le nom du PAOLO de Gaudenzio, a joui d'une grande réputation, et fut exécuté en concurrence avec celui du Titien, représentant le Couronnement d'épines, exposé le n° 495". Vgl. dazu die kritischen Bemerkungen von O. Mündler, *Essai d'une analyse critique de la Notice des tableaux italiens du Musée National du Louvre, accompagné d'observations et de documents relatifs a ces mêmes tableaux*, Paris 1850, S. 83 f.: "Le tableau de Gaudenzio porte la date 1543; le n° 495 fut peint vers 1553, comme il est dit expressément dans la *Notice*, p. 188; comment faut-il donc entendre cette expression: *exécuté en concurrence?*"
- ⁸ Villot (Anm. 7), S. 188, Nr. 495. — Zu dem nach Tizians Tod in Tintoretts Besitz übergegangenen "abbozzo", auf den Villot hier anspielt, vgl. G. Passavant, *Tizians Darstellungen der Dornenkrönung*, in: *Tiziano e Venezia, Convegno Internazionale di Studi, Venedig 1976, Vicenza 1980*, S. 343-349, insbes. S. 348 mit den dort in Anm. 8 u. 9 zitierten Quellen (C. Ridolfi 1648; M. Boschini 1674).
- ⁹ F. Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre, 1^{re} partie: Écoles d'Italie et d'Espagne*, Paris 1875, S. 284 f., Nr. 464. — Pallucchini hat in seiner Bologneser Tizian-Vorlesung 1952/53 irrtümlich angegeben, daß Villot das Louvrebild 1543 datiert habe. R. Pallucchini, *Tiziano I [Lezioni di Storia dell'Arte]*, Manuskriptdruck, Bologna 1953, S. 194. Die von Villot für das Louvrebild suggerierte Jahreszahl 1553 geisterte noch lange in der Literatur herum; vgl. L. Malle, *Incontri con Gaudenzio. Raccolta di studi e note su problemi gaudenziani*, Turin 1969, S. 216.
- ¹⁰ J.A. Crowe und G.B. Cavalcaselle, *Tizian. Leben und Werke*. Dt. Ausgabe von M. Jordan, Leipzig 1877, Bd. II, S. 579-581. Daß die Autoren das Gemälde im wesentlichen 1558 entstanden denken, zeigt sich in der dann (S. 581) anschließenden Bemerkung: "Wenn unser Stilgefühl nicht irrt, gehören in das Jahr 1558 auch noch einige sehr schöne Porträts." Auch Bernard Berenson war offenbar der Meinung, daß das Louvrebild erst in den letzten Lebensjahrzehnten Tizians entstanden sei. In allen Ausgaben seiner Handbücher von "Venetian Painters of the Renaissance", London 1894, bis "Pitture italiane del Rinascimento. Scuola Veneta", London/Florenz 1958, wird die Pariser Tafel als Spätwerk des Künstlers angeführt.
- ¹¹ Crowe/Cavalcaselle (Anm. 10), S. 579 f.: "Das Gemälde, welches vermutlich von Orazio Vecelli im Jahre 1559 auf der demnächst zu schildernden verhängnissvollen Reise zur Eintreibung der Pension seines Vaters mit nach Mailand genommen wurde, ist in einem Stil gemalt, der es zeitlich dem 'Laurentius' an die Seite stellt."
- ¹² G. Gronau, *Tizian [in der Reihe: Geisteshelden (Führende Geister). Eine Sammlung von Biographien, 36. (Doppel-) Band]*, Berlin 1900, S. 201: "Indem Tizian, in seinem letzten Lebensalter, es unternimmt, ein Werk seiner Hand zu wiederholen, das damals etwa zehn bis fünfzehn Jahre zurückliegen mochte, zeigte er aufs deutlichste, worauf sein Interesse sich jetzt noch fast ausschließlich konzentriert. Um 1560 hatte er für die Kirche Santa Maria delle Grazie in Mailand eine Dornenkrönung gemalt (jetzt im Louvre) ..."



28 Gaudenzio Ferrari, Apostel Paulus meditierend. Paris, Musée du Louvre.

27 Guglielmo de Marcillat, Auferweckung des Lazarus. Glasfenster. Arezzo, Kathedrale.

¹³ O. Fischel, Tizian. Des Meisters Gemälde [Klassiker der Kunst, Bd. III], Stuttgart/Leipzig 1904.

¹⁴ G. Gronau, Titian, London/New York 1904, S. 208 u. S. 283.

¹⁵ Fischel (Anm. 13), S. XXVII, S. 132 u. S. 160.

¹⁶ Ders., Tizian. Des Meisters Gemälde. 3. Aufl., Stuttgart/Leipzig 1907, S. XXXIV, S. 94 u. S. 186.

¹⁷ L. Hourticq, Promenades au Louvre. Titien, in: La Revue de l'art ancien et moderne, Bd. XXXII, Juli-Dez. 1912, S. 23-40 u. S. 125-146, insbes. S. 39.

¹⁸ Ders., La jeunesse de Titien [Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris], Paris 1919, S. 166-169.

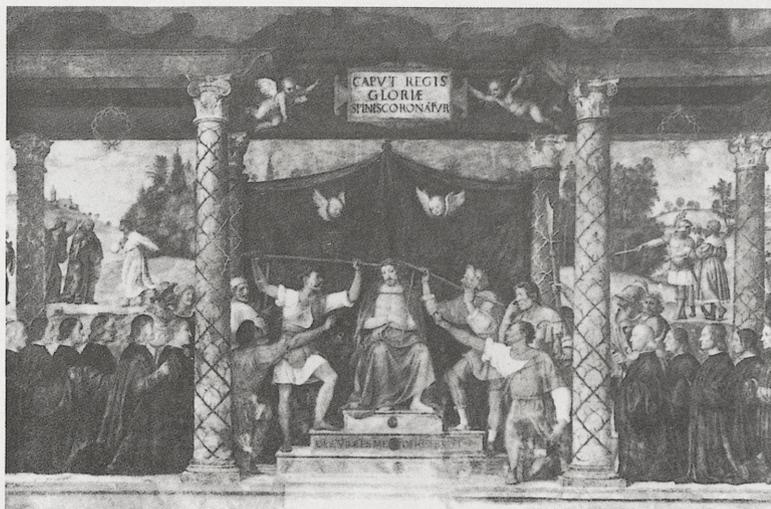
¹⁹ Ebenda, S. 169.

²⁰ Th. Hetzer, Studien über Tizians Stil, in: Jb. für Kwiss., 1923, S. 202-248.

²¹ Ders., Tizian. Geschichte seiner Farbe, Frankfurt a. M. 1935.

²² Mostra di Tiziano, Venedig, 25. April bis 4. November 1935. Die Texte des Katalogs (Venedig 1935) stammen von D. Fogolari. Das Louvrebild war unter Nr. 45 ausgestellt.

²³ Dies traf sicher für den deutschen Sprachraum zu, wie etwa die Übernahme von Hetzers Beobachtungen bei W. Suida, Tizian, Zürich/Leipzig 1933, S. 65, zeigt. Die nicht deutschsprachige Forschung wurde mit Hetzers Thesen (z. B. des Giulio Romano-Einflusses auf die Komposition der Dornenkrönung) oft nur indirekt durch Fogolaris Text im Katalog der Tizian-Ausstellung (Anm. 22), S. 123, bekannt gemacht, ohne daß dabei Hetzers Name fiel; Fogolari verzichtete generell auf Literaturangaben zu den ausgestellten Werken. — Pallucchini hatte zwar in seiner Tizian-Vorlesung 1952/53 (Anm. 9), S. 195, auf Hetzers "Studien" von 1923 verwiesen. In seinem mit dem Vorlesungstext über weite Strecken identischen Tizian-Buch (R. Pallucchini, Tiziano, Florenz 1969, S. 92 f.) fehlen allerdings gerade diese Hetzer betreffenden Passagen. Für die



29 Bernardo Luini, Dornenkrönung mit Stiftern. Ehem. Oratorium der "Confraternita di Santa Corona". Mailand, Biblioteca Ambrosiana.

unzureichende Berücksichtigung deutschsprachiger Literatur ist es schließlich bezeichnend, wenn *Wethey* (Anm. 4), S. 82, Nr. 26, zum Louvrebild schreibt: "Fogolari believed that Titian's contact with Giulio Romano and this artist's works in Mantua had profoundly affected the master." Selbst in unseren Tagen, in der weitgehend auf Vollständigkeit angelegten Bibliographie im Katalog der Tizian-Ausstellung, Venedig 1990, bleibt Hetzers früher Aufsatz unerwähnt. So verwundert es auch nicht, wenn gerade in den englischsprachigen Untersuchungen über Tizians Verhältnis zur Antike von Giulios mutmaßlicher Rolle bei der Vermittlung von Zeichnungen nach römischen Werken nicht die Rede ist; vgl. *O.J. Brendel*, Borrowings from Ancient Art in Titian, in: *Art Bull.*, Bd. XXXVII, 1955, S. 113-125. Auch bei *Ruth Wedgwood Kennedy* (Novelty and Tradition in Titian's Art [The Katherine Asher Engel Lectures], Northampton/Mass. 1963) bleiben Hetzers Beobachtungen unberücksichtigt, sie weist andererseits bei Tizians Callisto-Szene auf eine mögliche Orientierung an Giulios Fresken im Palazzo del Te hin. — Die Dissertation von *St. Grundmann*, Tizian und seine Vorbilder. Erfindung durch Verwandlung (Univ. München 1986), Köln/Wien 1987, gibt dagegen einen sehr gründlichen Überblick über die bisherigen Forschungen zum Thema, kann allerdings in den weiterführenden eigenen Thesen und in den Beobachtungen neuer Zusammenhänge oft nicht überzeugen.

²⁴ *Hetzer* (Anm. 20), S. 243. — Zu den Imperatorenbildnissen Tizians vgl. *H.E. Wethey*, The Paintings of Titian, Bd. III: The Mythological and Historical Paintings, London 1975, S. 43-47, und neuerdings *Bette Talvacchia*, Il camerino dei Cesari, in dem zur Mantuaner Giulio Romano-Ausstellung 1989 herausgegebenen Sammelband: *AA.VV.*, Giulio Romano, Mailand 1989, S. 400-405.

²⁵ *Hetzer* (Anm. 20), S. 245.

²⁶ Zu Marcillat vgl.: *M. Salmi*, s. v. Guglielmo di Pietro de Marcillat, in *Thieme-Becker*, Bd. XV, 1922, S. 260-261; *G. Mancini*, Guillaume de Marcillat, Florenz 1909 (dort die Auswertung der 'Kontobücher' des Künstlers in ASF, Filze app. al Monastero di Camaldoli, Appendix, catal. 571, und in Arezzo, Biblioteca Comunale, Carta app. alla Fraternità dei Laici di Arezzo, ms. 352); *Maria Donati*, Dell'attività di Guglielmo de Marcillat nel Palazzo Vaticano, in: *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, Serie III, Rendiconti, Bd. XXV/XXVI, 1949-1951, S. 267-276; *J. Lafond*, Guillaume de Marcillat et la France, in: *Fs. Mario Salmi*, Rom 1963, S. 147-161; *Anna Maria Gabiccini*, Guglielmo De Marcillat (Tesi di Laurea, Florenz AA 1969/70), Maschinenschriftexemplar im KIF.

²⁷ *Vasari-Milanesi*, Bd. IV, S. 417-431.

²⁸ Vgl. *Venturi*, Bd. IX, Teil II, S. 236 mit Anm. 1; *Donati* (Anm. 26); *Anna Maria Brizio*, s. v. Raffaello, in: *Enciclopedia universale dell'arte italiana*, Bd. XI, Rom/Venedig 1963, Spalte 231; *D. Redig de Campos*, Raffaello nelle Stanze, Mailand 1965, S. 19; *Gabiccini* (Anm. 26), S. 71.

²⁹ *Vasari-Milanesi*, Bd. IV, S. 419.

³⁰ Vgl. *Gabiccini* (Anm. 26), S. 36-39.

³¹ Vgl. *M. Hirst*, Sebastiano del Piombo, Oxford 1981, S. 66-75; *Mancini* (Anm. 26), S. 48, Anm. 1. — *Gabiccini* (Anm. 26), S. 111: "G. Mancini ci riferisce che proprio nei primi giorni del 1520, Sebastiano Del Piombo aveva già terminato, in Roma, la celebre tavola con la 'Resurrezione di Lazzaro'. Certamente il Marcillat l'aveva veduta, ma la rappresentazione sulla scena nella vetrata, sia per quanto riguarda le figure che lo sfondo, è del tutto diversa da quella del pittore veneziano." — In Michelangelos Lazarus-Entwurf ist



30 Raffael, Skizze zur Auferstehung (Ausschnitt).
Oxford, Ashmolean Museum, P II 559 verso.



31 Schongauer, Christus vor Annas. Kupferstich.

der Gedanke des Erwecktwerdens als einer Befreiung von den 'Fesseln des Todes' durch das Abstreifen der Binden sinnfällig zum Ausdruck gebracht (Abb. 12). Nicht nur die Armhaltung zeigt dies, auch das Motiv des angewinkelten rechten Beins macht anschaulich, daß es dem Erweckten gerade gelungen ist, mit dem Fuß aus der gelockerten Umschnürung zu schlüpfen. Bei Marcillat, der den Fußknöchel des Beins noch als von der Binde umschlungen darstellt, geht viel von der motivischen Klarheit und Ausdruckskraft verloren (Abb. 5). Tizian übernimmt die Beinhaltung des Lazarus nicht, sondern er wählt für seine Christusfigur das betont pathetische Sitzmotiv mit dem zurückgesetzten Fuß des angewinkelten vorderen Beines (Abb. 3), wie es der Herrscherpose thronender Kaiser und Feldherrn in römischen Audienzszenen entspricht (vgl. Abb. 2, 7, 25).

³² Bei dieser Zeichnung und bei der vorausgehenden, die entsprechende Figur noch stehend entwerfenden Oxforder Federskizze (Ashmolean Museum, P II 559 verso; Abb. 30) fühlt man sich unwillkürlich an die in die Raumtiefe stoßenden Bewegungen einzelner Schergen in Schongauers Passionsstichen (Abb. 31) erinnert. — Zu den Raffael-Entwürfen vgl. *J.A. Gere* und *N. Turner*, Kat.: Drawings by Raphael, London 1983, S. 207-211, Nrn. 166, 167; *P. Joannides*, The Drawings of Raphael, Oxford 1983, S. 208-210; *E. Knab*, *E. Mitsch*, *K. Oberhuber* und *Sylvia Ferino-Pagden*, Raphael. Die Zeichnungen, Stuttgart 1983, S. 601-602, Nrn. 471, 475, 477.

³³ Die Wirkungsgeschichte der Trajanssäule in der Renaissance ist zusammenfassend behandelt bei *G. Agosti* und *V. Farinella*, Nuove ricerche sulla Colonna Traiana nel Rinascimento, in: *AA.VV.*, La Colonna Traiana, hrsg. von *S. Settis*, Turin 1988, S. 549-589; zur frühesten zeichnerischen Dokumentation aller Reliefs der Säule, die in der ersten Jahren des Cinquecento Jacopo Ripanda vornahm "magnoque periculo circum machinis scandendo", vgl. dort S. 564 ff.

³⁴ *Hetzer* (Anm. 20), S. 245.

³⁵ Vgl. *M. Cagian de Azevedo*, Le antichità di Villa Medici, Rom 1951, S. 65 f., Nr. 49; Taf. XXVI, 38.

³⁶ Vgl. *E. Mitsch*, Kat.: Raphael in der Albertina. Ausstellung in der Albertina, Wien 1983, S. 170-175, Nrn. 60, 61.

³⁷ Vgl. Katalog der Tizian-Ausstellung, Venedig, Palazzo Ducale, 1990, S. 370-372, Nr. 76 (Text von *Paola Rossi*).

³⁸ *Hourticq* (Anm. 18), S. 167.

- ³⁹ *Siebenbüner* (Anm. 3), S. 123, führt aus, daß sich die Dorn-Reliquie seit 1435 im Konvent von S. Maria delle Grazie befand und daß die von Herzog Lodovico Sforza geförderte "Confraternita di Santa Corona" am 6. Februar 1497 gegründet wurde.
- ⁴⁰ Ebenda.
- ⁴¹ Es ist fast anzunehmen, daß Tizians Mailänder Auftraggeber dem Künstler das themengleiche Fresko des Leonardoschülers zeigten. Er könnte in diesem Falle allerdings die im Ausdrucksgehalt recht blasse, in der Figurenbewegung wie eingefrorene Mittelszene Luinis eher als warnendes Beispiel verstanden haben, wie ein solches Thema *nicht* zu gestalten sei.
- ⁴² *Hourticq* (Anm. 18), S. 167.
- ⁴³ Vgl. *Siebenbüner* (Anm. 3), Abb. 2 auf S. 124. Der Verfasser macht in diesem Zusammenhang (S. 125) darauf aufmerksam, daß stärker noch als in Luinis Mailänder Darstellung in G. Romaninos vielfigurigem Dornenkrönungsfresko im Dom von Cremona der Hauptakzent der Szene auf der 'derisio', der Verspottung Christi, und nicht auf dem Bekrönen mit dem Dornenkranz liegt. Es heißt weiter: "Bei Tizian hingegen wird die 'Verspottung' auf eine Person reduziert und erhält die 'Dornenkrönung' das Übergewicht. In einer solchen Auffassung folgt der Venezianer etwa einem Holzschnitt der sogenannten Albertina-Passion (B app. 4), die etwa um 1500 entstand und A. Dürer zugewiesen wird."
- ⁴⁴ Daß durch die Orthogonalen der Architekturelemente und die Richtungen der Stäbe der Schergen ein Liniennmuster entsteht, das wie in einem Mosaik die Figuren in die Fläche bindet, hat schon — allerdings ohne Seitenblick auf nordische Graphik — H. Tietze (Tizian. Leben und Werk, Wien 1936, S. 197-198) hervorgehoben. Sein Buch basiert auch sonst in starkem Maße auf den Beobachtungen Hetzers.
- ⁴⁵ *Hetzer* (Anm. 20), S. 210.
- ⁴⁶ Ebenda, S. 246.
- ⁴⁷ G.F. Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*. Dritter Teil: Paris, Berlin 1839, S. 464 f. — Das Unangemessene der szenischen Wiedergabe rügt auch Franz Kugler in seinem Handbuch; er bemerkt, daß beim Louvrebild "der Meister in der Darstellung des Gewaltigen und Rohen das richtige Maass nicht finden konnte". F. Kugler, *Geschichte der Malerei*, 2. Aufl., Bd. II, Berlin 1847, S. 42.
- ⁴⁸ A.W. Becker, *Kunst und Künstler des Sechszehnten Jahrhunderts*. Biographien und Charakteristiken [Kunst und Künstler des 16. 17. und 18. Jahrhunderts. Erster Band], Leipzig 1863, S. 45.
- ⁴⁹ *Crowe/Cavalcaselle* (Anm. 10), S. 580 f. — Der von *Hourticq* [(Anm. 18), S. 167] beobachtete Einfluß nordischer Graphik auf Tizians Gestaltung der Dornenkrönung lieferte dem Verfasser zugleich neue Vergleichsmaßstäbe für die Bewertung des Louvrebildes: "Il y a bien, dans l'œuvre de Titien, de la violence et de la cruauté, mais on n'y trouve pas l'insulte grimaçante d'A. Dürer. Ces bourreaux sont d'une brutalité farouche, mais on ne voit ici, sur les visages ou dans les attitudes, rien de vulgaire ou de grotesque. L'Évangile, pourtant, autorisait les injures les plus basses; mais il y a dans l'art de Titien une dignité naturelle qui donne une sorte de grandeur à cette danse de cannibales."
- ⁵⁰ V. Basch, *Titien*, Paris o. J. (Vorwort: 1918), S. 250.
- ⁵¹ *Hetzer* (Anm. 21), S. 127. — Auf S. 130/131 resümiert der Autor das, was er an den von Tizian in den 1540er Jahren geschaffenen Werken als das Charakteristische herausgearbeitet hat: "Tizian ist unbarmherzig in diesem Jahrzehnt, er ist nicht zuversichtlich und beschönigt nicht; er vertieft noch die Einsicht in das Getriebe der Welt, die seit 1530 sich angebahnt hat. Aber — und darin liegt die Überwindung der materialistischen dreißiger Jahre und die Rückkehr zum groß bewegten Leben — es vollzieht sich eine Wendung zum Heroischen und zum Tragischen. Tizian wird fasziniert von der Macht, aber er leidet auch."
- ⁵² E. Gombrich, *Zum Werke Giulio Romanos*, in: *Jb. Wien, Neue Folge*, Bd. VIII, 1934, S. 79-104; Bd. IX, 1935, S. 121-150.
- ⁵³ *Pallucchini* (Anm. 9), S. 194 u. 195.
- ⁵⁴ *Ders.* (Anm. 23), S. 93.
- ⁵⁵ E. Panofsky, *Problems in Titian mostly iconographic*, London/New York 1969.
- ⁵⁶ Ebenda, S. 22-23. — In einem früheren Absatz auf S. 22 heißt es: "From about 1540, we find Titian in a kind of crisis, punctuated by the journey to Rome in 1545/46 and sharpened by an incisive recrudescence of those influences which were, so to speak, complementary to his innate tendencies and, for this very reason, indispensable for their fulfillment: the Tusco-Roman tradition, especially Michelangelo; Pordenone; perhaps Correggio; and the art of the ancients. So strong were these impulses that they resulted in the abandonment of, to quote Vasari, 'incredible finesse and delicacy' in favor of 'broad strokes and patches,' in a new emphasis on forceful, occasionally almost brutal action and in the replacement of clear and harmonious colors by an often dissonant chromaticism. But just this change was necessary as a prelude to that indescribable glow or shimmer (first the glow, then the shimmer) which is the signature of Titian's *ultima maniera*."
- ⁵⁷ G.C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, Florenz 1970, Bd. III, S. 161-164. Ohne es auszusprechen, nimmt Argan mit seiner Interpretation Stellung zu dem, was seit dem Klassizismus bis in unsere Tage an dem Louvrebild — gerade im Vergleich mit der Münchner Fassung — moniert wurde: das Brutale und Derbe der Szene

und vor allem das Würdelose, die mangelnde Überhöhung und Verklärung in der Wiedergabe Christi: "... la realtà dell'immagine non ha bisogno di essere sottolineata o commentata. Il Cristo è eroico proprio perché il suo strazio e la sua ribellione impotente sono di una umanità scoperta e indifesa: il fioco lampo di luce, l'intensità dell'emozione non danno il tempo di riflettere sulla superiorità morale, la divinità di Cristo. Ma la pietà di quel viso stravolto e di quella carne tormentata sono il primo atto di un sentimento d'amore che apre la via all'intelligenza dei significati profondi: non si trascende la realtà senza viverla fino in fondo. ... Come l'Aretino, Tiziano scrive il parlato, coglie il fatto nella crudezza, nella brutalità del suo compiersi: ma il risultato non è una commedia di costume, bensì la più alta, la più 'storica' delle tragedie." Bezeichnenderweise hat man gerade im Barock die das Mitgefühl des Betrachters erweckende Drastik von Tizians Darstellung positiv herausgestellt. So heißt es 1648 bei Ridolfi: "O effetti marauigliosi di quella diuina imagine, che hà virtù di trar la compassione da cuori, di chi la rimira ...". Ridolfi spricht allerdings irrtümlich von der "celebre tela [sic] del Salvatore, doue in ampio Teatro compartito di colonne e di statue vedesi Giesù all'hor, che cinto di porpora dagli Hebrei fù trafitto dalle spine ...". Es vermischen sich hier wohl Eindrücke von Tizians Tafel mit solchen von Luinis Mailänder Fresko (Abb. 29). C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte*, 1648, hrsg. von D. Fb. v. Hadeln, Berlin 1924, Bd. I, S. 177.

⁵⁸ AA.VV., *Tiziano e il Manierismo europeo*, hrsg. von R. Pallucchini, Florenz 1978. — Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia 1540-1580, Venedig, Sept. - Dez. 1981, Kat. Mailand 1981, hrsg. von R. Pallucchini, der auch die Einleitung (S. 11-68) verfaßte.

⁵⁹ *The genius of Venice 1500-1600*, London, Royal Academy of Arts, 25. Nov. 1983 - 11. März 1984, Kat. hrsg. von Jane Martineau und Ch. Hope, London 1983.

⁶⁰ Ch. Hope, *Titian*, London 1980, S. 98 f. — Hope spricht weiterhin von einem möglichen Einfluß von Luinis Mailänder Dornenkrönungsfresko auf Tizians Gestaltung; er schreibt: "It is one of Titian's least appealing works, but in this case the treatment probably reflects the wishes of his patrons, the members of a confraternity which owned a thorn believed to have come from the Crown of Thorns. Some twenty years before this confraternity had commissioned an even more grotesque fresco of the same subject from Bernardino Luini, normally the most anodyne of painters. Titian must have seen this fresco during a visit to Milan at the beginning of 1540, and its composition seems to be reflected in his own picture. But although this may help to explain why *The Crowning with Thorns* looks as it does, there remains the problem of why he accepted the commission at all ..."



32 Giulio Romano, Steinigung des hl. Stephanus. Karton (Ausschnitt). Rom, Musei Vaticani.

- ⁶¹ *Sylvia Ferino Pagden*, Invenzioni raffaellesche adombrate nel libretto di Venezia: "la Strage degli Innocenti" e "la Lapidazione di S. Stefano a Genova", in: Studi su Raffaello (Akten des Kongresses Urbino - Florenz 6. - 14.4.1984), Urbino 1987, S. 63-72, und *dies.*, Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma, in: AA.VV., Giulio Romano (Anm. 24), S. 65-95, insbes. S. 77, Abb. auf S. 64, 75, 76.
- ⁶² Demgegenüber bleiben Darstellungen wie Raffaels Madrider Kreuztragung oder auch Sebastianos Lazaruserweckung (Abb. 11) bei aller Dramatik des geschilderten Vorgangs doch stärker von der Erlebnissphäre des Betrachters abgerückt.
- ⁶³ *Crowe/Cavalcaselle* (Anm. 10), Bd. I, S. 240. In der englischen Originalausgabe (Titian: His Life and Times, London 1877, Bd. I, S. 290) wird an der entsprechenden Stelle auf *Zanetti* (s. Anm. 64) verwiesen, doch ist dies möglicherweise nicht die einzige Quelle für die Angabe der Verfasser. Vgl. *Wetthey* (Anm. 4), S. 18-19.
- ⁶⁴ *A.M. Zanetti*, Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' veneziani Maestri Libri V, Venedig 1771, S. 109, Anm.
- ⁶⁵ *L.D. Ettlinger*, Exemplum Doloris. Reflections on the Laocoön Group, in: Fs. Erwin Panofsky, New York 1961, S. 121-126; *M. Winner*, Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance, in: Jb. der Berliner Museen, Bd. XVI, 1974, S. 99 ff.
- ⁶⁶ *Vasari-Milanesi*, Bd. V, S. 552-553.
- ⁶⁷ Vgl. hierzu *B. Bukovinská, Eliska Fučtková* und *L. Konečný*, Zeichnungen von Giulio Romano und seiner Werkstatt in einem vergessenen Sammelband in Prag, in: Jb. Wien, Bd. 80 (N.F. XLIV), 1984, S. 61-158.
- ⁶⁸ Vgl. *Kat. Jules Romain. Histoire de Scipion, tapisseries et dessins. Ausstellung Paris 26.5. - 2.10.1978*, S. 46-53; ferner den Beitrag von *N. Forti Grazzini* über die Arazzi in dem Giulio Romano-Sammelband (Anm. 24), S. 466-479, insbes. S. 467-473.

RIASSUNTO

Il presente articolo indaga i presupposti ed i risultati con cui Tiziano verso il 1540, assai consapevolmente, si confronta con la pittura 'romana' allora in voga e con le opere d'arte antica da questa recepite. Punto centrale della ricerca è la pala d'altare, dipinta nel 1540/42 circa, della "Incoronazione di spine", proveniente da S. Maria delle Grazie a Milano ed oggi al Louvre. L'autore offre una panoramica sulla valutazione — assai mutevole — del quadro in sede di critica stilistica, e sulla sua datazione. Riallacciandosi alle osservazioni che Th. Hetzer aveva pubblicato nel 1923, mette poi in evidenza il forte influsso allora esercitato su Tiziano da parte di Giulio Romano. Nella seconda metà degli anni Trenta, in relazione al ciclo di ritratti di imperatori commissionatigli da Federico Gonzaga, Tiziano trova evidentemente occasione di studiare a fondo gli affreschi di Giulio Romano, e soprattutto l'ampia raccolta di disegni, tratti da antichità e da opere contemporanee, che Giulio aveva portato da Roma. Un rinnovato, particolarmente intenso confronto con il Laocoonte avviene, presumibilmente, col tramite dell'amici-zia di Tiziano con Jacopo Sansovino, trasferitosi da Roma a Venezia nel 1535. Questi diversi influssi e stimoli si riflettono nel quadro parigino, soggetto a sempre rinnovate critiche a causa della drasticità e del realismo con cui la situazione viene rappresentata.

Bildnachweis:

Alinari: Abb. 1, 2. - *Réunion des musées nationaux, Paris*: Abb. 3. - *Nach The Illustrated Bartsch, Bde. XXVII, XXXI, XLVII*: Abb. 4, 8, 22. - *Gabinetto Fotografico, Florenz*: Abb. 5. - *Nach Hetzer (Anm. 20)*: Abb. 6, 7. - *Warburg Institute, London*: Abb. 9. - *Anderson*: Abb. 10. - *National Gallery, London*: Abb. 11. - *British Museum, London*: Abb. 12. - *Verf.*: Abb. 13, 17, 21, 23, 24, 31. - *Ashmolean Museum, Oxford*: Abb. 14, 30. - *Courtauld Institute, London*: Abb. 15. - *Nach Settis [Hrsg.] (Anm. 33)*: Abb. 16. - *Nach Cagiano de Azevedo (Anm. 35)*: Abb. 18. - *Nach Mitsch (Anm. 36)*: Abb. 19, 20. - *Nach Kat. Jules Romain (Anm. 68)*: Abb. 25. - *J. Löwy*: Abb. 26. - *Nach Taft (Anm. 2)*: Abb. 27. - *Nach Mallé (Anm. 9)*: Abb. 28. - *Nach Siebenhüner (Anm. 3)*: Abb. 29. - *Nach AA.VV., Giulio Romano (Anm. 24)*: Abb. 32.