



Tizians Laurentiusmartyrium und die "Venezianità" Künstler und Auftraggeber zwischen Humanismus und Gegenreformation

Author(s): Alexis Joachimides

Source: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 72. Bd., H. 3 (2009), pp. 351-368

Published by: Deutscher Kunstverlag GmbH Munchen Berlin

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/40379423>



JSTOR

Deutscher Kunstverlag GmbH Munchen Berlin is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Zeitschrift für Kunstgeschichte*

Tizians Laurentiusmartyrium und die *Venezianità* Künstler und Auftraggeber zwischen Humanismus und Gegenreformation¹

Das heute in der Chiesa dei Gesuiti in Venedig aufbewahrte monumentale Altarbild des Laurentiusmartyriums von Tizian ist nicht nur eine der spektakulärsten Nachtszenen in der Malerei der italienischen Renaissance, sondern markiert zugleich auch eine scharfe Zäsur zwischen der mittelalterlichen und der neuzeitlichen Auffassung des Bildthemas. Die oben halbrund abgeschlossene, rund 5 Meter hohe und 2,80 Meter breite Leinwand (Abb. 1) ist ursprünglich von dem venezianischen Patrizier Lorenzo Massolo bei dem befreundeten Maler für die Ausstattung seiner Familienkapelle in Auftrag gegeben worden, für deren Patrozinium der Auftraggeber naheliegenderweise seinen Namenspatron Laurentius vorgesehen hatte.² Die früheste Erwähnung dieses Altares in Massolos Testament vom 18. November 1548, in dem die vorangegangene Auftragsvergabe und der noch nicht erfolgte Abschluß der baulichen Arbeiten an der Kapelle angesprochen werden, macht eine Auftragserteilung zwischen Tizians Rückkehr aus Rom im Sommer 1546 und seiner Abreise nach Augsburg im Winter 1547/48 wahrscheinlich, obwohl der Künstler erst nach seiner Rückkehr aus Augsburg im Winter 1548/49 mit der Ausführung begonnen zu haben scheint. Massolos Kapelle be-

fund sich damals in der Kirche S. Maria dei Crociferi, dem mittelalterlichen Saalbau einer lokalen Laienbruderschaft, deren Mitglieder bei Prozessionen als öffentliche Büsser Kreuze auf ihren Schultern durch die Stadt trugen. Diese Laienbruderschaft wurde 1656 aufgelöst und ihr Grundstück, am nördlichen Rand der Stadt in der Nähe der heutigen Anlegestelle der Muranofähren, dem im folgenden Jahr in Venedig angesiedelten Jesuitenorden für die Einrichtung seiner Niederlassung übergeben. An seinem heutigen Aufstellungsort befindet sich Tizians Altar erst seit dem früheren 18. Jahrhundert, als die Kirche der Laienbruderschaft durch einen spätbarocken Neubau für die Jesuiten, die Kirche S. Maria Assunta dei Gesuiti, ersetzt wurde. Für eine Zweitverwendung in der dort 1730 fertiggestellten Familienkapelle des Lorenzo Pezzana bot sich Tizians Gemälde wegen der Übereinstimmung des Namenspatrons des ursprünglichen und des neuen Stifters an.³ Der Verlust seines originalen Aufstellungsortes beeinträchtigte die Betrachtbarkeit des Ölgemäldes allerdings in erheblichem Maße, da die Beleuchtungsverhältnisse im Neubau so ungünstig ausfielen, daß seine anspruchsvolle malerische Gestaltung kaum noch richtig zu erkennen war und das Bild in der

¹ Dieser Aufsatz ist aus dem Habilitationsvortrag des Verf. hervorgegangen, der am 20. November 2006 vor der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität in München gehalten wurde. Ich möchte den Kollegen in München, namentlich Frank Büttner, Ulrich Söding und Ulrich Pfisterer, für Ergänzungen und Kommentare danken. Eine wichtige Anregung für die hier vorgeschlagene Interpretation verdanke ich außerdem Claudia Rückert, Humboldt-Universität zu Berlin.

² Zur Rekonstruktion des ursprünglichen Aufstellungskontextes und der Datierung des Gemäldes vgl. Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian*, 3 Bde., London 1969–1975, hier Bd. I, 139–140 (Nr. 114); Sandro Sponza (Bearb.), in: Francesco Valcanover u.a. (Hrg.), *Tiziano / Titian. Prince of Painters*, Ausst.-kat. Venedig

(Palazzo Ducale) 1990, Washington (National Gallery of Art) 1990–1991, München 1990, 308–312 (Nr. 53). Die genauen Maßangaben der Leinwand variieren zwischen 5,00 × 2,80 m (Wethey) und 4,93 × 2,77 m (Sponza in *Tiziano / Titian*).

³ Zur späteren Geschichte des Bildes vgl. Wethey (wie Anm. 2). Die Leinwand befindet sich (abgesehen von ihrer napoleonischen Entführung nach Paris 1793–1815) bis heute in der architektonischen Rahmung des 18. Jahrhunderts, in die sie im Auftrag Pezzanas eingefügt worden war. Eine Zusammenfassung der Baugeschichte der Chiesa dei Gesuiti in Erich Hubala, *Venedig, Brenta-Villen. Chioggia. Murano. Torcello. Baudenkmäler und Museen* (Reclams Kunstführer Italien Bd. II,1), Stuttgart ²1974, 276–279.

Guiden-Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts sogar als weitgehend zerstört galt.⁴ Erst mit der Einführung einer elektrischen Beleuchtung in der Kapelle setzte in den Jahren um 1930 die wissenschaftliche Rezeption des Altarbildes ein.⁵

Die zwischenzeitliche Vernachlässigung, von der sich Tizians *Laurentiusmartyrium* bis heute nicht ganz erholt hat, kontrastiert auffällig mit der Aufmerksamkeit, die der Bilderfindung im Anschluß an ihre Entstehung um die Mitte des 16. Jahrhunderts zuteil wurde. Zusammen mit Tizians anschließender Variation desselben Sujets für den spanischen Hof ist der Altar aus der Kirche der Crociferi an die Stelle einer jahrhundertalten ikonographischen Tradition getreten und bis weit ins 17. Jahrhundert hinein zum Paradigma für die Darstellung dieses Martyriums in der Epoche der Gegenreformation geworden.⁶ Eine unmittelbare Rezeption von Tizians Altargemälde durch die venezianischen Künstler der nachfolgenden Generation führte zu einer Reihe von Paraphrasen und Variationen des Sujets von der Hand eines Jacopo Bassano, Jacopo Tintoretto oder Palma il Giovane.⁷ Die Veröffentlichung eines Kupferstiches aus der Werkstatt des in Vene-

dig ansässigen, mit Tizian kooperierenden Niederländers Cornelis Cort im Jahre 1571, der die beiden Fassungen des Bildthemas durch den Maler zu einer dritten, gattungstypisch hybriden Darstellung verschmolz, machte diese neue Auffassung auch außerhalb von Venedig zugänglich.⁸ Rubens und Guercino gehören zu den bekanntesten Künstlern, die eigene Bilderfindungen im Anschluß an das nächtliche Martyriumsszenario Tizians entwickelten.⁹ Das Gemälde konnte aber nicht nur als die ideale Einlösung einer gegenreformatorischen Bilderneuerung verstanden werden, sondern auch als die technisch virtuose Bewältigung einer atmosphärisch überzeugenden Nachtdarstellung, die selbst für ihre Kritiker die überraschende Leistungsfähigkeit der venezianischen Malerschule unter Beweis stellte. In der Kunstliteratur nimmt Tizians *Laurentius-Altar* schon kurz nach seiner 1558/59 erfolgten Aufstellung einen herausgehobenen Platz ein, der nur mit Raffaels *Befreiung Petri* in der Stanza d'Eliodoro oder Correggios nächtlicher *Anbetung der Hirten* als prominenten Nachtstücken vergleichbar ist.¹⁰ Diese beiden Interpretationsstränge, die sich bereits in der zeitgenössischen

4 So selbst noch in Joseph A. Crowe u. Giovanni Battista Cavalcaselle, *Tizian. Leben und Werke*, dt. Übersetzung von Max Jordan, 2 Bde., Leipzig 1877, hier Bd. II, 575–579 (mit Hinweis auf die älteren Quellen). Die Autoren nahmen an, daß sich das Bild noch an seinem ursprünglichen Aufstellungsort befände und erst durch spätere Restaurierungen verunstaltet worden sei.

5 Zu den ersten monographischen Beiträgen gehören Eugen von Rothschild, Tizians Darstellungen der Laurentiusmarter, in: *Belvedere* 10, 1931, H. 6, 202–209, H. 7, 11–17; Roberto Gallo, Per il San Lorenzo martire di Tiziano, in: *Rivista di Venezia* 14, 1935, 155–171.

6 Brigitte Borchhardt-Birbaumer, *Imago noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes*, Wien u.a. 2003, 325–331; Robert W. Gaston, The Rhetoric of Atrocity. Guercino's Martyrdom of St. Lawrence in Lugano, in: *Melbourne Art Journal* 7, 2004, 153–166.

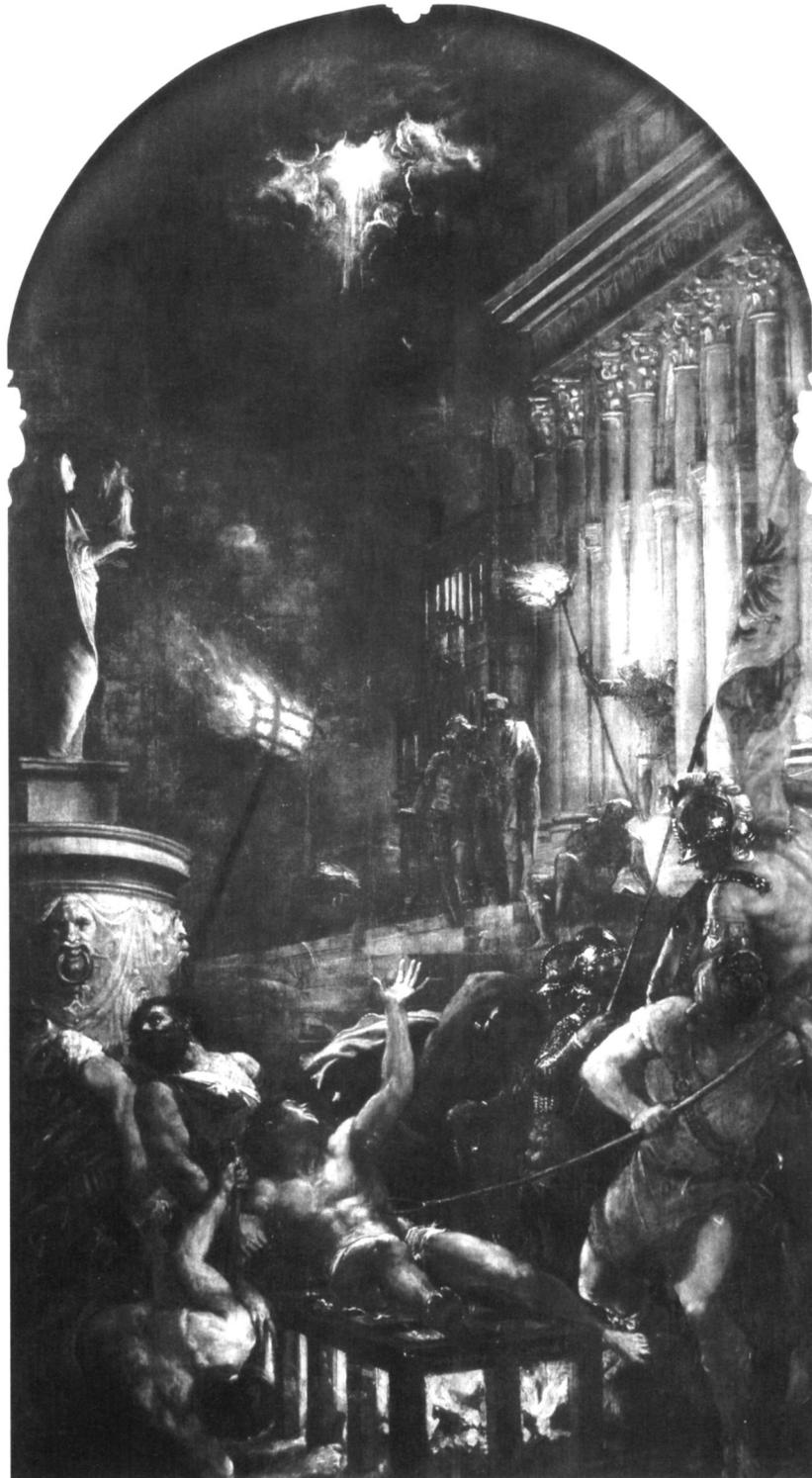
7 Zu Bassanos *Laurentiusmartyrium*, 1571/72 (Belluno, Dom), vgl. Wilhelm Suida, Tiziano e Raffaello, fonti d'ispirazione per Jacopo Bassano, in: *Arte Veneta* 13/14, 1959/60, 69–71 (mit Abb.); zu Tintoretts *Laurentiusmartyrium*, 1588 (Oxford, Christ Church College), vgl. J. Byam Shaw, *Paintings by Old Masters at Christ Church Oxford*, Oxford 1968, o. Pag., Taf. 18; zu Palma il Giovanes *Laurentiusmartyrium*, ca. 1612–14 (Carpi, S. Bernardino), vgl. Borchhardt-Birbaumer

(wie Anm. 6), 329–330 (Abb. 135); allgem. Rodolfo Pallucchini, *Tiziano*, 2 Bde., Florenz 1969, hier Bd. I, 148–150.

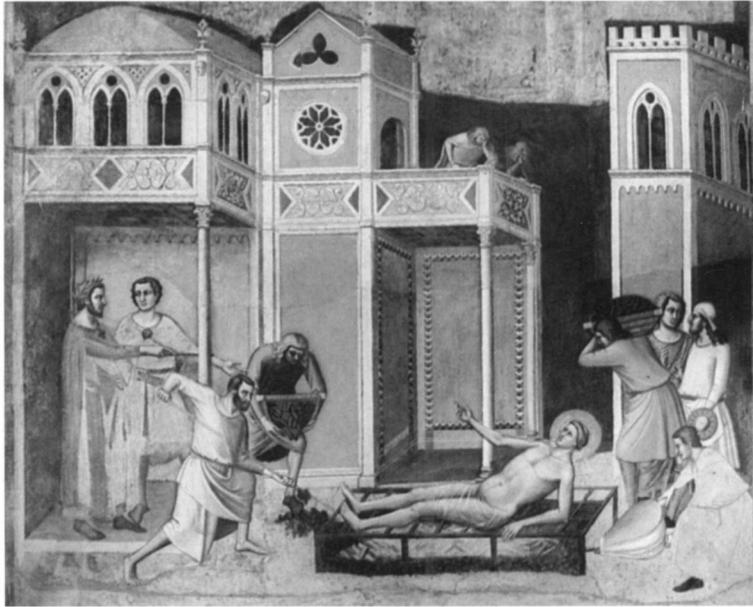
8 Wethey (wie Anm. 2), Bd. I, 140–141 (Nr. 115 – s.v. »Engraving«). Ein ausführlicher Vergleich des Stiches mit den beiden Gemälden in Venedig und im Escorial findet sich bereits bei Rothschild (wie Anm. 5). Danach ist die Annahme einer dritten, dem Stich zugrundeliegenden Gemäldefassung Tizians obsolet, obwohl bis in jüngste Zeit vermutet, z.B. bei Sandro Sponza (Bearb.) in *Tiziano / Titian* (wie Anm. 2), 311, oder bei Borchhardt-Birbaumer (wie Anm. 6), 328.

9 Zu Rubens' *Laurentiusmartyrium*, ca. 1615 (München, Alte Pinakothek), vgl. u.a. Hans Vlieghe, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Teil VIII: Saints*, Brüssel 1973, II, 107–108 (Nr. 126); zu Guercinos *Laurentiusmartyrium*, vor 1629 (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), vgl. Gaston (wie Anm. 6).

10 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* [...], Florenz 1568, Reprint hrg. v. Rosanna Bettarini u. Paola Barocchi, 6 Bde., Florenz 1966–1987, Bd. VI, 167; Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venedig 1581, 160; Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell' arte ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, Venedig 1648,



1. Tizian, *Martyrium des Heiligen Laurentius*, Öl auf Leinwand,
ca. 1548–1559. Venedig, S. Maria Assunta dei Gesuiti



2. Bernardo Daddi, *Martyrium des Heiligen Laurentius*, Fresko, ca. 1330. Florenz, S. Croce, Capella Pulci

Rezeption abzeichnen, bestimmen die Beurteilung des Gemäldes bis in die aktuelle Forschung. Aus der einen Perspektive erscheint das Tizian'sche Laurentiusmartyrium als eine bildgewordene theologische Exegese, aus der anderen Perspektive ist es ein Ausdruck der Idealkonkurrenz des Malers mit Raffael und Michelangelo.¹¹ Diese Rivalität zwischen einer einseitig innerkünstlerischen und einer ebenso einseitig religiösen Deutung des Gemäldes fordert nicht nur dazu heraus, die bisher unvermittelt nebeneinanderherlaufenden Interpretationsstränge zu verbinden, sondern es bietet sich dabei zugleich die Gelegenheit, einige blinde Flecken in der Wahrnehmung von Tizians Altarbild zu beseitigen, die beide Deutungsperspektiven aufgrund ihrer spiegelbildlichen Blickbegrenzungen nicht aufzuklären vermochten.

Tizians Laurentius-Altar zeigt das Martyrium des Heiligen als eine nächtliche Szene auf einer Straße, deren Randbebauung den Blick des Betrachters auf der rechten Bildseite in die Tiefe führt. Auf der linken Seite dagegen versperrt eine weibliche Gewandstatue, offensichtlich ein antikes Götterbild, auf hohem Sockel den Blick. Dazwischen entfaltet sich auf der vordersten Bildebene das Geschehen um den Heiligen, der von einer großen Zahl von halbbekleideten Schergen und gerüsteten Soldaten auf einem schräggestellten Rost festgehalten wird, unter dem ein Kohlenfeuer entfacht worden ist. Die Gruppe seiner Peiniger erweitert sich auf eine asymmetrische Weise nach rechts, etwa durch einen Fahnenträger und einen Reiter, dessen Pferd sich in Richtung der Tiefenperspektive wendet, oder durch den überdimensionalen Schergen im Vorder-

Reprint hrg. v. Detlev Freiherr von Hadeln, 2 Bde., Berlin 1914–1924, hier Bd. I, 204–205.

¹¹ Zur religiösen Interpretation vgl. David Rosand, *Titian's Light as Form and Symbol*, in: *Art Bulletin* 57, 1975, 58–64; Borchhardt-Birbaumer (wie Anm. 6), 325–328; zur innerästhetischen Interpretation u.a.

Ruth W. Kennedy, *Novelty and Tradition in Titian's Art*, New York 1963, 14–17; Pallucchini (wie Anm. 7), Bd. I, 148–150; Sandro Sponza (Bearb.) in *Tiziano / Titian* (wie Anm. 2).

¹² Georg Graf Vitzthum von Eckstätt, *Bernardo Daddi*, Leipzig 1903, 26–28; Emma Micheletti, *Santa Croce*,

grund, der den Heiligen mit einer langen gebogenen Gabel niederdrückt. Obwohl die Identifikation des Martyriums durch diese Merkmale ohne weiteres gewährleistet ist, konnte die Forschung bisher nicht zu einem Konsens über den exakten Handlungsmoment gelangen, den Tizian aus der verstreuten und in sich widersprüchlichen Hagiographie der Laurentius-Viten für seine Version ausgewählt hat. Dieser Frage kommt jedoch eine besondere Bedeutung zu, berücksichtigt man die fundamentale Differenz zwischen Tizians Bilderfindung und der vorangehenden Darstellungstradition desselben Themas in der italienischen Malerei. Der Erzdiakon Laurentius gehört zum Kernbestand des christlichen Heiligenkanons und die Darstellungen seines Martyriums, meist im Rahmen von Zyklen zur Laurentius-Vita oder in der Gegenüberstellung mit dem Erzdiakon Stephanus, sind beinahe unübersehbar, obwohl sie in der venezianischen Malerei vor Tizian nur relativ selten zu finden sind. Dagegen läßt sich die Ausbildung einer feststehenden älteren Bildformel für das Laurentiusmartyrium in der Florentiner Wandmalerei seit dem 14. Jahrhundert als eine kontinuierliche Entwicklung verfolgen. Als deren Ausgangspunkt gilt ein Fresko Bernardo Daddis aus der Zeit um 1330, das sich in der Pulci-Kapelle von S. Croce in Florenz erhalten hat und das auf eine Bilderfindung Giottos zurückgehen könnte, in dessen Werkstatt Daddi lange Zeit tätig gewesen ist (Abb. 2).¹² Zeitlich anschließende Beispiele von Allegretto Nuzi, einem Schüler Daddis, in der Chor nebenkapelle des Domes von Fabriano in den Marken aus den Jahren vor 1374 oder aus dem Umkreis des Masolino da Panicale in der Chorkapelle der Stiftskirche S. Maria in Casti-



3. Fra Angelico, *Martyrium des Heiligen Laurentius*, Fresko, 1448/49. Rom, Vatikan, Oratorium Nikolaus' V.

glione Olona in der Lombardei, deren Fresken ca. 1435–1440 entstanden sind, folgen dieser Vorlage weitgehend.¹³ Der in den spätgotischen Darstellungen zugrundegelegten Szenenwahl aus der *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine, der am weitesten verbreiteten hagiographischen Kompilation des Mittelalters, sind selbst noch der Laurentiuszyklus des Fra Angelico im Oratorium Nikolaus' V. im Vatikan (Abb. 3), der in den Jahren 1448/49 entstand, verpflichtet oder das Laurentiusmartyrium des Baccio Bandinelli, das als ein nicht ausgeführter Entwurf eines Wandbildes für den Chor von S. Lorenzo in Florenz aus der Zeit um 1525 nur durch einen Stich Marcantonio Raimondis überliefert ist

Florenz 1982, 22 (Abb. 35). Eine eigene Filiation erhielt diese Bilderfindung in der Tafelmalerei, bes. in Predella-Szenen, z. B. von Lorenzo di Niccolò Gerini, vor 1411 (New York, Brooklyn Art Museum), vgl. George Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting* (Saints in Italian Art Bd. I), Florenz 1952, Sp. 620 (Abb. 714) oder von Arcangelo di Cola da Camerino, dok. 1422 (Venedig, Fondazione Cini), vgl. Roberto Longhi, *Masolino und Masaccio*, Berlin 1992, 178 (Abb. 64).

¹³ Zu Nuzis Fresko im Dom von Fabriano vgl. Raimond van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, 18 Bde., Den Haag 1923–1936, hier Bd. V, 146–147 (Abb. 90); zu den Fresken der Stiftskirche von Castiglione Olona vgl. Mario Salmi, *Gli affreschi nella Collegiata di Castiglione Olona*. [Parte] II, in: *Dedalo* 9, 1928/29, H. 1, 3–30 (Abb. auf 10 u. 21).

¹⁴ Zum Fresko im Oratorium Nikolaus' V. in Rom vgl. John W. Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, London 1952,



4. Marcantonio Raimondi nach Baccio Bandinelli,
Martyrium des Heiligen Laurentius, Kupferstich, um 1525.
 New York, Metropolitan Museum of Art

(Abb. 4).¹⁴ Die meisten der angesprochenen Werke waren Tizian, der sich 1545/46 in Rom (und wohl auch in Florenz) aufgehalten hatte, sicher aus eigener Anschauung geläufig.

In dieser ikonographischen Tradition steht die Ansprache des Heiligen an seinen Verfolger, den legendären Kaiser Decius, im Vordergrund, die den unerschütterlichen Gleichmut des Märtyrers im Erdulden selbst der schrecklichsten Torturen veranschaulichen soll. Laurentius' verbale Reaktion auf die Röstung als das ultimative Zwangsmittel, mit dem ihn der heidnische Kaiser zur Idolatrie zwingen wollte, ist zweifellos der rhetorische Höhepunkt in der Schilderung der *Le-*

genda aurea, die dem Heiligen die heute makaber anmutenden Worte in den Mund legt: »Ecce, miser, assasti unam partem, gira aliam et manduca.«¹⁵ Sowohl in den Bilderfindungen Fra Angelicos wie Bandinellis, den beiden zeitlich nächstliegenden Referenzwerken Tizians, steht der Rost mit dem Heiligen im Außenraum vor einer frontal dargestellten Palastfassade, dem »Palast des Tiberius« der Textvorlage, auf dessen Terrasse der Kaiser mit seinem Gefolge in einer erhöhten Position dem Geschehen beiwohnt. Durch die nach oben auf ihn gerichtete Armbewegung des Laurentius ist jeweils die Kommunikation zwischen dem Heiligen und dem Kaiser

212–214; Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, 2 Bde., München 1996–97, hier Bd. I, 204–210 (Taf. 134); zum Entwurf für S. Lorenzo in Florenz vgl. Francesco Vosilla u. Carlo Francini, *L'Ercole e Caco di Baccio Bandinelli*, Florenz 1999, 20 (Abb. auf 77) und Erwin Panofsky, *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, New York 1969, 53 (Abb. 61).

¹⁵ Jacobus de Voragine, *Legenda aurea*, im Druck hrg. v. Theodor Graesse, Breslau 1890, Reprint Osnabrück 1969, 492; dt. Übersetzung v. Richard Benz, Gütersloh ¹³1999, 438: »Siehe, Elender, die eine Seite hast Du gebraten, brate auch die andere, und iß.«

¹⁶ Robert W. Gaston, Vesta and the Martyrdom of St. Lawrence in the Sixteenth Century, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37, 1974, 358–362, hier 360–361; Nicholas Penny, The Night in Venetian Painting Between Bellini and Elsheimer, in: Luigi Salerno (Hrg.), *Italy by Moonlight. The Night in Italian Painting 1550–1850*, Ausst.-kat. Oxford (Ashmolean Mus.) 1990, London (Accademia Italiana) 1991, Rom 1990, 21–48, hier 41–42; Carmen García-Frías Checa u. Esperanza Rodríguez-Arana Muñoz, *Tiziano y el Martirio de San Lorenzo de El Escorial. Consideraciones histórico-artísticas y técnicas tras su restauración*, Madrid 2003, 90.

angedeutet, dessen Identifikation durch seine bildkompositorisch herausgehobene Stellung zusammen mit geeigneten Attributen, wie einem Baldachin, einem Diadem oder einem Szepter, für den Betrachter unmißverständlich wird. In Tizians Laurentiusmartyrium dagegen ist offensichtlich eine andere Handlungssequenz dargestellt, denn der Kaiser oder sein in anderen Textvarianten ersatzweise auftretender Präfekt Valerianus sind im Bild mit keinem einzelnen Protagonisten identifizierbar, weder mit der Rückenfigur des reitenden Soldaten am linken Bildrand unter der Fahne, noch mit einer der beiden herantretenden schemenhaften Gestalten im Mittelgrund, oder mit der Figur des unbehelmten Soldaten im roten Mantel hinter dem aufrechten linken Arm des Heiligen, die allesamt in der Literatur für diese Rolle vorgeschlagen worden sind.¹⁶ Mit seiner Blickrichtung und Gestik richtet sich der Märtyrer nicht an einen innerbildlichen Ansprechpartner, sondern an die übernatürliche Lichterscheinung am Himmel über seinem Kopf. Es handelt sich also um den Moment nach der Ansprache an Decius, als sich der Heilige im Augenblick seines Todes an Gott wendet und seine Heilsgewißheit artikuliert mit den Worten der *Legenda aurea*: »Gratias tibi ago, domine, quia januas tuas ingredi merui.«¹⁷

Am ungewöhnlichsten ist an Tizians Bilderfindung gerade die Entscheidung zugunsten einer nächtlichen Szene in wörtlicher Anlehnung an die *Legenda aurea*, wie sie in der bisherigen italienischen Bildtradition noch nicht aufgegriffen worden war. Diese Entscheidung trägt maßgeblich zur Ablesbarkeit des geschilderten Vorgan-

ges bei, in dem sie dem Künstler die Gelegenheit gab, die Überlegenheit des göttlichen Lichtes im Verhältnis zu den anderen innerbildlichen Lichtquellen durch eine Intensitätssteigerung zu veranschaulichen und die Loyalität des Heiligen gegenüber dieser überirdischen Dimension durch den auffallend hellen Lichtreflex in Szene zu setzen, der durch den himmlischen Lichteinfall auf seinem Körper erzeugt wird. Diese Inszenierung nimmt die literarische Metapher der Glaubensstärke beim Wort, die Jacobus de Voragine den Heiligen in der Auseinandersetzung mit dem Kaiser finden läßt: »Mea nox obscurum non habet, sed omnia in luce clarescunt.«¹⁸ Schon dem zeitgenössischen Künstler und Kunsttheoretiker Giorgio Vasari aus Florenz, der das Gemälde auf seiner Venedig-Reise im Jahre 1566 in der Kirche der Crociferi gesehen hatte, erleichterte die einprägsame Lichtregie das Verständnis der Darstellung trotz einzelner Ungenauigkeiten in seiner Beschreibung: »[...] e perché ha finto una notte, hanno due serventi in mano due lumiere che fanno lume dove non arriva il riverbero del fuoco che è sotto la grata, che è spesso e molto vivace; et oltre ciò ha finto un lampo, che venendo di cielo e fendendo le nuvole, vince il lume del fuoco e quello delle lumiere, stando sopra al Santo et all'altre figure principali.«¹⁹ In Vasaris Erinnerung fehlt vor allem der Mond oberhalb der linken Fackel als natürliche Lichtquelle, die eine vermittelnde Position zwischen der künstlichen Beleuchtung der Schergen und dem Einbruch des göttlichen Lichtes einnimmt.²⁰ Damit hat Tizian das in der Kunsttheorie erst wesentlich später, 1584 in Giovanni Paolo Lo-

17 Jacobus de Voragine (wie Anm. 15), 492; dt. Übersetzung von Benz (wie Anm. 15), 438: »Herr, ich danke Dir, daß ich zur Himmelstür darf eingehen.«

18 Jacobus de Voragine (wie Anm. 15), 492; dt. Übersetzung von Benz (wie Anm. 15), 438: »Meine Nacht ist ohne Finsternis, und alles leuchtet in hellem Licht.« Zur Identifikation des Gemäldes mit dieser Textpassage zuerst Rosand (wie Anm. 11), 63.

19 Vasari (wie Anm. 10), 167; dt. Übersetzung von Victoria Lorini in Christina Irlenbusch (Hrg.), *Giorgio Vasari. Das Leben des Tizian*, Berlin 2005, hier 48: »Und weil er eine Nachtszene vorgetäuscht hat, tragen zwei Diener Fackeln in den Händen, die jene

Winkel ausleuchten, wo der Widerschein des starken, wild lodernden Feuers unter dem Rost nicht hingelangt. Außerdem läßt er einen Blitz vom Himmel fahren, der die Wolken zerteilt und das Licht des Feuers und der Fackeln noch überstrahlt [wörtlich: besiegt!], weil er sich über dem Heiligen und den anderen Hauptfiguren befindet.«

20 Auch in der modernen Forschung findet sich der Mond nur bei Penny (wie Anm. 16), 41. Eine weitere Ungenauigkeit Vasaris betrifft die zweite Fackel, die nicht von einem Schergen gehalten wird, sondern am Sockel der Vesta-Statue angebracht ist.

mazzos *Trattato dell'arte della pittura* formulierte Konzept der drei Lichttypen, »lumen artificialis«, »lumen naturalis« und »lumen supernaturalis«, in einer aufsteigenden Linie knapp neben der Mittelachse des Bildes antizipiert.²¹

Für diesen eklatanten Bruch mit der seit dem Mittelalter tradierten Darstellungskonvention hat die Forschung bisher nur einen unzureichenden Erklärungsansatz hervorgebracht, der davon ausgeht, daß seit dem frühen 16. Jahrhundert die wichtigsten frühchristlichen Quellen, aus denen Kompilationen wie die *Legenda aurea* schöpften, mit ihren abweichenden literarischen Ausgestaltungen nun selbst unmittelbar im Druck zugänglich waren. Besonders der *Hymnus in honorem passionis Laurentii beatissimi Martyris* des spätantiken Dichters Clemens Aurelius Prudentius aus der Zeit um 400, der zwischen 1501 und 1504 von Aldus Manutius in Venedig erstmals gedruckt worden war, scheint von Tizian aufgegriffen worden zu sein. Wie Erwin Panofsky herausfand, kann die weibliche Gewandstatue auf dem Sockel am linken Bildrand, die in der bisherigen Ikonographie nicht verankert war, im Anschluß an Prudentius als Vesta mit dem Palladium gedeutet werden, die in der literarischen Vorlage als Hinweis auf den durch dieses Martyrium endlich besiegelten Sieg des Christentums über die heidnische Religion dient.²² Für Prudentius war die Glaubensstärke des Laurentius der ausschlaggebende Schlüsselmoment für die Konversion des antiken Heidentums, personifiziert in der fikti-

ven Vestalin Claudia, die den Tempel der weiblichen Gottheit zugunsten der Kirche, in seinen Worten dem »Haus des Laurentius«, verlassen habe. Aus dieser Anregung hat die Panofsky-Schule die Aufforderung abgeleitet, Tizians gesamte Bildgestaltung von dieser Textvorlage abhängig zu machen und sich unter den aussichtslosen Zwang gesetzt, Prudentius' negativen Hauptprotagonisten, den Präfekten Valerianus, und dessen Ansprache durch den Heiligen im Bild wiederfinden zu müssen.²³ Offenkundig handelt es sich bei Tizians Bildentwurf aber nicht um eine sklavisches Textillustration, sondern um eine bildexegetische Kombination von an unterschiedlichen Fundstellen erhobenen Einzelmotiven.²⁴ So findet sich bei Prudentius weder der nächtliche Rahmen der Handlung noch die Zwiesprache mit Gott, die Tizian aus der *Legenda aurea* oder aus den ihr verpflichteten volkssprachlichen Predigten entnehmen konnte.

Diese Beobachtung wird auch noch durch ein anderes, in seiner exakten Bedeutung bisher ebenfalls umstrittenes Motiv bestätigt. Das auffällige Gebäude im Hintergrund, das in seiner Gestaltung auf die erhaltene Längsseite des antiken Hadrianstempels auf der Piazza di Pietra in Rom Bezug nimmt, wird in der Forschung bisher vorrangig als Palast angesprochen, da sowohl die *Legenda aurea* wie der *Hymnus* des Prudentius einen Palast als Schauplatz des Martyriums vorgeben.²⁵ Tatsächlich spricht jedoch einiges dafür, daß Tizian mit diesem Zitat antiker Archi-

21 Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Mailand 1584, Reprint in ders.: *Scritti sulle arti*, hrsg. v. Roberto Paolo Ciardi, Florenz 1974, II, 186–214. Lomazzo weist ausdrücklich auf Tizians *Laurentiusmartyrium* als Einlösung seiner Vorstellungen hin, vgl. Borchhardt-Birbaumer (wie Anm. 6), 282.

22 Panofsky (wie Anm. 14), 54–57. Die Textvorlage ist Clemens Aurelius Prudentius: »Hymnus in honorem passionis Laurentii beatissimi Martyris«, Reprint in: Maurice P. Cunningham (Hrg.), *Aurelii Prudentii Clementis Carmina* (Corpus Christianorum, Series Latina, Bd. 126), Turnholt 1966, 257–277.

23 Gaston (wie Anm. 16).

24 Zur nicht-textreferentiellen Eigenständigkeit der theologischen Bildexege in der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts vgl. u.a. Paolo Berdini,

Poétique et exégèse. Les nocturnes du Tasse et de Bassano, in: Giovanni Careri (Hrg.), *La Jérusalem délivrée du Tasse* (Conférences et colloques du Louvre), Paris 1999, 201–226.

25 In der *Legenda aurea* ist ein »Palast des Tiberius« der Schauplatz des Martyriums, der möglicherweise mit dem »Palast des Sallust« zusammenfällt, in dem die vorangehende Szene der Armenpräsentation des Laurentius vor dem Kaiser stattfindet. In Prudentius' *Hymnus* wird der »Palast des Prefekten Valerianus«, der hier anstelle von Kaiser Decius handelt, als Schauplatz des Martyriums identifiziert; die Armenpräsentation erhält ausdrücklich einen anderen Schauplatz (»in einem kaiserlichen Palast« = »Palast des Decius«?).

26 Zur Identifikation des Hadrianeums als »Templum Neptunni« vgl. Francesco degli Albertini, *Opusculum*

tektur, wie er sie während seiner Rom-Reise kennengelernt hatte, durchaus einen Tempel evozieren wollte. Das für diese Darstellung verwendete Hadrianeum war in seiner heute etablierten antiken Funktion zwar noch nicht identifiziert, galt aber im 16. Jahrhundert bereits als ein ›Tempel des Neptun‹ und die Evokation eines männlichen antiken Gottes als Gegenspieler der neuen Religion hätte an die geläufige Darstellungstradition angeschlossen, christliche Märtyrer mit Gestalten wie Apollon, Herkules oder Mars als Repräsentanten der heidnischen Idolatrie zu konfrontieren.²⁶ Im Gegensatz zur *Legenda aurea* und zum *Hymnus* des Prudentius, die einen Palast erfordern, scheint sich Tizian damit an eine andere spätantike Quelle angelehnt zu haben, die anonyme *Passio Polycronii et aliorum sanctorum* vom Ende des 5. Jahrhunderts, die implizit einen ›Tempel des Jupiter‹ als Schauplatz des Martyriums anbietet.²⁷ Die aus dieser Textreferenz abgeleitete Anspielung auf den antiken Göttervater als Gegenspieler des neuen Gottes lebt in späteren künstlerischen Interpretationen des Bildthemas weiter. So konfrontiert Rubens in seiner unter Bezugnahme auf Tizians Vorbilder um 1615 entstandenen Version, die heute in der Alten Pinakothek in München hängt, den Märtyrer nicht von ungefähr mit einer Jupiterstatue, die zum besseren Verständnis vor ihrem Tempel aufgestellt ist.²⁸ Zu den Verfolgern des Heiligen gesellt sich in Rubens' Bilderfindung ein heidnischer Priester, der den Märtyrer mit einer ent-

sprechenden Geste zur Anbetung der alten Götter auffordert. Die Bandbreite der Anregungen, die Tizian für sein Laurentiusmartyrium in Anspruch nahm, rechtfertigte sich nicht durch ihre philologische Texttreue, sondern durch die semantische Übereinstimmung der durch diese Motive im Betrachter hervorgerufenen Assoziationen. Insofern gewann ein ›Tempel des Jupiter‹ als Hintergrund für den erfolgreichen Widerstand gegen die Idolatrie eine Evidenz, die er durch widersprüchliche Andeutungen in den literarischen Quellen allein nicht besitzen konnte. Das im 16. Jahrhundert verbreiterte Angebot miteinander konkurrierender hagiographischer Texte eröffnete für Künstler einen größeren Spielraum für eine eigenständige Bildkonzeption. Es war aber aufgrund seiner divergierenden Hinweise kaum geeignet, von selbst eine neue Bildformel hervorzubringen.

Während der Phase seiner Bildkonzeption ist Tizian zweimal auf Einladung Kaiser Karls V. zum Reichstag nach Augsburg gereist, zunächst von Januar bis September 1548 und noch einmal über den Winter 1550/51.²⁹ Da der Auftrag Lorenzo Massolos wie gesagt bereits vor Beginn der ersten Reise eingegangen gewesen sein muß, war Tizian zu diesem Zeitpunkt für die Laurentius-Ikonographie sensibilisiert, mit deren eigener Umsetzung er spätestens in den Jahren vor der zweiten Reise beschäftigt war. Zwar läßt sich die Entstehung des Gemäldes nur innerhalb eines Rahmens von gut zehn Jahren mit Sicherheit ein-

de Mirabilibus Novae et Veteris Urbis Romae, Rom 1510, o. Pag., Buch II, Kap. 2, fol. MIIIIr, Reprint in: Peter Murray (Hrg.), *Five Early Guides to Rome and Florence*, Farnborough 1972, o. Pag. Auch die weniger überzeugende, andere Herleitung der Architekturformen durch Ruth W. Kennedy, Tiziano in Roma, in: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento (Hrg.), *Il mondo antico nel Rinascimento*, Florenz 1958, 237–243, hier 242, bezieht sich auf einen Sakralbau, den Tempel des Antonius und der Faustina (heute S. Lorenzo in Miranda) am Forum Romanum.

²⁷ Zum gleichen Schluß kommt Wethey (wie Anm. 2), jedoch ohne eine genauere Überprüfung der spätantiken Quelle, die den Tempel nicht als Schauplatz des Martyriums (in den ›Thermen der Olympias‹ beim ›Palast des Sallust‹), sondern als Ort eines früheren Verhörs erwähnt, vgl. Hippolyte Delehaye,

Recherches sur le légendier romain. La passion de saint Polycronius, in: *Analecta Bollandiana* 51, 1933, 34–98.

²⁸ Vlieghe (wie Anm. 9); Konrad Renger u. Claudia Denk, *Flämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek*, München/Köln 2002, 344–347 (mit Abb.). Das Altarbild befand sich ursprünglich in der Kapellekerk (Notre-Dame de la Chapelle) in Brüssel und wird aufgrund stilistischer Untersuchung datiert; ein Datum *ante quem* bietet der Nachstich von Lucas Vosterman (1621).

²⁹ Gunter Schweikhart, Tizian in Augsburg, in: Klaus Bergdolt u. Jochen Brüning (Hrg.), *Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert. Venedig und Augsburg im Vergleich*, Berlin 1997, 21–42.

grenzen, zwischen 1548 und 1559, dem Zeitpunkt der indirekt dokumentierten Aufstellung des Altares.³⁰ Aber ein Detail deutet daraufhin, daß die wesentlichen Merkmale der Komposition bereits unmittelbar nach Tizians Rückkehr von seiner ersten Alpenüberquerung im Winter 1548/49 festgelegt worden sind. Für die Einfügung der angesprochenen Gewandstatue der Vesta mit einer geflügelten Victoria anstelle der archäologisch korrekteren, Schild und Speer tragenden Pallas Athene in der Hand bediente sich Tizian eines 1548 in Venedig unter Enea Vicos *Le imagini con tutti i riversi* publizierten Münzbildes aus der Regierungszeit des Kaisers Galba.³¹ Vico hatte im gleichen Jahr eine Entwurfszeichnung des Künstlers in den Kupferstich umgesetzt und eine Debatte über seine Publikation findet sich im Briefwechsel zwischen Tizian und Aretino aus dem Jahre 1550.³² Geht man davon aus, daß Tizians Bildentwurf während der ersten Reise nach Augsburg Gestalt annahm, dann bot sich ihm auf dieser Reise die Gelegenheit, Anregungen in einer Laurentiusdarstellung zu finden, die außerhalb der angedeuteten italienischen Tradition entstanden war. Auf dem Weg über das Pustertal zum Brennerpaß ist der Künstler in dem kleinen Ort St. Lorenzen bei Bruneck vorbeigekommen und hat mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit Michael Pachers *Laurentius-Altar*, den Hochaltar dieser Kirche, gesehen.

Daß Tizian diesen Weg gewählt hat, geht aus einem im Januar 1548 in Ceneda, dem heutigen Vittorio Veneto, für ihn ausgestellten Empfehlungsschreiben hervor.³³ Spätestens in Bruneck kann er ohne weiteres auf das einzige in der

Nähe vorhandene Werk Pachers, der als Sohn der Stadt dort im 16. Jahrhundert noch ein Begriff war, hingewiesen worden sein. Zwar sind die bemalten Seitenflügel von Pachers Retabel seit der Säkularisation auf verschiedene Museen verstreut, der Schrein verloren und seine skulpturale Figurenausstattung mit Ausnahme einer Madonna in St. Lorenzen nicht mehr zu identifizieren. Aber über den Aufstellungsort und die grundsätzliche Rekonstruktion dieses gegen 1462/63 in Auftrag gegebenen Ensembles besteht in der Forschung Konsens. Vier Laurentius-Szenen bildeten bei geschlossenem quadratischen Schrein die Werktagsseite, während ein Marien-Zyklus den Schrein in geöffnetem Zustand auf der Festtagsseite rahmte. Innerhalb des Laurentius-Zyklus bereitet zwar die Einordnung der Tafel mit der Verabschiedung des Papstes Schwierigkeiten, die sich auf zwei unterschiedliche Handlungssequenzen beziehen könnte. Doch die Position der Martyriums-Tafel, die sich heute in der Alten Pinakothek in München befindet, als Abschluß der Sequenz unten rechts im Sinne der üblichen Leserichtung ist unstrittig (Abb. 5).³⁴ Tizian hätte die Laurentius-Tafeln, da sie an der Werktagsseite angebracht waren, also beinahe zu jeder Zeit sehen können. Das Martyrium des Heiligen befand sich zudem im unteren Register direkt auf der Augenhöhe eines Betrachters. Daß der venezianische Maler in der Tat im Januar 1548 in der Pfarrkirche von St. Lorenzen gestanden haben muß, bestätigen die kompositionellen Anleihen bei Pacher, die Tizian in seinen eigenen Entwurf integriert hat. Er übernahm die Position des Rostes in einer Bilddiagonalen anstelle der bild-

30 Wethey (wie Anm. 2). Das Testament der Ehefrau des Stifters, Elisabetta Querini, vom 15. März 1557 bestätigt die noch nicht erfolgte Aufstellung; Ridolfi (wie Anm. 10), hier Bd. II, 172, seine Zugänglichkeit für den Kopisten Palma il Giovane im Jahre 1559.

31 Gaston (wie Anm. 16), 359–360; *Tiziano / Titian* (wie Anm. 2), 310 (mit Abb.).

32 Gaston (wie Anm. 16), 359 (Anm. 15) mit den Quellenachweisen.

33 Empfehlungsschreiben des Girolamo della Torre vom 6. Januar 1548, publ. in: Crowe/Cavalcaselle (wie Anm. 4), Bd. II, 753–754 (Dok.-Nr. LXIX).

34 Zu Pachers *Laurentius-Altar* vgl. Giorgio Bonsanti, *Proposte per Michael Pacher pittore*, in: *Antichità viva* 8, 1969, H. 4, 17–24; Ulrich Söding, *Der Hochaltar von St. Lorenzen und die Anfänge Michael Pachers*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien* 45, 1993, H. 1, 1–7; Cornelia Plieger, *Hochaltar der Pfarrkirche zum hl. Laurentius in St. Lorenzen*, in: Artur Rosenauer u. a. (Hrg.), *Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik 1498–1998*, Ausst.-kat. Neustift bei Brixen (Augustiner-Chorherrenstift) 1998, Bozen 1998, 182–188 (Nr. 23).



5. Michael Pacher, *Martyrium des Heiligen Laurentius*, Tempera auf Holz, beg. 1462/63. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

parallelen Aufstellung, wie sie in der italienischen Tradition verankert war, die Verteilung des Begleitpersonales um den Rost mit einem Schwerpunkt auf der rechten Seite und die Anordnung der Szene auf einer Straße, deren Gebäude in die Tiefe weisen. Auch inhaltlich folgte Tizian – bei allerdings vollständig anderer gestalterischer Umsetzung – Pachers Entscheidung, eine nächtliche Szenerie zur Grundlage des Bildentwurfes zu machen und die Zwiesprache des Heiligen mit Gott in den Mittelpunkt des Martyriums zu rücken. Pachers Darstellung folgte, wie im 15. Jahrhundert zu erwarten, der Schilderung der *Legenda aurea*. Laurentius wird auf dem schräg gestellten Rost von zwei Schergen mit langen Eisengabeln festgehalten, während ein Scherge das Kohlenfeuer mit einem Blasebalg anfanct.

35 Penny (wie Anm. 16), 21–23. Zur Entstehungsgeschichte des atmosphärischen Nachtstückes im 15. Jahrhundert allgem. Borchhardt-Birbaumer (wie Anm. 6), 221–264.

36 Roberto Salvini, *La pittura dell'alta Italia e la formazione artistica di Michael Pacher*, in: Mirjo Salvini

Rechts dahinter steht der aufgrund der vorherigen Bildtafeln identifizierbare Kaiser Decius, der mit seinem Szepter auf den Heiligen zeigt. Mit der Gestik seiner rechten Hand wird angedeutet, daß er sich im Gespräch mit einer Assistenzfigur befindet, mit der der Präfekt Valerianus gemeint sein könnte. Der Diskurs des Laurentius mit Decius und Valerianus muß gerade abgeschlossen sein, da er sich von ihnen ab- und im Vertrauen auf seinen Einzug ins Paradies nun Gott mit introvertiertem Blick zuwendet. Der schwarze Himmel mit den Mantegnesken Wolken ist offensichtlich im Rahmen verfügbarer Darstellungsmittel als Kennzeichnung der nächtlichen Begebenheit gemeint, trotz des kräftigen Schlaglichtes zur Modellierung der Figuren im Vordergrund. Eine einheitliche Lichtregie, die konsequent innerbildliche Quellen für die Beleuchtung der Hauptfiguren hätte nutzen müssen, lag außerhalb des Repertoires des Künstlers. Ganz ähnlich behandelten auch oberitalienische und venezianische Künstler zur gleichen Zeit die Anforderungen einer Nacht-Darstellung. Andrea Mantegnas und Giovanni Bellinis aufeinanderbezogene Darstellungen der *Ölbergszene*, die beide heute in der National Gallery in London aufbewahrt werden, weisen eine recht ähnliche Ambivalenz zwischen der Figurenbeleuchtung und dem Landschaftshintergrund auf.³⁵ Vergleichbare Gemälde aus dem Umfeld Mantegnas nehmen als Quellen für Pachers Stil in der Forschung seit längerer Zeit einen wichtigen Raum ein.³⁶ Seine voraussetzbare Kenntnis der von Pacher verwendeten *Legenda aurea* erleichterte Tizian zudem das Verständnis für eine inzwischen altertümliche malerische Lösung, die auf einer Umsetzung dieser literarischen Vorlage beruhte.

Die Betrachtung von Pachers *Laurentius-Altar* eröffnete Tizian den Zugriff auf eine markante

(Hrg.), *Medioevo nordico e Medioevo mediterraneo. Raccolta di scritti di Roberto Salvini (1934–1985)*, Florenz 1987, 59–96; Artur Rosenauer, *Michael Pacher und Italien. Beobachtungen zu einigen seiner Bildkompositionen*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 50, 1997, 119–130.

Alternative zur italienischen Darstellungstradition des Bildthemas. Wesentliche von dieser etablierten Auffassung abweichende Züge seines Altares in der Kirche der Crociferi sind in Pachers Bilderfindung vorbereitet. Tizian muß das enorme Potential dieser Anregungen erkannt haben, wenn sie mit den technischen Errungenschaften der modernen Malerei des 16. Jahrhunderts aufgegriffen werden würden. Der nordalpine Vorgänger eröffnete ihm den Zugang zu einer anderen Tradition, deren historische Verbindung zu Venedig eine besondere Attraktivität bereithielt. Der einzige heute noch erhaltene Laurentiuszyklus der älteren venezianischen Malerei befindet sich in der Kirche S. Lorenzo in Ceneda, dem heutigen Vittorio Veneto, und ist in der Zeit um 1430 im Umkreis des spätgotischen Malers Jacobello del Fiore entstanden.³⁷ Die Martyriumsdarstellung als Konfrontation des Heiligen mit dem Kaiser folgt im Prinzip der gleichen Bildformel wie die vorangehend angesprochenen Florentiner Darstellungen. Tizian könnte während seines Aufenthaltes in Ceneda aber aufgefallen sein, daß der spätgotische Freskenzyklus im Gegensatz zur mittellitalienischen Tradition ebenfalls einen schräggestellten statt eines bildparallelen Rostes aufweist. Man darf deshalb wohl vermuten, daß das exzentrische Vorbild im Pustertal für den Künstler als Ersatz für eine eigenständige venezianische Bildformel verstanden worden ist. Denn auch die Entscheidung zugunsten eines Nachtstückes korrespondierte mit einer charakteristischen Spezialisierung der venezianischen Malerschule, die inzwischen zur lokalen Identität gehörte. Bereits am Anfang des 16. Jahrhunderts hatte Giorgione, mit dem Tizian zwischen 1507 und 1510 in einer Werkstattgemeinschaft zusammengearbeitet hatte, verschiedene nicht überlie-

fernte *quadri di notte* konzipiert, die von lokalen Sammlern aus ästhetischen Gründen besonders geschätzt wurden. In den 1520er und 30er Jahren entwickelten Lorenzo Lotto und Giovanni Girolamo Savoldo diesen Motivkreis mit Hilfe von in ein nächtliches Dunkel getauchter Andachtsbilder weiter.³⁸ Vasari beschreibt anlässlich seiner Venedig-Reise 1566, daß in der Sammlung von Tommaso da Empoli zwei nächtliche *Anbetungen der Hirten* dieser beiden Künstler einander gegenüberhängen.³⁹ Tizian selbst beteiligte sich nicht unmittelbar an der Produktion von Nachtstücken für Sammler, hatte aber bereits 1520–1522 mit dem Averoldi-Polyptychon in der Kirche SS. Nazario e Celso in Brescia eine atmosphärisch ähnliche *Auferstehung Christi bei Sonnenaufgang* entworfen.⁴⁰ Pachers Nachtstück erschien vor diesem Hintergrund ausgesprochen venezianisch.

Die Anerkennung der von Tizian in seinem Laurentiusmartyrium angestrebte *venezianità* erlaubt zugleich einen frischen Blick auf den einflußreichen Interpretationsstrang, der in der innovativen Bilderfindung des Venezianers vor allem eine Auseinandersetzung mit der römischen Kunst seiner Gegenwart sehen will. Aufgrund der zeitlichen Nähe der Übernahme des Auftrages zu Tizians Rom-Reise im Winter 1545/46 hat die Forschung den Laurentius-Altar als eine Reaktion des Künstlers auf die Herausforderung durch die *disegno*-Theorie des Michelangelo-Vasari-Kreises verstanden.⁴¹ Die von Vasari zustimmend überlieferte Kritik des am päpstlichen Hof beschäftigten Florentiners an seinem venezianischen Kollegen gipfelte bekanntlich in dem Verdikt, »che molto gli piaceva il colorito suo e la maniera, ma che era un peccato che a Vinezia non s'imparasse da principio a disegnare bene e

37 George Kaftal, *Iconography of the Saints in North East Italian Schools of Painting* (Saints in Italian Art, Bd. III), Florenz 1978, Sp. 590 (Abb. 750); Erich Egg u. a., *Südtirol. Trentino. Venezia Giulia. Friaul. Veneto. Baudenkmäler und Museen* (Reclams Kunstführer Italien, Bd. II,2), Stuttgart 1972, 741–742.

38 Zur venezianischen Tradition des Nachtstückes vgl. Penny (wie Anm. 16); Borchhardt-Birbaumer (wie Anm. 6), 319–344.

39 Elena Lucchesi Ragni (Bearb.), in: Sybille Ebert-Schifferer (Hrg.), *Giovanni Gerolamo Savoldo und die Renaissance zwischen Lombardei und Venetien*, Ausst.-kat. Frankfurt/Main (Schirn Kunsthalle) 1990, Mailand/Frankfurt 1990, 168–169 (Nr. I.24).

40 Wethey (wie Anm. 2), Bd. I, 126–128 (Nr. 92).

41 Crowe/Cavalcaselle (wie Anm. 4); Rothschild (wie Anm. 5); Panofsky (wie Anm. 14), 52–54; Pallucchini (wie Anm. 7), Bd. I, 148–150.

che non avessero que' pittori miglior modo nello studio: »Con ciò sia – diss'egli – che, se quest'uomo fusse punto aiutato dall'arte e dal disegno, come è dalla natura, e massimamente nel contrafare il vivo, non si potrebbe far più né meglio, avendo egli bellissimo spirito et una molto vaga e vivace maniera.«⁴² Tizian – so vermutete man – hätte sich diesen Vorwurf zu Herzen genommen und die Identifikation einer seiner seltenen Vorzeichnungen für die muskulösen Beine des Schergen mit der Gabel im rechten Bildvordergrund schien diese Sicht zu bestätigen.⁴³ Die Zeichnung dokumentiert nicht nur das Bemühen des ansonsten für seine Malweise *alla prima* bekannten Venezianers, Einzelheiten der Komposition zeichnerisch vorzubereiten, sondern veranschaulicht zugleich die prägende Kraft der Michelangesken Körperauffassung in der Stilisierung der Studie. Die Vorbildlichkeit von Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle lasse sich auch in einzelnen direkten Figurenübernahmen erkennen, glaubte die Forschung, wie etwa dem Schergen auf der linken Bildseite, der das Feuer unter dem Rost entfacht, nach einer Figur im Deckenbild des *Opfer Noahs*, die bei derselben Handlung in der gleichen gekrümmten Haltung dargestellt ist.⁴⁴ Der Scherge, der den Heiligen von hinten auf den Rost zieht, soll einem der Träger Christi in Raffaels *Grablegung* der Villa Borghese in Rom nachgebildet sein, die damals in S. Francesco in Perugia aufgestellt war.⁴⁵ Im Kontrast zu dem früheren negativen Urteil über Tizian steht denn auch Vasaris Besuch in Venedig 1566 mit der ausführlichen positiven Würdigung des Altares in der Crociferi-Kirche, der den Erfolg des Venezianers in der Emulation einer römischen Kunstpraxis

dokumentiere. Diese »römische« Perspektive auf Tizians Bildentwurf erscheint allerdings im Angesicht des Gemäldes reduktionistisch, da sie vereinzelte Anspielungen auf Kosten eines übergeordneten Zusammenhanges privilegiert.

Die Umsetzung der nächtlichen Szenerie, die Vasari besonders beeindruckte, ist nicht so sehr der Versuch, Anschluß an die Lichtregie in Raffaels *Befreiung Petri* im Vatikan zu finden, als vielmehr eine virtuose Überbietung des älteren Vorgängers. Bei dieser Gelegenheit konnte Tizian den Erfahrungsvorsprung ausspielen, den die venezianische Vorliebe für Nachtmotive ihm zur Verfügung stellte. Nicht der Nachvollzug der kognitiv konzipierten *disegno*-Theorie, sondern eine Synthese aus zeichnerisch vorbereiteter Komposition und subtilem Kolorismus venezianischer Tradition sollte die Kritik Michelangelos konterkarieren. Tizians Gemälde war vor allem eine Bestätigung der Eigenständigkeit der lokalen Kunsttradition, als deren führender Vertreter der Künstler allgemein anerkannt war. Nichts anderes werden seine Auftraggeber aus dem venezianischen Patriziat von ihm erwartet haben. Tizians Aufenthalt in Rom war maßgeblich durch den Rat des angeheirateten Onkels des Auftraggebers des Laurentius-Altars, den Senator und Dichter Girolamo Querini, zustande gekommen. Er sollte die Konkurrenzfähigkeit der venezianischen Malerei durch ein Studium der Antike am Ort ihrer großartigsten Entfaltung optimieren. Diese Erwartung hat der Künstler pflichtgemäß erfüllt, wie der venezianische Humanist Pietro Bembo in einem Brief an Girolamo Querini im Oktober 1545 aus Rom berichten konnte.⁴⁶ Dagegen lag eine bedingungslose Anpassung an die dort übliche malerische Theorie

42 Vasari (wie Anm. 10), VI, 164, dt. Übersetzung von Lorini (wie Anm. 19), 36: »[...] ihm würden seine Farbgebung und sein Stil sehr gut gefallen, es sei aber schade, daß man in Venedig nicht von Anfang an gut zeichnen lernte und sich jene Maler nicht mit der besten Methode ihrem Studium widmeten. »Wenn deshalb«, sagte er, »dieser Mann, vor allem bei der Nachahmung des Lebendigen, von der Kunst und dem *disegno* genauso gefördert würde wie von der Natur, könnte man weder Größeres noch Besseres

vollbringen, da er über einen herrlichen Geist und einen anmutigen und lebendigen Stil verfügt.« [Kursiva in der Vorlage].

43 Die Zeichnung heute in Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, vgl. Gianvittorio Dillon (Bearb.), in: *Tiziano / Titian* (wie Anm. 2), 306–307 (Nr. 52).

44 Zur Figurenübernahme von Michelangelo v.a. Rothschild (wie Anm. 5).

45 Zur Figurenübernahme von Raffael u.a. Kennedy (wie Anm. 11), 14–17; Panofsky (wie Anm. 14), 54.



6. Tizian, *Martyrium des Heiligen Laurentius*, Öl auf Leinwand, ca. 1564–1568.
Monasterio San Lorenzo de El Escorial, Iglesia Vieja

und Praxis der Gegenwart nicht im Interesse der Beteiligten. Denn die Selbständigkeit der venezianischen Kunst gehörte zu den integralen Bestandteilen einer lokalen Identitätsstiftung. Sie eröffnete zudem den Weg für einen ökonomisch interessanten und politisch prestigeträchtigen Export der eigenen Kunst. 1564 bestellte Philip II. von Spanien bei Tizian eine Wiederholung des Laurentius-Altars, die in den Hauptaltar der Kirche des Escorial integriert werden sollte. Bis zu ihrer Versendung nach Spanien im Jahre 1567 modifizierte der Künstler diese Fassung des Themas, um sie den Anforderungen seines spanischen Auftraggebers anzupassen, so wie er in der ersten Fassung zunächst die Erwartungen seiner venezianischen Klientel erfüllt hatte.

Die Kirche des spanischen Klosterschlosses des Escorial war Laurentius geweiht, nachdem Philip II. am 10. August 1557, dem Tag dieses Heiligen, die Schlacht von Saint-Quentin gewonnen und dafür eine Dankesstiftung in Aussicht gestellt hatte. Auf eine Anfrage des Königs antwortete García Hernández, der Sekretär des spanischen Botschafters in Venedig, am 8. Oktober 1564 mit dem Vorschlag, bei Tizian eine Werkstattreplik des Altars in der Crociferi-Kirche zu bestellen, für die Girolamo Dente als Assistent des Malers kurzfristig zur Verfügung stünde (Abb. 6).⁴⁷ Tatsächlich zeigen Röntgenaufnahmen unter der heutigen Oberfläche der Escorial-Fassung, daß zunächst eine weitgehend identische Wiederholung des venezianischen Altarbildes angelegt worden war, bevor diese zum Ausgangspunkt einer voranschreitenden Überarbeitung wurde, an der Tizian vermutlich stärker

beteiligt war, als zunächst anvisiert.⁴⁸ Im weiteren Verlauf des Briefwechsels zwischen dem spanischen Hof und seiner Botschaft in Venedig konkretisierte sich nämlich die Absicht des Königs, nun doch eine eigenständige Version zu erhalten, in einer ganzen Reihe von Änderungswünschen, die sich aus der voranschreitenden Ausstattungsplanung für die Escorial-Kirche ergaben. Denn obwohl in den zeitnahen schriftlichen Quellen nicht explizit zum Ausdruck gebracht, sollte Tizians Gemälde, wie aus Berichten des 17. Jahrhunderts hervorgeht, ohne Zweifel als das zentrale Hauptbild in den nach spanischer Tradition raumhohen architektonischen Aufbau des Hochaltars mit seinen in mehreren Registern neben- und übereinander angeordneten Bildfeldern integriert werden.⁴⁹ Tizians Zweitfassung des Laurentiusmartyriums enttäuschte den Auftraggeber in dieser Beziehung, nachdem sie im Laufe des Jahres 1568 über Genua nach Spanien verschifft worden war und im April 1574 vorläufig an ihrem heutigen Anbringungsort im Escorial, dem Hauptaltar der Iglesia Vieja des Konventes, aufgestellt wurde. Als die Hauptkirche des Escorials 1586 eingeweiht worden war, hätte man Tizians Gemälde sicherlich zusammen mit der Grablege des Herrscherhauses und dem Schlafzimmer des Königs, mit denen es in der Iglesia Vieja eine semantische Einheit bildete, hierher verlegt. Im Altar der Hauptkirche wäre das Bild jedoch etwa fünfzehn Meter über der Augenhöhe eines Betrachters wegen der nächtlichen Darstellung kaum noch zu erkennen gewesen.⁵⁰ Jedenfalls ist es nicht für den mutmaßlichen ursprünglichen Zweck ver-

46 Wethey (wie Anm. 2). Der Brief Pietro Bembo vom 10. Oktober 1545 publ. in: Pietro Bembo, *Scelta di lettere familiari del cardinale Pietro Bembo*, Venedig 1830, 238.

47 Zur Datierung vgl. Wethey (wie Anm. 2), Bd. I, 140–141 (Nr. 115); García-Frías Checa/Rodríguez-Arana Muñoz (wie Anm. 16), 86–88. Das Gemälde befindet sich noch heute im Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, als Hauptaltar der sog. Iglesia Vieja am Kreuzgang des Konventes, dem Patio de los Evangelistas.

48 García-Frías Checa/Rodríguez-Arana Muñoz (wie Anm. 16), 96–97.

49 Annie Cloulas, Les peintures du grand rétable au monastère de l'Escorial, in: *Mélanges de la Casa Velazquez* 4, 1968, 173–202. Eine nicht überzeugende Infragestellung dieser Schlußfolgerung neuerdings in García-Frías Checa/Rodríguez-Arana Muñoz (wie Anm. 16), 93.

50 Eine frühe Quelle, Jusepe Martínez, *Discursos practicales del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid 1651, Reprint Madrid 1988, 204, begründet den Verbleib des Gemäldes in der Iglesia Vieja pragmatisch mit dem unpassenden Format, auf das die spätere Anlage des Hochaltars (Auftrag von 1579) ohne weiteres hätte Rücksicht nehmen können. Tatsächlich

wendet worden, für den Philip II. noch eine neue Bilderfindung bei Luca Cambiaso in Genua in Auftrag gab, die 1581 nach Spanien geliefert worden ist.⁵¹ Diese Fassung des Themas war bezeichnenderweise als Tagszene konzipiert, jedoch durch eine Vielzahl von Protagonisten zu unübersichtlich geraten, so daß der Herrscher sich schließlich an die beiden vor Ort im Escorial tätigen italienischen Künstler Federico Zuccari und Pellegrino Tibaldi wandte, die ihre Gemälde unmittelbar auf die Verwendung im fertiggestellten Altaraufbau ausrichten konnten.⁵² Trotz des in seiner Zielsetzung letztendlich mißglückten Auftrages reflektiert Tizians Escorial-Fassung des Laurentiusmartyriums die spezifischen Erwartungen, die sein Auftraggeber in der Gestaltung der Szene berücksichtigt sehen wollte.

Die Escorial-Fassung unterscheidet sich nämlich in wesentlicher Hinsicht von der ersten Bildkonzeption des Künstlers für seinen venezianischen Auftraggeber. Drei Modifikationen stehen dabei besonders ins Auge, da sie von entscheidender Bedeutung für die Semantik der Bildaussage sind.⁵³ Am auffälligsten ist die Veränderung der Lichtregie und damit zugleich des Zielpunktes für die Geste des Heiligen, der seinen rechten Arm nun der Gruppe zweier Engelsputten am oberen Bildrand entgegengestreckt, um die Märtyrerkrone in Gestalt eines blüten geschmückten Lorbeerkranzes entgegenzunehmen. Von dieser Allegorie emaniert nun der göttliche Lichtschein, der auch weiterhin auf den Körper des Heiligen fällt, obwohl die Verteilung von hellen und dunklen Partien in der Zweitfassung weniger stark kontrastierend ausfällt als im Bild der Crociferi-Kirche. Das gleichmäßiger verteilte Licht wird innerbildlich durch die Ver-

doppelung der Fackeln an der Basis der Vesta-Statue und durch den prominenter platzierten, intensiver leuchtenden Mond begründet, der sich jetzt im Landschaftsausschnitt jenseits eines monumentalen Torbogens wiederfindet, der an die Stelle des Straßenverlaufes mit der römischen Tempelfassade getreten ist. Damit wird nicht nur die spezifische Referenz auf das antike Rom als Schauplatz der Handlung abgeschwächt, die in der Erstfassung betont worden war, sondern im Sinne der Forderungen des Konzils von Trient die klare Lesbarkeit der dargestellten Handlungssequenz erhöht. Im Anblick der Escorial-Fassung besteht dank der allegorischen Konkretisierung der göttlichen Intervention überhaupt kein Zweifel mehr, daß der Moment der Erlösung des Heiligen gemeint sein muß, der auf seine Zwiesprache mit Gott folgt. Diese Beseitigung semantischer Mißverständnismöglichkeiten, die um den Preis einer Banalisierung des ursprünglichen Bildentwurfs erkaufte wurde, korrespondiert unmittelbar mit dem Selbstverständnis des Auftraggebers, der sich an die Spitze der Gegenreformation gestellt sah und im weitgehend selbstkontrollierten Ausstattungsprogramm des Escorial ein Beispiel für eine katholische Reformkunst ohne dogmatische oder intellektuelle Ambiguität hervorbringen wollte.⁵⁴

Die Anpassung an die Erwartungen Philips II. erschöpft sich jedoch nicht in der Präzisierung der religiösen Bildsemantik, sondern schließt auch eine politische Dimension des spanischen Absolutismus ein, dessen Machtanspruch sich gerade durch die militärische Verteidigung des katholischen Glaubens gegenüber den protestantischen Häresien legitimierte. Neben die historisch unspezifischen oder antikisierenden Kostü-

unterscheidet sich das Format der Escorial-Fassung (4,40 × 2,20 m) von der venezianischen Version zugunsten einer weniger steilen, eher quadratischen Form, die auf die Verwendung in einem spanischen *retablo* angepaßt sein könnte.

⁵¹ Cloulas (wie Anm. 49). Luca Cambiasos *Laurentiusmartyrium* befindet sich heute im Oberen Kreuzgang des Escorial.

⁵² Cloulas (wie Anm. 49). Das Hauptbild des *Laurentiusmartyriums* im Hochaltar von San Lorenzo de El

Escorial ist 1586–88 von Pellegrino Tibaldi ausgeführt worden.

⁵³ Der ausführlichste, allerdings nicht zufriedenstellende Vergleich beider Versionen findet sich in García-Frías Checa/Rodríguez-Arana Muñoz (wie Anm. 16), 88–92; vgl. auch Dagmar Feghelm-Aebersold, *Zeitgeschichte in Tizians religiösen Bildern* (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 62), Hildesheim u.a. 1991, 108–116.

⁵⁴ Fernando Checa, *Tiziano y la monarquía hispánica*.

me für die römischen Peiniger treten – zumindest in der Gruppe hinter dem rechten Schergen mit der Gabel – Soldaten mit modernen Rüstungen und Hellebarden, angeführt von einem Offizier im spanischen Zeitkostüm des 16. Jahrhunderts, für dessen Gestalt der Reiter der Erstfassung in seiner Blickrichtung umgedreht und durch einen Schimmel anstelle des braunen Pferdes hervorgehoben worden ist. Er trägt jetzt eine einfache rote Fahne anstelle des kaiserlichen Doppeladlers, den sein Nachbar in der venezianischen Version über seinen Kopf hielt. Diese Protagonisten sind deutlich von den Verfolgern des Heiligen abgesetzt und der Reiter deutet wie ein moderner Beobachter auf den Vorgang der Hinrichtung des Heiligen. In dieser Aktualisierung des historischen Berichtes kommt das Selbstverständnis des spanischen Königs zum Ausdruck, der sein Heer als eine Konkretisierung der *militēs christiani* verstanden wissen wollte, die sich in der Gegenwart in einem religiösen Kampf bewähren mußten, der mit der Auseinandersetzung zwischen dem frühen Christentum und der antiken Idolatrie in der Spätantike vergleichbar erscheine. In dem bereits angesprochenen Stich Cornelis Cort's von 1571, der die beiden Gemäldfassungen in einer Synthese zusammenfaßt, tritt diese Aussagedimension in der Widmung des Blattes auf dem Sockel der Vesta, der in der Gesuiti-Version leer bleibt und in der Escorial-Version ein antikes Relief zeigt, ausdrücklich zu Tage: »INVICTISS.[IMO] PHILIPPO HISPANIORUM REGI D.[EDICATUM]« (Abb. 7).⁵⁵ Der König verfügte über mehrere Exemplare dieses Stiches, darunter zwei, die ihm Tizian aus Venedig als Geschenk hatte übersenden lassen.⁵⁶

Das beträchtliche Ausmaß, in dem Tizian seine Bilderfindung an seine Auftraggeber anpaßte, geht schließlich aus einer dritten Modifikation hervor, die nicht nur ein Licht auf die spezifischen Erwartungen des spanischen Königs wirft, sondern auch den Rückblick auf die venezia-

Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII); Madrid 1994, 67–87.

⁵⁵ Zitat nach Panofsky (wie Anm. 14), 56 [mit Ergänzung des Verf.], dt. Übersetzung [des Verf.]: »Gewid-



7. Cornelis Cort nach Tizian, *Martyrium des Heiligen Laurentius*, Kupferstich, 1571. Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe

nischen Öffentlichkeit schärfer konturiert. Die Escorial-Fassung unterscheidet sich nämlich auch im Hinblick auf die Körperhaltung des Heiligen auf dem Rost, der gegenüber der Erstfassung in einer wesentlich dynamischeren Drehbewegung dargestellt ist, die im Rahmen des bei einem solchen Sujet geforderten *decorums* zumindest andeutungsweise die Gewalttätigkeit der Hinrichtung spürbar werden läßt. Insofern diese Umsetzung das richtige Verständnis des Bildinhaltes unterstützt und eine unmittelbarere emotionale Identifikation des Betrachters hervorbringen kann, liegt sie ganz auf der Linie der Bildreform des Tridentiner Konzils, der sich auch die bereits angesprochene Allegorisierung

met dem unbesiegbaren Philip, dem König der Spanier«.

⁵⁶ García-Frías Checa/Rodríguez-Arana Muñoz (wie Anm. 16), 88.

der göttlichen Intervention verdankt. In der Fassung für die Chiesa dei Crociferi läßt sich die weniger evokative Haltung des Heiligen dagegen auf einen antiken Prototyp zurückführen, die Statue eines *Fallenden Galliers* als römische Kopie aus einer Weihgeschenkgruppe der Pergamensischen Attaliden, die sich zu Tizians Zeit in der Sammlung des Kardinals Domenico Grimani in Venedig befand.⁵⁷ Die Anspielung auf diese bedeutendste antike Großplastik in venezianischem Besitz wäre gegenüber einem spanischen Publikum sinnlos gewesen, während sie im Umfeld des venezianischen Patriziates als ein weiterer Hinweis auf die lokale Identität der Auftraggeber und Betrachter des Gemäldes verstanden werden konnte. Zusammen mit den Rückgriffen auf verschiedene spätantike Textkorpora in der Wahl des Handlungsmomentes, der Einfügung neuer Motive wie der Vesta-Statue oder der antikisierenden Tempelfassade appellierte sie an den humanistischen Bildungshintergrund, der in diesem Milieu mit einer großen Bedeutung versehen war. So spiegelt sich in Tizians früherer Version

des Laurentiusmartyriums die von den Auftraggebern erwartete *venezianità* sowohl in der formalen Gestaltung des Gemäldes, seiner koloristischen Virtuosität bei der malerischen Umsetzung einer atmosphärisch überzeugenden Nachtszene, als auch in jenem Überschuß an inhaltlichen Konnotationen, die über eine bloße Erfüllung der liturgischen Funktion des Altarbildes hinausgehen. Dagegen erscheint die Bedeutung, die Tizians künstlerischer Entwicklung im Zeitraum zwischen den Ausführungen der beiden Gemälde zugerechnet werden kann, relativ gering, obwohl die Forschung den Vergleich bisher vor allem zum Anlaß genommen hat, die zweite Fassung als ein Beispiel für den gestisch-skizzenhaften Altersstil des Künstlers vorzustellen und auf diese Weise die meisten Modifikationen als formale Gestaltungsvarianten zu interpretieren.⁵⁸ Eine solche künstlerzentrierte, genie-ästhetische Perspektive erhält durch den sozialen und intellektuellen Rahmen der zeitgenössischen Rezeptionsmöglichkeiten eine historisch reflektierte Kontrollinstanz.

57 Heute in Venedig, Museo Archeologico Nazionale, vgl. Luigi Beschi, *Collezioni d'antichità a Venezia ai tempi di Tiziano*, in: *Aquileia nostra* 47, 1976, 1–44. Die Identifikation der Statue zuerst bei Otto J. Brendel, *Borrowings from Ancient Art in Titian*, in: *Art Bulletin* 37, 1955, 113–125.

58 So zuletzt noch Filippo Pedrocco, *Tizian*, München 2000, 285–287; García-Frías Checa/Rodríguez-Arana Muñoz (wie Anm. 16), *passim*.

Abbildungsnachweis: 1 Pedrocco (wie Anm. 58), 286 (Abb. 248). – 2 Micheletti (wie Anm. 12), 22 (Abb. 35). – 3 Roettgen (wie Anm. 14), Taf. 134. – 4 Panofsky (wie Anm. 14), Abb. 61. – 5 Rosenauer (wie Anm. 34), 42. – 6 García-Frías Checa/Rodríguez-Arana Muñoz (wie Anm. 16), 19. – 7 Panofsky (wie Anm. 14), Abb. 65.