

Heiner Borggrefe, Amor bestiehlt Mars – Tizians Bildnis eines Edelmannes in Kassel  
Vortrag Kassel, 23. Januar 2009  
Kurahessische Gesellschaft – Evangelisches Forum Kassel - Museumslandschaft Hessen  
Kassel – Universität Kassel

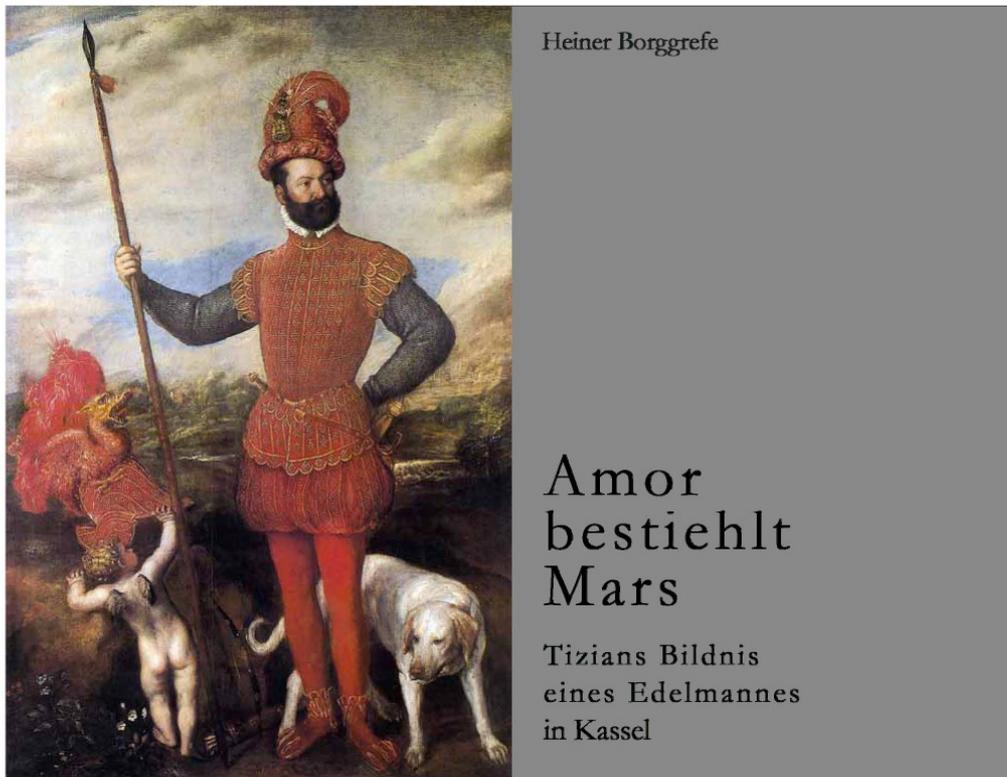


Abb. 1

Meine Damen und Herren,

wir betrachten heute Abend ein Bild, das Sie alle kennen. Tizians Porträt eines unbekanntes Edelmannes zählt zu den Höhepunkten der Kasseler Alte-Meister-Sammlung. Es wurde 1756 von Landgraf Wilhelm VIII. in Paris erworben.

Der in Venedig ansässige Tizian war der führende Bildnismaler seiner Zeit. Seine Werke wirkten stilbildend auf die europäische Porträtmalerei der Neuzeit. Unter den zahlreichen Bildnissen, die er im Laufe seines langen Lebens malte, darf das mit Titianus fecit signierte Kasseler als eines der bemerkenswertesten gelten. Es gibt den Kunsthistorikern seit langem Rätsel auf, nicht nur, weil der Porträtierte unbekannt ist, sondern auch, weil die begleitenden Motive in der Porträtmalerei ungewöhnlich sind. Neben dem eher konventionellen Hund gab Tizian seinem Auftraggeber eine Lanze, einen Amor und eine Landschaft bei. Für gewöhnlich verzichtete er auf Attribute zugunsten der würdevollen Haltung und des persönlichen Ausdrucks der Porträtierten. Diese Qualitäten verband er im Kasseler Bildnis mit den genannten Motiven zu einem prächtigen Werk.



Bildnisse deutscher Bundeskanzler, Berlin, Kanzleramt

## Abb. 2

Das Charakterisieren eines Porträts durch zusätzliche Motive ist heute eher untypisch. Werfen wir zum Beispiel einen Blick auf die gemalten Bildnisse der deutschen Bundeskanzler, so sehen wir Personen, die wir – wenn wir sie nicht kennen würden - auch für Firmengründer oder Wissenschaftler halten könnten. Sie treten als verdiente Zeitgenossen und nicht als politische Herrscher, soll heißen als Bundeskanzler in Erscheinung. Hier genügt das gemalte Bildnis an sich als Ausweis der Zugehörigkeit zur gesellschaftlichen Elite. Diese Tradition erwuchs aus der Neuen Sachlichkeit der zwanziger Jahre.



Abb. 3

Einen Bruch mit dem Brauchtum der Moderne vollzog der Maler Jörg Immendorf mit dem Bildnis von Gerhard Schröder. Immendorf malte den Kopf des Altbundeskanzlers frontal in Gold und rahmte ihn mit einem marmorierten Ovalpassepartout, das an Formeln der traditionellen Bildniskunst erinnert. Er ergänzte es um einige Motive, die Schröder und sein besonderes Verhältnis zum Künstler sinnbildlich charakterisieren. So schauen dem Kanzler a.D. mehrere Affen über die Schulter. Sie stehen laut Aussage des Malers für die Kunst, da Gerhard Schröder die Künste in besonderer Weise gefördert habe. Das Motiv in der linken unteren Ecke ist ein Bundesadler, dessen brüchige Erscheinung Raum für Interpretationen bietet. Das Pendant, ein zerbrochener Körper, spielt auf den erkrankten Maler an.

Wir kennen die Bedeutung dieser Motive aus den Medien. Ob man Immendorfs Kanzlerporträt allerdings in einigen hundert Jahren noch so leicht verstehen wird, ist dagegen ungewiss. Möglicherweise wird es irgendwann seinen Ort wechseln, und das heutige Wissen verloren gehen. Das hohe Alter eines Bildes versetzt seinen Betrachter in eine Situation, die ein wenig jener des vielzitierten Marsmenschen gleicht, der unsere Erde besucht. Er blickt auf lauter Dinge, die er sich nicht erklären kann. Denn um einen speziellen Gegenstand oder ein Bildsymbol zu verstehen, bedarf es der Kenntnis ihrer Bedeutung im historischen Kontext.



Tizian, Bildnis eines Edelmannes, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister

Abb. 4.

In ähnlicher Situation befinden wir uns, wenn wir heute Tizians vor rund vierhundertund fünfzig Jahren entstandenes Bildnis betrachten. Weder ist der Bestimmungsort noch die dargestellte Person bekannt. Auch wissen wir nichts über den ursprünglichen Verwendungszweck und außerdem ging das Wissen um die Bedeutung der einzelnen Motive verloren.

Die bisherige Forschung zum Kasseler Tizianbildnis suchte vorrangig nach der Identität des Porträtierten. Seit dem 18. Jahrhundert wurden mehrere Personen vorgeschlagen: Gegen die um 1700 verbreitete, romantische Identifikation des Malteserritters Dieudonné de Gozon wurde schon bald Einspruch erhoben. Nach 1800 glaubte man, Alfonso d'Avalos, den Marchese del Vasto, zu erkennen. Diesem folgte, 1894 von Carl Justi vorgeschlagen, Francesco d'Acquaviva, Herzog von Atri. Herbert Siebenhüner brachte dann Herzog Emanuele-Filiberto von Savoyen ins Gespräch. In jüngerer Zeit haben Hans Ost den Mailänder Söldnerführer Gabriele Serbelloni und Jürgen Lehmann Ferrante Gonzaga, den kaiserlichen Statthalter von Mailand vorgeschlagen. Über mangelnde Aufmerksamkeit kann sich Tizians Bildnis also nicht beklagen.

Mein Beitrag zur Deutung des Bildes geht aus einer Mitte der neunziger Jahre begonnenen Beschäftigung mit Tizian hervor. Seit dieser Zeit gab es Gelegenheit zur notwendigen selbstkritischen Überprüfung und ich freue mich nun, Ihnen die Quintessenz meiner Deutung vorstellen zu können. Dabei werden wir uns den Details des Gemäldes zuwenden, aber wir werden uns auch auf das Gebiet der europäischen Geschichte begeben.

Tizian malte ein ganzfiguriges Bildnis. Diese Form war meist Herrschern vorbehalten. Folglich haben wir es mit der hochrangigen Formel eines Staatsporträts zu tun. Dies wird bekräftigt durch das stattliche Format der Leinwand von 229 x 155 Zentimetern. Es sprengt

den gewöhnlichen Maßstab der meist für höfische Porträtgalerien bestimmten Bildnisse und wollte demnach als besonderes Einzelstück verstanden werden.

Die Kleidung des Porträtierten mutet ungewöhnlich an. Sie verleiht ihm ein leicht theatrales Erscheinungsbild. Zum Obergewand aus rotem Samt passen die geschlitzten, mit Goldtressen besetzten feinen Schuhe. Das vollbärtige Gesicht steht im Kontrast zu dem ein wenig schwächtigen und unter der mächtigen Kopfbedeckung nicht sehr groß wirkenden Körper, dessen weiche tänzerische Haltung fast ein wenig feminin anmuten mag.

Dieser Eindruck täuscht. Schon Justi wies darauf hin, daß der Porträtierte ein gepanzertes Kostüm trägt. Es handelt sich um eine sogenannte Brigantine, einen samtbezogenen Harnisch, der an den Armen das metallene Geflecht eines Kettenhemdes freigibt.



Brigantine oder Korazin (Schuppenpanzer) und Sturmhaube des Sebastiano Veniero, Wien, Kunsthistorisches Museum

Abb. 5

Die auch als Korazin bezeichnete Brigantine entstand im 15. Jahrhundert in Anlehnung an die Lederpanzer der römischen Legionäre. Sie besteht aus kleinen, dachziegelartig angeordneten Metallschuppen, die durch Niete mit dem Obergewand aus Samt oder Leinen verbunden sind.

In einigen europäischen Sammlungen haben sich rotsamtene Brigantinen erhalten, die jener des Kasseler Porträts vergleichbar sind. Die Brigantine war der Versuch, die militärische Kleidung des adeligen Hofmannes zu verfeinern. So erfüllte sie zwar den Zweck der Rüstung, doch vermied ihr Träger die martialische Erscheinung zugunsten der höfischen Eleganz. Es entsprach einer Tendenz, den Typ des eisernen Ritters als unzeitgemäß zu karikieren, wie es etwa der Italiener Baldassar Castiglione tat. Solchem Spott scheint der Porträtierte des Kasseler Bildnisses durch die Wahl des modischen Gewandes auszuweichen, so daß er dem Äußeren nach als ein Vertreter der verfeinerten Hofkultur seiner Zeit auftritt.

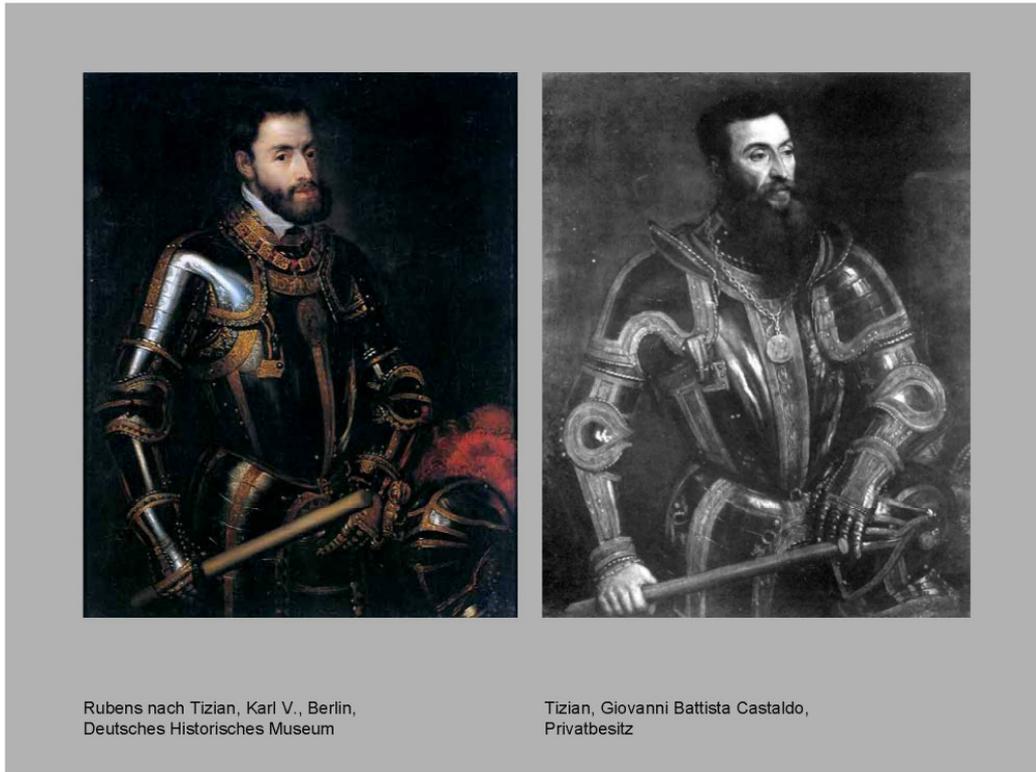


Abb. 6

Vergleicht man das Kasseler Bildnis mit den Konterfeis habsburgischer Heerführer, die Tizian gemalt hat, so fällt dieser Unterschied ins Auge. Ein Bildnis wie jenes des Giovanni Battista di Castaldo strotzt vor Martialität. Der eiserne Panzer konfrontierte den Betrachter mit kräftigen Glanzeffekten, ganz nach dem Geschmack jener, die an der Rhetorik des Krieges Gefallen fanden. Dieses dröhnende Imponiergehabe verherrlichte das Soldatenhandwerk und bewarb die militärische Dienstfertigkeit.

Es war der Habsburger Kaiser Karl V., der diese Form der Bildnismalerei verlangte. Er hatte ein positives Verhältnis zum Soldatentum und wollte ein Weltreich erobern, in dem die Sonne nicht unterginge. In seinem Auftrag malte Tizian den Prototyp des Herrschers in Rüstung, den Sie hier links in einer Kopie von Rubens sehen. Viele Angehörige des kaiserlichen Hofes ließen sich daraufhin in dieser Weise von Tizian malen. Sie bekundeten damit ihre Parteinahme für die Politik des Kaisers und hofften auf eine Karriere in der habsburgischen Militärhierarchie.



Tizian, Bildnis eines  
Edelmannes, Kassel,  
Gemäldegalerie Alte Meister

Abb. 7

Obgleich Tizian diesen Edelmann in Rüstung malte, so verwendete er doch Ausdrucksmittel, die den engen Rahmen dieser Bildniskonvention völlig sprengen. Er wählte eine elegante Form der Rüstung und er arbeitete mit allegorischen Motiven und Attributen, denen wir uns nun zuwenden wollen.

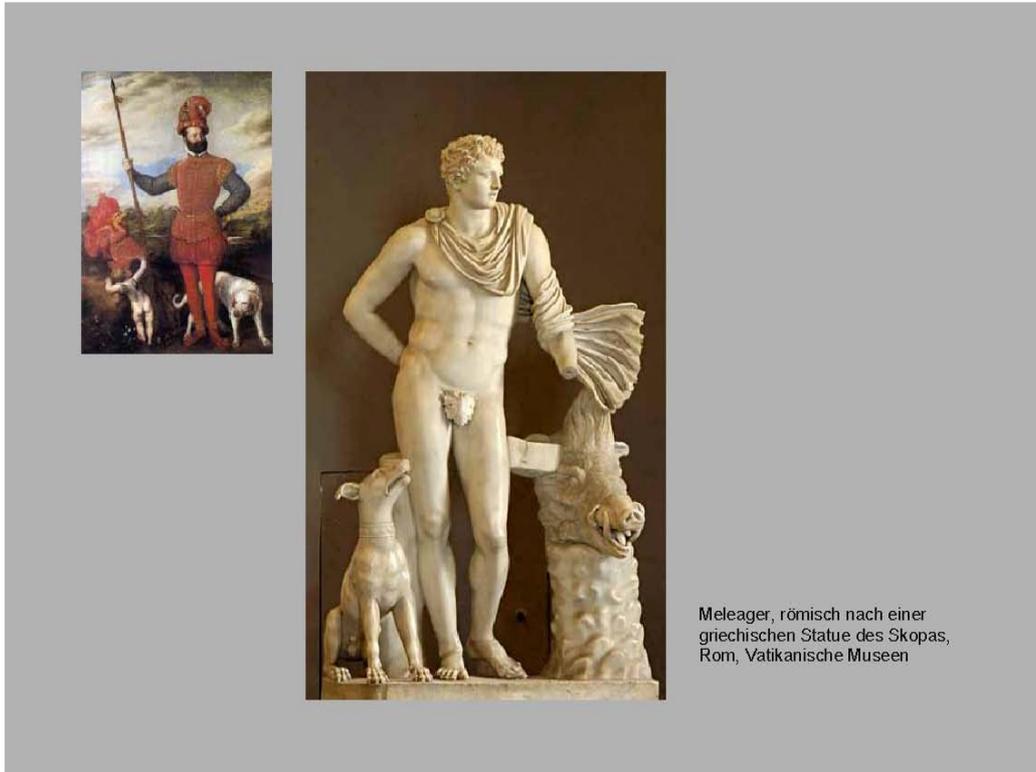


Abb. 8

Beginnen wir mit der aufrecht stehenden Lanze in der Rechten des Porträtierten. Herbert Siebenhüner erkannte hier einen Jagdspeer, und er sah darin eine Anspielung auf den antiken Mythos des Meleager, der den kalydonischen Eber erlegt hatte. Tizian habe sich, wie Siebenhüner meinte, in der Körperhaltung des Kasseler Bildnisses an der Meleagergruppe des Vatikan orientiert, die er bei seinem Aufenthalt in Rom gesehen haben könne.



Meleager, Römisch nach einer griechischen Bronzeplastik, Berlin, Pergamon-Museum

Abb. 9

Dieser Version fehlt das fragile Attribut des Jagdspeeres. Eine andere in Berlin wurde rekonstruiert und teilt daher mit dem Kasseler Tizianbildnis die Motive Speer und Hund.

Wenngleich diese Übereinstimmung den Jagdspeer in der Hand dieses Edelmannes erklären würde, so setzt das Motiv der aufrecht gehaltenen Stechwaffe nicht zwingend die Kenntnis der antiken Meleagerikonographie voraus.

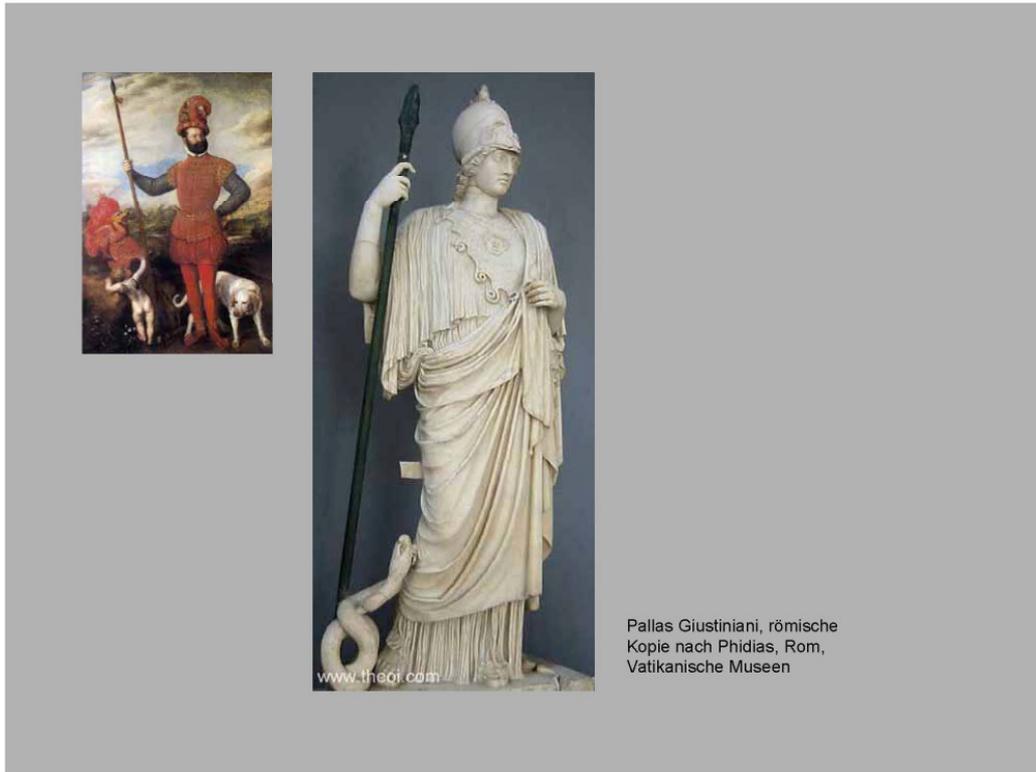


Hl. Theodor, Venedig,  
Piazza

Manuel Panselinos, Hl. Theodor,  
Athos, Kirche des Protaton

Abb. 10

In Venedig, wo Tizian lebte, wurde beispielsweise der heilige Theodor mit einer stehenden Lanze dargestellt. Es handelt sich dabei um die christliche Interpretation eines antiken Vorbildes.



Pallas Giustiniani, römische Kopie nach Phidias, Rom, Vatikanische Museen

Abb. 11

Die griechische Göttin Athene war dem Mythos nach mit Schild und Lanze aus dem Haupte des Zeus geboren. Sie verkörperte die Wehrhaftigkeit und nicht nur in Athen wurde sie in diesem Sinne als patriotische Schutzgottheit verehrt. Das sogenannte Palladion - Athena mit Schild und stehender Lanze – wurde zum Kultbild des Patriotismus. Trojas Fall beginnt damit, das Diomedes das Palladion raubt.

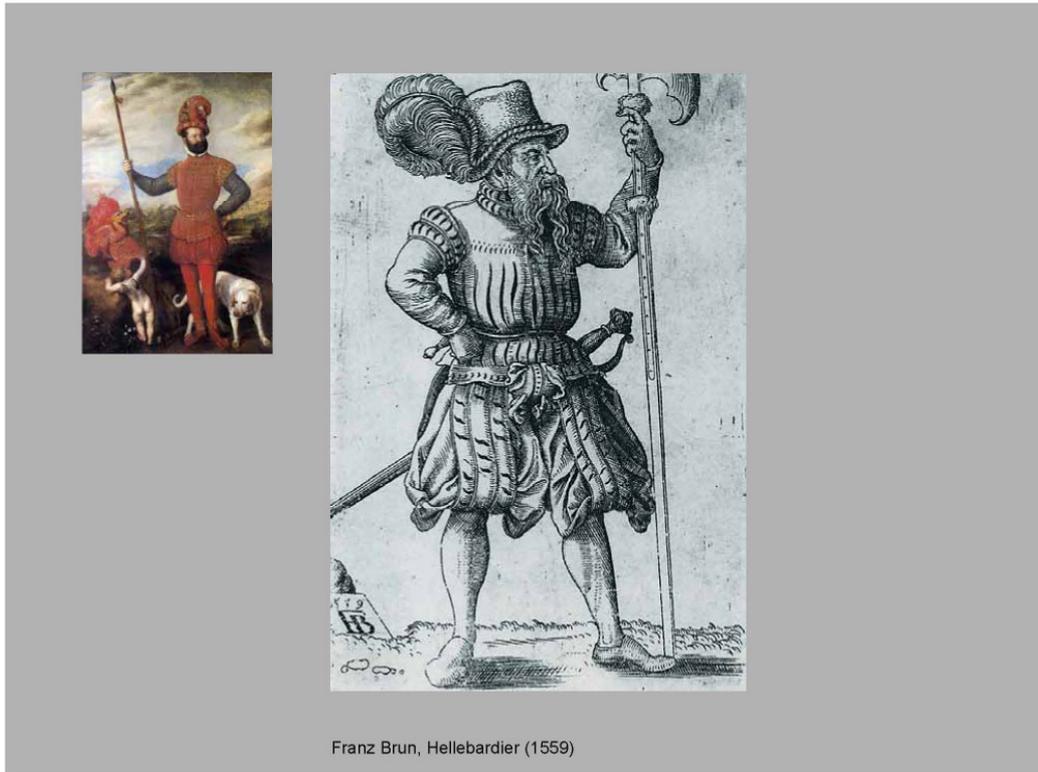


Abb. 12

In sich wandelnder Form begleitete das Motiv die europäische Kultur von der Antike bis zur Neuzeit. Die aufgestellte Lanze drückte Patriotismus aus, zum Beispiel in der bekannten Pose des Burg- und Stadtwächters mit Hellebarde. Erst im 19. Jahrhundert empfand man solchen Schutz der Städte als Beengung. Den einstmals heroischen Gestus traf der Spott progressiver Gesinnung – aus dem Palladion wurde der Spießbürger.

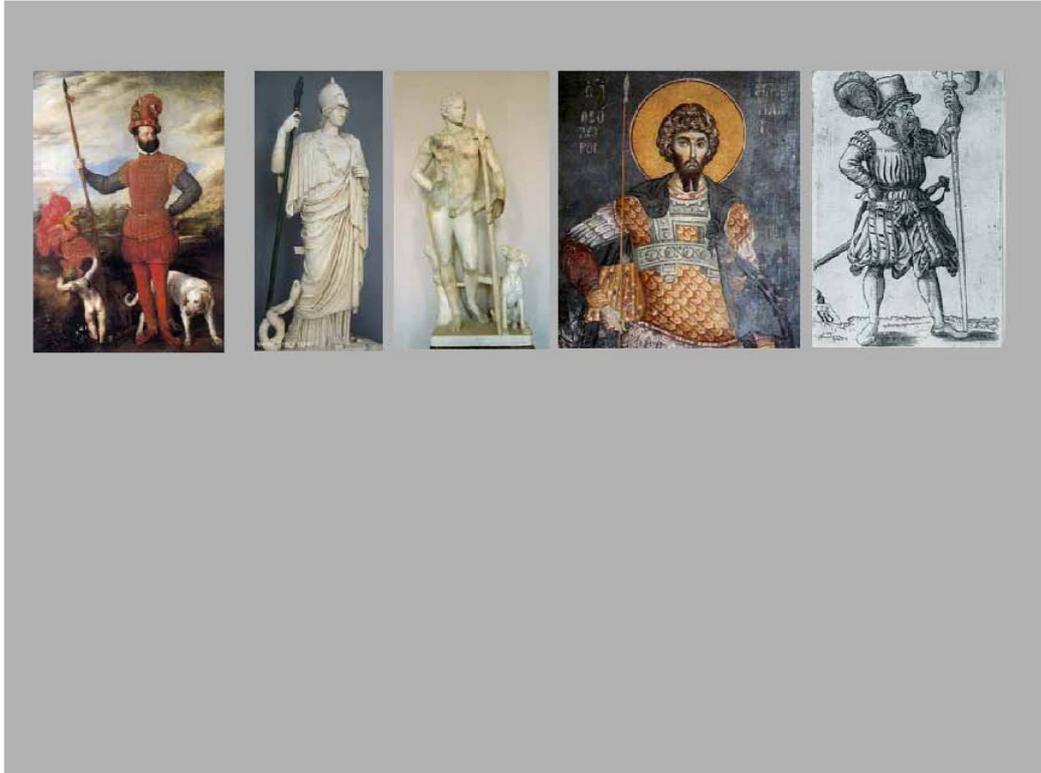


Abb. 13

Die Ikonographie der antiken Melagerstatuen entspricht jener des Palladion, weil die Tat des mythischen Heros Patriotismus bewies. Der kalydonische Eber war ein Sinnbild des den Staat bedrohenden Feindes. Auch Tizians Auftraggeber könnte sich an der kalydonischen Jagd beteiligen, denn er hält, wie schon Justi präziserte, eine sogenannte Saufeder in der Rechten, eine bei der Hatz verwendete Waffe.



Tizian, Reiterbildnis Karl V., Madrid, Museo del Prado

#### Abb. 14

Den Speer als Attribut sieht man gelegentlich in Bildnissen Kaiser Karls V. Ein bekanntes Beispiel ist Tizians Reiterbildnis aus dem Prado, in dem der Kaiser den Speer in Angriffspose nach vorn richtet. Es entstand 1548 in Augsburg aus Anlass des Sieges über das protestantische Heer bei Mühlberg, welcher den Schmalkaldischen Krieg beendete. An der Schlacht nahm Karl V. persönlich teil. Sein Auftreten ist schriftlich überliefert.

Der Augenzeuge Don Luis Avila y Zuñiga verfaßte einen Comentario de la guerra de Alemaña, in dem er des Kaisers Überschreitung der Elbe kolportiert: "Sodann kamen der Kaiser und römische König nebst ihren Geschwadern. Ersterer ritt ein spanisches Pferd von dunkelbrauner Farbe, [...] auf karmesin-rother, mit goldenen Frangen eingefasster Samtdecke. Er trug einen Stahlharnisch mit Vergoldung und darüber nur ein breites, goldverbrämtes Band von karmesinrothem Taft, außerdem eine deutsche Pickelhaube, und kurzen Speer, den Jagdspieß ähnlich."



Tizian, Reiterbildnis Karl V., Madrid, Museo del Prado

Rüstungs Karls V. aus der Schlacht von Mühlberg, Madrid

Abb. 15

Die Beschreibung des kaiserlichen Aufzuges entspricht weitgehend dem, was Tizian gemalt hat. Sie wird zudem bestätigt durch Requisiten, die Tizian in Augsburg benutzt hat und die bis heute in der königlichen Rüstkammer in Madrid aufbewahrt werden. Das Reiterbildnis sollte authentisch wirken. Es war die theatralische Inszenierung eines Augenblickes, in dem sich Karl V. auf dem Höhepunkt seiner Macht wähnte.

Zu diesem Zweck verglich der Kaiser seine Überschreitung der Elbe mit einem bekannten Akt von Julius Cäsar, der aus Gallien kommend den Rubicon überschritten hatte. Auch dies überliefert uns Avila, der dazu schreibt: "Jeder wurde an Cäsar und seine denkwürdigen Worte beim Ueberschreiten des Rubicon erinnert, und gewiß konnte sich uns Anwesenden kein passenderer Vergleich darbieten. Denn wir sahen einen Cäsar kampfbereit, mit kampfbereitem Heere über den Fluß gehen, auf dessen jenseitigem Ufer man siegen mußte, weil dort Entschlüsse und Hoffnungen anderer Art nicht möglich waren."

Bekanntlich herrschte Cäsar über die Provinz Gallien. Sie war durch den Rubicon von Italien getrennt. Das Überschreiten des Flusses bedeutete den Bürgerkrieg, da der Rom befehlige Pompeius dies als Affront auffassen würde. Cäsar hatte sich daher schwer getan. Nach einsamem Überlegen, so berichtet uns seine Legende, tat er den denkwürdigen Ausspruch: *Alea iacta est*. (Der Würfel ist gefallen). Zur Legitimation diente ihm die sittliche Verderbtheit der Republik. Wenn Karl V. diesen klassischen Topos der Legitimation einer den Konflikt herbeiführenden politischen Entscheidung auf seinen Krieg gegen die protestantischen deutschen Fürsten bezog, so entsprach dies seiner propagandistischen Selbstdarstellung. Schon bei der Kaiserkrönung in Bologna 1530 hatte er den antiken Cäsarenkult bemüht.



„Plus ultra“, Devise Karls V., am Rathaus von Sevilla (oben) und auf einem Mailänder Scudo

Säulen des Herkules, Gibraltar, Denkmal am Aussichtspunkt nach Marokko

Abb. 16

Karl V. wollte ein Imperium schaffen, welches jenes der römischen Kaiser in den Schatten stellte. In der Antike gab es den Spruch: Non plus ultra. Er bezog sich auf die Meerenge von Gibraltar, die sogenannten Säulen des Herkules, die man im Altertum als das Ende der Welt betrachtete. Karls Devise lautete nun Plus ultra, denn er wollte sein Reich auf die neu entdeckte Welt von Amerika ausdehnen. Sein Interesse an den Symbolen und Motiven des römischen Imperialstaates war recht ausgeprägt. Er beschäftigte Gelehrte wie den Humanisten Hubert Goltzius, der ihm Auskunft über Sinn und Bedeutung der antiken Symbole gab, die besonders auf kaiserzeitlichen römischen Münzen überliefert waren.



Abb. 17

Viele der imperialen Motive waren aus der umfangreichen Bildpropaganda des Kaisers Augustus hervorgegangen. Dazu zählte auch das Motiv der Profectio Augusti. Die profectio ist der Auszug des Heerführers. Dieser militärische Ritus sollte den Römern die Kampfbereitschaft und Entschlossenheit ihres Anführers vor Augen führen. Den Römern der Kaiserzeit galt militärische Führerschaft als hohe Staatstugend.



Tizian, Profectio Karls V., Madrid, Museo del Prado

Denar des Lucius Severus, Profectio Augusti

Abb. 18

Karl V. eignete sich solches antike Gedankengut an. Seinen Hofmaler Tizian hielt er an, die kaiserlichen Bildnisse entsprechend zu gestalten. So zeigt Tizians Reiterbildnis mit Speer den Kaiser im antiken Gestus der Profectio, des Auszuges. Aus Anlass des Sieges bei Mühlberg demonstriert der Kaiser in diesem Gemälde militärischen Führungsanspruch nach einem antikem Staatsritual.

Der Speer hatte bei den römischen Cäsaren eine symbolische Funktion. Der ungarische Althistoriker Andras Alföldi schrieb in den 1950er Jahren einen Aufsatz über seine Bedeutung. Er spricht von *hasta summa imperii*. Danach verkörperte der Speer (*hasta*) die höchste Staatsgewalt, die militärische Aktivität im Sinne des patriotischen Schutzes für das Staatswesen verlangt. Der patriotische Aspekt des Motives lebte im christlichen Mittelalter fort. Man stellte Ritterheilige als Reiter mit Speer dar.



Michele Giambono,  
San Chrysostomo,  
Venedig, San Trovaso

Abb. 19

Ein Beispiel dafür ist Giambonos Fresko des San Chrysogonus in der venezianischen Kirche San Trovaso, welches Tizian sicherlich gekannt hat.



Abb. 20

Indes verwandte Karl V. den Speer nicht nur im Reiterbildnis. Der Mailänder Bildhauer Leone Leoni schuf 1552 eine lebensgroße Bronzeplastik, die sich heute im Prado befindet. Darin triumphiert Karl V. mit einem Speer über den zu seinen Füßen angeketteten Furor, die Raserei. Ursprünglich erschien der Kaiser klassisch nackt, doch verhalf ihm das Schamgefühl späterer Jahrhunderte noch zu einer Rüstung. Am Sockel der Plastik prangt eine Inschrift, die uns über den Sinn der Darstellung aufklärt. Sie lautet: *Caesaris Virtute Dominus Furor* (Die Tugend Cäsars zähmt das Wüten). Auch hier tritt der Kaiser also als Cäsar auf und der Speer bekräftigt seine staatliche Souveränität.



Polyklet, Doryphoros  
(Speerträger), Neapel  
(um 460 v. Chr.)

Augustus von Prima porta  
Rom, Vatikanische Museen,  
(nach 20 v. Chr.)

Abb. 21

Schon Augustus hatte sich in Anlehnung an den sogenannten Doryphoros, einer berühmten Statue des Griechen Polyklet, als Speerträger darstellen lassen.



Abb. 22

In Leonis Statue zähmt Karl V. den Furor, jenen rasenden Ungeist, der die protestantischen Fürsten dazu verführt hatte, gegen die heilige Ordnung des Reiches und der Kirche aufzubegehren. Den Protestantismus erklärte sich der Habsburger als ein von Tollheit gelenktes Zerschlagen der festgefügt christlichen Weltordnung. Der Speer des Staatslenkers richtete sich gegen die protestantische Raserei als handele es sich um den tobenden kalydonischen Eber. Tatsächlich fand man am kaiserlichen Hof Gefallen an dieser Gleichsetzung des Protestantismus mit der Tierwelt und bezeichnete den sächsischen Kurfürsten Johann-Friedrich als einen rasenden Eber. Dank schuldete man für diese Metapher Papst Leo X., denn der hatte Martin Luther als Wildsau im Weinberg Gottes charakterisiert.



Leone Leoni, Ferrante Gonzaga (1562-64, aufgestellt 1594), Guastella

### Abb. 23

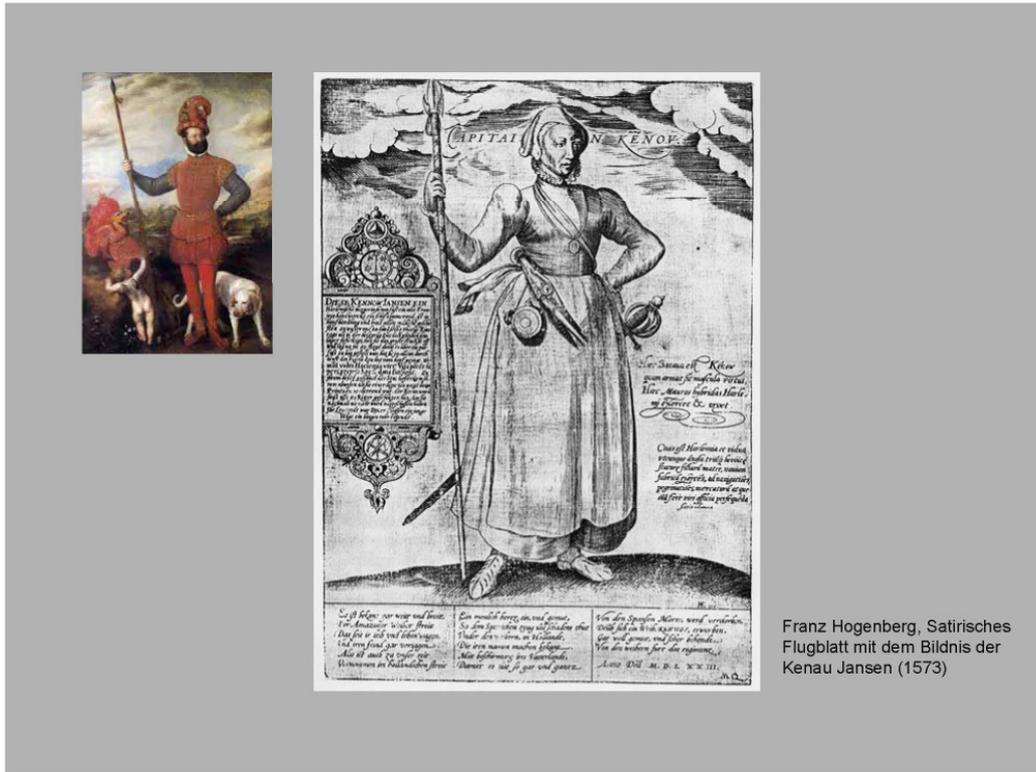
Die kaiserliche Vorliebe für den Speer hatte Folgen. Mehrere Angehörige des habsburgischen Hofes ließen sich nun nach dem Vorbild des Kaisers mit einem Speer konterfeien. 1562 wiederholte Leone Leoni seine kaiserliche Plastik mit dem Bildnis von Ferrante Gonzaga, einem Gefolgsmann des Kaisers.



Abb. 24

Auch Don Juan d'Austria, ein unehelicher Sohn Karls V., der aufgrund seiner militärischen Leistungen europaweite Verehrung als Held genoss, wurde zum Speerträger.

Die aufrecht gestellte Stechwaffe im ganzfigurigen Porträt war zu einer Bildformel geworden, mit der man Loyalität gegenüber dem Hause Habsburg demonstrieren konnte. Dies nutzten die politischen Gegner der Habsburger.



Franz Hogenberg, Satirisches Flugblatt mit dem Bildnis der Kenau Jansen (1573)

Abb. 25

Franz Hogenberg stach ein Flugblatt mit dem Bildnis der Haarlemerin Kenau Jansen, die den Beruf des Schiffszimmermannes ausübte. Als die Spanier 1573 Haarlem belagerten, kam Kenau aufgrund ihrer Courage zu der ungewöhnlichen Porträtehre. Die Bürgerwehr hatte die Stadt bereits aufgegeben, da richtete sie beherzt ein großes Geschütz auf die Belagerer. Ihr Schuss traf den Hut des spanischen Capitano, wie aus dem Flugblatt zu erfahren ist. Diesen verließ daraufhin der Mut, und er ordnete den Abzug an. Hogenberg spottet über die Spanier, indem er die Heldin so darstellt, als hätte sie den sakrosankten habsburgischen Speer dem verstorbenen Kaiser persönlich abgezwungen.

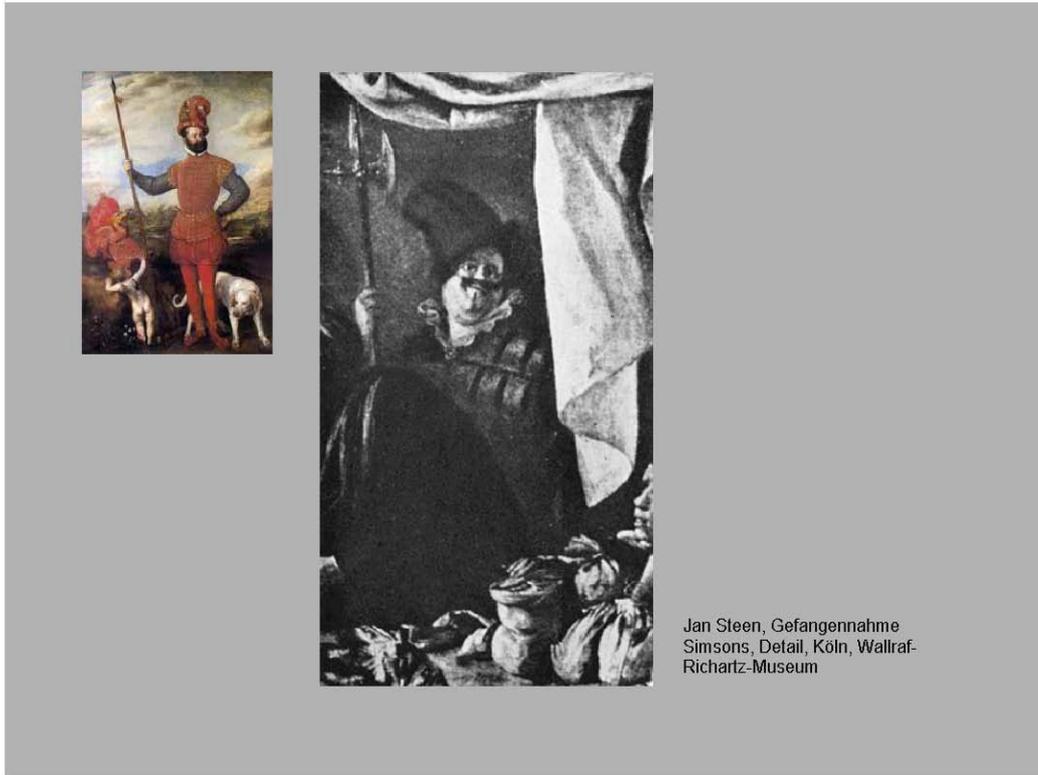


Abb. 26

In den Niederlanden bewahrte man das Spottmotiv bis ins 17. Jahrhundert hinein. So malte Jan Steen in der Gefangennahme Simsons mit komödiantischem Ausdruck einen der römischen Schergen als speertragenden spanischen Capitano.



Tizian, Bildnis eines Edelmannes, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister

Abb. 27

Kommen wir auf das Kasseler Bildnis zurück. Mit dem Wissen um die Sinnbildlichkeit des Speers im 16. Jahrhundert mögen wir annehmen, dass unser unbekannter Aristokrat ein Anhänger des habsburgischen Kaisers war. Wie aber verhalten sich die übrigen Motive des Bildes zu dieser Einsicht?

Zunächst fällt der kleine Amor auf, der einen großen Helm emporhebt, welcher zur Kleidung des Porträtierten gehört. Dieses Motiv hatte eine Tradition in der Malerei.



Piero di Cosimo, Venus und Mars auf dem Liebeslager, Berlin, Gemäldegalerie

Abb. 28

Amor, Sohn der Liebesgöttin Venus, ist der Gott der Liebe. Seit der Antike setzte man Liebe mit Frieden gleich. Venus bezwang den kriegerischen Mars durch ihre Liebe. Liebe und Frieden verhindern Krieg - dies ist die eine alte mythische Anschauung, die noch im Make Love, not War der Flower-Power-Bewegung nachklang. Künstler der Renaissance wie Sandro Botticelli, Piero di Cosimo und andere malten einen von Venus verführten, erschöpften Mars auf dem Liebeslager, dem Amor die Waffen stiehlt. Bei Piero di Cosimo ruht der Kriegsgott friedlich, während sich im Hintergrund Amor mit kleinen Helfern seiner Rüstung bemächtigt.



Peter Paul Rubens, König Henri IV.  
empfängt das Bildnis der Maria de' Medici  
(1621), Paris, Musée du Louvre

Abb. 29

Das Motiv des Mars entwaffnenden Amor war in der Renaissance weit verbreitet. Zuweilen findet es sich in höfischen Bildprogrammen, wobei die Friedenssymbolik oft in Gestalt einer Hochzeitsallegorie auftrat, da man politische Hochzeiten als Friedensdiplomatie ansah. In diesem Sinne malte Peter Paul Rubens König Heinrich IV. von Frankreich beim Empfang des Bildnisses seiner künftigen Gemahlin Maria de' Medici. Da ihr Bildnis dieselbe betörende Wirkung hat, wie der Anblick der Liebesgöttin, ist der Gemahl befriedet, was Amor die Gelegenheit zur Aneignung seiner Waffen gibt.



Piero di Cosimo, Venus und Mars auf dem Liebeslager, Berlin, Gemäldegalerie

Abb. 30

Bei Piero di Cosimo sehen wir, dass das Motiv des diebischen Amor, der den Helm des Mars über dem Kopf trägt, schon vor Tizian bekannt war.

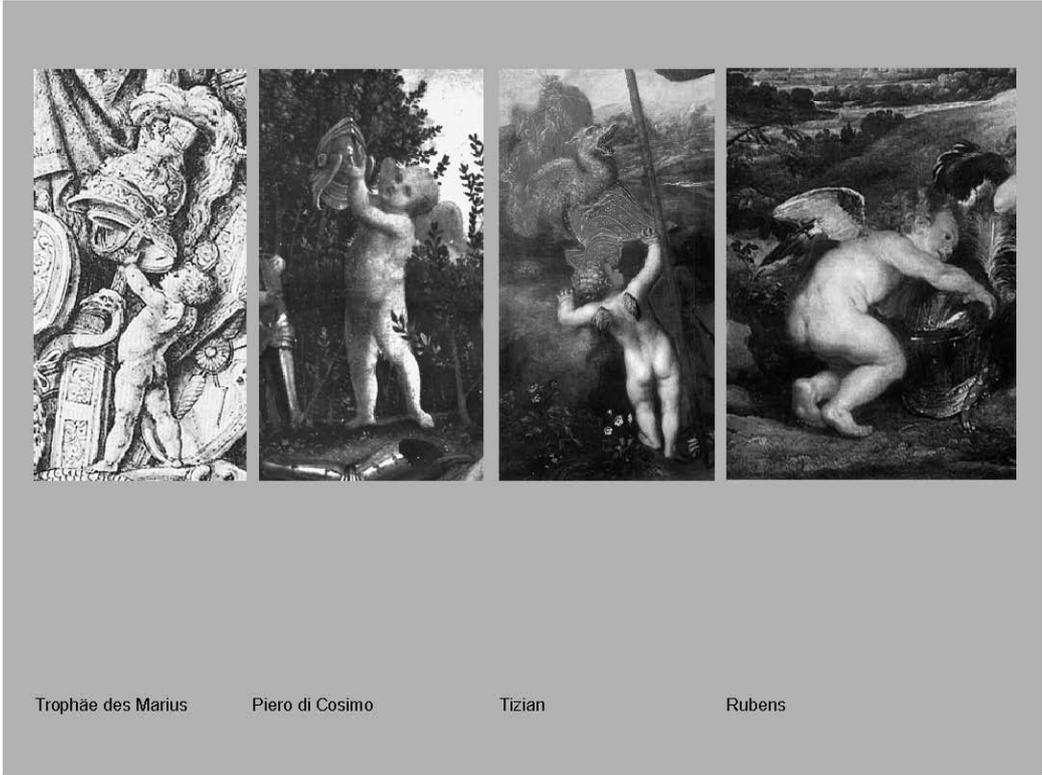


Abb. 31

Es handelt sich auch hier um ein antikes Motiv, nachgewiesen am Trophäenmonument des römischen Feldherrn Marius.

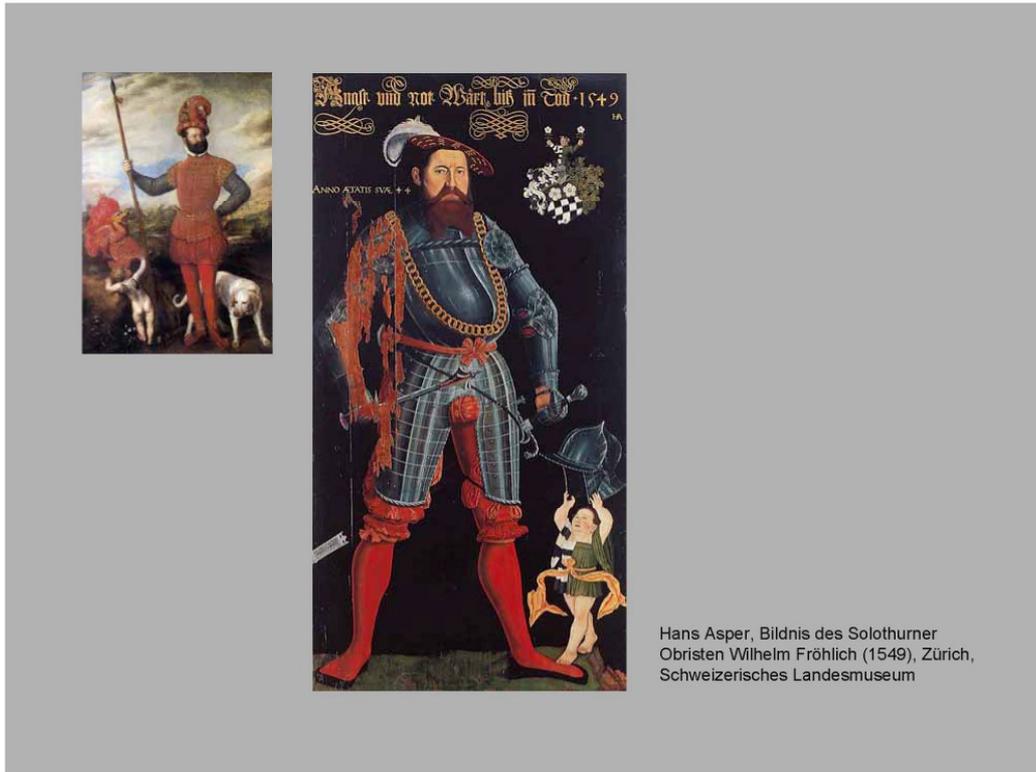


Abb. 32

Auch scheint seine Verwendung im ganzfigurigen Bildnis keine Erfindung von Tizian zu sein, denn ein von Hans Asper gemaltes Bildnis des Solothurner Obristen Wilhelm Fröhlich zeigt den Zusammenhang schon 1549, zu einem Zeitpunkt, von dem - aus noch zu erörternden Gründen - anzunehmen ist, dass er vor der Entstehung des Kasseler Porträts lag.

In beiden Bildnissen geht es um Friedenssymbolik. Tizians Amor hat seine Waffen niedergelegt, um den auf dem Stein abgelegten Kriegshelm zu stehlen. Er schaut daher zu dem Porträtierten auf, um zu beobachten, ob er den Diebstahl unertappt vollziehen kann.



Tizian, Bildnis eines Edelmannes, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister

Abb. 34

Wenn sich eine historische Person als mythologische Gottheit darstellen lässt, so spricht man von einem theomorphen, soll heißen gottgestaltigem Bildnis. Dieser Edelmann ist ein gerüsteter Mars, der von Amor entwaffnet wird. Die Entwaffnung geschieht hier mit dem Einverständnis des Porträtierten, denn dieser schaut demonstrativ in die Gegenrichtung, damit Amor das diebische Werk vollziehen kann. Augenscheinlich lässt sich dieser Mars in der Samtrüstung gern bestehen. Es vermittelt uns neben der Loyalität gegenüber Habsburg ein weiteres Charakteristikum: der Porträtierte schätzt den Frieden mehr als den Krieg.

Bei der Suche nach einer hochrangigen Person aus dem Umfeld des habsburger Kaiserhofes gibt es nur wenige, die es sich erlauben konnten, ihr Bildnis mit der Forderung nach Frieden zu verbinden. Da sowohl Karl V. als auch sein Sohn König Philipp II. von Spanien ihre Politik mit militärischen Mitteln verfolgten, klingt aus den Bildnissen ihrer Gefolgsleute durchweg Kriegsbegeisterung, wie wir ja gesehen haben.

Es soll im Folgenden dargelegt werden, dass in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nur eine bestimmte Person Anlass hatte, ein solches, an die kaiserlich habsburgische Ikonographie angelehntes Herrscherporträt bei gleichzeitigem Bekenntnis zum Frieden in Auftrag zu geben. Es handelt sich um den schon von Herbert Siebenhüner vorgeschlagenen Herzog Emanuele Filiberto von Savoyen, der sich nachweislich 1566 in Venedig aufhielt, wo er Tizian mit dem Kasseler Porträt beauftragt haben mag.

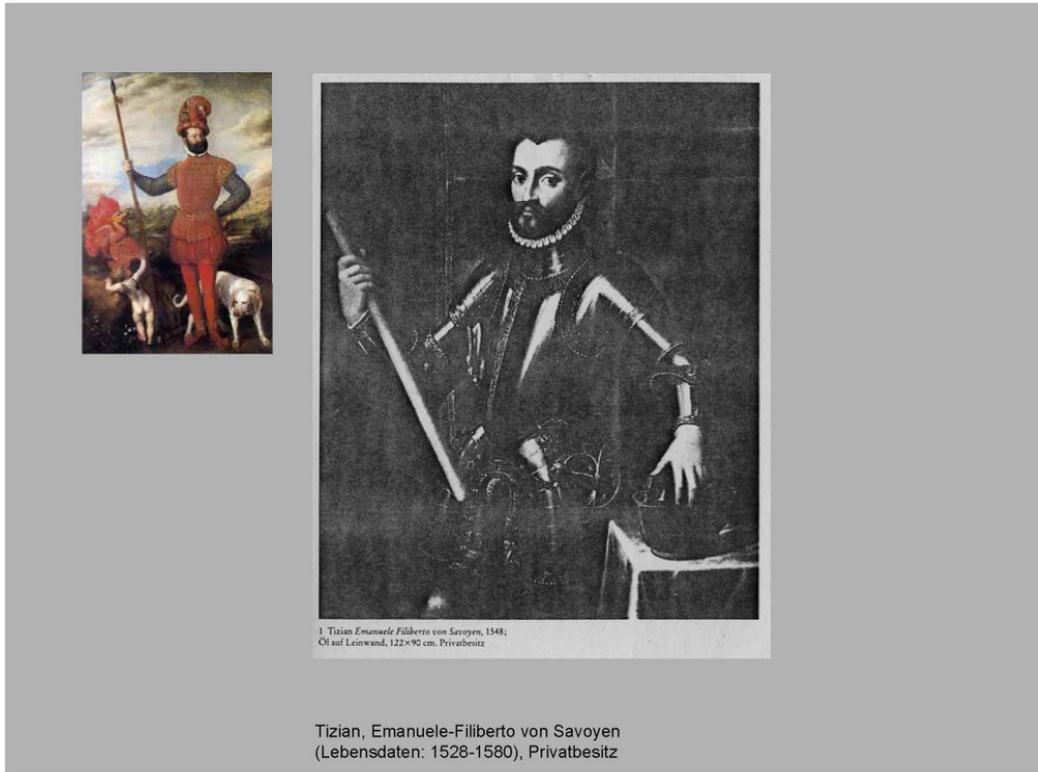


Abb. 35

Zunächst lässt sich das Antlitz mit gesicherten Bildnissen des Herzogs von Savoyen vergleichen.

Dieses frühe malte Tizian 1548 in Augsburg. Es zeigt den Savoyarden im jugendlichen Alter von achtzehn Jahren und ist daher zum Vergleich ungeeignet.



Abb. 36

Einen zuverlässigen Vergleich ermöglicht dagegen ein Porträt aus der Galerie von Schloß Ambras.

Emanuele Filiberto von Savoyen war ein Neffe Karls V. Er suchte die Gunst des kaiserlichen Onkels zu gewinnen, und hatte dafür einen gewichtigen Grund. Er war der Thronfolger des Herzogtums Savoyen. Doch war der zwischen Frankreich und dem Herzogtum Mailand liegende Staat verwüstet. Savoyen war in den seit 1530 nicht mehr abreißenden Konflikten zwischen Karl V. und König Franz I. von Frankreich militärisch zerrieben und von Frankreich und Genf annektiert worden. Der junge Emanuele Filiberto schloss sich Karl V. in der Hoffnung an, durch einen habsburgischen Sieg über Frankreich sein Territorium zurück zu gewinnen. Und dabei erwies er sich als außerordentlich loyal, nahm schon als Siebzehnjähriger an der Schlacht von Mühlberg teil und wohnte 1548 dem Reichstag in Augsburg bei, wo er Tizian kennen lernte.



Rubens nach Tizian, Karl V., Berlin,  
Deutsches Historisches Museum



Jean Clouet, König Franz I. von Frankreich,  
Paris, Louvre

### Abb. 37

Die Feindschaft zwischen Karl V. und dem König von Frankreich, unter der Savoyen so litt, bestand seit der Kaiserwahl von 1519. Es war bekanntlich die habsburgische Allianz mit den Fuggern, welche die deutschen Kurfürsten gegen die Wahl des französischen Königs zum Kaiser einstimmt. Über zwei Jahrzehnte hinweg erfuhr Karl V. dann Widerstand aus Frankreich. Im 15. Jahrhundert waren die Habsburger mit ihrer Heiratspolitik sehr erfolgreich gewesen. Man sagte: Tu felix Austria nube (du glückliches Österreich heiratest). Schwägerung und Verschwiegerung galten damals als Mittel der Politik, da sie den Frieden erzwingen. Gern hätte Karl V. seinen Sohn, König Philipp II. von Spanien mit Margarethe de Valois, der Tochter des französischen Königs verheiratet, um seinen Widersacher so zu entwaffnen. Doch scheiterte der Plan am erwünschten Brautvater.



Antonis Mor, Philipp II. von Spanien  
als Sieger von St. Quentin (um 1559)  
Kloster El Escorial



Alonso Sanchez-Coello, Emanuele- Filiberto  
von Savoyen als Sieger von St. Quentin  
(um 1559) Kloster El Escorial

### Abb. 38

Emanuele Filiberto von Savoyen sah die kommende europäische Macht Philipps II. vorher und bemühte sich durch militärische Leistungen auch um dessen Gunst. 1553 ernannte der König seinen savoyardischen Cousin zum Oberbefehlshaber der spanischen Armee in den Niederlanden. Er führte 1557 den spanischen Oberbefehl in den Schlachten von St. Quentin und Gravelingen. Der habsburgische Sieg über Frankreich war sein Glanzstück. Es verschaffte ihm das Ansehen eines der größten Feldherrn seiner Zeit.



Tizian, Bildnis eines  
Edelmannes, Kassel,  
Gemäldegalerie Alte Meister

Abb. 39

Mit dieser Reputation hatte Emanuele Filiberto also durchaus Grund, sich von Tizian als Kriegsgott darstellen zu lassen, der sich mit dem Speer zum Hause Habsburg bekennt. Allerdings ist die Selbstdarstellung als Mars eine unzweideutige Anspielung auf Frankreich.



Abb. 40

Franz I. ließ sich nämlich in der Gestalt des Kriegsgottes verherrlichen, und viele französische Könige folgten ihm darin nach. Wir haben schon ein spätes Beispiel dafür gesehen, nämlich Rubens Bildnis von Heinrich IV. Zu den frühen zählt eine Miniatur, die den französischen König in der Gestalt und mit den Attributen mehrerer mythologischer Gottheiten zeigt. Schwert und Helm illustrieren den Kriegsgott, dessen Eigenschaft die erste Zeile des begleitenden Verses mit den Worten bekräftigt, im Krieg sei Franz ein rasender Mars.

Ein beredtes, aber nicht realisiertes Beispiel ist ein 1543 von Benvenuto Cellini konzipiertes Standbild des Königs, das einen Brunnen im Garten von Fontainebleau bekronen sollte. In seiner Autobiographie gibt der italienische Bildhauer eine an Franz I. gerichtete Beschreibung des Werkes : "In der Mitte ist ein Fußgestell, ein wenig höher als das Gefäß des Brunnens, darauf eine nackte Figur von großer Anmut steht: sie hält mit der rechten Hand einen zerbrochenen Speer in die Höhe,[...] Diese Figur soll Eure Majestät selbst abbilden, denn Ihr seid der Kriegsgott und einzig Tapfere in der Welt,..."

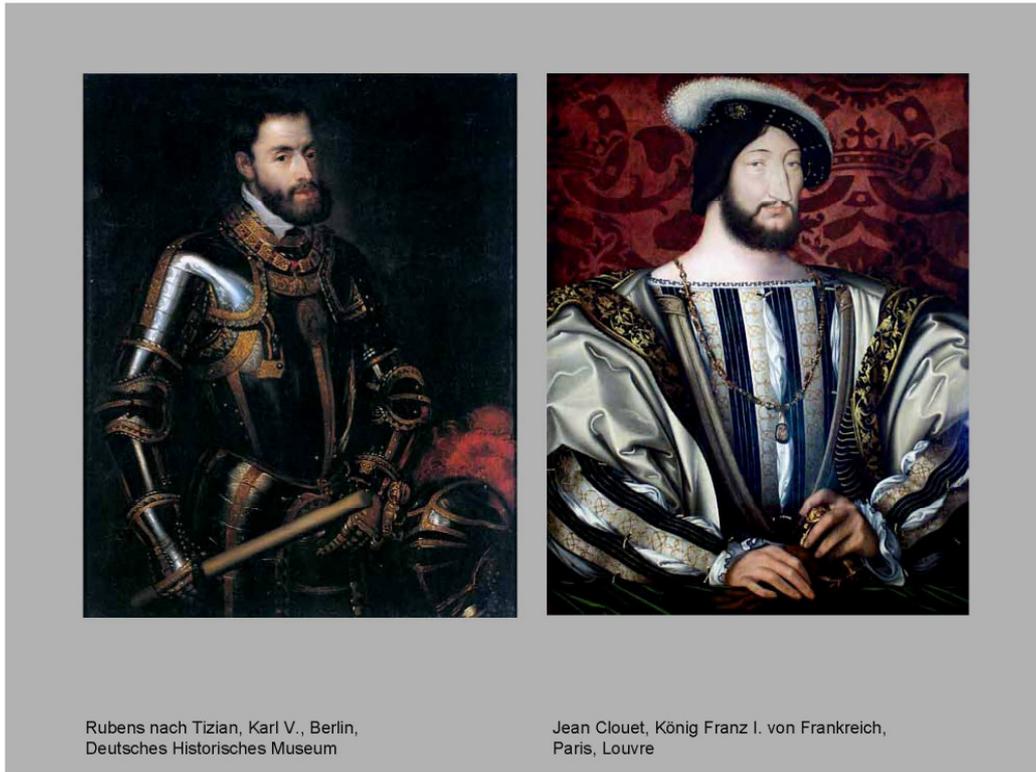


Abb. 42

Der über dem Brunnen als Mars auftretende König von Frankreich hielt also einen zerbrochenen Speer in seiner Hand. Natürlich war dies eine Anspielung auf das sakrosankte Attribut Karls V. Aber auch die gleichzeitige Selbststilisierung des Königs als Gott des Krieges richtete sich gegen Habsburg. Die seit der Kaiserwahl 1519 bestehende Rivalität zwischen Habsburg und Valois erreichte 1525 ihren ersten Höhepunkt. In der Schlacht von Pavia setzte Karl V. den König von Frankreich gefangen und nahm ihn mit nach Spanien. Für die Freilassung verlangte er ein Heiratsversprechen. König Franz sollte Eleonore von Habsburg, die Schwester des Kaisers heiraten. Mit dieser Verschwägerung wollte er den Widerstand seines Gegners brechen.

Aber Franz hatte nicht die Absicht, Frieden zu schließen und so ging er nur zum Schein auf das Eheversprechen ein. Während seiner Festsetzung in Madrid hatte seine Mutter, Louise von Savoyen, eine Regentschaft über Frankreich ausgeübt. Nachhaltig hatte sie sich um die Beendigung des Konfliktes zwischen den Häusern Valois und Habsburg bemüht. Im sogenannten Damenfrieden von Cambrai schloss sie 1529 mit der habsburgischen Erzherzogin Margarete einen Friedensvertrag, den ihr Sohn durch den Vollzug der Ehe mit der Schwester des Kaisers bekräftigen sollte. Der inzwischen freigelassene weigerte sich aber nun, die Ehe mit Eleonore von Habsburg zu vollziehen. Er tat dies wohlwissend, dass die Heirat den Frieden zwischen Frankreich und Habsburg erzwungen hätte. Franz wollte jedoch gegen Karl V. Krieg führen. Um dies bildhaft darzustellen, suchte er die theomorphe Verkleidung als kriegerischer Mars, der den Verführungskräften der Venus widersteht, soll heißen, der sich der friedensstiftenden Heiratspolitik widersetzt.

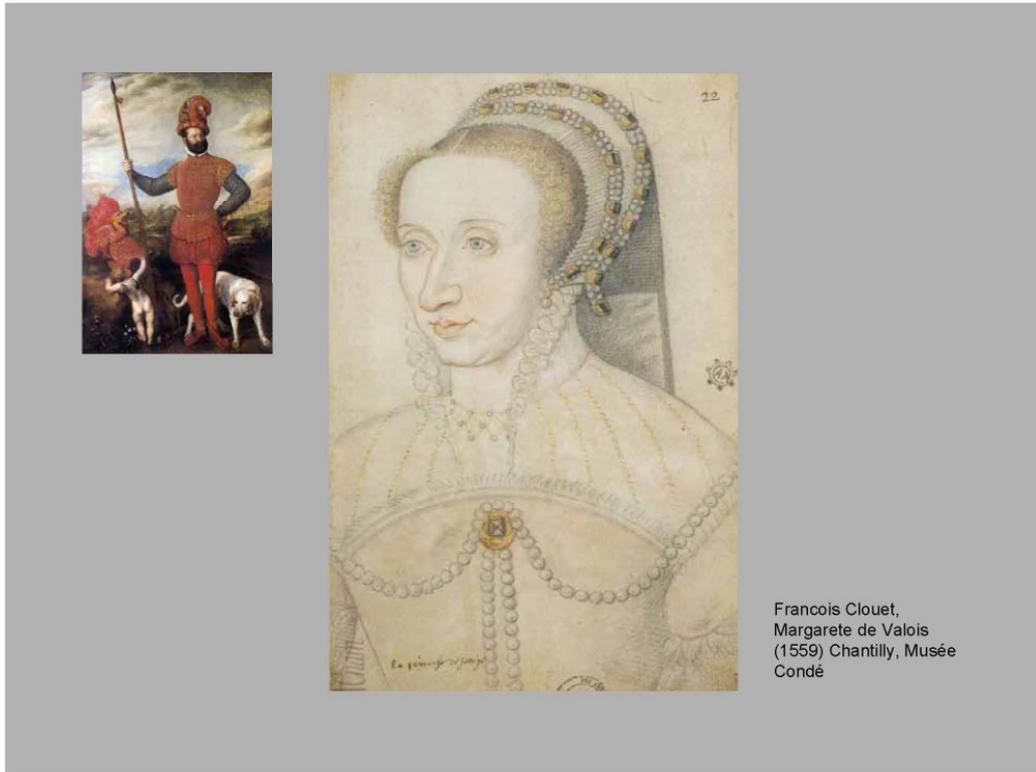


Rosso Fiorentino, Mars und Venus,  
Paris, Louvre,  
Departement des Arts graphiques

Abb. 43

Im Jahre 1529 richtete ganz Europa sein Augenmerk auf das Liebesleben des französischen Königs, in der Hoffnung auf eine Beendigung des Konfliktes zwischen Habsburg und Valois. Der in Venedig ansässige Schriftsteller Pietro Aretino suchte stets nach aktuellen Themen. Er scheute keinen Skandal, um sich bekannt zu machen. Und so fühlte er sich berufen, dem König einen provokanten öffentlichen Brief zu schreiben, in dem er ihn aufforderte, das in Madrid gegebene Heiratsversprechen einzulösen. Aretino suchte damit die Gunst Karls V. zu gewinnen. Wohl in diesem Zusammenhang entstand eine an den König adressierte Zeichnung von der Hand des Malers Rosso Fiorentino. Sie zeigt einen von Amor entwaffneten Mars, der sich vor Venus geniert. Die androgynen Züge und sein zierliches Genital sollten wohl besagen, daß der König von Frankreich den Vollzug der Ehe aufgrund homoerotischer Neigung und schwächerer Physis verweigert. Das satirische Blatt war vermutlich eine Art Anlage zu Aretinos Brief.

Wir haben gesehen, dass nicht nur die habsburgische Bildpropaganda – in Hogenbergs Flugblatt der mutigen Haarlemerin Kenau Jansen – sondern auch die französische zur Zielscheibe öffentlichen Spottes wurde. Hohe politische Macht bewegt sich stets im Fokus der Satire – man denke an das politische Kabarett unserer Tage. Während aber heute meist persönliche Merkmale oder private Ereignisse parodiert werden, so zielte der Spott des 16. Jahrhunderts auf die Selbstüberhöhung der Herrscher als Götter und Cesaren.



Francois Clouet,  
Margarete de Valois  
(1559) Chantilly, Musée  
Condé

Abb. 44

Tizians Kasseler Bildnis des Herzogs Emanuele Filiberto von Savoyen ist dagegen keine Satire, sondern ein seriöses Herrscherporträt. Die darin geübte Verwendung konkurrierender politischer Symbole erklärt sich aus der besonderen historischen Rolle des Savoyarden. Als oberster spanischer Feldherr hatte er 1557 eine Armee von 40.000 Söldnern – die größte Armee des 16. Jhs. - zum Sieg über Frankreich geführt. Damit gelang ihm die Beendigung des Konfliktes zwischen Habsburg und Frankreich – ein Verdienst von historischer Tragweite.

Im Friedensvertrag von Chateau Cambrésis wurde eine Doppelhochzeit zur nachhaltigen Sicherung des Friedens ausgehandelt: König Philipp von Spanien vermählte sich in Paris mit der Tochter des Königs von Frankreich und Emanuele Filiberto heiratete Margaretha de Valois, die Schwester des inzwischen regierenden französischen Königs Heinrich II. Die beiden Allianzen bekräftigten das Ende der Feindschaft zwischen Habsburg und Valois und die Restituierung des Herzogtums Savoyen. Man kann heute kaum noch nachvollziehen, welche Bedeutung die Zeitgenossen diesem Vorgang beimaßen, da ihn die Geschichtsschreibung späterer Jahrhunderte aus den Augen verlor. Der nachfolgende spanische Krieg in den Niederlanden und die Hugenottenverfolgung verschatteten die vorangegangene Aussöhnung zwischen den Lagern, in der die Zeitgenossen den Beginn einer neuen Epoche sahen.

Nach der Hochzeit wurde das Herzogtum Piemont von Frankreich geräumt und 1563 zog Emanuele Filiberto mit seiner französischen Gemahlin und einem Hofstaat in das befreite Turin ein. Für den Herzog war es ein glänzender Erfolg und er hatte allen Grund, sich dafür von Tizian in einem ganzfigurigen Bildnis, verherrlichen zu lassen. Das Kasseler Porträt entstand vermutlich 1566, während eines nachgewiesenen Aufenthaltes des Savoyarden in Venedig. Die Malweise stimmt überein mit anderen Werken aus dieser Zeit, in der Tizians etwas lockerer gemaltes Spätwerk begann.

Da die Feindschaft gegenüber Frankreich durch ihn ein friedliches Ende gefunden hatte, ist es erklärbar, dass Emanuele-Filiberto die gegensätzlichen propagandistischen Sinnbilder, den kaiserlichen Speer und den französischen Kriegsgott, auf sein Bildnis bezog.

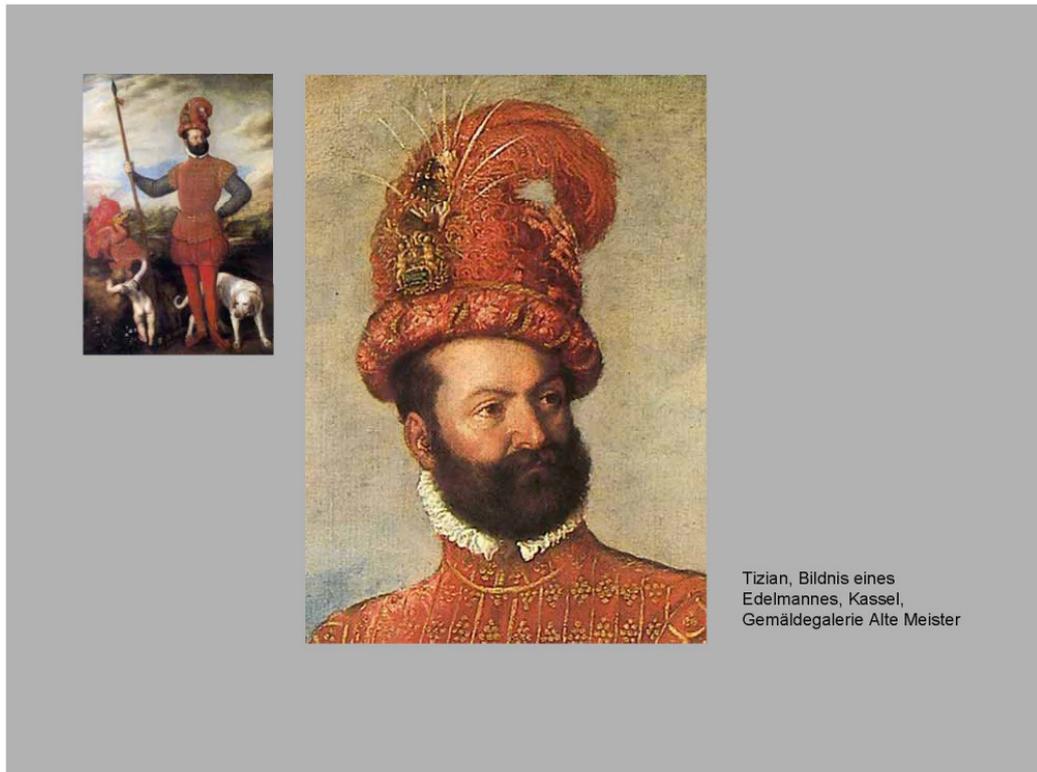


Abb. 45

Die Aussöhnung erklärt auch die übrigen Motive des Porträts. Sicherlich ist Ihnen bereits die merkwürdige Kopfbedeckung aufgefallen, die der Herzog trägt. Es ist ein aus Wolle gestrickter Hut, an dem eine Schmuckagraffe und einen Straußenfeder prangen. Hans Ost glaubte darin, zum Mythos des Meleager passend, einen Jagdhut zu erkennen. Nun bildete die Jagd ohne Zweifel ein wichtiges Feld der fürstlichen Selbstdarstellung. Jedoch geht es in Tizians Bildnis nicht um allgemeine höfische Repräsentation. So ist denn der Strickhut auch keinesfalls als Jagdhut, sondern als ein weiteres Rädchen im allegorischen Uhrwerk von Tizians außergewöhnlichem Porträt anzusehen. Die zeitgenössischen Betrachter erkannten in dem Hut ein politisches Symbol, das wenige Jahre zuvor in der Auseinandersetzung zwischen Habsburg und Valois entstanden war.



Abb. 46

Den Inhalten seiner Erziehung gemäß hatte Heinrich II. die Feindschaft gegenüber Habsburg nach dem 1547 erfolgten Tod seines Vaters zunächst weiter gepflegt. 1552 ließ er eine Bildnismedaille prägen, deren Revers zwischen zwei Dolchen einen zylindrischen Strickhut mit Krempe und rundem Abschluss zeigt, wie ihn Tizians Herzog von Savoyen trägt.



Abb .47

Dieses Motiv ging auf antike römische Münzen zurück, welche die Republikaner nach der Ermordung Julius Cäsars hatten prägen lassen. Die Dolche sind jene des Brutus und des Cassius, die Cäsar an den Iden des März erstochen hatten. Der Hut dazwischen ist der sogenannte Pileus, eine aus Wolle gestrickte Kopfbedeckung, die freie Römer und freigelassene römische Sklaven trugen. Er war ein Freiheitssymbol der Republikaner, die Cäsar als Tyrannen betrachteten. Später, in der Kaiserzeit, wurde der Pileus dann zu einem allgemeinen Sinnbild der Freiheit Roms. Libertas bekam ihn als Attribut, wie hier auf dem Aureus des Caracalla zu sehen.



Abb. 48

Da sich Karl V. als neuerstandener Julius Cäsar feiern ließ, lag es auf der Hand, dass seine Gegner die Schattenseiten des antiken Vorbildes zu gegenpropagandistischen Zwecken nutzten. Heinrich II. fügte dem Symbol des Brutus die Inschrift: Libertas. Vindex libertatis germaniae hinzu. Der Ehrentitel vindex libertatis (Bürge der Freiheit) ging auf Kaiser Augustus zurück, der sich in seinem Tatenbericht, den Res Gestae, als Befreier Roms stilisiert hatte. Ebenso sah sich der König von Frankreich nun als Befreier des deutschen Reiches.

Er sandte seinen gebildeten Diplomaten Jean de Fresse zu den deutschen protestantischen Fürsten, um diese auf eine Allianz gegen Karl V. einzustimmen. In Moritz von Sachsen und dem hier in Kassel regierenden Landgrafen Wilhelm IV. fand er Alliierte. Während des Aufenthaltes in Deutschland schrieb er dem König einige Depeschen. Er riet ihm, die „Herzen Deutschlands“ zu erobern, indem man an die seit der Frankenzeit bestehende uralte Bruderschaft zwischen Deutschen und Franzosen erinnere. Daraufhin wurde in Paris eine Sendtschrift an die Churfürsten und Stende des Heiligen Römischen Reiches verfasst und gedruckt. Der humanistisch gebildete De Fresse ersann die Verwendung des Pileus mit den Dolchen, die auch den Titel der Schrift ziert (Caspar Hirschi, Wettkamp der Nationen, Göttingen 2005, p. 483).

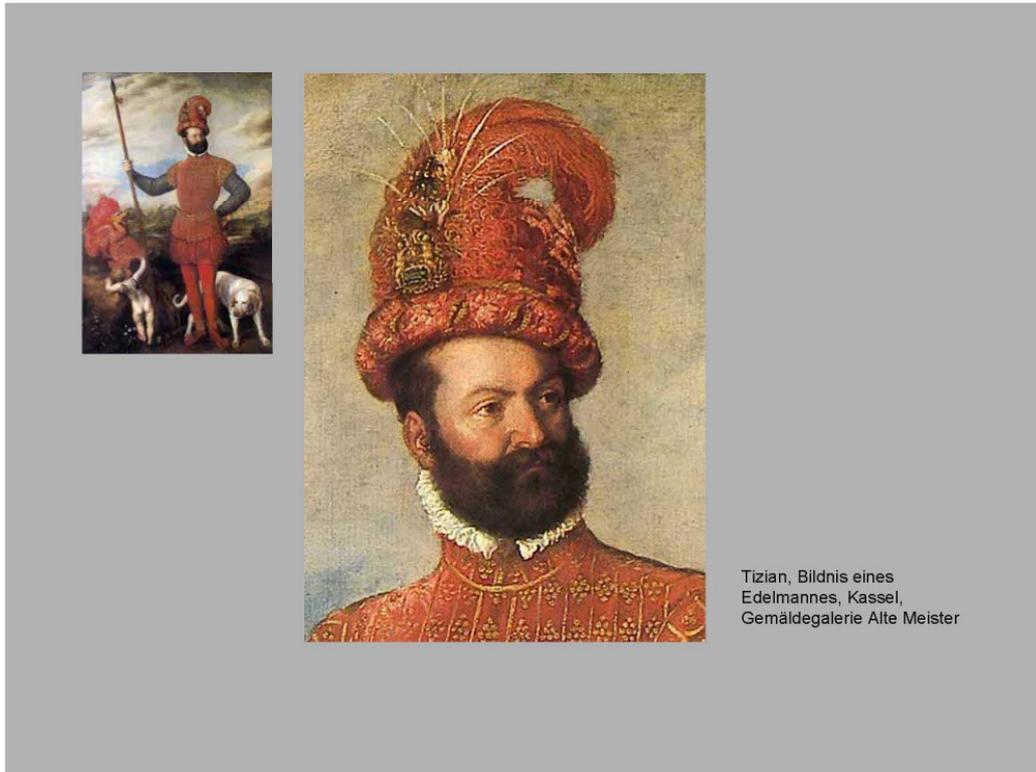


Abb. 49

Der antike Pileus, der unprätentiöse Strickhut, war das französische Symbol der Befreiung Deutschlands von der habsburgischen Herrschaft gewesen. Mit dem Friedensvertrag von Cateau-Cambresis verlor es diese Bedeutung und fügt sich nun in Tizians Bildnis zur französischen Kriegsgottsymbolik, zum Zweck, die historisch bedeutsame Aussöhnung zu verbildlichen. Man könnte aber auch vermuten, dass der Herzog den Pileus noch als Sinnbild der Befreiung Savoyens verstand. Sollte dies zutreffen, so dürfte er es aber für sich behalten haben, um seine neuen französischen Freunde nicht zu brüskieren.

Die Hochzeit des Herzogs von Savoyen mit Margarite de Valois gab dem französischen Hofpoeten Pierre Ronsard Anlass für eine Reihe von Lobgedichten, zu denen ein panegyrischer Discours für Emanuele Filiberto und ein Chant pastoral für Marguerita zählen. Ronsard erwähnt dabei, der Herzog habe sich an der Jagd Karls V. auf die deutschen Fürsten beteiligt. Es erinnert uns an den imperialen Speer und den rasenden Eber.



Tizian, Bildnis eines Edelmannes, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister

#### Abb. 50

In der Casuallyrik der französischen Hofpoeten findet man auch Hinweise, die für die Deutung der Landschaft des Bildnisses aufschlussreich sind. Die schneebedeckten Berge im Hintergrund rechts mögen das piemontesische Alpenvorland darstellen (Piemont = ai piedi della montagna)



Tizian, Bildnis eines Edelmannes, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister

#### Abb. 51

Die savoyardische Landschaft ist als Folge der Annektierung verwüstet, doch dort, wo Amor sich der Rüstung des Mars bemächtigt, das heißt, wo der Frieden zurückkehrt, gedeihen Blumen.

Die Anwesenheit des diebischen Amor verweist auf Venus, die selbst abwesend ist, deren Macht sich jedoch in der Eheschließung zeigt.



Peter Paul Rubens, König Heinrich IV.  
empfängt das Bildnis der Maria de' Medici  
(1621), Paris, Musée du Louvre

Abb. 52

Später sollte Rubens, wie wir hier nochmals sehen, das Motiv des Mars bestehenden Amor wiederholen, und zwar als Hinweis auf die Macht der Venus bei der Eheschließung Heinrichs IV. Zu den gängigen Motiven solcher Hochzeitsallegorien gehörte die Anwesenheit der drei Grazien. Juno, Minerva und Venus verkörperten die Eigenschaften der Braut, nämlich Mütterlichkeit, Tugend und Schönheit. Rubens malte Juno und Minerva, aber er verzichtete auf Venus, denn es ist die Braut selbst, deren im Bildnis gegenwärtige Schönheit dem zukünftigen königlichen Gemahl die Waffen abzwingt, derer sich Amor bemächtigt.

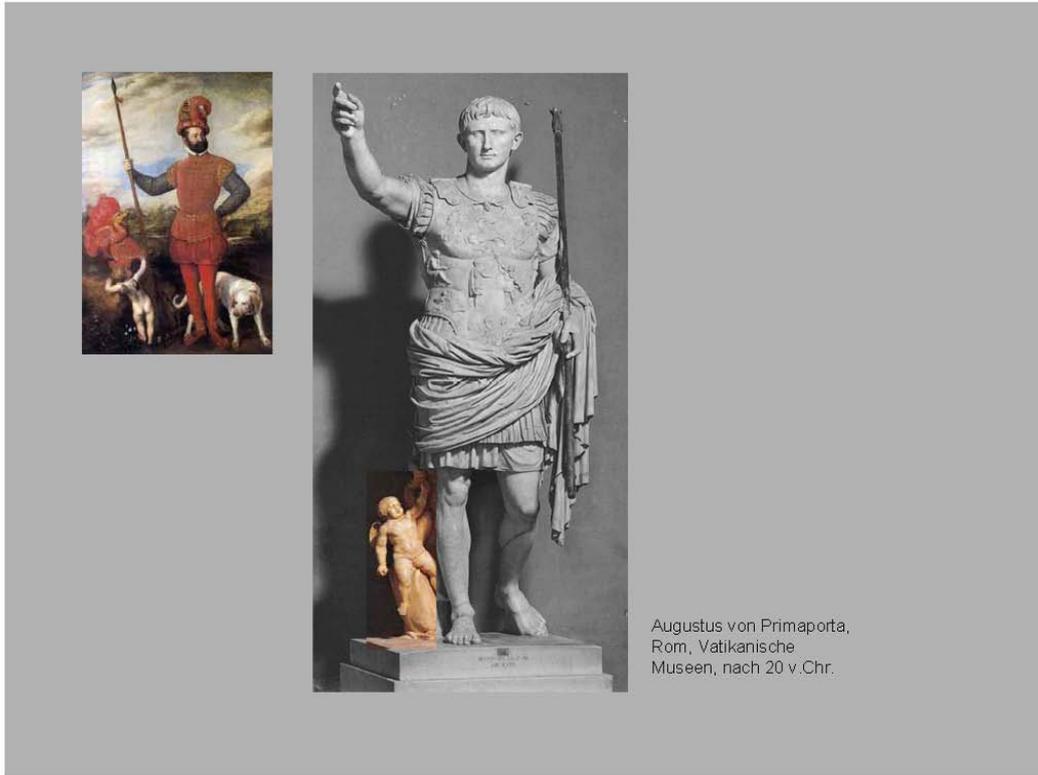


Abb. 53

Das Motiv des Amor als indirekten Hinweis auf Venus führt uns ein weiteres mal zurück zur imperialen römischen Herrscherikonographie. Schon Augustus ließ sich von einem kleinen Amor begleiten. Bei ihm war das Motiv ambivalent symbolisch. Zum einen verwies es auf Venus als Ahnherrin der Julischen Dynastie, zum anderen aber war es ein eleganter Hinweis auf den Frieden, die Pax Romana. Der Mythos von Mars und Venus als Sinnbild des Friedens hatte einen festen Ort in der augusteischen Bildpropaganda. Mit Blick auf Speer und Amor zeigt der Vergleich des Kasseler Bildes mit der Augustusstatue von Prima Porta, das Tizian mit antiken Motiven arbeitete.



Tizian, Bildnis eines Edelmannes, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister

Abb. 54

Tizians Amor spielt auf den Frieden an, den Savoyen dank Emanuele-Filiberto genießt. In einem Hochzeitsgedicht verglich der französische Hofpoet Joachim du Bellay Margerete von Savoyen mit Venus, welche "die Gaben göttlicher Schönheit" besitze. So ist es ihr Amor, der den von Tizian porträtierten Gemahl entwaffnet. Im Verborgenen stellt sie Venus dar, die ihren Sohn veranlaßt, Mars abzurüsten.



Tizian, Bildnis eines Edelmannes, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister

#### Abb. 55

Der zeitgenössische Betrachter, der um den politischen Hintergrund des Bildnisses wusste, konnte den friedentiftenden Einfluss der Gemahlin auch an den unterhalb Amors wachsenden Blumen erkennen. Anlässlich der Pariser Hochzeit beklagte der Dichter Ronsard, dass Frankreich Margarethe nun verliere und er beneide Savoyen, weil man "auf seinen Feldern und Bergen nun immerzeit Blumen unter den Füßen finde." Emanuele Filiberto hatte Ronsard daraufhin freudig geantwortet: "Streut Blumen aus, das goldene Zeitalter kehrt zurück, komm Magherita, die du uns die Freiheit und den Frieden wiederbringst" Es dürfte dies gemeint sein, wenn Tizian unter dem friedentiftenden Amor einige Blumen in die verwüstete Landschaft malte. Sie waren ein antikes Friedensmotiv. Schon Ovid beschrieb das Goldene Zeitalter als Reich des Friedens, in dem "ewiger Frühling herrscht, und mit lauem und freundlichen Wehen Zephyrlüfte die Blumen fächeln, die niemand gesät."



Tizian, Bildnis des Emanuele-Filiberto von Savoyen (1528-80) (wohl 1566 gemalt), Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister

Abb. 56

Ich komme nun zum Ende.

Wir haben gesehen, dass die Motive des Bildes auf die historischen Taten des Porträtierten anspielen. Tizian malte für den Herzog von Savoyen ein repräsentatives Staatsporträt, das man auch eine Friedensallegorie nennen könnte. Die Zeitgenossen rühmten den venezianischen Maler für sein Vermögen, ein Bildnis lebendig zu gestalten. Dies gelang ihm auch mit dem ganzfigurigen Herzog von Savoyen, trotz der komplexen inhaltlichen Vorgaben. Er verstand es, den Bildzeichen Leben einzuhauchen. Er setzte die ergänzenden Motive zurückhaltend ein und verwob sie gestisch miteinander, so dass sich dem Betrachter ein elegantes Bildnis mit Unterhaltungswert darbietet. Es gibt eine menschliche Beziehung zwischen dem diebischen Amor und dem Porträtierten. Und selbst der Hund wirkt natürlich, sein Blick verrät Interesse an irgendetwas in der Landschaft des Bildes.

Weil Tizians Gemälde aber diese künstlerischen Qualitäten hat, wirkt es auf uns heute noch ansprechend und lebendig. Es ist ein außergewöhnliches Werk, den aufwendigen Porträts vergleichbar, die der Venezianer für Karl V. malte und es ist ein Glanzpunkt der Kasseler Gemäldegalerie Alte Meister.

Damit sei genug zum Inhalt des Bildes gesagt. Abschließend möchte ich noch kurz auf das Schicksal des Bildes in der Zeit vor seiner Ankunft in Kassel eingehen.

1648 stellte der Venezianer Carlo Ridolfi den Herzog von Savoyen in eine Reihe illustrier Potentaten, zu der noch König Franz I. von Frankreich, Eduard von England und Sultan Suleiman zählen. Es ist unwahrscheinlich, dass er Tizians vorhin gezeigtes Jugendbildnis des Herzogs meinte. Sein Hinweis könnte sich aber auf unser Bildnis beziehen. In einem Turiner Inventar von 1635 heißt es: "Ritratto del Ser. Duca Emanuel Filiberto. Di Titiano. Mal ritocco." Es ist denkbar, dass sich dieser Eintrag auf das Kasseler Bildnis bezog. Siebzig Jahre nach seinem Entstehen mag das Bild bereits gealtert und einer mittelmäßigen

Restaurierung anheim gefallen sein. Heute ist es in einem guten Zustand, aber das muss ja nicht immer so gewesen sein.

- 1732 wurde Tizians Gemälde in der Pariser Auktion des königlichen Silberbewahrers De La Chataignere versteigert.

- 1742 wurde es mit dem Inventar des Pariser Hotel de Soissons versteigert.

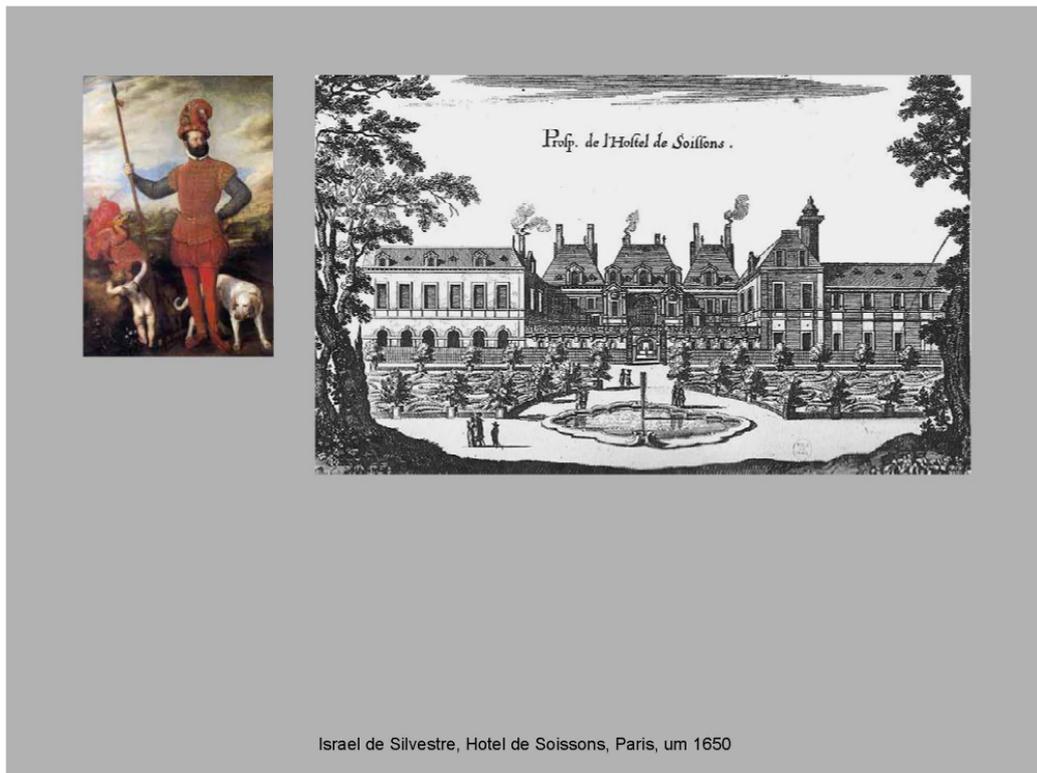


Abb. 57

- 1756 erwarb der Gerard Hoet das Bild für Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel aus der Sammlung des Duc de Tallard in Paris.

Landgraf Wilhelm erwarb das Bild 1756 für 1140 livres aus der Sammlung des Duc de Tallard in Paris. In diese war es 1742 infolge der Auflösung des Inventar des Pariser Hotel de Soissons gelangt. Zehn Jahre zuvor war es in einer Auktion des königlichen Silberbewahrers De La Chataignere versteigert worden. Das Hotel de Soissons befand sich im Besitz des Prinzen Vittorio-Amadeo von Savoyen-Carignano.

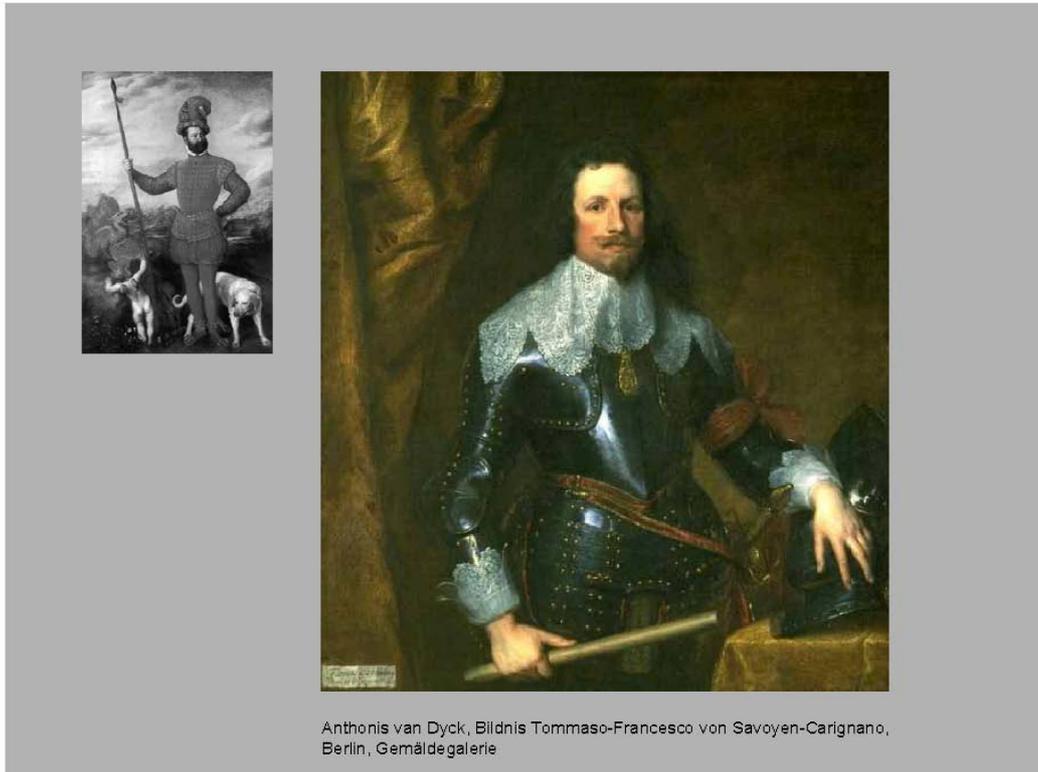


Abb. 58

Die bei Turin gelegene Herrschaft Carignano war 1625 als Apanage für Tommaso von Savoyen, einen Enkel von Emanuele-Filiberto entstanden. Er heiratete 1625 in Paris Marie de Bourbon Condé, Gräfin von Soissons. Aus dieser Verbindung gingen später der edle Ritter Eugen von Savoyen sowie das italienische Königshaus hervor. Durch die Heirat mit der Bourbonin kam Tommaso in den Besitz des Hotel de Soissons. Wenn Tizians Gemälde nicht nachweislich zuvor im Besitz des königlichen Silberbewahrsers gewesen wäre, so könnte man nun leicht vermuten, dass Tommaso von Savoyen es zu Zwecken der repräsentativen Ausstattung des Hotel de Soissons von Turin nach Paris überführte. Es ist denkbar, dass Vittorio-Amedeo von Savoyen-Carignano das Bild 1732 aus vorübergehendem Besitz des königlichen Silberbewahrsers für die Familie zurückerwarb. Unter ihm war das Hotel de Soissons ein berühmter Spielsalon und sein Tod führte 1742 zur Versteigerung. An dieser Stelle müssen Fragen offen bleiben