

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Studien zum frühen Tizian
„Tizian und Alfonso I. d’Este“
Porträts im Umkreis Alfonso I.
Zur Interpretation von Dokumenten

Archivstudien, Briefwechsel, diplomatische Mission

Verfasserin

Elisabeth Pokorny-Waitzer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im August 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: o. Univ.Prof. Dr. Artur Rosenauer

INHALTSVERZEICHNIS

	DANKSAGUNG	4
1	EINLEITUNG	5
2	DOKUMENTE AUS DEM FUNDUS ALFONSOS I. D'ESTE UND JACOPO TEBALDIS – DIE MITTLERROLLE DES HERZOGLICHEN BOTSCHAFTERS IN VENEDIG	9
2.1	Die Beziehung zwischen Jacopo Tebaldi und Alfonso I. d'Este	9
2.2	Für die Arbeit wesentliche Dokumente aus den Jahren 1527/28	9
2.2.1	Das Herzogtum unter dem Protektorat Venedigs	9
2.2.2	Eine Schenkungsurkunde – Die Übertragung der <i>Casa del Marchese</i>	10
2.2.3	Ein neu aufgefundenes Dokument aus dem Briefwechsel Alfonsos I. und Jacopo Tebaldi	12
3	DAS SOGENANNT EERSTE PORTRÄT DES ALFONSO I. D'ESTE	16
3.1	Zur Forschungslage	16
3.2	Bildbeschreibung des Porträts von Alfonso I. d'Este des MetMus	17
3.3	Erhaltungszustand und Restaurierungen	18
3.4	Provenienz	18
3.5	Die Dokumente	19
3.6	Die kunstliterarischen Quellen	21
3.7	Zur Interpretation der Dokumente und anderer Quellen	22
3.8	Die Inventare	26
3.9	Zur Provenienz	26
4	DAS SOGENANNT E ZWEITE PORTRÄT	28
4.1	Zur Forschungslage	28
4.2	Die Dokumente	29
4.2.1	Der Briefwechsel zwischen den Herzogen von Ferrara und ihren Botschaftern	29
4.2.2	Die Dokumente, die sich auf die Bezahlung des <i>Zweiten Porträts</i> beziehen	31
4.2.3	Eine weitere Quelle aus dem Briefwechsel Pietro Aretino mit Nicolò Buonleo	31
4.3	Zur Interpretation der Dokumente und anderer Quellen	31
4.4	Die Inventare	33
4.5	Zur Frage der Provenienz	35

5	DAS PORTRÄT DER SOGENANTEN LAURA DIANTI	36
5.1	Zur Forschungslage	36
5.2	Bildbeschreibung	38
5.3	Erhaltungszustand und Restaurierungen	39
5.4	Provenienz	40
5.5	Die Dokumente	42
5.5.1	Die Dokumente zur Person Laura Diantis	42
5.5.1.1	Eine Schenkungsurkunde	42
5.5.1.2	Eine primäre Quelle	43
5.5.1.3	Eine Chronik	43
5.5.2	Zur Interpretation der Dokumente zur Person Laura Diantis	44
5.5.3	Die Dokumente zum Porträt der Laura Dianti von Tizian	46
5.5.3.1	Eine primäre Quelle	46
5.5.3.2	Eine sekundäre Quelle	46
5.5.4	Zur Interpretation der Dokumente und Quellen zum Porträt der Laura Dianti von Tizian	47
5.5.5	Die Dokumente des Jahres 1643 zu einem Porträt der Laura Eustochia – „Ristretto“	47
5.5.6	Zur Interpretation der Dokumente des „Ristretto“	49
5.6	Eine Bildquelle – Der Stich von Aegidius Sadeler	50
5.7	Zur Frage der Provenienz	50
5.8	Stilkritischer Aspekt	52
6	DAS PORTRÄT DES SOGENANTEN TOMMASO MOSTI	53
6.1	Zur Forschungslage	53
6.2	Bildbeschreibung	56
6.3	Erhaltungszustand und Restaurierungen	57
6.4	Provenienz	57
6.5	Die Dokumente	58
6.5.1	Schenkungs- und Ernennungsurkunden – Tommaso Mosti	58
6.5.2	Ein Brief – Tommaso Mosti	58
6.5.3	Schenkungsurkunden und Investituren – Vincenzo Mosti	58
6.5.4	Daten zu Agostino Mosti	59
6.6	Weitere Quellen	59
6.7	Zur Interpretation der Dokumente und anderer Quellen	60
6.8	Die Inschrift	61

6.9	Stilkritischer Aspekt	61
6.10	Zeitliche Einordnung	62
7	DIE SOGENANNTTE VIOLANTE	64
7.1	Zur Forschungslage	64
7.2	Bildbeschreibung	66
7.3	Erhaltungszustand und Restaurierungen	67
7.4	Provenienz	68
7.5	Die Dokumente	68
7.6	Die Interpretation der Dokumente	70
7.7	Die Inventare	72
7.8	Eine weitere Quelle	74
7.9	Der stilkritische Aspekt	75
8	ZUSAMMENFASSUNG	76
	LITERATURVERZEICHNIS	80
	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	91
	ABBILDUNGSNACHWEIS	93
	ABBILDUNGEN	95
	ANHANG I: Die Dokumente zu Tizians Aufhalten am Hof von Ferrara	I
	ANHANG II: Die Quellen zu den Porträts im Umkreis von Alfonso I. d'Este	IV
	ABSTRACT	XXVII
	LEBENS LAUF	XXIX

DANKSAGUNG

In erster Linie möchte ich Prof. Dr. Artur Rosenauer danken, der mir seit dem Besuch seiner Lehrveranstaltung „Übung zum Stilsehen“ die Freude am Kunstgeschichtestudium mit all seinen Facetten vermittelt hat und zudem das Vertrauen in mich setzte, mir trotz meines fortgeschrittenen Alters, die Arbeit am vorliegenden Thema zu übertragen. Ein weiteres Dankeschön gilt meinem ehemaligen Lateinprofessor und heutigen Ordinarius der Universität München, Prof. Dr. Walter Koch, der mir die sprachlichen Grundlagen für die Übersetzung der in der Arbeit verwendeten Dokumente vermittelte. Ganz besonders herzlich möchte ich auch einem der „jüngsten“, an diesem Institut hervorgegangen Magistri danken, Georg Lechner, dessen kollegiale Hilfe auf der Basis einer fundierten Diskussionsgrundlage da und dort bereichernd in die Arbeit einfluss.

Mit der freundlichen Unterstützung der Universität Wien konnte ich zwei Stipendien in Anspruch nehmen, die es mir ermöglichten, mein Forschungsvorhaben in die Tat umzusetzen. Der erste Aufenthalt führte mich nach Venedig, wo mir Dott. Alessandra Schiavon, die Zentralkoordinatorin der Staatsarchive Oberitaliens, in unvergleichlich liebenswürdiger Weise mit Rat und Tat zur Seite stand.

Weiters gilt mein Dank Dr. Edith Futscher und Dr. Georg Vasold, die mir so manches Mal bei formalen Fragen behilflich waren und Mag. Elke Oberthaler vom Kunsthistorischen Museum in Wien, die mich einen kurzen Einblick in die Restaurationsakte der „Violante“ nehmen ließ. Ein besonderes Dankeschön geht auch nach Florenz, an Dir. Serena Padovani, die mir die Erlaubnis zur Reproduktion der in der Galleria Palatina von mir aufgenommenen Detailfotographien gestattete und ihre Mitarbeiter, die mir trotz Schließung der Sala di Giustizia einen Angestellten zur Verfügung stellten, der so entgegenkommend war, mir auch die für die Detailaufnahme ohne Blitz benötigten Lichtverhältnisse durch sein Angebot, die Fensterflügel zu öffnen, herzustellen.

Dank aussprechen möchte ich an dieser Stelle auch einigen lieben Kolleginnen, die mir während der Verfassung dieser Arbeit eine herzliche Freundschaft entgegenbrachten.

1 EINLEITUNG

Das Thema meiner Diplomarbeit umfasst die Interpretation der Dokumente, die in Zusammenhang mit einigen Gemälden stehen, die Tizian im Auftrag von Alfonso I. d'Este, dem Herzog von Ferrara, zwischen seinem ersten Aufenthalt am Fürstenhof im Jahre 1516 und 1534, dem Todesjahr Alfonsos, ausführte.

Dem System von Harold E. Wethey folgend, der das Gesamtwerk Tizians nach Bildgattungen geordnet, in Porträts, mythologische und religiöse Gemälde einteilte¹, und in Zusammenhang mit dem Titel der Arbeit gebracht, werde ich mich mit einzelnen Porträts befassen, die am oder für den Hof in Ferrara entstanden sind.

Meine Auswahl betrifft die Darstellungen vier verschiedener Personen und beginnt mit dem Porträt des Auftraggebers Alfonso I. d'Este. Sie umfasst sowohl den Typus der reinen Porträtdarstellung, als auch das so genannte Herrscherporträt. Die Abhandlung der einzelnen Gemälde werde ich in hierarchischer Abfolge halten.

Es existieren keinerlei Dokumente, aus denen sich ein präziser Zeitpunkt der Auftragsvergabe oder der Auftragsvollendung entnehmen lässt. Die wissenschaftliche Literatur bezieht sich daher bei der zeitlichen Einordnung der Gemälde auf schriftliche Anhaltspunkte, die eine Zuordnung der einzelnen Werke innerhalb eines nicht genau festlegbaren Zeitraumes möglich macht. Die bis dato verbreitete Chronologie ist nicht immer sicher begründet. In realiter wurden die bisher aus den Dokumenten gewonnenen Ergebnisse nicht immer folgerichtig ausgewertet. Erschwerend erwies sich dabei ein Faktum, das sich durch fast den gesamten Briefwechsel des estensischen Hofes um Tizian zieht; die Sujets werden in den seltensten Fällen beim Namen genannt, wie das in etwa zeitgleichen Dokumenten wie dem Schriftverkehr mit Raffael stets der Fall ist².

Tizians Gemälde für Alfonso I. d'Este wurden bisher entweder einzeln oder in einem kurzen Kapitel im Rahmen von Tizian-Monographien behandelt. Ein Großteil der wissenschaftlichen Literatur über diese Werke stammt naturgemäß aus italienischer Hand. Der Umstand, dass die Sammlung Alfonso I. d'Estes weitaus mehr Bilder von Tizians Hand beinhaltet haben muss, was sich schon nach dem Studium der Lektüre von Adolfo Venturi aus dem Jahre 1882 zeigt³, wurde nicht berücksichtigt. Die ebengenannte Literatur wird in die vorliegende Arbeit miteinbezogen.

¹ 1969 erschien in London Wetheys „The Paintings of Titian: A Catalogue Raisonné. The Religious Paintings”. 1971 wurden „The Paintings of Titian: A Catalogue Raisonné. The Portraits” herausgegeben. 1975 folgten „The Mythological and Historical Paintings”.

² Golzio 1936.

³ Venturi 1882, S. 312.

Auch etwaige Provenienzlücken blieben ungeschlossen. Die von Alessandro Ballarin im Jahre 2002 veröffentlichte Dokumentensammlung, die auch zahlreiche unpublizierte Schriftstücke enthält, befasste sich erstmals eingehend mit dem Schriftverkehr des estensischen Hauses in Bezug auf Tizian bis ins frühe 17. Jahrhundert⁴. Dadurch wird es nun auch möglich, eine genauere Zeitspanne für den Verbleib einiger von ihm ausgeführter Gemälde in estensischem Besitz in Modena anzugeben.

Um den zeitlichen Rahmen für die Datierung abzugrenzen, boten sich mir folgende Maßnahmen an, die ich durch zwei Auslandsstipendien der Universität Wien in Angriff nehmen konnte:

1. nach Aufschluss gebenden Dokumenten im Archivio di Stato in Venedig und Modena zu suchen;
2. in den Beständen der Biblioteca Marchesana und der Fondazione Querini Stampalia in Venedig und den Universitätsbibliotheken Paduas die in Österreich nicht verfügbare Literatur einzusehen;
3. in verschiedenen Städten Italiens einige Gemälde vor Ort zu studieren; darunter zwei der in der Arbeit verwendeten Porträts; die heute Lodovico Carracci zugeschriebene *Laura Dianti* der Galleria Estense di Modena und das in der Galleria Palatina des Palazzo Pitti in Florenz befindliche Porträt des *Tommaso Mosti* von Tizian.

Der Schwerpunkt meiner Arbeit richtet sich auf die Interpretation der Dokumente. Am Beginn steht die Quellenforschung, wobei sich als primäre, zeitgenössische Quellen erhaltene Briefe von Tizian, dem Herzog von Ferrara, dessen Gesandten in Venedig und Bologna, Giacomo Tebaldi und Matteo Casella, die *Lettere* von Pietro Aretino⁵ und Besitz- oder Schenkungsurkunden anbieten.

Als sekundäre Quellen ziehe ich Lodovico Dolces Dialog mit Pietro Aretino über die Malerei von 1557⁶, Giorgio Vasaris Erwähnung einzelner dieser Gemälde in den Künstlerviten der

⁴ Ballarin 2002a, c.

⁵ Pietro Aretino (20.04.1492 Arezzo - 21.10.1556 Venedig) war Literat, Kunstkritiker und enger Freund Tizians. Er war für seine in Volgare verfassten offenen Briefe, scharfen Satiren und Schmähschriften (Pasquinate) bekannt. Er stand in Rom in den Diensten Papst Leo X., floh nach einem Anschlag auf sein Leben aus der Stadt und kam 1527 nach Venedig, wo er bis zu seinem Tod verblieb. Von 1538 bis 1557 schrieb er über dreitausend Briefe an viele bedeutende Persönlichkeiten der italienischen Renaissance. Die *Lettere*, eine sechs Bände umfassende Briefsammlung, wurde von ihm selbst veröffentlicht. Ihr Inhalt weist ihn nicht nur als Bewunderer der venezianischen, sondern auch Tizians Malerei aus (Brockhaus Enzyklopädie, 2, 2006, S. 367).

⁶ Ludovico Dolce (1508 Venedig – 1568 Venedig) war Schriftsteller, Kritiker und Dramatiker. Er stand in engem Kontakt zu Pietro Aretino. 1557 wurde in Venedig Dolces *Dialogo della Pittura*, ein fiktives Gespräch zwischen Aretino und dem aus der Toskana stammenden Professor für Rhetorik, Gian Francesco Fabrini, veröffentlicht. Diese Form des philosophischen Diskurses lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen. Die beiden Gegenpole der italienischen Renaissance-malerei, *disegno* und *colore*, werden abgehandelt. Dolce stellte

Ausgabe von 1568⁷, Carlo Ridolfis Bericht in den *Maraviglie dell'Arte* von 1648⁸ und Marco Boschinis *La carta del navegar pitoresco* von 1660⁹ heran.

Unter dem Punkt Forschungslage werde ich die Ergebnisse verschiedener Wissenschaftler einzeln anführen, da aus deren Beiträgen gegebenenfalls essentielle Hinweise für bis heute ungeklärte Fragen gewonnen werden können.

Auch die jüngste Forschung leitet oft einen Teil ihrer Ergebnisse aus dem Konvolut der längst veröffentlichten Werke ab. Ziel der Wissenschaft ist nach wie vor, bereits gewonnene Schlüsse gegen die Erkenntnisse abzuwägen, die mit dem heutigen Stand der Wissenschaft gewonnen werden können. In manchen Fällen hat es sich dabei ergeben, dass sich als überholt angesehene Schlussfolgerungen im Nachhinein doch als richtig erwiesen haben. Daher bleibt die kritische Überprüfung der mir zur Verfügung gestandenen Literatur älteren und neueren Datums eines meiner Hauptanliegen.

Mit stilistischen Vergleichen werde ich mich nur am Rande beschäftigen, da dies den Rahmen der Arbeit übersteigen würde. Werkvergleiche, die auf Grund ihrer Affinitäten in denselben Zeitrahmen der Entstehung fallen könnten, werden nur zum Zweck der Untermauerung unbewiesener Thesen herangezogen.

Im Laufe des Arbeitsprozesses stellte sich immer wieder die Notwendigkeit der Anwendung der historischen Hilfswissenschaften heraus. Bei der vorliegenden Arbeit war die Epigraphik von Anfang an eine wesentliche Unterstützung. Das hervorragende Sortiment der Biblioteca

weitere die Ausgewogenheit und Harmonie von Raffaels Malkunst und den Naturalismus der Venezianer der ekzessiven Gestaltungsweise Michelangelos gegenüber. Durch den Inhalt wurde besonders die Stellung Tizians hervorgehoben (Franco Bernabei, Lodovico Dolce, in: Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, 9, 1996, S. 74f.).

⁷ Giorgio Vasari (30.07.1511 Arezzo - 27.06.1574 Florenz) war Maler, Architekt, Schriftsteller und Kunstsammler. Er gilt durch seine Schriften über das Leben und Werk zeitgenössischer Maler, wie Leonardo da Vinci, Raffael, Michelangelo und Tizian, als einer der ersten Kunsthistoriker. 1550 erschien die erste Ausgabe der *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*. Bei der zweiten Ausgabe, die 1568 veröffentlicht wurde, handelt es sich um eine Überarbeitung des Werkes, die auch zahlreiche, in der Erstausgabe nicht enthaltene Einträge zu Künstlern beinhaltet. Diese Schriften werden heute von der Forschung kritisch betrachtet. So wurde festgestellt, dass in der zweiten Ausgabe zwar zahlreiche Fehler der ersten korrigiert, jedoch auch neue hinzugefügt wurden (Julian Klieman, Giorgio Vasari, in: Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, 32, 1996, S. 20f.).

⁸ Carlo Ridolfi (01.04.1594 Lonigo – 05.09.1658 Venedig) war Schriftsteller, Maler und Kunstsammler. 1642 wurde seine Biographie über das Leben Tintoretts *La vita da Giacomo Robusti* veröffentlicht, die er dem Dogen und der venezianischen Republik gewidmet hatte. Im selben Jahr wurde er vom venezianischen Senat zum Ritter des Markusordens gemacht. Seine wichtigste literarische Arbeit *Le maraviglie dell'Arte* beinhaltet die Biographien von mehr als 150 Malern, die im venezianischen Staat tätig waren. Der Wert des Werkes liegt in der lebendigen und genauen Beschreibung der Gemälde, obgleich viele von Ridolfis Zuschreibungen falsch sind (Giacomo Agosti, Carlo Ridolfi, in: Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, 26, 1996, S. 363f.).

⁹ Marco Boschini (1605 Venedig – 1681 Venedig) war Kunstkritiker, Kunsthändler, Stecher, Restaurator und Maler. 1660 erschien sein in Versform und venezianischem Dialekt verfasstes Werk *La carta del navegar pitoresco*; ein Dialog zwischen einem venezianischen Senator und einem Professor für Malerei, der die venezianische Malerei verteidigt. Die *Carta* war dem Kunstsammler Erzherzog Leopold Wilhelm gewidmet (Philip Sohm, Marco Boschini, in: Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, 4, 1996, S. 454f.).

Marchesana in Venedig bot die Möglichkeit, Rückschlüsse auf eine mögliche Datierung unter Zuhilfenahme der Numismatik zu ziehen. Der Einblick in die Originaldokumente des estensischen Hauses in den Staatsarchiven von Venedig und Modena trug wesentlich zur Komplettierung meiner Arbeit bei.

2 DOKUMENTE AUS DEM FUNDUS ALFONSOS I. D'ESTE UND JACOPO TEBALDIS – DIE MITTLERROLLE DES HERZOGLICHEN BOTSCHAFTERS IN Venedig

2.1 Die Beziehung zwischen Jacopo Tebaldi und Alfonso I. d'Este

Ausgangspunkt für die Entstehung der herzoglichen Porträts waren die wechselseitigen Beziehungen zwischen Tizian und Alfonso I. d'Este, in deren Mittlerrolle auch Jacopo Tebaldi, der Botschafter und Sprecher des Herzogs in Venedig, stand. Über den langjährigen Berater liefen Informationsaustausch, Verhandlungsstrategien, Einkaufspolitik und auch der Ankauf oder die Auftragsübermittlung für Gemälde und andere Kunstgegenstände. Der Herzog stand in regem Briefwechsel mit den umliegenden Fürstenhäusern, aber auch mit den Botschaftern der regierenden Könige und Kaiser. Etliche, in den folgenden Kapiteln angeführte, publizierte Dokumente sind dem Schriftverkehr Jacopo Tebaldis mit Alfonso I. d'Este entnommen. Teile ihres Inhalts betreffen die Ausführung einzelner Porträts, die in dieser Arbeit behandelt werden. Die Briefe Tebaldis an den Herzog vermitteln aber auch einen Einblick in das taktische Geschick, mit dem der Herzog die Stellung Ferraras gegenüber Papst und Kaiser behaupten konnte. So machen auch einige im Jahr 1527 verfasste Dokumente deutlich, wie er den wechselnden Machtverhältnissen in Italien entgegentrat, um die Autonomie seines Herzogtums, die von den außenpolitischen Ereignissen bedroht war, zu bewahren.

2.2 Für die Arbeit wesentliche Dokumente aus den Jahren 1527/28

2.2.1 Das Herzogtum unter dem Protektorat Venedigs

Bereits am Anfang des Jahres 1527 hatte sich Alfonso I. an den *primus inter pares*¹⁰, den Dogen von Venedig gewandt. Am 15. Jänner 1527 erklärte der Doge zusammen mit dem Rat der Zehn¹¹ und der Giunta vor dem Sprecher des Herzogs, Alfonso I. mit seinen

¹⁰ Venedig war im 16. Jahrhundert Adelsrepublik mit einem Kollektivsouverän. Das Dogenamt war eingebunden in die Beschränkungen der venezianischen Kollektivverfassung. Die Bezeichnung des Repräsentanten der Republik Venedig als *primus inter pares* (lat. Erster unter Gleichen) verdeutlicht seine Stellung innerhalb des Staatsgefüges. Als Oberhaupt hatte er dieselben Rechte wie alle anderen inne, genoss aber eine erhöhte Ehrenstellung, die mit keinerlei Privilegien verbunden sein sollte (Stauber, Vorlesung Geschichte Italien 1450-1850, SS 2005).

¹¹ Der *Consiglio dei Dieci* (Rat der Zehn) fungierte als Staatsgerichtshof. Seine Mitglieder wurden vom Großen

Nachkommen und Herren unter das Protektorat Venedigs zu stellen¹².

2.2.2 Eine Schenkungsurkunde – Die Übertragung der *Casa del Marchese*

Dieses Dokument wurde von mir im Zuge meiner Recherchen im Archivio di Stato di Venezia ausgehoben. Der Wohnort Jacopo Tebaldis, der aus diesem Dokument hervorgeht, wird erstmals in einer Arbeit über Tizian erwähnt. Der am 18. Dezember 1527 verfasste Notariatsakt ist als Kurzregest in den *Libri Commemorali* angeführt. Aus dem Inhalt der Originalurkunde ist der Wohnort Jacopo Tebaldis, die *Casa del Marchese*, die in San Giacomo d’Orio gelegen war, zu entnehmen. Diese Liegenschaft wurde ihm auf Grund des Beitritts Alfonso I. d’Estes zur Liga von Cognac stellvertretend für den Herzog übertragen¹³. Das Dokument enthält die Erklärung Nicolò de’Gabrielis, einem Notar aus dem Veneto und herzoglichen Sekretär, dass er „in Gehorsam gegenüber den Anordnungen des Dogen¹⁴ und des Kollegiums“¹⁵ den Besitz des Hauses, das „zur Stunde“ von Altobello Alveroldi, dem päpstlichen Nuntius, bewohnt wurde, Tebaldi übertragen hatte. Der Kardinal Innozenz Cibó hatte durch ein Handschreiben von Papst Klemens VII. dem Durchlauchtigsten Herrn Venedigs versprochen, den Besitz in rechtsgültiger Form zu überschreiben. In dieser Angelegenheit war der Doge mehrmals durch den Sprecher des Herzogs aufgesucht worden.

Instrumentum possessionis domus positae in co[n]finio
S[ancti] Jacobj de Luprio dictae la casa del Marchese,
datae Mag.^{co} D. Jacobo de Thebaldis oratorj Ill^{mi}.
D. Ducis Ferrariae.

Die . xviii . Decembris . M . D. XXVII.

CVM superioribus diebus Ill.^{mus} et Ex.^{mus} D. Alphonsus Dux Ferrariae se sanctissimae Ligae adiunxerit, prout Instrume[n]to superinde co[n]-

Rat aus dem Senat gewählt (siehe Anm. 10).

¹² ASVe, Libri Commemorali della Repubblica di Venezia, Regesti, Tomo VI, Venezia 1903, Reg. XXI, c. 64 t >70.

¹³ Aus dem Inhalt des oben angeführten Dokumentes vom 18. Dezember 1527 ist ersichtlich, dass Alfonso I. d’Este am 15. November 1527 der Liga von Cognac, die von Visconte Odet de Foix, General Lautrech, angeführt wurde, beigetreten war. Die Liga (1526-1529) wurde zwischen König Franz I. von Frankreich, Papst Klemens VII., England, Venedig, Florenz, Siena und Francesco Sforza II. von Mailand gegen Kaiser Karl V. geschlossen. Sie richtete sich gegen die Hegemonialpolitik des Kaisers in Italien (Lexikon der Geschichte 2001, S. 483 und Brockhaus Enzyklopädie 2006, 16, S. 787).

¹⁴ Das Dogenamt übte Andrea Gritti (1523-1538) aus (Brockhaus Enzyklopädie 2006, 11, S. 410).

¹⁵ Die politischen Ämter waren in der Republik folgenden Institutionen zugeordnet: Im *Maggior Consiglio* (Großer Rat), der vor allem als Wahlforum fungierte, saß jeder über fünfundzwanzig Jahre alte *nobile* (Adeliger). Der Senat (*Consiglio di Pregadi*) zählte sechzig Mitglieder und hatte parlamentsähnliche Rechte. Das *Collegio* (Körperschaft von Mitgliedern gleichen Amtes) wurde vom Senat gewählt und umfasste sechzehn *savi* (Weise) (siehe Anm. 10).

fecto in civitate ferrariae sub die.xv.mensis novembris proxime preteritj legitur et continetur: Per quod inter caetera Rx.^{mus} D[ominus] Innocentius Cardinalis Cibò, legatus apostolicus virtute potestatis suae Rx.^{mae} Dominationj per Breve Sanctissimj D[omi]nj nostri D[ominus] Clementis Papa vij. attributae, habensq[ue] a Rx.^{mis} D[ominis] Cardinalibus Parmae existentibus g[e]n[er]ale mandatu[m] renuntiavit et restituit p[re]fatu Ill.^{mo} D[ominum] Ducj Domu[m] suae Ex.^{tiae} venetijs sitam vocatam la casa del Marchese cum omnibus suis habentijs et pertinentijs, et pro corporalj dictae domus possessione promisit scribere in efficaci forma Ill.^{mo} D[omi]nio venet[is], Et Mag.^{cus} D[ominus]. Gaspar, contareno orator et procurator p[re]fati Ill.^{mi} D[omi]nij promisit dicto no[m]i[n]e e actualement possessionem dictae domus, prout de predictis omnibus per Capitulum in dicto instrume[n]to contenu[m] constat et apparet : Cumq[ue] postea p[re]fatus Rx.^{mus} D[ominus] Cardinalis et Legatus ad Ill.^{mu[m]} D[omi]nium prefatum dederit l[itte]ras efficacissimas pro corporalj possessione d[i]c[t]ae domus danda p[re]fatu Ill.^{mo} D[omino] Ducj, Et hac de causa Ill.^{mu[m]} D[omi]nium pluries per Mag.^{cu[m]} D[ominum] Jacobum de' Thebaldis p[re]fati Ill.^{mi} D[omini] Ducis Oratorem requisitum fuerit, Ser.^{mus} D[omi]nus D[ominus] Andreas Gritj, Dei Gra[tia], Dux venetiar[um] et c[on]fessor volens promissiones prefatas, ut tenetur, exequi et adimplere, Jusit et cum vniverso Collegio mandavit mihj Nicolao de gabrielis notario, et Ill.^{mi} D[omi]nij prefati secretario Infrascript[us], ut Mag.^{cu[m]} D[ominum] Jacobum Oratorem prefatu[m] ad dictae domus possessionem ducerem, et ipsam sibi consignarem cum illis solennitatibus quae in similibus requiruntur. Unde in prefati mandati exequutionem ego Nicolaus p[re]dictus me hodie p[er]sonaliter contuli ad domu[m] p[re]fatam vocatam la Casa del Marchese. In confinio S[an]c[t]i Jacobi de luprio in qua de p[re]senti habitat Rx.^{mus} D[ominus] Altobellus Alveroldus Episcopus Polensis legatus ap[os]t[ol]icus, et p[re]fatu[m] Mag.^{cu[m]} D[ominum] Jacobu[m] Ill.^{mi} D[omini] Ducis Ferrariae oratorem, et eius no[m]i[n]e

per manu[m] adduxj ante fores dictae domus, ipsas ingrediendo et sursum ascendendo, ponendo ipsu[m] ad realem, corporalem, et actualement possessionem ipsius, et ipsam cu[m] omnibus habentijs et pertinentijs suis sibi consignando, portas aperiendo et claudendo, et per domu[m] ipsa[m] deambulando, et alia faciendo, quae in similibus fieri solent, com[it]tendo Laurentio Bassanino preconij uni ex Testibus Infrascriptis ut preciperet omnibus et singulis affictualibus qui conducunt domos dictae domuj pertinentes, ut ab inde in antea recognoscant et recognoscere habeant pro patrono et D[omi]no Ill.^{mu[m]} D[ominum] Ducem Ferrariae, suaeq[ue] Ex.^{tiae}, vel eius legitimo procuratorj affictus respondeant, Qui Mag.^{cus} D[ominus] Jacobus Orator prefatus possessionem dictae domus aprehendit no[m]i[n]e eius Ill.^{mi} D[omini] Ducis, et rogavit me notarium et Secretariu[m] infrascriptu[m], ut de premissis omnibus hoc publicu[m] conficerem instrumentum.

Actum venetijs in domo suprascripta posita ubi supra presentib[us] Et Laurentio Bassanino que Gasparinj preconij, Et Joanne marich que francisci de Lodi barbitonsore suprascripti. D[omini] Oratoris, Petro filio et francisci et Benedicto filio Joannis patavinj eius familiaribus, Testibus ad premissa habitis, vocatis, et rogatis.

Die Dicto

Suprascriptus Laurentius Bassaninus Retulit mihj Nicolao predicto precepisse omnibus habitantibus in dictis domibus, qui (quem) ab inde in antea recognoscant et recognoscere habeant pro patrono et Domino Domorum domui suprascriptae spectantium Ill.^{mu[m]} D[ominum]

Ducem prefatum, et suae Ex.^{tia} affictus respondere ut sup.^a etc¹⁶.

2.2.3 Ein neu aufgefundenes Dokument aus dem Briefwechsel Alfonso I. d'Estes und Jacopo Tebaldi

Der einen Tag später, am 19. Dezember 1527, geschriebene Brief Tebaldi an Alfonso I. in Ferrara wird im Rahmen dieser Arbeit erstmals veröffentlicht¹⁷. Er wurde von der Verfasserin ausgehoben und auch transkribiert.

Dieses Schriftstück ist eine sehr persönlich gehaltene Berichterstattung über die Übertragung der Liegenschaft der *Casa del Marchese* und der daraus entstandenen Notwendigkeit, den päpstlichen Legaten zum Auszug aus diesem Gebäude zu bewegen. In weiterer Folge äußert sich Tebaldi in diesem Dokument auch über die politische Lage.

Der Inhalt des Dokumentes beginnt mit einer Berichterstattung Tebaldi über die Ereignisse, die der Hausübertragung folgten. Er hatte gemeinsam mit dem Notar Altobello Alveroldi aufgesucht, um ihm mitzuteilen, dass das Haus im Auftrag der *Serenissima Signoria* in seinen Besitz übergegangen sei. Der Legat bestand jedoch darauf, dagegen Einspruch zu erheben. Er ließ ein Schreiben verlesen, in dem die an ihn gemachte Schenkung des Hauses angeführt wurde. Er forderte weiters eine angemessene Abgeltung seiner Ansprüche und erklärte, dass er nur auf Befehl des Papstes das Haus freigeben würde.

Die Versoseite von Folio 1 handelt von Tebaldi's Besuch am Morgen beim Kollegium, wo der Einspruch Alveroldis abgeklärt wurde. Ihm wurde insofern stattgegeben, als dem Legaten neben einer Frist für seinen Auszug aus dem Gebäude auch eine angemessene Abgeltung für die ehemals ihm gemachte Schenkung eingeräumt wurde. In den Verhandlungsgesprächen gab Tebaldi seine Zusicherung ab, dass der Legat die Mieten der Wohnungen bis zum kommenden Weihnachtsfest einnehmen könne. Er versicherte dem Herzog, dass er keinerlei Zweifel hege, dass der Legat das Haus nicht freimachen würde, weil er eine Provision erhalten sollte. Er führte auch an, dass er vor dem Kollegium klar gestellt hatte, dass der Herzog andernfalls nicht nach Venedig kommen würde. Alveroldis Versuch, mit der Behauptung ausweichen, dass er ein Schreiben an den Papst verfasst hätte, kommentierte der Botschafter mit der Antwort, dass der Legat weder an das

¹⁶ ASVe, Libri Commemorali della Repubblica di Venezia, Regesti, Tomo VI, Venezia 1903, Reg. XXI, c 63 t > n. 68.

Übersetzung des Dokumentes siehe Anhang II, S. Vf.

¹⁷ Ein Grund dafür, dass dieses Schreiben bisher nicht publiziert wurde, liegt nicht nur an dem stark beschädigten Zustand des Dokumentes, sondern auch an der falschen Beschriftung des Faszikels, in dem es eingeordnet ist.

Kirchenoberhaupt, noch an die Kardinäle geschrieben hätte. Es wurde auch die Frist erwähnt, die Alveroldi für seinen Auszug gesetzt werden sollte. 15 bis 28 Tage waren im Gespräch¹⁸.

Auf der Rectoseite von Folio 2 nimmt der Bericht Tebaldis eine Wendung. Vor dem Kollegium wurde auch die politische Lage besprochen. Der Wunsch des kaiserlichen Vertreters, Lope de Soria, in eigener Person zu kommen, um sich mit den anderen Sprechern zu beraten, wurde einstimmig abgelehnt. Tebaldi informierte den Herzog auch über Alverotto, einen der kaiserlichen Befehlshaber in Spanien. Er berichtete, dass dieser die Gunst der Stunde zu nutzen wusste und bis zum Äußersten arbeitete. Auf die Frage des Ehrwürdigen Baius, ob er in Kenntnis sei, dass Visconte Lautrech, der französische Befehlshaber der Liga von Cognac, kommen würde, um mit Alfonso I. „die Zukunft zu machen“, hatte Tebaldi diplomatisch geantwortet, dass er es nicht wüsste. Am Ende des Briefes unterrichtete Tebaldi den Herzog über den Gesundheitszustand der Herzogin von Urbino, der Herrin eines befreundeten Fürstenhauses.

Ill.^{mo} et ex.^{mo} Principi, ac Domino D[omino]

Alfonso, Ferrariae, Duci etc

Dominoque mihi sing[u]l[arissi].^{mo}

Die xviii Dec[embris] 1527 Venentij

Ill.^{mo} S.^{io} sing [...] beni [...], m[essero] Nicolo Gabriele, secreta[...],
et uno com[m]andatore de questa Ser.^{ma} Sig.^{ria}, venero á la
casa qui de' l[...] di laquale Jo pigliai lo possesso
p[resenti] testimoni et in forma juridica: Desquale detto m[essero]
Nicolo se rogat, che cosi volse' epso esser : Dipoi se
mandeva lo sa.^{to} co[m]mandatore á tuti l'habitantí quelle
case' dabaso et dirle che de caetero no[n] respondesseno
ad alcuno de l'affitti de q[ue]lle case', se' no[n], á mi, [...] che
venesseno a recognosirle' da me: et sin qui no[n] e' co[n] per so
alcuno: Poi andassemo al Rev.^{mo} Legato, á Cui p.^{to} m[essero] Nic[olo]
disse che m'haveva dato lo possesso d'epsa casa per com[m]issione'
di q[ue]sta Ser.^{ma} Sig.^{ria}. Epso Legato le respose, chel voleva
farle uno protesto, et b[e]n che m[essero] Nic[olo] le respondesse,
che no[n] ha[...] com[m]issione da coepiar p[ro]testo, né scriptura
alcuna circa [...], la Rev.^{ma} S. S. fece leger un'scriptura de me, o
foglio, in substanti co[n]cludendo, che no[n] intendeva uscire de
la casa, per le donatioe factole, et soa meglioram[en]ti, et [...] per
l'intérresse de la S.^{ta} S. A. senza la co[n]veniente
reco[m]pensa, et com[m]andam[en]to del Pontifice': al che m[essero] Nic[olo]
no[n] respose, et per che q[ue]llo, che[...], voliatole a me disse,
vobis p[rese]ntib[us] et audientis. [...] le resposi no[...] anchora ,
me p[rese]nte[...] et minime co[n]sentiente.
Dipoi desinare p.^{to} Legato mi mando dire per hier.^o Beleràmoto, che
me pregant, che volesse' scriver a l'ex.^{tia} v[ost]ra, et supplicarle
che ne pigliasse si degno seco del protesto, per ch'epso no[n] poteva

¹⁸ Die Einerstelle der von der Verfasserin als 28 transkribierten Ziffer ist im Dokument nicht klar lesbar. Eine Frist von zwei bis vier Wochen (15-28 Tage) erschien als logisch.

[...] Jo le respondi che cosi scriveria [...]

Questa matina son stato nel Collegio, ove m'ho doluto
ce protesto et disse lo sup^{to} Legato, affirmo
che L'ex^{tia} v[ost]ra restara [...] [...].^{mo} satisfacto, per che
per le dilationj, che serano [...] ad epso Legato, v[ost]ra ex^{tia}
teneva certo d'haverla [...] vacua et expedita.
Subiungendole, che questo, et [...] , mi par tut^s uno,
maxime volendo lor sig^{l...}, chel Legato pigli l'affiti
de le case sin' a la festa [di]natale prox[ima], che venira,
seco[n]do chel sec.^o m'haveva [detto] co[n] altre pero l'assai, instan-
do semp[er], che loro sig.^{rie} le co[n]sig[nar] una casa et lo facia uscir,
allegando che altrime[n]te no[n] le venira a fine de cotesta
pratica etc. Al che la [...] del Principe mi respo-
se, ch'io no[n] dubitasse, chel mi [...] co[n]signar la casa vaca [...]
et expedita, per che se le faria p[ro]visione d'una cas[a]
et chel scia b[e]n, che l'ex^{tia} v[ost]ra sera co[n]tento d'acco-
darlo Legato sin, che la sub.^{ta} soa l'ha facto trovar
una casa, maxime per che scia b[e]n, chel'ex^{tia} v[ost]ra non
vorá venir qui per qu[e]sti freddi: al che respondi, che [...]
ex^{tia} seria per far assai maior piacer al Legato, che
[...] q[ue]sta casa pro 15 on 20 giorni, ma da q[ue]sto
[...] uno giorno l'importa troppo, p[rae]terea ch'ep[s]o
no[n] dice volerla impresto, ma dice, ch'é soa et [...]
volerne uscire: Et la ser.^{ta} soa mi replicatto [...]
mo b[e]n uscir no[n] dubitare, et soggiunse l'ha scripto a [...]
et fra tanto venirá la risposta, Et Jo á quella, [...]
chel non habia scripto a ne á Car.ⁱ ne á Papa, et [...].
soa, di novo me disse, Noi sapiamo certo chel'ha scripto al Papa,
scripse anchor [...] [...]ate securo, che vi faremo dar
detta casa: Et [...] li dinari de l'affiti de l'altre case
per il termine de [...] che le pareva piu, ch'onesto, che fossero
del Legato: s[e] [...] [...] no[n] volsi dir áltro, se no[n], che scrivera
il tuto [...] ex^{tia} v[ost]ra, come facio.
Dipoi dissi a la se[...] soa del salvoco[n]ducto per lo s[ignor] Lope de Soria.
Con q[ue]sti sig.^{ri} lo intesero, tuti dissero no[n] no[n], che voria
epso venir a co[n]ferire con q[ue]sti altri O[rato]ri. Et la Sub.^{ta} soa
sente[n]do l'opinione de detti Sig.^{ri}, me respose, che no[n] le piace-
va farlo, al che respondi secondo, chel' ex^{tia} v[ost]ra mi co[m]mette
ne le soa de 14 del p[rese]nte.
Et mi respose no[n] h[...] del Papa nov'alcuna, ne d'altronde.
Dipoi la morte de [...]bertetto, se inteso, chel s[ignor] Alverotto Carpe[...]
laborabat in extremio[n], Dio facia, che á q[ue]sta volta non
sia bugia, et facia del so resto etc.
Il Rx.^{do} Baius m'ha dimandato se scio, che Lautrech veng[...]
a farle future s[aper] col'ex^{tia} v[ost]ra, l'ho dicto, no[n] [...] sape etc.
L'Ill S.^{ra} Duchessa d'urbino e forza febre, et della maxilla
é migliorata molto, et del'ex^{tia} v[ost]ra se spero b[e]n
[...]e la bona gr[at]ia de l'ex^{tia} v[ost]ra, [...] me raco[m]mando.
A V[ost]ra Ex.^{tia}
fid.^{mo} [...] Giacomo de li Thebaldeo¹⁹.

¹⁹ ASMo, Ambasciatori Venezia, Tebaldi, Busta 17, Fasciolo 77.
Unpubliziert.
Übersetzung des Dokumentes siehe Anhang II, S. VI-VIII.

Die Dokumente vermitteln wie umfassend die Tätigkeiten Jacopo Tebaldis der Informationsbeschaffung und Informationsübermittlung, aber auch seine Funktion als beratendes Organ des Herzogs in Venedig waren. In weiterer Folge werden die oben angeführten Dokumente auch für einen Datierungsvorschlag des im folgenden Kapitel behandelten *Ersten Porträts Alfonso I. d'Estes* herangezogen.

3 DAS SOGENANNT E ERSTE PORTRÄT DES ALFONSO I. D'ESTE

3.1 Zur Forschungslage

Da sich aus dem über das Porträt geführten Briefwechsel zwischen Alfonso I. d'Este, Matteo Casella, seinem Botschafter in Bologna und Francisco y los Cobos, dem Oberbefehlshaber und Sekretär Kaiser Karls V. ein möglicher Provenienzweg des Gemäldes über Spanien ableiten lässt, wurde von der Wissenschaft immer wieder versucht, ein auf uns gekommenes Porträt diesen Dokumenten zuzuordnen.

1874 bezeichnete Giuseppe Campori das heute als *Federico Gonzaga* benannte Bildnis des Prados in Madrid irrtümlich als das Erste Porträt von Alfonso I. d'Este (**Abb.1**)²⁰. 1894 stellte Carl Justi diesen Irrtum richtig²¹.

In weiterer Folge wurde auch das heute unter der Titulierung *Alfonso I. d'Este* laufende Gemälde des Metropolitan Museum of Art in New York Tizian zugeschrieben und mit dem *Ersten Porträt* gleichgesetzt. Der Erste, der es Tizians Werk zuordnete, war 1925 August L. Mayer. Er nahm einen möglichen Provenienzweg über die Inventareinträge des Alcazars 1636, 1666 und 1686 an²². 1928 verfasste Georg Gronau eine mit einem Dokumentenanhang versehene Studie²³. 1936 bemerkte Hans Tietze, dass die am Gemälde vorgenommene, ausgedehnte Restaurierung die Festlegung auf eine Kopie oder ein Original erschwere²⁴. 1971 führte auch Harold E. Wethey, der das Porträt definitiv Tizian zuschrieb, einen möglichen Provenienzweg des Gemäldes nach den Einträgen in den Inventaren der Galerie Mediodia des Alcazars. Seiner Ansicht nach könnte es der Herzog von Gramont, der französische Botschafter, 1704 als eines von vielen Präsenten erhalten haben²⁵.

Wenngleich Wetheys Provenienzvorschlag allgemeine Zustimmung fand, blieb die Zuschreibung des Gemäldes des Metropolitan Museum of Art bis in die jüngste Forschung unter den Wissenschaftlern umstritten. 1973 merkten Federico Zeri und Elizabeth E. Gardner an, dass der Pinselduktus und die Ausführung nahe an den Frühstil Rubens' herankämen. Sie stützten diese Ansicht einerseits auf den Umstand, dass Rubens ein Porträt Alfonso I. d'Estes von Tizian kopierte hatte und andererseits auf die in den Malschichten enthaltenen Pigmente.

²⁰ Campori 1874, S. 610.

²¹ Justi 1894, S. 76.

²² Mayer 1925, S. 279 und 282.

²³ Gronau 1928, S. 237-246.

²⁴ Tietze 1936, Textband, S. 138f.

²⁵ Wethey 1971, S. 94f.

Sie sahen deren Verwendung als später als in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zugehörig an²⁶. 1980 vertrat Charles Hope die Meinung, dass das Original, das nur durch eine Kopie bekannt ist, wahrscheinlich im Winter 1527/28 gemalt wurde²⁷. 1998 bezeichnete Jadranka Bettini das Porträt als Kopie nach Tizian aus dem 17. Jahrhundert²⁸. 2004 befasste sich Paul Joannides im Rahmen seines Essays über die wechselseitigen Einflüsse zwischen Tizian und Michelangelo mit dem Porträt, dessen Original er für verloren hält²⁹.

Das im Metropolitan Museum of Art befindliche Bild wird heute im Object Report der Institution als Kopie nach Tizian aus dem späten 16. oder frühen 17. Jahrhundert angeführt³⁰.

Die Frage nach einer genauen Datierung des *Ersten Porträts Alfonso I. d'Estes* blieb bis heute ungeklärt.

3.2 Bildbeschreibung des Porträts von Alfonso I. d'Este des Metropolitan Museum of Art

Das Porträt ist im Dreiviertelformat in Öl auf Leinwand gemalt und misst 127 mal 98,4 cm (**Abb. 2**). Die majestätische Haltung Alfonso I. d'Estes wird durch den geraden, aufrechten Stand, die ausladende Stellung seiner breiten Schultern und die mit gebieterischer Geste auf einem Geschütz ruhende Hand bestimmt. Sein Kopf ist leicht zur Seite gewandt. Das in Dreiviertelansicht gezeigte Antlitz wird vom auffallenden Licht hell beleuchtet. Alfonsos Miene ist ernst und würdevoll. Seine dunklen Augen sehen nicht direkt auf den Betrachter, sondern schauen leicht nach unten, so als ob der Herzog etwas vor seinem inneren Auge erblicken würde. Das Haupthaar reicht bis unter die Ohren und ist an den Schläfen bereits gelichtet. Nur in der Stirnmitte erreicht der Haaransatz seine ursprüngliche Höhe. Die Nase mit dem schmalen Rücken hat eine leicht nach unten gebogene Spitze. An ihrem unteren Ende setzt ein Schnurrbart an, der bis auf die Höhe des Backenbarts reicht. Der Dargestellte ist in ein edles, kostbares Gewand gekleidet. Der Stoff der roten, samtenen Robe verläuft bis zur Leibesmitte in schrägen zur Mitte hin laufenden Bahnen und fällt dann in losen, vertikalen Falten herab. Schräg von der Hüfte abwärts zieht ein Band, an dem das Schwert befestigt ist, dessen gedrehten Knauf der Herzog in der Hand hält. Auch die Pluderärmel sind in Längsrichtung mit schmalen, roten Streifen versehen, die in einem breiten Abstand

²⁶ Kat. Slg. New York, Metropolitan Museum 1973, S. 83.

²⁷ Hope 1980, S. 67.

²⁸ Kat. Ausst. Mailand 1998, S. 148.

²⁹ Joannides 2004, S. 130.

³⁰ Die Daten wurden mir von Jeri Wagner, dem Associate Coordinator des Metropolitan Museum of Art, auf meine Anfrage hin aus dem Dossier übermittelt.

zueinander angeordnet sind. In Ellbogenhöhe wird der Brokatstoff sichtbar, der die Unterarme bedeckt. Den Zeigefinger der rechten Hand zierte ein Ring mit einem kantigen, dunklen Stein. Um den Hals trägt der Herzog eine schmale Kette mit einem goldenen Anhänger. Die Darstellung unterscheidet sich vom Typus des reinen Herrscherporträts. Der Herzog ist mit kriegerischen Attributen, jedoch in ziviler Kleidung dargestellt. Der Künstler nimmt auch Bezug auf die Eigenschaften und Leidenschaften des Fürsten, den er in hoheitsvoller Haltung, mit der einen Hand auf der Kanone, der anderen am Degen porträtiert. Die Kanone ist hier nicht allein Beiwerk eines unerbittlichen Kämpfers³¹, der Maler zeigt damit auch die Kenntnisse des Herzogs im Metallguss, die er öffentlich zur Schau stellte³². So wird aus dem Herrscherporträt die Dokumentation der Persönlichkeit Alfonsos und letztendlich eine bildnerische Biographie. Die Darstellung ist aus einer pyramidenförmigen Komposition aufgebaut. Die im Zentrum des Bildes stehende Person wird vom Künstler durch eine leichte Körperdrehung nach links und den nach der Seite ausladenden Armen Format füllend in Szene gesetzt. Der rechte Arm ruht perspektivisch verkürzt am Mündungsrohr der Kanone.

3.3 Erhaltungszustand und Restaurierungen

1971 bezeichnete Harold E. Wethey den Zustand des Gemäldes als „*etwas nachgedunkelt und verblasst*“³³.

Auf meine Anfrage nach dem Zustand und eventuellen Restaurierungen des Gemäldes erhielt ich die Antwort, dass es nach Konsultation der *Painting Conservation area* leider keine technische Information gäbe, die man mir zur Verfügung stellen könnte³⁴.

3.4 Provenienz

Vor dem Ankauf durch das Museum im Jahre 1927 lässt sich folgender Provenienzweg zurückfolgen³⁵: 1924 war das Bild im Besitz der Comtesse de Vogue und befand sich im Châteaux de Commarin nahe Dijon. 1926 war es in den Händen Sir Robert Henry Edward

³¹ Bei der Belagerung von Legnano 1510 kam die Riesenkanone, genannt „Il gran Diavolo“ zum Einsatz (Justi 1894, S. 80).

³² Alfonso d’Estes Interesse am Metallguss brachte ihm den Ruhm des ersten Geschützgießers seiner Zeit in Italien ein (Gronau 1928, S. 233).

³³ Wethey 1971, S. 95.

³⁴ Auskunft von Andrew Caputo, Assistant for Administration, Metropolitan Museum of Art, Department of European Painting am 16. August 2006.

³⁵ Zusammenfassung der Provenienz bei: Wethey 1971, S. 95.

Abdy in Newton Ferrers, Callington in Cornwall³⁶. Vermutlich wurde es in Paris von Ali Loebl, der es aus der Sammlung de Vogue erworben haben könnte, an ihn verkauft³⁷. 1927 wurde es vom Metropolitan Museum in New York von A. S. Drey in München angekauft³⁸.

3.5 Die Dokumente

Am 18. Dezember 1532 berichtete Matteo Casella dem Herzog über ein Gespräch mit Cobos, in dem sich der Oberbefehlshaber von Karl V. auf den Transport von Bildern bezog.

18 DICEMBRE 1532

Matteo Casella da Bologna ad Alfonso I. d'Este in Ferrara:

"... et de più S. Sria motteggiando mi disse, Io intendo che per essere rotto il fiume non vengono navi da Ferrara, ma come vengono, expetto le mie pitture, a che risposi che, quando bene non ci fusse acqua, si farebbero portare per aere per farli cosa grata, et con questo mi parti da lui"³⁹.

Am 24. Dezember 1532 übermittelte Matteo Casella dem Herzog, dass er dem Sekretär des Kaisers jene Angebote gemacht hätte, die ihm der Herzog schriftlich aufgetragen hatte. Seine Majestät hatte bereits nach den Gemälden gefragt.

24 DICEMBRE 1532

Matteo Casella da Bologna ad Alfonso I. d'Este in Ferrara:

"Et anco io Mattheo ho fatto instantissimamente le offerte che mi scrive V. Ex. al secretario Covos sopra li suoi cavalli et S. S^{ria} non ha voluto accettare benche le ne habbia fatto grandissima instantia, et dicendole che vedendo ch'ella non vuole accettare cosa alcuna da noi, mi fa fuggire l'animo di ricercarla di gratia niuna, me ha risposto che per questo io non resti de dimandare, perchè anch'essa dimandarebbe, quando havesse de bisogno, come ha fatto de le pitture, si che V. Ex. intende à quel che S. S^{ria} mira. Per l'amore di Dio Quella le faccia provisione di quelle più belle chella può, et se anco, come le dissi, le donasse un bel paro de tapedi, credo che li sariano gratissimi..."⁴⁰.

In einem Schreiben vom 9. Jänner 1533 kam Cobos auf das Porträt Alfonsos I. zu sprechen. Er beabsichtigte, es zusammen mit dem Bildnis Karls V. von Tizian, das sich in seinem Besitz befand, nach Spanien bringen zu lassen.

³⁶ In einem Brief an Kleinberger vom 24. Februar 1926 erwähnte Bernhard Berenson, dass sich das Gemälde im Besitz von Sir Robert Abdy befunden hätte.

³⁷ Am 28. Februar 1953 berichtete H. Sperling, dass das Porträt von Ali Loebl ohne Zuschreibung an Lord Abdy verkauft wurde.

³⁸ Wethey 1971, S. 95.

³⁹ ASMo, Cancelleria Ducale, Carteggio Ambasciatori Estensi, Roma, Busta 24. Gronau 1928, S. 244. Die Abschrift des Dokumentes findet sich nur bei Gronau. Übersetzung des Dokumentes siehe Anhang II, S. VIII.

⁴⁰ ASMo, Cancelleria Ducale, Carteggio Ambasciatori Estensi, Roma, Busta 24. Gronau, 1928, S. 244. Die Abschrift des Dokumentes findet sich nur bei Gronau. Übersetzung des Dokumentes siehe Anhang II, S. VIII.

9 GENNAIO 1533

Matteo Casella da Bologna ad Alfonso I. d'Este in Ferrara:

“... Mi ha ricordato le pitture sue et mi ha detto che ha un bel ritratto de lo imperatore et che Titiano li ha detto che V. Ex.tia ha il suo di se stessa et che per ogni modo ella glie lo debbia mandare perchè lo vuole insieme con quello che ha de lo Imperatore et anco la prega che li mandi quello che lo Ill.mo Sr. Don Hercole perchè li vuole portare tutti seco in Spagna”⁴¹.

Am 10. Jänner 1533 übermittelte auch Casella dem Herzog, dass Cobos dessen Porträt auf jeden Fall haben wolle.

10 GENNAIO 1533

Matteo Casella da Bologna ad Alfonso I. d'Este in Ferrara:

“... et (Covos) volse che io lasciassi la lettera dicendomi chel volea parlare con Titiano et che poi mi fara intendere quelle chel vorra et ove si haveranno a mandare et di piu mi soggiunse et disse, mo el S(igno)r Duca non fa pur mentione alcuna del suo retratto: qual voglio ad ogni modo...⁴²”.

Der Bericht Matteo Casellas vom 14. Jänner 1533 überliefert ein Gespräch zwischen Cobos und Tizian. Dem Kaiser gegenüber hatte der Maler erwähnt, dass die Darstellung Alfonsos im Porträt sehr schön sei, und dieser wünschte nun das Bild zu sehen. Cobos wollte es ihm zeigen.

14 GENNAIO 1533

Matteo Casella da Bologna ad Alfonso I. d'Este in Ferrara:

“(...) circa quelle pitture, et (Covos) mi disse avere parlato con Titiano qual haveva elletto quella Judit, Santo Michele et una madonna, aggiungendoli il ritratto di V(ostra) Ex(cellenti)a, coe ella vederà ne la sua polizza qui inclusa, et dicendoli io chel ritratto di V(ostra) Ex(cellenti)a non era ancor fatto et che quando quel fa fatto ella non era de la età et qualità che è hora, ma che ne farebbe fare una adesso et uno del S(igno)r Don Hercole et glie lo manderebbe fino in Spagna me respose che V(ostra) Ex(cellenti)a facesse che che le parese, ma che desidera di avere quello, perchè Titiano ha detto a S(ua) M(aes)tà che quella è bellissima figura onde ella è entrata in desiderio di vederla et esso commendador dice et che gratissimo le sarebbe come le ha anco facto scrivere avere anchor il retratto del S(igno)r Don Ercole, dimandandoli poi ove volea che si mandassero queste pitture, mi disse chel volea quel di V. Ex.a qui per poterlo mostrare a S(ua) M(aes)tà et le altre, volendolo servire, mandarle a Genoa quando si volessero andare per imbarcarsevi. Io li risposi che lo scriverei à V(ostra) Ex(cellenti)a, et che sapevo ch'ella farebbe quanto ordinasse S(ua) S(igno)ria”⁴³.

Das Konzept eines Briefes vom 16. Jänner 1533, der nach Rom gesandt werden sollte, enthält die Einwilligung des Herzogs, das Porträt nach Bologna zu senden.

⁴¹ ASMo, Cancelleria Ducale, Carteggio Ambasciatori Estensi, Roma, Busta 24.
Publiziert in Venturi 1928, IX, S. 133; Gronau 1928, S. 244; Ballarin 2002a, S. 461.
Übersetzung des Dokumentes siehe Anhang II, S. IX.

⁴² ASMo, Cancelleria Ducale, Carteggio Ambasciatori Estensi, Roma, Busta 24.
Zitiert in Campori 1875, S. 22. Publiziert in Venturi 1928, IX, S. 133; Ballarin 2002a, S. 461.
Übersetzung des Dokumentes siehe Anhang II, S. IX.

⁴³ ASMo, Cancelleria Ducale, Carteggio Ambasciatori Estensi, Roma, Busta 24.
Zitiert in Campori 1875, S. 22f. Publiziert in Venturi 1928, IX, S. 133f; Gronau 1928, S. 244; Ballarin 2002a, S. 461.
Übersetzung des Dokumentes siehe Anhang II, S. IXf.

16 GENNAIO 1533

Alfonso I. d'Este da Ferrara a Matteo Casella in Bologna:

“Circa quelle pitture dite al S. Commendador maior che di bono animo mandaremo à Genoa quelle che S.S. ha detto et il nostro ritratto mandaremo à Bologna, poichè così le piace, et se ella desydera altro che per noi si possa, ci farà piacer gratissimo à darci occassione farle cosa grata”⁴⁴.

Am 23. Jänner 1533 erstattete Matteo Casella dem Herzog Bericht, dass er das Porträt Cobos persönlich überreicht hätte.

23 GENNAIO 1533

Matteo Casella da Bologna ad Alfonso I. d'Este in Ferrara:

“Fui poi dopo disnare col Sig(nor) commendador Covos et li presentai il ritratto di V(ostra) Ex(cellentia) a qual li è stato gratissimo, et di poi li dissi quanto V(ostra) Ex(cellentia) mi ha scritto sopra le pitture da mandare à Genoa et de le offerte ch'ella fa ne la sua lettera, et esso ha mostrato di haver molto charo detto retratto dicendomi che tanto più li è grato quanto che vedendolo conti novamente se ricorderà di V(ostra) Ex(cellentia) alla quale dice che è servitore et de le offerte molto la ringratia dicendo che, quando sapesse ch'ella havesse cosa che li piacesse la dimandarebbe, come ha fatto queste pitture (...). Et mentre che io aspettavo audienza mi sopravvenne et li replicai un'altra volta quello de V(ostra) Ex(cellentia) mi havea scritto et me rispose che non ostanto che havesse tanto da fare che non potea quasi mangiare, vederebbe di servirla, et io non restarò de ricordarglielo ogni volta ch'io lo vederò”⁴⁵.

Am 15. Februar 1533 schrieb Casella, dass sich das Bildnis nun im Gemach des Kaisers befände.

15 FEBBRAIO 1533

Matteo Casella da Bologna ad Alfonso I. d'Este in Ferrara:

“Questo mattina io Mattheo fui col praeftato Covos (...). Poi mi disse chel ritratto di V(ostra) Ecc(ellenza) era in camera de lo Imperatore et mi soggiunse et dimandò quel che direbbe il papa, sel lo sapesse a che resposi che mi credevo che più li dolesse che S(ua) M(aest)a habbia V(ostra) Ecc(ellenza) scolpita nel core per buon servitore come ella merita (...)”⁴⁶.

3.6 Die kunstliterarischen Quellen

Lodovico Dolce, ein Zeitgenosse und enger Freund Tizians, schrieb 1557 in seinem Dialog über die Malerei, dass Tizian für ein Porträt Alfonso I. d'Estes 300 Scudi erhalten hatte.

⁴⁴ (Minute di lettere per Roma, Gen. Febb. 1533 M° 260).

Gronau 1928, S. 245. Die Abschrift des Dokumentes findet sich nur bei Gronau.

Übersetzung des Dokumentes siehe Anhang II, S. X.

⁴⁵ ASMo, Cancelleria Ducale, Carteggio Ambasciatori Estensi, Roma, Busta 24.

Zitiert in Campori 1875, S. 23. Publiziert in Venturi 1928, IX, S. 134; Gronau 1928, S. 245; Ballarin 2002a, S. 462.

Übersetzung des Dokumentes siehe Anhang II, S. Xf.

⁴⁶ ASMo, Cancelleria Ducale, Carteggio Ambasciatori Estensi, Roma, Busta 24.

Zitiert in Campori 1875, S. 23. Publiziert in Venturi 1928, IX, S. 134; Gronau 1928, S. 245; Ballarin 2002a, S. 462.

Übersetzung des Dokumentes siehe Anhang II, S. XI.

“Aretino: ‘(...) Ma seguendo le grandezze de’ Prencipi,
che dirò di Carlo quinto ilquale,
come emulo di Alessandro Magno, per le molte
cure, e per i travagli quasi continui, che gli ap-
portano le cose della guerra, no[n] lascia di volger
molte volte il pe[n]siero a quest’arte. Laquale ama
et apprezza tanto, che essendogli pervenuto al
l’orecchie la fama del divin Titiano, co[n] benigne
et amorevoli inviti due volte lo chiamò alla cor-
te dove oltre allo haverlo honorato al pari de’
primi personaggi, che erano in essa corte, gli co[n]-
cesse privilegi, provisioni, e premi grandissimi: e
d’un solo ritratto, ch’ei gli fece in Bologna, mille
scudi ordinò, che gli fossero dati et anco Alfon-
so Duca di Ferrara si mostrò molto amico della
Pittura: e diede al medesimo trecento scudi per
un ritratto di se stesso fatto dalla sua mano. Il-
quale veduto poi da Michel’Agnolo, li lo am-
mirò e lodo infinitamente, dicendo, ch’egli non
haveva creduto, che l’arte potesse far tanto: e

che solo Titiano era degno del nome di Pittore⁴⁷.

Giorgio Vasari überlieferte in der Ausgabe der Künstlerviten von 1568 einen Ausspruch Michelangelos. Michelangelo hatte sich anlässlich seines Besuches 1529 am ferraresischen Hof voll des Lobes über das Porträt geäußert.

“Il duca lo menò a spasso, come aveva fatto altra volta, per il palazzo, e *quivi* gli mostrò ciò che aveva di bello, fino a suo ritratto di mano di Tiziano, il quale fu da lui molto commendato”⁴⁸.

3.7 Zur Interpretation der Dokumente und anderer Quellen

Der in der Forschung immer wieder angeführte Anhaltspunkt für eine Datierung ist der von Vasari erwähnte Ausspruch Michelangelos von 1529. Dokumentarisch erfassbar ist dieser *terminus antequem* einer Vollendung des Porträts jedoch nicht. Aus den oben genannten Dokumenten geht Alfonso I. d’Este als Auftraggeber hervor, ein genauer Zeitpunkt der Auftragsvergabe oder der Auftragsvollendung lässt sich aus den angeführten Schriftstücken nicht entnehmen.

Folgende Ergebnisse sind in der Forschung durch die oben angeführten Dokumente bekannt: Das erste Schriftstück, das die Existenz des *Ersten Porträts* sicher belegt, stammt

⁴⁷ Dolce 1557, S. 18v und 19r.

⁴⁸ Vasari 1971, VI, S. 60-62. Vasari bezieht sich ebenso wie Aretino auf Michelangelos Besuch am Hof von Ferrara, der während der Belagerung von Florenz im Juli/August 1529 erfolgte. Übersetzung der Quelle siehe Anhang II, S. XII.

vom 9. Jänner 1533. In einem Brief an Alfonso I. kommt Matteo Casella auf das Gemälde zu sprechen. Francisco y los Covos, hatte über Vermittlung Tizians jenes Porträt als eines der herzoglichen Präsente für Karl V. gefordert. Das *Erste Porträt* befand sich am 23. Jänner 1533 im Gemach des Kaisers in Bologna.

Da nach Durchsicht der bislang veröffentlichten Quellen kein Hinweis auf eine genaue Datierung des Gemäldes gefunden werden konnte, wurde nun von der Verfasserin versucht, an Hand verschiedener Überlegungen einen Datierungsvorschlag zum *Ersten Porträt Alfonso I. d'Estes* zu unterbreiten.

1. Die Höhe der Bezahlung weist meiner Auffassung nach aus folgendem Grund auf eine Ausführung des Bildes in den späten 1520ern hin: Lodovico Dolce erwähnte in seinem *Dialog über die Malerei* eine Bezahlung von 300 Scudi für das Porträt. Um aus diesem Quellentext etwaige Rückschlüsse auf eine mögliche Datierung des Porträts zu gewinnen, wurde die Numismatik herangezogen. Der Wert der Münzen wurde vom Rat der Zehn in der Ceccha⁴⁹ in Venedig bestimmt und der Wert der Zahlungsmittel der umliegenden Herzogtümer an ihn in etwa angepasst⁵⁰.

 - 1517 entsprach der Wert eines Dukaten 6 Lire und 7 Soldi.
 - 1529–1530 stieg sein Wert auf 7 ½ Lire.
 - 1543 betrug der Wert des Dukaten 7 Lire und 12 Soldi, der Silberscudo hatte hingegen den geringeren Wert von 6 Lire und 15 Soldi⁵¹.

300 Scudi entsprachen also in etwa 270 Dukaten. Da für das *Zweite Porträt Alfonso I. d'Estes*, das als Ersatz für das *Erste Porträt* angefertigt wurde, eine Bezahlung von 250 Dukaten dokumentarisch belegt ist⁵², kann man davon ausgehen, dass Dolces Erwähnung den Tatsachen entsprechen könnte. Es erscheint durchaus logisch, dass die zweite Ausführung etwa gleich hoch wie das Original eingestuft wurde. Eine derart hohe Bezahlung ist nur mit einem gestiegenen Marktwert Tizians zu vereinen. Nach Abschluss der *Camerinobilder*⁵³, die der Künstler für das Studiolo des Herzogs ausgeführt hatte,

⁴⁹ Ceccha = Münze.

⁵⁰ Papadopoli 1885.

⁵¹ Der Dukatenwert der Jahre 1517, 1529-1530 und 1543 ist entnommen aus: Papadopoli 1900, S. 349-359.

⁵² Tizian erhielt für die Ausführung des *Zweiten Porträts* in Summe 250 Dukaten. Die letzte Zahlung erfolgte am 30. Dezember 1536 (Ballarin 2002a, S. 462).

⁵³ Das *Camerino d'Alabastro* enthielt fünf Meisterwerke der italienischen Malerei; das *Götterfest* von Giovanni Bellini, den *Venskult*, die *Andrier* und *Bacchus und Ariadne* von Tizian und den *Einzug des Bacchus' auf der Insel Naxos* von Dosso Dossi.

hatte sich Tizians Ansehen und sein Ruf als einer der besten Künstler sicherlich weiter vergrößert. In der Forschung wird angenommen, dass die Arbeiten an den *Camerinobildern* spätestens 1525 abgeschlossen waren⁵⁴. Alfonso I. d'Este, der nun die Dekoration seines Studiolo entsprechend seinen Vorstellungen erhalten hatte, könnte in seiner Zufriedenheit durchaus den Wunsch geäußert haben, ein eigenes Porträt von Tizians Hand zu besitzen.

Dieser Überlegung folgend, könnte Tizian das *Erste Porträt* bei seinem nächsten Aufenthalt am Fürstenhof im Winter 1528 ausgeführt haben⁵⁵.

2. Auch die Übereinstimmung der politischen Einstellungsänderung mit dem Darstellungsinhalt des Gemäldes spricht für eine Ausführung in den späten 1520ern. Die in der Arbeit unter dem Kapitel - *DOKUMENTE AUS DEM FUNDUS ALFONSO I. D'ESTES UND JACOPO TEBALDIS* - angeführten Dokumente lassen sich auch mit der inhaltlichen Deutung der Kopie des *Ersten Porträts* in Verbindung bringen⁵⁶. Die Autonomie Ferraras war das Hauptanliegen Alfonsos I. während seiner gesamten Regierungszeit. Die Doppeldeutigkeit des Darstellungsinhalts des *Ersten Porträts* ist ein Abbild der politischen Gesinnung des Herzogs. Das Bild zeigt ihn nicht in voller Rüstung. Alfonso I. ist nur mit dem Attribut der Kanone, jedoch in ziviler Kleidung dargestellt. So präsentiert er nicht nur seine Bereitschaft, für den Frieden Ferraras mit Waffengewalt zu kämpfen, sondern vermittelt mit der Darstellung in ziviler Bekleidung bewusst jedem Betrachter, dass jede seiner Handlungen in erster Linie dem Frieden und Wohlstand Ferraras dienen sollte. Mit diplomatischem Geschick hatte er ein Staatsporträt in Auftrag gegeben, das jedem hochrangigen Besucher des Hofes von Ferrara seine politische Taktik vor Augen führte. Durch die Doppeldeutigkeit der Darstellung konnten sich weder Papst, noch Kaiser angegriffen fühlen.

Das Jahr 1527 war ein besonderer Wendepunkt in der politischen Haltung Alfonsos I. 1526 hatte er noch die Truppen Kaiser Karls V. gegen den Papst mit seiner eigenen Armee unterstützt. Am 15. Jänner 1527 stellte der Herzog Ferrara unter den Schutz des Dogen. Am 15. November 1527 trat er der Liga von Cognac bei. Mit diesem Beitritt

⁵⁴ Die Datierungsvorschläge der Forschung zu Tizians Beitrag zu den *Camerinobildern* sind unterschiedlich. So datiert etwa Charles Hope das *Venusfest* 1518/19, *Bacchus und Ariadne* 1522 und die *Andrier* 1523-1525 (Hope 1980, S. 56 und S. 59). David Jaffé hingegen hält das *Venusfest* 1520 für vollendet und setzt die Ausführung von *Bacchus und Ariadne* 1520-1523 und der *Andrier* 1523-1524 an (Kat. Ausst. London 2003, S. 101).

⁵⁵ Siehe Anhang I. Dokumente zum Aufenthalt Tizians in Ferrara, S. II.

⁵⁶ In der Forschung wird bekanntlich angenommen, dass die sich heute im Metropolitan Museum of Art in New York befindende Kopie nach Tizian die Darstellungsinhalte des so genannten Ersten Porträts repräsentiert. Eine Beschreibung des Originals ist jedoch in den Dokumenten nicht zu finden.

wechselte Alfonso I. vom Kaiser zum französischen König und zum Papst über⁵⁷. Das im Rahmen dieser Arbeit erstmals veröffentlichte Dokument vom 19. Dezember 1527 kann als Beispiel dienen, wie prekär die politische Situation durch die Hegemonialpolitik des Kaisers in Italien war. Jacopo Tebaldi befasste sich in diesem Schriftstück mit der Zusammenkunft des Kollegiums in Venedig. Die Sprecher der italienischen Herzogtümer erörtern die außenpolitische Lage. Sowohl in Spanien, als auch in Frankreich wurden Vorbereitungen zum Krieg getroffen. Tebaldi zeigte sich gut informiert, antwortete aber auf die Frage, ob er in Kenntnis sei, dass Visconte de Lautrech, der Oberbefehlshaber der Liga von Cognac, kommen würde, um mit Alfonso I. „die Zukunft zu machen“ mit diplomatischem Geschick, dass er es nicht wüsste. Mit diesem Satz wird deutlich, dass der Herzog selbst stets sein weiteres Vorgehen in politischen Belangen offen lassen wollte.

Meiner Ansicht nach ist die Auftragsvergabe und Ausführung des *Ersten Porträts* im Winter 1527/28 anzusetzen, da sich die Diplomatie Alfonsos I. im Darstellungsinhalt des Gemäldes widerspiegelt.

3. Der Wohnort Jacopo Tebaldis in der unmittelbaren Nachbarschaft Tizians spielte sicherlich eine Rolle bei der raschen Übermittlung der herzoglichen Aufträge an den Maler. In den Jahren 1527-1528 gab es vermutlich engste Kontakte zwischen Tizian und Alfonso I. d'Este⁵⁸. Sie sind nicht nur durch den Aufenthalt des Malers am estensischen Hof 1528 belegbar⁵⁹, sondern wurden auch durch den Botschafter hergestellt. Der aus dem Dokument vom 18. Dezember 1527 von der Verfasserin ermittelte Einzug Jacopo Tebaldis in die *Casa del Marchese* in Venedig könnte dazu beigetragen haben, die weiteren Aufenthalte Tizians 1528 und 1529 in Ferrara vorzubereiten. Ab November 1528 ist Tizians Wohnort in San Polo, der sich in der Nähe der von Tebaldi bewohnten Liegenschaft befand, dokumentarisch belegbar⁶⁰. Der herzogliche Botschafter führte bereits seit 1516 einen Briefwechsel mit Tizian, um dem Herzog die von ihm gewünschten Kunstobjekte zu vermitteln und hatte den Maler im Auftrag Alfonso I. d'Estes des Öfteren persönlich aufgesucht.

⁵⁷ Daten zu den erwähnten Personen, nähere Details und historische Zusammenhänge sind dem Anhang am Ende der vorliegenden Arbeit zu entnehmen.

⁵⁸ Da der Briefwechsel zwischen Tizian und Alfonso I. d'Este nicht lückenlos erhalten ist, kann hier nur von einer Vermutung ausgegangen werden.

⁵⁹ Siehe Anm. 54.

⁶⁰ Im November 1528 ist ein Vorfall dokumentarisch belegt, bei dem ein gewisser Aloysius de Cypro, ein Diener Meisters Tizians, durch eine Stichwunde tödlich verletzt wurde. Im selben Dokument wird Tizian als Bewohner des Gebietes San Polo bezeichnet (Signori di Notte, reg. 22, c. 29; Saccardo 1888, S. 405).

Tebaldi könnte Ende des Jahres 1527 Kontakt mit Tizian aufgenommen haben und ihm den Auftrag des Herzogs für das *Erste Porträt* übermittelt haben.

3.8 Die Inventare

Folgende Inventare wurden in der Forschung in Beziehung zum *Ersten Porträt* gesetzt:

- 1666 wurde im Inventar des Südsaals des Alcazar in Madrid, der Galeria Mediodia, ein Porträt Tizians mit der Bezeichnung „*El Duque de Urbino con una mano sobre un tiro de artillería*“ unter der Nr. 612 mit einer Wertangabe von 200 Dukaten angeführt⁶¹. 1686 erschien es dort abermals mit gleichem Titel und selbem Wertvermerk unter der Nr. 288. Im 1700 herausgegebenen Inventar wurde es mit derselben Titulierung unter der Nr. 99 und einem Wert von 150 Dublonen verzeichnet⁶².
- Im Nachlassinventar Peter Paul Rubens wurde 1640 unter der Nr. 58 ein Gemälde mit der Bezeichnung „*Un pourtrait d'Alfonse d'Este, Duc de Ferrare*“ eingetragen⁶³.

3.9 Zur Provenienz

Die aus dem Briefwechsel zwischen Matteo Casella und Alfonso I. d'Este oben genannten Dokumente der Jahre 1532/33 klären die weitere Provenienz des *Ersten Porträts* nicht ab. Aus ihrem Wortlaut geht hervor, dass es per Schiff nach Spanien gebracht werden sollte und im März 1533 nach Barcelona gelangt sein könnte. Als einigermaßen sicherer Hinweis auf den Transfer des Gemäldes nach Spanien kann das Nachlassinventar von Peter Paul Rubens angenommen werden, denn Rubens kopierte anlässlich seines Aufenthaltes in Madrid 1627/1628 eine Reihe der Bilder Tizians, die sich im königlichen Besitz befanden; darunter auch ein Porträt des Herzogs⁶⁴.

So wird die in der Literatur verbreitete Annahme zutreffen, dass das in den Inventaren der Galeria Mediodia von 1666, 1686 und 1700 fälschlich als *Herzog von Urbino* bezeichnete

⁶¹ In der Literatur wird angenommen, dass die Bezeichnung als „*El Duque de Urbino*“; als Herzog von Urbino mit der Darstellung der Person des Herzogs von Ferrara verwechselt wurde (Justi 1889, S. 185 und Wethey 1971, S. 95).

⁶² Wethey 1971, S. 95.

Auszug aus den Inventaren siehe Anhang II, S. XII.

⁶³ Denucé 1932, S. 59.

Auszug aus dem Inventar siehe Anhang II, S. XIII.

⁶⁴ Gronau 1928, S. 242.

Bild mit dem Porträt Alfonso I. d'Estes identisch ist⁶⁵. Rubens könnte nach diesem Gemälde die Kopie ausgeführt haben. Nach dem Inventareintrag in der Galeria Mediodia von 1700 findet sich in Spanien kein weiterer Hinweis auf den Verbleib des von Tizian ausgeführten Porträts. Das *Erste Porträt* gilt nach heutigem Wissensstand als verschollen.

⁶⁵ Siehe Anm. 61.

4 DAS SOGENANNT ZWEITE PORTRÄT

4.1 Zur Forschungslage

Die Datierung und Zuschreibung des *Zweiten Porträts Alfonso I. d’Estes* ist seit Giuseppe Camporis Recherchen im Jahre 1874 bekannt⁶⁶. Es wurde von Alfonso I. d’Este vor dem 14. Jänner 1533 in Auftrag gegeben. Dieses Datum ist somit als *terminus antequem* anzusehen. Das Porträt war mehrere Monate vor dem 18. Dezember 1536 vollendet. Während Campori zwar genaue Daten angab, den Dokumenteninhalt im Rahmen seines Essays *Tiziano e gli Estensi* jedoch nur zitierte, wurden die von ihm verwendeten Schriftstücke 1928 von Adolfo Venturi veröffentlicht⁶⁷. Auch Georg Gronau beschäftigte sich im selben Jahr mit dem Thema. Er versah seine Studie mit einem Anhang, der nicht nur die von Venturi publizierten Dokumente enthielt, sondern den er um einige neue, bei seinen Archivstudien aufgefundene Briefe ergänzte⁶⁸. 2002 wurden die Regesten von Alessandro Ballarin im ersten und dritten Band seiner groß angelegten Arbeit über *Il Camerino delle pitture di Alfonso I* unter *Analisi delle Fonti letterarie* und *Documenti per la storia dei Camerini di Alfonso (1471-1634)*. *Regesto generale* erneut veröffentlicht⁶⁹.

Anders verhält es sich mit dem Verbleib des Bildes. Das in den Dokumenten erwähnte Original wird heute in der Forschung unisono als verschollen betrachtet, da sie sich auf kein auf uns gekommenes Gemälde von der Hand Tizians stützen kann, das mit dem so genannten zweiten Porträt gleichzusetzen wäre⁷⁰. Offen blieb somit auch die Frage, wie lange sich das *Zweite Porträt Alfonso I. d’Estes* in estensischem Besitz befand.

Da in den nachstehend angeführten Dokumenten von Ercole II. d’Este, dem Nachfolger Alfonso I., dezidiert der Wunsch geäußert wurde, Tizian möge die zweite Fassung des Porträts von Alfonso I. mit dem Emblem des französischen Michaelordens versehen, wird in der kunsthistorischen Forschung das heute in der Galleria Palatina des Palazzo Pitti in Florenz befindliche Bildnis *Alfonso I. d’Este*⁷¹, auf dem der Porträtierte die Ordenskette trägt, als Kopie des *Zweiten Porträts* bezeichnet (**Abb. 3**)⁷². Nach verschiedenen Zuschreibungen,

⁶⁶ Campori 1874.

⁶⁷ Venturi 1928, IX, III, S. 133-136.

⁶⁸ Gronau 1928, S. 244-246.

⁶⁹ Ballarin 2002a, b.

⁷⁰ So etwa schon bei Gronau 1900, S. 56f. Auch Wethey führt 1971 nur Kopien des Werkes an.

⁷¹ Alfonso I. d’Este, Sebastianino Filippi, genannt Bastianino, zugeschrieben, Öl auf Leinwand, 154,7 mal 123,3 cm, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Sala di Giustizia, Inv.Nr. 311.

⁷² Wethey 1971, S. 197.

wobei die Wissenschaftler geschlossen für eine Kopie nach Tizian plädierten, vertritt die jüngste Forschung die Ansicht, dass das Porträt von der Hand Sebastianinos stammt⁷³. Im Rahmen der Studien über den Hof von Ferrara beschäftigte sich 2004 Jadranka Bentini mit dem Gemälde. Sie führte die Dokumente näher an, auf die sich die Zuschreibung an Sebastianino stützt⁷⁴.

4.2 Die Dokumente

4.2.1 Der Briefwechsel zwischen den Herzogen von Ferrara und ihren Botschaftern

Alfonso I. d'Este, der dem Wunsch des Kaisers entsprochen und durch Vermittlung Tizians und Francisco y los Cobos sein eigenes, von Tizian ausgeführtes Porträt nach Bologna gesandt hatte, beauftragte den Künstler mit einem Ersatz.

Am 14. Jänner 1533 übermittelte Matteo Casella dem Herzog den Inhalt von Tizians Gespräch mit Cobos. Er berichtete ihm, dass Tizian das Porträt von Alfonso I. noch nicht gemacht hätte.

14 GENNAIO 1533

Matteo Casella da Bologna ad Alfonso I. d'Este in Ferrara:

“(...) et dicendoli io chel ritratto di V(ostra) Ex(cellentia) non era ancor fatto (...)”⁷⁵.

Ein Schreiben vom 25. August 1535 enthält Tebaldis Bericht, dass er die Zeichnung des französischen Ordensembles Tizian übergeben hatte. Das Schmuckstück, das Alfonso I. auf dem Bildnis trug, für das Kaiser Karl V. so großes Interesse gezeigt hatte, sollte auf Verlangen Ercole II. durch den Orden des heiligen Michael abgeändert werden. Der Botschafter erwähnte weiters, dass er das Porträt, das im Andenken an den Herzog geschaffen worden war, gesehen hätte und es ihm *[dem Herzog]* ähnlich sei, „wie das Wasser dem Wasser“.

⁷³ Sebastianino Filippis (um 1528-1602) Tätigkeit für den Hof von Ferrara ist durch zahlreiche Zahlungsanweisungen 1565-1588 dokumentiert. Er wurde für Festdekorationen, die Erneuerung der 1570 durch ein Erdbeben beschädigten Räume des Kastells, die Ausführung von Freskenzyklen und die Restaurierung von Gemälden großer Meister, wie Raffael und Mantegna herangezogen. Filippi gilt als wichtigster Vertreter der zeitgenössischen Ferrareser Malerei. Er stammte aus einer Malerfamilie, die in Ferrara mehrere Ländereien besaß. Seine Ausbildung dürfte in Ferrara bei seinem Vater Camillo Filippi erfolgt sein. Er orientierte sich in seinen Anfängen an Battista und Dosso Dossi sowie Raffael, später, nach seinen Romreisen, an Michelangelo und griff ab den 1580ern Anregungen der Venezianer Jacopo Bassano, Palma il Giovane und besonders des späten Tizians auf (Cinzia Simoni, Sebastianino Filippi, in: Saur, allgemeines Künstler-Lexikon, 40, 1997, S. 7-9).

⁷⁴ Bentini 2004, S. 388.

⁷⁵ Siehe Anm. 43.

25 AGOSTO 1535

Jacopo Tebaldi da Venezia ad Ercole II. d'Este in Ferrara:

“Ho portato à casa et consignato à M(agistro) Titiano, lo designo del ordine de Franza che l'Ex(cellen)tia Vostra m'ha mandato: et ho visto lo ritratto de la fe(lice) me(moria) del Ex(cellentissi)mo S(igno)re Duca Alfonso. Il quale è tanto simile, quant'è l'acqua à acqua, etc (...). Epso Titiano m'ha dicto; che lo finirà et finito mi lo dirà, et Io subito lo scriverò all'Ex(cellen)tia Vostra”⁷⁶.

Das am 3. Jänner 1536 verfasste Schreiben Jacopo Tebaldis aus Venedig an Ercole II. enthält die Bemerkung, dass ihm Tizian das Bildnis am nächsten Tag geben würde.

3 GENNAIO 1536

Jacopo Tebaldi da Venezia ad Ercole II. d'Este in Ferrara:

“M(agistro) Titiano m'ha dicto che dimane mi darà lo ritratto. Il quale mandarò poi per lo primo fidato ch'averò, non intendo fra tanto che l'E. V. se sia posta nel camino per venire qui”⁷⁷.

Am 18. Dezember 1536 teilte Jacopo Tebaldi Ercole II. mit, dass das Gemälde seines seligen Vaters schon mehrere Monate fertig wäre und wiederholte, dass es ihm ähnlich sei, „*wie das Wasser dem Wasser*“. Er berichtete weiter über Tizians Verwunderung, dass der Herzog noch niemanden gesandt hatte, um das Gemälde abzuholen.

18 DICEMBRE 1536

Jacopo Tebaldi da Venezia ad Ercole II. in Ferrara:

“Il retratto de la fe. me. del Ill^{mo} S^{re} Duca padre à V^{ra} Ex^{tia} è finito più mesi sono, et è simillimo al già vero quant'è l'acqua à l'acqua, et messer Tutiano è maravigliato che l'Ex^{tia} V^{ra} mai non l'habia rechiesto o mandato à pigliare”⁷⁸.

Am 8. Jänner 1537 berichtete Jacopo Tebaldi Ercole II., dass er das Porträt hätte und es, wie ihm die Exzellenz befohlen hatte, hier (*in Venedig*) behalten würde.

8 GENNAIO 1537

Jacopo Tebaldi da Venezia ad Ercole II. d'Este in Ferrara:

“Havuto lo ritratto, quale tenirò qua, come l'Ex(cellen)tia Vostra mi commanda”⁷⁹.

⁷⁶ ASMo, Cancelleria Ducale Carteggio Ambasciatori Estensi, Venezia, Busta 19.

Zitiert in Campori 1874, S. 604. Publiziert in Venturi 1928, S. 136; Gronau 1928, S. 245; Ballarin 2002a, S. 462. Übersetzung des Dokumentes siehe Anhang II, S. XIV.

⁷⁷ ASMo, Cancelleria Ducale Carteggio Ambasciatori Estensi, Venezia, Busta 19.

Publiziert in Gronau 1928, S. 245. Fragmentarisch publiziert in Venturi 1928, S. 136; Ballarin 2002a, S. 462. Übersetzung des Dokumentes siehe Anhang II, S. XIV.

⁷⁸ ASMo, Cancelleria Ducale Carteggio Ambasciatori Estensi, Venezia, Busta 19.

Zitiert in Campori 1874, S. 604. Publiziert in Venturi 1928, S. 136; Gronau 1928, S. 245; Ballarin 2002a, S. 462f.

Übersetzung des Dokumentes siehe Anhang II, S. XIV.

⁷⁹ Zitiert in Campori 1874, S. 604. Publiziert in Venturi 1928, S. 136. Venturi machte keine näheren Angaben zur Regestenbezeichnung; Ballarin 2002a, S. 463.

Übersetzung des Dokumentes siehe Anhang II, S. XIVf.

4.2.2 Die Dokumente, die sich auf die Bezahlung des *Zweiten Porträts* beziehen

Die Bezahlung für das Porträt erfolgte in zwei Etappen. Am 20. Juli 1535 erhielt Tizian im Auftrag Ercole II. ein Aufgeld von 50 Golddukaten als Vorauszahlung für das Porträt.

20 LUGLIO 1535

Pagamento di cinquanta ducati d'oro per arra a Titiano con mandato di Ercole II. d'Este del 20 luglio 1535⁸⁰.

Eine weitere Geldanweisung von 200 Scudi in Gold erfolgte am 30. Dezember 1536.

30 DICEMBRE 1536

Jacopo Tebaldi da Venezia ad Ercole II. d'Este in Ferrara:

“Questa matina hò portat'in casa à m(agistro) Titiano dosento scuti d'oro in oro, per nome del Ex(cellen)tia Vostra, la quale ringratia senza fine, et molto se le raccomanda. Et m'ha dicto voler vernigar lo ritratto e che mi lo darà fra doi giorni, et io subito lo mandarò à Quella ben accomodato in una capsia, et certo la Vostra Ex(cellen)tia: non lo darà via, se lo vederà, perch'è bellissimo (...)”⁸¹.

4.2.3 Eine weitere Quelle aus dem Briefwechsel Pietro Aretino mit Nicolò Buonleo

Im Brief an Nicolò Buonleo vom 6. Jänner 1538 erwähnte Pietro Aretino, dass Tizian als Porträtist der Prinzen niemals mehr einen so königlichen Preis bekommen hätte, als er von Ercole II. für das Bildnis des Vaters erhielt.

A Messer Nicolò Buonleo

“(…) Dice messer Titiano a cotal proposito che, poiché egli ritrasse principi, non hebbe mai più real premio di quello che gli diede egli de la imagine del padre”⁸².

4.3 Zur Interpretation der Dokumente und anderer Quellen

Die Zeitspanne der Ausführung des Porträts reicht von der Auftragsvergabe, die noch unter Alfonso I. d'Este 1533 erteilt wurde, bis zur Vollendung des Gemäldes 1536, in die Regierungszeit Ercole II. d'Estes (1534–1559).

⁸⁰ Campori 1874, S. 604. Campori zitiert den Dokumenteninhalt, macht jedoch keine näheren Angaben zur Regestenbezeichnung.

Übersetzung des Dokumentes siehe Anhang II, S. XV.

⁸¹ ASMo, Cancelleria Ducale, Carteggio Ambasciatori Estensi, Venezia, Busta 19.

Publiziert in Venturi 1928, S. 136; Gronau 1928, S. 246; Ballarin 2002a, S. 462.

Übersetzung des Dokumentes siehe Anhang II, S. XV.

⁸² Procaccioli 1998, S. 26f.

Den vollständigen Text des Briefes und die Übersetzung siehe unter Anhang II, S. XVf.

Der tatsächliche Beginn der Ausführung kann aus den vorliegenden Dokumenten nicht ermittelt werden.

Offen bleiben somit zwei Möglichkeiten:

1. der Beginn der Ausführung zu Lebzeiten Alfonso I. d'Estes.
2. der Beginn der Ausführung unter der Herrschaft Ercole II.

Betrachtet man Tizians Kunstfertigkeit, Personen auch aus der Erinnerung darzustellen⁸³, so steht die zweite Annahme durchaus im Bereich des Möglichen.

Ob das Gemälde tatsächlich am 3. Jänner 1536 vollendet war, wie Jacopo Tebaldi dem Herzog schrieb, ist in Erwägung zu ziehen, kann jedoch, wenn man das taktische Geschick Tizians berücksichtigt, seine Auftraggeber nicht zu verärgern, noch ein letztes, gezieltes Hinhalten des Künstlers gewesen sein.

Tebaldis am 18. Dezember 1536 ausgesprochene Verwunderung, dass das Porträt bereits mehrere Monate fertig sei und noch nicht abgeholt worden wäre, ist der erste sicher belegte Hinweis auf die Vollendung des Bildes.

Das Dokument vom 8. Jänner 1537 enthält den definitiven Bericht Tebaldis, dass er das Gemälde erhalten hatte und es auftragsgemäß in Venedig behalten würde.

Das Gemälde könnte sich noch das gesamte Jahr 1536 in Venedig befunden haben, denn die Bezahlung erfolgte fast ein Jahr später, und die Übernahme durch Ercole II. einige Tage danach, nach dem 8. Jänner 1537⁸⁴. Die Frage, warum Ercole II. das Gemälde nicht früher aus Venedig abholte oder auch nach Ferrara senden ließ, ist durch die vorliegenden Dokumente nicht abzuklären.

Die Bezahlung des Aufgeldes von 50 Golddukaten am 20. Juli 1535 und die nachträgliche Anweisung am 25. August 1535, den Orden des heiligen Michaels in die Darstellung zu integrieren⁸⁵ - zu einem Zeitpunkt als die Ausführung des Gemäldes schon weit fortgeschritten sein musste -, wirft die Frage auf, ob ein ähnliches Schmuckstück, wie es der Herzog im ersten Porträt trug, nachträglich auf Verlangen Ercole II. übermalt und mit der Ordenskette ersetzt wurde. Mit den Insignien des Michaelordens, der Alfonso I. 1502 von

⁸³ Auch das Bildnis der Cornelia Malespina, das der Herzog von Mantua wünschte, wollte Tizian zum Teil aus seiner Erinnerung malen, wie aus einem Brief von 12. Juni 1530 hervorgeht (Keniston 1958, S. 136).

⁸⁴ Campori 1874, S. 604. Campori zitiert hier den Dokumenteninhalt, macht jedoch keine Regestenbezeichnung.

⁸⁵ Paolo Giovio (1483-1552), der Biograph Alfonso I. d'Estes beschreibt das Aussehen des Ordens wie folgt: "(...) una segna al collo, una catena d'oro, con la imagine di san Michele Arcangelo, che ha sotto i piedi il demonio (...)" – „(...) ein Zeichen um den Hals, eine Kette aus Gold, mit dem Bildnis des Erzengels Michael, der unter seinen Füßen den Teufel hat (...)“ (Giovio (übersetzt in die toskanische Sprache von Giovambattista Celli Fiorentino) o.J., S. 14).

Ludwig XII. in Grenoble verliehen worden war⁸⁶, die er auf der Darstellung tragen sollte, änderte sich nicht nur das Attribut, sondern auch die Ikonographie. Das politische Bild, das mit dieser Änderung posthum von Alfonso I. d'Este gezeichnet werden sollte, wurde damit 1535 von seinem Sohn und Nachfolger bestimmt.

Mit dem Wunsch nach der Integrierung der Kette des Michaelordens, stellte Ercole II. den Katholizismus seines Vaters in den Vordergrund und zeichnete vor dem regierenden Farnesepapst Paul III., der Alfonso I. schon vor seiner Wahl zum Kirchenoberhaupt freundlich gesinnt war, das Bild eines um den Glauben bemühten Streiters, der bereits 1502 für seine Verdienste vom französischen König ausgezeichnet worden war.

4.4 Die Inventare

Bislang konnte in den vorhandenen Inventaren des estensischen Hauses kein Indiz für einen auf das Gemälde zu beziehenden Eintrag gewonnen werden. Der Vermerk in dem von der Verfasserin unten angeführten Inventar ist jedoch bezüglich einer Zuordnung zum *Zweiten Porträt* einer genaueren Betrachtung wert. In einem undatierten, von Adolfo Venturi 1882 veröffentlichten Inventar der Regia Galleria Estense di Modena, ist auch ein Porträt Alfonso d'Estes von Tizian angeführt. Venturi gab die Anlage des Inventars als „vor 1720 angelegt“ an, machte jedoch dazu keine näheren Angaben⁸⁷.

Hierbei ist anzumerken, dass die in der oben stehenden Tabelle genannten Teile der Abschrift des Inventars von der Verfasserin einem eingehenden Studium unterzogen wurden. Durch die heute bekannte Provenienz einiger in der Auflistung verzeichneten Gemälde Tizians ergibt sich die Möglichkeit einer früheren als von Venturi notierten Anlage des Inventars⁸⁸.

CARTE DELLA GALLERIA INVENTARIO SENZA DATA	DEUTSCHE BEZEICHNUNG	SAMMLUNGEN	ÜBERLEGUNGEN betreffend die Anlage des Inventars
Salvatore della Moneta	Zinsgroschen	definitiv Dresden Gemäldegalerie Alte Meister	vor 1745 Verkauf nach Dresden
Madonna della Rosa	Rosenmadonna	möglicherweise	vor 1659

⁸⁶ Pardi 1933, S. 289.

⁸⁷ Auszug aus dem Inventar siehe Anhang II, S. XVI.

⁸⁸ In diesem Fall war es mir nicht möglich, das Original einzusehen, jedoch können aus der Abschrift die nachfolgend angeführten Schlussfolgerungen gezogen werden.

		Florenz Uffizien	Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelm
Madonna del Coniglio	Madonna mit dem Kaninchen	möglicherweise Louvre Paris	vor 1665 Sammlung Ludwig XIV.
Ritratto di Duca Alfonso	Porträt des Herzogs Alfonso	möglicherweise „Zweites Porträt“ heute verschollen	nach 1598 Verlegung des Hofes nach Modena

An Hand der in die Tabelle eingetragenen Gemälde Tizians wurde der Versuch unternommen, die zeitliche Einordnung des Inventars einzugrenzen. Von besonderem Interesse ist hiefür die Erwähnung der *Madonna del Coniglio* und der *Madonna della Rosa*. Die signifikante Bezeichnung als *Madonna mit dem Kaninchen* ist mit der Titulierung eines auf uns gekommenen Gemäldes identisch, das sich heute im Louvre in Paris befindet. Die wissenschaftliche Literatur – ich beziehe mich in der Folge bei den einzelnen Gemälden auf Harold E. Wethey – beruft sich bezüglich der Provenienz des Bildes auf den am 5. Februar 1530 von Giacomo Malatesta aus Venedig an Federico II. Gonzaga verfassten Brief, in dem er ankündigte, dass Tizian das Werk fast vollendet hätte und es um die Fastenzeit an den Herzog liefern wolle. Der Wortlaut des Schreibens: „(...)Tuciano m’ha fatto vedere gli quadri ch’el fa per Vostra Signoria, quello di Nostra Donna con Santa Catharina et l’altro da le Donne nude sono in bonissimo termine, quello di Nostra Donna promette darlo a Vostra Excellentia al principio di Quadragesima, (...)”⁸⁹, lässt sich nicht definitiv mit einer mit dem Bildelement eines Hasen versehenen Darstellung der Madonna mit der heiligen Katharina in Einklang bringen. Wethey führt bezüglich der weiteren Provenienz des Louvre-Bildes an, dass es zwischen 1624 und 1627 nach Frankreich gelangte. Im „*L’inventario de’quadri nel 1627*“ der Gemäldesammlung der Gonzaga ist im „*Camerino delle Dame*“ unter Nr. 315 „*Un quadro dipintovi la Madonna con il bambino in braccio et S. Catterina con cornice di violino, opera di Titiano, L. 240*“ verzeichnet⁹⁰. Auch in diesem Inventar wird das Kaninchen nicht erwähnt. Es kann daher nicht mit Bestimmtheit die Ansicht vertreten werden, dass die *Madonna mit dem Kaninchen* Tizians tatsächlich aus der Sammlung der Gonzaga stammt, da es sich im zitierten Dokument durchaus auch um eine andere Darstellung der Madonna mit der heiligen Katharina handeln könnte. Die Bezeichnung im Este-Inventar spricht hingegen für eine mögliche Herkunft des Louvre-Bildes aus der R. Galleria di Modena.

Eine *Rosenmadonna*, die anlässlich eines Bildertausches 1793 von Wien in die

⁸⁹ Bodart 1998, S. 207.

⁹⁰ Luzio 1913, S. 115 und S. 300-302.

Uffizien gelangte, wurde 1659 im Inventar Erzherzog Leopold Wilhelms eingetragen. Sollte es sich um dasselbe Gemälde handeln, das bereits im Este-Inventar verzeichnet wurde, kann die Anlage des oben genannten Inventars als vor 1659 angenommen werden.

Aus den eben angeführten Schlussfolgerungen ergibt sich, dass das Inventar nicht vor 1598, der Verlegung des Hofes der Este von Ferrara nach Modena, jedoch möglicherweise schon vor 1659 angelegt worden sein kann⁹¹.

4.5 Zur Frage der Provenienz

Der Verbleib des *Zweiten Porträts* ist bis dato ungeklärt. Einen möglichen Anhaltspunkt für die Dauer des Verbleib des Bildes in estensischem Besitz könnte die oben erwähnte Inventareintragung des „*Ritratto di Duca Alfonso*“ der Regia Galleria di Modena bieten. Das Porträt könnte sich noch im 17. Jahrhundert in Modena befunden haben.

Da jedoch im Inventar eine nähere Unterscheidung des Porträtierten in Alfonso I. oder Alfonso II. unterbleibt, kann der Vermerk nicht mit Sicherheit auf das *Zweite Porträt Alfonso I. d’Estes* bezogen werden, wenngleich auch die heute vorliegenden Dokumente nichts über eine Porträtierung von Alfonso II., des Enkels Alfonso I., durch Tizian enthalten.

⁹¹ Um die Provenienz der übrigen, in der Tabelle angeführten Werke festzustellen, würde es umfangreichster Forschungen bedürfen, die den Rahmen dieser Arbeit bei weitem übersteigen würden.

5 DAS PORTRÄT DER SOGENANTEN LAURA DIANTI

5.1 Zur Forschungslage

Bis heute beschäftigt die Wissenschaftler als wesentlichste Frage die Datierung des Gemäldes. Allerdings konnte aus den publizierten Dokumenten und Quellen bis dato kein sicher belegbarer Zeitpunkt abgeleitet werden. Auch der Nachweis einer in den Chroniken erwähnten Eheschließung zwischen Laura und Alfonso I. d'Este blieb ein Interessenspunkt der Forschung bis in die jüngste Zeit. Zwei im annähernd gleichen Größenformat gemalte Bilder tragen heute den Namen *Laura Dianti*; ein Gemälde der Sammlung Heinz Kisters in Kreuzlingen in der Schweiz (**Abb. 4**) und ein Bild der Galleria Estense in Modena (**Abb. 5**). Ersteres wird als Original, letzteres als Kopie Ludovico Carraccis nach Tizian geführt⁹².

Die Identität der Dargestellten in den genannten Gemälden war in der Vergangenheit verschiedenen Hypothesen unterworfen.

1855 bezog sich Giuseppe Campori auf das von Vasari erwähnte Gemälde, das er entweder für verloren hielt oder in einem der vielen namenlosen Frauenbildnisse vermutete. Die Dargestellte auf der Kopie in Modena hielt er für die „*Rossa*“, die Ehefrau des Großtürken⁹³. 1870 beschrieb er ein „*Bildnis einer Frau mit Mohrenknaben*“ und gab auch dessen Maße an⁹⁴. 1877 sprachen Joseph Archer Crowe und Giovanni Battista Cavalcaselle erstmals die Vermutung aus, dass das „*Porträt der Dame mit dem Mohrensklaven*“, das mit Lucrezia Borgia in Verbindung gebracht wurde, Laura Dianti darstellen könnte⁹⁵.

Auch die Frage nach der Originalität der einführend erwähnten Gemälde und somit die Zuschreibung an Tizian waren umstritten.

⁹² Lodovico Carracci (19.04.1555 Bologna – 14.11.1619 Bologna) war ein italienischer Maler und Radierer und gilt als künstlerischer Stammvater der Carracci-Malerdynastie. Er war der Cousin von Annibale und Agostino Carracci, gründete 1578 mit ihnen zusammen eine Werkstatt und versuchte bereits 1582 diese als Privat-Akademie zu etablieren. Zunächst stand er unter dem Einfluss des venezianischen Spätmanierismus, sagte sich jedoch bald von ihm los und vertrat als Erster der drei eine erneuerte, religiös motivierte Malkunst. Er ging bei dem Bologneser Manieristen Prospero Fontana in die Lehre und war überwiegend in Bologna tätig. Studienreisen nach Parma, Venedig und Florenz sind dokumentiert. Er beschäftigte sich besonders mit Correggio und studierte in Mantua und Venedig Tintoretto und Paolo Veronese. Zwischen 1587-1591 fand er zur barocken Bildkomposition. Er war an den Freskierungen verschiedener Paläste in Bologna beteiligt; wie dem Palazzo Fava und dem Palazzo Magnani. Um 1592 entstanden seine Freskoarbeiten in San Michele in Bosco. Die meisten seiner Tafelbilder befinden sich heute in der Pinakothek in Bologna. Er gilt als Wegbereiter der frühbarocken Malerei des Seicento und führte sie zu einem sehr individuellen und innovativen Formenvokabular, indem er die Natur nachahmte und sich am Kanon der Renaissancemeister orientierte (Giovanna Perini, Ludovico Carracci, in: Saur, allgemeines Künstler-Lexikon, 16, 1997, S. 569-572; Hugo Schmerber, Ludovico Carracci, in: Thieme/Becker, allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, 6, 1998, S. 61f. und Harenberg, Malerlexikon 2004, S. 181f.).

⁹³ Campori 1855, S. 613.

⁹⁴ Campori 1870, S. 342.

⁹⁵ Crowe und Cavalcaselle 1877, S. 156–159.

1899 bemerkte Carl Justi, dass das Gemälde in Richmond (heute Kreuzlingen) nicht, wie das Werk in Modena, den Eindruck einer späten Kopie mache. Er führte auch die Übermalung des Gesichtes und der Hände des Richmonder Exemplars an⁹⁶. Seine Beweisführung für die Identifikation der Dargestellten als *Laura Dianti* lief über das Vorhandensein von nicht weniger als sechs alten Kopien. Er wies auch auf die Herkunft der beiden einführend erwähnten Gemälde aus Modena hin, die es wahrscheinlich machen würden, dass die Dargestellte am Hofe von Ferrara lebte. Weiters merkte er an, dass die Bezeichnung des Porträts als *Laura Dianti* verloren gegangen, in Stockholm jedoch weiter tradiert worden sein dürfte, da dort im 18. Jahrhundert eine Replik als *Laura d’Este* bezeichnet wurde. 1905 berief sich Herbert Cook auf das Gutachten von Charles Ricketts⁹⁷, der das Gemälde als „schönes Wrack, dessen Hände, Rock und Mohr noch von Tizian sind“ beschrieb und erklärte das in seiner Sammlung in Richmond befindliche Bild als beschädigtes Original Tizians⁹⁸. 1911 plädierte Detlev Freiherr von Hadeln für die Fassung in Modena als Original⁹⁹. Als Hauptargument führte er an, dass der Stich von Aegidius Sadeler nach der Fassung in Modena gemacht wurde¹⁰⁰. 1914 sprach er sich bezüglich des Porträts in Richmond für eine Kopie des Originals der Galleria Estense in Modena aus¹⁰¹. 1950 schrieb Hans Tietze über beide Exemplare. Er vermutete, dass sie nur Kopien eines verloren gegangenen Originals sind¹⁰².

Erst ab den 1960ern beschäftigte sich die Forschung eingehender mit der Datierungsfrage.

1969 reihte Rodolfo Pallucchini die Ausführung der *Laura Dianti* der Sammlung Kisters in die letzten Jahre des dritten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts ein¹⁰³. 1971 beschäftigte sich Harold E. Wethey eingehend mit den Porträts Tizians und datierte es um 1523¹⁰⁴. Auch Charles Hope setzte 1980 die Datierung des Gemäldes der Sammlung Heinz Kisters um 1523 an¹⁰⁵. 1993 erschien Vittoria Romani die Hypothese, dass das Gemälde auf Grund der Analogie der Maße und den Ähnlichkeiten in der Komposition der beiden Werke ein Pendant zum Porträt *Alfonso I. d’Estes* der Kopie des Metropolitan Museum of Art in New York sei, überzeugend¹⁰⁶. 2000 zog Filippo Pedrocco aus der Ähnlichkeit der Gesichter der *Laura*

⁹⁶ Justi 1899, S. 189.

⁹⁷ “It is a beautiful wreck, but hands, skirt and negro are still by Titian” (Cook 1905, S. 451.).

⁹⁸ Cook 1905, S. 451.

⁹⁹ Hadeln 1911, S. 65–72.

¹⁰⁰ Hadeln 1911, S. 69.

¹⁰¹ Ridolfi 1648, I, S. 196. Kommentar von Hadeln in der Anmerkung I.

¹⁰² Tietze 1950, S. 394.

¹⁰³ Pallucchini 1969, 1, S. 62.

¹⁰⁴ Wethey 1971, S. 93.

¹⁰⁵ Hope 1980, S. 92.

¹⁰⁶ Kat. Ausst. Paris 1993, S. 377.

Dianti und der Ariadne im Gemälde *Bacchus und Ariadne* (**Abb. 6**) den Rückschluss auf eine Datierung um 1523¹⁰⁷.

Die jüngste Forschung widmet sich verstärkt der ikonographischen Inhalte und versucht auf diese Weise die Stellung Laura Eustochias am Hof von Ferrara zu rekonstruieren.

2003 verfasste Jane Bestor Fair einen Essay über das Porträt von Laura Eustochia, das sie im Gemälde der Sammlung Heinz Kisters zu erkennen meint, in dem sie auch das Motiv des dunkelhäutigen Pagen abhandelte. Sie berief sich auf Dokumente und Chroniken, die sich auf die Stellung Lauras am ferraresischen Hof beziehen und folgerte aus der ikonographischen Deutung des Beinamens und der dekorativen Inhalte der Darstellung auf ein von Auftraggeber und Maler bewusst gewähltes Formenvokabular zur Formulierung ihres Ranges¹⁰⁸.

5.2 Bildbeschreibung

Das hochformatige Gemälde ist in Öl auf Leinwand gemalt. Die Maße betragen 118 mal 91 cm. Es befindet sich heute in der Sammlung Heinz Kisters in Kreuzlingen in der Schweiz. Am metallenen Armband ist es mit TICIANUS F signiert¹⁰⁹ und gilt als Original¹¹⁰.

Das Bildnis nimmt innerhalb der Porträtkunst den Typus eines selbstständigen Porträts ein. Die Dargestellte ist nicht als idealisierte Schönheit, sondern mit individuell ausgeprägten, für ihre Person charakteristischen Merkmalen wiedergegeben. Tizian hat sie im Dreiviertelporträt mit einer leichten Drehung in den Betrachtarraum verewigt. Die dunklen Augen Lauras blicken aus dem Bild heraus. Ihr gerader Nasenrücken mündet in eine runde Nasenspitze. Die Form ihres Mundes wird von einer geschwungenen Oberlippe und einer üppigen Unterlippe gebildet. Das Oval ihres Gesichts ist von dunklem, hochfrisiertem Haar umrahmt, das mit einem prächtigen Kopfschmuck versehen ist. Ein Diadem aus sieben, aus Perlenschnüren gebildeten Sternen, die um ein Medaillon angeordnet sind, krönt ihr Haupt. Unterhalb des kurzen und kräftigen Halses ist ein Stück nackte Haut zu sehen. Die Brust wird auf der einen Seite vom weißen Blusenansatz, auf der anderen Seite von einer zarten, indischgelben

¹⁰⁷ Pedrocchi 2000, S. 136.

¹⁰⁸ Bestor 2003, S. 628–673.

¹⁰⁹ Die Signatur des Tizian zugeschriebenen Werkes der Sammlung Kisters in Kreuzlingen ist mit einem mit C versehen. Verglichen mit sicher datierten Werken ergibt sich ein breiter Zeitraum für die Datierungsspanne. Die 1518 vollendete *Assunta* signierte Tizian mit TICIANUS. Erst ab den 1530ern wechselte der Künstler wieder zu TITIANUS. Siehe dazu die Ausführungen Harold E. Wethey's.: Documents and Varia. Titian's Signatures, in: Wethey 1975, S. 246–248.

¹¹⁰ Hope 1980, S. 92.

Schärpe. Das lose, über die Gestalt drapierte Kleid verbirgt die rundlichen, zur Üppigkeit neigenden Formen nicht. Die pluderförmigen Ärmel ihres azuritblauen Gewandes sind gerafft, mit goldschimmernden Bändern unterteilt und reichen bis unterhalb des Ellbogens. Das Kleid fällt unterhalb der Brust gekräuselt herab und ist in Leibesmitte mit einer lose gebundenen Masche verziert. Aus den Ärmeln quellen die weißen, gebauschten Bahnen der Bluse hervor. Durch die Haltung, die Präsenz und auch die Attribute Lauras wird deutlich, welche Stellung sie am Hof einnimmt. Die prächtigen Farben und edlen Stoffe, der Kopffputz und der ihr zur Seite stehende Mohrenpage weisen sie deutlich als privilegierte Persönlichkeit aus. Der Page an ihrer Seite ist in einen gestreiften Rock, der am Hals von einer weißen Stehleiste abgeschlossen und von einer gedrehten Schärpe in Leibesmitte umgürtet wird, gekleidet. Die Farben der Streifen changieren in Gelb-, Mauve-, Blau-, Grün- und Rosttönen. Das dunkle Antlitz des Knaben ist im Profil wiedergegeben. Er blickt mit aufwärts geneigtem Kopf zu seiner Herrin. Das Weiß seines Augapfels bildet einen reizvollen Kontrast zur übrigen Schwärze seines Gesichtes.

Tizian stellt nicht nur Laura Diantis gesellschaftlichen Rang dar. Laura zeigt sich in legerer Haltung dem Betrachter, präsentiert gleichzeitig aber auch den kleinen Mohren. Mit der rechten Hand rafft sie ganz leicht ihr Kleid, ihre Linke ruht weich auf der Schulter des Handschuh tragenden Pagen. Diese Geste isoliert die Darstellung aus der gängigen Wiedergabe der vornehm gekleideten, in vorrangiger gesellschaftlicher Stellung stehenden Damen dieser Epoche. Die mütterlich anmutende Gebärde bezieht den Pagen in ihre unmittelbare Umgebung ein, präsentiert ihn gleichsam dem Betrachter und weist so der herkömmlichen Figur der „ancilla“ eine neue Bedeutung zu. Der kleine Handschuhträger ist Laura zu Diensten, aber er steht auch unter ihrem Schutz. Tizian hat als Kompositionsform eine Pyramide gewählt, die er hier aus nur zwei Figuren aufbaut. Das Gewicht der Hauptfigur wird durch die Verschiebung des kleinen Mohren an den rechten äußeren Bildrand ausgeglichen.

5.3 Erhaltungszustand und Restaurierungen

1905 beschrieb Herbert Cook den Zustand des Bildes wie folgt: *„Der obere Teil, besonders das Gesicht ist grausam abgerieben und die Modellierung ist verschwunden, ein applizierter Firnis hinterließ dunkle, schmutzige Flecken auf der gesamten Oberfläche und das Ganze ist verflacht und ansonsten verunstaltet. Es gibt wenig Übermalung, sodass man*

die Untermalung sehen kann. Nur an Stellen, wie der rechten Hand und am Handgelenk, am Ärmel, dem wundervollen Blau des Kleides und dem buntfarbigen Kostüm des Mohrenpagen kann die wahrliche Berührung der Meisterhand wiedererkannt werden“¹¹¹.

1957 wurde das Gemälde einer Restaurierung unterzogen. Harold E. Wethey beschrieb 1971 den Zustand des Porträts an Hand einer ihm vorliegenden Fotografie¹¹², die das Gemälde während der Restaurierung zeigt: „Die Verluste waren am größten am rechten Ärmel und der Bluse, die nun Runzeln haben, die die Arbeit des Restaurators zu sein scheinen. Der Schal wurde auch durch das Hinzufügen von einer feinen Musterung verändert, die man in Sadelers Stich sieht“¹¹³.

Vittoria Romani definierte 1993 den Zustand des Bildes wie folgt: „Das Gemälde weist einen übermalten Streifen am unteren Rand auf, und selbst der Hintergrund, der ursprünglich klarer und ausführlicher sein musste, vermittelt den Eindruck übermalt worden zu sein. Das Gesicht der jungen Frau und gewisse Partien ihrer Bekleidung sind beschädigt, während die außergewöhnliche Qualität des Materials noch gut im Detail des Pagen lesbar ist“¹¹⁴.

5.4 Provenienz

Die ersten beiden, von der Forschung auf das Porträt bezogenen und nach dem möglichen Transfer des Gemäldes aus der estensischen Sammlung angelegten Inventare sind am Prager Hof verfasst worden. Eines dieser Inventare der kaiserlichen Kunstkammer, in dem „Eine Türkin mit einem kleinen Mor, von Titian“ verzeichnet wurde, ist undatiert¹¹⁵. In dem

¹¹¹ Cook 1905, S. 451.

¹¹² Die Fotografie befand sich 1971 in der Witt Library of the Courtauld Institut in London.

¹¹³ „Losses were greatest in the right sleeve and the blouse, which now have puckers that seem to be the work of the restorer. The scarf has also been modified by the addition of a fine pattern, seen in Sadeler’s engraving” (Wethey 1971, S. 93).

¹¹⁴ Kat. Ausst. Paris 1993, S. 376.

¹¹⁵ Perger 1864, S. 105. Die Datierung des Inventars wird in der Literatur mit - um 1599 - angegeben (siehe z. B. Wethey 1971, S. 93). Doch Heinrich Zimmermann, der die Quellen bearbeitete, stellte in seiner Vorbemerkung zu „Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621“ fest, dass das undatierte Prager Inventar später als 1599, nach dem 20. Jänner 1612 angelegt wurde (Zimmermann 1905, S. XIII f.). Als Argument führte er an, dass auf fol. 24 und 26 des Codicis Ms. Nr. 8196 der Name Kaiser Rudolf II. mit der Beifügung „hochseeligster“ und „hochlöblichster gedächtnuß“ versehen ist. Die Niederschrift kann daher erst nach dem Tod des Kaisers (20. Jänner 1612) gemacht worden sein. Er vermerkte weiters, dass sich die Eintragung auf fol. 48 „ein stück von einem altar von kaiser Maximiliano, darauf seine töchter gemahlt, durch die rebellen zerschlagen worden“ auf die Prager Ereignisse von 1618-1620 bezogen hatte und setzte daher die Datierung des Inventars mit - frühestens 1618-1620 - an. Zimmermanns Schlussfolgerung, in der er auf die Zerstörung eines Altars Kaiser Maximilian II. (1564-1576) anspielt, liegen folgende historische Ereignisse zugrunde: 1617 ließ der kinderlose Kaiser Matthias (1612-19) seinen Cousin Erzherzog Ferdinand in Böhmen zum König wählen. Dieses Ereignis führte zu Protesten des protestantischen Landtages. 1618 kam es zum offenen Aufstand. Nach Matthias Tod gaben sich die Böhmen eine landesständische Verfassung. Am 23. Mai

anderen, mit 1621 datiertem Inventar, wurde ein Eintrag unter der Nr. 860 mit der Bezeichnung „*Eine Türkin mit einem kleinen mor, vom Tician (Orig.)*“ vorgenommen¹¹⁶. Als Prag 1648 nach der Erstürmung von den schwedischen Truppen geplündert wurde¹¹⁷, gelangte das Bild in die Sammlungen der Königin Christina von Schweden. Es wurde in Königsmarck unter der Nr. 207 inventarisiert und dort auch 1652 aufgezeichnet. In Antwerpen wurde es 1656 als ‚*Une fille avecq un morion*‘ vermerkt. Nachdem sich Königin Christina von Schweden nach Rom zurückzogen hatte¹¹⁸, wurde es 1662 im Inventar des Palazzo Riario in Rom unter der Nr. 21 angeführt. 1689 erfolgte ein Eintrag in Rom im Inventar der schwedischen Königin unter der Nr. 30, als es durch Erbschaft in den Besitz Kardinal Azzolinos kam. 1692 erbte es Prinz Odescalchi, in dessen Inventaren es 1692 im folio 466v, no. 30 unter ‚*Nota dei quadri*‘ mit der Nr. 42 und 1713 im folio 85v, no. 197 mit der Nr. 42 als „*Original von Tizian, früher Königin von Schweden*“, vermerkt wurde. 1721 wurde es an Philip d’Orléans, den Herzog von Orléans verkauft. 1722 kam es nach Paris, wo es unter der Bezeichnung „*L’Esclavonne*“ geführt wurde. 1792 wurde es an den Bankier Walkner in Brüssel verkauft und gelangte von dort an Laborde de Mérvill. Ab 1800 durchlief es von London ausgehend verschiedene englische Sammlungen. Vor 1824 wurde es um zweiundfünfzigtausend Francs an den Earl von Suffolk verkauft. 1824 gelangte es in den Besitz von Edward Gray in Harringay House und verblieb dort bis 1839. 1849 verkaufte es J. H. Smyth Pigott in Brockley Hall. 1849–1876 war es im Besitz von J. Dunnington Fletcher. Er verkaufte es am 15. Jänner 1876 durch Messieurs Colmaghi & Co an den späteren Sir Francis Cook, wo es bis 1954 Teil seiner Sammlung in Richmond war. Zwischen 1955 und 1956 wurde es durch die Kunsthändler Rosenberg und Stiebel nach New York gebracht¹¹⁹. Seit 1960 befindet es sich in der Sammlung Kisters¹²⁰.

1619 wurden die kaiserlichen Statthalter Jaroslav von Martinitz und Wilhelm von Slavata aus einem Fenster des Hradschin gestürzt („*Prager Fenstersturz*“). Am 22. August 1619 wurde der böhmische König Ferdinand abgesetzt. Böhmen wurde einer der Hauptschauplätze des Dreißigjährigen Krieges (1618-1648) zwischen Katholiken und Protestanten. Maximilian von Bayern stellte Ferdinands Liga im Böhmisches-Pfälzischen Krieg Truppen unter der Führung des Feldherrn Graf Tilly zur Verfügung. Am 8. November 1620 siegten Tilly und die Truppen Kaiser Ferdinands II. über die böhmische Armee bei der Schlacht am Weißen Berge (Ploetz 1998, S. 681 und S. 816).

Auszug aus dem Inventar siehe Anhang II, S. XXI.

¹¹⁶ Zimmermann 1905, S. XXXVIII.

Auszug aus dem Inventar siehe Anhang II, S. XXI.

¹¹⁷ Am Ende des Dreißigjährigen Krieges wurden die letzten kaiserlichen und bayrischen Armeen bei Zumarshausen (bei Ulm) vernichtend geschlagen. Die Burg in Prag wurde durch schwedische Truppen geplündert (Ploetz 1998, S. 683).

¹¹⁸ Christine, Königin von Schweden (1632-1654), die Tochter Gustavs II. Adolf, wurde 1626 in Stockholm geboren und starb 1689 in Rom. Sie trat zum Katholizismus über und legte die Krone nieder. Nach dem Thronverzicht verließ sie Schweden und lebte seitdem meist in Rom (Ploetz 1998, S. 1045).

¹¹⁹ Die Provenienz wurde Wethey 1971, S. 93 entnommen.

¹²⁰ Valcanover 1960, I, S. 97.

5.5 Die Dokumente

Einige von der Verfasserin ausgewählte Dokumente und Quellen enthalten Angaben zur Person Laura Diantis. Weiters werden aber auch Schriftstücke herangezogen, deren Inhalt sich explizit auf die bildnerische Darstellung Lauras bezieht.

Zur besseren Übersicht werden zunächst die Urkunden angeführt, aus denen biographische Details zur Person Lauras zu entnehmen sind. Anschließend werden die Dokumente erwähnt, die sich auf ein von Tizian ausgeführtes Porträt der Ebengenannten beziehen. Zuletzt werden Abschnitte aus Urkunden aus dem sogenannten Ristretto zitiert¹²¹. Die Interpretation der so in drei Unterkapitel zusammengefassten Schriftstücke wird jeweils im Anschluß an ihre Anführung vorgenommen – mit einer Ausnahme – der Abhandlung der dem Werk von Carlo Ridolfi entnommenen Quelle¹²², mit der sich der Abschnitt *Zur Frage der Provenienz* beschäftigt.

5.5.1 Die Dokumente zur Person Laura Diantis

5.5.1.1 Eine Schenkungsurkunde

In der Einleitung einer Schenkungsurkunde vom 1. Jänner 1530 gab Alfonso I. d’Este an, dass er die Bekanntschaft Lauras 1526 während eines Spaziergangs durch Ferrara gemacht hatte. Er rühmte darin ihren Liebreiz, aber auch ihre gute Erziehung und ihre Abstammung von „ehrbaren Eltern“.

1° GENNAIO 1530

Laura ... honestis parentibus nata et optime educata
quae cum esset virgo et adolescentula et initio anni a natali
dominico quingentesimi vigesimi sexti supra mille per nostram
civitatem Ferrarie nobis animi gratia (ut fit) ambulantibus,
visa esset usque adeo liberalis ac venustissima illius facies
nostris arrisit oculis, ut continuo illam amare et cupere
occeperimus, cumque cupita potiri desideraremus, non vi, non
fraude aut minis a quibus etiam antea in huiusmodi desideriis
abstinuimus, sed potius blandis precibus ut ea potiremur usi
fuimus, ipsius igitur amatae parentes per internuntium hortati
sumus ac rogavimus, ut ipsius dominae Laurae nobis copiam

¹²¹ Beim so genannten Ristretto handelt es sich um Schriftstücke aus dem Jahre 1643, die einen Disput zwischen Francesco I. d’Este mit dem apostolischen Haus enthalten. In diesen Dokumenten wird ein Porträt der Laura Eustochia erwähnt. Da der Maler des Bildes nicht genannt wird, werden die Dokumente in einem eigenen Unterkapitel abgehandelt.

¹²² Es handelt sich um Auszüge aus den 1648 publizierten *Maraviglie dell’Arte*.

facere, addidimusque precibus pollicitationes,
id. scilicet. et ipsis et ipsorum filiae utiliter beneque
cessurum affirmantes, quo factum est ut iidem parentes
prefatam dominam Lauram non solum inviti, sed et libentes
nobis cupientibus concesserint¹²³.

5.5.1.2 Eine primäre Quelle

Ein Schriftstück von Pietro Aretino gibt Aufschluss über die Stellung Lauras am Hofe Alfonsos I. Im Oktober 1542 richtete Aretino einen Brief an Laura Estense, dessen Inhalt sich auch auf eine Eheschließung zwischen Laura und Alfonso I. bezog. Er rühmt darin Lauras innere Werte, die den Herzog dazu bewegten, sie zur Ehefrau zu nehmen.

“(…) In tanto il grido de le più chiare genti fa fede, come solo la grandezza de l’animo del catolico Duca Alfonso era bastante ad eseguire uno ufficio di sí smisurata bontade, che lo facesse condescendere a torre in mogliera la inviolabile Signora Laura; e che de la eccellenza de la qualità de la inviolabile Signora Laura in fuori niuna era soffiiciente ad ottenere un dono di sí santo pregio, che la destinasse a conseguire in marito il catolico Duca Alfonso. (...)”¹²⁴.

5.5.1.3 Eine Chronik

Weitere Hinweise auf die Stellung Lauras liefern die Anmerkungen Luigi Napoleone Cittadellas, der 1864 die ferraresischen Chroniken bearbeitete. Cittadella führte als Rückblick unter dem Jahr 1573, dem Todesjahr Laura Diantis einen, von Aurelio Roiti notariell beglaubigten Akt vom 21. März 1552 an, in dem Laura Dianti als „*Illma. S.^a Laura Eustochia Estense*” bezeichnet wird.

Über die Begräbnisfeierlichkeiten am 27. Juni 1573 berichtete er, dass Laura Eustochia in der Kirche von Sant’Agostino, in Begleitung des Herzogs Alfonso II. d’Este¹²⁵, des Kardinals Luigi d’Este, ihrem eigenen Sohn Alfonso¹²⁶ und den Hofkomitees zu Grabe getragen wurde.

Er äußerte sich auch über den Erhalt einer Information, die besagte, dass sich der Bruder des Bischofs von Moriana 1597 erinnerte, mit Tommaso und Agostino Mosti über die

¹²³ ASMo, A.S.E., Casa e Stato, Busta 394 (Laura Eustochia Dianti), nos. 3, 4, Ferrara.

Bestor 2003, S. 634 und S. 659.

Übersetzung des Dokumentes siehe Anhang II, S. XVII.

¹²⁴ Proccacioli 1999, S. 28f.

Übersetzung des Dokumentes siehe Anhang II, S. XVIII.

¹²⁵ Alfonso II. d’Este entstammte der Verbindung Ercole II. d’Este, des Sohnes Alfonso I. d’Este, mit Renée von Frankreich und somit der legitimen Nachkommenschaft des Hauses Este.

¹²⁶ Der auf den gleichlautenden Namen wie der Herzog Alfonso II. d’Este getaufte Alfonso war der illegitime Sohn Alfonso I. d’Este und Laura Dianti.

geheime Eheschließung von Laura und Alfonso I. gesprochen zu haben, die in Anwesenheit der beiden Brüder Mosti stattgefunden hatte.

1573.

Nel 27 giugno è annodata la morte di Laura Dianti Eustochia, sepolta il 28 nella chiesa delle suore di sant'Agostino, accompagnata dal duca Alfonso II., dal card. Luigi, da don Alfonso di lei figliuolo, e da tutte le comitive delle corti di questi personaggi. Laura Eustochio, nel 21 marzo 1552, con rogito di Aurelio Roiti, assegnava a Girolamo Avogli, a mezzo di suo padre Pietro o dal fu Nob. Antonio, una dote di scudi due mila d'oro in oro. per la nipote di lei Laura Dianti condotta in moglie da Girolamo suddetto; nel qual rogito è chiamata *Illma. S.^a Laura Eustochia Estense*, come lo è in moltissimi altri atti notarili da me veduti, e firmata in un originale documento, ch'io stesso un tempo avea presso di me. Il celebre Muratori ha parlato abbastanza di questa donna, e dell'asserto matrimonio suo con Alfonso I.; nè io voglio qui aprir discussioni su tale argomento, che in passato e sono a che vissero gli Estensi era di sommo momento. Dirò solo avere trovato in una *Informazione* del 1597 (di un Trotti fratello di M.^r Brandalisio vescovo di Moriana) che l'autore della medesima ricordavasi di avere parlato con Tomaso e M.^r Agostino fratelli Mosti, e di avere udito da essi come fossero *presenti* al matrimonio segreto di Laura con Alfonso I., e come presenti vi fossero pure i camerieri segreti *Girolamo Guerniero scalco*, e *M.^r Cogia commensale*¹²⁷.

5.5.2 Zur Interpretation der Dokumente zur Person Laura Diantis

Zur Frage der Position Lauras am ferraresischen Hof und einer offiziellen Eheschließung mit Alfonso I. d'Este ist Folgendes zu bemerken:

- Die Referenz auf den Beginn der Bekanntschaft Alfonsos I. mit Laura im Jahre 1526 kann nicht als gesicherte Grundlage für den tatsächlichen Anfang ihrer Beziehung angesehen werden, da der Wortlaut der Einleitung der 1530 verfassten Schenkungsurkunde wie ein liebevoll verfasster Prolog anmutet, der nicht nur ex memoria, aus dem „Gedächtnis“ des Herzog entstanden war, sondern auch dazu gedient haben könnte, die nicht standesgemäße Herkunft Lauras zu umschreiben. Die Abstammung Lauras als Tochter eines einfachen Handwerkers¹²⁸ wird im Prolog mit den Worten „*honestis parentibus nata et optime educata*“ geschönt¹²⁹.

Mit Sicherheit lässt sich daher behaupten, dass Alfonso I. und Laura einander 1526 bereits kannten. Ob schon früher eine Begegnung der beiden stattfand, ist urkundlich nicht belegbar.

Die Schenkungsurkunde wurde am 1. Jänner 1530 ausgestellt. Zwei Jahre zuvor hatte die Heirat Ercole II., des rechtmäßigen, in direkter Linie abstammenden,

¹²⁷ Cittadella 1864, S. 170f.

Übersetzung der Quelle siehe Anhang II, S. XVIII.

¹²⁸ Babelon 1950, S. 96.

¹²⁹ „*vornehmen Eltern geboren und bestens erzogen*“.

erstgeborenen Sohnes des Herzogs, mit Renée von Frankreich, der Tochter König Ludwigs XII. stattgefunden¹³⁰. Ein aus dieser Ehe entspringender Sohn würde am Hofe als legitimer Nachfolger gegolten haben. Laura hatte 1530 dem regierenden Herzog Alfonso I. bereits zwei Söhne geboren. Der Herzog, der den Knaben seinen eigenen christlichen Vornamen gegeben hatte¹³¹, hatte mit der Namenswahl der beiden illegitimen Abkömmlinge ein für den Hof entscheidendes Signal gesetzt, Laura als Mutter zweier seiner Söhne und seine ständige Gefährtin anzuerkennen. So wäre es durchaus möglich, dass Alfonso I. den Beginn ihrer Bekanntschaft bewusst später ansetzte, um die Integrität ihrer Person zu bewahren.

- Pietro Aretinos Brief an Laura Estense beinhaltet den Hinweis, dass Laura Eustochia bereits im Oktober 1542 den Namenszusatz Estense trug¹³². Im selben Schreiben erwähnt Aretino, dass sie von Alfonso I. auf Grund ihrer inneren Werte zur Frau genommen wurde. Aus den Worten des Schreibers ist die Ehrerbietung zu entnehmen, die er, der persönliche Freund des Herzogs, Laura entgegenbrachte.

Einen offiziellen Charakter hat dieses Briefdokument jedoch nicht und ist daher eher als Quelle zu betrachten, die die subjektive Wertschätzung, die der Verfasser der Adressierten entgegenbringt, vermittelt und letztendlich auch der Nachwelt überliefert.

- Auch die von Luigi Napoleone Cittadella bearbeitete Chronik ist nicht als gesicherte Grundlage für einen wirklichen Vollzug der Eheschließung zu betrachten. Die in ihr enthaltene Anführung Lauras als „*Illma. S.^a Laura Eustochia Estense*“ in dem von Aurelio Roiti notariell beglaubigten Akt vom 21. März 1552 mit dem Namenszusatz Estense bescheinigt ihre Anerkennung als hochrangiges, jedoch nicht als offiziell geheilichtes Mitglied im Hause der Familie Este.

Eine Legitimation und ein damit verbundenes Nachfolgerecht ihrer Söhne sind damit nicht bewiesen. Bis 1552 findet sich somit kein publiziertes Dokument, das auf eine in einem offiziellen Akt vorgenommene Eheschließung hinweist.

Die in derselben Chronik erwähnte Information des Bruders des Bischofs von Moriana über die geheime Heirat zwischen Alfonso I. und Laura erfolgte erst 1597, als Ferrara

¹³⁰ Die Heirat fand am 28. Juni in der Ste. Chapelle in Paris statt (Gronau 1928, S.236). Gronau bezieht sich bei dieser Angabe auf Sanudo 1898, 47, S. 260.

¹³¹ Alfonso wurde am 10. März 1527 geboren, 1530 folgte Alfonsino (Chiappini 1967, Tavole genealogiche e stemma degli Estensi, S. IX).

¹³² Alfonso I. d'Este pflegte Personen aus dem Umkreis des Hofes, die ihm nahestanden, als Auszeichnung den erblichen Namenszusatz Estense zu verleihen. Siehe auch Kapitel: *Das Porträt des Tommaso Mosti*.

bereits um seine Herzogrechte fürchten musste. Ein eventueller Vollzug der Heirat könnte auch dem aus der Verbindung Lauras mit Alfonso I. als Enkel hervorgegangenen Cesare I. d'Este für seine Behauptung als legitimer Nachfolger des Regenten dienlich gewesen sein. Aus der Erwähnung der Begräbnisfeierlichkeiten am 27. Juni 1573 geht jedoch hervor, dass der Leichenzug Laura Eustochias von den höchsten Persönlichkeiten des estensischen Hofes begleitet wurde. Dies weist jedoch nur auf ihre Wertschätzung bei Hofe hin.

Dass die Eheschließung tatsächlich stattfand, ist möglich, die Behauptung als gesichertes historisches Ereignis bleibt jedoch dahin gestellt.

5.5.3 Die Dokumente zum Porträt der Laura Dianti von Tizian

5.5.3.1 Eine primäre Quelle

Als erstes Indiz einer tatsächlich erfolgten Ausführung eines Porträts der Laura von Tizian ist ein Ausspruch Giorgio Vasaris anzusehen.

1568 erwähnte er ein Gemälde der „*Signora Laura*“ in der zweiten Auflage der *Künstlerviten*. Er gab darin ihre Stellung am Hofe als spätere Ehefrau des Herzogs an.

“Similmente ritrasse la signora Laura, che fu poi moglie di quel duca; che è opera stupenda“¹³³.

5.5.3.2 Eine sekundäre Quelle

Eine weitere Referenz auf ein von Tizian ausgeführtes Porträt einer als „*Frau Herzogin*“ bezeichneten Dame findet sich bei Carlo Ridolfi. Aus dem unten angeführten Werk desselben lassen sich auch Hinweise auf die Provenienz dieses Gemäldes entnehmen.

1648 schrieb Ridolfi in den *Maravaglie dell'Arte* über den nach dem Porträt Tizians der „*Madama la Duchessa*“ angefertigten Stich von Aegidius Sadeler.

Weiters merkte er an, dass Cesare I. d'Este das Original als Geschenk an Ferdinand II. sandte und es schließlich in die kaiserliche Galerie in Prag kam und dass es „zur Zeit“ der regierende Kaiser Ferdinand mit anderen Werken besessen hätte, die von Rudolf II. gesammelt worden waren.

¹³³ Vasari 1881, S. 435.

Übersetzung der Quelle siehe Anhang II, S. XIX.

“Volle parimente il Duca esser ritratto con Madama la Duchessa, la qual fece Titiano con rarissimi abbellimenti in capo, di veli e di gemme, in veste di veluto nero con maniche trinciate, divise da molti groppi; che con maestoso portamento teneva la manca mano appoggiata alla spalle d'un Paggetto Etiope, che si vede in istampa di rame da Egidio Sadeler, rarissimo in tale pratica...”¹³⁴.

“Mandò il Signor Duca Cesare di Modona alla Maestà Cesarea Ferdinando II. per regalato dono il già descritto ritratto della Duchessa di Ferrara, che hor possiede Ferdinando Imperador regnante con altre cose di questo egregio Autore, che furono raccolte da Ridolfo II., che si videro nella sua Galeria di Praga”¹³⁵.

5.5.4 Zur Interpretation der Dokumente und Quellen zum Porträt der Laura Dianti von Tizian

In den oben angeführten Dokumenten findet sich kein Hinweis auf den Zeitpunkt der Auftragsvergabe, der Ausführung oder der Vollendung des von Tizian geschaffenen Gemäldes.

Vasaris 1568 veröffentlichter Ausspruch über das Bild ist als *terminus antequem* für die Gestaltung anzusehen. Seine Bezeichnung der Dargestellten in den Künstlerviten als „*che fu poi moglie di quel duca*“¹³⁶, wird in der Literatur auch in Verbindung mit einer später erfolgten Eheschließung Alfonsos I. mit Laura Dianti gebracht.

Die Äußerung Vasaris ist unter dem Aspekt zu betrachten, dass sie erst in der zweiten, 1568 veröffentlichten Ausgabe seines Werkes erschienen ist, die nach dem 1559 erfolgten Tode des unmittelbaren Nachfolgers Ercole II. d'Este herausgegeben wurde. Zu diesem Zeitpunkt wurde Laura bei Hofe längst als ebenbürtige Gefährtin von Alfonso I. betrachtet.

Als sicherer Beleg für eine vorgenommene Eheschließung zwischen den beiden kann Vasaris Anmerkung jedoch nicht gelten.

5.5.5 Die Dokumente des Jahres 1643 zu einem Porträt der Laura Eustochia - Der so genannte Ristretto

Aus dem Jahr 1643 datieren Dokumente, die Francesco I. d'Este (1629-1658) verfasste. Aus ihrem Inhalt geht eindeutig hervor, dass ein Porträt der *Laura Eustochia*¹³⁷ existierte.

¹³⁴ Ridolfi 1648, I, S. 161.

Übersetzung der Quelle siehe Anhang II, S. XIX.

¹³⁵ Ebenda, I, 195f.

Übersetzung der Quelle siehe Anhang II, S. XIX.

¹³⁶ „die dann die Gattin des Herzogs war“.

¹³⁷ Die Bezeichnung *Laura Dianti* findet sich erst im 17. Jahrhundert. Eustochium war der Name einer römischen Heiligen, die im Umkreis des heiligen Hieronymus wirkte und für ihre Keuschheit bekannt war (New Catholic Encyclopedia 1967, 5, S. 639).

Francesco I. d'Este richtete einen Appell an die Kurie, um die Rückerstattung des an den Papst gefallen Kapitals und Gebietes seiner Ahnen zu erreichen¹³⁸. Er wandte sich an das apostolische Haus, um den Beweis zu erbringen, dass er ein aus einer rechtmäßigen, ehelichen Verbindung zwischen Alfonso I. d'Este und Laura hervorgegangener Nachfolger sei. Als Indiz führte er eine nachträglich erfolgte Eheschließung der beiden an, die Alfonso, deren Sohn, auf Grund der kanonischen Doktrin der Legitimation durch nach-folgende Heirat ermächtigt hätte, die Herrschaft über Ferrara anzutreten. Das apostolische Haus akzeptierte seine Argumentation nicht. In diesem Disput wurde auch ein Porträt der *Laura Eustochia* als Beweisstück angeführt¹³⁹. Es sollte als Indiz für den Vollzug der Heirat dienen. Der Einwand der päpstlichen Advokaten betraf die Art der Darstellung der Porträtierten, die Laura nicht in zurückhaltender Weise - wie die anderen Damen der Ahnengalerie der Este - zeigte, sondern die Laszivität der Darstellung durch die Kleidung betonte. Sie argumentierten weiter, dass sich das Gemälde in Ferrara niemals unter den Bildern der Fürstengalerie befunden hätte.

“Il Duca Alfonso fece ritrarre Laura non in habito di Principessa come si vedono, l’altre signore di Casa da Este, ma più tosto in habito di donna lasciva”.

“[...]. Il ritratto di Laura non fu mai posto in Ferrara tra i ritratti de principi, e principesse da Este, o di donne maritate ne gli Estensi”¹⁴⁰.

Francesco antwortete, dass weder der Einwand, dass Laura in einer lasziven Attitüde gemalt wurde, noch die Frage nach der Platzierung des Porträts Stichhaltigkeit hätten. Der entscheidende Punkt sei die Heirat, die erst stattgefunden hatte, nachdem das Porträt gemalt worden war. Er berief sich auf die Historiker, die Lauras Status als Gemahlin Alfonsos I. bestätigt hatten.

“Prevale certo che Fra Leandro, il Giovio, e gli altri storici sopra citati habbiano posto il nome di lei fra l’altre duchesse per che il tempo logora i ritratti, e gli scrittori perpetuano i nomi”¹⁴¹.

Jane Fair Bestor verweist in: ‘Titian’s portrait of Laura Eustochia: the decorum of female beauty and the motif of the black page’ darauf, dass Laura in den Urkunden als Laura Eustochia angeführt wird und nimmt an, dass Alfonso I., indem er an der Sitte festhielt, die Namen und Wappen von Bräuten vor ihrer Heirat auszuhandeln, ihren Vornamen mit dem römischen Jungfrau verband, die die Empfängerin eines berühmten Briefes, oder einer kleinen Abhandlung über Jungfräulichkeit, des Heiligen Hieronymus war (Bestor 2003, S. 633f.).

¹³⁸ Am 13. Jänner 1598 war die Kapitulation Cesare I. d’Estes gegenüber Papst Klemens VII. erfolgt. In weiterer Folge waren Ferrara dem Papststaat einverleibt und viele mobile und immobile Güter requiriert worden (Ballarin 2002b, S. 258-260).

¹³⁹ De Castro 1875, S. 165f.

Ristretto delle ragioni che la Serenissima Casa d’Este ha colla Camera Apostolica compilatto con occasione di replicare alla Risposta di Roma, in: Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Chigiani 0.I.5, Notizie Politiche, 5 (Im Folgenden als „Ristretto“ zitiert).

¹⁴⁰ Ristretto, fol. 55v.

Übersetzung des Dokumentenauszuges siehe Anhang II, S. XX.

¹⁴¹ Ristretto, fol. 150v.

Übersetzung des Dokumentenauszuges siehe Anhang II, S. XX.

5.5.6 Zur Interpretation der Dokumente des „Ristretto“

Auch im 17. Jahrhundert blieb die Frage nach der Stellung Lauras am Hofe der Este von Bedeutung. Unter dem geschichtspolitischen Aspekt betrachtet, diente nun ein Porträt der *Laura Eustochia* zur Formulierung des Ranges einer nicht ebenbürtigen Gemahlin.

Von besonderem Interesse für die kunsthistorische Forschung ist hier die aus den Dokumenten des Jahres 1643 entnommene Erwähnung, dass das Porträt in Ferrara nie unter den Gemälden der Ahnengalerie angebracht gewesen war. Die apostolischen Advokaten könnten sich bei dieser Feststellung auf alte Dokumente oder Informationen gestützt haben, die aus der Zeit stammten, als sich das Bild noch in Ferrara befand¹⁴². Der ursprüngliche Aufstellungsort des Gemäldes kann aus dem Wortlaut der oben angeführten Dokumente jedoch nicht ermittelt werden.

Es erscheint jedoch ebenso möglich, dass sich ein Porträt der *Laura Eustochia* noch 1643 in Modena befand, da sich die päpstlichen Advokaten in ihrer Argumentation gegen den von Francesco I. d'Este erhobenen Anspruch auf die alten Besitztümer im Detail auf die Art der Darstellung, die laszive Attitüde, bezogen. Rückblickend lässt sich dazu bemerken, dass sich das heute in der Sammlung Heinz Kisters befindliche, von Tizian gemalte Porträt, 1643 bereits in der von Rudolf II. angelegten Sammlung in Prag befand. Daher könnte es sich bei dem im *Ristretto* erwähnten Werk um die heute von der Galleria Estense in Modena Ludovico Carracci zugeschriebene Kopie handeln¹⁴³, da man am Hof der Este seit Alfonso I. die Gepflogenheit hegte, besonders lieb gewonnene Gemälde vor dem Verkauf oder einer Schenkung kopieren zu lassen¹⁴⁴.

¹⁴² 1598, nach der Kapitulation Cesare I. d'Estes dem Papst gegenüber, war der Hof nach Modena übersiedelt und die Kunstgegenstände, die vor dem Zugriff des Papstes oder Plünderern bewahrt worden waren, in der Regia Galleria aufgestellt worden.

¹⁴³ Auf meine Anfrage bei der *Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico* bezüglich eines Farbfotos des Gemäldes, erhielt ich jedoch ein mit 29. Mai 2007 datiertes Antwortschreiben von Dr. Serenita Papaldo, in dem das Werk als „Unbekannt ‚Laura Dianti‘“ bezeichnet wurde.

¹⁴⁴ Tizian war auf Wunsch Alfonso I. d'Estes beauftragt worden, das von ihm gemalte Porträt des Herzogs zu kopieren, da die Erstfassung als Präsent für Kaiser Karl V. nach Spanien gesandt werden sollte. Näheres siehe Kapitel: DAS ERSTE PORTRÄT VON ALFONSO I. D'ESTE. Auch Tizians *Zinsgroschen* wurde vor dem Verkauf aus der Regia Galleria di Modena nach Dresden von Flaminio Torre kopiert (Heres 1989, S. 67).

5.6 Eine Bildquelle – Der Stich von Aegidius Sadeler

Noch heute existieren Abzüge, des 1648 von Ridolfi erwähnten, von Aegidius Sadeler¹⁴⁵ nach Tizian gestochenen Porträts der *Madama la Duchessa* (Abb. 7).

Der Stich ist mit folgender Inschrift versehen:

ADMODUM ILLUSTRI ET GENEROSO VIRO DOMINO LUCAE VAN UFFELE
PATRONO SUO AETERNUM COLENDO OPUS HOC A SACRAE CAESAREAE
MAIESTATIS SCULPTORE AEGIDIO SADELER AERI INCISUM MARCUS
SADELER OBSERVANTIAE ERGO DONAT DEDICAT¹⁴⁶

Die Inschrift benennt Aegidius Sadeler als Stecher seiner kaiserlichen Majestät und besagt, dass der Stich von Marcus Sadeler, einem Assistenten von Aegidius Sadeler, Lucas van Uffel, einem flämischen Händler in Venedig, gewidmet wurde¹⁴⁷.

5.7 Zur Frage der Provenienz

Zwei der bisher angeführten Quellen lassen sich zur Bearbeitung der Frage nach der Provenienz des Gemäldes der *Laura Dianti* der Sammlung Heinz Kisters heranziehen:

1. Die Ausführungen Carlo Ridolfis in den 1648 veröffentlichten *Maraviglie dell'Arte*
2. Der oben genannte Stich von Aegidius Sadeler

Ridolfi behauptete, dass das Porträt der *Laura Dianti* von Cesare I. d'Este als Schenkung an Kaiser Ferdinand II. (1619-1637) gekommen sein soll. Die Forschung vertritt jedoch die Ansicht, dass Ridolfi irrte, und dass der Herzog das Original als Präsent an Rudolf II. weitergegeben hätte.

¹⁴⁵ Aegidius [Egidius; Gillis] II. Sadeler (um 1570 Antwerpen – 1629 Prag) stammte aus einer bekannten Kupferstecherfamilie. 1585 wurde er als Schüler seines Onkel Jan Sadeler I. in den Aufzeichnungen der Antwerpener Malergilde des Heiligen Lukas aufgezählt. 1593 reiste er nach Rom. Die folgenden Jahre verbrachte er in München. Auf einer 1595 angetretenen Italienreise besuchte er Verona (1596), Venedig (1597), Florenz, Bologna, Rom und Neapel. In diesen Jahren fertigte er u. a. Stiche von Werken Raphaels, Tizians, Parmigianinos und Tintoretts an. Anschließend ging er vermutlich 1597 nach Prag. In der Folge arbeitete er an den Höfen Rudolfs II., Matthias' und Ferdinands II. als kaiserlicher Hofkupferstecher. 1601 wurde ihm von Rudolf II. eine Genehmigung erteilt, seine Drucke zu veröffentlichen. 1614 und 1615 bat er Matthias um dasselbe Privileg. 1621 trat er der Prager Malergilde bei. In Prag arbeitete er im Stil des Manierismus. Am Beginn seiner Karriere am Kaiserhof konzentrierte er sich darauf, Zeichnungen von Dürer zu reproduzieren. Dann widmete er sich der Kunst des Porträts, die einen Großteil seines Prager Werkes ausmacht und wurde für seine feinfühligte Darstellungsweise der von ihm Porträtierten bewundert (Christine van Mulders, Aegidius Sadeler, in: Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, 27, 1996, S. 503f.).

¹⁴⁶ Übersetzung der Inschrift siehe Anhang II, S. XX.

¹⁴⁷ Mit den Beziehungen zwischen den Mitgliedern der Familie Sadeler und auch Lucas van Uffel beschäftigte sich Dorothy Anne Limouze im Rahmen ihres Werkes über Aegidius Sadeler (Limouze 1989).

Ridolfi führte in seinem Werk weiters aus, dass sich das Gemälde im Besitz des regierenden Kaisers Ferdinand, in der von Rudolf II. (1576-1612) angelegten Sammlung in Prag befände. In diesem Textteil erwähnte er jedoch nicht, um welchen Ferdinand es sich handelt¹⁴⁸. Infolge dessen käme eine Zeitspanne zwischen 1619, der Kaiserkrönung Ferdinands II. und 1628, dem Todesjahr Cesare I. d'Estes in Betracht. Das erste, in der Provenienz des Gemäldes der Sammlung Heinz Kisters angeführte Inventar der Prager Kunstkammer, das den Eintrag „*eine Türkin mit einem kleinen Mor, von Titian*“ enthält, ist undatiert. Es ist nicht, wie es die Literatur zu Tizian angibt, - *ca 1599* – angelegt worden¹⁴⁹, sondern, wie bereits erwähnt, in die Zeit um 1618-1620 zu datieren¹⁵⁰.

Dieses Inventar kann daher nicht als Beweis für eine an Rudolf II. erfolgte Schenkung des Porträts der *Laura Dianti* angesehen werden, da es erst nach seinem Tode angelegt wurde.

Da sich auch in dem 1976 von Herbert Haupt und Rotraud Bauer veröffentlichten Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II. von 1607-1611 kein Hinweis auf das Gemälde finden lässt¹⁵¹ und bis dato kein früher datiertes oder datierbares Inventar aus der Zeit Rudolfs II. aufgefunden werden konnte, das für das Porträt der *Laura Dianti* relevant ist, muss die Frage nach der Herrscherpersönlichkeit, die in den Besitz des Bildes von Tizian kam, unbeantwortet bleiben. Die Möglichkeit einer tatsächlich an Ferdinand II. erfolgten Schenkung des Bildes, der es an Ferdinand III. vererbt haben könnte, ist zwar nicht zu widerlegen, der Ruf Rudolf II. als hoch engagierter Kunstsammler spricht jedoch weiterhin für die von der Forschung angenommene, an ihn erfolgte Schenkung des Porträts¹⁵².

Von besonderem Interesse für die Provenienz des Porträts der *Laura Dianti* ist auch, dass Aegidius Sadeler 1597 von Rudolf II. als kaiserlicher Hofstecher nach Prag berufen wurde¹⁵³. Da er ab diesem Zeitpunkt offiziell Stiche für den Kaiser ausführte, ergibt sich die Frage, wann der Stich der *Madama la Duchessa* nach dem Porträt der *Laura Dianti* von Tizian

¹⁴⁸ Ferdinand III. (1637-1657), der Nachfolger Ferdinands II., wurde 1637 deutscher Kaiser. 1625 war ihm die ungarische Königskrone verliehen worden. 1627 hatte er die böhmische Königskrone erhalten (Brockhaus Enzyklopädie 2006, 9, S.88).

¹⁴⁹ Wetthey 1971, S. 93.

¹⁵⁰ Siehe Anm. 115. Dieser Schlussfolgerung Zimmermanns schloss sich auch HR Dr. Herbert Haupt an, dem die Verfasserin in einem Gespräch am 20. August 2007 ihre Ansicht zu den Recherchen Zimmermanns von 1905 und der damit verbundenen Neuorientierung eines in der Literatur erfassbaren, belegbaren *terminus postquem* für das Auftreten des heute als *Laura Dianti* bezeichneten Originals, in kaiserlichem Besitz, darlegte.

¹⁵¹ Bauer/Haupt 1976.

¹⁵² (Vgl. dazu: Adolfo Venturi, Zur Geschichte der Kunstsammlungen Kaiser Rudolfs II, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, VIII, 1885, S. 1-23).

¹⁵³ Herbert Haupt hält im Verzeichnis der am Hofe Kaiser Rudolfs II. regelmäßig besoldeten Künstler und Handwerker fest, dass die erste bekannte Besoldung von Egidius Sadeler am 1. September 1597 in einer Höhe von 10 fl.rh. pro Monat erfolgte (Herbert Haupt, Neue Ergebnisse archivalischer Forschung zu Kunst und Handwerk am Hofe Kaiser Rudolfs II., in *Umèni*, 38, 1990, S. 27-37, hier S. 34.

entstanden sein könnte. Zieht man die von Dorothy Ann Limouze 1989 aufgestellte These einer Datierung des Stiches zwischen 1616 und 1629¹⁵⁴ für die Betrachtungen bezüglich der Provenienz der *Laura Dianti* der Sammlung Heinz Kisters heran, lässt sich dazu folgendes bemerken: Der Stich wurde erst nach dem Tod Kaiser Rudolfs II. ausgeführt, möglicherweise erst während der Regierungszeit Ferdinands II. Das Original selbst könnte sich schon einige Jahre, bevor es in Kupfer gestochen wurde, am Kaiserhof befunden haben.

5.8 Stilkritischer Aspekt

Vom formalen Aspekt her betrachtet, ist das Porträt der *Laura Dianti* in Kreuzlingen als Pendant der Kopie des Metropolitan Museum of Art des so genannten *Ersten Porträt von Alfonso I. d'Este* ausgeführt (**Abb. 8**).

Die von Filippo Pedrocchi angeführte Ähnlichkeit der Physiognomien der *Laura Dianti* und der Figur der Ariadne in *Bacchus und Ariadne* lässt sich eher auf das Exemplar in Modena beziehen (**Abb. 9**).

Ein Vergleich mit Tizians Gemälde der *Venus Anadyomene* offenbarte der Verfasserin hingegen eine greifbare Ähnlichkeit mit dem Antlitz der *Laura Dianti* der Galleria Estense in Modena (**Abb. 10**). Auffallend ist derselbe kurze Abstand zwischen der Nase und dem Lippenansatz.

Wenn man bedenkt, dass das Gesicht der *Laura Dianti* der Sammlung Kisters stark übermalt ist, die Kopie jedoch höchstwahrscheinlich ausgeführt wurde, als sich das Original noch in unversehrtem Zustand präsentierte, wäre es durchaus möglich, auf die Verwendung ein und desselben Modells zu schließen, das ein paar Jahre älter und rundlicher geworden, ein weiteres Mal von Tizian dargestellt wurde.

¹⁵⁴ Einer der Drucke befindet sich heute in der Bibliothèque Nationale in Paris. 1989 verfasste Dorothy Ann Limouze eine Dissertation, in der sie sich im Rahmen ihrer Arbeit über Aegidius Sadeler auch mit diesem Abzug beschäftigte (Limouze 1989, S. 292-294 und S. 352). Sie ordnete ihn in die Zeit von 1616 bis 1629 ein. Ihre These fußte auf verschiedenen Beobachtungen: Stilkritisch betrachtet, entspricht die Komposition des Stiches in der Verteilung der Hell-Dunkelwerte den späteren Stichen Sadelers, wie der *Mutterliebe*. Analogien lassen sich auch zu Sadelers späten Porträts und Landschaftsdarstellungen finden. Dunkle Töne, gegen die sich hellere Partien abheben, herrschen vor. Dieselbe Hinwendung zu dunkleren Tönen und reichen Texturen lässt sich auch in Werken von Cornelis Galle, einem Rubens-Stecher beobachten, die erst nach 1610 entstanden sind. Wechselseitige Einflüsse der beiden Künstler lassen darauf schließen, dass die zwei Künstler in Prag und Antwerpen jeweils die Werke des anderen gekannt haben müssen. Ein weiteres Merkmal für die Datierung des Stiches in das zweite Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts ist der Wechsel Sadelers zu neuen, klar lesbaren Buchstabenformen. Die Blockschrift ersetzt die vorher von ihm verwendeten kursiven Inschriften. Auch die Widmung an Lucas van Uffel spricht für eine Datierung zwischen 1616 und 1629, dem Todesjahr Sadelers, da der Flame Lucas van Uffel, der nach 1591 geboren wurde, von 1616 bis in die mittleren 1630er Händler in Venedig war.

6 DAS PORTRÄT DES SOGENANTEN TOMMASO MOSTI

6.1 Zur Forschungslage

Da das Gemälde auf der Vorderseite weder signiert, noch mit einer Jahreszahl versehen ist, wurden in der Forschung unterschiedliche Thesen aufgestellt. Sie basierten einerseits auf der Grundlage stilistischer Betrachtungen des Gemäldes und fußten andererseits auf einer kritischen Beobachtung der Aufschrift auf der Rückseite. So entstanden sowohl unterschiedliche Datierungsvorschläge, als auch spekulative Identifikationsversuche der im Porträt dargestellten Person.

DITHOMASO.MOSTI. IN.ETADI ANNI XXV.L.ANNO. M.D.XXVI.

THITIANO DA CADORO PITTORE.

In der Inschrift wird dezidiert der Name des Dargestellten – Tommaso Mosti – sein Alter – fünfundzwanzig Jahre – und das Jahr der Ausführung – 1526 - genannt. Auch der Maler wird angegeben – Tizian von Cadore.

1877 nahmen Joseph Archer Crowe und Giovanni Battista Cavalcaselle an, dass das Porträt anlässlich Tizians Aufenthalt am Hof von Ferrara zwischen Dezember 1524 und Februar 1525 ausgeführt wurde und die Abschlussarbeit in Venedig stattfand. Diese These schöpften sie aus der Inschrift auf der Rückseite, die die Werkdatierung mit 1526 angibt. Sie vermuteten weiters, dass das Gemälde auf Leinwand übertragen und die Inschrift vom ursprünglichen Bildträger abgeschrieben wurde¹⁵⁵. 1900 verglich Georg Gronau das Bild mit dem Gemälde *Der Mann mit dem Handschuh*, das sich heute im Louvre befindet. Er hegte erstmals Zweifel an der Originalität der Inschrift auf der Rückseite und nahm eine Datierung um 1515 an¹⁵⁶.

1920 schloss sich Theodor Hetzer der Datierung Gronaus an¹⁵⁷. Er begründete dies mit „*der statuarischen Haltung*“ des Porträtierten. Den Arm und die „*etwas verkümmerte Hand*“ verglich er mit dem rechten Arm und der rechten Hand der bekleideten Frau im Gemälde der *Himmlischen und Irdischen Liebe*. 1928 verwies Adolfo Venturi auf den „*giorgionesken*

¹⁵⁵ Crowe und Calvacaselle 1877, S. 271.

¹⁵⁶ Gronau 1900, S. 45f.

¹⁵⁷ Hetzer 1920, S. 65.

Einfluss, die Finesse der malerischen Ausführung und die gelungene Umsetzung des Ausdrucks von der Lebendigkeit eines Charakters in Haltung und Blick“¹⁵⁸.

Mitte der 1930er beschäftigten sich in der Forschung mehrere Wissenschaftler eingehend mit dem Gemälde: 1935 sah Gino Fogolari in der Ausarbeitung „*eine verhaltene, schon ausgewogene Kraft*“ und konnte sich daher eine Datierung vorstellen, die mit der Inschrift auf der Rückseite korreliert¹⁵⁹. 1936 nahm Hans Tietze die Ausführung des Gemäldes um 1520 an. Er vertrat die Ansicht, dass es auf einen Bildträger aus Holz gemalt und später auf Leinwand übertragen wurde¹⁶⁰. 1938 dachte August L. Mayer, dass dem Kopisten, der die Inschrift nach der Übertragung des Bildträgers ausgeführt haben könnte, bei der Abschrift der Jahreszahl ein Fehler unterlaufen war, der MDXXIV in MDXXVI veränderte¹⁶¹. Seine These beruhte auf der Annahme, dass das Bild während Tizians Aufenthalt in Ferrara 1524 ausgeführt worden war.

In den 1950ern und 1960ern waren es vor allem die italienischen Forscher, die sich vermehrt mit dem Gemälde beschäftigten.

1950 nahm Hans Tietze seine Forschungstätigkeit in den Vereinigten Staaten wieder auf und führte abermals an, dass der Bildträger ursprünglich aus Holz war und das Gemälde später auf Leinwand übertragen wurde¹⁶².

Alfonso Lazzari vermutete 1952 als Erster, dass die Identifikation der dargestellten Person mit Tommaso Mosti historisch nicht haltbar ist. Er sprach sich für die Gleichsetzung mit Vincenzo Mosti aus, da dieser bereits 1512 zum Ritter geschlagen und 1526 zum Grafen ernannt worden war¹⁶³. Seine These basierte auf der Analyse eines Stammbaums, der 1734 in Ferrara in Druck gegeben wurde. Bis zu diesem Zeitpunkt wurde die Identität des Porträtierten mit dem Benannten auf der Rückseite des Gemäldes gleichgesetzt. Lazzari führte auch an, dass sich Vincenzo bereits 1512 in der Schlacht von Ravenna ausgezeichnet hatte und daher eher als der Priester Tommaso in der Gunst des Herzogs stand.

1953 stimmte Rodolfo Pallucchini der Hypothese zu und setzte die Datierung mit 1520 an¹⁶⁴. 1955 schloss sich Gian Alberto dell’Acqua der Meinung Lazzaris bezüglich der Identifikation des Dargestellten an. Er datierte das Gemälde zwischen 1518 und 1520¹⁶⁵.

¹⁵⁸ Venturi 1928, S. 211f.

¹⁵⁹ Kat. Ausst. Venedig 1935, S. 59.

¹⁶⁰ Tietze 1936, Abb. 46 und S. 289.

¹⁶¹ Mayer 1938, S. 291f.

¹⁶² Tietze 1950, S. 373.

¹⁶³ Lazzari 1952, S. 173-175.

¹⁶⁴ Pallucchini 1953, 1, S. 141.

¹⁶⁵ Dell’Acqua 1955, S. 112.

1955 sprach sich Francini Ciaranfi ebenfalls für Vincenzo Mosti als im Porträt Dargestellten aus¹⁶⁶. 1960 vertrat auch Francesco Valcanover dieselbe Meinung¹⁶⁷. 1966 revidierte Rodolfo Pallucchini seinen Datierungsvorschlag auf 1523-25¹⁶⁸.

In den 1970ern setzte eine internationale Forschungstätigkeit ein. 1971 stellte Harold E. Wethey erneut einen Bezug zwischen der stilistischen Ausführung des Gemäldes und der Inschrift auf der Rückseite her und hielt daher eine 1526 erfolgte Ausführung für vollkommen vertretbar¹⁶⁹. Er gab weiters zu bedenken, dass Lazzari die Diskrepanz zwischen dem aus der Inschrift errechneten Geburtsdatum und der Teilnahme Vincenzo Mostis an der Schlacht von Ravenna nicht beachtet hatte. Vincenzo konnte sich unmöglich im Alter von elf Jahren im Kampf ausgezeichnet haben.

1978 wies Maurizio Zecchini erstmals auf die Möglichkeit hin, dass es sich bei dem Porträtierten um den Literaten Agostino Mosti handeln könnte. Als Indiz sah er das Buch, das dieser in der Hand hält. Eine am Gemälde vorgenommene Untersuchung bestätigte seine Vermutung, dass es von Anfang an auf Leinwand gemalt ist¹⁷⁰. 1978 begründete Angelo Walther seinen Datierungsvorschlag von „um 1520“ mit der in der Aufsicht noch vorhandenen Brüstung am unteren Bildrand und nahm die Ausführung vor der Anfertigung des Gemäldes *Der Mann mit dem Handschuh* im Louvre an¹⁷¹.

Auch in den 1980ern und 1990ern differierten die Ansichten der Forscher bezüglich der Datierung und der Identität des Dargestellten und/oder befassten sich erneut mit der Inschrift auf der Rückseite des Gemäldes. 1980 sah Charles Hope in der nichtklerikalen Bekleidung des Dargestellten den Beweis, dass es sich nicht um Tommaso Mosti handeln kann. Der Datierung auf 1526 hielt er entgegen, dass sich Tizian in diesem Jahr nicht in Ferrara aufgehalten hatte. Er bezog sich auf ein Dokument von 1520 aus dem Briefwechsel um Alfonso I. d'Este über das Porträt, der darin Tizian mit einem unbenannten Sujet beauftragt hatte¹⁷². 1980 identifizierte Ugo Fasolo den Dargestellten als Vincenzo Mosti und datierte das Gemälde mit 1520¹⁷³. 1990 schlug auch Francesco Valcanover eine Datierung um 1520 vor und berief sich dabei wieder auf die Affinitäten zum *Mann mit dem Handschuh*¹⁷⁴. Artur

¹⁶⁶ Kat. Slg. Florenz, Palazzo Pitti 1955, S. 72.

¹⁶⁷ Valcanover 1960, I, S. 60.

¹⁶⁸ Pallucchini 1966, I, S. 259.

¹⁶⁹ Wethey 1971, S. 119f.

¹⁷⁰ Kat. Ausst. Florenz 1978, S. 209-216.

¹⁷¹ Walther 1978, S. 40.

¹⁷² Hope 1980, S. 62-64, S. 72, Anm. 12.

¹⁷³ Fasolo 1980, S. 32.

¹⁷⁴ Valcanover 1990, S. 187.

Rosenauer ging 1991 von einer wahrscheinlichen Entstehung des Porträts des *Vincenzo Mosti* gegen die Mitte der 1520er aus¹⁷⁵. 1999 verwies Bernard Aikema darauf, dass die Verfassung der Inschrift im Jahre 1526 aus stilistischen Gründen nicht haltbar ist und hielt keinen der drei Identifizierungsvorschläge für völlig überzeugend¹⁷⁶.

Im Rahmen seiner 2003 an der Universität Wien abgehaltenen Tizian-Vorlesungen beschäftigte sich Artur Rosenauer wieder mit dem Porträt. Er führte unter dem stilkritischen Aspekt die Affinität zum Typus des *Mannes mit dem blauen Ärmel* an, wies auf charakteristische Formwiederholungen in den beiden Gemälden hin und hielt eine Datierung um 1520 für möglich¹⁷⁷.

Die Bandbreite der von den Wissenschaftlern angegebenen Datierungsvorschläge differiert von um 1520 bis 1526. Immer wieder änderten einzelne Forscher ihre Ansicht im Laufe der Jahre. Ein Grund dafür ist wohl in der stilistischen Heterogenität Tizians zu suchen, die auch in der Ausführung dieses Porträts zu sehen ist. Vor der 1909 erfolgten Restaurierung vermittelte das Gemälde als Ganzheit betrachtet, den Eindruck eines zeitgleich mit dem *Mann mit dem Handschuh* ausgeführten Bildes (**Abb. 11**). Der Eindruck, den es danach hinterließ, beruhte auf einem wesentlich veränderten Charakter der Ausführung, der dazu beitrug, dass viele der vorgebrachten Datierungsvorschläge wesentlich später angesetzt wurden. Immer wieder fanden sich jedoch Bildelemente, die auf eine deutlich frühere Datierung hinwiesen.

6.2 Bildbeschreibung

Das hochformatige, halbfigurige Porträt ist in Öl auf Leinwand gemalt (**Abb. 12**). Es hat die Maße 85 mal 67 cm und befindet sich heute in der *Sala della Giustizia* in der Galleria Palatina des Palazzo Pitti in Florenz. Die Anlage des Bildes folgt dem Typus des Hochrenaissanceporträts. Das Gesicht des jungen Mannes ist in Dreiviertelansicht mit leicht zur Seite gewandtem Kopf wiedergegeben. Er blickt mit ruhiger, ernster Miene dem Betrachter entgegen. Die Züge sind nicht idealtypisch stilisiert, sondern dürften den physiognomischen Eigenheiten der Person entsprechen. Sie vermitteln jedoch nichts Näheres von der inneren Befindlichkeit des Mannes. Die Lichtführung lässt die in den Betrachterraum gedrehte Gesichtshälfte des Dargestellten in voller Deutlichkeit erscheinen. Die freiliegende Stirn wird von den dunklen Haaren weich umrahmt, die auf Höhe der Ohrläppchen in einen

¹⁷⁵ Rosenauer 1991, S. 63.

¹⁷⁶ Aikema/Brown 1999, S. 378.

¹⁷⁷ Rosenauer, Vorlesung Tizian I, SS 2003.

Backenbart münden, der sich gegen den Hals und das runde Kinn zu verdichtet. Die mandelförmigen Augen sind von dunklen Brauen umgeben, die bis zum Nasenansatz reichen. Unterhalb der langen Nase mit dem leicht gekrümmten Rücken setzt ein Schnurrbart an, der die Mundwinkel und einen Teil der Oberlippe freilässt. Tizians Malweise der Barthaare ist detailgetreu und der Verlauf einzelner Haare mit dem Pinsel nachempfunden. Die lichter Stellen am Wangenende, dem Kinnansatz und in der Halsgegend werden von unregelmäßig angesetzten, in die unterschiedlichsten Richtungen gekrümmten Barthaaren bedeckt, deren Borstigkeit dem Betrachter greifbar nahe erscheint. Der Porträtierte ist in ein Hemd mit gekräuselterm Kragen gekleidet und trägt einen mit Pelz verbrämten Umhang. Auf seinem Kopf sitzt eine barettförmige, dunkle Kappe. Seine rechte behandschuhte Hand liegt auf einem Buch. Der Darstellung liegt eine pyramidenförmige Komposition zugrunde. Die Wendung des Körpers in Richtung Betrachterraum wird bewusst eingesetzt, um die Präsenz des Dargestellten zu vermitteln.

6.3 Erhaltungszustand und Restaurierungen

Das Gemälde ist auf sein Alter bezogen in einem ausgezeichneten Zustand. Es ist mit einer mitteldicken, horizontal aufgetragenen Firnissschicht versehen. Mattheit oder Glanz des Firnis' sind nicht beurteilbar, da das Gemälde hinter Glas aufbewahrt wird¹⁷⁸.

1909 führte Otto Vermeeren eine Restaurierung durch, bei der die Übermalung entfernt wurde. Dabei kam die hohe Qualität des Werkes wieder zum Vorschein¹⁷⁹. Seit diesem Zeitpunkt wird die Zuschreibung an Tizian nicht mehr in Frage gestellt.

1971 bezeichnete Harold E. Wethey den Zustand des Bildes als „*reinigungsbedürftig*“¹⁸⁰.

6.4 Provenienz

Das Porträt ist erstmals im zwischen 1663 und 1667 angelegten Inventar der Sammlung von Leopoldo de' Medici nachweisbar, der es als ein Original Tizians erworben hatte, und befand sich ohne Unterbrechung im Palazzo Pitti in Florenz¹⁸¹.

¹⁷⁸ Anmerkung der Verfasserin nach Betrachtung des Gemäldes vor Ort im Juni 2006.

¹⁷⁹ Siehe Anm. 176.

¹⁸⁰ Wethey 1971, S. 120.

¹⁸¹ Siehe Anm. 174.

6.5 Die Dokumente

Die Familie Mosti war am Anfang des 16. Jahrhunderts aus Modena nach Ferrara gezogen¹⁸². Drei ihrer Mitglieder, die Brüder Tommaso, Vincenzo und Agostino gehörten zum höfischen Kreis Alfonso I. d'Estes. Wie oben erwähnt, beschäftigt die Forschung bis dato die Frage, welchen der Brüder der Mann auf diesem Porträt darstellt. Etwaige Rückschlüsse könnten daher vor allem aus Dokumenten, die die Beziehung der Brüder Mosti zu Alfonso I. d'Este zum Inhalt haben, gewonnen werden. Daher werden einzelne Schriftstücke und Fakten aus dem publizierten Fundus herausgegriffen, deren Inhalt die Funktion und Stellung der Brüder am Hofe belegt.

6.5.1 Schenkungs- und Ernennungsurkunden – Tommaso Mosti

Der älteste der drei Brüder, Tommaso, wurde Erzpriester der Kathedrale von Ferrara und von Alfonso I. d'Este mit einem Haus in San Leonardo belehnt, das Teil eines kirchlichen Pfrundes war und unter der rechtlichen Patronanz des Hauses Este stand. Mit 10. Juni 1524 wurde er vom Herzog zum Rektor der Kirche von San Leonardo ernannt¹⁸³.

6.5.2 Ein Brief – Tommaso Mosti

Aus einem Brief, den Tommaso Mosti an Herzog Ercole II. d'Este am 15. Juli 1546 nach Fontainebleau sandte, geht hervor, dass ihn Alfonso I. als einen der Zeugen bei der Aufsetzung seines Testamentes gewollt hatte¹⁸⁴.

6.5.3 Schenkungsurkunden und Investituren – Vincenzo Mosti

Vincenzo Mosti erhielt von Alfonso I. d'Este Grundstücke in Crespino, in Salva und in Fossadalbero geschenkt. Am 19. Dezember 1524 übertrug ihm der Herzog ein Haus in Santa Giustina.

¹⁸² Siehe Anm. 174.

¹⁸³ ASMo, Cancelleria ducale, Registro 1821-44, Catasto 1520-1542, c. 19 r. Lazzari 1952, S. 173.

¹⁸⁴ ASMo, Cancelleria ducale, Particolari, Famiglia Mosti. Lazzari 1952, S. 173.

19 DICEMBRE 1524

“Per la longa e fidelissima servitù quale ha havuto con Noi il Magnifico Vincentio Di Mosto, gentilhomio et commensale et secreto nostro cameriero, et per li laudevoli costumi soi et honorevoli offitii et opere sempre da lui facte in questa nostra corte, oltre alli altri presenti quali noi volentieri et di bonissima voglia per li soi meriti et per usare con lui gratitudine l’havemo fatti, li havemo anche nuovamente donato una nostra casa devoluta alla nostra Camera ducale (...)”¹⁸⁵.

Mit einem Akt vom 17. Februar 1526 belehnte ihn der Herzog mit den im Apennin gelegenen Grafschaften von Rancidoro und Medolla¹⁸⁶.

1527 vertraute Alfonso I. Vincenzo einen sehr delikaten und schwierigen Auftrag an. Er sandte ihn nach Rom, um Papst Klemens VII. zu gratulieren, als dieser aus der Engelsburg befreit war, in die er sich während des *Sacco di Roma* geflüchtet hatte¹⁸⁷.

Im Oktober 1534 verstarb Vincenzo Mosti und hinterließ ein Söhnchen, dem er den Namen Alfonso gegeben hatte. Sein Bruder Tommaso nahm sich des Kindes an. Am 25. Oktober 1534 erneuerte Alfonso I. die Investitur der väterlichen Lehen und gewährte dem Kind das seltene Privileg, zu seinem Nachnamen den Zusatz Estense zu tragen¹⁸⁸.

6.5.4 Daten zu Agostino Mosti

Agostino Mosti, der jüngste der drei Brüder, war Literat, Schüler des Dichters Ariost und Prior des Ospedale di Sant’Anna¹⁸⁹. Er wurde 1505 geboren und hinterließ nach seinem Tod 1584 ein Schriftstück in Form von Briefen, aus denen sich mancherlei Angaben über das Leben der drei Brüder entnehmen lassen¹⁹⁰.

6.6 Weitere Quellen

Girolamo Merenda gibt in den *Memorie storiche di Ferrara* an, dass sich Vincenzo Mosti 1512 in der Schlacht von Ravenna auszeichnete und noch auf dem Schlachtfeld vom Herzog

¹⁸⁵ ASMo, Cancelleria ducale, Particolari, Famiglia Mosti.
Lazzari 1952, S. 174.

Übersetzung des Dokumentes siehe Anhang II, S. XXII.

¹⁸⁶ ASMo, Cancelleria ducale, Particolari, Famiglia Mosti.
Lazzari 1952, S. 174.

¹⁸⁷ ASMo, Cancelleria ducale, Particolari, Famiglia Mosti.
Lazzari 1952, S. 174.

¹⁸⁸ ASMo, Cancelleria Ducale, Catasto delle Investiture, Volume 2 R.
Lazzari 1952, S. 175.

¹⁸⁹ ASMo, Cancelleria ducale, Particolari, Famiglia Mosti.
Lazzari 1952, S. 173.

¹⁹⁰ Solerti 1892.

zum Ritter geschlagen wurde¹⁹¹.

1734 wurde unter dem Titel *Arbore della Casa Mosti ferrarese autentico mediante le produzioni di diverse pubbliche scritture* ein genealogischer Stammbaum der Familie Mosti herausgegeben. Tommaso, Vincenzo und Agostino waren die Söhne des Lodovico Mosti, der in Modena als der Aufseher des Salzlagers in herzoglichen Diensten gestanden hatte. Aus dem Stammbaum geht weiters hervor, dass während Tizians erstem, dokumentarisch belegtem Aufenthalt in Ferrara 1516 und dem Todesjahr Alfonso I. d'Estes 1534 vor allem Tommaso und Vincenzo Mosti am Hofe privilegiert waren¹⁹².

Luigi Napoleone Cittadella führte 1864 Tommaso und Agostino Mosti im Zusammenhang mit der „geheimen“ Eheschließung Alfonsos I. mit Laura Dianti Eustochia an¹⁹³.

Angelo Solerti publizierte 1892 die Schriftstücke Agostino Mostis im Rahmen einer Serie der *Atti della Deputazione di Storia patria per le provincie di Romagna* unter dem Titel *La vita ferrarese nella prima metà del secolo XVI descritta da Agostino Mosti*¹⁹⁴.

6.7 Zur Interpretation der Dokumente und anderer Quellen

Die oben genannten Dokumente und sekundären Quellen beschäftigen sich nur mit den Verdiensten der Brüder Mosti, den ihnen übertragenen Liegenschaften und Ämtern und ihrer Position am Hofe Alfonso I. d'Estes. Es lassen sich jedoch keinerlei Hinweise entnehmen, die Aufschluss über eine Porträtierung eines der drei Brüder Mosti durch Tizian geben könnten.

Da die Brüder im Zeitraum von Tizians Aufhalten am estensischen Hof zum engsten Gefolge des Herzogs gehörten und hohe Stellungen bekleideten, erscheint die Möglichkeit nur natürlich, dass der Auftrag für das Porträt von einem der Brüder selbst kam und daher nicht, wie andere Bilder Tizians in den Dokumenten des Hofes verzeichnet ist.

¹⁹¹ Lazzari 1952, S. 174. Lazzari zitiert hier aus: Girolamo Merenda, Codice italiano n. 477, casta 46, Manuskript der Biblioteca Estense di Modena o. J.

¹⁹² Lazzari 1952, S. 173. Lazzari zieht den oben erwähnten Stammbaum als Quelle für seine Forschung über die Brüder Mosti heran.

¹⁹³ Cittadella 1864, S. 170f.

Die Abschrift der publizierten Quelle entfällt hier, da sie bereits im Kapitel: DAS PORTRÄT DER LAURA DIANTI wiedergegeben wurde.

¹⁹⁴ Siehe Anm. 190.

6.8 Die Inschrift

Die Bezeichnung des heute in der *Sala di Giustizia* der Galleria Palatina im Palazzo Pitti in Florenz ausgestellten Gemäldes als *Tommaso Mosti* folgt dem erstmals 1858 von Bettini herausgegebenen Galerieführer¹⁹⁵. Diese Namensgebung bezieht sich auf die Inschrift auf der Rückseite der Leinwand¹⁹⁶.

DITHOMASO.MOSTI.
IN.ETADI ANNI XXV.L.ANNO.
M.D.XXVI.
THITIANO DA CADORO
PITTORE.

Die Inschrift bezeichnet den Dargestellten als *Tommaso Mosti*, gibt dessen Alter mit fünfundzwanzig Jahren an und enthält sowohl die Jahreszahl 1526, als auch den Namen und Geburtsort des ausführenden Malers; Tizian von Cadore. Da die Inschrift jedoch nicht cinquecentesken Charakters ist¹⁹⁷ und daher nicht nach der Fertigstellung des Porträts angebracht wurde, ergibt sich die Frage, inwieweit ihrem Inhalt Folge geleistet werden kann und ihre Angaben stimmen. Es ist zu bedenken, ob die Überlieferung hinsichtlich des Vollendungsjahres über ein Jahrhundert später noch folgerichtig tradiert wurde. Daher bleibt für eine zeitliche Einordnung des Gemäldes nach wie vor die stilkritische Überprüfung die Methode der Wahl.

6.9 Stilkritischer Aspekt

Der Vergleich des Gemäldes mit dem *Mann mit dem Handschuh* offenbart eine ähnliche Anlage der Farb- und Formkomposition in beiden Bildern (**Abb. 13**). Tizian präsentiert die Dargestellten in leichter Körperdrehung zum Betrachter. Der rechte Arm ist jeweils bildparallel an den Vordergrund herangeführt. Die beiden Männer sind im Dreiviertelporträt wiedergegeben. Die Farbigkeit ist zurückgenommen. Nur das Inkarnat des Antlitzes, die Pelzverbrämung und der weiße, mit zarten Blautönen versehene, gekräuselte Hemdkragen heben sich von den dunklen Braun- und Schwärztönen, die in der Bekleidung dominieren, ab.

¹⁹⁵ Bettini 1858, S. 336.

¹⁹⁶ Übersetzung der Inschrift siehe Anhang II, S. XXII.

¹⁹⁷ Hope 1980, S. 62.

Mit freiem Auge und im Detail betrachtet, weisen Gesicht und Kragenrand des Porträts des *Tommaso Mosti* stilistische Parallelen zum *Zinsgroschen* auf (**Abb. 14**). Obwohl sich das Gemälde in seiner Gesamtheit mit ‚malerischem Charakter‘ präsentiert, zeigen einzelne Details noch stark ins Grafische gehende Züge. Die gekräuselte Linie am Hemdkragen und die mit Liebe zum Detail gestaltete Ausführung des Gesichtes, vor allem der Mund- und Wangenpartien mit dem Ansatz der Haupt- und Barthaare, ähneln der Christusdarstellung.

Auch der Handschuh ist detailgetreu ausgeführt. Der um einen anatomisch ungelenk angelegten Arm drapierte Ärmel, der an das Bildnis des *Mannes mit dem blauen Ärmel* der Londoner National Gallery erinnert (**Abb. 15**), trägt wie der Umhang Pelzapplikationen, die nach der Pettenkofer-Behandlung wieder zum Vorschein kamen¹⁹⁸ und eine wesentlich andere malerische Qualität als der Bereich des Gesichtes aufweisen (**Abb. 16**)¹⁹⁹.

Der wohldosierte, nur an manchen Stellen der Kleidung aufgetragene Pelzbesatz unterstreicht in malerischer Finesse die Qualität der Darstellung und verleiht dem schweren Umhang etwas von Lebendigkeit und Leichtigkeit. Aus der Tiefe des Mantelumschlags treten manchmal parallel angelegte, gekrümmte und nach allen Seiten ausstrahlende Striche und Schraffuren hervor, mit denen der Künstler die Stofflichkeit der Tierhaare durch die dynamische, expressive Pinselführung nachempfunden. Während die Haupt- und Barthaare als oberste Farbschicht sorgfältig auf die Töne des Inkarnats gesetzt sind, reflektieren die aus der Tiefe hervordringenden Nuancen des Pelzes in den Erdtönen Ocker und ungebrannte Siena, die mit zarten Blaunuancen durchsetzt sind, das auf die Oberfläche auftretende Licht, als dränge es aus dem Inneren ihrer Lasuren.

6.10 Zeitliche Einordnung

Setzt man die auf der Rückseite des Bildträgers angebrachte Inschrift, die auf Grund eines Besitzerwechsels als Inventarisierungshinweis angebracht worden sein dürfte, in Bezug zum Dargestellten, ergibt sich folgende Hypothese: *IN ETA DI ANNI XXV*²⁰⁰ wäre durchaus mit

¹⁹⁸ Das Pettenkofersche Verfahren ist nach seinem Erfinder, Max von Pettenkofer (1818-1901), einem Hygieniker und Professor der medizinischen Chemie benannt. 1868 wurde er mit der Aufgabe betraut, die Konservierungsprobleme der Gemälde der Alten Pinakothek und der Galerie zu Schleißheim zu untersuchen. Er beschäftigte sich mit dem Firnis, der sich mit der Zeit zersetzt, trüb wird und abpulvert. Die Bilder wurden einem kombinierten Einwirken von Copaivabalsam und Alkoholdämpfen ausgesetzt, wodurch der Firnis geglättet wurde und die Leuchtkraft der Farben wieder zur Geltung kam. Diese Methode wird heute strikt abgelehnt, da der Copaivabalsam die Farbschicht stark erweicht. In der Folge bilden sich Runzeln, die Farbe kann zerfließen und mit der Zeit ist ein starkes Nachdunkeln festzustellen (Voets 1987, S. 308-310).

¹⁹⁹ Ansicht der Verfasserin nach eingehender Betrachtung des Gemäldes in der Galleria Palatina am 29.06.2006.

²⁰⁰ „im Alter von fünfundzwanzig Jahren“.

der jugendlichen Figur des Dargestellten in Einklang zu bringen. Folgt man der Inschrift weiter, so lässt sich aus ihrem Inhalt auch die Vollendung des Porträts im Jahre 1526 ablesen. Tommaso Mosti war 1526 bereits Kleriker und ist im Gemälde jedoch in ziviler Kleidung dargestellt. Wenn man nun das Bild stilkritisch betrachtet, weichen die malerische Formulierung des Antlitzes und der Bekleidung voneinander ab. Während die fast zeichnerisch klare Pinselführung im Haupt des Porträtierten dominiert, zeigen einzelne Details der Gewandpartien, wie der Pelzbesatz, eine breitere, wie in schnellem Wirbel hingetupfte Pinselführung. Von der Ansicht ausgehend, dass das Porträt eine Person aus dem höfischen Umkreis Alfonsos I. d'Este darstellt, ist anzunehmen, dass sie Tizian am Hofe in Ferrara Modell saß und der Maler die Gesichtszüge vor Ort abbildete. Ob er das Bild im selben Jahr fertig stellte, steht im Bereich der Möglichkeiten, kann aber auch, wie es des Öfteren Usus bei Tizian war, erst später erfolgt sein. Tizians Aufenthalte am Hofe Alfonsos I. d'Este sind vor 1526 für die Jahre 1519, 1520, 1522, 1524 und 1525 belegt. 1526 finden sich weder ein Dokument, das eine Reise des Künstlers in die Residenz des Fürsten beinhaltet, noch irgendwelche Aufzeichnungen aus Briefen oder Rechnungsbüchern, die einen Aufenthalt Tizians in Ferrara bescheinigen. Es ist jedoch bekannt, dass der Maler die weitere Ausführung am Fürstenhof begonnener Gemälde in Venedig vornahm. Betrachtet man die stark divergierenden stilistischen Merkmale des Bildes, so könnte zwischen Beginn und Vollendung des Porträts eine Zeitspanne von mehreren Jahren liegen. Dieser These folgend, könnte Tizian mit der Darstellung *Tommaso Mostis* begonnen haben, bevor dieser in den Priesterstand trat. Damit wäre auch der nicht- klerikale Habit zu erklären²⁰¹. Tommaso war nachweislich der älteste der drei Brüder Mosti, die die Wissenschaft mit dem Porträt in Verbindung bringt.

²⁰¹ In der bearbeiteten Literatur fand sich kein Hinweis auf einen Ordenseintritt des Tommaso Mosti und damit auch kein Beweis, dass er Ordenspriester gewesen wäre und schon Jahre vor der eigentlichen Priesterweihe die weltliche Kleidung abgelegt hätte.

7 DIE SOGENANNTHE VIOLANTE

7.1 Zur Forschungslage

Die Zuschreibung des Gemäldes war lange umstritten. Bis zum heutigen Tag beschäftigt sich die Forschung mit der Datierung und dem Auftraggeber des Gemäldes.

Im Historisch-Kritischen Katalog der k. k. Gemälde-Galerie, der 1854, nach dem Tod von Albrecht Krafft, herausgegeben wurde, wurde das Porträt unter Palma Vecchio und erstmals als das Bildnis seiner Tochter *Violante* verzeichnet²⁰². 1871 bezeichneten auch Joseph Archer Crowe und Giovanni Battista Cavalcaselle die Dargestellte als Abbildung der Tochter Palma Vecchios²⁰³. 1882 folgte Eduard Ritter von Engerth dieser Bezeichnung in seinem Katalog²⁰⁴.

In den 1930ern differierte die Ansicht der Forschung bezüglich der Zuschreibung. Der Erste, der die *Violante* nach stilistischen Vergleichen mit Palma Vecchio, Tizian zuschrieb, war 1933 Wilhelm Suida, der sie um 1513/1514 datierte²⁰⁵. 1938 wies Ludwig Baldass das Bild im Katalog des Kunsthistorischen Museums in Wien unter Palma Vecchio aus²⁰⁶.

Erst fünfzehn Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs konnte sich die Forschung in Wien wieder verstärkt dem Gemälde widmen. 1960 setzten Friderike Klauner und Vinzenz Oberhammer die Datierung des Werkes zwischen 1515 und 1518 an²⁰⁷.

Ab dem Ende der 1960er befasste sich auch die internationale Forschung eingehend mit dem Porträt. 1968 wies Alessandro Ballarin darauf hin, dass das Bild am rechten und am unteren Rand beschnitten ist²⁰⁸. Auch Harold E. Wethey, der die *Violante* Palma il Vecchio zuschrieb, führte 1971 die Beschneidung des Gemäldes an und bezog sich dabei auf die etwas weiter ausgeführte Darstellung des Bildes im *Theatrum Pictoricum* David Teniers' von 1660 (**Abb. 17**)²⁰⁹. Er vermutete, dass *Violante* ein und dieselbe Person ist, die als ruhende Frau im Vordergrund des Gemäldes *Die Andrier* dargestellt ist (**Abb. 18**) und die an einer sehr persönlichen Stelle (am Blusenrand) ebenfalls eine Blüte trägt (**Abb. 19**). Er betonte, dass

²⁰² Kat. Slg. Wien, Gemäldegalerie 1854, S. 99.

Albrecht Krafft war Scriptor der Kaiserl. Königl. Hof-Bibliothek und verwaltete auch die Gemäldesammlung.

²⁰³ Crowe und Cavalcaselle, I, 1871, S. 42 und S. 374.

²⁰⁴ Kat. Slg. Wien, Gemäldegalerie 1882, S. 228.

²⁰⁵ Suida 1933, S. 32.

²⁰⁶ Kat. Slg. Wien, Gemäldegalerie 1938, S. 125.

²⁰⁷ Kat. Slg. Wien, Gemäldegalerie 1960, I, S. 12.

²⁰⁸ Ballarin 1968, S. 3.

²⁰⁹ Teniers 1660, folio 194.

Marco Boschinis²¹⁰ Behauptung, dass *Violante* die Tochter Palma Vecchios sei, jeglicher Grundlage entbehrt²¹¹.

Ab den 1990ern wurde die Zuschreibung an Tizian wieder in Frage gestellt. 1990 schrieb Philip Rylands das Gemälde Palma Vecchio zu und setzte die Entstehung des Bildes zwischen 1516 und 1518 an, ohne dies jedoch näher auszuführen oder zu begründen²¹². Filippo Pedrocco reihte 2000 das Porträt auf Grund der „*pulsierenden, sinnlichen Darstellung*“ in die Gruppe der Frauenbildnisse Tizians ein, „*die in der Flora in den Uffizien gipfelt*“ (**Abb. 20**). Auch er betrachtete die Interpretation des Bildes als *Violante*, als Tochter Palma il Vecchios „*als zwar traditionell, aber auf keiner Grundlage basierend*“²¹³. 2001 setzte Paul Joannides die Ausführung des Gemäldes um 1517 an. Er befasste sich vor allem mit stilistischen Einzelheiten, um die Zuschreibung an Tizian zu untermauern. In die Nähe des Kurtisanenthemas gerückt, sah er Blick, Haarpracht, Pose und Blütenattribut im Dekolleté im Bild als Formulierung einer erotischen Präsenz. Auch er verwies darauf, dass Marco Boschinis Aussage, dass Tizian mit der Tochter Palma Vecchios eine Affäre hatte, durch Recherchen nicht erhärtet werden konnte. Weiters bezog er sich auf die Ähnlichkeit *Violantes* mit der heiligen Katharina in der Sammlung Rocca-Magnani (**Abb. 21**) und der Dorothea in der *Jungfrau mit den Heiligen Dorothea und Georg* (**Abb. 22**) im Prado und versuchte damit zu beweisen, dass das Bild nicht nur ein reines Auftragsporträt war²¹⁴.

Nach dem heutigen Wissensstand sind sowohl die Zuschreibung, als auch die Datierungsvorschläge unter dem Gesichtspunkt des stilkritischen Aspekts vorgenommen worden. Offen blieben weiter folgende Fragen:

- War Alfonso I. d’Este tatsächlich der Auftraggeber?
- Weiters wurden die Fragen, wie das Gemälde in die Sammlung des Bartolomeo della Nave in Venedig kam und wo es vorher, vom Zeitpunkt seiner Entstehung an, war, nie behandelt.

Die der Forschung bislang zur Verfügung stehenden Dokumenten wurden 2002 durch eine von Alessandro Ballarin veröffentlichte Dokumentensammlung bereichert. Diese enthielt auch bis zu diesem Zeitpunkt unpublizierte Schriftstücke, die von Maria Lucia Menegatti zusammengestellt und zum Teil transkribiert werden mussten²¹⁵. Mit Hilfe einzelner

²¹⁰ Boschini 1966, S. 368.

²¹¹ Wethey 1971, II, S. 188.

²¹² Rylands 1990, S. 172.

²¹³ Pedrocco 2000, S. 102.

²¹⁴ Joannides 2001, S. 231-235.

²¹⁵ Ballarin 2002.

Dokumente dieses Urkundenfundus aus dem Jahre 1598, dem Briefwechsel zwischen Cesare I. d'Este aus der nach Modena verlegten Residenz und seinem Vertrauten Leandro Grillenzoni, lässt sich die Spur eines von Tizian gemalten Porträts zurückverfolgen, das als *Violante* bezeichnet wird.

7.2 Bildbeschreibung

Das hochformatige Tafelbild aus Pappelholz ist in Öl gemalt und hat die Maße 64,5 mal 50,8 cm (**Abb. 23**). Es weist keine Signatur auf und ist Bestandteil der Primärgalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Die halbfigurige Darstellung ist vom Schönheitsideal der Renaissance geprägt und nimmt unter den Porträts den Typus eines Idealbildnisses ein. Tizian hat die junge Frau mit leicht zur Seite gedrehtem Kopf wiedergegeben. Das gesamte Bildformat beherrschend, blickt sie dem Betrachter entgegen. Der Hell- und Dunkelkontrast zwischen der Porträtierten und dem Hintergrund ist besonders stark und lässt sie aus dem in warmen Brauntönen gehaltenen Dunkel hervortreten. Das helle Licht, in voller Stärke auf *Violante* gerichtet, umspielt ihre gesamte Figur und bringt jedes Detail deutlich zum Vorschein. Die Konturen sind klar umrissen. Die Augen, die Nase und der Mund sind in allen Einzelheiten ausgearbeitet und prägen mit ihrer Linearität den Gesamteindruck des Bildes. Jede einzelne Form könnte für sich alleine stehen – ohne in ihrem Wert gemindert zu werden – und fügt sich doch mit den anderen Teilen zu einem harmonischen Ganzen zusammen. Nur die rechte Gesichtspartie liegt in leichtem Schatten, der auch hier die Umrisslinie des Gesichtes klar nachzeichnet, die sich gegen das Haar, das das Antlitz weich umrahmt, abhebt. Die Schwere und die Steifheit des Gewandes sind fast fühlbar, sein Muster ist genau wiedergegeben und der Glanz nachempfunden. Die Fältelungen und die Rüschen der Bluse sind genau beobachtet und detailgetreu dargestellt. Das helle Inkarnat, das in fein differenzierten Farbtönen verläuft, formt in seiner Stofflichkeit die Rundungen der Formen *Violantes* nach. In der Blüte im Ausschnitt der jungen Frau wiederholen sich die Farben ihres Gewandes. Der Künstler hat die Farben, ein mittleres, ins helle spielende Blau, einen warmen, erdigen Brauntönen zwischen Ocker und Sepia und ein sattes, an dunklen Smaragd erinnerndes Grün klar voneinander abgesetzt. Mit der Wärme des Brauns mildert er die Kühle des Blaus und versetzt vor allem mit dem warmen Goldton der Locken und der rosigen Frische der Haut das Bild in eine ausgewogene Farbkomposition. Das auffallende Licht lässt das Haar goldig schimmern und den Pinselstrich deutlich hervortreten. Im Gegensatz zur übrigen Linearität

des Bildes schafft Tizian hier einen Übergang ins Malerische. Sanft umspielt das Haar die Schultern und der Pinselstrich wird nach außen zu immer lockerer, bis sich das Haar nur mehr leicht vom Hintergrund abhebt, ja fast in ihn überzugehen scheint. Der Künstler arbeitet hier mit einer Verunklärung der Form²¹⁶, während dem Betrachter in der Gestaltung des geflochtenen Zöpfchens, das seitlich um *Violantes* Haar geschlungen ist, die absolute Klarheit, mit der die meisten Partien an diesem Werk gestaltet sind, entgegentritt. Helles Inkarnat, ins Rötliche spielendes Haar, dunkle Augen, rot getönte, herzförmige Lippen – reizvolle Kontraste, die der Maler gekonnt in Szene setzt. Die Ausdrucksstärke liegt im Ebenmaß der Züge, der perfekten Anordnung der Figur, die den Rahmen füllt und der geraden, aufrechten Haltung – eine Idealisierung, die stellvertretend werden kann für andere Porträt Darstellungen dieser Zeit. Tizian hält die *Violante* fast zeitlos fest, lässt sie in einer Stellung posieren, die das Mädchen immer wieder einnehmen könnte. Der pyramidenförmigen Komposition liegt ein tektonisches System von Vertikalen und parallel angeordneten Schrägen zugrunde. Der Flächigkeit des Bildes; einer in die Schräge geschobenen Fläche vor dem orthogonal begrenzten Hintergrund, nimmt der Maler durch die Tiefenstaffelung des rechten Armes vor den Oberkörper und durch die Verkürzung des linken Armes dahinter die Schärfe und erzeugt damit eine gewisse Räumlichkeit.

7.3 Erhaltungszustand und Restaurierungen

Das Bild ist trotz seines hohen Alters bis auf feinste Abrasionen und Lücken in einem sehr guten Zustand. Aus dem 20. Jahrhundert sind zwei Restaurierungen bekannt²¹⁷. 1929 wurden von Proksch Blasen, die sich auf dem Gemälde gebildet hatten, niedergelegt, und 1949 wurde die Tafel von Sochor parkettiert²¹⁸. Wegen dieses Eingriffs weist sie heute nur mehr eine Stärke von 3 mm auf und ist daher nicht leihfähig²¹⁹. Im Katalog der Gemäldegalerie des

²¹⁶ Wölflin 1991, S. 232.

²¹⁷ Die Angaben stammen aus der Bildakte (Restaurierungsabteilung der Gemäldegalerie) des Kunsthistorischen Museums in Wien, in die mir Mag. Elke Oberthaler freundlicherweise Einblick gewährte.

²¹⁸ Bei der Parkettierung handelt es sich um einen restauratorischen Eingriff in einen hölzernen Bildträger. Die Tafeln wurden auf der Rückseite mit beweglichen Leistenkonstruktionen versehen. Diese so genannten Parkette sollten ein Wölben der Holztafeln verhindern, ohne die klimabedingten Reaktionen des Bildträgers zu behindern. Die Holztafeln wurden zu diesem Zweck gedünnt. Sie wurden in der Regel um die Hälfte ihrer Stärke abgehobelt. Dieses Verfahren wird heute nicht mehr angewandt, da es tief in die Gemäldestruktur eingreift und die Tafelbilder noch klimaempfindlicher reagieren lässt. Dünnungen lassen sich an ungewöhnlich dünnen Bildträgern erkennen (Nicolaus 2003, S. 64).

²¹⁹ Kunsthistorisches Museum in Wien/Vermerk von Ranacher im Zustandsprotokoll 1984.

Kunsthistorischen Museums in Wien von 1991 wird außerdem angemerkt, dass sie „*unten und rechts etwas beschnitten*“ ist²²⁰.

7.4 Provenienz

Die Provenienz der *Violante* wird im oben genannten Katalog des Kunsthistorischen Museums²²¹ in Wien folgendermaßen angegeben: 1636 Sammlung Bartolomeo della Nave, Venedig; 1638-1649 Sammlung Hamilton.

Der weitere Weg des Porträts in die Wiener Sammlung begann 1649, als es nach Brüssel in die Sammlung von Erzherzog Leopold Wilhelm kam. 1659 schien es im Stallburginventar als Nr. 242 unter der Bezeichnung *la bella gatta* auf. Es wurde darin als *Conterfait vom alten Palma Original* vermerkt. Ab 1662 besaß es Leopold I. von Österreich. Im Zuge der Wirren der Napoleonischen Kriege wurde das Gemälde zwischen 1809 und 1815 vorübergehend nach Paris transferiert²²².

7.5 Die Dokumente

Im Schriftverkehr zwischen Leandro Grillenzoni und Cesare I. d'Este werden wiederholt Bildnisse erwähnt, die von Tizian ausgeführt wurden.

Im Schreiben vom 3. August 1598 berichtete Grillenzoni über ein Porträt, das im Besitz Balbos wäre und von Tizian ausgeführt wurde. Er schrieb, dass Balbos Freund, Franceschini, eine Kopie dieses Werkes hätte, die vier Jahre zuvor von Nasello angefertigt worden wäre und nun auch eine Kopie von Balbos Bild mache. Diese Informationen, die der Agent im Auftrag des Herzogs eingeholt hatte, stammten von Franceschini selbst. Grillenzoni informierte den Herzog, dass sich Balbo weiters geäußert hätte, dass er das Bild von seinen Vorfahren erhalten hatte und 200 Scudi für das Porträt verlange.

3 AGOSTO 1598

Leandro Grillenzoni da Ferrara a Cesare d'Este in Modena:

"(...) hò pigliata informatione del quadro di pittura di francischino, et son chiarito ch'è una copia di quella di Balbo, ch'è originale di propria mano di Titiano; La qual copia quattro anni sono fù fatta da un Nasello, ch'è stato a Roma, et a assai buona mano, et è lo stesso che fa la copia anche adesso al balbo; Dove poi egli l'abbia havuta, non si può sapere, perchè dice che l'ebbe da suoi vecchi; però

²²⁰ Kat. Slg. Wien, Gemäldegalerie 1991, S. 123.

²²¹ Ebenda.

²²² Siehe Anm. 212.

V(ostra) A(Itezza) potrà comandare, se vuole ch'io gli dia i dugento scudi o nò come le hò scritto.(...)”²²³.

Am 28. August 1598 äußerte Grillenzoni dem Herzog gegenüber seine Vermutung, dass es sich bei dem Porträt der Geliebten Tizians um jenes Bild handle, das der Maler selbst dem Herzog Alfonso gesandt hatte. Er schrieb weiters, dass er es für möglich halte, dass Alessandro Balbo das Bild aus dem Hause der Este entwendet hätte.

28 AGOSTO 1598

Leandro Grilenzoni da Ferrara a Cesare d'Este in Modena:

"(...) V(ostra) A(Itezza) vorrebbe, ch'il Balbo desse fuori il ritratto dell'innamorata di Titiano, presumendosi, che sia quilla, ch'egli mandò ai S(ignor) Duca Alfonso di glo(riosa): (...). (...) et credo ch'egli non vorrà confessari ladro, (...)"²²⁴.

Ein weiterer Brief vom 2. September 1598 enthält die Behauptungen Balbos, dass es sich bei der Darstellung um ein eigenhändiges Porträt Tizians, einer *Violante*, der damaligen Geliebten Tizians handle, und dass sich dieses Bild seit achtundvierzig Jahren im Hause Balbi befände.

2 SETTEMBRE 1598

Alessandro Balbi da Ferrara a Cesare d'Este in Modena:

Il Sig(no)r Leandro Grilenzoni già due mesi sono chiese per parte sua un ritratto di pittura (...) le è una Violante già Inamorata (...) m(esser) Titiano ritratto di sua mano (...) il quadro è stato in casa mia quaranta ott' anni (...)"²²⁵.

Mit selbem Datum übermittelte Grillenzoni Cesare I., dass ihm Balbo mitgeteilt hätte, dass ihm das Bild von einem gewissen Basso überlassen worden wäre.

2 SETTEMBRE 1598

Leandro Grillenzoni da Ferrara a Cesare d'Este in Modena:

"Io hò parlato ultimamente allungo col Balbo intorno alla pittura, (...); et m'hà detto, che d(ett)a pittura gli fù già data da un certo Basso per denari, ch'egli avanzava da lui (...) mà m'è bisognato prometter di pagargli la Carozza di venire (...)"²²⁶.

Im Schreiben vom 23. September 1598 benachrichtigte Grillenzoni den Herzog, dass er das Bildnis der *Violante* zusammen mit dem Gemälde der *Magdalena* nach Modena schicken

²²³ ASMo, Archivio per Materie, Arti Belle, Pittori, Busta 16/14.
Publiziert in Ballarin 2002b, S. 286.

Übersetzung des Dokumentes siehe Anhang II, S. XXIII.

²²⁴ ASMo, Archivio per Materie, Arti Belle, Pittori, Busta 16/14.
Publiziert in Ballarin 2002b, S. 289.

Übersetzung des Dokumentes siehe Anhang II, S. XXIII.

²²⁵ ASMo, Archivio per Materie, Arti Belle, Pittori, Busta 16/14.
Publiziert in Ballarin 2002b, S. 289.

Übersetzung des Dokumentes siehe Anhang II, S. XXIII.

²²⁶ ASMo, Archivio per Materie, Arti Belle, Pittori, Busta 16/14.
Publiziert in Ballarin 2002b, S. 289.

Übersetzung des Dokumentes siehe Anhang II, S. XIV.

werde und führte weiter an, dass die beiden Gemälde von einem Maler restauriert worden und in einem sehr guten Zustand seien. Er bemerkte auch, dass Balbo sich nicht eben zufrieden zeigte, dass er ihm 200 Scudi für das Bild gegeben hatte.

23 SETTEMBRE 1598

Leandro Grillenzoni da Ferrara a Cesare d'Este in Modena:

"(...) mando la pittura della Madalena et quella della Violante, per la quale il Balbo non si è pur contentato, ch'io gli dia dugento scudi (...) ambidue li quadri di esse pitture sono in una cassa, accomodati da un pittore, et beniss(im)o conditionati (...)"²²⁷.

7.6 Die Interpretation der Dokumente

Aus den oben angeführten Dokumenten lässt sich entnehmen, dass sich ein als *Violante* bezeichnetes Gemälde Tizians im Besitz Alfonso d'Estes befand. Der Brief vom 28. August 1598 beinhaltet den Satz Leandro Grillenzonis: „(...) *che si quilla (il ritratto di Violante), ch'egli mandò (Tiziano) al S(ignor) Duca Alfonso di glo(riosa) (...)*“²²⁸. Daraus ist nicht ersichtlich, ob es sich bei der Erwähnung des Herzogs um Alfonso I. (1505-1534) oder Alfonso II. (1559-1597) handelt. Der Zusatz „*di gloriosa*“ lässt sich eher mit Alfonso I., der in der politischen Geschichte zwischen Papst und Kaiser eine nicht unerhebliche Rolle spielte und mit Tizian in enger Beziehung stand, in Verbindung bringen.

Für Alfonso I. als Adressaten sprechen folgende Gründe:

- ° Tizian war wiederholt am Hofe Alfonso I. in Ferrara zu Gast und führte ab 1516 bis zum Tod des Herzogs im Jahre 1534 mehrere Auftragsarbeiten für ihn aus²²⁹.
- ° Der Zusatz „*di gloriosa*“ vermittelt die Ehrerbietung und Hochachtung Tizians dem Herzog gegenüber, die der Maler wiederholt in seinen Briefen zum Ausdruck bringt.
- ° Das Porträt soll sich ab 1550 in der Casa Balbi in Ferrara befunden haben. Cesare I. d'Estes Erwähnung, dass dieses Bild von Tizian an Alfonso geschickt wurde, kann sich daher nur auf Alfonso I. d'Este beziehen, da Alfonso II. die Herrschaft über Ferrara erst 1559 antrat.

Diesen Überlegungen folgend, war Alfonso I. d'Este der Erstbesitzer des Gemäldes. Ob er es auch in Auftrag gegeben hatte, oder nur von Tizian als Präsent erhielt, kann durch den Inhalt

²²⁷ ASM0, Archivio per Materie, Arti Belle, Pittori, Busta 16/14. Ballarin 2002b, S. 290.

Übersetzung des Dokumentes siehe Anhang II, S. XXIV.

²²⁸ „(...) dass es dasjenige (*das Bildnis der Violante*) ist, das derselbe (*Tizian*) dem Herzog Alfonso zu Ehren sandte (...)“.

²²⁹ Siehe Anhang I. Dokumente zum Aufenthalt Tizians in Ferrara, S. I-III.

der oben angeführten Dokumente nicht dezidiert beantwortet werden.

Durch die Intervention Cesare I. d'Estes erlangten die Este das Porträt 1598 von Alessandro Balbi um den Preis von 200 Scudi wieder. Balbi gab an, er hätte es von einem gewissen Basso gekauft. Ob Balbi das Bild tatsächlich angekauft hatte und somit Basso der vorherige Besitzer oder nur ein Zwischenhändler beim Verkauf eines, dem Haus der Este entwendeten Gemäldes war, geht aus dem Wortlaut der Dokumente nicht hervor. Der Wahrheitsgehalt der Aussage Balbis erscheint zweifelhaft, da Leandro Grillenzoni im Brief vom 28. August 1598 an Cesare I. Bedenken bezüglich eines möglichen Diebstahls des Bildes äußerte.

Die dezidierte Angabe von Alessandro Balbi einer Zeitspanne von achtundvierzig Jahren, in der sich das Porträt im Besitz seiner Familie befand, rückt hingegen in den Bereich der Glaubwürdigkeit. Balbi, der als Hofarchitekt Ercole II. d'Estes sicherlich Zugang zu den herzoglichen Räumlichkeiten hatte und die Bilder Tizians genau kannte, gab nicht etwa einen ungefähren Zeitraum an, sondern konnte sich genau erinnern, wann das Gemälde in das Haus der Balbi kam.

Wie seine Familie tatsächlich in den Besitz des Bildes gelangte, kann durch die Dokumente nicht geklärt werden. Somit bleibt auch die Frage nach der Provenienz des Porträts seit seiner Entstehung unbeantwortet.

Auch der Zeitpunkt der Auftragsvergabe, der Ausführung oder der Vollendung des Bildes lässt sich aus den oben genannten Schriftstücken nicht ermitteln.

Aus den angeführten Dokumenten lässt sich jedoch ein Hinweis auf die Beziehung der Dargestellten zu Tizian entnehmen. Nach Alessandro Balbos Angaben war das Bild seit 1550 in den Händen seiner Familie. Diese Behauptung lässt die Vermutung zu, dass Balbo in Kenntnis über die dargestellte Person war, da er unter der Regierung Ercoles II., dem unmittelbaren Nachfolger Alfonsos I. für das Fürstenhaus arbeitete. Er hatte *Violante* als Geliebte Tizians bezeichnet. Die mündliche Überlieferung über die Identität der Porträtierten kam vom Geschlecht der Este selbst und wurde von ihrem ehemaligen Hofarchitekten bestätigt und in der Familie weiter tradiert.

Zweiundsechzig Jahre später als die oben angeführten Dokumente wurde ein Werk verfasst, das eine ähnliche Erwähnung beinhaltet. An dieser Stelle wird die Quelle angeführt, auf die sich die Forschung im Rahmen ihrer Recherchen bezüglich *Violantes* Bezeichnung als Tizians Geliebte bezogen hat. Marco Boschini, der 1660 in der *La carta del navegar pitoresco* einen Vers über die *Violante* verfasste, spielte darin auf ihre Beziehung zu Tizian an:

„Ghè xè quela Viola, o Violante,
Che fin Tician ghè volse dar del naso
Al bon odor; del resto quà mi taso:
Che no'l fù miga un vicioso amante”²³⁰.

Boschini beschreibt hier Tizian als Liebhaber einer Viola oder *Violante*.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Legende über Tizians Geliebte *Violante* durch die 2002 veröffentlichten Dokumente aus dem Jahre 1598 neuen Nährstoff erhält.

7.7 Die Inventare

Um eine Antwort auf die Frage zu erhalten, ob das in den oben angeführten Dokumenten erwähnte Bild mit der *Violante* des Kunsthistorischen Museums gleichzusetzen ist, werden die bisher zum Wiener Bild publizierten Inventare einer neuerlichen, genauen Betrachtung unterzogen.

Ein Eintrag im undatierten „Hamilton Inventar, List A“²³¹ verzeichnet unter der Nr. 29 ein „seltenes Stück Tizians“; ein Frauenbildnis, genannt die „*blonde Katze*“. Er enthält die Maßangabe und gibt den Wert des Gemäldes mit 200 Dukaten an.

Hamilton-Inventar um 1637

No. 29 A picture of a woman called the faire Catt a rare piece Pal 3 & 2 Titian ... 200
At Whitehall the K²³².

Die „List A“ ist eine von Basil Fielding, dem englischen Gesandten in Venedig, an den Herzog von Hamilton gesandte Aufstellung der Gemälde, die bei einer Besichtigung des Studios Bartolomeo della Naves in Venedig angefertigt wurde. Die Auflistung der Gemälde wurde im Hinblick auf den Kauf der Sammlung gemacht²³³.

Bei dem Eintrag „*faire Catt*“ sind der Zusatz, dass es sich um ein seltenes Stück

²³⁰ Siehe Anm. 210.

Übersetzung der Quelle siehe Anhang II, S. XXV.

²³¹ 1634 verbreitete sich in England die Nachricht, dass die Sammlung Bartolomeo della Naves, eines venezianischen Kaufmanns und Kunstsammlers zum Verkauf angeboten sei (Howarth 1985, S. 140). Basil Fielding, der zwischen 1634 und 1639 englischer Gesandter in Venedig war, schickte am 8. Jänner 1638 einen Brief an seinen Schwager, den Herzog von Hamilton. Daraus schloss Shakeshaft, dass die Auflistung der Gemälde 1637 an Hamilton geschickt wurde (Shakeshaft 1986, S. 130). Die in der „List A“ des Hamilton-Inventars aufgelisteten Bilder wurden an Basil Fielding verkauft und kamen 1639 in London an (Furtlehner 2004, S. 57 und S. 95).

Auszug aus dem Inventar siehe Anhang II, S. XXV.

²³² Eine Abschrift der Hamilton List A wurde von E. K. Waterhouse veröffentlicht (Waterhouse 1952, S. 15).

²³³ Waterhouse 1952, S. 2f.

handelt, und die Wertangabe von 200 Dukaten von besonderem Interesse. Die Preise anderer, in derselben Liste verzeichneten Porträts von Tizian bewegen sich zwischen 40 und 60 Dukaten.

Die Höhe des Preises und der Seltenheitswert des Porträts lassen den Schluss zu, dass es von der „*faire Catt*“ nur ein Exemplar gab, das ob seiner Qualität hoch geschätzt wurde.

Am 14. Juli 1659 wurde im Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich unter der Nr. 242 ein *Konterfait* einer venezianischen Dame, genannt *la bella gatta*, als Original vom *alten Palma* verzeichnet. Der Vermerk enthält eine genaue Beschreibung und die Angabe der Maße.

Verzeichnusz der italianischen Stuckh gezeichnet mit Creutz.

57'.

- 242.** Ein Contrafait von Öhlfarb auff Holcz einer venetianischen Damen, *la bella gatta* genannt, mit gelb fliegenden Haaren undt blossen Brüssten, das Klaidt, dunckhelgelb und blaw. In einer verguldeten und aufgeschnittenen Ramen, hoch 3 ½ Spann 2 Spann 8 Finger braith. Vom alten Palma Original²³⁴.

Die Wiener *Violante* weist in bereits beschnittenem Format 64,5 mal 50,8 cm auf. Die 1659 im Inventar Erzherzog Leopold Wilhelms eingetragenen Maße des Porträts betragen 3 ½ mal 2,8 Spann, die 72,8 mal 58,2 cm entsprechen²³⁵. Das Format des im Hamilton-Inventar verzeichneten Gemäldes wird hingegen mit *Pal 3&2* angegeben²³⁶ und ergibt ein Maß von 70 mal 44,7 cm²³⁷.

Ob es sich bei der Wiener *Violante* um das in den Dokumenten von 1598 erwähnte Porträt handelt, könnte nur durch einen lückenlosen Nachweis der Provenienz des Gemäldes nach 1598 bis zum Eintritt in die Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms geklärt werden²³⁸.

²³⁴ Berger 1883, S. C.

Auszug aus dem Inventar siehe Anhang II, S. XXVI.

²³⁵ 1 Spann besteht aus 10 Fingern. 1 Spann = 20,8 cm; 1 Finger = 2,08 cm (Berger 1883, S. C).

²³⁶ 1 Pal = 1 Palmo romano = 22¹/₃ cm.

²³⁷ Bei den Maßangaben des Hamilton Inventars handelt es sich um eine grobe Schätzung der Bildformate. Dadurch erklärt sich die Differenz der Maße zu den im Inventar Erzherzog Leopold Wilhelms angegebenen Abmessungen der Bilder. Letzterem Inventar liegt eine genaue Vermessung der Gemälde inklusive Rahmung zugrunde, die sich, abgesehen von später erfolgten Beschneidungen oder Vergrößerungen der Bilder, mit den heutigen Maßen deckt. Das Hamilton Inventar kann daher nur die bereits bekannten Aufschlüsse über die Provenienz der Gemälde bieten, für die Berechnung eines verifizierbaren Bildmaßes eignet es sich jedoch nicht.

²³⁸ Dies konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht durchgeführt werden, da der Schriftverkehr des Hauses Este leider nicht lückenlos erhalten ist.

Offen bleibt daher die Geschichte des Verbleibs des Wiener Bildes vom Erstbesitzer bis zum Eintritt in Sammlung Bartolomeo della Naves. In Betracht kommen Verkauf, Schenkung oder Transfer durch geänderte Vermögensverhältnisse, Erbschaften und auch Konfiszierung.

7.8 Eine weitere Quelle

Die Sammlung Bartolomeo della Naves wurde 1648 in den *Maraviglie dell'Arte* von Carlo Ridolfi erwähnt²³⁹. Ridolfi beschrieb im selben Werk ein als *La Gattina* bezeichnetes Porträt einer Dame, deren über die Schulter fallenden Haare mit einem zinnoberroten Band zusammengebunden waren.

”Uno de’ più eccellenti fù quello di certa Dama, detta la Gattina, con chiome cadenti giù per le spalle, cinte da un nastro vermiglio, risplendenti à guisa d’aurate fila”²⁴⁰.

Diese Erwähnung wird in der Literatur mit der Wiener *Violante* in Verbindung gebracht²⁴¹. Ridolfis Formulierung *d’un certa dama, detta la gattina*, wurde offenbar mit *the faire Catt* im von Hamilton angelegten Verzeichnis assoziiert und in weiterer Folge als *la bella gatta* modifiziert²⁴².

Die Wiener *Violante* ist jedoch nicht mit dem von Ridolfi angeführten Porträt identisch. Ihr Haar ist mit einem seitlich geschlungenen Zöpfchen und nicht, wie Ridolfi in seinem Werk erwähnt, mit einem roten Band geschmückt²⁴³.

Vermutlich wurde im italienischen Sprachgebrauch des Seicento analog zum Deutschen *eine fesche Katz* als *la bella gatta* bezeichnet, was sicherlich auf mehrere von Tizian dargestellten Frauen zutrifft.

²³⁹ Ridolfi 1648, I, S. 321.

²⁴⁰ Ebenda, S. 168f.

²⁴¹ Klauner und Oberhammer in: Kat. Slg. Wien, Gemäldegalerie 1960, S. 12; Wethey 1971, S. 188; Rylands 1990, S. 172.

²⁴² Als „*la bella gatta*“ wurde die Dargestellte 1659 im oben angeführten Inventar Erzherzog Leopold Wilhelms bezeichnet.

²⁴³ Schon Detlev Freiherr von Hadeln bezeichnete 1914 in seiner Bearbeitung der *Maraviglie dell'Arte* von 1648 das von Ridolfi beschriebene Bild als verschollen (Detlev Freiherr von Hadeln (Hrsg.), *Le Maraviglie dell'Arte. Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, I, Berlin 1914, S. 169).

7.9 Der stilkritische Aspekt

Abschließend ist anzumerken, dass sich aus dem Inhalt der publizierten Dokumente weder eine exakte Datierung noch eine annähernd genaue zeitliche Einordnung der Ausführung des Porträts entnehmen lässt. Daher bleibt der stilkritische Aspekt weiterhin die Methode der Wahl.

Im Vergleich der *Violante* mit dem Bild *Der Mann mit dem blauen Ärmel* der Londoner National Gallery (**Abb. 24**) offenbart sich eine ansatzweise, ähnlich voluminöse Massigkeit des Ärmels der Dargestellten, dessen gebauschter Stoff der Figur zusätzliches Volumen verleiht. Die statische Armführung verlagert das Gewicht der Person an den unteren Bildrand und verankert sie im Raum.

Tizian stellt wie im Porträt der *Violante* auch im Bildnis der *Flora* deren Anmut und den Liebreiz in den Vordergrund. Beide Gesichter entsprechen dem Schönheitsideal. Die Haare der jungen Frauen fallen lose und in sanften Wellen über die Schultern. Der Blusenstoff *Violantes* ist wie das Hemd der *Flora* fein plissiert und auch die malerische Umsetzung der Stofflichkeit des brokatenen Ärmels erinnert an den Glanz von *Floras* Kleid (**Abb. 25**). Die sich frei in den Raum entfaltende, perspektivisch nachvollziehbare, verkürzte Drehung der Arme *Floras* weist das Bild jedoch, verglichen mit dem bildparallel angewinkeltem Arm der *Violante*, in eine andere Stilstufe Tizians. Bekanntlich war die Umsetzung der Proportionen der Gliedmaßen in Tizians Frühwerk nicht ausgereift.

Meiner Ansicht liegt die Ausführung der *Violante* dem Porträt des *Mannes mit dem blauen Ärmel* zeitlich näher, da sich in der ungelenkten Ausführung des rechten Armes der dargestellten Personen eine gewisse Verwandtschaft zeigt. *Floras* Körperdrehung hingegen ist für den Betrachter logisch nachvollziehbar dargestellt. Ihre Arme setzten nicht wie bei *Violante* abrupt an den Schultern an, sondern verbinden sich mit dem übrigen Körper zu einem harmonischen Ganzen. Die ausgereiferte Darstellung der *Flora* lässt die Ansicht zu, dass das Bild nicht zeitgleich mit der *Violante* ausgeführt wurde.

8 ZUSAMMENFASSUNG

Der Inhalt der vorliegenden Arbeit umfasst die Dokumente zu den Porträts Alfonso I. d'Estes, seiner *morganatischen* Gemahlin²⁴⁴, Laura Eustochia Estense, des Höflings Tommaso Mosti und eines Mädchenporträts, der *Violante*. Drei dieser Bildnisse sind heute in ganz Europa verstreut in großen Museen zu besichtigen. Die *Violante*, im Wiener Kunsthistorischen Museum, das Bildnis des *Tommaso Mosti* in der Galleria Palatina des Palazzo Pitti in Florenz und das Porträt der *Laura Dianti* in Kreuzlingen in der Schweiz in der Privatsammlung Heinz Kisters. Diese drei Gemälde werden heute Tizian zugeschrieben.

Das von der Forschung als Kopie des *Ersten Porträts* angesehene Gemälde des Metropolitan Museum of Art in New York mit der Bezeichnung *Alfonso I. d'Este* wird heute als Kopie nach Tizian aus dem späten 16. oder frühen 17. Jahrhundert geführt. Das in den Dokumenten erwähnte *Zweite Porträt Alfonso I. d'Estes* von Tizian gilt heute als verschollen.

Die Dokumente, die über die ursprüngliche Bezeichnung der Porträtierten, den Auftraggeber, den Auftragsbeginn und die Vollendung der Gemälde Aufschluss geben könnten, passierten wohl den Hof von Ferrara, wurden registriert und konnten im Laufe der nachfolgenden Jahrhunderte nicht mehr lückenlos aufgefunden werden. Was bleibt, ist ein Konglomerat aus Briefen, Rechnungsbüchern, Besitz- und Schenkungsurkunden, die heute zum einen Teil in Modena, dem Regierungssitz der Este nach der Kapitulation Cesare I. d'Estes verwahrt werden, zum andern Teil aber auch Bestandteil des Staatsarchivs in Venedig sind.

Der Hof Alfonso I. d'Estes war einer der am besten organisierten Fürstenhöfe der Renaissance, der mit dem Herzog von Urbino, aber vor allem mit dem Hof von Mantua, der Residenz Isabella d'Estes, in kulturellen Belangen wetteiferte. Es scheint nicht wahrscheinlich, dass am Hof von Ferrara keine genauen Inventare der dort befindlichen Kunstschatze angefertigt wurden. Ein Brand am estensischen Hof²⁴⁵, der Rückzug Cesares I. nach Modena und der Entschluss Lucrezia d'Estes mit dem päpstlichen Nuntius, Kardinal Aldobrandini, zu kooperieren²⁴⁶, sind bekannte Ereignisse, die zur Zerstreuung des Bestandes der Kunstsammlung Alfonso I. d'Estes beigetragen haben.

²⁴⁴ Beim hohen Adel ehemals zulässige Heiratsform, bei der infolge Unebenbürtigkeit des Ehepartners die vollen familien- und vermögensrechtlichen Folgen der Ehe ausgeschlossen waren.

²⁴⁵ 1554 brach im Torre Marchesana ein Brand aus und verursachte im östlichen Flügel des Schlosses beachtliche Schäden (Ballarin 2002b, S. 231).

²⁴⁶ Lucrezia d'Este war 1570 anlässlich ihrer bevorstehenden Eheschließung mit Francesco Maria della Rovere von ihrem Bruder Alfonso II. d'Este zum Verzicht ihrer väterlichen und mütterlichen Erbschaft genötigt worden.

In der vorliegenden Arbeit wurde nun versucht, aus dem Fundus der auf uns gekommenen Dokumente diejenigen auszuwählen, die mögliche Antworten auf ungeklärte Fragen der kunsthistorischen Forschung bieten könnten. Die Interpretation der Schriftstücke, der Kern dieser Arbeit, wurde nach Durchsicht der zuletzt von Alessandro Ballarin 2002 publizierten Dokumentensammlung aus dem Briefwechsel Alfonso I. d'Estes über Tizian und anderer, bereits veröffentlichter Quellen vorgenommen. Weiters wurde die Arbeit um zwei Dokumente ergänzt; eine Schenkungsurkunde und einen, von der Verfasserin aufgefundenen, unveröffentlichten Brief Jacopo Tebaldis, des herzoglichen Botschafters in Venedig. Diese Dokumente wurden von der Verfasserin transkribiert und enthalten wertvolle Hinweise auf die politische Situation in Ferrara um 1527. Sie wurden in weiterer Folge für einen Datierungsvorschlag des *Ersten Porträts Alfonso I. d'Estes* herangezogen.

Um den Inhalt, der vorwiegend in italienischer Sprache verfassten Quellen dem Leser verständlicher zu machen, wird die Arbeit mit einem Appendix versehen, der die von der Autorin angefertigte Übersetzung der Dokumente enthält. Die Bemühungen richteten sich auf eine zeitgemäße, dem Sprachgebrauch des 16. Jahrhunderts angepasste Übersetzung, die auf die Gepflogenheiten des höfischen Umgangs eingeht. Zeitgenössische und spätere „literarische“ Quellen wurden mit ein-, und auch einige von der Forschung bereits erfasste Provenienzwege nachvollzogen, um eine Interpretation vorzulegen, die als Vorarbeit für weitere Tizian-Forschungen dienen möge. In der Folge werden die Ergebnisse aus der Interpretation der Quellen zu den in der Arbeit abgehandelten Porträts der Reihe nach angeführt:

- In der Forschung blieb bislang die Frage nach einer genauen Datierung des *Ersten Porträts Alfonso I. d'Estes* offen. Der von der Verfasserin vorgebrachte Datierungsvorschlag von 1527/28 resultiert aus einer inhaltlichen Deutung des Porträts *Alfonso I. d'Estes* des Metropolitan Museum of Art in New York in Zusammenhang mit der politischen Lage, die aus dem unpublizierten Dokument vom 19. Dezember 1527 zu entnehmen ist.
- Weiters wurde die von Lodovico Dolce im *Dialogo della pittura* erwähnte Bezahlung von 300 Scudi für das *Erste Porträt* unter Zuhilfenahme der Numismatik in Dukaten umgerechnet. Dadurch konnte ein vergleichbarer Richtsatz für eine dokumentarisch belegte Zahlung in dieser Währung erstellt werden.

In der Folge stellte sie sich gegen Cesare I. d'Este und machte den Kardinal am 4. Februar 1598 zu ihrem Haupterben (Ballarin 2002b, S. 244 und S. 263–265).

- Der nach der Vollendung der *Camerinobilder* offensichtlich gestiegene Marktwert des Künstlers ließ auf eine Ausführung des Gemäldes 1527/28 schließen.
- Die Provenienz des als verschollen geltenden *Zweiten Porträts Alfonso I. d'Estes* blieb bis heute ungeklärt. Im Zuge der Recherchen unterzog die Verfasserin wesentliche Teile einer Abschrift eines 1882 von Adolfo Venturi veröffentlichten Inventars der Galleria Estense di Modena einem eingehenden Studium, da dort unter den Eintragungen zu Tizian ein „*Ritratto di Duca Alfonso*“ erscheint. An Hand der heute bekannten Provenienz einiger, in der Auflistung erscheinenden Gemälde wurde der Versuch unternommen, das undatierte Inventar einer Zeitspanne zuzuordnen.
- In der Provenienz der *Laura Dianti* wurde von der Verfasserin die noch heute in der Literatur mit „um 1599“ angegebene Anlage eines Prager Inventars berichtigt. Die Autorin schloss sich der bereits von Heinrich Zimmermann 1905 dokumentarisch belegbaren Datierung des Inventar von „um 1618-1620“ an.
- Erwähnenswert ist außerdem die aus den 1643 verfassten Dokumenten des „*Ristretto*“ hervorgehende Existenz eines Porträts der *Laura Eustochia* am Hof von Modena. Da sich das Original 1643 bereits am kaiserlichen Hof in Prag befand, könnte es sich um die noch heute in Modena befindliche Kopie der *Laura Dianti* Tizians handeln.
- Nach genauerer Betrachtung dieser Kopie vor Ort machte sie den Eindruck einer greifbaren Ähnlichkeit mit dem Antlitz der *Venus Anadyomene* von Tizian.
- Aus den in der Arbeit angeführten Dokumenten lässt sich kein Hinweis auf eine Porträtierung des Tommaso Mosti entnehmen. Die Verfasserin kam zu folgender Ansicht: Es ist anzunehmen, dass der Auftrag für die Ausführung des *Porträts des Tommaso Mosti* vom Dargestellten selbst kam und daher auch im Briefwechsel des estensischen Hauses keine Erwähnung findet.
- Ausgehend von der stilistischen Heterogenität des Gemäldes wird folgender Datierungsvorschlag unterbreitet: Tizian könnte den Dargestellten am Hof von Ferrara um die Zeit der Ausführung des *Zinsgroschens* zu porträtieren begonnen, in Venedig weitergearbeitet und das Bild wie in der Inschrift auf der Rückseite angegeben, 1526 vollendet haben.

- Aus den von der Verfasserin bearbeiteten Dokumenten des estensischen Hauses von 1598 wird ersichtlich, dass ein Gemälde der *Violante* in Modena existierte. Aus diesen Schriftstücken konnte weiters entnommen werden, dass es von Cesare I. d'Este um den Preis von 200 Scudi für das Haus der Este wieder erworben wurde. Erwähnenswert ist darin auch die Bezeichnung der *Violante* als Geliebte Tizians.
- In einem der in der Provenienz der *Violante* des Kunsthistorischen Museums in Wien angegebenen Inventar; der Hamilton List A, wird der Wert des Gemäldes mit 200 Dukaten angegeben. Auffallend ist die im Gegensatz zu anderen, in derselben Liste verzeichneten Porträts auffallende Höhe des Preises. Diese lässt den Schluss zu, dass es sich um ein seltenes Stück handelte, dass ob seiner Qualität hoch geschätzt wurde.
- Carlo Ridolfi erwähnte in den 1648 erschienen *Maraviglie dell'Arte* ein Porträt einer „*la bella gatta*“. Diese Äußerung wird in der Literatur auf die Wiener *Violante* bezogen. Abschließend sei noch erwähnt, dass sich die Verfasserin dieser Ansicht nicht anschließen konnte, da sich die Beschreibung Ridolfis im Detailstudium des Porträts als nicht zutreffend erwies.

Jedes dieser Bilder hat seine eigene Geschichte. Hinter jedem Gemälde stand der Wunsch des Auftraggebers oder Erstbesitzers, ein Porträt zu besitzen, das aus der Hand des Meisters stammte. Die Gemälde blieben nicht bloß Kunstwerke, die ihrer Schönheit halber den Hof von Ferrara schmückten (**Abb. 26**)²⁴⁷. Das Porträt von Alfonso I. d'Este wurde etwa eingesetzt, um die Stellung des Herzogs zu demonstrieren und später von ihm verschenkt, um sein Fürstentum vor fremder Herrschaft zu bewahren. Das Bekenntnis Alfonso I. d'Estes zur Könnerschaft Tizians und der daraus folgernde Ruf trugen dazu bei, Tizians Weg als Porträtisten an anderen Fürstenhöfen vorzubereiten und ihn schließlich zum Maler des Kaisers avancieren zu lassen.

²⁴⁷ Zum besseren Verständnis der Lage des Herzogtums Ferrara und dem Verlauf des Po, über den der Gemäldetransport stattfand, wird ans Ende der Abbildungen eine Karte aus dem Atlas Maior von Joan de Blaeu von 1665 gestellt.

Literaturverzeichnis

Aikema/Brown 1999

Bernard Aikema/Beverly Louise Brown, Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano, Venedig 1999.

Babelon 1950

Jean Babelon, Titien, Paris 1950.

Ballarin 1968

Alessandro Ballarin, Tiziano, Florenz 1968.

Ballarin 2002a

Alessandro Ballarin, Il Camerino delle Pitture di Alfonso I, Bd. 1, Lo Studio dei Marmi ed il Camerino delle Pitture di Alfonso I d'Este. Analisi delle Fonti letterarie ° Restituzione dei Programmi Riallestimento del Camerino, Cittadella (Padua) 2002.

Ballarin 2002b

Alessandro Ballarin, Il Camerino delle Pitture di Alfonso I, Bd. 3, Documenti per la storia dei Camerini di Alfonso (1471 – 1634). Regesto generale, Citadella (Padua) 2002.

Ballarin 2002c

Alessandro Ballarin, Il Camerino delle Pitture di Alfonso I, Bd. 4, I Camerini di Alfonso I nella Via Coperta ed in Castello. Analisi dei Documenti d'Archivio° Restituzione dei Cantieri edilizi° Cronaca della Dispersione, Cittadella (Padua) 2002.

Bauer/Haupt 1976

Rotraud Bauer/Herbert Haupt, Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II. 1607-1611, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 72, 1976.

Bentini 2004

Jadranka Bentini, Una corte del Rinascimento, Mailand 2004.

Berger 1883

Adolf Berger, Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich. Nach der Originalhandschrift im Fürstlich Schwarzenberg'schen Centralarchive, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 1, 1883, S. LXXXIX-CLXXVII.

Bestor 2003

Jane Fair Bestor, Titian's portrait of Laura Eustochia: the decorum of female beauty and the motif of the black page, in: Renaissance Studies, 17, 2003, S. 628-673.

Bettini 1858

A. Bettini, Guida di Firenze e suoi contorni con vedute e nuove piante della città aggiuntivi i cataloghi delle Gallerie pubbliche e private, Florenz 1858.

Blaeu 1665

Joan Blaeu, Atlas Maior von 1665. Sämtliche Karten sowie Originaltexte von Joan Blaeu (Reprint auszugsweise der Erstausgabe von 1665), Köln 2006.

Bodart 1998

Diane H. Bodart, Tiziano e Federico II Gonzaga. Storia di un rapporto di committenza, Rom 1998.

Boschini 1966

Marco Boschini, La carta del navegar pitoresco, Rom 1966 (Nachdruck der Erstausgabe Venedig 1660).

Brockhaus Enzyklopädie 2006

(redaktionelle Leitung Annette Zwahr, Brockhaus Enzyklopädie, Bde. 2, 9, 11, 16, Leipzig/Mannheim 2006.

Campori 1855

Giuseppe Campori, Gli artisti italiani e stranieri negli stati Estensi. Catalogo storico corredato di documenti inediti, Modena 1855.

Campori 1870

Giuseppe Campori, Raccolta di Cataloghi ed Inventarii Inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. Dal secolo XV al secolo XIX, Modena 1870.

Campori 1874

Giuseppe Campori, Tiziano e gli Estensi, in: Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti, 27, Florenz 1874, S. 581-621.

Campori 1875

Giuseppe Campori, Artisti degli Estensi. I pittori. Con documenti inediti ed indici, Modena 1875.

Capelli 2005

Adriano Capelli, Dizionario del Abbreviature latine ed italiane. Usate nelle carte e codici specialmente, del Medio-evo riprodotte con oltre 14000 segni incisi, Mailand 2005 (Reprint Modena 1929).

Cerri/Eitelberger 1800

Cajetan Cerri/R. Eitelberger von Edelberg, Aretino oder Dialog über die Malerei, Lodovico Dolce, nach der Erstausgabe Venedig 1557 aus dem Italienischen übersetzt, Wien 1800.

Chiappini 1967

Luciano Chiappini, Gli Estensi, Varese 1967.

Cittadella 1864

Luigi Napoleone Cittadella, Notizie relative a Ferrara per la maggior parte inedite. Ricavanta da documenti, Ferrara 1864.

Cook 1905

Herbert Cook, The true Portrait of Laura de Dianti by Titian, in: The Burlington Magazine for Connosseurs, VII, 1905, S. 449-451.

Crowe/Cavalcaselle 1871

Joseph Archer Crowe/Giovanni Battista Cavalcaselle, A History of Painting in North Italy, Bd. 1, London 1871.

Crowe/Cavalcaselle 1877

Joseph Archer Crowe/Giovanni Battista Cavalcaselle, Tizian. Leben und Werke, 2 Bde, Leipzig 1877.

De Castro 1875

Giovanni De Castro, Fulvio Testi e le corti italiane nella prima metà del XVII secolo. Con documenti inediti, Mailand 1875.

Dell'Acqua 1955

Gian Alberto Dell'Acqua, Tiziano, Mailand 1955.

Denucé 1932

Jan Denucé, Inventare von Kunstsammlungen zu Antwerpen im 16. u. 17. Jahrhundert, Antwerpen 1932.

Dolce 1557

Lodovico Dolce, Dialogo della Pittura di M. Lodovico Dolce intitolato l'Aretino, Venedig 1557.

Fasolo 1980

Ugo Fasolo, Vecellio Tiziano, Königstein im Taunus 1980.

Furtlehner 2004

Simone Furtlehner, Bartolomeo della Nave. Kaufmann und Sammler im Venedig des 17. Jahrhunderts, Diplomarbeit (unpubliziert), Salzburg 2004.

Garas 1967

Klara Garas, Die Entstehung der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 63, 1967, S. 39-80.

Garas 1968

Klara Garas, Das Schicksal der Sammlungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 64, 1968, S. 182-278.

Giovio o. J.

Paolo Giovio, La Vita di Alfonso da Este Duca di Ferrara, (in die toskanische Sprache übersetzt von Giovambattista Celli Fiorentino), Venedig o.J.

Goffen 1997

Rona Goffen, Titian's Women, New Haven und London 1997.

Golzio 1936

Vincenzo Golzio, Raffaello. Nei documenti nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo, Vatikan 1936.

Gronau 1900

Georg Gronau, Tizian, Berlin 1900.

Gronau 1928

Georg Gronau, Alfonso d'Este und Tizian, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. II, 1928, S. 233-246.

Hadeln 1911

Detlev Freiherr von Hadeln, Tizians Bildnis der Laura de' Dianti in Modena, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, IV, 1911, S. 65-72.

Harenberg Malerlexikon 2004

Harenberg Malerlexikon. 1000 Künstler-Biografien aus sieben Jahrhunderten, hg. von Wieland Schmied, Tillmann Buddensieg, Andreas Franzke und Walter Grasskamp, Mannheim 2004.

Haupt 1990

Herbert Haupt, Neue Ergebnisse archivalischer Forschung zu Kunst und Handwerk am Hofe Kaiser Rudolfs II., in: Umění, 38, 1990, S. 27-37.

Heres 1998

Gerald Heres, Die Bedeutung der in Modena erworbenen Gemälde für die kunst- und kulturgeschichtliche Wirkung der Dresdener Galerie, in: Johannes Winkler (Hg.), Der Verkauf an Dresden. Dresden und Modena aus der Geschichte zweier Galerien, Modena 1989.

Hetzer 1920

Theodor Hetzer, Die frühen Gemälde des Tizian. Eine stilkritische Untersuchung, Basel 1920.

Hetzer 1948

Theodor Hetzer, Tizian. Geschichte seiner Farbe, Frankfurt am Main 1948 (Nachdruck der Erstausgabe Frankfurt am Main 1935).

Hope 1980

Charles Hope, Titian, London 1980.

Hope 1987

Charles Hope, The Camerino d'Alabastro. A reconsideration of the evidence, in: Görel Cavalli-Björkman (Hg.), Bacchanals by Titian and Rubens. Papers given at a symposium in Nationalmuseum, Stockholm March 18-19, Stockholm, 1987, S. 25-42 (=Nationalmusei Skriftserie, n. s., 10).

Howarth 1985

David Howarth, Lord Arundel and his Circle, New Haven/London 1985.

Iovii 1589

Pauli Iovii, Berümtes Fürtrefflicher Leut Leben/Handlung und Thaten, Erste Theyl (übersetzt von Georg Thym), Strassburg 1589.

Jameson 1846

Anna Jameson, The House of Titian, in: Memoirs and Essays. Illustrative of Art, Literature, and Social Morals, London 1846, S. 1-66.

Joannides 2001

Paul Joannides, Titian to 1518. The Assumption of a Genius, London 2001.

Joannides 2004

Paul Joannides, Titian and Michelangelo/Michelangelo and Titian, in: Patricia Meilman, Cambridge Companion to Titian, Cambridge 2004, S. 121-145.

Justi 1889

Carl Justi, Verzeichnis der früher in Spanien befindlichen, jetzt verschollenen oder ins Ausland gekommenen Gemälde Tizians, in: Jahrbuch der Königlichen Preußischen Kunstsammlungen, 10, 1889, S. 181-186.

Justi 1894

Carl Justi, Tizian und Alfons von Este, in: Jahrbuch der Königlichen Preußischen Kunstsammlungen, 15, 1894, S. 70-80.

Justi 1899

Carl Justi, Laura Dianti, in: Jahrbuch der Königlichen Preußischen Kunstsammlungen, 20, 1899, S. 183-192.

Kaminski 1998

Marion Kaminski, Tiziano Vecellio, genannt Tizian, Köln 1998.

Kat. Ausst. Florenz 1976

Kat. Ausst. Omaggio a Tiziano. Mostre di disegni, lettere e stampe di Tiziano e artisti nordici, bearbeitet von Bert W. Meijer, Florenz 1976.

Kat. Ausst. Florenz 1978

Kat. Ausst. Tiziano nelle gallerie fiorentine, bearbeitet von Mina Gregori, Florenz (Palazzo Pitti) 1978/79, Florenz 1978.

Kat. Ausst. London 2003

Kat. Ausst. Titian, hg. von David Jaffé und Charles Hope, London (National Gallery) 2003, London 2003.

Kat. Ausst. Madrid 2003

Kat. Ausst. Tiziano en el Museo Nacional del Prado en Madrid, bearbeitet von Miguel Falomir, Madrid (Prado) 2003, Madrid 2003.

Kat. Ausst. Mailand 1998

Kat. Ausst. Sovrane passioni: le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense, bearbeitet von Jadranka Bentini, Mailand (Galleria Estense) 1998, Mailand 1998.

Kat. Ausst. Paris 1993

Kat. Ausst. Le siècle de Titien: l'âge d'or de la peinture à Venise, bearbeitet von Gilles Fage, Paris 1993.

Kat. Ausst. Venedig 1935

Kat. Ausst. Mostra di Tiziano, bearbeitet von Gino Fogolari, Venedig 1935.

Kat. Ausst. Venedig/Washington 1990

Kat. Ausst. Tiziano, bearbeitet von Charles Hope, Venedig (Palazzo Ducale)/Washington (National Gallery of Art), Venedig 1990.

Kat. Ausst. Wien 2006-2007

Kat. Ausst. Bellini. Giorgione. Tizian und die Renaissance der venezianischen Malerei, kuratiert von David Alan Brown/Sylvia Ferino-Pagden, Washington (National Gallery of Art), Wien (Kunsthistorisches Museum), Mailand 2006.

Kat. Slg. Florenz, Palazzo Pitti 1955

Anna Maria Francini Ciaranfi, Musei e Monumenti. Pitti. Galleria Palatina, Novara 1955.

Kat. Slg. Florenz, Uffizien 1955

Roberto Salvini, Die Uffizien in Florenz, Florenz 1955.

Kat. Slg. London, National Gallery 1987

Cecil Gould, The Sixteenth-Century Italian Schools, London 1987.

Kat. Slg. New York, Metropolitan Museum 1939

Harry B. Wehle, The Metropolitan Museum of Art. A Catalogue of Italian, Spanish and Byzantine Paintings, New York 1940.

Kat. Slg. New York, Metropolitan Museum 1973

Federico Zeri/Elizabeth E. Gardner, Italian Paintings: a Catalogue of the Collection of The Metropolitan Museum of Art, Venetian School, New York 1973.

Kat. Slg. Wien, Gemäldegalerie 1720

Ferdinand Storffer, Neu eingerichtetes Inventarium der Kayserlichen Bilder Gallerie in der Stallburg welches nach deren Numeris und Maßstab ordiniret und von Ferdinand à Storffer gemahlen worden, Bd. I, Wien 1720.

Kat. Slg. Wien, Gemäldegalerie 1783

Christian von Mechel, Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien verfasst von Christian von Mechel der Kaiserl. Königl. und anderer Akademien Mitglied nach der von ihm auf Allerhöchsten Befehl im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung, Wien 1783.

Kat. Slg. Wien, Gemäldegalerie 1796

Joseph Rosa, Gemälde der k. k. Gallerie. Erste Abteilung. Italienische Schulen, Wien 1796.

Kat. Slg. Wien, Gemäldegalerie 1854

Albrecht Krafft, Historisch-Kritischer Katalog. K. K. Gemälde-Galerie im Belvedere zu Wien. I. Abtheilung: Italienische Schulen, I. Bd., Wien 1854.

Kat. Slg. Wien, Gemäldegalerie 1882

Eduard Ritter von Engerth, Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde. Beschreibendes Verzeichnis, I. Bd., Italienische, spanische und französische Schulen, Wien 1882.

Kat. Slg. Wien, Gemäldegalerie 1923

Gustav Glück, Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien, Wien 1923.

Kat. Slg. Wien, Gemäldegalerie 1938

Ludwig Baldass, Katalog der Gemäldegalerie. Kunsthistorisches Museum, Wien 1938.

Kat. Slg. Wien, Gemäldegalerie 1960

Friederike Klauner/Vinzenz Oberhammer, Katalog der Gemäldegalerie. I. Teil. Italiener, Spanier, Franzosen, Engländer, Wien 1960.

Kat. Slg. Wien, Gemäldegalerie 1991

Die Gemäldegalerie des kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, bearbeitet von Sylvia Ferino-Pagden/Wolfgang Prohaska/Karl Schütz, Wien 1991.

Keniston 1958

Hayward Keniston, Francisco de Los Cobos: Secretary of the Emperor Charles V, Pittsburgh 1958.

Kunsthistorisches Museum – Führer 1988

Kunsthistorisches Museum in Wien. Führer durch die Sammlungen, Wien 1988 (= Führer durch das Kunsthistorische Museum, Nr. 36).

Lazzari 1952

Alfonso Lazzari, Il ritratto del Mosti di Tiziano nella Galleria Pitti, in: Arte Veneta, VI, 1952, S. 173-175.

Lexikon der Geschichte 2001

(redaktionelle Leitung Wolf-Eckhard Gudemann), Lexikon der Geschichte, München 2001.

Limouze 1989

Dorothy Ann Limouze, Aegidius Sadeler (c. 1570 – 1629): drawings, prints and art theory, Phil. Diss., TextBd., Princeton 1989 (fotomechanische Vervielfältigung: Ann Arbor 1999).

Ludwig 1903

Gustav Ludwig, Neue Funde im Staatsarchiv zu Venedig. Tizians Hochzeit, in: Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen, 24, 1903, S. 114-118.

Luzio 1913

Alessandro Luzio, La Galleria dei Gonzaga venduta all’Inghilterra nel 1627-1628. Documenti degli Archivi di Mantova e Londra raccolti ed illustrati da Alessandro Luzio, Rom 1974 (Nachdruck der Erstausgabe Mailand 1913).

Manca 1993

Joseph Manca, (Hg.), Titian 500, National Gallery of Art Washington, Washington 1993 (Studies in the History of Art °45° Center for Advanced Study in the Visual Arts Symposium Papers XXV).

Mayer 1925

August L. Mayer, Tizianstudien, in: Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F., II, München 1925, S. 267-284.

Mayer 1938

August L. Mayer, Quelques Notes sur l’Oeuvre du Titien, in: Gazette des Beaux-Arts, Serie VI, XX, 1938, S. 289-308.

Michaelis 1885

H. Michaelis, Vollständiges Wörterbuch der italienischen und deutschen Sprache, 2 Bde, Leipzig 1885.

New Catholic Encyclopedia 1967

The Catholic University of Washington, New Catholic Encyclopedia, Bd. 5, Washington 1967.

Nicolaus 2003

Knut Nicolaus, DuMONTS Handbuch der Gemäldekunde. Gemälde erkennen und bestimmen, Köln 2003.

Pallucchini 1953

Rodolfo Pallucchini, Tiziano: Lezioni tenute alla Facoltà di Lettere dell'Università di Bologna durante l'anno 1952-1953, Bd. 1, Bologna 1953.

Pallucchini 1966

Rodolfo Pallucchini, Tizian I, Mailand 1966 (= Galerie der grossen Maler).

Pallucchini 1969

Rodolfo Pallucchini, Tiziano, Bd. 1, Florenz 1969.

Papadopoli 1885

Nicolò Papadopoli, Sul Valore della Moneta Veneziana. Saggio. Letto nell'adunanza del R. Istituto di Scienze, Lettere ed Arti de Venezia. Il 25 Gennaio 1885, Dal socio corrispondente, Venedig 1885.

Papadopoli 1900

Nicolò Papadopoli, Tarifs Vénétiens avec Dessins des Monnaies du XVIe Siècle, Extrait des Mémoires du Congrès international de Numismatique de 1900, 1900 (o. O.), S. 349-359.

Papadopoli 1904

Nicolò Papadopoli, La Tariffa Veneta del 1543, Mailand 1904.

Pardi 1933

Giuseppe Pardi, Diario ferrarese dall'anno 1409 fino al 1502, in: Rerum italicarum scriptores. Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento, hg. von L. A. Muratori, Bd. XXIV, Teil VII, Bologna 1933.

Pedrocco 1993

Filippo Pedrocco, Tizian, Florenz 1993.

Pedrocco 2000

Filippo Pedrocco, Tizian, München 2000.

Perger 1864

Anton Ritter von Perger, Verzeichnüss derjenigen Sachen so auff dem Königlichen Prager Schloss in der Römischen Kayserlichen Mayestät Schatz- vnd Kunst-Cammer befunden worden, (Cod. No. 8196 der K. K. Hof-Bibliothek), in: Berichte und Mittheilungen des Alterthumsvereines zu Wien, VII, 1864, S. 104-112.

Ploetz 1998

Die Daten-Enzyklopädie der Weltgeschichte, Der große Ploetz, Freiburg im Breisgau 1998.

Procaccioli 1998

Paolo Procaccioli, Pietro Aretino. Lettere, Bd. II, Buch II, Rom 1998.

Procaccioli 1999

Paolo Procaccioli, Pietro Aretino. Lettere, Bd. III, Libro III, Rom 1999.

Prohaska 1997

Wolfgang Prohaska, Kunsthistorisches Museum in Wien. Die Gemäldegalerie, München 1997.

Ridolfi 1648

Carlo Ridolfi, Le Maraviglie dell'Arte. Ovvero. Le vite degli illustri pittori, veneti e dello stato. 1. Teil, Venedig 1648, herausgegeben und mit Kommentaren von Detlev Freiherr von Hadeln, Berlin 1914.

Ridolfi 1648

Carlo Ridolfi, Le Maraviglie dell'Arte. Ovvero. Le vite degli illustri pittori, veneti e dello stato. 2. Teil, Venedig 1648, herausgegeben und mit Kommentaren von Detlev Freiherr von Hadeln, Berlin 1924.

Rosenauer 1991

Artur Rosenauer, Bemerkungen zur Tizianausstellung in Venedig, in: Deutsch-Italienische Studien, XIV: Tiziano Vecellio, Meran 1991, S. 56-81.

Rosenauer, Vorlesung Tizian I, SS 2003

Artur Rosenauer, Vorlesung: Tizian I, Universität Wien SS 2003.

Rylands 1990

Philip Rylands, Palma Vecchio, New York 1990.

Saccardo 1888

Giovanni Saccardo, Aneddoti storici e letterari. Due avventure tragiche e una abitazione di Tiziano in Venezia, in: Archivio Veneto. Nuova Serie, 18. Jg., 35. Bd., 1. Teil, 1888, S. 405-407.

Sanudo 1898

Marin Sanudo d. J., I diarii, Bde 47, 52, Venedig 1898.

Saur 1997

K.G. Saur, Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bde 16, 40, München/Leipzig 1997.

Schulz 1982

Juergen Schulz, The Houses of Titian, Aretino and Sansovino, in: David Rosand (Hg.), Titian. His World and His Legacy, New York 1982, S. 73-118.

Shakeshaft 1986

Paul Shakeshaft, „To much bewiched with those intysing things“. The letters of Marquis of Hamilton and Basil Viscount Fielding concerning collecting in Venice“, in: The Burlington Magazine, CXXVIII, 995 (1986), S. 114-132.

Solerti 1892

Angelo Solerti, La vita ferrarese nella prima metà del secolo decimosesto descritta da Agostino Mosti, in: Atti della Deputazione di Storia patria per le provincie di Romagna, Serie III, 10, 1892, S. 164-203.

Stauber, Vorlesung Geschichte Italiens 1450-1850, SS 2005

Reinhard Stauber, Vorlesung: Geschichte Italiens 1450-1850, Universität Klagenfurt SS 2005.

Suida 1933

Wilhelm Suida, Tizian, Zürich 1933.

Teniers 1660

David Teniers, Le Theatre des Peintures. Natif d'anvers. Peintre e Ayde de Chambre Des Serenissimes Princes Leopolde Guil. Archiduc, Don Jean d'Autriche, Brüssel 1660.

Thieme/Becker 1998

Ulrich Thieme/Felix Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, (hg. von Hans Vollmer), Bd. 6, Leipzig 1998.

Tietze 1936

Hans Tietze, Tizian. Leben und Werke, 2 Bde, Wien 1936.

Tietze 1950

Hans Tietze, Tizian. Gemälde und Zeichnungen, London 1950.

Turner 1996

The Dictionary of Art, (hg. von Jane Turner), Bde. 4, 9, 26, 27, 32, New York 1996.

Valcanover 1960

Francesco Valcanover, Tutta la pittura di Tiziano, 2 Bde, Mailand 1960.

Valcanover 1990

Francesco Valcanover, Titian. Prince of Painters, Venedig 1990.

Valentini 1902

Francesco Valentini, Taschen-Wörterbuch der italienischen und deutschen Sprache, Leipzig 1902.

Vasari 1881

Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori, hg. von Gaetano Milanesi, Bd. VII, Florenz 1881.

Vasari 1971

Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, hg. von Rosanna Bettarini und Paolo Barrochi, Bd. VI, Florenz 1971.

Venturi 1882

Adolfo Venturi, La Reale Galleria Estense in Modena, Modena 1882.

Venturi 1885

Adolfo Venturi, Zur Geschichte der Kunstsammlungen Kaiser Rudolf II, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, III, 1885, S. 1-23.

Venturi 1928

Adolfo Venturi, Storia dell'Arte Italiana. IX. La pittura del Cinquecento. Parte III, Mailand 1928.

Voets 1987

Michael Voets, Das Pettenkofersche Regeneriervverfahren, in: Heinz Althöfer (Hg.), Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung. Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung, München 1987.

Walther 1978

Angelo Walther, Tizian, Leipzig 1978.

Waterhouse 1952

Ellis K. Waterhouse, Paintings from Venice for Seventeenth-Century England: Some records of a forgotten Transaction, in: Italian Studies, VII, Cambridge 1952, S. 1-23.

Wethey 1969

Harold E. Wethey, The Paintings of Titian: A Catalogue Raisonné. The Religious Paintings, London 1969.

Wethey 1971

Harold E. Wethey, The Paintings of Titian: A Catalogue Raisonné. The Portraits, London 1971.

Wethey 1975

Harold E. Wethey, The Paintings of Titian. III: The Mythological and Historical paintings, London 1975.

Williams 1972

Jay Williams, Tizian und seine Zeit. 1488-1576, Amsterdam 1972.

Wölfflin 1991

Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Basel 1991 (=Nachdruck der Erstausgabe München 1915).

Zimmermann 1905

Heinrich Zimmermann, Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621. Nach den Akten des K. und K. Reichsfinanzarchivs in Wien, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXV, 1905, S. XIII-LXXV.

Abbildungsverzeichnis

Abb.

- 1 Tizian, Federico II. Gonzaga, Öl auf Holz, 125 x 99 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado
- 2 Kopie nach Tizian, Alfonso I. d'Este, Öl auf Leinwand, 127 x 98,4 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Munsey Found
- 3 Sebastianino, Alfonso I. d'Este, Öl auf Leinwand, 154,7 x 123,3 cm, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina
- 4 Tizian, Laura Dianti, Öl auf Leinwand, 118 x 91 cm, Kreuzlingen, Sammlung Heinz Kisters
- 5 Lodovico Carracci, Laura Dianti, Öl auf Leinwand, 116 x 95 cm, Modena, Galleria Estense
- 6 Tizian, Bacchus und Ariadne, Öl auf Leinwand, 175 x 190 cm, London, National Gallery of Art und Detail
Tizian, Laura Dianti, Sammlung Kisters, Detail
- 7 Aegidius Sadeler, Madama la Duchessa, Stich, Paris, Bibliothèque Nationale
- 8 Tizian, Laura Dianti, Kreuzlingen, Sammlung Heinz Kisters
Kopie nach Tizian, Alfonso I. d'Este, New York, Metropolitan Museum of Art
- 9 Tizian, Bacchus und Ariadne, Detail Ariadne
Tizian, Laura Dianti, Sammlung Heinz Kisters, Detail
Lodovico Carracci, Laura Dianti, Detail
- 10 Tizian, Venus Anadyomene, Öl auf Leinwand, 76 x 57 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland und Detail
Lodovico Carracci, Laura Dianti, Detail
- 11 Tizian, Tommaso Mosti, Öl auf Leinwand, 85 x 67 cm, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, vor der Restaurierung von 1909
Tizian, Mann mit Handschuh, Öl auf Leinwand, 100 x 89 cm, Paris, Louvre
- 12 Tizian, Tommaso Mosti
- 13 Tizian, Tommaso Mosti
Tizian, Mann mit Handschuh
- 14 Tizian, Der Zinsgroschen, Öl auf Holz, 75 x 56 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister und Detail
Tizian, Tommaso Mosti, Detail
- 15 Tizian, Tommaso Mosti
Tizian, Mann mit blauem Ärmel, Öl auf Leinwand, 81,2 x 66,3 cm, London, National Gallery
- 16 Tizian, Tommaso Mosti, Detail
- 17 Vorsterman, Violante, Stich, Theatrum Pictorium
- 18 Tizian, Die Andrier, Öl auf Leinwand, 175 x 193 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado und Detail
- 19 Tizian, Violante, Öl auf Holz, 64,5 x 50,8 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Details
Tizian, Die Andrier, Detail

- 20 Tizian, Flora, Öl auf Leinwand, 79 x 63 cm, Florenz, Uffizien
- 21 Tizian, Madonna mit Kind, Heilige Katharina, Dominikus und Stifter, Öl auf Leinwand, 138 x 185 cm, Mamiano, Fondazione Magnani-Rocca und Detail
Tizian, Violante, Detail
- 22 Tizian, Madonna mit Kind und den Heiligen Dorothea und Georg, Öl auf Holz, 88 x 130 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado und Detail
Tizian, Violante, Detail
- 23 Tizian, Violante
- 24 Tizian, Violante
Tizian, Mann mit blauem Ärmel
- 25 Tizian, Violante
Tizian, Flora
- 26 Landkarte aus dem Atlas Maior von Joan Blaeu, Das Herzogtum Ferrara um 1665

Abbildungsnachweis

Ballarin, Alessandro, Il Camerino delle Pitture di Alfonso I, Tomo primo, Lo Studio dei Marmi ed il Camerino delle Pitture di Alfonso I d'Este. Analisi delle Fonti letterarie. Restituzione dei Programmi Riallestimento del Camerino, Cittadella (Padua) 2002, (Abb. 6, 9).

Bentini, Jadranka, Una corte nel Rinascimento, Mailand 2004, (Abb. 3).

Blaeu, Joan, Atlas Maior von 1665. Sämtliche Karten von Italien, sowie Originaltexte von Joan Blaeu (auszugsweiser Reprint der Erstausgabe von 1665), Köln 2006, (Abb. 26).

Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Fotoarchiv, (Abb. 14).

Falomir, Miguel, Tiziano en el Museo Nacional del Prado en Madrid, del 10 de Junio al 7 de septiembre de 2003, Madrid 2003, (Abb. 18, 19).

Goffen, Rona, Titian's Women, New Haven & London 1997, (Abb. 4, 6, 8-10).

Kaminski, Marion, Tiziano Vecellio, genannt Tizian, Köln 1998, (Abb. 11, 12, 13, 15).

Kat. Ausst. Bellini. Giorgione. Tizian und die Renaissance der venezianischen Malerei, kuratiert von David Alan Brown/Sylvia Ferino-Pagden, Washington (National Gallery of Art), Wien (Kunsthistorisches Museum), Mailand 2006, (Abb. 20, 25).

Joannides, Paul, Titian to 1518. The Assumption of Genius, London 2001, (Abb. 15, 19, 21-25).

Justi, Carl, Laura Dianti, in: Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen, 20, Berlin 1899, S. 183-192, (Abb. 7).

Pedrocco, Filippo, Tizian, München 2000, (Abb. 1, 21).

Pokorny-Waitzer, Elisabeth, Wien 2007, (Abb. 14, 16).

Suida, Wilhelm, Tizian, Zürich 1933, (Abb. 11).

Teniers, David, Le Theatre des Peintures. Natif d'anvers. Peintre e Ayde de Chambre Des Serenissimes Princes Leopold de Guil. Archiduc, Don Jean d'Autriche, Bruxelles 1660, (Abb. 17).

Tietze, Hans, Tizian. Gemälde und Zeichnungen, London 1950, (Abb. 5, 9, 10).

Williams, Jay, Tizian und seine Zeit. 1488 – 1576, Amsterdam 1972, (Abb. 2, 8).

Anhang I: Die Dokumente zu Tizians Aufenthalten in Ferrara

DIE DOKUMENTE ZU TIZIANS AUFENTHALTEN AM HOF VON FERRARA

1. AUFENTHALT - 31. Jänner – 22. März 1516

Die Zahlungsbelege vom 31. Jänner 1516 bis 22. März 1516 beziehen sich auf die Verköstigung des Künstlers und seiner Assistenten.

« Zenaro (ultimo de). Al nome de dio [por] Straordinario Ill.mo Mio Signore ... E a dì VI de february. E a dì XII dito mastelli uno de vino date a m.ro Tuciano depintore per solita in zornale. E a c. 163 Mastelli 1 – S.^e B.

« Adi 13 de february mercuri « al nome de dio. A m.ro Tuciano depintore aloziato in castelo e per boche tre per suo ordinario de la settimana presente prinziando ozi per tuto dicisete ditto

« soldi due per insalato L. 0,2.0

« carne sala libbre una

« olio per la insalata libbre doe

« Castagne libbre sei da tadie

« Naranze n. Otto da ser Bartolomie

« Candele de seo libbre tre

« formago da tavola libbre otto »

ASMo, Camera Ducale, Registro col titolo 1516, « De la spenderia », a carte 27-29-49.

(Registrato giornalmente fino al 21 marzo).

« ... E a dì XIII dito mastelli uno de vino a m.^o Tuciano dipintore in Castello apare boleta in zornale [a carta] 163 Mastelli 1: s.^e ».

ASMo, Cancelleria Ducale, Registro col titolo 1515-16, Libro de la Camera de la Corte 4, a carte 101.

Zitiert in Campori 1874, S. 584. Publiziert in Venturi 1928, S. 103; Ballarin 2002b, S. 118.

2. AUFENTHALT - 22. Oktober 1519 – kurz vor dem 20. Jänner 1520

In den Spesenaufzeichnungen vom 22. Oktober 1519 ist der Ausgang von 4 Lire verzeichnet, die für eine Barke gezahlt wurden, die Tizian von Venedig nach Ferrara brachte.

« A Piero de fiornovello spenditore de la Corte lire quatro soldi diexe marchesane e per lui a Zoa[ne] m[aria] malvezo noc[hier]o [...] p[er] suo nolo de havere conducto da V[enezi]a a ferr[ara] m[aest]ro Tuciano depintore che è venuto a stare co[n] lo Ill[ustrissi]mo s[ignor] n[ostro] »

ASMo, Camera Ducale Estense, Libri Camerali diversi, 264, 1519, Zornale de Ussita, c. 127.

Zitiert in Campori 1874, S. 588f. Publiziert in Ballarin 2002b, S. 178.

Am 20. Jänner 1520 befand sich Tizian wieder in Venedig, wie aus dem unten angeführten Brief Alfonso I. d'Estes an Jacopo Tebaldi in Venedig hervorgeht.

Alfonso d'Este da Ferrara a Jacopo Tebaldi in Venezia:

« Noi haiimo ordinato a Tuciano pictore, che ci compre alcune cose in Venetia dicendogli chel si reduca da voi per li denari che si hauranno a spendere: se vi trovarete.[...]»

ASMo, Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Venezia, Busta 14.

Zitiert in Campori 1874, S. 589. Publiziert in Venturi 1928, S. 109; Ballarin 2002b, S. 179.

3. AUFENTHALT - Februar/März 1523

Die Verköstigung Tizians und seiner Diener in Ferrara wurde vom 5. Februar bis 5. März 1523 aufgezeichnet.

« Maestro Tuciano depintore - mastelli dui, secchie due vino dato a minuto a soi famigli de dí 5 febraro per tuti dí 5 marzo presente per boche doe »

ASMo, Camera Ducale Estense, Amministrazione della Casa, 11, 1522, Zornalle de la Canipa, c. 21v.

Publiziert in Hope 1987, S. 39, Anm. 11; Ballarin 2002b, S. 195.

4. AUFENTHALT - April – Juni 1524

Die Eintragungen, die sich auf die Verpflegung Tizians am Hof von Ferrara beziehen, beginnen mit 13. (14.) April und enden mit 28. Juni 1524.

« Maestro Tutiano depintore - mastelli uno, seccia una, boze sei vino dati da dì XIII (XIII) aprile la sira per tuti dí ultimo dito per boche due a minuto » (30. april 1524);

« Maestro Tutiano depintore - mastelli due, secchie due vino dati per doe boche a minuto » (31 maggio 1524);

« Maestro Tutiano depintore - mastelli due, secchie una, bozie quatro vino dati per tuti dí XXVIII zugno » (30. giugno 1524).

ASMo, Camera Ducale Estense, 1522-Cantina, Zornale de la Canipa, fol. 61.

Publiziert in Hope 1987, S. 39, Anm.13; Ballarin 2002b, S. 196-198.

5. AUFENTHALT - Dezember 1524 – Februar 1525

Die Eintragungen beziehen sich wieder auf die Verköstigung Tizians.

« Maestro Tuciano detentore – adi ultimo dito, mastelli tri, secchie doe de vino per zorni vintiotto e per boche tre » (31 decembre 1524);

« Maestro Tutiano dipintore - mastelli tre, segie tre vino dati per boche tre per tuto zenaro prosimo passato » (4 febbraio 1525);

« Maestro Tutiano depintore - mastelli uno, segie doe, boze sei, dati a minuto per zorni tredese per boche tre » (28 febbraio 1525).

ASMo, Camera Ducale Estense, 1522-Cantina, Zornale de la Canipa, fol. LXXXVI.

Publiziert in Hope 1987, S. 39f., Anm. 13. Fragmentarisch publiziert in Ballarin 2002, S. 204f.

6. AUFENTHALT – 15 Jänner 1528

In den Aufzeichnungen findet sich eine Bezahlung von 15 Lire für einen Fährmann, der Tizian von Ferrara nach Francolino brachte. Tizian kehrte offensichtlich von Ferrara nach Venedig zurück.

« 15 lire ad un carrettiere » per avere ai dí 15 gennaio 1528, portato a Francolino « Maestro Tutiano »

Zitiert in Campori 1874, S. 598f; Venturi 1928, S. 123; Ballarin 2002b, S. 210. Die genannten Autoren geben keine Regestenbezeichnung an.

7. AUFENTHALTE - 1529

Tizian kommt am 24. Jänner in Ferrara an. In den Aufzeichnungen des Hofes sind die Verköstigung Tizians und seiner Diener vom 27. Jänner – 28. Februar und vom 28. April – 18. Juni vermerkt.

ASMo, Cantina, “1526-31 Cantina”, fol. 83r, 87v, 91v, 93r.

Zitiert in Campori 1874, S. 600, Anm. I; Venturi 1928, S. 124; Hope 1987, S. 40, Anm. 14.; Ballarin 2002b, S. 210f.

Anhang II: Die Quellen

DIE QUELLEN ZU DEN PORTRÄTS IM UMKREIS VON ALFONSO I. D'ESTE

Schenkungsurkunde vom 18. Dezember 1527

Instrumentum possessionis domus positae in co[n]finio
S[ancti] Jacobj de Luprio dictae la casa del Marchese,
datae Mag.^{co} D. Jacobo de Thebaldis oratorj Ill.^{mi}

D. Ducis Ferrariae.

Die. xvij . Decembris .M . D. XXVII.

CVM superioribus diebus Ill.^{mus} et Ex.^{mus} D. Alphonsus Dux Ferrariae se sanctissimae Ligae adiunxerit, prout Instrume[n]to superinde co[n]-fecto in civitate ferrariae sub die.xv.mensis novembris proxime preteritj legitur et continetur: Per quod inter caetera Rx.^{mus} D[ominus] Innocentius Cardinalis Cibò, legatus apostolicus virtute potestatis suae Rx.^{ma} Dominationj per Breve Sanctissimj D[omi]nj nostri D[ominus] Clementis Papa VII. attributae, habensq[ue] a Rx.^{mis} D[ominis] Cardinalibus Parma existentibus g[e]n[er]ale mandatu[m] renuntiavit et restituit p[re]fatu Ill.^{mo} D[ominum] Ducj Domu[m] suae Ex.^{tiae} venetijs sitam vocatam la casa del Marchese cum omnibus suis habentijs et pertinentijs, et pro corporalj dictae domus possessione promisit scribere in efficaci forma Ill.^{mo} D[omino] venet[is], Et Mag.^{cus} D[ominus] Gaspar, contareno orator et procurator p[re]fati Ill.^{mi} D[omi]nij promisit dicto no[m]i[n]e e actualem possessionem dictae domus, prout de predictis omnibus per Capitulum in dicto instrume[n]to contenu[m] constat et apparet : Cumq[ue] postea p[re]fatus Rx.^{mus} D[ominus] Cardinalis et Legatus ad Ill.^{mu} D[omi]nium prefatum dederit l[itte]ras efficacissimas pro corporalj possessione d[i]c[t]ae domus danda p[re]fatu Ill.^{mo} D[omino] Ducj, Et hac de causa Ill.^{mu} D[omi]nium pluries per Mag.^{cu} D[ominum] Jacobum de' Thebaldis p[re]fati Ill.^{mi} D[omini] Ducis Oratorem requisitum fuerit, Ser.^{mus} D[omi]nus. D[ominus] Andreas Gritj, Dei Gra[tia], Dux venetiarum et c. volens promissiones prefatas, ut tenetur, exequi et adimplere, Jusit et cum vniverso Collegio mandavit mihj Nicolao de gabrielis notario, et Ill.^{mi} D[omi]nij prefati secretario infrascriptus, ut Mag.^{cu} D[ominum] Jacobum Oratorem prefatu[m] ad dictae domus possessionem ducerem, et ipsam sibi consignarem cum illis solennitatibus quae in similibus requiruntur. Unde in prefati mandatj exequutionem ego Nicolaus p[re]dictus me hodie p[er]sonaliter contuli ad domu[m] p[re]fatam vocatam la Casa del Marchese. In confinio S[an]c[t]i Jacobi de luprio in qua de p[re]se[n]ti habitat, Rx.^{mus} D[ominus] Altobellus averoldus Episcopus Polensis legatus ap[osto]l[ic]us, et p[re]fatu[m] Mag.^{cu} D[ominum] Jacobu[m] Ill.^{mi} D[omini] Ducis Ferrariae Oratorem, et eius no[m]i[n]e per manu[m] adduxj ante fores dictae domus, ipsas ingrediendo et sursum ascendendo, ponendo ipsu[m] ad realem, corporalem, et actualem possessionem ipsius, et ipsam cu[m] omnibus habentijs et pertinentijs suis sibi consignando, portas aperiendo et claudendo, et per domu[m] ipsa[m] deambulando, et alia faciendo, quae in similibus fieri solent, com[m]ittendo Laurentio Bassanino preconii uni ex Testibus Infrascriptis ut preciperet omnibus et singulis affictualibus qui conducunt domos dictae domuj pertinentes, ut ab inde in antea recognoscant et reco-

gnoscere habeant pro patrono et D[omi]no Ill.^{mu[m]} D[ominum] Ducem Ferrariae, suaque Ex.^{tia}, vel eius legitimo procuratorj afflictus respondeant, Qui Mag.^{cus} D[ominus] Jacobus Orator prefatus possessionem dictae domus apprehendit, no[m]i[n]e eius Ill.^{mi} D[omini] Ducis, et rogavit me notarium et Secretariu[m] infrascriptu[m], ut de premissis omnibus hoc publicu[m] conficerem instrumentum.

Actum venetijs in domo suprascripta posita ubi supra presentibus Et Laurentio Bassanino que Gasparinj preconē, Et Joanne marich que francisci de Lodi barbitonsore suprascripti. D[omini] Oratoris, Petro filio et francisci et Benedicto filio Joannis patavinj eius familiaribus, Testibus ad premissa habitis, vocatis, et rogatis.

Die Dicto.

Suprascriptus Laurentius Bassaninus Retulit mihj Nicolao predicto precepisse omnibus habitantibus in dictis domibus, qui ab Inde in antea recognoscant et recognoscere habeant pro patrono et Domino Domorum domui suprascriptae spectantium Ill.^{mu[m]} D[ominum] Ducem prefatum, et suae Ex.^{tia} afflictus respondere ut sup[ra].

ASVe, Libri Commemorali della Repubblica di Venezia Regesti, Tomo VI, Venezia 1903, Reg. XXI, c 63 t > n. 68.

Die Übersetzung der Schenkungsurkunde vom 18. Dezember 1527

Besitzurkunde des Hauses gelegen im Bezirk
San Jacobi de Luprio genannt das Haus des Marchese
übertragen dem Meister Herrn Jacobo de' Thebaldis, Sprecher des Durchlachtigsten
Herrn Herzog von Ferrara
am Tag des 18. Dezember 1527

An den vorangegangenen Tagen trat der Durchlachtigste und Hochwohlgeborene Herr Alphonsus, Herzog von Ferrara, der Heiligsten Liga bei, so wie von da an durch die im Staat Ferrara abgefasste Urkunde am XV. Tag des soeben vergangenen Monats November zunächst vorübergehend in Gesetzeskraft treten und eingehalten wird: infolgedessen hat unter anderem der Ehrwürdigste Herr Innozenz Kardinal Cibò, apostolischer Legat, kraft seiner ihm höchstwürdigsten verliehenen Macht durch ein Handschreiben unseres Heiligsten Herrn Papst Klemens VII., und indem er von den Ehrwürdigsten Kardinälen zu Parma zu ihren Lebzeiten den allgemeinen Auftrag hatte, verkündet und dem zuvor erwähnten Durchlachtigsten Herrn Herzog das Haus seiner Exzellenz, die in Venedig gelegene besagte „Casa del Marchese“ mit allen ihren unbeweglichen und beweglichen Gütern übergeben und hat dem Durchlachtigsten Herrn Venedigs versprochen, den körperlichen Besitz des besagten Hauses in rechtsgültiger Form zu überschreiben. Und der Edle Herr Gaspar, Sprecher und Prokurator des oben erwähnten Durchlachtigsten Herrn hat den tatsächlichen Besitz des besagten Hauses im besagten gräflichen Namen versprochen, so wie es von allen vorher genannten feststeht und erscheint auf den Hauptinhalt in besagter Urkunde beschränkt: Und als danach der vorhin erwähnte Ehrwürdigste Herr Kardinal und Legat an die oben erwähnte Durchlachtigste Macht die sehr wirksamen Urkunden für den körperlichen Besitz des besagten Hauses dem vorher erwähnten Durchlachtigsten Herrn Herzog übergeben hat, Und weil aus diesem Grund die Durchlachtigste Herrschaft, der Serenissimus Herr Herr Andreas Gritti, durch die Gnade Gottes, der venezianische Doge, mehrere Male durch den Edlen Herrn

Jacobus de' Thebaldi, den Sprecher des vorher erwähnten Durchlachtigsten Herrn Herzog, aufgesucht wurde und sich dazu bekannte, die vorher genannten Prämissen wie es gehalten wird, auszuführen und umzusetzen zu wollen. Der Unterzeichnete befahl und gab mir Nicolo de gabrielis, Notar und Sekretär des Erlauchtesten, oben erwähnten Herrn, mit dem gesamten Rat, den Auftrag, dass ich den Besitz des oben erwähnten Hauses an den oben erwähnten Magister Herrn Jacobus, den Sprecher, übertrage und ich es ihm mit jenen Solennitätsvorschriften (*feierliche Formen*) selbst beglaubige, welche bei ähnlichem erforderlich sind. Von dort übertrug ich, Nicolo, der oben erwähnte, heute in personam anwesend, das oben genannte Haus, genannt die „Casa del Marchese“ in Ausführung des oben genannten Auftrages. Im Grenzbezirk Santi Jacobi de luprio, in welchem gegenwärtig der Ehrwürdigste Herr Altobellus averoldus, Bischof von Pula, päpstlicher Gesandter, wohnt, und ich habe durch meine Hand obengenannten Edlen Herrn Jacobus, Sprecher des Durchlachtigsten Herrn Herzog, im Namen dessen veranlasst, dass vor den Pforten des besagten Hauses, indem man sie selbst durchschreitet und indem man hinaufschreitet, indem man den tatsächlichen, körperlichen und gegenwärtigen Besitz selbst setzt und beglaubigt und ihn selbst (*den Besitz*) mit allem seinem beweglichen und unbeweglichen Gut durch das Öffnen und Schließen der Türen und indem man das Haus selbst durchschreitet und indem man anderes macht, was bei ähnlichen Anlässen üblich ist, indem man Laurentius Bassaninus, dem Ausrufer, als einzigen von den Zeugen anvertraut, dass er allen und jedem einzelnen damit befassten, welche die dazugehörenden Wohnungen des besagten Hauses bewohnen, befiehlt, dass sie von nun an mit rückwirkender Kraft anerkennen und dass sie anstelle des Patrons und Herrn, den Durchlachtigsten Herrn Herzog von Ferrara anerkennen sollen oder auch dass sie das Dazugehörige dessen rechtmäßigem Stellvertreter überantworten, Dieser oben genannte Edle Herr Jacobus, Sprecher, nimmt das besagte Haus im Namen dieses Durchlachtigsten Herrn Herzog in Besitz, und er hat mich, den Notar und unterzeichneten Sekretär amtlich aufgefordert, dass ich diese öffentliche Urkunde über alle Prämissen ausstelle.

Verhandelt in dem oben erwähnten, in Venedig gelegenen Haus, wo in Anwesenheit der obigen, Und Joannis Marich und Franciscus de' Lodi, des Barbiers des oben erwähnten Herrn Sprecher, Petrus, Sohn des Franciscus und Benediktus, Sohn des Johannes aus Padua, welche Bürger sind und Zeugen bei dem Vorangeschickten, die hier wohnhaft sind, gerufen und geladen wurden.

Am besagten Tag

Der Unterzeichnete berichtete mir, dem oben genannten Nicolo, allen Bewohnern in den genannten Wohnungen vorgeschrieben zu haben, dass sie dort von nun an rückwirkend anerkennen mögen und jetzt und künftig als Hausherrn anerkennen und als Besitzer der Wohnungen des oben angeführten in Betracht kommenden Hauses den Durchlachtigsten oben erwähnten Herrn Herzog und seiner oben dazu gedachten Exzellenz wie oben zu überantworten.

Ein unveröffentlichtes Dokument	Die Übersetzung des Dokumentes
Ill.^{mo} et Ex.^{mo} Principi, ac Domino, D[omi]no Alfonso, Ferrariae, Duci [...] Dominoque mihi sing[u]l[arissi]mo Die xviii Dec[embris] 1527 Venetijs „Ill.^{mo} S.^{io} sing [...] beni [...], m[essero] Nicolo Gabriele, secreta[rius], et uno com[man]datore de questa Ser.^{ma} Sig.^{ria}, venero á la casa qui de' l[...] di laquale Jo	Dem Durchlachtigsten und Vortrefflichsten Fürsten, und Herrn, Herr Alfonso, Herzog von Ferrara Und meinem Einzigsten Herrn VENEDIG den 19 DEZEMBER 1527 „Durchlachtigster, Einzigster, Bester Herr, Meister Nicolo Gabriele, Sekretär, und ein Befehlshaber der Serenissima Signoria, besuchte dieses Haus von [...], welches ich rechtmäßig und vor

pigliai lo possesso p[resenti] testimoni et in forma juridica: Desquale detto m[essero] Nicolo se rogat, che cosi volse' epso esser : Dipoi se mandeva lo sa.^{to} co[m]mandatore á tuti l'habitanti quelle case' dabaso et dirle che de caetero no[n] respondesseno ad alcuno de l'affitti de q[ue]lle case', se' no[n], á mi, [...] che venesseno a recognosirle' da me: et sin qui no[n] e' co[n] per so alcuno: Poi andasemo al Rev.^{mo} Legato, á Cui p.^{to} m[essero] Nic[olo] disse che m'haveva dato lo possesso d'epsa casa per com[m]issione' di q[ue]sta Ser.^{ma} Sig.^{ria}. Epso Legato le respose, chel voleva farle uno protesto, et b[e]n che m[essero] Nic[olo] le respondesse, che no[n] ha[...] com[m]issione da coepiar p[ro]testo, né scriptura alcuna circa [...], la Rev.^{ma} S. S. fece leger un'scriptura de me, o foglio, in substanti co[n]cludendo, che no[n] intendeva uscire de la casa, per le donatione factole, et soa meglioram[en]ti, et [...] per l'intérresse de la S.^{ta} S. A. senza la co[n]veniente reco[m]pensa, et com[m]andam[en]to del Pontifice': al che m[essero] Nic[olo] no[n] respose, et per che q[ue]llo, che[...], voliatole a me disse, vobis p[rese]ntib[us] et audientis. [...] le resposi no[...] anchora, me p[rese]nte[...] et minime co[n]sentiente. Dipoi desinare p.^{to} Legato mi mando dire per hier.^o Beleramoto, che me pregant, che volesse'scrivere a l'ex^{tia} v[ost]ra, et supplicarle che ne pigliasse si degno seco del protesto, per ch'epso no[n] poteva [...]. Jo le resposi che cosi scrivaria [...].

Questa matina son stato nel Collegio, ove m'ho doluto ce protesto et disse lo sup^{to} Legato, affirmo che L'ex^{tia} v[ost]ra restara [...] [...] satisfacto, per che per le dilationj, che serano [...] ad epso Legato, v[ost]ra ex^{tia} teneva certo d'haverla [...] vacua et expedita. Subiungendole, che questo, et [...] , mi par tut^s. uno, maxime volendo lor sig^{l...}, chel Legato pigli l'affitti de le case sin' a la festa di natale prox[ima], che venira, seco[n]do chel sec.^o m'haveva [detto] co[n] altre pero l'assai, instando semp[er], che loro sig^{rie} le co[n]sig[na]r una casa et lo facia uscir, allegando che altrime[n]te no[n] le venira a fine de cotesta praticha etc. Al che la [...] del Principe mi respose, ch'io no[n] dubitasse, chel mi [...] co[n]sig[na]r la casa vaca [...] et expedita, per che se le faria p[ro]visione d'una cas[a] et chel scia b[e]n, che l'ex^{tia} v[ost]ra sera co[n]tento d'accodarlo Legato sin, che la sub.^{ta} soa l'ha facto trovar una casa, maxime per che scia b[e]n, chel'ex^{tia}.v[ost]ra non vorá venir qui per qu[e]sti freddi: al che resposi, che [...] ex^{tia} seria per far assai maior piacer al Legato, che [...] q[ue]sta casa pro 15 on 28 giorni, ma da q[ue]llo [...] uno giorno l'importa troppo, p[ra]eterea ch'ep[s]o no[n] dice volerla impresto, ma dice, ch'é soa et [...] volerne uscire: Et la ser.^{ta} soa mi replicatto [...] mo b[e]n uscir no[n] dubitare, et soggiunse l'ha scripto a [...] et fra tanto venirá la risposta, Et Jo á quella, [...] chel non habia scripto a ne á Car.ⁱ ne á Papa, et [...].

Zeugen in Besitz nahm: Desgleichen setzte besagter Meister Nicolo auf, was er in eigener Person für gültig befand: Dann sandte er den oben genannten Befehlshaber zu allen Bewohnern jener Häuser im unteren Stockwerk beginnend und um ihnen zu sagen, dass sie weiters keinem der Mieter von jenen Häusern haften würden, wenn nicht mir, [...] dass sie von mir anerkannt werden würden: und von diesem Zeitpunkt an keinem anderen mehr. Dann gingen wir zum Ehrwürdigsten Legaten, zu dem der oben genannte Nicolo sagte, dass er mir den Besitz desselben Hauses im Auftrag der Serenissima Signoria gegeben hatte. Darauf antwortete ihm der Legat, dass er bei ihm einen Einspruch machen wollte. Und obwohl Meister Nicolo ihm antwortete, dass er keine Order ha[be], einem Einspruch stattzugeben, noch irgendein Schreiben betreffend [...], ließ Seine Hochwürden ein Schreiben oder ein Blatt in meiner Anwesenheit verlesen, aus dem ich im Wesentlichen schließe, dass er nicht vorhatte, aus dem Haus auszuziehen, wegen der ihm gemachten Schenkung und den Vergünstigungen, und im Interesse Ihrer Heiligen Hoheit ohne die passende Abgeltung und auf Befehl des Papstes: darauf antwortete Meister Nicolo nicht, und weil er jenes [...], indem er sich zu mir wendete, vor euch Anwesenden und Zuhörenden sagte. [...] ich ihm noch nicht antwortete, überreichte er mir [...] und stimmte (*nicht*) im geringsten zu. Nach dem Mittagessen beauftragte mich der oben genannte Legat mittels Hieronymus Beleramoto zu sprechen, in dem er mich bat, an Eure Exzellenz schreiben zu wollen, und ich Sie anflehen solle, dass er es für wert erachte, einen Einspruch zu erheben, weil er selbst [...] nicht konnte. Ich habe ihm geantwortet, dass ich es so schreiben würde.

Heute Morgen war ich im Rat, wo mir dieser Einspruch Kummer bereitere und sagte dem oben genannten Legaten, ich beteuere, dass Eure Exzellenz [...] [...] zufrieden verbleiben wird, weil [es] Eure Exzellenz auf Grund der Fristen, die selbigem Legaten [...] sein werden, gewiss hielt, es [*das Haus*] leer und freigemacht zu haben. Indem ich dem hinzufüge, dass dieser, und [...], mir scheint eines gesichert, da ich ihren Herrschaften aufs Höchste bedeutete, dass der Legat die Mieten der Häuser bis zum kommenden Weihnachtsfest einnimmt, der, gemäß dessen, was er mir mit Bestimmtheit gesagt hatte, mit anderen, aber zur Genüge kommen wird, so wie immer, dass ihre Herrschaften ihm ein Haus verbürgen und ihn ausziehen lassen, in dem ich anführte, dass Ihr andernfalls nicht am Ende dieser Angelegenheit hier herkommen werdet etc. Darauf hat mir die [...] des Fürsten geantwortet, sodass ich nicht zweifle, dass er mir [...] das Haus leer [...] und freigemacht verbriefen würde, weil man ihm für das eine Haus eine Provision geben würde, und dass er gut wisse, dass Eure Exzellenz zufrieden sein wird, mit dem Legaten schließlich einig zu sein, dass ihn Seine Obrigkeit ein Haus hat finden lassen, ganz besonders, weil er gut wisse, dass Eure Exzellenz nicht bei dieser Kälte hierher kommen wollen wird: Darauf habe ich geantwortet, dass [Eure] Exzellenz ernsthaft, um dem Legat viel mehr gefällig zu sein, dass [...] dieses Haus für 15 bis 28 Tage, aber von [...], [...] ein Tag ist ihm zu wichtig, weiters dass derselbe nicht sagt, es [*das Haus*] geliehen haben zu wollen, aber er sagt, dass es seines ist und [...] daraus ausziehen will: Und Seine Obrigkeit hat mir [...] erwidert, [...] nicht daran zu zweifeln, ganz auszuziehen, und fügte an [...] Geschriebenes hinzu, dass er an [...] geschrieben hat und in Bälde die Antwort kommen wird. Und ich zu Jener, [...], dass Sie weder an die Kardinäle noch an den Papst geschrieben hätte, und [...].

soa, di novo me disse, Noi sapiamo certo chel'ha scripto al Papa, scripse anchor [...] [...]late sicuro, che vi faremo dar detta casa: Et [...] li dinari de l'affiti de l'altre case per il termine de [...] che le pareva piu, ch'onesto, che fossero del Legato: s[e] [...] [...] no[n] volsi dir áltro, se no[n], che scrivera il tuto [...] ex.^{tia} v[ost]ra], come facio. Dipoi dissi a la se[...] soa del salvoco[n]ducto per lo s[ignor] Lope de Soria. Con q[ue]sti sig.^{ri} lo intesero, tuti dissero no[n] no[n], che voria epso venir a co[n]ferire con q[ue]sti altri O[rato]ri. Et la Sub.ta soa sente[n]do l'opinione de detti Sig.^{ri}, me respose, che no[n] le piaceva farlo, al che resposi secondo, chel' ex.^{tia} v[ost]ra mi co[m]mette ne le soa de 14 del p[rese]nte. Et mi respose no[n] h[...] del Papa nov'alcuna, ne d'altronde. Dipoi la morte de [...]bertetto, se inteso, chel s[ignor] Alverotto Carpe[...] laborabat in extremio[n], Dio facia, che á q[ue]sta volta non sia bugia, et facia del so resto etc. Il Rx.^{do} Baius m'ha dimandato se scio, che Lautrech veng[...] a farle future s[aper] col'ex.^{tia} v[ost]ra, l'ho dicto, no[n] [...] sape etc. L'ill S.^{ra} Duchessa d'urbino e forza febre, et della maxillaé migliorata molto, et del'ex.^{tia} v[ost]ra se spero b[e]n [...]e la bona gr[at]ia de l'ex.^{tia} v[ost]ra, [...] me raco[m]mando A V[ost]ra Ex.^{tia} fid.^{mo} [...] Giacomo de li Thebaldeo	[...], er sagte mir von neuem, Wir wissen sicher, dass er es an den Papst geschrieben hat, er fuhr fort [...], [seid] ihr sicher, dass wir euch das besagte Haus übertragen lassen: Und die Gelder der Mieten der anderen Häuser, die dem Legaten gehören würden, für die Frist von [...] [...], die ihm mehr als anständig schien: wenn [...] [...] nicht anderes als das, möchte ich sagen, als dass er alles [Eurer] Exzellenz schreiben wird, wie ich es anführe. Dann erzählte ich der Seiner [...] über die gepriesene Versammlung für den Herrn Lope de Soria. Mit diesen Herren beabsichtigten sie es (<i>zusammenzukommen</i>), alle sagten nein, nein, dass er in eigener Person kommen wolle, um sich mit den anderen Sprechern zu beraten. Darauf antwortete mir Ihre Obrigkeit, als Sie die Meinung der besagten Herren hörte, dass es Ihr nicht gefallen habe, es zu machen. Darauf antwortete ich, gemäß dem, was Eure Exzellenz mir seinerseits darüber am 14. des laufenden Monats befahl. Und er antwortete mir, dass er weder von (<i>seiten</i>) des Papstes, noch von anderer Seite irgendwelche Neuigkeiten (<i>hätte</i>). Nach dem Tod von [...] bertetto, vernehme ich, dass es der Herr Alverotto Carpe[...] bis zum Äußersten arbeite, Gott helfe, dass es dieses Mal der Wahrheit entspricht, und mache, dass sich der Rest von selbst ergibt, etc. Der Ehrwürdigste Baius hat mich gefragt, ob ich weiß, dass Lautrech kommen wird, um ihnen mit Eurer Exzellenz die Zukunft zu sichern, ich habe ihm gesagt, dass ich [...] nicht weiß, etc. Die Durchlauchtigste Herzogin von Urbino hat starkes Fieber, und deren Kinnbacke hat sich sehr gebessert, und ich hoffe, dass es Eurer Exzellenz wohl ergeht und empfehle mich der gütigen Gnade Eurer Exzellenz. An Eure Exzellenz Von Giacomo de Thebaldi, getreuester [...]
ASMo, Ambasciatori Venezia, Tebaldi, Busta 17, Fasciolo 77.	
Die Dokumente zum so genannten 1. Porträt Alfonso I. d'Este	Die Übersetzung der Dokumente zum so genannten 1. Porträt Alfonso I. d'Este
18 DICEMBRE 1532 Matteo Casella da Bologna ad Alfonso I. d'Este in Ferrara: “... et de più S.^{ria} motteggiando mi disse, Io intendo che per essere rotto il fiume non vengono navi da Ferrara, ma come vengono, expetto le mie pitture, a che risposi che, quando bene non ci fusse acqua, si farebbero portare per aere per farli cosa grata, et con questo mi parti da lui.” ASMo, Cancelleria Ducale, Carteggio Ambasciatori Estensi, Roma Busta 24.	18. DEZEMBER 1532 Matteo Casella aus Bologna an Alfonso I. d'Este in Ferrara: „... und mehr im Scherz sagte mir Ihre Hoheit (<i>Karl V.</i>): „Ich vernehme, dass die Schiffe nicht aus Ferrara kommen können, da der Flusslauf zerstört (<i>reißend</i>) ist, aber wie sie kommen, erwarte ich meine Gemälde. Darauf erwiderte ich, dass ich sie durch die Luft bringen würde, wenn dort Hochwasser sei, um ihm Dank zu erweisen. Und damit verabschiedete ich mich von ihm.“
G. Gronau, Alfonso d'Este und Tizian, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. II, Wien 1928, S. S. 233 – S. 246, hier: S. 244.	
24 DICEMBRE 1532 Matteo Casella da Bologna ad Alfonso I. d'Este in Ferrara: “Et anco io Mattheo ho fatto instantissimamente le	24. DEZEMBER 1532 Matteo Casella aus Bologna an Alfonso I. d'Este in Ferrara: „Und ich, Mattheo, habe auch sofort die Angebote, die Eure Exzellenz mir bezüglich Ihrer Pferde schriftlich mitgeteilt hat,

offerte che mi scrive V. Ex. al secretario Covos sopra li suoi cavalli et S. S^{ria} non ha voluto accettare benche le ne habbia fatto grandissima instantia, et dicendole che vedendo ch'ella non vuole accettare cosa alcuna da noi, mi fa fuggire l'animo di ricercarla di gratia niuna, me ha risposto che per questo io non resti de dimandare, perchè anch'essa dimandarebbe, quando havesse de bisogno, come ha fatto de le pitture, si che V. Ex. intende à quel che S. S^{ria} mira. Per l'amore di Dio Quella le faccia provisione di quelle più et più belle chella può, et se anco, come le dissi, le donasse un bel paro de tapedi, credo che li sariano gratissimi..." ASMo, Cancelleria Ducale, Carteggio Ambasciatori Estensi, Roma, Busta 24.	dem Sekretär Covos gemacht und Seine Hoheit hat sie nicht annehmen wollen, obwohl er die größte Dringlichkeit hineingelegt hatte. Und ich sagte ihm, als ich sah, dass Sie (<i>Ihre Hoheit</i>) nicht irgendeine Sache von uns annehmen wolle, dass es mir die Sinne entschwinden lässt, Ihr nicht irgendeine Gunst zu erweisen. Er hat mir geantwortet, als ich deswegen nicht aufhörte zu fragen. Denn auch Sie (<i>Ihre</i>) würde fragen, wenn Sie Bedarf hätte, wie Sie es mit den Malereien gemacht habe, wenn sich Eure Exzellenz darauf versteht, was Ihre Hoheit anstrebt. Durch Gottes Gnaden nimmt Jene (<i>Ihre Majestät</i>) von jenen mehr und die schöneren als Provision, weil Sie es vermag. Und falls er (<i>Alfonso I.</i>) auch, wie ich Ihr sagte, Ihr ein schönes Paar Teppiche schenken würde, glaube ich, dass Sie (<i>Ihre Majestät</i>) sehr dankbar sein würde..."
G. Gronau, Alfonso d'Este und Tizian, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. II, Wien 1928, S. 233 – S. 246, hier: S. 244.	
9 GENNAIO 1533 Matteo Casella da Bologna ad Alfonso I. d'Este in Ferrara: “Mi ha ricordato le pitture sue et mi ha detto che ha un bel ritratto de lo Imperatore et che Titiano li ha detto che Vra. Ex.^a ha il suo di se stessa et che per ogni modo ella glie lo debbia mandare, perchè lo vuole insieme con quello che ha de lo Imperatore che anco la prega che li mandi quello che lo Ill.^{mo} S.^r Don Hercole perchè li vuole portare tutti seco in Spagna.” ASMo, Cancelleria Ducale, Carteggio Ambasciatori Estensi, Roma, Busta 24.	9. JÄNNER 1533 Matteo Casella aus Bologna an Alfonso I. d'Este in Ferrara: „... Er hat mich an seine Gemälde erinnert und mir gesagt, dass er ein schönes Porträt vom Kaiser hat, und dass Tizian ihnen (<i>Karl V. und Covos</i>) gesagt hat, dass Eure Exzellenz ein Porträt hat, das er von Ihr gemalt hat. Und dass Sie es ihm auf jeden Fall senden müssten, denn er (<i>Covos</i>) wolle es zusammen mit jenem, das er vom Kaiser hat, der Sie auch bittet, ihnen das vom Erlauchten Don Ercole zu senden, denn er will sie alle (<i>die Bilder</i>) mit sich nach Spanien überführen.“
G. Gronau, Alfonso d'Este und Tizian, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. II, Wien 1928, S. 233 – S. 246, hier: S. 244.	
10 GENNAIO 1533 Matteo Casella da Bologna ad Alfonso I. d'Este in Ferrara: “[...] et [Covos] volse che io lasciassi la lettera dicendomi chel volea parlare con Titiano et che poi mi fara intendere quelle chel vorra et ove si haveranno a mandare et di piu mi soggiunse et disse, mo el S[igno]r Duca non fa pur mentione alcuna del suo retratto: qual voglio ad ogni modo[...]" ASMo, Cancelleria Ducale, Carteggio Ambasciatori Estensi, Roma Busta 24.	10. JÄNNER 1533 Matteo Casella aus Bologna an Alfonso I. d'Este in Ferrara: „[...] und er [Covos] wollte, dass ich den Brief hinterließe, indem er mir sagte, dass er mit Tizian sprechen wolle und mich danach wissen lassen wird, welche [Bilder] er will und wo er sie hin gesandt haben möchte. Und er fügte noch mehr hinzu und sagte, dass mein Herr, der Herzog, aber auch keine Erwähnung von seinem Porträt mache. Er [Covos] wolle es auf jeden Fall [...]"
A. Ballarin, Il Camerino delle Pitture di Alfonso I, Tomo primo, Lo Studio dei Marmi ed il Camerino delle Pitture di Alfonso I d'Este. Analisi delle Fonti letterarie ° Restituzione dei Programmi Riallestimento del Camerino, Cittadella (Padua) 2002, S. 461.	
14 GENNAIO 1533 Matteo Casella da Bologna ad Alfonso I. d'Este in Ferrara: “Fui dipoi col Sig.^r Covos qual mi rese la lettera di V. Ex.^a circa quelle pitture et mi disse havere parlato con Titiano, qual havea elletto quella Judit, Santo Michele et una Madonna, aggiungendoli il ritratto di V. Ex.^a, come	14. JÄNNER 1533 Matteo Casella aus Bologna an Alfonso I. d'Este in Ferrara: „Ich war dann bei dem Herrn Covos, welcher mir den Brief Eurer Exzellenz, der jene Gemälde betrifft, übergab. Und er (<i>Covos</i>) sagte mir, mit Tizian gesprochen zu haben, welcher jene Judith, den Heiligen Michael und eine Madonna ausgewählt hätte, ihnen das Porträt Eurer Exzellenz hinzufügend, wie Sie hier anhand der

ella vederà ne la sua polliza qui inclusa. Et dicendoli io che'l retratto di V. Ex^a non era ancor fatto, et che quando quel fù fatto, ella non era de la età et qualità che è hora, ma che ne farebbe fare uno adesso et uno del S.^r Don Hercole et glie lo mandarebbe fino in Spagna, me rispose che V. Ex^a facesse quel che le piacesse, ma che desiderava di haver quello, perché'l Titiano ha detto à S. M^{ia} che quella è bellissima figura, onde ella è intrata in desiderio di vederla, et esso commendador dice che le disse che'l credeva che V. Ex^a lo manderebbe à lui et che mandandolo glie lo farebbe vedere et che gratissimo le sarebbe, come me le ha anco fatto scrivere avere anchor il retratto del S.^r Don Hercole. Dimandandoli poi ove volea che si mandassero queste pitture, mi disse che'l volea quel di V. Ex^a qui per poterlo mostrare à S. M^{ia}, et le altre volendolo servire mandarle à Genova, quando vi volessero andare per imbarcarsevi. Io li risposi che lo scriverei à V. Ex^a, et che sapevo ch'ella farebbe quanto ordinasse S. S^{ia}.” ASMo, Cancelleria Ducale, Carteggio Ambasciatori Estensi, Roma, Busta 24.	mit enthaltenen Versicherung sehen werden. Und als ich ihm sagte, dass er (<i>Tizian</i>) das Porträt von Eurer Exzellenz noch nicht gemacht hätte, und dass, wenn jenes gemacht worden sei, es nicht von dem Alter und der Qualität wäre, die das jetzige hat, aber dass er jetzt eines davon und eines vom Signore Don Hercole machen lassen und es schließlich nach Spanien senden würde. Er antwortete mir, dass es Eure Exzellenz so machen solle, wie es Ihr gefalle, aber dass er jenes zu haben wünscht, weil Tizian Ihrer Majestät gesagt hat, dass es sehr schön dargestellt sei, woraufhin in Ihr (<i>Ihrer Majestät</i>) der Wunsch entstand, es zu sehen. Und er, der Oberbefehlshaber, sagt, dass er ihm sagte, dass er im Glauben sei, dass Eure Exzellenz es an ihn schicken würde, und dass wenn Sie es ihm sendet, um es ihn sehen zu lassen, er Ihr (<i>Seiner Exzellenz Alfonso I.</i>) sehr dankbar sein würde, auch das Porträt des Signore Don Ercole zu besitzen, wie er Ihr auch schreiben ließ. Als er daraufhin anordnete, wohin er diese Gemälde geschickt haben wolle, sagte er mir, dass er jenes von Eurer Exzellenz hier haben wolle, um es Seiner Majestät zeigen zu können. Und bei den anderen würde es ihm dienlich sein, sie nach Genua zu senden, wenn er (<i>Covos</i>) sie dort verschiffen lassen wolle. Ich antwortete ihm, dass ich es an Eure Exzellenz schreiben würde, und dass ich wusste, dass Sie das ausführen würde, was Seine Herrschaft befehlen würde.“
G. Gronau, Alfonso d'Este und Tizian, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. II, Wien 1928, S. S. 233 – S. 246, hier: S. 244f.	
16 GENNAIO 1533 Alfonso d'Este da Ferrara a Matteo Casella in Bologna: “Circa quelle picture dite al S. Commendador maior che di bono animo mandaremo à Genua quelle che S. S. ha detto et il nostro ritratto mandaremo à Bologna, poichè così le piace, et se ella desydera altro che per noi si possa, ci farà piacer gratissimo à darci occasione farle cosa grata.” (Minute di lettere per Roma, Gen. Febb. 1533 M° 260).	16. JÄNNER 1533 Alfonso d'Este aus Ferrara an Matteo Casella in Bologna: „Jene Malereien betreffend sagt dem Herrn Oberbefehlshaber, dass wir jene gutgesinnt nach Genua schicken werden, die Seine Hoheit genannt hat. Und Unser Porträt werden wir nach Bologna senden, da es Ihr so gefällt. Und wenn Sie anderes wünscht, als es sich für uns machen lässt, wird es uns eine sehr große Freude bereiten, uns die Gelegenheit zu geben, Ihr ein Dankgeschenk zu machen.“
G. Gronau, Alfonso d'Este und Tizian, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. II, Wien 1928, S. S. 233 – S. 246, hier: S. 245.	
23 GENNAIO 1533 Matteo Casella da Bologna ad Alfonso I. d'Este in Ferrara: “Fui poi dopo disnare col Sig.^r commendador Covos et li presentai il ritratto di V. Ex^a qual li è stato gratissimo, et di poi li dissi quanto V. Ex^a mi ha scritto sopra le pitture da mandare à Genoa et de le offerte ch'ella fa ne la sua lettera, et esso ha mostrato di haver molto charo detto retratto dicendomi che tanto più li è grato quanto che vedendolo continovamente se ricorderà di V. Ex^a alla quale dice che è servitore et de le offerte molto la ringratia dicendo che, quando sapesse ch'ella havesse cosa che li piacesse, la dimandarebbe, come ha fatto queste pitture... Et mentre che io aspettavo audienza, Titiano mi sopravvenne et li replicai un'altra volta quello de V. Ex^a mi havea scritto, et me rispose che non ostante che	23. JÄNNER 1533 Matteo Casella aus Bologna an Alfonso I. d'Este in Ferrara: „Ich war dann nach dem Mittagessen bei dem Herrn Oberbefehlshaber Covos und habe ihm das Porträt Eurer Exzellenz präsentiert, wofür er sehr dankbar war. Und dann habe ich ihm gesagt, was Eure Exzellenz mir darüber geschrieben hat, die Gemälde nach Genua zu schicken und über die Angebote, die Sie (<i>Seine Exzellenz Alfonso I.</i>) in Ihrem Brief gemacht haben. Und er (<i>Covos</i>) hat gezeigt, dass ihm das erwähnte Porträt sehr viel bedeutet, indem er mir sagte, dass er Ihnen umso mehr dankbar sei, insofern er es ständig von neuem sieht, sich an Eure Exzellenz erinnern wird, von welcher er sagt, dass er Ihr Diener sei. Und über die Angebote sei er Ihr sehr dankbar, indem er sagt, dass, wenn er wüsste, dass Sie (<i>Seine Exzellenz Alfonso I.</i>) eine Sache hätte, die ihm gefallen würde, würde er sie verlangen, wie er es mit diesen Gemälden gemacht hat... Und während ich auf die Audienz wartete, kam Tizian plötzlich

havesse tanto da fare che non potea quasi mangiare, vedrebbe di servirla, et io non restarò de ricordarglielo ogni volta ch'io lo vederò.” ASMo, Cancelleria Ducale, Carteggio Ambasciatori Estensi, Roma, Busta 24.	und ich wiederholte ihm ein weiteres Mal, worüber Eure Exzellenz mir geschrieben hatte. Und er antwortete mir, dass ich ihn nicht behindern solle, dass er viel zu tun hätte, dass er kaum zum Essen käme. Er würde darauf achten, Ihnen zu dienen und ich werde nicht verbleiben, ihn jedes Mal daran zu erinnern, wenn ich ihn sehen werde.“
G. Gronau, Alfonso d'Este und Tizian, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. II, Wien 1928, S. S. 233 – S. 246, hier: S. 245.	
15 FEBBRAIO 1533 Matteo Casella da Bologna ad Alfonso I. d'Este in Ferrara: “Questo mattina io Mattheo fui col praefato Covos ... Poi mi disse che'l retratto di V. Ex^a era in camera de lo Imperatore et mi soggiunse et dimandò quel che direbbe il Papa se'l lo sapeva, à che risposi, che mi credevo che più li dolesse, che S. M^{ia} habbia V. Ex^a scolpita nel core per suo buon servitore come ella merita, et allhor mi disse che la tardanza di soggiornare qui di S. M^{ia} non era per altro per le cose di V. Ex^a ...” ASMo, Cancelleria Ducale, Carteggio Ambasciatori Estensi, Roma Busta 24.	15. FEBRUAR 1533 „Diesen Morgen war ich, Mattheo, beim Präfekten Covos (...). Dann sagte er mir, dass das Porträt Eurer Exzellenz im Gemach des Kaisers sei. Und er wandte sich an mich und fragte, was der Papst sagen würde, wenn er es wüsste. Darauf habe ich geantwortet, dass ich glaubte, es würde ihn mehr schmerzen, dass Ihre Majestät Eure Exzellenz als seinen guten Diener im Herz bewahrt, wie Sie es sich verdient hat. Und dann sagte er mir, dass die Verspätung Ihre Majestät sich hier aufzuhalten, nichts anderem als den Angelegenheiten Eurer Exzellenz diene (...).“
G. Gronau, Alfonso d'Este und Tizian, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. II, Wien 1928, S. S. 233 – S. 246, hier: S. 244f.	

DIE KUNSTLITERARISCHEN QUELLEN

Pietro Aretino 1557

“Aretino:’(...) Ma seguendo le grandezze de’ Prencipi,
che dirò di Carlo quinto ilquale,
come emulo di Alessandro Magno, per le molte
cure, e per i travagli quasi continui, che gli ap-
portano le cose della guerra, no[n] lascia di volger
molte volte il pe[n]siero a quest’arte. Laquale ama
et apprezza tanto, che essendogli pervenuto al
l’orecchie la fama del divin Titiano, co[n] benigne
et amorevoli inviti due volte lo chiamò alla cor-
te dove oltre allo haverlo honorato al pari de’
primi personaggi, che erano in essa corte, gli co[n]-
cesse privilegi, provisioni, e premi grandissimi: et
d’un solo ritratto, ch’ei gli fece in Bologna, mille
scudi ordinò, che gli fossero dati et anco Alfon-
so Duca di Ferrara si mostrò molto amico della
Pittura: e diede al medesimo trecento scudi per
un ritratto di se stesso fatto dalla sua mano. Il-
quale veduto poi da Michel’ Agnolo, li lo am-
mirò e lodo infinitamente, dicendo, ch’egli non
haveva creduto, che l’arte potesse far tanto: et

che solo Titiano era degno del nome di Pittore.

„Aretino: '(...) Aber wenn es nach der Größe der Fürsten geht, was ich über Karl V. sagen werde, der, indem er Alexander dem Großen nacheiferte, wegen der vielen Mühen und der gleichsam ununterbrochenen Plagen, die ihm die Angelegenheiten des Krieges bereiten, es nicht zulässt, sich viele Male dem Gedanken an diese Kunst hinzugeben. Die, welche er liebt und so sehr schätzt, dass, nachdem ihm der Ruhm des göttlichen Tizian zu Ohren gekommen sei, er ihn mit wohlwollenden und liebenswürdigen Einladungen zweimal an den Hof rief, wo er gleich den vornehmsten Persönlichkeiten, die an diesem Hof waren, geehrt wurde, ihm auch Privilegien und Provisionen gewährt und reichlichster Lohn zuteil wurde: Und für ein einziges Porträt, das er von ihm in Bologna gemacht hatte, verlangte er tausend Scudi, die ihm gegeben werden sollten und auch Alfonso, Herzog von Ferrara, erwies sich als großer Freund der Malerei: Und gab demselben dreihundert Scudi für ein von ihm verfertigtes Porträt. Es wurde dann von Michelangelo gesehen, der es dort bewunderte und unendlich lobte; indem er sagte, dass er nicht geglaubt hätte, das Kunst so etwas hervorbringen könne: Und dass Tizian als Einziger würdig sein, den Namen des Malers zu tragen.'

Lodovico Dolce, Dialogo della Pittura di M. Lodovico Dolce intitolato l'Aretino, Venedig 1557, S. 18v und 19r.

Giorgio Vasari 1568

“Il duca lo menò a spasso, come aveva fatto altra volta, per il palazzo, e quivi gli mostrò ciò che aveva di bello, fino a suo ritratto di mano di Tiziano, il quale fu da lui molto commendato.”

„Der Herzog führte ihn zum Vergnügen, wie er es ein anderes Mal gemacht hatte, durch den Palast und zeigte ihm hier, was er Schönes hatte und schließlich zu seinem Porträt von der Hand Tizians, welches von ihm sehr gelobt wurde.“

Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, ed. A cura di Bettarini, Barrochi Florenz 1966-1987, VI, S. 60 – S. 62.

DIE INVENTARE

Inventar des Südsaals des Alcazar in Madrid, Galeria Mediodia

1636	Nr. 612	El Duque de Urbino con una mano sobre un tiro de artilleria Der Herzog von Urbino mit einer Hand auf einem Abzug der Kanone	200 ducados
1686	Nr. 288	El Duque de Urbino con una mano sobre un tiro de artilleria Der Herzog von Urbino mit einer Hand auf einem Abzug der Kanone	200 ducados
1700	Nr. 99	El Duque de Urbino con una mano sobre un tiro de artilleria Der Herzog von Urbino mit einer Hand auf einem Abzug der Kanone	150 doublons

H. E. Wethey, The Paintings of Titian: A Catalogue Raisonné. The Portraits, London 1971, S. 95.

Nachlassinventar Peter Paul Rubens

1640 Nr. 58 Un pourtrait d'Alfonso d'Este, Duc de Ferrare
Ein Porträt Alfonso d'Estes, Herzog von Ferrara

J. Denucé, Inventare von Kunstsammlungen zu Antwerpen im 16. u. 17. Jahrhundert, Antwerpen 1932, S. 59.

Die Dokumente zum so genannten 2. Porträt Alfonso I. d'Este	Die Übersetzung der Dokumente zum so genannten 2. Porträt Alfonso I. d'Este
14 GENNAIO 1533 Matteo Casella da Bologna ad Alfonso I. d'Este in Ferrara: “Et dicendoli io che'l retratto di V. Ex ^a non era ancor fatto (...)”. ASMo, Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Roma, Busta 24.	14. JÄNNER 1533 Matteo Casella aus Bologna an Alfonso I. d'Este in Ferrara: „Und als ich ihm sagte, dass er das Porträt von Eurer Exzellenz noch nicht gemacht hätte (...)“
G. Gronau, Alfonso d'Este und Tizian, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. II, Wien 1928, S. 233 – S. 246, hier: S. 244f.	
25 AGOSTO 1535 Jacopo Tebaldi da Venezia ad Ercole II d'Este in Ferrara: “Ho portato à casa et consignato à messer Titiano, lo designo del ordine di Franza che l'Ex. ^{tia} Vostra m'ha mandato: et ho visto lo ritratto de la fe[lice] me[moria] del Ex. ^{mo} S. ^{re} Duca Alfonso. Il quale è tanto simile, quant'è l'acqua à l'acqua, etc... Epso Titiano m'ha dicto; che lo finirà et finito mi lo dirà, et Io subito lo scriverò all'Ex. ^{tia} Vostra.” ASMo, Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Venezia, Busta 19.	25. AUGUST 1535 Jacopo Tebaldi aus Venedig an Ercole II d'Este in Ferrara: „Ich habe die Zeichnung des französischen Ordens, die Eure Exzellenz mir gesandt hat, nach Hause gebracht und Meister Tizian übergeben; und ich habe das Porträt zum seligen Andenken des Erlauchtesten Herrn Herzog Alfonso gesehen. Das ist so ähnlich, wie Wasser dem Wasser ähnlich ist, etc. Tizian selbst hat mir gesagt; dass er es vollenden wird und es mir sagen wird, wenn es fertig ist, und ich werde es sofort Eurer Exzellenz schreiben.“
A. Venturi, Storia dell'Arte Italiana. IX. La pittura del Cinquecento. Parte III, Mailand 1928, S. 136.	
3 GENNAIO 1536 Jacopo Tebaldi da Venezia ad Ercole II. d'Este in Ferrara: “Messer Titiano m'ha dicto che dimane mi darà lo ritratto. Il quale mandarò poi per lo primo fidato ch'averò, non intendendo fra tanto che l'Ex. ^{tia} V ^{ra} se sia posta nel camino per venire qui.” ASMo, Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Venezia, Busta 19.	3. JÄNNER 1536 Jacopo Tebaldi aus Venedig an Ercole II. d'Este in Ferrara: „Meister Tizian hat mir gesagt, dass er mir morgen das Porträt geben wird, welches ich dann durch den ersten Vertrauenswürdigen, den ich haben werde, senden werde, wenn ich inzwischen nicht vernehme, dass sich Eure Exzellenz auf den Weg gemacht hätte, um hierher zu kommen.“
G. Gronau, Alfonso d'Este und Tizian, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. II, Wien 1928, S. 233 – S. 246, hier: S. 245.	
18 DICEMBRE 1536 “Il retratto de la fe[lice] me[moria] del Ill ^{mo} S. ^{re} Duca padre à V ^{ra} Ex. ^{tia} è finito più mesi sono, et è similimo al già vero quant'è l'acqua à l'acqua, et messer Tutiano è maravigliato che l'Ex. ^{tia} V ^{ra} mai non l'habia rechiesto o mandato à pigliare.” ASMo, Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Venezia, Busta 19.	18. DEZEMBER 1536 „Das Porträt zum seligen Andenken des Erlauchten Herrn Herzog ist schon mehrere Monate vollendet, und es ist der Wirklichkeit sehr ähnlich, wie Wasser dem Wasser und Meister Tizian ist verwundert, dass Eure Exzellenz es nicht angefordert oder gesandt hätte, um es zu holen.“
A. Venturi, Storia dell'Arte Italiana. IX. La pittura del Cinquecento. Parte III, Mailand 1928, S. 136.	
8 GENNAIO 1537 Jacopo Tebaldi da Venezia ad Ercole II d'Este in Ferrara: “Havuto lo ritratto, quale tenirò qua, come l'Ex. ^{tia} Vostra mi	8. JÄNNER 1537 Jacopo Tebaldi aus Venedig an Ercole II d'Este in Ferrara: „Ich habe das Porträt erhalten, das ich hier behalten werde,

commanda.” Venturi gibt keine Regestenbezeichnung an.	wie Eure Exzellenz mir befiehlt.“
A. Venturi, Storia dell’Arte Italiana. IX. La pittura del Cinquecento. Parte III, Mailand 1928, S. 136.	
Die Dokumente, die sich auf die Bezahlung des Zweiten Porträts beziehen	
20 LUGLIO 1535 Pagamento di cinquanta ducati d’oro per arra a Titiano con mandato di Ercole II. d’Este del 20 luglio 1535	20. JULI 1535 Zahlung von fünfzig Golddukaten als Handgeld an Tizian im Auftrag Ercole II. d’Estes vom 20.Juli 1535
G. Campori, Tiziano e gli Estensi, in: Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti, 27, Florenz 1874, S. 581-621, hier: S. 604.	
30 DICEMBRE 1536 Jacopo Tebaldi da Venezia ad Ercole II d’Este in Ferrara: “Questa matina ho portato in casa à messer Titiano dosento scuti d’oro in oro, per nome de l’Ex ^{tia} V ^{ra} , la quale ringratia senza fine et molto se le raccomanda. Et mi ha dicto voler vernigar lo retratto et che mi lo darà fra doi giorni, et io subito lo mandarò à Quella ben acomodato in una capsia, et certo la V ^{ra} Ex ^{tia} : non lo darà via se lo vederà, perch’è bellissimo.” ASMo, Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Venezia, Busta 19.	30. DEZEMBER 1536 Jacopo Tebaldi aus Venedig an Ercole II d’Este in Ferrara: „Diesen Morgen habe ich im Namen Eurer Exzellenz, bei welcher er sich ohne Ende bedankt und sich Ihr vielmals empfiehlt, Meister Tizian zweihundert Scudi in Gold ins Haus gebracht. Und er hat mir gesagt, dass er das Porträt firnissen will und dass er es mir in zwei Tagen geben wird, und ich werde es sofort an Jene schicken, gut untergebracht in einer Schatulle. Und gewiss Eure Exzellenz: Sie werden es nicht weg geben, wenn Sie es sehen werden, weil es sehr schön ist.“
G. Gronau, Alfonso d’Este und Tizian, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. II, Wien 1928, S. 233 – S. 246, hier: S. 246.	

WEITERE QUELLEN

Pietro Aretino 1538

A Messer Nicolò Buonleo

“La gran coppa d’ariento, sì ben dorata, che non si conosce dei due metalli, di quale ella si sia, che, per segno che la mia servitù gli è accetta, mi dono il signor vostro, ha rallegrata la fede ch’io tengo ne la sua cortesia e confermato l’animo ch’io ho di sempre osservarlo. E quel che più mi consola è un gara vintà contra alcuni, che non volevano che la virtù né la bontà dovesse sperare ne la generosità e ne la liberalità di Sua Eccellenza, veramente cortese, perchè ella non gitta drieto a la viltà del vizio, ma porge dove è il bisogno de la virtù. Dice messer Titiano a cotal proposito che, poichè egli ritrasse principi, non hebbe mai più real premio di quello che gli diede egli de la imagine del padre. Ma qual lode può darsigli maggiore ch’udir vantarsi de le sue mercede ai pari nostri. Certo è ch’io non mandava a posta, se la indeguazion, presa con l’abbaiare altrui, non mi dava di sprone; e ne son superbo per gloria del duca di Ferrara, tacito benefattor di chi merita, e per grado di me, che ho stupito nel vedermi presentare dal venerando messer Gian Iacopo Tebaldo, suo imbasciatore, non un vaso di pregio, ma una de le memorie de le antichità de le credenza estensi. Onde son sicuro che la mia devozione gli è cara, come anco a lui sarà del continuo pronta la gratitudine dei miei inchiostri. Ora io, che mi risolvei de la amorevole vostra gentilezza, tosto che vi udi` parlare e che vi guardar nel viso, dirò circa le notabili accoglienze fatte al mio creato, che sète l’onore de la generosità de cotesta nobile patria.”

Di Vinezia, il 6 di gennaio 1538

An Meister Nicolò Buonleo

„Den großen Becher aus Silber, so gut vergoldet, dass man die beiden Metalle nicht erkennt, aus denen er gemacht ist, schenkte mir euer Herr als Zeichen, dass ihm meine Dienste willkommen sind. Es erfreute den Glauben, dass ich dadurch seine Güte erhalte und bestätigt die Seele, die ich an ihm stets beobachtet habe. Und jenes, dass mich mehr ermutigt, ist der gewonnene Wettkampf gegen einige, die nicht wollten, dass man weder auf die Tugend, noch die Güte hoffen solle, noch die Großzügigkeit und Freigiebigkeit Ihrer Exzellenz, die wahrhaft höfisch ist, weil hinter ihr nicht die Feigheit des Lasters keimt, sie sich aber zeigt, wo Bedarf an der Tugend ist. Meister Tizian sagt zu dem gewissen Thema, dass er, nachdem er die Fürsten porträtierte, nie mehr den königlichen Preis von jenem erhielt, den er ihm für das Bildnis des Vaters gab. Aber welch größeres Lob kann er ihm geben, als dass man sich unter uns Gleichrangigen rühmt, von seiner Belohnung zu hören. Gewiss ist, dass ich (den Brief) nicht zur Post gesandt hätte, wenn das Missfallen, das durch das Geschrei der anderen entstanden ist, mir den Ansporn dazu nicht gäbe. Und ich bin stolz darauf, wegen des Ruhmes des Herzogs von Ferrara, des schweigenden Wohltäters, an demjenigen, der es verdient, und wegen meines Ranges, dass ich in Erstaunen versetzt wurde, mich vom Ehrerbietigen, Gian Iacopo Tebaldo, seinem Botschafter, nicht mit einer Vase von Wert, sondern mit einem von den Andenken an die Antike des Anrichtezimmers der Este beschenkt zu sehen. Damit bin ich sicher, dass ihm meine Hingabe teuer ist, wie es auch weiter die Dankbarkeit an ihn sein wird, die aus meiner Feder fließt. Nun werde ich, wenn Ihr mich aus eurer freundlichen Liebenswürdigkeit erlöst habt, sobald ich euch sprechen höre und euch ins Gesicht blicke, über die bemerkenswerten Empfänge, die meiner Schöpfung gemacht wurden, erzählen, dass Ihr die Auszeichnung der Großzügigkeit dieser edlen Heimat hier seid.“

Aus Venedig, den 6. Januar 1538

P. Aretino, Il Secondo Libro delle lettere, a cura di Fausto Nicolini, Parte Prima, Bari 1916, S. 7f. (CCCXXIX).

EIN INVENTAR

Inventario senza data - La Regia Galleria Estense di Modena Carte della Galleria

TIZIANO - Ritratto di Duca Alfonso

Inventar ohne Datum – Königliche Estensische Galerie von Modena Galeriepapiere

TIZIAN - Porträt des Herzogs Alfonso

A. Venturi, La Reale Galleria Estense in Modena, Modena 1882, S. 312.

Die Quellen zum Porträt der so genannten Laura Dianti	Die Übersetzung der Dokumente zum Porträt der so genannten Laura Dianti
Die Dokumente zur Person Laura Diantis	Die Übersetzung der Dokumente zur Person Laura Diantis
Eine Schenkungsurkunde	Die Übersetzung der Schenkungsurkunde
1° GENNAIO 1530 Laura ... honestis parentibus nata et optime educta quae cum esset virgo et adolescentula et initio anni a natali dominico quingentesimi vigesimi sexti supra mille per nostrum civitatem Ferrarie nobis animi gratia (ut fit) ambulantibus, visa esset usque adeo liberalis ac venustissima illius facies nostris arrisit oculis, ut continuo illam amare et cupree occeperimus, cumque cupita potiri desideraremus, non vi, non fraude aut minis a quibus etiam antea in huiusmodi desideriis abstinuimus, sed potius blandis precibus ut ea potiremur usi fuimus, ipsius igitur amatae parentes per internuntium hortati sumus ac rogavimus, ut ipsius dominae Laurae nobis copiam facerent, addidimusque precibus pollicitationes, id scilicet, et ipsis et ipsorum filiae utiliter beneque cessurum affirmantes, quo factum est ut iidem parentes prefatam dominam Lauram non solum inviti, sed et libentes nobis cupientibus concesserint. ASMo, A.S.E., Casa e Stato, busta 394, nos. 3 und 4.	1. JÄNNER 1530 Laura ... von ehrbaren Eltern abstammend und vorzüglich erzogen, welche als sie Jungfrau und eine Heranwachsende war und Uns zu Beginn des von der Geburt des Herrn an gezählten Jahres 1526 ihr Liebreiz in den Sinn kam, als Wir durch unsere Stadt Ferrara spazierten (wie es geschah), wurde gesehen, bis das edle und äußerst liebliche Gesicht jener Unseren Augen gefiel, sodass wir in der Folge begannen, jene zu lieben und zu begehren. Und wann immer Wir uns sehnten, die Begehrte zu erlangen, weder durch Macht, noch durch Täuschung oder durch Drohungen, von denen wir uns auch zuvor bei derartigen Gefühlen der Begierde enthielten, gebrauchten Wir indessen vielmehr schmeichlerische Bitten, damit Wir Uns ihrer bemächtigen. Daher haben Wir die Eltern der Angeboteten selbst durch einen Unterhändler ermutigt und Wir baten, dass sie Uns die Dame Laura selbst zusprechen würden. Und Wir fügten, was selbstverständlich ist, unter Bitten Versprechungen hinzu. Und sie bekräftigten dies sowohl durch ihre Bitten als auch durch jene der eigenen Tochter, um es zum Nutzen und zum Wohle zuzugestehen, wodurch es geschah, dass eben diese Eltern nicht einzig gegen ihren Willen die oben genannte Dame Laura, sondern sogar mit Vergnügen Uns auf das dringende Verlangen hin zugestanden überließen.
J. Fair Bestor, Titian's portrait of Laura Eustochia: the decorum of female beauty and the motif of the black page, in: Renaissance Studies, Vol. 17, S. 628 – S. 673, hier S. 659, Anm. 38.	
Eine primäre Quelle	Die Übersetzung der primären Quelle
OKTOBER 1542 PIETRO ARETINO AN LAURA ESTENSE “(…) In tanto il grido de le più chiare genti fa fede, come solo la grandezza de l’animo del catolico Duca Alfonso era bastante ad eseguire uno ufficio di sí smisurata bontade, che lo facesse condescendere a torre in mogliera la inviolabile Signora Laura;	„(...)Solchermaßen führte das Gerede der adeligen Leute zum Glauben, als allein die Größe der Seele des katholischen Herzog Alfonso ausreichend war, ein Amt von ja unermesslicher Güte zu vollziehen, dass ihn herabsteigen ließ, die Ehe mit der unantastbaren Dame

e che de la eccellenza de la qualità de la inviolabile Signora Laura in fuori niuna era sufficiente ad ottenere un dono di sì santo pregio, che la destinasse a conseguire in marito il catolico Duca Alfonso. (...)”.	Laura einzugehen; und dass durch das Herausragen der inneren Qualität der unantastbaren Dame Laura außer ihr niemand genügte, ein Geschenk von einem ja heiligen Wert zu erhalten, das sie bestimmte, als Ehemann den katholischen Herzog Alfonso zu erhalten.(...).“
Procaccioli, Paolo, Pietro Aretino. Lettere. Tomo III, Libro III, Rom 1999, S. 29.	
Eine Chronik	Die Übersetzung der Chronik
LUIGI NAPOLEONE CITTADELLA 1864 1573. Nel 27 giugno è annodata la morte di <i>Laura Dianti Eustochia</i>, sepolta il 28 nella chiesa delle suore di sant’Agostino, accompagnata dal duca Alfonso II, dal card. Luigi, da don Alfonso di lei figliuolo, e da tutte le comitive delle corti di questi personaggi. Laura Eustochio, nel 21 marzo 1552, con rogito di Aurelio Roiti, assegnava a Girolamo Avogli, a mezzo di suo padre Pietro o del fu Nob: Antonio, una dote di scudi due mila d’oro in oro. per la nipote di lei Laura Dianti condotta in moglie da Girolamo suddetto; nel qual rogito è chiamata <i>Illma. S.^a Laura Eustochia Estense</i>, come lo è in moltissimi altri atti notarili da me veduti, e firmata in un originale documento, ch’io stesso un tempo avea presso di me. Il celebre Muratori ha parlato abbastanza di questa donna, e dell’asserto matrimonio suo con Alfonso I; nè io voglio qui aprir discussioni su tale argomento, che in passato e sino a che vissero gli Estensi era di sommo momento. Dirò solo avere trovato in una <i>Informazione del</i> 1597 (di un Trotti fratello di M.^r Brandalisto vescovo di Moriana) che l’auttore della medesima ricordavasi di avere parlato con Tomaso e M.^r Agostino fratelli Mosti, e di avere udito da essi come fossero <i>presenti</i> a matrimonio segreto di Laura con Alfonso I, e come presenti vi fossero pure i camerieri segreti <i>Girolamo Guerniero scalco, e M.^r Coglià commensale</i>.	1573. Mit dem 27. Juni ist der Tod Laura Dianti Eustochias verknüpft, die am 28. in der Kirche der Nonnen von Sant’Agostino begraben wurde, begleitet vom Herzog Alfonso II, vom Kardinal. Luigi, von Don Alfonso, ihrem Sohn, und von allen Hofkomittees dieser Persönlichkeiten. Laura Eustochio vergab am 21. März 1552 in einem von Aurelio Roiti notariell beglaubigten Akt, Girolamo Avogli, mittels seines Vaters Pietro oder war es der Edelmann Antonio, eine Aussteuer von zwei tausend Scudi aus reinem Gold für ihre Nichte, die von Laura Dianti oben genanntem Girolamo als Ehefrau zugeführt wurde; in diesem notariell beglaubigten Akt wird sie Signora Illustrissima Laura Eustochia Estense genannt, wie es von mir in sehr vielen anderen notariellen Akten gesehen worden ist, und in einer echten Urkunde unterzeichnet, die ich selbst einst bei mir hatte. Der berühmte Muratori hat genug über diese Frau und über der Behauptung ihrer Ehe mit Alfonso I gesprochen; ich will hier nicht die Diskussionen über eine solche Behauptung eröffnen, die in der Vergangenheit und solange die Este lebten, eine sehr bedeutende Angelegenheit war. Ich werde nur sagen, dass ich in einer Information aus dem Jahr 1597, (sie kam von einem Trotti, Bruder des Meisters Brandisisto, Bischof von Moriana) gefunden habe, dass sich der Autors selbst erinnerte, mit den Brüdern Tomaso und Meister Agostino gesprochen zu haben und von ihnen gehört zu haben, wie sie bei der geheimen Eheschließung Lauras mit Alfonso I anwesend waren, und als Anwesende gab es auch die geheimen Kammerdiener Girolamo Guernico Truchseß und den Tischgenossen Meister Coglià.
L. N. Cittadella, Notizie relative a Ferrara per la maggior parte inedite. Ricavanta da documenti, Ferrara 1864, S. 170f.	

Die Dokumente zum Porträt der Laura Dianti von Tizian	Die Übersetzung der Dokumente zum Porträt der Laura Dianti von Tizian
Eine primäre Quelle	Die Übersetzung der primären Quelle
GIORGIO VASARI 1568 “Similmente ritrasse la signora Laura, che fu poi moglie di quel duca; che è opera stupenda.“	“Ähnlich stellte er die Signora Laura dar, die dann die Gattin jenes Herzog war; was ein wunderbares Werk ist.“
G. Vasari, Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori (Ausgabe von 1568), hrsg. von Giovanni Milanese, Tomo VII, Florenz 1881, S. 435.	
Eine sekundäre Quelle	Die Übersetzung der sekundären Quelle
CARLO RIDOLFI 1648 “Volle parimente il Duca esser ritratto con Madama la Duchessa, la qual fece Titiano con rarissimi abbeglimenti in capo, di veli e di gemme, in veste di veluto nero con maniche trinciate, divisate da molti groppi; che con maestoso portamento teneva la manca mano appoggiata alla spalle d'un Paggetto Etiope, che si vede in istampa di rame da Egidio Sadeler, rarissimo in tale pratica.“	„Gleichfalls wünschte der Herzog mit der gnädigen Frau Herzogin porträtiert zu werden, welche Tizian mit den seltensten Schmuckstücken am Haupt, Schleiern und Gemmen versah, in einem Kleid aus schwarzem Samt mit gerafften, von vielen Knoten unterteilten Ärmeln, die mit majestätischer Haltung die linke Hand auf die Schulter eines äthiopischen Pagen gestützt hielt, die man im Kupferstich von Egidius Sadeler sieht, sehr selten in einer solchen Ausführung.“
D. Freiherrn von Hadeln, Le Maraviglie dell'Arte. Ovvero. Le vite degli illustri pittori, veneti e dello stato. Parte prima. Descritte da Carlo Ridolfi 1648, Berlin 1914, S. 161.	
CARLO RIDOLFI 1648 “Mandò il Signor Duca Cesare di Modona alla Maestà Cesarea Ferdinando II. per regalato dono il già descritto ritratto della Duchessa di Ferrara, che hor possiede l'Invittissimo Ferdinando Imperador regnante con altre cose di questo egregio Autore, che furono raccolte da Ridolfo II., che si videro nella sua Galeria di Praga.“	„Es sandte der Signor Herzog Cesare von Modena an seine Majestät, den römischen Kaiser Ferdinand II., das schon beschriebene Porträt der Herzogin von Ferrara als Geschenk, das zur Stunde der regierende, unbesiegte Kaiser Ferdinand mit anderen Sachen von diesem geehrten Autor besitzt, die von Rudolf II. gesammelt worden waren, die man in seiner Galerie in Prag gesehen hat.“
D. Freiherrn von Hadeln, Le Maraviglie dell'Arte. Ovvero. Le vite degli illustri pittori, veneti e dello stato. Parte prima. Descritte da Carlo Ridolfi 1648, Berlin 1914, S. 195f.	

Die Auszüge aus dem 1643 verfassten “Ristretto”	Die Übersetzung der Auszüge aus dem 1643 verfassten “Ristretto”
“Il Duca Alfonso fece ritrarre Laura non in habito di Principessa come si vedono l’altre signore di Casa da Este, ma più tosto in habito di donna lasciva.” “Il ritratto di Laura non fu mai posto in Ferrara tra i ritratti de principi, e principesse da Este, o di donne maritate ne gli Estensi.”	„Der Herzog ließ Laura nicht in der Tracht der Fürstin darstellen, wie man die anderen Frauen des Hauses Este sieht, sondern vielmehr in der Kleidung einer lasziven Frau.“ „Das Bildnis der Laura wurde in Ferrara nie zwischen den Porträts der Fürsten und Fürstinnen der Este oder der Frauen, die mit den Este verheiratet wurden, angebracht.“
Ristretto, fol. 55v.	
“Prevale certo che Fra Leandro, il Giovio, e gli altri storici sopra citati habbiano posto il nome di lei fra l’altre duchesse per che il tempo logora i ritratti, e gli scrittori perpetuano i nomi.”	„Es hat gewiss mehr Bedeutung, dass Bruder Leandro, der Giovio und die anderen Historiker, die oben zitiert wurden, ihren Namen zwischen den der anderen Herzoginnen gesetzt haben, denn die Zeit nützt die Bildnisse ab, und die Schriftsteller verewigen die Namen.“
Ristretto, fol. 150v.	
Ristretto delle ragioni che la Serenissima Casa d’Este ha colla Camera Apostolica compilatto con occasione di replicare alla Risposta di Roma, in: Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Chigiani 0.I.5, Notizie Politiche, Bd. 5.	
Jane Fair Bestor, Titian’s portrait of Laura Eustochia: the decorum of female beauty and the motif of the black page, in: Renaissance Studies, 17, 2003, S. 628-673, hier S. 628f.	

DIE INSCRIFT AUF DEM STICH VON AEGIDIUS SADELER

ADMODUM ILLUSTRIS ET GENEROSUS VIRO DOMINO LUCAE VAN UFFELE
PATRONO SUO AETERNUM COLENDO OPUS HOC A SACRAE CAESAREAE
MAIESTATIS SCULPTORE AEGIDIO SADELER AERI INCISUM MARCUS
SADELER OBSERVANTIAE ERGO DONAT DEDICAT

DEM ÄUßERT ANGESEHENEN UND WOHLGEBORENEN HERRN HERRN LUCAS VAN
UFFEL SCHENKT(E) UND WIDMET(E) SEINEM PATRON IN VEREHRUNG DIESES
UNVERGÄNGLICHE WERK, NACHDEM ES VOM STECHER SEINER KAISERLICHEN
MAJESTÄT AEGIDIUS SADELER IN KUPFER GESTOCHEN WORDEN WAR, MARKUS
SADELER

DIE INVENTARE²⁴⁸

**Verzeichnüss
derjenigen Sachen so auff dem Königlichen Prager Schloss, In der Römischen
Kayserlichen Mayestät Schatz- vnd Kunst-Camer befunden wurden, Wie volgett.**

Folgen ferner die Gemähl, welche in dem fördern gange sein.

Alls oben auff dem Gesimbs.

Fol. 32. b) Eine Türkin mit einem kleinen Mor, von Titian.

A. Ritter von Perger, Verzeichnüss derjenigen Sachen so auff dem Königlichen Prager Schloss in der Römischen Kayserlichen Mayestät Schatz-vnd Kunst-Cammer befunden worden, (Cod. No. 8196 der K. K. Hof-Bibliothek, in: Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien, VII, 1864, S. 104-112, hier: S. 105.

**Inventarium aller derjenigen sachen, so nach der victori in ihrer majestät
schaz- und kunstcamer zue Praag seind gefunden und auf ihrer mayestät und
ihrer fürstlich gnaden von Lichtenstein bevelch seind den 6. decembris anno 1621
inventirt worden, wie volgt:**

Folgen ferner die gemähl, welche in den fordersten gang seint:

A. Oben auf dem gesims:

860. Eine Türkin mit einem kleinen moor vom Tician. (Orig.).

Heinrich Zimmermann, Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstammer vom 6. Dezember 1621. Nach den Akten des K. und K. Reichsfinanzarchivs in Wien, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXV, 1905, S. XIII-LXXV, hier S. XXXVIII.

²⁴⁸ Es werden nur die ersten zwei der in der Provenienz des Gemäldes der Sammlung Heinz Kisters genannten Inventare angegeben, da ihr Inhalt für die vorliegende Arbeit aufschlussreich und ausschlaggebend war.

Die Dokumente zum Porträt des so genannten Tommaso Mosti	Die Übersetzung der Dokumente zum Porträt des so genannten Tommaso Mosti
19 DICEMBRE 1524 “Per la longa e fidelissima servitù quale ha hauto con Noi il Magnifico Vincentio Di Mosto, gentilhomme et commensale et secreto nostro cameriero, et per li laudevoli costumi soi et honorevoli offitii et opere sempre da lui facte in questa nostra corte, oltre alli altri presenti quali noi volentieri et di bonissima voglia per li soi meriti et per usare con lui gratitudine l’havemo fatti, li havemo anche nuovamente donato una nostra casa devoluta alla nostra Camera ducale (...).” ASMo, Cancelleria ducale, Particolari, Famiglia Mosti	19. DEZEMBER 1524 „Für die lange und sehr treue Dienerschaft, welche Uns der Herrliche Vincenzo di Mosti erwies, Edelmann und Tischgenosse und unser geheimer Kammerdiener, und für seine lobenswerten Manieren und ehrenwerten Ämter und Dienste, die von ihm stets auf diesem unserem Hof gemacht wurden, mehr als alle anderen Geschenke, welche wir gerne und aus bestem Willen für seine Verdienste gemacht haben und um ihm die Dankbarkeit zu erweisen, haben wir dort auch von neuem eines unserer Häuser geschenkt, übertragen von unserem herzoglichen Haus (...).“
A. Lazzari, Il ritratto del Mosti di Tiziano nella Galleria Pitti, in: Arte Veneta, VI, S. 173 – S. 175, hier S. 174.	

DIE INSCRIPT AUF DER RÜCKSEITE DES BILDTRÄGERS

DITHOMASO.MOSTI.
IN.ETADI ANNI XXV.L.ANNO.
M.D.XXVI.
THITIANO DA CADORO
PITTORE.

GENANNT THOMASO MOSTI
IM ALTER VON 25 JAHREN
IM JAHR 1526
TIZIAN VON CADORE
MALER

Die Dokumente zum Porträt der so genannten Violante	Die Übersetzung der Dokumente zum Porträt der so genannten Violante
3 AGOSTO 1598 Leandro Grillenzoni da Ferrara a Cesare d'Este in Modena: "[...] hò pigliata informatione del quadro di pittura di francischino, et son chiarito ch'è una copia di quella chà il Balbo, ch'è originale di propria mano di Titiano; La qual copia quattro anni sono fù fatta da un Nasello, ch'è stato a Roma, et hà assai buona mano, et è lo stesso che fa la copia anche adesso al balbo; Dove poi egli l'habbia havuta, non si può sapere, perchè dice che l'hebbe da suoi vecchi; però V[ostra] A[Itezza] potrà comandare, se vuole ch'io gli dia i dugento scudi o nò, come le hò scritto." ASMo, Archivio per Materie, Arti Belle, Pittori, Busta 16/14.	3. AUGUST 1598 Leandro Grillenzoni aus Ferrara an Cäsare d'Este in Modena: " „(...) ich habe Informationen über das Gemälde von Francischino und seine Erklärung eingeholt, dass es eine Kopie von jenem Gemälde des Balbo ist, welches das Original von Tizians eigener Hand ist. Diese Kopie wurde vor vier Jahren von einem Nasello gemacht, der in Rom gewesen ist, und ist sehr gut ausgeführt. Und er ist derselbe, der auch jetzt dem Balbo die Kopie macht. Woher er es damals gehabt hätte, kann man nicht wissen, denn er sagt, dass er es von seinen Vorfahren habe; daher wird Eure Hoheit befehlen können, ob Sie will, dass ich ihm die zweihundert Scudi gebe oder nicht, wie ich Ihr (<i>der Exzellenz</i>) geschrieben habe.“
A. Ballarin, Il Camerino delle Pitture di Alfonso I, Tomo terzo, Documenti per la storia dei Camerini di Alfonso (1471 – 1634). Regesto generale, Citadella (Padua) 2002, S. 286.	
28 AGOSTO 1598 Leandro Grilenzoni da Ferrara a Cesare d'Este in Modena: "[...] V[ostra] A[Itezza] vorrebbe, ch'il Balbo desse fuori il ritratto dell'innamorata di Titiano, presumendosi, che sia quilla, ch'egli mandò al S[ignor] Duca Alfonso di glo[riosa]: memoria m'occorre dirle per risposta, che farò tutto quello che potrò, mà credo, che difficilmente vi si indurà dicendo egli, che il ritratto era in casa sua vechiamente, et à me pare, che non voglia la conseguenza di dire che chi hà maneggiato, possa haverla tolta; et credo ch'egli non vorrà confessari ladro, come farebbe, dandola senz'altro; nondimeno usarò seco ogni diligenza [...]." ASMo, Archivio per Materie, Arti Belle, Pittori, Busta 16/14.	28. AUGUST 1598 Leandro Grillenzoni aus Ferrara an Cäsare von Este in Modena: „[...] Eure Hoheit würde wollen, dass Balbo das Porträt der Geliebten von Tizian herausgibt, da ich vermute, dass es dasjenige ist, das derselbe dem Herzog Alfonso zu Ehren sandte: Es erscheint mir als notwendiger Gedanke, Ihnen die Antwort zu überbringen, dass ich alles tun werde, was ich kann. Aber ich glaube, dass es dort schwierig sein wird, ihn dazu zu bewegen, da er sagt, dass das Porträt von alters her in seinem Haus war. Und es scheint mir, dass er die Konsequenz nicht tragen will, zu sagen, wer das gehandhabt hat. Er mag es entwendet haben, und ich glaube, dass er den Diebstahl nicht gestehen wollen wird, wie er es machen würde, wenn er es Ihnen ohne weiters gibt. Ich werde dennoch an ihm jegliche Sorgfalt anwenden [...].“
A. Ballarin, Il Camerino delle Pitture di Alfonso I, Tomo terzo, Documenti per la storia dei Camerini di Alfonso (1471 – 1634). Regesto generale, Citadella (Padua) 2002, S. 289.	
2 SETTEMBRE 1598 Alessandro Balbi da Ferrara a Cesare d'Este in Modena: “Il Sig[no]r Leandro Grilinzone già due mesi sono chiese per parte sua un ritratto di pittura (...) le è una Violante già Inamorata (...) m[esser] Titiano ritratto di sua mano [...]. Il quadro è stato in casa mia quaranta ott' anni (...).”	2 SEPTEMBER 1598 Alessandro Balbi aus Ferrara an Cesare d'Este in Modena: „Der Herr Leandro Grilinzone fragt schon zwei Monate seinerseits nach einem gemalten Porträt (...) es ist eine Violante, gewiss die Geliebte (...) Meister Tizian, ein eigenhändiges Porträt [...]. Das Gemälde ist seit achtundvierzig Jahren im meinem Hause (...).“

(ASMo, Archivio per Materie, Arti Belle, Pittori, Busta 16/14.	
A. Ballarin, Il Camerino delle Pitture di Alfonso I, Tomo terzo, Documenti per la storia dei Camerini di Alfonso (1471 – 1634). Regesto generale, Citadella (Padua) 2002, S. 289. .	
2 SETTEMBRE 1598 Leandro Grillenzoni da Ferrara a Cesare d'Este in Modena: “Io hò parlato ultimamente allungo col Balbo intorno alla pittura, il quale essendo entrato in molta escandescenza, parendogli d’esser in sospetto d’haverla rubbata, era d’animo di tagliarla; mà io hò operato in maniera per mezzo di francischino molto suo amico, ch’egli hà promesso di portarla à V[ostra] A[ltezza] [...]; et m’hà detto, che d[ett]a pittura gli fù già data da un certo Basso per denari, ch’egli avanzava da lui [...] mà m’è bisognato prometter di pagargli la Carozza di venire [...]” ASMo, Archivio per Materie, Arti Belle, Pittori, Busta 16/14.	2. SEPTEMBER 1598 Leandro Grillenzoni aus Ferrara an Cäsare von Este in Modena: „Ich habe kürzlich lange mit Balbo über das Gemälde gesprochen, der sehr jähzornig wurde, da es ihm schien, dass er im Verdacht stehe, es gestohlen zu haben. Er hatte im Sinn es zu zerschneiden; aber ich habe die Angelegenheit mittels seines besten Freundes Francischino gehandhabt, sodass er versprochen hat, es Eurer Hoheit zu bringen [...]. Und er hat mir gesagt, dass ihm das besagte Gemälde schon von einem gewissen Basso um Geld überlassen wurde, das er ihm schuldig war [...] doch ich musste versprechen, ihm den Wagen zu bezahlen, damit er kommt [...]“
A. Ballarin, Il Camerino delle Pitture di Alfonso I, Tomo terzo, Documenti per la storia dei Camerini di Alfonso (1471 – 1634). Regesto generale, Citadella (Padua) 2002, S. 289. .	
23 SETTEMBRE 1598 Leandro Grillenzoni da Ferrara a Cesare d'Este in Modena: "[...] mando la pittura della Madalena et quella della Violante, per la quale il Balbo non si è pur contentato, ch’o gli dia dugento scudi [...] ambidue li quadri di esse pitture sono in una cassa, accomodati da un pittore, et beniss[im]o conditionati [...].” ASMo, Archivio per Materie, Arti Belle, Pittori, Busta 16/14.	23 SEPTEMBER 1598 Leandro Grillenzoni aus Ferrara an Cäsare von Este in Modena: „[...] ich sende das Gemälde der Magdalena und jenes der Violante, für welches sich der Balbo nicht auch zufrieden gab, dass ich ihm zweihundert Scudi geben würde [...] die beiden Bilder sind in einer Kasette, von einem Maler ausgebessert, und in einem sehr guten Zustand [...]“
A. Ballarin, Il Camerino delle Pitture di Alfonso I, Tomo terzo, Documenti per la storia dei Camerini di Alfonso (1471 – 1634). Regesto generale, Citadella (Padua) 2002, S. 290. .	

DIE KUNSTLITERARISCHEN QUELLEN

Carlo Ridolfi, Le Maraviglie dell’Arte, Venedig 1648.

“Uno de’più eccellenti fù quello di certa Dama, detta la Gattina, con chiome cadenti giù per le spalle, cinte da un nastro vermiglio, risplendenti à guisa d’aurate fila”.

„Eines der hervorragender ausgeführten ist jenes einer gewissen Dame, die Katze genannt, mit über die Schultern herab fallenden Haaren, umwunden von einem zinnoberroten Band, glänzend wie golden gesponnenes Garn.“

Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte. Ovvero. Le vite degli illustri pittori, veneti e dello stato*. 1. Teil, Venedig 1648, herausgegeben und mit Kommentaren von Detlev Freiherr von Hadeln, Berlin 1914, S. 168.

Marco Boschini, La carta del navegar pitoresco, Venedig 1660.

”Ghè xè quela Viola, o Violante,
Che fin Tician ghè volse dar del naso
Al bon odor; del resto quà mi taso:
Che no'l fù miga un vicioso amante.”

*„Das ist die Viola oder Violante,
deren guter Duft schließlich Tizian in die Nase stieg,
sodass mir übrigens scheint,
dass er gar ein lasterhafter Liebhaber war.“*

Marco Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, Rom 1966, S. 368.

DIE INVENTARE²⁴⁹

Hamilton-Inventar

um 1637

No. 29 A picture of a woman called the faire Catt a rare piece Pal 3 & 2 Titian ... 200
At Whitehall the K.

No. 29 Ein Bildnis einer Frau, genannt die blonde Katze, ein seltenes Stück, Pal 3 & 2
Tizian ... 200
In Whitehall

Ellis K. Waterhouse, *Paintings from Venice for Seventeenth-Century England: Some records of a forgotten Transaction*, in: *Italian Studies*, VII, Cambridge 1952, S. 1-23, hier: S. 15.

²⁴⁹ Es werden nur die beiden Inventare angeführt, die nach der Katalogausgabe 1991 des Kunsthistorischen Museums in Wien die Provenienz der heute in der ständigen Ausstellung des Museums zu besichtigenden „Violante“ aus der Sammlung Bartolomeo della Naves über den späteren Besitzer Erzherzog Leopold Wilhelm ableiten.

Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich

14. JULI 1659

INVENTARIUM

F.11 *aller unndt jeder Ihrer hochfürstlichen Durchleücht Herrn Herrn Leopoldt Wilhelmen
Ertzhertzogen zue Österreich, Burgundt etc. zue Wienn vorhandenen Mahllereyen,
Zaichnungen, Handtrüesz, item der stainen unndt metallenen Statuen unndt
andern Figuren, so den vierzehenden Monathstag July im Jahr
tausend sechs hundert neun und fünffzig durch die ver-
ordnete und zu End unterschribene Commissarios
beschrieben und vollendet worden.*

Verzaichnusz der italianischen Stuckh gezeichnet mit Creutz.

57'.

242. *Ein Contrafait von Öhlfarb auff Holcz einer venetianischen
Damen, la bella gatta genannt, mit gelb fliegenden Haaren
undt blossen Brüssten, das Klaidt dunckhelgelb und blaw.
In einer verguldeten und aufgeschnittenen Ramen,
hoch 3 ½ Spann 2 Spann 8 Finger braith.
Vom alten Palma Original*

Adolf Berger, Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich. Nach der Originalhandschrift im Fürstlich Schwarzenberg'schen Centralarchive, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 1, 1883, S. LXXXIX-CLXXVII, hier S. C.

ABSTRACT

Die Ergebnisse aus der Interpretation der Quellen zu den in der Arbeit abgehandelten Porträts werden der Reihe nach angeführt:

- In der Forschung blieb die Frage nach der genauen Datierung des *Ersten Porträts Alfonso I. d'Estes* offen. Der von der Verfasserin vorgebrachte Datierungsvorschlag von 1527/28 resultiert aus einer inhaltlichen Deutung des Porträts *Alfonso I. d'Estes* des MetMus of Art in New York in Zusammenhang mit der politischen Lage, die aus dem unpublizierten Dokument vom 19. Dezember 1527 zu entnehmen ist.
- Weiters wurde die von Lodovico Dolce im *Dialogo della pittura* erwähnte Bezahlung von 300 Scudi für das *Erste Porträt* unter Zuhilfenahme der Numismatik in Dukaten umgerechnet. Dadurch konnte ein vergleichbarer Richtsatz für eine dokumentarisch belegte Zahlung in dieser Währung erstellt werden.
- Der nach der Vollendung der *Camerinobilder* offensichtlich gestiegene Marktwert des Künstlers ließ auf eine Ausführung des Gemäldes 1527/28 schließen.
- Die Provenienz des als verschollen geltenden *Zweiten Porträts Alfonso I. d'Estes* blieb bis heute ungeklärt. Im Zuge der Recherchen unterzog die Verfasserin wesentliche Teile einer Abschrift eines 1882 von Adolfo Venturi veröffentlichten Inventars der Galleria Estense di Modena einem eingehenden Studium, da dort unter den Eintragungen zu Tizian ein „*Ritratto di Duca Alfonso*“ erscheint. An Hand der heute bekannten Provenienz einiger, in der Auflistung erscheinenden Gemälde wurde der Versuch unternommen, das undatierte Inventar einer Zeitspanne zuzuordnen.
- In der Provenienz der *Laura Dianti* wurde von der Verfasserin die noch heute in der Literatur mit „um 1599“ angegebene Anlage eines Prager Inventars berichtigt. Die Autorin schloss sich der bereits von Heinrich Zimmermann 1905 dokumentarisch belegbaren Datierung des Inventar von „um 1618-1620“ an.
- Erwähnenswert ist die aus den 1643 verfassten Dokumenten des „*Ristretto*“ hervorgehende Existenz eines Porträts der *Laura Eustochia* am Hof von Modena. Da sich das Original 1643 bereits am kaiserlichen Hof in Prag befand, könnte es sich um die noch heute in Modena befindliche Kopie der *Laura Dianti* Tizians handeln.

- Nach genauerer Betrachtung dieser Kopie vor Ort machte sie den Eindruck einer greifbaren Ähnlichkeit mit dem Antlitz der *Venus Anadyomene* von Tizian.
- Die in der Arbeit angeführten Dokumente enthielten keinen Hinweis auf eine Porträtierung des Tommaso Mosti. Die Verfasserin kam zu folgender Ansicht: Es ist anzunehmen, dass der Auftrag für die Ausführung des *Porträts des Tommaso Mosti* vom Dargestellten selbst kam und daher auch im Briefwechsel des estensischen Hauses keine Erwähnung findet.
- Ausgehend von der stilistischen Heterogenität des Gemäldes wird folgender Datierungsvorschlag unterbreitet: Tizian könnte den Dargestellten am Hof von Ferrara um die Zeit der Ausführung des *Zinsgroschens* zu porträtieren begonnen, in Venedig weitergearbeitet und 1526 vollendet haben.
- Aus den von der Verfasserin bearbeiteten Dokumenten des estensischen Hauses von 1598 wird ersichtlich, dass ein Gemälde der *Violante* in Modena existierte. Aus diesen Schriftstücken konnte weiters entnommen werden, dass es von Cesare I. d'Este um den Preis von 200 Scudi wieder erworben wurde. Erwähnenswert ist darin auch die Bezeichnung *Violantes* als Geliebte Tizians.
- In einem der in der Provenienz der *Violante* des Kunsthistorischen Museums in Wien angegebenen Inventar; der Hamilton List A, wird der Wert des Gemäldes mit 200 Dukaten angegeben. Auffallend ist die im Gegensatz zu anderen, in derselben Liste verzeichneten Porträts auffallende Höhe des Preises. Diese lässt den Schluss zu, dass es sich um ein seltenes Stück handelte, dass ob seiner Qualität hoch geschätzt wurde.
- Carlo Ridolfi erwähnte 1648 in den *Maraviglie dell'Arte* ein Porträt einer „*la bella gatta*“. Diese Äußerung wird in der Literatur auf die Wiener *Violante* bezogen. Abschließend sei noch erwähnt, dass sich die Verfasserin dieser Ansicht nicht anschließen konnte, da sich die Beschreibung Ridolfis im Detailstudium des Porträts als nicht zutreffend erwies.

Der Abbildungsteil wird gesondert elektronisch hochgeladen und kann auch in der gedruckten und hart gebundenen Version eingesehen werden.

LEBENS LAUF

Vor-und Zuname: Elisabeth Pokorny-Waitzer
Geburtsdatum: 14.12.1956
Geburtsort: Wien
Wohnadresse: Hernalser Hauptstr. 197/8-9
Ort: A-1170 Wien
Handy: 0699 10 20 96 08
Email: elisa-pokorny@gmx.at



Schul Ausbildung:

Volksschule	1963/64-1966/67
Gymnasium	1967/68-1974/75

Berufsausbildung:

Büropraxiskurs am WIFI	1977
Schule für allgemeine Krankenpflege	1979-1982

Weitere Ausbildungen:

Kunstschule Wien/Abteilung Bildhauerei	1991-1993
Studium an der Universität Wien/Kunstgeschichte	2000-2008

Berufstätigkeit:

Karenz	1982-1985
Diplomkrankenschwester	1985-2000

Derzeitige Tätigkeit:

Museumsaufsicht/Studentenpool KHM

Sprachkenntnisse:

Deutsch, Englisch, Französisch, Italienisch

Studienaufenthalte im Ausland:

Stipendium für kurzfristiges, wissenschaftliches Arbeiten im Ausland
Venedig, Modena
Förderungsstipendium der Universität Wien für Diplomanden
Venedig, Padua, Modena