



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Zwischen Heiligkeit und Verführung
Die Europa-Darstellung bei Bernardo Strozzi im Kontext
barocker Ideale und antiker Mythen

verfasst von | submitted by

Eva Hitzler B.A.

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Stefan Albl Privatdoz.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	1
2 Biographischer Hintergrund und künstlerische Entwicklung	6
2.1 Genuesische Anfänge: Vom Kapuziner zum Maler	7
2.2 Venedig: Künstlerische Befreiung und neue Ausdrucksformen	10
3 Strozzi's Raub der Europa: Beschreibung, Kontext und Analyse	12
3.1 Bildbeschreibung	13
3.2 Mythologischer Hintergrund	14
3.3 Analyse: Verhältnis zu Dolces Vorlage	19
4 Weibliche Schönheit und Heiligkeit: Strozzi's sakrale Frauenfiguren	26
4.1 Das Martyrium der heiligen Justina: Gestik und Spiritualität	27
4.2 Vergleich: Martyrium der heiligen Justina und Raub der Europa	29
4.3 Himmelfahrt Mariens mit dem heiligen Raimund von Peñafort	30
4.4 Vergleich: Himmelfahrt Mariens und Raub der Europa	31
4.5 Minerva als allegorische Heroine	33
4.6 Vergleich: Minerva und Raub der Europa	34
5 Werkstattpraxis, ikonographische Vertiefung und Rezeptionskontext	35
5.1 Werkstattorganisation und ein rationalisiertes Formenrepertoire	36
5.2 Malerische Virtuosität und kompositorische Meisterschaft	37
5.3 Die Frage der Autorschaft: Spezialisierung und der kreative Schaffensprozess	38
5.4 Die Rhetorik der Details: Tiere, Flora und Hände als konstitutive Bedeutungsträger	39
5.4.1 Die Hunde bei Strozzi	39
5.4.2 Die Darstellung des Stieres	40
5.4.3 Strozzi's florale Elemente	41
5.4.4 Strozzi's Handrhetorik	42
5.5 Kontext und Auftraggeber: Das Rätsel der Provenienz und ein mögliches Profil	44
6 Strozzi's Auseinandersetzung mit Paolo Veronese	48
6.1 Bildbeschreibung: Veroneses Raub der Europa	49
6.2 Inszenierung vs. Affekt: Ein stilistischer Vergleich	50
6.3 Exkurs: Der Raub der Europa als Hochzeitsallegorie	51
6.4 Vergleich: Veroneses und Strozzi's Raub der Europa	53
7 Strozzi's Auseinandersetzung mit Tizian	55

7.1 Das Vermittlungsproblem: Rezeptionswege von Tizians Komposition.....	56
7.2 Tizians Poesia: Entstehung und Komposition.....	57
7.3 Bildbeschreibung: Dynamik und Affekt	58
7.4 Das Pendant: Perseus und Andromeda im Vergleich	59
7.5 Deutungskonflikte: Zwischen Gewalt und Ästhetisierung.....	60
7.6 Maltechnik und politische Dimension	62
8 Synthese der Nachahmung: Strozzi's Positionierung zwischen Tizian und Veronese	63
8.1 Die Pole der Tradition: Veroneses Inszenierung und Tizians Affekt	64
8.2 Strozzi's Synthese: Das kompositorische Gerüst Veroneses und Tizians Affektdramatik ..	64
8.3 Stilistische und affektive Parallelen	65
9 Die europäische Perspektive: Vergleichende Analyse	67
9.1 Der europäische Kontext: Peter Paul Rubens und Anthonis van Dyck als Impulsgeber	67
9.2 Raub der Europa im Kontext der europäischen Malerei des 17. Jahrhunderts	69
10 Die entblößte Brust – Ikonographie eines ambivalenten Zeichens.....	71
11 Ästhetisierte Gewalt?	74
11.1 Semantik des ‚Raubes‘ – Etymologie und kunsthistorische Implikationen	74
11.2 Exkurs: Die Altersasymmetrie als zusätzlicher Gewaltfaktor	75
11.3 Ethische Kritik und ästhetische Bewertung	76
11.4 Der weibliche Körper als Projektionsfläche: Geschlechterdiskurs im Cinquecento	78
11.5 Gewalt im Mythos – Der museale Umgang und die Forderung nach Transparenz	78
12 Conclusio	80
Literaturverzeichnis	84
Abbildungsnachweis	90
Abbildungen.....	94
Abstrakt (deutsch).....	138
Abstract (englisch)	140

1 Einleitung

Der Mythos vom *Raub der Europa* zählt zu den vieldeutigsten und am häufigsten rezipierten Sujets der europäischen Kunstgeschichte. Seine narrative Ambivalenz – angesiedelt zwischen göttlicher Verführung, erotischer Aufladung und offener Gewalt – bot Künstlern über Epochen hinweg Raum für vielfältige Interpretationen. Besonders in der Frühen Neuzeit erlebte das Motiv eine außerordentliche Konjunktur. Diese intensive Rezeption war in die umfassende Wiederentdeckung antiker Literatur in der Renaissance eingebettet: Seit dem Quattrocento brachen Mythen wie jener der Europa den zuvor dominierenden christlichen Bilderkreis auf und wurden für die humanistische Kultur Italiens zu einem unerschöpflichen Reservoir an Geschichten, die nach bildlicher Umsetzung verlangten.¹

Auch der in Genua geborene und später in Venedig tätige Maler Bernardo Strozzi hat sich mit diesem Sujet auseinandergesetzt. Ausgangspunkt dieser Untersuchung ist Strozzi's monumentales Gemälde *Raub der Europa* (Abb.1) (1640–1644, Nationalmuseum Poznań), das als zentrales Referenzwerk dient und die Analyse leitet. Das Werk gilt zugleich als Höhepunkt seiner venezianischen Schaffensphase und markiert damit einen entscheidenden Moment in seiner künstlerischen Entwicklung.

Die vorliegende Masterarbeit entwickelt eine doppelte These zur Interpretation dieses Hauptwerkes. Zunächst wird die Figur der Europa selbst als eine „profane Heilige“ analysiert: Ihre Inszenierung übernimmt formale und gestische Strategien aus Strozzi's sakralem Figurenrepertoire und transzendiert damit die konventionelle Dichotomie zwischen heiligem und profanem Bildsujet. Dieser transikonografische Transfer bildet die erste zentrale Untersuchungsebene und wird anhand von Strozzi's weiblichen Heiligendarstellungen nachgewiesen. Er führt zur Frage, inwiefern seine Inszenierung weiblicher Präsenz eine ikonografische Kontinuität zwischen religiöser und mythologischer Sphäre aufweist.

Darauf aufbauend wird das Gemälde als Resultat einer künstlerischen Synthese verstanden: Strozzi verbindet in seiner Komposition das formale Erbe Paolo Veroneses mit der affektiven Dramatik Tizians und schafft so eine eigenständige, für den venezianischen Barock charakteristische Bildlösung. Die zweite Leitfrage zielt daher darauf ab, die spezifischen Anleihen bei diesen beiden Vorbildern zu identifizieren und zu analysieren, wie Strozzi sie zu einer neuen malerischen und narrativen Einheit verschmilzt.

¹ Mundt 1988, S.115.

Diese beiden Perspektiven – die figurale Synthese zur „profanen Heiligen“ und die stilistische Synthese zwischen Veronese und Tizian – ergänzen sich und ermöglichen eine umfassende Würdigung von Strozzi's künstlerischer Innovation im Umgang mit dem antiken Mythos.

Um diesen doppelten Ansatz zu verfolgen, folgt die Arbeit einem klar strukturierten Aufbau. Die Untersuchung beginnt mit einer biografischen Kontextualisierung des Künstlers. Dabei wird Strozzi's künstlerischer Werdegang – von seinen frühen Jahren als Kapuziner in Genua bis zu seiner Etablierung als führender Maler im Venedig der 1630er und 1640er Jahre – nachgezeichnet, da diese prägenden Stationen sein hybrides Stilprofil zwischen genuesischem Naturalismus, religiöser Innerlichkeit und venezianischem Kolorit begründen.

Daran anknüpfend folgt eine detaillierte Analyse des Gemäldes *Raub der Europa*, die ihren Ausgangspunkt bei Ludovico Dolce's volkssprachlicher Nacherzählung des Mythos nimmt. Dolce übertrug den ovidischen Stoff (*Metamorphosen*, Buch II, Verse 833-875)² in seiner 1553 in Venedig erschienenen Übersetzung *Le Trasformationi* frei in Verse und bot mit dieser Ausgabe ein wichtiges Zeugnis für die Rezeption des Europa-Mythos im italienischen Cinquecento und Seicento.³ Dieses Vorgehen erlaubt es, Strozzi's spezifische Transformation und Interpretation des Stoffes in einer affektgeladenen, barocken Bildlösung zu isolieren und zu bewerten. Diese Analyse bildet die Grundlage für die zentrale These der Arbeit.

Im Anschluss wird der transikonografische Transfer systematisch untersucht. Durch den Vergleich mit ausgewählten weiblichen Heiligendarstellungen aus Strozzi's Œuvre wird das Fortwirken eines wiedererkennbaren gestischen und kompositorischen Formenrepertoires nachgewiesen. Diese ikonografische Kontinuität macht Europas Ambivalenz als „profane Heilige“ sichtbar und verdeutlicht, wie Strozzi seine Bildsprache über Motivgrenzen hinweg adaptiert. Die hier aufgezeigte Methode der Motivadaption wirft unmittelbar die Frage nach den konkreten Bedingungen ihrer Entstehung auf. Daher kontextualisiert das folgende Kapitel diese Befunde durch eine Untersuchung von Strozzi's künstlerischer Praxis und Werkstattökonomie und ermöglicht so ein vertieftes Verständnis seines Œuvres.

Den analytischen Kern bildet die Untersuchung von Strozzi's künstlerischen Bezugnahmen. Zunächst werden das unmittelbare venezianische Vorbild, Paolo Veroneses *Raub der Europa*, sowie die als vermittelt angenommene Inspirationsquelle Tizians gegenübergestellt. Aufbauend

² Ovid 1977.

³ Dolce 1553.

auf den Erkenntnissen dieses Vergleichs wird die Perspektive in einem paneuropäischen Rahmen erweitert, der Werke von Simon Vouet, Guido Reni und Guido Cagnacci einbezieht, um Strozzi's Position innerhalb der zeitgenössischen Auseinandersetzung mit dem Sujet präzise zu konturieren.

Die vergleichende Analyse mit den zeitgenössischen Europa-Darstellungen offenbart ein auffällig wiederkehrendes ikonografisches Merkmal: die entblößte Brust der Protagonistin. Diese Beobachtung leitet zu dem weiteren Kapitel über, das die vielschichtige Semantik dieses Motivs systematisch untersucht. Anhand von Strozzi's eigenem Œuvre – in dem das Motiv ebenfalls prominent, jedoch strategisch auf die Begleiterin verschoben auftritt – wird seine ambivalente Bedeutung zwischen erotischer Konnotation, allegorischer Aufladung und Zeichen der Verletzlichkeit herausgearbeitet.

Auf die ikonologische Analyse folgt die kritische Reflexion der Gewaltdarstellung. Die vergleichende Betrachtung der künstlerischen Interpretationen dient dabei als Ausgangspunkt, um die ästhetisierende Tradition des Mythos und deren begriffliche Verschleierung („Raub“ vs. „Vergewaltigung“) zu analysieren. In einem letzten Schritt wird untersucht, inwiefern die bildliche Inszenierung den gewaltsamen Kern der dolceschen Vorlage verharmlost, romantisiert oder politisch instrumentalisiert.

Um Strozzi's spezifische Bildsprache im Kontext des *Raubes der Europa* angemessen einordnen zu können, ist der bisherige Forschungsstand differenziert zu berücksichtigen. Die kunsthistorische Auseinandersetzung mit Bernardo Strozzi konzentrierte sich bislang vor allem auf Fragen der stilistischen Entwicklung, der venezianischen Einflussnahme sowie auf Probleme der Zuschreibung und Werkchronologie. Grundlegend sind hierbei die Monografien von Luisa Mortari von 1966⁴ und 1995⁵, die Strozzi's Werk konsequent aus der Perspektive venezianischer Maltradition interpretiert. Camillo Manzitti, 2018⁶, hat diese Position kritisch revidiert und insbesondere im *Raub der Europa* ein Schlüsselwerk identifiziert, in dem sich Strozzi's malerische Reife und seine bewusste Auseinandersetzung mit Veronese paradigmatisch verdichten. Michael Milkovich's Monographie unter dem Namen *Bernardo Strozzi. Paintings and*

⁴ Mortari 1966.

⁵ Mortari 1995, S.68.

⁶ Manzitti 2018, S.27.

drawings, von 1967, listet unter anderem die Heiligendarstellungen übersichtlich auf und bietet einen Überblick zu Strozzi's sakralem Schaffen.⁷

Einen entscheidenden methodischen Impuls für die vorliegende Arbeit liefern die jüngeren Studien von Anna Orlando und Daniele Sanguineti (2023)⁸, die Strozzi's Werk konsequent aus dem Spannungsfeld zwischen klösterlicher Spiritualität und profaner Sinnlichkeit heraus lesen. Ihre Beobachtungen zur affektiven Körperinszenierung, zur Übertragbarkeit sakraler Gestik und zur emotionalisierten Bildrhetorik bilden eine zentrale Grundlage für die hier entwickelte These der „profanen Heiligen“. Auch der Sammelkatalog *L'officina di Bernardo Strozzi* aus der Galleria Nazionale di Palazzo Spinola in Genua liefert wesentliche Hinweise zu Strozzi's Heiligen-darstellungen.⁹

Der Aufsatz von Elisabeth Oy-Marra *Der Mythos „Europa“ in der Kunst* von 2012 thematisiert die Entwicklung der Darstellungen des Sujets und konzeptualisiert sie mit dem politischen Geschehen der jeweiligen Zeit.¹⁰ Auch das Buch von Heinz R. Hanke von 1967 *Die Entführung der Europa. Die Fabel Ovids in der europäischen Kunst*, schafft übersichtliche Vergleiche und zeigt die erkennbaren Veränderungen anhand zahlreicher *Europa*-Darstellungen.¹¹

Für den Vergleich mit Veroneses *Europa* beziehe ich mich auf den Ausstellungskatalog von Paola Marini und Bernard Aikema *Paolo Veronese. L'illusione della realtà* zu der gleichnamigen Ausstellung von 2014 in London und Verona. Carlo Corsato spricht in diesem Katalog von der inszenierten Triumphprozession welche Veronese in seinem Werk erschafft.¹² Auch Anne-Sophie Molinié sowie David Rosand thematisieren in denen von ihnen erschienenen Monographien *Véronèse. Le triomphe de la couleur* (2009)¹³ und *Paolo Veronese* (2023)¹⁴ seine Arbeitsweise und gehen detailliert auf die Europa Darstellung aus dem Palazzo Ducale in Venedig ein.

⁷ Milkovich 1967.

⁸ Orlando/ Sanguineti 2023.

⁹ Pesenti 1981, S.24.

¹⁰ Oy-Marra 2012.

¹¹ Hanke 1967.

¹² Corsato 2014, S.234.

¹³ Molinié 2009.

¹⁴ Rosand 2023.

Für die vermittelte Inspirationsquelle Tizian ist Rona Goffens grundlegende Studie *Titian's Women* (1997)¹⁵ zentral. In deutlicher Abgrenzung dazu steht der jüngere Ausstellungskatalog von Nathaniel Silver für das Isabella Gardner Museum *Titan's Rape of Europa*¹⁶, welcher zwar den aktuellen Diskurs aufgreift, sich aber weitgehend auf ältere, affirmativ-ästhetisierende Lesarten beschränkt und die Gewalt des Sujets als reine „Verführung“ verklärt. Einen entscheidenden Gegenpol und eine konzeptuelle Brücke zum letzten Kapitel dieser Arbeit bildet der kritischere Ansatz von Anne-Marie Eaton *Where Ethics and Aesthetics Meet: Titian's Rape of Europa*¹⁷. Eaton dekonstruiert die ästhetisierende Tradition und legt die ethische Ambiguität der Darstellung frei, was den Weg für eine gewaltkritische Analyse ebnet.

Diese Perspektive wird durch geschlechter- und gewaltkritische Forschungsansätze fundiert, die in der spezifischen Strozzi-Forschung bislang kaum Beachtung fanden. Diane Wolfthals Studien zur Darstellung sexualisierter Gewalt in der Frühen Neuzeit *Images of rape. The Heroic tradition and its alternatives*¹⁸ (1999) zeigen, wie ästhetische Strategien der Emotionalisierung und Mythologisierung gewaltsame Kerne entschärfen. Ihr Modell der Ambivalenz zwischen Gewalt und Begehren ist für die Analyse von Strozzi's Inszenierung zentral. Den konkreten musealen und kuratorischen Kontext, in dem solche Werke heute rezipiert werden, adressieren Lara Perry und Elke Krasny *Against Sexual Violence in the Museum: Art, Curating, and Activism*¹⁹, (2023). Ihre praxisorientierten Vorschläge zur transparenten Vermittlung bieten einen zeitgenössischen Reflexionsrahmen, der die historische Analyse mit aktuellen ethischen Debatten verschränkt.

Während die Strozzi-Forschung bislang selten explizit geschlechtertheoretisch argumentiert, erlaubt der Rückgriff auf übergeordnete kunsthistorische Diskurse zur Darstellung sexualisierter Gewalt und weiblicher Körper eine neue Perspektivierung des *Raubes der Europa*. Diane Wolfthal hat in ihren Studien zur frühneuzeitlichen Bildkultur eindrücklich gezeigt, wie Darstellungen von Entführung und Vergewaltigung durch ästhetische Strategien der Verklärung, Emotionalisierung und Mythologisierung entschärft und zugleich legitimiert werden. Ihre Analyse der Ambivalenz zwischen Gewalt und Begehren ist für die Interpretation von Strozzi's Bildkomposition zentral, da sie die ästhetisierte Gewaltstruktur des Mythos offenlegt, ohne diese auf moralische Eindeutigkeit zu reduzieren.

¹⁵ Goffen 1997.

¹⁶ Silver 2021.

¹⁷ Eaton 2003.

¹⁸ Wolfthal 1999.

¹⁹ Perry/ Krasny 2022.

Die vorliegende Arbeit verbindet diese kunsttheoretischen Ansätze erstmals systematisch mit der Strozzi-Forschung. Sie versteht den *Raub der Europa* nicht nur als stilistische Synthese zwischen Veronese und Tizian, sondern zugleich als ikonographisches Experiment, in dem religiöse Bildformeln, affektive Körperrhetorik und mythologische Gewaltästhetik bewusst miteinander verschränkt werden. Damit schließt die Arbeit eine Forschungslücke, indem sie Strozzi's Gemälde sowohl in die venezianische Maltradition als auch in den übergeordneten Diskurs zur Darstellung weiblicher Körper, Gewalt und Begehren in der Kunst der Frühen Neuzeit einordnet.

Ziel der Masterarbeit ist es, Strozzi's *Raub der Europa* als Resultat einer vielschichtigen Auseinandersetzung mit künstlerischen Vorbildern, ikonografischen Traditionen und theologischen wie gesellschaftlichen Diskursen seiner Zeit zu deuten. Sie soll aufzeigen, wie Strozzi durch die Synthese unterschiedlicher Bildquellen und die bewusste Brechung konventioneller Motive eine eigenständige, affektintensive Interpretation des Mythos schuf, die bis heute eine kritische Reflexion herausfordert.

2 Biographischer Hintergrund und künstlerische Entwicklung

Bernardo Strozzi (1581–1644) zählt zu den am intensivsten erforschten Malern des genuesischen Barock.²⁰ Seit dem frühen 20. Jahrhundert wurde sein Œuvre in zahlreichen Studien sowohl im genuesischen als auch im venezianischen Kontext untersucht. Sein künstlerischer Werdegang ist eng mit den beiden Städten Genua und Venedig verbunden, in denen er zunächst als Kapuziner, später als freischaffender Maler wirkte. Die unterschiedlichen kulturellen, religiösen und künstlerischen Prägungen dieser Orte hinterließen deutliche Spuren in seinem Schaffen.²¹

Dieses Kapitel rekonstruiert Strozzi's Entwicklung von der genuesischen Frühphase bis zur venezianischen Spätzeit. Im Mittelpunkt stehen stilistische Eigenheiten, thematische Schwerpunkte sowie die Frage, wie sich seine Malweise im Wechsel der Wirkungsstätten veränderte, insbesondere in der Darstellung weiblicher Figuren.

²⁰ Orlando/ Sanguineti 2023, S.13.

²¹ Manzitti 2018, S.24.

Ein Blick auf Bernardo Strozzi's Gesamtwerk macht die thematische Dominanz der religiösen Malerei deutlich, was den außergewöhnlichen Charakter des *Raub der Europa*- Gemäldes umso stärker hervortreten lässt. Sein Œuvre wird nahezu vollständig von sakralen Sujets bestimmt – von den intimen Andachtsbildern seiner Klosterzeit bis zu den großformatigen Altarbildern seiner genuesischen und venezianischen Reife.

Profane Themen treten vergleichsweise selten und spät auf. Erst mit seiner Übersiedlung nach Venedig entfaltet sich Strozzi's weltliches Œuvre in zwei charakteristischen Genres: in einer Reihe florider Blumenstillleben und in Porträtaufträgen für die dortige Elite, die seine wirtschaftliche Etablierung dokumentieren. Noch seltener als diese Bildnisse sind allegorische und mythologische Darstellungen. Tatsächlich beschränkt sich das mythologische Segment in Strozzi's Gesamtschaffen auf eine exklusive Gruppe von nur etwa drei Gemälden, zu denen der *Raub der Europa* als herausragendes Beispiel zählt.²² Vor diesem Hintergrund erweist sich die Malerei nicht nur als ein künstlerisches Spitzenwerk, sondern auch als thematische Rarität. Das Gemälde fällt aus dem Kanon seiner typischen Auftragspraxis und spiegelt nicht seinen konventionellen Fachbereich wider, sondern vielmehr die besonderen intellektuellen und sammlerischen Kreise, die er in Venedig erreichte. Gerade diese Seltenheit macht es zu einem einzigartigen Schlüsselwerk für die Untersuchung jener Aspekte in Strozzi's Schaffen – wie die Darstellung bewegter weiblicher Figuren, narrativer Komposition und einer aufgelösten, lichterfüllten Malweise –, die in seinen religiösen Hauptwerken zwar angelegt, aber hier zur vollsten Entfaltung gelangen.

2.1 Genuesische Anfänge: Vom Kapuziner zum Maler

Bernardo Strozzi's künstlerischer Werdegang in Genua war von einer weitgehend eigenständigen Entwicklung geprägt.²³ Geboren 1581 in bescheidene, aber angesehene Verhältnisse, begann er auf Wunsch des Vaters zunächst ein Literaturstudium.²⁴ Erst nach dessen Tod konnte sich der junge Strozzi um 1596, im Alter von etwa fünfzehn Jahren, seiner wahren Passion, der Malerei, zuwenden.²⁵ Seine Ausbildung absolvierte er zunächst bei dem lokal etablierten Maler Cesare

²² Diese Aussage basiert auf einer Durchsicht des gesamten erhaltenen gemalten Œuvres Strozzi's. Neben dem *Raub der Europa*, lassen sich lediglich eine allegorische *Minerva* (Abb.14) sowie fragmentarische Überreste einer *Diana*-Darstellung (Abb.18) als mythologische Werke identifizieren.

²³ “praticamente maestro di se stesso nella ricerca della propria strada” Vgl.: Manzitti 2018, S.11.

²⁴ Manzitti 2018, S.9.

²⁵ Ebd.

Corte, fand seine eigentliche künstlerische Prägung dann bei dem toskanischen Maler Pietro Sorri, der sich von 1596–1598 in Genua aufhielt. Sorris eigener Stil, der florentinische Formstrenge mit einer von Veronese inspirierten, leuchtenden Palette verband, wurde zum entscheidenden Impuls für den jungen Strozzi. In dieser kurzen Lehrzeit offenbarte sich bereits dessen außergewöhnliches Talent, mit dem er zum bescheidenen Unterhalt seiner verwitweten Mutter und Schwester beitrug.

Doch diese frühe künstlerische Entwicklung wurde 1598 unterbrochen, in dem er, im Alter von nur 17 Jahren, als Kapuziner in das Kloster San Barnaba eintrat.²⁶ Dieser Schritt war vermutlich weniger aus tiefer religiöser Berufung, sondern vielmehr aus wirtschaftlicher Notwendigkeit heraus zu erklären, in dem der Orden der doch verarmten Familie materielle Sicherheit bot. Aus dieser frühen Klosterzeit haben sich vor allem kleine Andachtsbilder erhalten, die den strengen Ordensregeln entsprachen. Exemplarisch steht dafür das früheste bekannte Gemälde Strozzi, *Die heilige Familie mit dem Johannesknaben* um 1600 (Abb.2). Seine einfache Komposition vor neutralem Grund, die zurückhaltende, von starkem Chiaroscuro bestimmte Farbigkeit sowie die intim-verschlossene Thematik sind charakteristisch für diese Schaffensphase. Solche Werke bestachen weniger durch malerische Virtuosität als durch ihre stille Eindringlichkeit, die den Betrachtenden unmittelbar Teil des Bildgeschehens werden lässt, und zeugen von Strozzi's Bestreben, nicht nur die Gebärde, sondern die „Wahrheit einer realen Handlung“ intensiv einzufangen.²⁷ Wie Manzitti betont, war Strozzi's künstlerische Entfaltung im Kloster stark reglementiert.²⁸

Ein entscheidender Wendepunkt war ein Porträtauftrag für den Generalkommissar des Ordens in Voltri um 1608. Die überzeugende Qualität dieses Werkes führte zu einer einmaligen, zeitlich begrenzten Malerlaubnis des Ordens, „nicht für immer, sondern nur solange, wie seine Schwester und Mutter ihn benötigten“.²⁹ Dies ermöglichte Strozzi ab etwa 1609, im Alter von fast 30 Jahren, ein freischaffendes Arbeiten, vermutlich auf dem väterlichen Gut in Campi.³⁰ Seine professionelle Laufbahn begann erst mit erheblicher Verzögerung, bedingt durch seine Jahre im Kapuzinerorden.

²⁶ Manzitti 2018, S.9.

²⁷ „[...]l'intensità di cogliere nell'immagine la verità di un atto reale.“ Vgl. Gavazza 1995, S.56.

²⁸ Manzitti 2018, S.10.

²⁹ „[...] non già per sempre; ma sol per quanto durasse il bisogno della sorella, e la vita della povera sua madre“ Vgl. Manzitti 2018, S.10.

³⁰ Ebd.

Die Werke dieser neuen Phase zeigen eine deutliche stilistische Experimentierfreude. Angeregt durch die kosmopolitische Kunstszene Genuas, assimilierte er verschiedene Einflüsse: den dramatischen Naturalismus des Caravaggismus, den er in Sammlungen wie der der Brüder Doria studierte, sowie die lockere Pinselführung und leuchtende Farbigkeit flämischer Meister wie Rubens und Van Dyck. Ein exemplarisches Beispiel hierfür ist die um 1615 entstandene *Anbetung der Hirten* (Abb.3), in der sich diese unterschiedlichen Impulse bereits in einer eigenständigen Bildlösung verdichten.

Das Gemälde verbindet eine stark affektive Lichtregie und eine intime Nähe der Figuren – charakteristisch für den Caravaggismus – mit einer auffallend freien, pastosen Behandlung der Farbflächen. Besonders in den Gewändern, den inkarnatfarbenen Partien und der atmosphärischen Durchdringung von Licht und Schatten zeigt sich eine malerische Lockerheit, die über ein rein naturalistisches Konzept hinausgeht.

Anders als zeitgenössische Künstler entwickelte Strozzi seine eigenständige Malweise weniger durch intellektuelle Systematik als durch die unmittelbare Praxis und eine zunehmend dynamische, pastose Führung des Pinsels.³¹

Sein künstlerischer Durchbruch manifestierte sich in prestigeträchtigen Aufträgen, darunter Deckenfresken im Palazzo Doria und zahlreiche Gemälde für seinen wichtigsten Mäzen Giovanni Carlo Doria.³² Mit der Gründung einer eigenen Werkstatt im Jahr 1619 und Hauptwerken wie der monumentalen *Madonna mit Jesuskind und dem jungen Johannes dem Täufer* (Abb.4) um 1620 etablierte sich Strozzi endgültig. In diesem Gemälde tritt seine neu gewonnene malerische Souveränität besonders deutlich hervor: Die drei Bildprotagonisten lösen sich in kraftvollem Hell-Dunkel-Kontrast plastisch aus dem dunklen Hintergrund und entfalten eine nahezu bühnenhafte Präsenz. Die leuchtende Farbigkeit – insbesondere das satte Rot des Gewandes Mariens, das von Grün- und Weißtönen kontrapunktiert wird – verleiht der Szene eine sinnliche Opulenz, die über eine rein andächtige Funktion hinausgeht. Zugleich erzeugt Strozzi durch die offene Körperhaltung der Madonna und ihren direkt auf den Betrachter gerichteten Blick eine unmittelbare, fast greifbare Nähe. Die dargestellte Szene erscheint weniger als zeitlose Vision denn als reale, im Moment erlebte Handlung, in die der Betrachter aktiv einbezogen wird. Diese Verbindung aus affektiver Ansprache, körperlicher Präsenz und malerischer Freiheit

³¹ Pesenti 1981, S. 55.

³² Manzitti 2018, S.11.

markiert einen entscheidenden Schritt in Strozzi's Entwicklung und erklärt die rasch wachsende Nachfrage nach seinen Werken im genuesischen Adel.

Doch sein beruflicher Erfolg kollidierte zunehmend mit den Ordensregeln. Eine „heftige Sturmflut von Streitigkeiten“ – darunter eine Reihe von Rechtsstreitigkeiten ab 1625, insbesondere mit dem Adligen Luigi Centurione, sowie eine Anklage wegen seiner künstlerischen Tätigkeit – verschärfte den Konflikt.³³ Nach dem Tod seiner Mutter 1630 forderte der Orden seine Rückkehr. Trotz gescheiterter Kompromisse und eines Haftbefehls konnte Strozzi seine Werkstatt zunächst weiterführen, übergab sie schließlich aber seinen Schülern, bevor ihm um 1631/32 die Flucht nach Venedig gelang.³⁴

2.2 Venedig: Künstlerische Befreiung und neue Ausdrucksformen

Seine Ankunft in Venedig um 1631/32 fiel in eine Phase des tiefgreifenden kulturellen Umbruchs. Die verheerende Pestepidemie von 1630, welche die Stadt um ein Drittel ihrer Einwohner brachte, hatte den Kunstbetrieb nachhaltig geschwächt und etablierte Netzwerke gelockert.³⁵ Gerade diese Situation erwies sich für den zugewanderten Maler als Chance. Während viele einheimische Künstler in konventionellen Bahnen verharrten, bot Strozzi's hybrides Stilrepertoire – eine bereits in Genua erprobte Synthese, die sich unter anderem durch eine Verbindung von naturalistischen und koloristischen Elementen auszeichnete – eine stilistisch eigenständige Position innerhalb der venezianischen Malerei der 1630er Jahre.³⁶

Sein sofortiger Durchbruch und seine erfolgreiche Integration gründeten auf einer geschickten Ansprache verschiedener Auftraggeberkreise. Von der Republik Venedig selbst erhielt er renommierte staatliche Aufträge, darunter die Ausführung eines Deckenfreskos mit der *Allegorie der Bildhauerkunst* für die Biblioteca Marciana (Abb.5) im Jahr 1635. Wichtige kirchliche Institutionen vertrauten ihm große Altarbilder an, darunter San Nicolò da Tolentino für das er den *Hl. Laurentius verteilt Almosen* (Abb.6) schuf und San Benedetto. Zugleich avancierte er zum gefragten Porträtisten der politischen und kulturellen Elite; seine Bildnisse des *Dogen Francesco Erizzo* (Abb.7), des Kardinals Federico Corner oder des Komponisten Claudio Monteverdi bezeugen seinen gesellschaftlichen Aufstieg. In Intellektuellen wie dem Dichter

³³ „[...] fiera tempesta di controversie [...]“ Vgl. Gavazza 1995, S.56.

³⁴ Gavazza 1995, S.56.

³⁵ Manzitti 2018, S.24.

³⁶ Ebd.

Giulio Strozzi fand er wichtige Förderer.³⁷ Wenngleich die genauen Umstände ihrer Entstehung im Dunkeln bleiben, ist anzunehmen, dass für private Sammler aus diesen Kreisen schließlich seine seltenen mythologischen Werke wie der *Raub der Europa* entstanden, die ihm größere narrative und kompositorische Freiheiten erlaubten.

In Venedig vollzog sich die endgültige Verschmelzung seiner Einflüsse zu einem unverwechselbaren Personalstil, der einer raschen Entwicklung unterlag. Während frühe, noch in Genua begonnene Werke starke Hell-Dunkel-Kontraste und eine schwerere Stofflichkeit bewahren, entwickelt sich seine Bildsprache zunehmend hin zu einer freieren, theatralischeren Inszenierung. In der *Heilung des Tobias* (Abb.8) verdichtet Strozzi die Handlung durch eine eng geführte Gruppenkomposition, in der sich die Figuren überlappen, aufeinander reagieren und zu einem dynamischen Gefüge verschränken.³⁸

In seiner späten Schaffensphase, zu der auch der *Raub der Europa* zu zählen ist, erreicht Strozzi's Werk eine bemerkenswerte kompositorische Reife. Besonders auffällig sind neuartige Raumkonzeptionen und ein komplexes Farbverständnis, das auf ein präzise abgestimmtes Zusammenspiel von Farbklingen und Lichtführung abzielt.³⁹ Während Camillo Manzitti in dieser Phase einen gewissen Detailverlust konstatiert,⁴⁰ lässt sich dies am *Raub der Europa* differenzierter bewerten: Gerade in den floralen Ornamenten und stofflichen Details zeigt sich ein hoher Grad an malerischer Präzision und sorgfältiger Ausarbeitung.

Anhand von Werken wie *Madonna mit Kind* (Abb.9) wird sichtbar, dass seine Pinselführung immer kühner und skizzenhafter (*macchia*) wird, die Formen lösen sich zugunsten einer vibrierenden, lichtdurchfluteten Oberfläche partiell auf. Das Licht selbst wird zu einem diffusen, goldenen Fluidum, und die Palette hellt sich zu silbrigen, rosafarbenen und himmelblauen Tönen auf. Diese radikale Verflüssigung der Form bedeutete jedoch keine Abkehr von seinen Wurzeln, sondern deren höchste Steigerung und Synthese.⁴¹ Wie Luisa Mortari betont, schwingt das Spätwerk zwischen individueller Innovation und bewusster Rückbesinnung.⁴² Diese späten Arbeiten wie *die Verkündigung* (Abb.10) verbinden seine charakteristische pastose Technik mit

³⁷ Manzitti 2018, S.24.

³⁸ Ebd., S.26.

³⁹ Ebd., S.25.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Mortari 1995, S.68.

⁴² Ebd.

venezianischer Eleganz, während selbst in zurückhaltenderen Kompositionen wie der *Allegorie des Ruhms* (Abb.11) sein naturalistisches Detailinteresse erkennbar bleibt.⁴³

Zudem bewies Strozzi auch in Venedig seine technische Vielseitigkeit, in dem er weiterhin intime Andachtsbilder schuf und sich sogar erfolgreich als Ingenieur mit einem Projekt zur Lagunenregulierung betätigte.⁴⁴

Als Lehrmeister einer eigenen Werkstatt prägte Strozzi schließlich eine jüngere Künstlergeneration. Sein Tod am 2. August 1644 in seiner Wohnung in der Contrada di Santa Fosca beendete eine Karriere, die trotz aller biographischen Brüche von einer bemerkenswerten stilistischen Kontinuität und Steigerung geprägt war.

Bernardo Strozzi's Biographie ist eine exemplarische Geschichte künstlerischer Emanzipation. Aus den engen Grenzen des Genueser Klosters hatte er sich durch Experimentierfreude und professionelles Geschick befreit. In Venedig fand er die ideale Umgebung, um den genuesischen Naturalismus mit der venezianischen Farb- und Lichttradition zu einer revolutionär freien Maltechnik zu verschmelzen. Das dabei entstandene Werk verkörpert in seiner stilistischen Vielschichtigkeit die produktive Verschmelzung zweier großer Kunstlandschaften und sichert ihm damit den Rang eines der eigenständigsten und einflussreichsten Koloristen des italienischen Barock.⁴⁵

3 Strozzi's *Raub der Europa*: Beschreibung, Kontext und Analyse

Das folgende Kapitel nähert sich Bernardo Strozzi's monumentalem Gemälde *Raub der Europa* (Abb.1) in drei Schritten: Zunächst wird das Werk in seiner bildnerischen Gestaltung beschrieben. Anschließend folgt die Schilderung des mythologischen Hintergrundes, die vor allem auf Lodovico Dolce's volkssprachlicher Nacherzählung *Le Trasformationi* (1553) basiert, welche ihrerseits auf Ovid's *Metamorphosen* (Buch II, Verse 833–875) zurückgeht. Darauf

⁴³ Mortari 1995, S.68.

⁴⁴ Sanguineti 2019, S.384.

⁴⁵ Ebd., S.388.

aufbauend wird in der Analyse untersucht, inwieweit Strozzi sich an die literarische Vorlage hält und zugleich eine eigenständige Bildsprache sowie eine spezifische Interpretation des antiken Stoffes entwickelt.

3.1 Bildbeschreibung

Bernardo Strozzi's Gemälde *Raub der Europa*, entstanden zwischen 1640 und 1644, befindet sich heute im Nationalmuseum in Poznań, Polen. Das monumentale Werk ist in Öl auf Leinwand ausgeführt und misst 225 × 342 cm.

Das großformatige Gemälde lässt sich in zwei Personengruppen gliedern, die jeweils auf den beiden Bildhälften verteilt sind. Dennoch richtet sich der erste Blick des Betrachtenden auf den zentral platzierten weißen Stier, der dynamisch nach rechts aus dem Bild zu stürmen scheint. Auf seinem Rücken sitzt eine weibliche Figur, Europa, im Damensitz. Sie hält sich mit der linken Hand am Horn des Tieres fest, während die rechte seitlich ausgestreckt ist. Der Stier ist im Lauf gezeigt, mit vorgestreckten Vorderbeinen und erhobenem Kopf; Brust und Hörner sind mit prächtigem Blumenschmuck geschmückt. Die Frau trägt ein hellblaues, stoffreiches Kleid. Durch die Bewegung des Tieres sind ihre Beine ab Kniehöhe unbedeckt, am linken Fuß ist eine weiße Sandale sichtbar. Auch das Dekolleté bleibt frei und lässt ihre helle Haut im Licht erstrahlen. Ihr braunes Haar ist zu einem Kranz gebunden, in den Blüten eingeflochten sind. Der Blick ist nach oben gerichtet, die Wangen sind gerötet, der Mund leicht geöffnet. Zwischen Stier und Reiterin weht ein schwerer, roter Stoff mit goldenen Verzierungen.

Über der Hauptgruppe, aus Stier und Europa, schweben drei deutlich sichtbare Eroten sowie ein weiterer, dunkler gehaltener im Hintergrund. Sie sind in der typischen Gestalt nackter Kleinkinder mit Flügeln sowie Pfeil und Bogen dargestellt. Einer von ihnen scheint der Frau Blumen zu reichen. Während unter ihnen Wellen angedeutet sind, die auf Wasser, beziehungsweise ein Meer, verweisen, bildet die obere Bildhälfte eine bewaldete Landschaft.

Am rechten Bildrand lassen sich nur schemenhaft weitere Figuren erkennen, die durch ihre Haltungen und Gewänder als weiblich gedeutet werden können. Deutlicher ausgearbeitet ist die Figurengruppe auf der linken Bildhälfte: Hier tritt eine laufende Frau hervor, die der Reiterin zuzueilen scheint. Auch ihr linkes Bein ist entblößt, ähnliche Sandalen wie bei Europa werden sichtbar. Das gelbe Kleid ist auf Hüfthöhe von einem roten Tuch gerafft. Durch die Bewegung verrutscht das weiße Obergewand, sodass ihre rechte Brust entblößt ist. Mit ausgebreiteten

Armen läuft sie auf die Szene zu. Ihr dunkles Haar ist zurückgebunden und mit einem Band befestigt. Von ihrem Gesicht ist nur die rechte Hälfte erkennbar, deren gerötete Wangen und Gesichtsform auffällig an die Gestalt auf dem Stier erinnern. Ihr Blick ist klar auf diese gerichtet.

Hinter der Laufenden sind weitere weibliche Figuren gruppiert. Auch sie wenden ihre Blicke der Reiterin zu, manche greifen sich mit der Hand an die Brust, andere strecken die Arme aus. Hinter ihnen öffnet sich eine Blickschneise, die eine Bergkette und einen wolkenverhangenen Himmel sichtbar werden lässt. Die Gruppe ist ebenfalls in eine bewaldete Umgebung eingebettet.

Am unteren Bildrand, vor einem mit prächtigen Blumen gefüllten Korb, befindet sich ein kniehocher Hund mit weißem Fell und hellbraunen Flecken. Seine Rute ist aufgerichtet und seine Körperhaltung wirkt energetisch, wie sein Blick, der – wie bei den übrigen Figuren – auf den Stier sowie auf die sich auf ihm befindende Europa gerichtet ist.

Nachdem die bildnerischen Elemente und Figurenanordnungen des Werkes beschrieben wurden, soll nun der erzählerische Hintergrund der dargestellten Szene erläutert werden.

3.2 Mythologischer Hintergrund

Um die Grundlagen des dargestellten Mythos zu verstehen und eine fundierte Analyse des Gemäldes durchführen zu können, ist ein Blick auf die literarische Quelle unerlässlich, von der das gesamte Bildsujet ausgeht. Die Erzählung vom *Raub der Europa* wurde in der abendländischen Kultur vor allem durch Ovids *Metamorphosen* (Buch II, Verse 833–875)⁴⁶ überliefert. Der römische Dichter schildert darin, wie sich der Göttervater Jupiter in einen schneeweißen Stier verwandelt, um die phönizische Königstochter Europa zu verführen und sie nach Kreta zu entführen. Sein Text liefert nicht nur die Handlung, sondern auch zentrale visuelle und psychologische Details – von der Erscheinung des Stiers bis zur Gefühlswelt Europas –, die für die ikonographische Tradition maßgeblich wurden.

Für Strozzi's Darstellung kommt jedoch weniger Ovids lateinisches Original als vielmehr eine der volkssprachlichen Nacherzählungen in Betracht, die im italienischen Cinque und Seicento weite Verbreitung fanden. Eine besonders einflussreiche Übertragung war Lodovico Dolce's *Le*

⁴⁶ Ovid 1977.

Trasformationi, erstmals 1553 in Venedig.⁴⁷ Dolce erweiterte die ovidische Vorlage um eigene narrative Akzente und literarische Ausgestaltungen. Seine freie Paraphrase bot Malern wie Strozzi einen unmittelbar zugänglichen, volkssprachlich gefassten Mythos, der sich von der humanistischen Gelehrtentradition absetzte. Dass Dolce in diesem Zusammenhang den Namen Tizian nennt und dessen Fähigkeit preist, weibliche Schönheit vollkommen darzustellen, zeigt zudem, wie früh der Künstler mit dem Sujet verbunden wurde – noch bevor seine berühmte *Poesia* für Philipp II. entstand.⁴⁸

Der folgende Ausschnitt präsentiert den italienischen Originaltext von Dolces *Le Trasformationi* (Canto V) sowie eine deutsche Übersetzung, um die direkte Textgrundlage für den anschließenden Vergleich mit Strozzi's bildlicher Umsetzung bereitzustellen.

(Poi, che diede a costei la pena, quale
Si conveniva a Donna empia e crudele,
Quel torna al ciel; ma non vi ferma l'ale,
Che Giove pieno d'amoroso fele,
Senza narrar la causa del suo male,
Gli dice, Figlio mio buono e fedele,
Hor bisogna, che nuova cura prendi:
Onde a quel, che dirò, l'orecchio intendi.)

Cala in Fenicia al tuo natio terreno
Là sopra a Monti: e questo è il mio talento;
Ch'ove vedrai nel verde sito ameno
Del Re gir pascolando il grasso Armento,
Tu, presto come folgore e baleno,
Lo cacci al lito, u scherza l'aura e'l vento.
Gia vola, gia in Fenicia è il Messo fido;
E gia il Reale Armento è sopra il lido.

Quivi fra molte giovani e donzelle
La figliuola del Re stava a diletto;
Che bella potee dirsi oltra le belle
Di persona cosi, come d'aspetto.
Ne tal dipinse mai Zeusi, od Apelle,
Titian, ne Pittor altro perfetto:
Ne degna d'aguagliare a questa parmi,
Opra d'antichi, o di moderni marmi.

Non convengono ben, ne stanno insieme
Amore e Maestà. Giove, che serba
Le saetta, ch'ogn'un paventa e teme,
E scuote la Gran Macchina superba:

⁴⁷ Dolce 1553, Canto V, S. 56–57.

⁴⁸ Zur detaillierten Analyse von Tizians *Raub der Europa* und dessen Rezeption mehr in Kapitel 7.

Giove Re de gl'Iddij, che calca e preme
Co' piè le Stelle; hor umile ne l'erba,
Lasciando a dietro i seggi almi e lucenti,
Mugghia novello Bue fra rozi Armenti.

Bianca ha la pelle, come neve pura,
Neve da piede human non toccata ancora;
Ne bagnata da huomor di nube oscura,
Ch'Austro risolve a l'apparir di Flora.
Non parevan di man de la Natura
Fatte le belle corna; e a pena fuora
Spuntavan de la fronte; e in mezo a loro
Assai spatio lasciando, assembran d'oro.

Overo e Oriental Gemma lucente
L'uno e l'altro di lor pugna e contende.
Ha l'occhio chiaro; e non, ch'altrui spavente,
Ma di mirarlo ogn'un diletto prende.
Polputo e largo è il collo, e parimente
Ampia gozzaglia a meza gamba scende.
In fin di lui piu bello, o me' formato
Toro non hebbe mai campagna, o prato.

La bella Donna stupida il vagheggia,
E con non poco suo piacer lo mira;
E, benche queto e mansueto il veggia,
Toccar non l'osa, e in dietro si ritira.
Esso, che gli s'accosti par che chiegga,
E da be gliocchi suoi l'occhio non gira.
Ma contempla il suo bel lucido aspetto,
Quasi dicesse, Questo è il mio diletto.

In fine Europa assicurata prende
(Ch'Europa ha nome) alquanti vaghi fiori:
Gli porge a lui, che volentier l'attende,
E par, che con piacer gli fiuti e odori:
Poi per le bianche man la lingua stende,
Le bascia: e ben vo creder, che gliamori
Drizzar nel Toro alhor mille saette,
E levò tal, che poi basso non stette.

L'astuto Toro in tutti i gesti humano
Scherza con la Donzella: hor corre e salta:
Hor pone il fianco nel vezzoso piano,
Ove la terra piu l'herbetta smalta:
Hor invita a palpar la bella mano
Il petto suo, ch'Amor crudele assalta:
Hor le inchina la testa, e le sue corna
Ella di nove ghirlandette adorna.

Che piu? la bella Verginetta ascese
(Che non sapea, che bestia fosse questa)

Semplice il Toro, che non gliel contese,
Ma ripien d'allegrezza alza la testa.
Alhor verso del mar la strada prese,
Tra se facendo una incredibil festa.
Va passo passo per l'asciutte sponde;
Poi con la bella preda entra ne l'onde.

In fin, che'n picciol acqua caminare
Europa il vide; il cor tema non mosse:
Ma poi, ch'ella portar si vide in mare,
Si tenne morta; e tutta spaventosse.
Et ha le luci lacrimose e rosse.
Vna man tiene al corno, altra a la schiena:
Gonfia il vento la gonna, e in dietro mena.

Ne si veloce via per l'aria Augello,
Come il Toro Divin per l'onde porta
Il caro peso, e'l prezioso e bello
Thesoro, ond'egli solo è ladro e scorta,
Ove nudrito fu, nel fin l'apporta.
Quivi, lasciando le ferigne spoglie,
Fe si, che s'acchetar tutte sue doglie.

Deutsche Übersetzung:⁴⁹

(Nachdem jener jener Frau die Strafe gegeben hatte,
die sich für eine gottlose und grausame Dame geziemte,
kehrt er zum Himmel zurück; doch er hält dort nicht inne,
denn Jupiter, voll liebestrunkenem Groll,
ohne ihm die Ursache seines Schmerzes zu nennen,
spricht zu ihm: Mein Sohn, gut und treu,
nun gilt es, eine neue Aufgabe zu übernehmen:
darum richte dein Ohr auf das, was ich sagen werde.)

Begib dich nach Phönizien in dein heimatliches Land
dort hinauf zu den Bergen: und das ist mein Wille:
wo du auf grünem, lieblichem Platz
des Königs Herde grasen siehst,
da treibe sie, schnell wie Blitz und Strahl,
an das Ufer, wo die Lüfte spielen und der Wind.
Schon fliegt er, schon ist der treue Bote in Phönizien;
und schon ist die königliche Herde am Strand.

Dort unter vielen jungen Mädchen und Frauen
weilte die Tochter des Königs zum Vergnügen;
die man schöner nennen durfte als alle Schönen,
an Gestalt ebenso wie an Erscheinung.
Nicht malte sie so Zeuxis oder Apelles,

⁴⁹ Übersetzung ins Deutsche unter Verwendung des universitätseigen Übersetzungsprogramms und deepL, nach dem italienischen Original.

Tizian, noch ein anderer vollendeter Maler:
auch nicht würdig, dieser gleichgestellt zu werden, scheint mir
ein Werk aus antikem oder modernem Marmor.

Nicht fügen sich gut, noch stehen zusammen
Liebe und Majestät. Jupiter, der die Blitze verwahrt,
vor denen jedermann sich fürchtet und zittert,
und die große, stolze Himmelsmaschine erschüttert:
Jupiter, König der Götter, der mit seinen Füßen
die Sterne tritt und presst; nun demütig im Gras,
lässt er die erhabenen und leuchtenden Sitze hinter sich
und brüllt als neuer Stier unter groben Herdentieren.

Weiß ist seine Haut wie reiner Schnee,
Schnee, von Menschenfuß noch nicht betreten;
nicht benetzt vom Feuchtigkeitstropfen dunkler Wolke,
den der Südwind löst, wenn Flora erscheint.
Nicht von der Hand der Natur schienen
die schönen Hörner gemacht; und kaum
sprießten sie aus der Stirn hervor; und in ihrer Mitte
ließen sie reichlich Raum und glänzten wie Gold.

Oder es wetteifert und streitet vielmehr
jedes von ihnen mit einer leuchtenden orientalischen Edelstein.
Hell ist das Auge; und nicht, dass es jemand erschrecke,
sondern jeder empfindet Freude, es zu betrachten.
Fleischig und breit ist der Nacken, und gleichermaßen
reicht ein weites Wamme bis zum halben Bein herab.
Kurz, einen schöneren oder vollkommener geformten
Stier gab es nie auf Feld oder Wiese.

Die schöne Frau betrachtet ihn staunend voller Wohlgefallen,
und mit nicht geringer Freude schaut sie ihn an;
und obgleich sie ihn ruhig und sanftmütig sieht,
wagt sie nicht, ihn zu berühren, und zieht sich zurück.
Er, so scheint es, fordert, dass sie sich nähere,
und wendet das Auge nicht von ihren Augen,
sondern betrachtet ihr schönes, leuchtendes Antlitz,
als wollte er sagen: Dies ist meine Wonne.

Endlich fasst Europa Vertrauen und pflückt
(denn Europa heißt sie) einige zarte Blumen:
sie reicht sie ihm, der sie willig erwartet,
und scheint mit Wohlgefallen daran zu riechen und zu wittern;
dann streckt er die Zunge über die weißen Hände aus,
leckte sie: und ich will wohl glauben, dass Amor
da tausend Pfeile auf den Stier richtete
und einen so erhob, der danach nicht mehr senkte.

Der listige Stier, in allen Gebärden menschlich,
scherzt mit der Jungfrau: bald rennt und springt er,
bald legt er die Flanke auf den anmutigen Boden,

wo die Erde das Gras am dichtesten schmückt,
bald lädt er die schöne Hand ein, zu berühren
seine Brust, die der grausame Amor bestürmt,
bald neigt er das Haupt, und seine Hörner
schmückt sie mit neuen Kränzchen.

Was soll ich mehr sagen? Die schöne Jungfrau stieg hinauf
(denn sie wusste nicht, was für ein Tier dies war),
arg- und ahnungslos der Stier, der es ihr nicht verwehrte,
vielmehr, voller Freude, erhebt er das Haupt.
Da schlug er den Weg zum Meer ein,
bei sich selbst eine unglaubliche Freude empfindend.
Er geht Schritt für Schritt am trockenen Ufer entlang;
dann tritt er mit der schönen Beute in die Wellen.

Als Europa ihn im seichten Wasser waten sah,
da regte sich noch keine Furcht in ihrem Herzen;
doch als sie sich aufs Meer hinausgetragen sah,
da fühlte sie sich dem Tod geweiht und erschrak sehr.
Und ihre Augen sind tränenfeucht und rot.
Eine Hand hält sie am Horn, die andere am Rücken;
der Wind bläht das Gewand und führt es hinterher.

Nicht so schnell eilt ein Vogel durch die Luft,
wie der göttliche Stier über die Wellen trägt
die teure Last, den kostbaren und schönen
Schatz, dessen einziger Dieb und Führer er ist,
bis zu dem Ort, wo er genährt ward, am Ende bringt er sie dorthin.
Dort, nachdem er die wilden Hüllen abgelegt hat,
machte er, dass all ihre Qualen sich stillten.

3.3 Analyse: Verhältnis zu Dolces Vorlage

Ob Bernardo Strozzi's Darstellung des *Raub der Europa* unmittelbar auf einer eigenen Lektüre von Dolces *Le Trasformationi* beruht, lässt sich nicht belegen. Denkbar ist auch, dass er – wie die meisten Künstler seiner Zeit – auf eine bereits über Jahrhunderte etablierte Bildtradition zurückgriff, das Bildsujet in vielfältigen Rezeptionsformen (darunter Druckgraphiken, Gemäldekopien und gelehrte Handbücher) vermittelte und prägte. Die Analyse seines Werkes zeigt dennoch, dass die ikonographische Essenz dieser Tradition in bemerkenswerter Klarheit bei ihm aufscheint und er sie zugleich eigenständig weiterentwickelt.

Die zentralen Motive von Strozzi's Gemälde entsprechen den Kernlementen, die sich aus der dolceschen Erzählung in der bildenden Kunst verfestigt hatten, wie beispielsweise: der schneeweiße Stier („Bianca ha la pelle, come neve pura, Neve da piede human non toccata ancora“), das wehende Gewand der Europa („Gonfia il vento la gonna, e in dietro mena.“), ihr

ängstlicher Blick zurück zum Ufer sowie der Moment des Übertritts vom Land ins Meer. Auch die dynamische Vorwärtsbewegung des Stiers bildet die Begrifflichkeit des Raubes („Ne si veloce via per l'aria Augello, Come il Toro Divin per l'onde porta, Il caro peso, e'l prezioso e bello“) wörtlich ab. Strozzi greift dieses tradierte Bildvokabular auf. Seine besondere Leistung besteht jedoch nicht in der Erfindung dieser Motive, sondern in ihrer malerischen Verdichtung und emotionalen Aufladung. Er konzentriert sich auf den entscheidenden Schwellenmoment – den Übergang von der idyllischen Verführung zum unwiderruflichen Raub – und übersetzt ihn in eine Komposition von größter dynamischer Spannung.

Dolce entfaltet die Szene als ein Spannungsfeld zwischen gewaltsamem Raub und erotischer Verführung. Dieser Umschlagspunkt ist von einer tiefgreifenden Ambivalenz geprägt, die Dolce meisterhaft entfaltet und die Strozzi in malerische Form überträgt. Zentral ist dabei die von Dolce wie auch im ursprünglichen Text Ovids gewählte Terminologie der preda („Poi con la bella preda entra ne l'onde.“) – der „Beute“ oder „Kriegsbeute“. Dieser Begriff stellt die Handlung in einen Kontext asymmetrischer Macht und göttlicher Eroberung. Jupiter agiert als allmächtiger Jäger, Europa ist die sterbliche, ahnungslose Beute. Im Gemälde wird diese gewaltsame Dynamik durch die kompositorische Anlage übersetzt: Die kraftvolle, entschlossene Vorwärtsbewegung des Stiers bildet eine diagonale Zugkraft, der sich der Körper Europas passiv ausgeliefert zeigt.

Auffällig ist dabei, dass Europa nicht – wie bei Dolce – zögernd, neugierig oder verspielt, also in einer psychologisch differenzierten, schrittweisen Verführung dargestellt ist. Dolces Text zeichnet sich nämlich durch einen besonderen Einblick in die Gedankenwelt der Protagonisten aus. Besonders eindrücklich gelingt ihm dies im vorletzten Abschnitt, wo Europas Angst unmittelbar greifbar wird: „Als Europa ihn im seichten Wasser waten sah, da regte sich noch keine Furcht in ihrem Herzen; doch als sie sich aufs Meer hinausgetragen sah, da fühlte sie sich dem Tod geweiht und erschrak sehr.“ Der Leser erfährt nicht nur von ihrer Furcht, sondern wird auch an ihrer inneren Erkenntnis der Ausweglosigkeit teilhaben lassen. Strozzi hingegen zeigt Europa in einem Zustand affektiver Ergriffenheit: Ihr erhobener Blick und die halb geöffnete Mundpartie lassen sie in einer Art ekstatischer Entrückung erscheinen. Ihre Haltung des ausgestreckten Arms intensiviert weniger eine des aktiven Widerstands als eine des eleganten, doch unwillkürlichen Dahingetragenwerdens.

Dieser Gewaltaspekt steht in einem faszinierenden Spannungsverhältnis zur erotischen Progression, die Dolce gleichzeitig beschreibt. Die psychologische Entwicklung der Europa –

von der anfänglichen Furcht über das Darreichen von Blumen bis hin zum schließlich gewagten Besteigen des Stiers – kulminiert in der vieldeutigen Geste, in der der Stier ihre Hand leckt („Poi per le bianche man la lingua stende“). Diese Geste bleibt jedoch noch ambivalent und funktional, während die nachfolgende Aufforderung, die Hörner mit Blumen zu schmücken („Hor le inchina la testa, e le sue corna. Ella di nove ghirlandette adorna.“), eine deutlich stärker erotisch konnotierte Nähe etabliert, da sie die Berührung eines symbolisch aufgeladenen Körperteils verlangt. Somit oszilliert die Interaktion bewusst zwischen zärtlicher Annäherung und erotischer Grenzüberschreitung. Sie markiert den Höhepunkt einer graduellen Verführung, die der Gott in seiner tierischen Verkleidung ermöglicht.

Bemerkenswert ist zudem, wie Dolce den Stier beschreibt. Anders als bei Ovid wird der Stier bei Dolce nicht nur als weiß und schön geschildert, sondern mit den kostbarsten Dingen verglichen: seine Haut ist wie reiner, unberührter Schnee, seine Hörner glänzen wie Gold oder übertreffen sogar orientalische Edelsteine („e Oriental Gemma lucente“). Diese Überhöhung des Stiers zu einem Objekt höchster Kostbarkeit unterstreicht seine Funktion als göttliches Verführungswerkzeug. Die strahlend weiße Erscheinung suggeriert zunächst Unschuld und Reinheit, doch genau darin liegt die Täuschung: Jupiter nutzt diese scheinbare Harmlosigkeit, um Europa in Sicherheit zu wiegen und schrittweise zu verführen. Die äußere Schönheit des Stiers wird so zum Mittel der List, das die ahnungslose Königstochter erst den Kontakt aufnehmen und schließlich auf seinem Rücken Platz nehmen lässt.

Dolces Text – anders als Ovids lateinisches Original – war zudem für eine breitere, nicht zwingend humanistisch gebildete Leserschaft verfasst. Die einfache, anschauliche Sprache und die emotionalen Einblicke in die Figuren legen nahe, dass Dolce den Mythos einem möglichst großen Publikum zugänglich machen wollte.

Strozzi's Merkmal besteht darin, diese textliche Komplexität in eine rein visuelle Sprache zu übertragen. Er löst die dolceschen Ambivalenzen nicht auf, sondern potenziert sie malerisch. Die Gewalt des Raubakts wird durch die harmonische, lichterfüllte Farbigkeit und die fließenden, anmutigen Linien der Gewänder ästhetisiert. Europas Gesichtsausdruck zeigt weniger panische Angst als vielmehr eine melancholische, ahnungsvolle Resignation. Ihr Blick sucht einerseits die Rückverbindung zum Ufer – vielleicht zur Begleiterin – und dennoch bleibt er unfokussiert. Er ist nicht auf das Konkrete gerichtet, sondern scheint bereits in eine ungewisse, fast abwesende Zukunft zu schweifen. Damit transformiert Strozzi den konkreten Schrecken des Moments in eine allgemeinere Reflexion über Verlust und unwiderrufliche Veränderung.

Der *Raub der Europa* erscheint so nicht als simple Illustration, sondern als die malerische Entsprechung von Dolces psychologischer Erzählkunst: ein Werk, das die Grenze zwischen göttlichem Raub und irdischer Verführung, zwischen Gewalt und Anmut, zwischen unschuldiger Neugier und schicksalhafter Initiation bewusst verschwimmen lässt. Strozzi löst diese zeitliche Staffelung nicht auf, sondern verdichtet die verschiedenen Momente in einem einzigen Bildausschnitt. Das Lecken mit der Zunge, das bei Dolce eine zentrale erotische Geste darstellt, bleibt bei Strozzi ungeschildert – es ist wohl bereits im Vorfeld des dargestellten Moments geschehen. Stattdessen zeigt er einen fortgeschrittenen Punkt des Mythos, an dem die Hörner und die Brust des Stiers bereits mit Blumen geschmückt sind.

Eine auffällige und entscheidende Abweichung Strozzi von der ikonografischen Tradition ist die überproportionale Platzierung und gestische Überhöhung einer weiblichen Begleiterin. Dies fällt bereits in der geschlechtsspezifischen Komposition des Werkes ins Auge, das bis auf die Putti und den Stier ausschließlich weibliche Figuren versammelt. Während Dolce die Begleiterinnen nur als „viele junge Frauen und Damen“ bezeichnet („Quivi fra molte giovani e donzelle“) und auch in vergleichbaren Darstellungen lediglich als anonyme Gruppe in Erscheinung treten⁵⁰, wird sie bei Strozzi zur individuellen und dramaturgischen Hauptfigur des irdischen Geschehens. Ihre prominente Rolle ist als gezielte kompositorische und semantische Entscheidung zu werten, die unmittelbar mit Strozzi Charakterisierung Europas als „profane Heilige“ verknüpft ist und in mehrfacher Hinsicht die Bildaussage verstärkt.

Strozzi bricht hier mit der ikonografischen Konvention, indem er die Bedeutungsebenen von körperlich-sinnlicher Präsenz und spiritueller Entrückung auf zwei Figuren aufteilt. Die dynamisch herbeieilende Begleiterin im leuchtend gelben Gewand verkörpert durch ihre heftige Bewegung, ihren verzweiferten Gesichtsausdruck und ihren ausgreifenden Gestus die Welt der unmittelbaren, hilflosen physischen Reaktion. Sie wird zur Affektträgerin, die den physischen und emotionalen Schock des Raubakts visualisiert. Ihre Geste, als wolle sie Europa aufhalten oder zurückziehen, macht sie zum sichtbaren und vergeblich agierenden Echo von Europas vergeblichem Hilferuf und verkörpert das ovidische *subito* – die jähe Plötzlichkeit des Geschehens. Dolce macht diese Angst in seinem Text auf besondere Weise greifbar, indem er unverblümt an Europas Gedanken teilhaben lässt, die von vollster Angst erfüllt sind – das Gefühl, dem Tod geweiht zu sein, und die Erkenntnis, wie aussichtslos ihre Situation erscheint

⁵⁰ Der europäische Kontext verschiedener Europa-Darstellungen und der jeweiligen Rolle der Begleitfiguren wird in Kapitel 9 näher thematisiert.

(„da fühlte sie sich dem Tod geweiht und erschrak sehr“). Bei Strozzi hingegen wird diese Angst nicht von der Protagonistin selbst ausgedrückt, sondern auf die Begleiterin ausgelagert.

Im scharfen Kontrast dazu erscheint Europa umso stärker entrückt. Während die Dienerin mit ihrer betonten Körperlichkeit die irdisch-profane Sphäre der Affekte und der sinnlichen Überforderung repräsentiert, verkörpert die Protagonistin das Heiligentypische. Ihre Haltung ist die der passiven Hingabe an ein übermächtiges Schicksal; ihr nach oben gerichteter Blick und ihre statuarische Ruhe verleihen ihr eine Form ekstatischer Entrücktheit und Transzendenz. Diese ikonografische Spaltung ist das geniale Mittel Strozzi: Die körperliche und emotionale Präsenz der Dienerin dient letztlich als Kontrastfolie, um die geistige Entrücktheit der Hauptfigur als „profane Heilige“ umso strahlender hervortreten zu lassen.

Kompositorisch übernimmt die Begleiterin bei Strozzi eine zentrale dramaturgische Schlüssel-funktion. Mit einem großen Bildanteil, energischer Bewegung und diagonalen Ausrichtung inszeniert sie als dynamisches Gegenstück zur statuarischen Gruppe aus Europa und Stier. Diese Anordnung lenkt den Blick des Betrachters aktiv in die Szene, erzeugt Spannung und verleiht dem Gemälde eine narrative Tiefe, die über die literarische Vorlage hinausgeht. Die prominent platzierte Figur bündelt die menschliche Reaktion auf das mythische Geschehen und dient als identifikatorische Projektionsfläche.

Damit ist die Begleiterin keine Nebenfigur, sondern eine gezielt eingesetzte dramaturgische Instanz, die Strozzi's Fähigkeit belegt, traditionelle Bildschemata im Dienste gesteigerter Emotionalität und psychologischer Aussagekraft strategisch zu brechen. Durch ihre Inszenierung ermöglicht er erst die vielschichtige Charakterisierung Europas als „profane Heilige“.

Eine ikonografische Präzisierung dieser Figur, wie sie Barbara Mundt mit dem Vergleich zu einer „Dianenjagd“⁵¹ vornimmt, erscheint dabei jedoch überzogen. Zwar teilen die Figur und Strozzi's eigene *Diana*-Darstellung (Abb. 18) den begleitenden Hund als motivische Parallele. Doch fehlen der Begleiterin alle wesentlichen Attribute der Göttin (Bogen, Köcher, Mondsichel). Eine bewusste Identifikation als Diana wäre von Strozzi daher kaum so unvollständig umgesetzt worden. Stattdessen scheint die Figur bewusst attributfrei konzipiert zu sein: Sie verkörpert nicht eine spezifische mythologische Rolle, sondern fungiert als reines Affektzeichen. Ihre dynamische Pose, die entblößte Brust und der panische Ausdruck verdichten sich zur unmittelbaren

⁵¹ Mundt 1988, S.123.

Verkörperung irdischer Hilflosigkeit und physischer Erregung. Diese Lesung als allgemeines menschliches Gegenstück zum überwältigenden göttlichen Akt unterstreicht ihre narrative Schlüsselrolle und unterstützt zugleich Strozzi's innovative ikonografische Aufspaltung des Geschehens.

Diese theatralische Wirkung wird durch einen diagonal einfallenden Lichtstrahl von links oben gesteigert, der Europa, den Stier und die herbeieilende Dienerin wie von einem Scheinwerfer erfasst und in gleißendes Licht taucht. Während die übrigen Begleiterinnen im Halbdunkel verharren, erzeugt dieses Chiaroscuro nicht nur plastische Tiefe, sondern auch eine symbolische Hierarchie, indem das göttliche Licht die Hauptakteure des dramatischen Geschehens markiert.

Diese Dramatisierung wird durch eine konsequent theatralische Inszenierung unterstützt. Die Figuren werden durch deutliche räumliche Abstände in eine klare Hierarchie gesetzt, wodurch jede Gestalt wie ein einzelner Akteur auf einer Bühne wirkt und ihre individuelle Gestik und Mimik betont wird. Dies gilt besonders für die zentrale Gruppe aus Europa, Stier und der Begleiterin, während die zurückweichenden Gefährtinnen zwar klar sichtbar und hintereinander gestaffelt sind, jedoch als Reaktionsgruppe zusammengefasst bleiben.

Die Komposition vereint stabile und dynamische Elemente zu einer harmonischen Gesamtwirkung. Während die zentrale Gruppe aus Europa und Stier eine pyramidale Form bildet, durchbrechen die diagonal angeordneten Nebenfiguren diese Statik. Die fliegenden Putti rechts oben, die energisch vorstürmende Dienerin links, sowie der Hund erzeugen eine oval-förmige Blickführung, die den Betrachter durch das gesamte Bildgeschehen leitet.

Bei Strozzi vollzieht sich der entscheidende Moment am Übergang vom Land zum Meer, wobei das *subito* – das plötzliche Hinaustragen in die offene See – als narrative Zäsur fungiert, trotzdem belässt die Szene in einer hybriden Landschaft zwischen Ufer, Wald und angedeuteter Wasserfläche. Während die in hellem Entsetzen reagierenden Begleiterinnen noch auf festem Grund vor dem Ufer verharren, hat der Stier mit Europa bereits die Schwelle zum Nassen überschritten – seine Vorderhufe tauchen in die ersten, andeutungsweise gemalten Wellen ein, einen unwiderruflichen Übergang von der vertrauten Welt in das Reich des Mythos. Die Fluchtroute nach Kreta und die Weite des Meeres werden nicht ausgeführt, sondern lediglich durch die diagonale Bewegungsrichtung und die aufgewühlte Wasseroberfläche angedeutet. Auffällig ist, dass selbst der Hund als Symbol treuer Begleitung an dieser Schwelle Halt macht; sein gesenkter Kopf und die zurückhaltende Pose verdeutlichen, dass er der göttlichen

Entführung nicht zu folgen vermag. Durch den Verzicht auf eine spezifische, lokalisierbare Küstenlandschaft – der angedeutete Wald bleibt ein generisches bukolisches Element – schafft Strozzi einen entzeitlichten und entorteten Bildraum. Diese Unschärfe erhöht den allegorischen Charakter der Szene: Es geht nicht um die Darstellung eines geographischen Ereignisses, sondern um die Verdichtung des mythischen Übergangsmoments selbst, der überall und nirgends stattfinden kann. Somit liegt der Fokus weniger auf der Ortsveränderung als auf dem affektiven Ausnahmezustand der Figuren. Damit verwandelt er das narrative Moment des Raubes in ein visuelles Drama der Bewegung und des Affekts.

Die vergleichende Analyse zeigt, dass Bernardo Strozzi's *Raub der Europa* in einem produktiven Spannungsverhältnis zur dolceschen Vorlage steht. Während die zentrale Szene und ihre ikonographischen Kernmotive – die schneeweiße Erscheinung des Stiers, die bereits im Wasser stehenden Hufe, die wehenden Gewänder und die verzweifelt zurückblickende Europa – eine bemerkenswerte Treue zum literarischen Erzählkern erkennen lassen, vollzieht Strozzi eine entscheidende künstlerische Verdichtung. Dolces sukzessive Steigerung von spielerischer Vertrautheit zum jähren Raub komprimiert der Maler in einen einzigen, dramatischen Schwellenmoment an der Grenze von Land und Meer.

Strozzi's Leistung besteht darin, die textlichen Ambivalenzen des Mythos – zwischen Verführung und Gewalt, zwischen göttlicher List und menschlicher Ahnungslosigkeit – nicht aufzulösen, sondern sie durch die Mittel der Malerei zu erhöhen. Die gewaltsame Dynamik des Raubakts wird durch eine harmonische, lichterfüllte Farbpalette und die anmutig fließenden Linien der Gewänder ästhetisch überformt. Die psychologische Nuancierung Dolces übersetzt er in eine unmittelbar affektive Bildsprache: Die ausladende Bestürzung der Gefährtinnen, die Europa umschwirrenden Putti und die theatralische Lichtregie steigern das Geschehen zu einem visuellen Drama von unmittelbarer Wirkung.

Somit ist Strozzi's Gemälde weder bloße Illustration noch freie Abweichung, sondern eine kongeniale Transformation. Der Maler identifiziert die zentralen affektiven und narrativen Momente des Textes und erschafft sie auf malerische Weise neu – durch die Verdichtung der psychologischen Ambivalenz und ihre Überführung in die sinnliche, emotionale und bühnenhafte Sprache des venezianischen Barock. In dieser einzigartigen Verschmelzung von epischer Erzähltreue, psychologischer Andeutung und malerischer Virtuosität erweist sich Strozzi als ein Erneuerer, der den antiken Mythos für die zeitgenössische Bildwahrnehmung des 17. Jahrhunderts neu definierte.

Diese Neubestimmung vollzieht sich vor dem Hintergrund eines grundlegenden Bedeutungswandels der Europa-Figur, die erst im 17. Jahrhundert zur Allegorie des gleichnamigen Kontinents umgedeutet wurde.⁵² Ihre Darstellung greift dabei auf die Europa-Personifikation der *Iconologia* Cesare Ripas um 1600 zurück.⁵³ Zuvor standen in der Kunst vor allem die menschlich-göttliche Begegnung und ihre psychologischen Implikationen im Vordergrund.

Die aktuelle Unzugänglichkeit des Werkes aufgrund laufender Restaurierungsarbeiten bis 2027 erschwert genaue Aussagen zur Farbigkeit und zu den ursprünglichen Farbintentionen.⁵⁴ Die vorliegende Analyse stützt sich daher auf eine hochauflösende Fotografie aus dem Jahr 2023, die derzeit die detaillierteste visuelle Dokumentation des Gemäldes darstellt. Diese lässt vermuten, dass die heute dominierenden Erdtöne möglicherweise durch Firnisalterung zusätzlich verstärkt wurden. Erst materialtechnische Untersuchungen im Zuge der Restaurierung werden klären können, inwieweit Strozzi's ursprüngliche Farbkonzeption davon abweicht.

4 Weibliche Schönheit und Heiligkeit: Strozzi's sakrale Frauenfiguren

Die Heiligendarstellungen nehmen in Bernardo Strozzi's Œuvre einen zentralen Stellenwert ein. Während mythologische Sujets wie der *Raub der Europa* eine seltene Ausnahme bilden, widmete sich der Künstler vor allem sakralen Themen, die häufig in engem Bezug zu biblischen oder hagiographischen Texten stehen. Diese Ausrichtung ist nicht zuletzt durch Strozzi's enge Verbindung zum Benediktinerorden zu erklären, der ihn mit zahlreichen Aufträgen für Kirchenräume betraute. In diesem Kontext entstanden zahlreiche Darstellungen von Heiligen, die sowohl der religiösen Andacht dienten als auch Strozzi's Fähigkeit zur emotionalen und körperlichen Inszenierung unter Beweis stellten.

Im Folgenden steht zunächst das *Martyrium der heiligen Justina* (Abb.12) exemplarisch im Mittelpunkt. An diesem religiösen Hauptwerk lassen sich sowohl Strozzi's spezifische Formensprache in der Darstellung leidender Weiblichkeit als auch signifikante Parallelen in

⁵² Hanke 1967, S.1.

⁵³ Oy-Marra 2012, S.26.

⁵⁴ E-Mail-Korrespondenz mit Katarzyna Toporska, Kuratorin am Nationalmuseum Poznań, vom 18.06.2025.

Haltung, Gestik und affektivem Ausdruck zur Europa herausarbeiten. Diese kompositorischen und expressiven Überschneidungen geben ersten Aufschluss über Strozzi's bildnerische Strategien im Spannungsfeld von sakraler und profaner Ikonographie.

Um diese These zu vertiefen und zu erweitern, wird in einem zweiten Schritt das Altarbild *Mariä Himmelfahrt mit dem heiligen Raimund von Peñafort* (Abb.13) hinzugezogen. Daran soll untersucht werden, inwiefern die erhobene, entrückte Haltung der Europa visuelle und motivische Entsprechungen in der Darstellung himmlischer Erhöhung findet und so die Interpretation der mythologischen Figur als eine Art profane Heilige stützt.

Abschließend wird mit dem Gemälde der *Minerva* (Abb.14) ein allegorisches Werk Strozzi's vergleichend analysiert. Deren körperliche Präsenz, monumentale Haltung und wache, nach innen gekehrte Mimik weisen überraschende Parallelen zur Europa auf und erlauben es, Strozzi's spezifisches Formenvokabular weiblicher Charaktere jenseits der Grenze zwischen erzählendem Mythos und personifizierender Allegorie zu erfassen. Die Gegenüberstellung dieser exemplarischen, drei Werke aus dem Sakralen und allegorischen Schaffen zielt darauf ab, die Kontinuität und Variationsbreite in Strozzi's Darstellung weiblicher Figuren sichtbar zu machen und die ikonographische Sonderstellung der Europa innerhalb seines Œuvres präziser zu bestimmen.

4.1 Das Martyrium der heiligen Justina: Gestik und Spiritualität

Bernardo Strozzi's *Martyrium der heiligen Justina* (Abb.12), entstanden um 1635, befindet sich heute im Chrysler Museum of Art, Norfolk.⁵⁵ Das Werk ist in Öl auf Leinwand ausgeführt, misst 235 cm x 130 cm. Nach Angaben des Museums entstand das Werk als Auftragsarbeit für eine venezianische Kirche, deren genaue Identität nicht überliefert ist, und befand sich bis etwa 1920 in kirchlichem Kontext in Venedig.⁵⁶

Die Komposition ist klar auf die zentrale Figur der Heiligen Justina ausgerichtet. Sie kniet im Vordergrund, mit seitlich erhobenen und geöffneten Armen. Diese Geste öffnet ihre Figur zum Betrachter hin und unterstreicht ihre Hingabe. Ihr Blick ist nach oben gerichtet, das Gesicht hell erleuchtet und von einer Mischung aus Ergebung und innigem Flehen geprägt. Der goldene Nimbus kennzeichnet sie eindeutig als Heilige.

⁵⁵ Harrison 1991, S. 32.

⁵⁶ Pesenti 1981, S. 68.

Ihr Gewand besteht aus einem leuchtend roten Rock, darüber ein weißes Unterhemd mit locker fallenden Ärmeln sowie ein grünes- rosanes Mieder, das durch einen gelben Gürtel gebunden ist. Ein weiterer gelber Stoffstreifen weht seitlich herab und setzt ein dynamisches Akzent. Die kräftigen Farben, besonders das Rot und Gelb, lassen die Heilige deutlich aus dem dunkleren Hintergrund hervortreten.

Direkt hinter ihr steht der Henker, ein Diener des Kaisers Diocletian, der in seiner linken eine Peitsche und in seiner rechten, erhobenen Hand einen Degen für den unmittelbar bevorstehenden Vollzug des Urteils bereit hält. Sein Blick ist auf sie gerichtet und sein Gesichtsausdruck wirkt entschlossen. Im linken Bildhintergrund ist ein weiterer Soldat mit einem Pferd zu erkennen, was die ausweglose und gewaltsame Dimension der Szene verstärkt.

Über der Szene öffnet sich der Himmel, wo ein geflügelter Putto herabschwebt. Er hält einen Siegerkranz und einen Palmzweig in den Händen, klassische Symbole des Martyriums und des himmlischen Sieges, und verleiht der Darstellung eine transzendente Dimension. Sein Blick und seine Bewegung verstärken die himmlische Verheißung, auf die auch Justinas erhobener Blick verweist.

Der Hintergrund ist schlicht gehalten und gibt keine konkrete Topographie wieder. Die Konzentration liegt auf der dramatischen Konfrontation im Vordergrund, die durch Licht, Farbe und Gestik intensiviert wird. Besonders prägnant ist dabei die geöffnete Armhaltung, die bereits in seinen Darstellungen der heiligen Teresa – etwa in *Die Ekstase der heiligen Teresa* (Abb.15) oder *Heiligen Teresa von Ávila in Ekstase* (Abb.16) – als Zeichen der Hingabe und passiven Annahme des göttlichen Eingreifens erscheint. Dieselbe Geste prägt auch das *Martyrium der heiligen Justina* (Abb.12): Die weit ausgebreiteten Arme der Märtyrerin erinnern formal an die Pose des Gekreuzigten und tragen zugleich eine vielschichtige Bedeutung. Sie verweisen einerseits auf die Ergebung in ihr Schicksal, andererseits auf die spirituelle Durchdringung und unmittelbare Christusnähe.

Auch die Blickrichtung fügt sich in dieses bildliche Bedeutungssystem ein. Justina richtet ihren Blick deutlich nach oben, der Himmel wird zum Adressaten ihres Martyriums. Im Unterschied zu Teresa, deren Vision eher nach innen gewendet ist, bleibt Justinas Blick ekstatisch-hinaufgerichtet, als ein Verweis auf ihre Transzendenz und ihre Verbindung zum Göttlichen.

Die räumliche Komposition unterstützt diese Lesart Justinas, sie ist nicht in einer komplexen Szenerie verortet, sondern stark auf ihre zentrale Figur reduziert. Der offene Oberkörper, die

helle Haut und die kontrastierende Farbigkeit des roten Rocks steigern die visuelle Präsenz und affektive Wirkung.

4.2 Vergleich: *Martyrium der heiligen Justina* und *Raub der Europa*

Das *Martyrium der heiligen Justina* entstand mindestens fünf Jahre vor dem *Raub der Europa* und gehört damit bereits in Strozzi's venezianische Schaffensphase. Ein Vergleich der beiden Werke ist insofern besonders aufschlussreich, als sich darin sowohl inhaltliche Parallelen als auch mögliche stilistische Entwicklungen ablesen lassen.

In beiden Bildern steht eine weibliche Hauptfigur im Zentrum: Justina im Martyrium wie auch Europa im mythischen Raub. Beide Frauen erscheinen in einer passiven Haltung, gefangen in einer aussichtslosen Situation. Bei Justina ist es der Diener des Kaisers Diocletian, der ihr das Leben nimmt, bei Europa dagegen Jupiter in Gestalt des Stieres, der sie entführt. In beiden Szenen verdichtet Strozzi das dramatische Geschehen, indem er die Frauen im Bildmittelpunkt verankert und ihre Hilflosigkeit betont. Auch die bekrönenden Putti am Himmel, die die Szene überschattet, unterstreicht diese Parallele.

Besonders auffällig ist die Ähnlichkeit in der Körpersprache beider Frauen. Sowohl Justina als auch Europa sind mit nach hinten geknoteten Haaren dargestellt. Beide Frauen besitzen eine ähnliche Farbigkeit der Haut und Körperfülle, sowie eine ähnliche, nach vorne geöffnete Körperhaltung. Ihre Arme sind ausgestreckt, die Haltung wirkt abwehrend und doch exponiert. Die Blickführung beider Figuren ist hier von zentraler Bedeutung und durch das in der religiösen Malerei des Barock verankerte Motiv des „himmlenden Blicks“ geprägt. Dieses physiognomische Motiv, das in der Forschung als Ausdruck von Vision, Inspiration und ekstatischer Anbetung beschrieben wurde, diente ursprünglich dazu, den Betrachter affektiv anzusprechen und eine transzendente Dimension zu eröffnen.⁵⁷ Strozzi überträgt diese spezifisch gegenreformatorische Bildformel auf die mythologische Figur der Europa. Ihr Blick ist, wie derjenige Justinas, nach oben gerichtet – wenn auch gespiegelt – und kann als Ausdruck der Ohnmacht, aber auch als Verweis auf eine höhere, visionäre Ebene verstanden werden. Diese formale Übernahme spiritualisiert die gewaltsame Entführung und transformiert das Opfer in eine visionär Ergriffene. Anders als Guido Reni, dessen Bildsprache im weiteren Verlauf der Arbeit noch ausführlicher behandelt wird, gestaltet Strozzi den „himmlenden Blick“ nicht statuarisch, sondern als Moment dynamischer Bewegung. Während Renis Figuren oft einer inneren Vision

⁵⁷ Weber 1998, S.5.

zugewandt sind, ist Strozzi's Europa zwischen irdischer Dramatik und spiritueller Entrückung gefangen.

Anders als bei Europa bleibt der Körper Justinas weitgehend bedeckt; einzig das geöffnete Dekolleté lässt Haut sichtbar werden. Ihre Kleidung ist insgesamt von Zurückhaltung geprägt, die Beine bleiben verhüllt und ihre kniende Haltung trägt entscheidend zu dieser reduzierten Körperpräsenz bei, während Europa mit größerer körperlicher Offenheit erscheint.

Auch farblich lassen sich sowohl Parallelen als auch Unterschiede feststellen: In beiden Werken bewegt sich Strozzi's Palette im Spektrum warmer Rottöne, kombiniert mit Gelb- und dunklen Grüntönen; im *Raub der Europa* ist die Farbigkeit jedoch insgesamt deutlich leuchtender und festlicher. Während in der *Justina*-Darstellung dunkle Grün- und Blautöne den Hintergrund dominieren, sind es die leuchtenden Rot- und Gelbtöne ihres Gewandes, die die Figur klar vom übrigen Bildgeschehen abheben.

Stilistisch ist zu beobachten, dass Strozzi im *Martyrium der heiligen Justina* eine relativ reduzierte Bildbühne wählt, indem, dass der Hintergrund neutraler ist und die Konzentration stärker auf der Figur liegt. Im *Raub der Europa* dagegen entfaltet er eine reiche, theatralische Szenerie mit Landschaft, Bäumen und einem bevölkerten Himmel, was die Erzählung stärker ausdifferenziert und das Werk in die Tradition des venezianischen Kolorismus einbindet. Auch die Lichtführung wirkt im späteren Werk dynamischer und auf den gesamten Bildraum verteilt, während sie bei Justina konzentrierter bleibt.

4.3 Himmelfahrt Mariens mit dem heiligen Raimund von Peñafor

Das Altarbild von Bernardo Strozzi: *Himmelfahrt Mariens mit dem heiligen Raimund von Peñafor* (Abb.13), ist zwischen 1639/42 entstanden und misst 321 × 200 cm. Heute befindet es sich im linken Querschiff der Pfarrkirche von Laigueglia und gilt als eines der eindrucksvollsten Beispiele für die barocke Monumentalmalerei des Künstlers.⁵⁸ Ursprünglich befand sich das Werk zusammen mit seinem Altar in der Centurione-Kapelle der genuesischen Kirche San Domenico, wo es im Kontext dominikanischer Frömmigkeit eine zentrale Funktion erfüllte. Nach der Auflösung der Kirche während der Jahre der Ligurischen Republik im Jahr 1798 wurde

⁵⁸ Informationen der Kirchenwebsite: Pfarrkirche von Laigueglia <https://www.laiguegliailborgodamare.com/ondasuonda/le-opere-darte/lassunta-di-bernardo-strozzi> (05.01.26)

das Gemälde – mit einem Schätzwert von lediglich 300 Lire – versteigert und schließlich zwischen 1804 und 1805 von der Pfarrei Laigueglia erworben.⁵⁹

Im Zentrum der Komposition erscheint Maria, deren Himmelfahrt durch eine klar dominierende Vertikalachse inszeniert wird. Auf einem dynamisch bewegten Wolkengebilde schwebt sie empor, umgeben von einer Vielzahl schwebender Putti, deren gestikulierende Körper die Aufwärtsbewegung akzentuieren. Maria ist in einer typisch barocken, aufrechten und leicht zurückgelehnten Körperhaltung dargestellt. Ihr Gesichtsausdruck ist von innerer Ergriffenheit und Hingabe geprägt, der Blick himmelwärts gerichtet. Die leicht geöffneten Arme, die weichen Rot- und Blautöne ihrer Gewänder sowie die goldene Lichtaura, die ihren Körper umgibt, verleihen der Figur einen ikonographisch wie affektiv klar gesteuerten Ausdruck von Gnade, Triumph und übernatürlicher Erhöhung. Zwei Putti am unteren Bildrand halten ein geschwungenes Spruchband mit der Inschrift „Mortis nexibus non potuit deprimer(i)“ – „Sie konnte nicht durch die Fesseln des Todes niedergehalten werden“ – eine Formulierung, die die theologische Bedeutung der Szene prägnant zusammenfasst. Die Betonung des Unversehrten und Siegeshaften entspricht den Forderungen der frühneuzeitlichen Bildtheorie, insbesondere der Vorgaben Johannes Molanus, der insistierte, dass Maria in Darstellungen der Himmelfahrt niemals leidend, sondern ausschließlich glorreich und triumphal zu zeigen sei.⁶⁰

In deutlichem Kontrast zu dieser himmlischen Sphäre steht die Gestalt des heiligen Raimund von Peñafort, der im linken unteren Bildbereich erscheint und durch seine asketische Erscheinung sowie die gedämpfte Farbgebung in eine irdische, geerdete Bildzone eingebunden ist. Seine aufblickende Haltung schafft eine geistliche Verbindung zwischen dem dominikanischen Kontext des ursprünglichen Aufstellungsortes und der visionären Darstellung der Assumptio. Die lichtdramatische Staffelung zwischen der dunklen unteren Zone und der lichten Aufwärtsbewegung Mariens bildet ein typisches Element von Strozzi's Genueser Phase, in der Hell-Dunkel-Kontraste nicht nur der Plastizität, sondern auch der narrativen Akzentuierung dienen.

4.4 Vergleich: *Himmelfahrt Mariens* und *Raub der Europa*

Die malerische Dichte, die komplexe Schichtung von Wolken, Putti und Gewandpartien sowie die dramatische Lichtführung der *Himmelfahrt Mariens mit dem heiligen Raimund von Peñafort* finden eine enge Parallele in Strozzi's mythologischem Werk *Raub der Europa*. Auch dieses

⁵⁹ Nach Informationen der Kirchenwebsite.

⁶⁰ Pesenti 1981, S.52.

zeichnet sich durch eine dynamisch organisierte Raumtiefe und eine ausgeprägte Affektdarstellung aus. Der Vergleich beider Werke verdeutlicht, dass Strozzi nicht strikt zwischen sakralem und mythologischem Sujet unterscheidet, sondern kompositorische Prinzipien, Stilmittel und affektive Bildrhetorik unabhängig vom Themenbereich einsetzt.

In beiden Gemälden kommt der Körperhaltung der weiblichen Hauptfigur eine zentrale Bedeutung zu. Maria erscheint als innerlich erhobene, von göttlicher Gnade ergriffene Gestalt, während Europa in einem Moment emotionaler Überwältigung dargestellt ist, der zwischen Erschrecken, Hingabe und passiver Preisgabe oszilliert. Strozzi's Fähigkeit, Affekt und Innerlichkeit bildlich zu formulieren – ein zentrales Charakteristikum barocker Sakraltmalerei – wird im mythologischen Werk nicht aufgegeben, sondern gezielt adaptiert und in einen neuen Bedeutungszusammenhang überführt.

Kompositorisch operieren beide Werke mit einer starken Bewegungsachse, die jedoch unterschiedliche semantische Funktionen erfüllt. Die Vertikale der Himmelfahrt visualisiert den transzendenten Aufstieg und die Überwindung der irdischen Sphäre, während die Diagonale und horizontale Zugrichtung im *Raub der Europa* das gewaltsame und zugleich ambivalente Fortgerissenwerden thematisieren.

Trotz dieser unterschiedlichen Bewegungsrichtungen sind die Bildfelder durch vergleichbare Mittel der Lichtregie, der farblichen Dramaturgie und der räumlichen Verdichtung geprägt. Besonders hervorzuheben ist die rot-blaue Farbachse Mariens, deren Leuchtkraft sich analog zur dominanten Farbigkeit Europas lesen lässt. In beiden Fällen fungieren intensive Primärfarben als visuelle Marker emotionaler und inhaltlicher Zentralität.

Vor diesem Hintergrund lässt sich festhalten, dass Strozzi's mythologische Szenen bewusst mit sakral konnotierten Bildmitteln aufgeladen sind. Die Darstellung Europas gewinnt dadurch eine Dimension spiritueller Ergriffenheit, die traditionell Heiligenbildern vorbehalten ist. Die Überlagerung von spiritueller Erhebung und erotischer Überwältigung, von religiöser Innerlichkeit und mythologischer Dramatik, eröffnet eine mehrdeutige Lesart der Europa-Szene, die über eine konventionelle Mythendeutung hinausgeht. Strozzi's Altarbild in Laigueglia erweist sich somit nicht nur als Höhepunkt seiner religiösen Malerei, sondern zugleich als Schlüsselwerk für das Verständnis seiner übergreifenden Bildrhetorik, in der sakrale und profane Themen eng miteinander verschränkt sind.

Auch der Vergleich mit dem *Martyrium der heiligen Justina* bestätigt diese Beobachtung auf ikonographischer Ebene. Trotz der unterschiedlichen Themenfelder beruhen beide Werke auf einem gemeinsamen Repertoire gestischer und kompositorischer Mittel. Geöffnete Arme, der entrückte Blick und die zentrale Körperausrichtung fungieren als wiederkehrendes visuelles Vokabular, das je nach Kontext sakrale Hingabe oder profane Preisgabe bezeichnet.⁶¹ Diese Übereinstimmungen legen nahe, dass Strozzi auf einen von ihm entwickelten Kanon weiblicher Körperdarstellung zurückgreift, der seinen Ursprung in der sakralen Bildwelt hat.

Die ikonographische Sprache von Hingabe und Ekstase erfährt im *Raub der Europa* eine Transformation: Das Pathos bleibt erhalten, doch der Kontext verschiebt sich von der göttlichen Begegnung zur mythisch-erotischen Entführung. Europa erscheint damit wie eine profane Heilige – nicht inhaltlich, wohl aber formal. Dieser bewusste Transfer macht deutlich, wie in der barocken Bildrhetorik Affekte, Körperhaltungen und Ausdrucksformen motivübergreifend funktionierten und neu codiert werden konnten.

4.5 Minerva als allegorische Heroine

Zu den allegorischen Darstellungen Bernardo Strozzi's zählt das Gemälde der Minerva (Abb. 14), das sich heute im Cleveland Museum of Art befindet (145,8 x 99,8 cm) und stilistisch seiner venezianischen Schaffensphase um 1636 zugeordnet wird. Strozzi stellt die römische Göttin der Kriegstaktik, Weisheit und Gerechtigkeit in einer weiblichen, kraftvoll sinnlichen Gestalt dar. In einer sitzenden, dynamisch aufgerichteten Pose und dem Betrachter zugewandt, inszeniert er Minerva als allegorische Heroine. Ihr erhobener Blick und ihre spannungsvolle Körperhaltung erzeugen eine distanzierte, überzeitliche Präsenz, die sie von der unmittelbaren Sphäre des Betrachters abhebt.

Die Figur ist durch eine offene, bewegte Haltung charakterisiert: Minerva blickt mit emporgehobenem Haupt in den Himmel. Ihr Gesichtsausdruck ist intensiv und aufmerksam – ein Ausdruck, der oft als spirituelle oder transzendente Entrückung im Angesicht übernatürlicher Eingebung gedeutet wird. In ihrer linken Hand hält sie einen Helm (Symbol der Kriegstaktik), während ihr rechter Arm locker auf einem Schild ruht. Die übrigen Teile ihrer Rüstung liegen zu ihren Füßen. Die helle Inkarnatsfarbe ihres Körpers kontrastiert wirkungsvoll mit den kräftigen Rottönen ihres Gewandes und dem dunklen, dramatisch inszenierten Hintergrund. Ein fließender,

⁶¹ Orlando/ Sanguineti 2023, S.15.

gelb-goldener Mantel umhüllt sie teilweise; durch eine virtuose Modellierung und subtilen Lichteinfall gelingt es Strozzi, die Körperlichkeit unter dem Stoff hervorzuheben und die Aufmerksamkeit auf die betonte Brust- und Bauchpartie zu lenken. Die malerische Ausführung zeigt, wie Michael Milkovich anmerkt, sowohl rubensianischen Einfluss als auch die satte, leuchtende Koloristik des venezianischen Cinquecento.⁶²

Auffällig ist die Nähe der Farbpalette zu anderen Hauptwerken Strozzi, insbesondere zur *Heiligen Justina*: Das kühle Blau des Himmels scheint in beiden Bildern nahezu identisch, ebenso die Verwendung eines kräftigen Rot im Gewand, das durch einen goldgelben Umhang kontrastiert wird. Diese wiederkehrende Farbkombination verweist auf Strozzi's charakteristische, zwischen Venedig und Genua entwickelte Kolorit-Ästhetik. Die sichtbaren, fleckenartigen Veränderungen auf der Hautpartie der Minerva lassen sich vermutlich auf materialbedingte Alterserscheinungen der Farbschicht zurückführen und nicht auf eine ursprünglich beabsichtigte malerische Textur.

4.6 Vergleich: *Minerva* und *Raub der Europa*

Ein ikonografischer Vergleich zwischen der Minerva und der Protagonistin aus Strozzi's *Raub der Europa* offenbart signifikante Parallelen in der Darstellung weiblicher Heroinnen.

Sowohl Minerva als auch Europa zeigen einen dramatisch in den Himmel gerichteten Blick und eine intensive Gesichtsmimik. Dieses Motiv hält die Figuren in einem Moment höherer Ahnung oder übernatürlichen Ereignisses fest. Während Minervas Blick transzendente Weisheit oder Vorsehung sucht, ist Europas Blick Ausdruck des Schocks und der Hingabe angesichts ihrer Entführung. In beiden Fällen hebt dieser Fokus die Figur aus der unmittelbaren irdischen Ebene heraus.

Beide Frauenfiguren sind in einer körperlich exponierten, dynamischen und reit- bzw. sitzähnlichen Pose dargestellt. Europa sitzt auf dem Stier, Minerva in einer entschlossen sitzenden Haltung. Ihre offenen Armhaltungen – bei Europa weit ausgebreitet in einer Geste der Ergebenheit, bei Minerva mit Helm und Schild als symbolische Attribute – unterstreichen die Unmittelbarkeit und physische Präsenz der Heroinnen.

⁶² Milkovich 1967, S.30.

Ein weiteres verbindendes Element ist die betonte weibliche Anatomie. Die bewusste Inszenierung der Körperlichkeit ist in beiden Darstellungen zentral. Bei Minerva kann dies als Hinweis auf eine ursprüngliche weibliche Kraft oder die allegorische Verbindung von Schönheit und Stärke gelesen werden, während es bei Europa das erotische Moment des Mythos betont. Diese konstanten Parallelen im Ausdruck, der Körperhaltung und der Inszenierung legen somit nahe, dass Strozzi eine ikonografische Formel für die Darstellung starker, allegorisch oder mythologisch aufgeladener Frauenfiguren entwickelte, um transzendente Emotionalität und sinnliche Präsenz auf dramatische Weise miteinander zu verbinden.

Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass Strozzi's allegorisches Œuvre zwar vereinzelt Personifikationen, wie beispielsweise die *Allegorie der Bildhauerkunst* (Abb.5) oder die *Allegorie der Malerei* (Abb.17) umfasst, mythologische Darstellungen im engeren Sinne jedoch kaum überliefert sind. Neben der Minerva lassen sich lediglich ein weiteres gesichertes Beispiel mit der Figur der Diana (Abb.18) sowie die Europa nachweisen. Männliche Gestalten aus der griechisch-römischen Mythologie fehlen in Strozzi's Werk gänzlich. Vor diesem Hintergrund treten die drei weiblichen mythologischen Figuren – Minerva, Diana und Europa – innerhalb seines ansonsten stark religiös geprägten Œuvres als singuläre, hochrangige Einzelwerke hervor.

5 Werkstattpraxis, ikonographische Vertiefung und Rezeptionskontext

Um die besondere Stellung des *Raub der Europa* in Bernardo Strozzi's Œuvre präziser zu bestimmen, bedarf es einer erweiterten Kontextualisierung. Dieses Kapitel widmet sich daher den produktionsästhetischen, ikonographischen und rezeptionshistorischen Rahmenbedingungen des Werkes. Im Mittelpunkt stehen die Rekonstruktion von Strozzi's Werkstattpraxis, die Analyse seiner charakteristischen Symbolsprache und seine kompositorische Meisterschaft, bevor abschließend der schwierige, aber aufschlussreiche Versuch einer Einordnung in die Netzwerke und Sammlerkreise des venezianischen Kunstmarktes unternommen wird. Gerade die Untersuchung scheinbarer Details – wie die Darstellung von Tieren, Pflanzen und Händen – erweist sich dabei als Schlüssel zum Verständnis von Strozzi's künstlerischem Verfahren und der vielschichtigen Bedeutungsebene seines mythologischen Hauptwerkes.

5.1 Werkstattorganisation und ein rationalisiertes Formenrepertoire

Die Ökonomie des Erfolgs: Die auffälligen formalen und gestischen Parallelen zwischen Strozzi's weiblichen Heiligen – exemplarisch in der *Heiligen Justina* (Abb.12) und der *Himmelfahrt Mariens* (Abb.13) und seiner mythologischen Europa sind kein Zufall, sondern Ergebnis einer durchdachten und effizienten Werkstattpraxis. Strozzi, der nach seiner Ankunft in Venedig um 1631/32 rasch zu einem der gefragtesten Maler aufstieg, stand vor der Herausforderung, eine hohe Nachfrage nach großformatigen Altarbildern und repräsentativen Historien zu bedienen. Die ikonographischen Übereinstimmungen – der ekstatisch zum Himmel gerichtete Blick, die geöffneten, empfangenden oder preisgebenden Arme, die betonte Körperlichkeit und der charakteristische Gesichtstyp – verweisen auf ein rationalisiertes Arbeitsverfahren. Es ist naheliegend, dass Strozzi auf einen erprobten und erfolgreichen Figurenkanon zurückgriff, den er im Laufe seiner Karriere für Darstellungen weiblicher Spiritualität, Hingabe und emotionaler Extremsituationen entwickelt hatte. Dieses Vorgehen war von pragmatischer wie künstlerischer Logik geleitet. Aus werkstattökonomischer Sicht beschleunigte die Verwendung bewährter Kompositionsschemata und Posen, die in Zeichnungen, Modellstudien (*modelli*) oder sogar Kartonvorlagen, beispielsweise für Kirchenfresken, materialisiert waren, den Produktionsprozess erheblich. Zeit war in einer florierenden Werkstatt buchstäblich Geld; ein straff organisierter Arbeitsablauf, der auf Wiedererkennbarkeit und effiziente Wiederholung setzte, garantierte wirtschaftliche Stabilität und hohen Output.⁶³ Zugleich fungierte die wiederkehrende, affektgeladene Pose als unverwechselbares ‚Markenzeichen‘ (*maniera*) Strozzi's. Für Sammler und Auftraggeber wurde diese spezifische Körpersprache zum Erkennungsmerkmal seiner Handschrift – ein Qualitätssiegel, das gleichermaßen für sakrale Andachtsbilder wie für profane Erzählungen stehen konnte. Die meisterhafte Transformation dieser Geste aus dem sakralen in den mythologischen Kontext – von der martyriumsbereiten Hingabe der Justina zur schicksalhaften Preisgabe der Europa – belegt dabei keine künstlerische Einfallslosigkeit, sondern vielmehr eine intellektuelle Flexibilität und die intelligente Ökonomie künstlerischer Mittel. Strozzi's Fokus lag in der kontextspezifischen Modifikation von Mimik, Lichtführung und malerischem Duktus, die aus demselben formalen Vokabular einmal spirituelle Ekstase, einmal erotisch überhöhte Ohnmacht erzeugte.

⁶³ Maginnis 1995, S.27.

5.2 Malerische Virtuosität und kompositorische Meisterschaft

Strozzis *Raub der Europa* (Abb.1) erweist sich nicht nur ikonografisch, sondern auch maltechnisch und kompositorisch als ein Hauptwerk, das die Summe seiner künstlerischen Fähigkeiten zieht und die für seine Spätphase charakteristische Synthese aus genuesischem Naturalismus und venezianischem Kolorit in mustergültiger Weise vereint.⁶⁴ In der malerischen Ausführung offenbart sich Strozzis Virtuosität: Mit meisterhafter Leichtigkeit gibt er unterschiedlichste Materialitäten und Texturen lebendig wieder. Dies manifestiert sich in der tierischen Physiognomie des Stiers, dessen Kopf mit naturalistischer Präzision gearbeitet ist und dessen Fell durch pastosen Farbauftrag plastisch modelliert wird; in der stofflichen Pracht der Draperien, insbesondere des schweren, golden verzierten Rot auf Europas Schoß, das in seiner Faltenwurf-Dynamik und Farbintensität unmittelbar auf die venezianische Tradition verweist; und in der naturhaften Detailtreue in der Wiedergabe der Pflanzen und Blüten, sowie die Blumen, die den Stier schmücken, als auch das zottelige Fell des Hundes am unteren Bildrand. Diese mikroskopische Genauigkeit in der Oberflächenbehandlung verleiht der Szene eine unmittelbare sinnliche Präsenz und verankert das mythische Geschehen in einer greifbaren Realität.

Trotz der Anordnung von etwa zehn Figuren sowie mehrerer Putti gelingt es Strozzis, eine vollkommene kompositorische Klarheit zu wahren. Die Figuren sind nicht chaotisch verteilt, sondern in klar lesbaren Gruppen organisiert, die durch Blickbeziehungen und Gesten miteinander verbunden sind. Die zentrale, pyramidale Gruppe von Europa und Stier bildet das stabile Fundament, von dem aus die dynamischen Diagonalen der herbeieilenden Begleiterin und der fliegenden Putti ausgehen. Diese durchdachte Anordnung verhindert trotz des affektgeladenen Inhalts jede Unübersichtlichkeit und unterstreicht Strozzis Fähigkeit, komplexe narrative Szenen zu orchestrieren. Die vielgerühmte Affektgeladenheit des Bildes ist das Ergebnis einer höchst kalkulierten Inszenierung. Jede Figur trägt durch ihre individuelle Mimik und Gestik zu einer Steigerung des emotionalen Gesamteindrucks bei – von der ekstatischen Entrückung Europas über die panische Verzweiflung der Begleiterin bis zur bestürzten Anteilnahme der übrigen Gefährtinnen. Strozzis gelingt es, diesen Höhepunkt maximaler emotionaler Intensität in einer scheinbar flüchtigen Momentaufnahme einzufangen, ohne die Kontrolle über die Gesamtkomposition zu verlieren. Diese meisterhafte Balance zwischen spontan wirkender Emotionalität und disziplinierter Bildordnung machte das Werk zu einem prestigeträchtigen Objekt für einen anspruchsvollen Sammler.

⁶⁴ Manzitti 2018, S.25.

5.3 Die Frage der Autorschaft: Spezialisierung und der kreative Schaffensprozess

Die kunsthistorische Bewertung von Strozzi's Werk wird durch eine für seine Zeit nicht unübliche, aber signifikante Praxis erschwert: Er signierte seine Gemälde in der Regel nicht.⁶⁵ Diese Abwesenheit einer eigenhändigen Signatur ist vor dem doppelten Hintergrund seiner Biographie und seines künstlerischen Umfelds zu verstehen. Zum einen war Strozzi zunächst Kapuzinerbruder (*Il Cappuccino*), später weltlicher Priester-maler (*Il Prete Genovese*).⁶⁶ In beiden Rollen stand die individuelle künstlerische Autorschaft hinter den Idealen der Demut (*humilitas*) bzw. des priesterlichen Dienstes zurück. Zum anderen folgte er damit der venezianischen Tradition, in der große Meister wie Tizian, Tintoretto oder Veronese ihre Werke nur selten und bei besonderen Anlässen signierten. In diesem System war der persönliche Stil, die unverwechselbare (*maniera*), die eigentliche und aussagekräftigere ‚Signatur‘. Die Zuschreibung erfolgte durch Kenner auf Basis dieser stilistischen Erkennungsmerkmale.

Die Frage der Eigenhändigkeit stellt sich in besonderem Maße bei spezialisierten Bildelementen. In großen barocken Werkstätten war es gängige Praxis, dass Spezialisten (Bsp. *pittori di fiori*, *pittori di paesaggio*) bestimmte Partien wie Stilleben, Architekturen oder Landschaften ausführten. Bei einem Hauptwerk wie dem *Raub der Europa* mit seinem prächtigen Blumengebinde am Hals des Stiers ist diese Frage zentral. Die Analyse spricht jedoch stark für eine eigenhändige Ausführung durch Strozzi selbst. Die floralen Motive sind organisch in den lebendigen, pastosen Gesamtduktus des Bildes integriert. Sie weisen dieselbe lockere, materialbetonte Pinselschrift (*pittura di tocco*) auf wie die Gewänder, das Fell des Stiers oder das Inkarnat der Figuren. Diese homogene künstlerische Durchdringung aller Bildelemente wäre bei der Arbeit eines separierten Spezialisten unwahrscheinlich. Vielmehr demonstriert Strozzi hier seine umfassende Virtuosität und behandelt die Flora als konstitutiven, nicht nachträglichen Bestandteil seiner affektgeladenen Bildrhetorik.

Ein weiteres Indiz für seinen Schaffensprozess liefert das Fehlen von erhaltenen Kompositionszeichnungen oder detaillierten Vorstudien speziell für den *Raub der Europa*. Während für andere Werke, wie die *Minerva* (Abb.14.1), eigenhändige Vorzeichnungen von Figurentypen bezeugt sind, fehlen diese für die Europa. Dieses Fehlen kann selbst als aufschlussreich gewertet werden, kann jedoch ebenso auf den plausiblen Umstand zurückzuführen sein, dass

⁶⁵ Im Zuge der vorliegenden Masterarbeit wurden zahlreiche Werke Bernardo Strozzi's im Original untersucht, darunter auch die im Kunsthistorischen Museum Wien befindlichen Gemälde wie der *Lautenspieler* und die *Predigt Johannes des Täufers*. An keinem der eingesehenen Werke ließ sich eine eigenhändige Signatur feststellen.

⁶⁶ Manzitti 2018, S.26.

entsprechende Vorarbeiten nicht erhalten geblieben sind. Gleichwohl legt die Quellenlage nahe, dass Strozzi das Bild nicht in einer Reihe neu erfundener Studien konzipierte, sondern als intelligente Synthese bereits internalisierter Bildlösungen auffasste. Daher gehe ich davon aus, dass seine „Vorarbeit“ demnach weniger in konkreten Skizzen für dieses eine Gemälde bestand, als vielmehr im kombinatorischen Akt, das dramatische Pathos Tizians (vermittelt durch Stiche und Kopien) mit dem kompositorischen Gerüst und der farbigen Eleganz Veroneses unter Zuhilfenahme seines eigenen, formelhaften Figurenrepertoires zu einer neuen Einheit zu verschmelzen. Der kreative Prozess vollzog sich somit wesentlich direkt auf der Leinwand, was die Lebendigkeit, Unmittelbarkeit und malerische Bravour des finalen Werkes entscheidend mit prägt.

5.4 Die Rhetorik der Details: Tiere, Flora und Hände als konstitutive Bedeutungsträger

Bei Bernardo Strozzi sind scheinbare Nebenelemente niemals bloß dekoratives Beiwerk, sondern fungieren als essenzielle, vielschichtige Bedeutungsträger, die die Bilddramaturgie und affektive Rhetorik seiner Werke maßgeblich mitbestimmen. Eine eingehende Analyse dieser Details eröffnet daher zentrale Einsichten in seine künstlerische Intentionalität. Dies gilt insbesondere für die Tierdarstellungen, die Strozzi gezielt als narrative und emotionale Verstärker einsetzt.

5.4.1 Die Hunde bei Strozzi

Der im Vordergrund des *Raub der Europa* platzierte Hund ist ein solches bewusst gesetztes Detail. Zwar fungiert der Hund traditionell als Symbol der Treue (*fides*), doch besitzt er keinerlei Entsprechung in Ovids Text und ist somit als eigenständige bildnerische Ergänzung Strozzi's zu verstehen – vergleichbar mit den Putti, die den Raub als von Amor gelenktes, erotisches Schauspiel rahmen. Auffällig ist zudem seine Erscheinung: Aufgrund seiner geringen, kaum kniehohen Größe lässt er sich weder als Wach- noch als Schutzhund identifizieren, sondern vielmehr als Schoß- oder Begleithund, wie er im frühneuzeitlichen Bildkontext häufig der weiblichen Sphäre zugeordnet ist. Gerade diese Nähe zur Figur Europas verstärkt seine emotionale Funktion innerhalb der Szene.

Seine Rolle übersteigt dabei die eines bloßen Attributs deutlich. Der Hund wird zu einer eigenständigen erzählerischen Figur: Als einziges Wesen am Ufer scheint er instinktiv die bevorstehende Gefahr zu erfassen und wird zum vergeblichen Warner. Sein erregtes, schützendes Verhalten steht in scharfem Kontrast zur bereits entrückten, passiven Haltung Europas auf dem Stier. Während sie sich dem göttlich-fremden Geschehen überantwortet, entfaltet sich am Ufer

das irdische Drama des Erkennens und der machtlosen Intervention. Das abrupte Haltmachen des Hundes direkt an der Wasserkante unterstreicht diese Lesart: Er wagt nicht, Europa in die unruhigen Fluten zu begleiten, sondern verbleibt am Rand der sicheren Erde. Gerade dieses Zurückbleiben visualisiert die Erkenntnis der Ausweglosigkeit und verstärkt die Unabwendbarkeit der Entführung.

Der Hund fungiert damit als emotionales Gegengewicht zur Hauptfigur und macht das von Ovid und Dolce beschriebene *subito* – den jähen, irreversiblen Umschlag des Geschehens – auf anschauliche Weise sichtbar. Durch seine affektive Reaktion wird die dramatische Qualität des Moments nicht gemildert, sondern im Gegenteil intensiviert, da sie dem Betrachter eine Perspektive der hilflosen Zeugenschaft eröffnet.

Auch in anderen Werken nutzt Strozzi Tierfiguren als aktive dramaturgische Akteure. Im *Gastmahl im Hause des Simon* (Abb.19) tritt ein Hund im rechten Vordergrund in eine spielerische Interaktion mit einer auf dem Tisch kauenden Katze. Diese tierische Nebenhandlung verleiht der Szene eine unerwartete Leichtigkeit und Dynamik. Während die menschlichen Figuren in ein dichtes Gefüge aus Gesprächen, Gesten und sozialen Interaktionen eingebunden sind, eröffnet das Spiel der Tiere eine heitere Parallelhandlung, die den Blick des Betrachters unmittelbar fesselt. Der Hund nimmt somit nicht nur beiläufig am Geschehen teil, sondern trägt aktiv zur ausgelassenen, beinahe festlich-überschwänglichen Atmosphäre bei und erweitert die narrative Vielschichtigkeit des Bildes durch einen bewussten Kontrast zwischen sozialer Ernsthaftigkeit und spielerischer Unmittelbarkeit.

5.4.2 Die Darstellung des Stieres

Die Darstellung des Stiers im *Raub der Europa* erfährt bei Bernardo Strozzi eine deutliche Akzentverschiebung innerhalb der mythologischen Ikonographie. Anstelle eines idealisierten oder entrückten Erscheinungsbildes zeigt Strozzi ein ausgeprägt naturalistisch modelliertes Tier, dessen Körperlichkeit durch betonte Muskulatur, eine pastos aufgebaute Felltextur und eine unmittelbare physische Präsenz hervorgehoben wird. Der Stier erscheint nicht als abstraktes Medium göttlicher Verwandlung, sondern als realer, raumgreifender Körper, der das Geschehen entscheidend bestimmt.

Zugleich ist diese Naturalistik nicht mit einer aggressiven oder bedrohlichen Wirkung gleichzusetzen. Vielmehr verleiht die aufrechte Haltung mit dem leicht nach oben gestreckten Kopf dem Tier eine ruhige, beinahe majestätische Erhabenheit. Der Stier wirkt kontrolliert und

selbstbewusst, nicht wild oder rasend, sondern auch im Moment des Sprungs durch das Wasser beherrscht, wodurch sich eine spannungsreiche Ambivalenz zwischen äußerer Würde und innerer Gewalt entfaltet. Gerade diese zurückgenommene Expressivität verstärkt den Eindruck der Unausweichlichkeit: Die Entführung erscheint nicht als eruptiver Akt plötzlicher Brutalität, sondern als körperlich unwiderruflicher Vollzug.

Durch diese „Erdung“ des mythologischen Motivs wird der Akt der Gewalt weniger ästhetisch verklärt als vielmehr in seiner physischen Realität erfahrbar gemacht. Die göttliche List tritt hinter die konkrete Körperlichkeit zurück, ohne jedoch gänzlich negiert zu werden. Strozzi's Darstellung entspricht damit seiner Prägung durch einen naturalistischen Realismus, der nicht auf dramatische Überzeichnung zielt, sondern auf eine verdichtete Präsenz, in der Macht, Ruhe und Gewalt zugleich sichtbar werden. Der Stier wird so weniger zum Symbol der Verwandlung als zu einem souveränen Handlungsträger, dessen Autorität sich aus seiner ruhigen, unaufhaltsamen Bewegung speist.

5.4.3 Strozzi's florale Elemente

Die Flora fungiert bei Strozzi als Schnittstelle zwischen Stillebenkunst und mythologischer Erzählung. Die außergewöhnliche Plastizität und sinnliche Präsenz der floralen Elemente – insbesondere des üppigen Blumenbouquets am Ufer sowie der Girlanden am Hals und zwischen den Hörnern des Stiers – offenbaren Strozzi's meisterhafte Kompetenz als Stillebenmaler. Werke wie sein *Stilleben mit Pfingstrosen* (Abb.20), *Die Gärtnerin* (Abb.21) bezeugen sein meisterhaftes Gespür für die materielle Wirkung von Blüten und Blättern. Im *Raub der Europa* überführt er diese Expertise in den mythologischen Kontext.

Zugleich zeigt sich in Strozzi's autonomen Stilleben eine dezente Vanitas-Dimension, die für die Interpretation der floralen Elemente im *Raub der Europa* aufschlussreich ist. Anna Orlando beschreibt das Stilleben mit *Blumen und Früchten* (Abb.22) als eine Komposition, deren "Festlichkeit sich mit Melancholie verhüllt": Viele Blumen haben ihre Blütenkrone "nach unten geneigt, in einem bevorstehenden Nachlassen der Lebenskräfte", während "einige Blütenblätter auf dem Tisch liegen".⁶⁷ Diese vergänglichkeitsanzeigenden Motive bleiben jedoch von einer "stark dekorativen Wertigkeit" überlagert. Genau diese Spannung zwischen Vanitas-Gedanke und sinnlicher Präsenz überführt Strozzi in den mythologischen Kontext des Europa-Raubes. Anders

⁶⁷ „Molti dei fiori nel vaso hanno la corolla reclinata verso il basso, in un imminente venir meno delle forze vitali; alcuni petali giacciono sulla tavola, dettagli inequivocabili d'analogo segno, così come l'ammaccatura in una delle pere sull'estrema sinistra, ammonisce anch'essa al passare ineluttabile del tempo.“ Vgl. Orlando 2006, S.282.

als im Stilleben, wo das Welken bereits sichtbar ist, präsentiert Strozzi die Blumenbouquets im *Raub der Europa* in unversehrter Frische und leuchtender Farbenpracht. Gerade in dieser üppigen Frische kündigt sich die Endlichkeit des Zustands jedoch umso eindringlicher an – eine Spannung, die im Mythos durch den plötzlichen Raub und die folgende sexuelle Gewalt unwiderruflich zerstört wird. Zugleich fungieren die floralen Motive als Zeichen von Fruchtbarkeit und sinnlicher Liebe,⁶⁸ wodurch der erotische Subtext des Mythos betont und zugleich in eine spannungsreiche Beziehung zur Gewalt des Geschehens gesetzt wird.

Dennoch ist Strozzi's florale Kompetenz keineswegs nur auf autonome Stilleben beschränkt. Wie Massimo Palazzi in Bezug auf die *Heilige Cäcilia den Häuptern des Valerianus und Tiburtius* (Abb.23) hervorhebt, setzt Strozzi Blumen gezielt als sinnliches Kontrastmittel ein: "Neben dem Gehör [...] wird der Geruchssinn durch die Gegenwart von Rosen, Pfingstrosen und Hahnenfuß angeregt", wobei die "symbolische Rolle des floralen Elements [...] dem gesamten emotionalen Eindruck des Gemäldes untergeordnet" wird.⁶⁹

Die Blumen dienen hier weniger der botanisch-ikonologischen Entzifferung als vielmehr der affektiven Steigerung des Dargestellten. Für die vorliegende Analyse des *Raubs der Europa* erscheint es dabei weder notwendig noch zielführend, die einzelnen Blütenarten taxonomisch zu bestimmen oder ihre spezifische Ikonologie im Detail auszubreiten. Entscheidend ist weniger die botanische Identifikation als vielmehr die visuelle Wirkung ihrer opulenten Fülle: Strozzi zielt nicht auf die präzise Entzifferung floristischer Symbolik, sondern auf den Gesamteindruck einer überwältigenden, sinnlich vibrierenden Pracht, die als Farb- und Formenakkord die narrative und emotionale Intensität des Gemäldes steigert.

5.4.4 Strozzi's Handrhetorik

Als letzter Punkt der vertieften Detailbetrachtung soll die herausgehobene Rolle der Hände als zentrale Träger von Affekt und narrativer Dynamik thematisiert werden. Über die bereits analysierte Bedeutung des „himmlenden Blicks“ hinaus erweisen sie sich bei Strozzi als entscheidendes Medium, das innere Regung und äußere Aktion unmittelbar vermittelt. Diese

⁶⁸ Woenig 1881, S.31.

⁶⁹ „Secondo una sensibilità decisamente proto-barocca, il dipinto assolve alla sua funzione devozionale facendo appello ai sensi: accanto all'udito, legato ai tradizionali attributi della santa, l'olfatto è stimolato dalla presenza di rose, composite e ranuncoli che adornano indistintamente le teste delle figure rappresentate. A parte le rose bianche, che alludono alla verginità della santa, il ruolo simbolico dell'elemento floreale è qui subordinato al complessivo impatto emozionale del dipinto, enfatizzato dal contrasto tra la delicata presenza dei fiori e il greve livore dei decapitati e dalla forza del chiaroscuro.“ Vgl., Palazzi 2006, S.228.

gestische Prägnanz ist kein auf den *Raub der Europa* beschränktes Phänomen, sondern ein durchgängiges, charakteristisches Merkmal seiner Bildsprache, das sich an zahlreichen Werken beobachten lässt. Bereits in der *Vertreibung aus dem Paradies*, (Abb.24) wird dieses Prinzip wirksam. Die Hände Evas und Adams sind hier nicht bloß Ausdruck von Scham und Reue; sie markieren vielmehr den gravierenden Einschnitt ihres Schicksals. Ihre Gesten – schützend, abwehrend, verhüllend – strukturieren den Bildraum dramaturgisch und lenken den Blick des Betrachters unweigerlich auf den Moment der unwiderruflichen Zäsur.

Eine weitere Steigerung erfährt diese expressive Gestik im Werk *Heilung des Tobias* (Abb.8). Hier wird die Berührung selbst zur eigentlichen Handlungsträgerin. Tobias' Hand, die mit konzentrierter Sanftheit das Augenlicht seines Vaters wiederherstellt, steht in einem choreografierten Dialog mit der deutenden, lenkenden Geste des Engels. Diese präzise Anordnung der Hände verdichtet die Szene zu einem Moment intensiver menschlicher Zuwendung und transzendenter Bedeutung, wobei die Hände als physische Konduktoren des Wunders fungieren.

Von vergleichbarer kompositorischer und psychologischer Komplexität ist der Einsatz der Hände in *Bathseba im Bade von David beobachtet* (Abb.25). Die hell, fast vibrierend modellierten Hände Bathsebas und ihrer Dienerin treten kraftvoll aus dem dunklen Grund hervor. Ihre Gesten – das Halten des verhängnisvollen Briefes, das beruhigende Berühren der Schulter – organisieren nicht nur die Figurengruppe, sondern vermitteln subtil die gesamte psychologische Spannung zwischen privater Intimität, königlichem Befehl und latenter Verführung.

Vor diesem entwickelten Hintergrund gewinnt die Analyse der Hände im *Raub der Europa* besondere Tiefenschärfe. Die Begleiterin links reagiert mit weit zur Seite ausgestreckten Armen, deren Bewegung weniger als ausformulierte Gestik denn als impulsive körperliche Reaktion zu lesen ist. Ihre Hände folgen der Dynamik des Augenblicks: Sie begleiten den Schritt nach vorn und verstärken den Eindruck des plötzlichen, affektiven Aufschreckens. Diese Bewegung korrespondiert mit der springenden Haltung ihres Körpers und verdichtet den Moment des jähen Erschreckens – wieder das von Ovid beschriebene *subito* – in eine unmittelbar nachvollziehbare körperliche Aktion. Das auf ihre Arme und Hände fallende Licht lenkt den Blick gezielt auf diese affektive Reaktion und macht sie zur zentralen Projektionsfläche für die emotionale Anteilnahme des Betrachters.

Demgegenüber sind Europas Hände in einer deutlich anderen, ambivalenten Weise konzipiert. Zwar umklammert ihre linke Hand das Horn des Stiers, doch nicht in panischer Verkrampfung,

sondern in einer Haltung, die zwischen Halt-Suchen und tastender Annahme oszilliert. Ihre rechte Hand hingegen bleibt frei und öffnet sich nach außen; zusammen mit der weit ausgreifenden Armhaltung entsteht eine Geste, die weniger Widerstand als Passivität und Hingabe signalisiert. Wie bereits thematisiert erinnert diese offene Körper- und Handhaltung formal an die Haltung sakraler Figuren, in denen Empfänglichkeit und innere Ergriffenheit durch entäußerte Gestik visualisiert werden. Auch Europa erscheint hier nicht allein als Opfer eines äußeren Zwangs, sondern als Figur in einem Zustand affektiver Überwältigung, der sich zwischen irdischer Dramatik und entrückter Innerlichkeit bewegt, was deutlich durch ihre Hände verstärkt wird.

Gerade in dieser Gegenüberstellung entfaltet sich die besondere Qualität von Strozzi's Handrhetorik. Die Hände fungieren nicht als beiläufige Details, sondern als hochenergetische Bedeutungsträger, die den inneren Zustand der Figuren unmittelbar nach außen übersetzen. Ihre kräftige, plastische Modellierung und die gezielte Ausleuchtung verleihen ihnen eine physische Präsenz. Bei Strozzi sind Hände stets funktional, affektiv aufgeladen und narrativ wirksam. Sie bilden die entscheidende Schnittstelle zwischen innerem Affekt und äußerer Handlung und tragen maßgeblich zur rhetorischen Wirksamkeit des Bildes bei. In ihrer gestischen Energie und sinnlichen Körperlichkeit verdichten sie jenen „affektiven Realismus“, der Strozzi's Œuvre kennzeichnet und es ihm erlaubt, emotionale und narrative Komplexität in eine unmittelbar erfahrbare Bildsprache zu überführen.

5.5 Kontext und Auftraggeber: Das Rätsel der Provenienz und ein mögliches Profil

Die spektakulären Maße des *Raub der Europa* (225 × 342 cm) stellen eine erste, entscheidende Aussage dar. Sie verweisen eindeutig auf eine Auftragsmalerei, bei der Größe, Wirkung und Repräsentationspotenzial von Beginn an mitgedacht wurden. Ein derartiges Format setzt nicht nur erhebliche finanzielle Mittel voraus, sondern impliziert auch eine konkrete räumliche Disposition: Das Gemälde war für einen Ort mit ausreichend Wandfläche, angemessener Distanz und gezielter Sichtbarkeit bestimmt. Die Dimensionen legen nahe, dass seine spätere Hängung – wenn auch nicht exakt lokalisierbar – bereits bei der Konzeption berücksichtigt wurde.

Ein Werk dieser Größe und thematischen Intensität war kein Kabinettstück, sondern eine bewusste Demonstration von Bedeutung. Es richtete sich an einen Raum der Rezeption und Bewunderung – sei es ein repräsentativer Saal (*portego*), ein großzügiger Empfangsbereich oder ein halböffentlicher Sammlungsraum innerhalb eines venezianischen Palastes. Auch wenn das Gemälde vermutlich nicht für den unmittelbar öffentlichen Durchgangsraum bestimmt war, zielte

es doch eindeutig auf Sichtbarkeit und Wirkung: Es sollte gesehen, betrachtet und als Ausdruck von Geschmack, Bildung und Besitzanspruch wahrgenommen werden.

Die Wahl des Sujets *Raub der Europa* ist vor diesem Hintergrund nicht allein als Ausdruck mythologischer Bildung oder allegorischer Gelehrsamkeit zu verstehen. Vielmehr offenbart sie ein komplexes Zusammenspiel aus kulturellem Prestige, ästhetischer Attraktivität und symbolischer Bedeutungsaufladung. Ovids *Metamorphosen* gehörten im 16. und 17. Jahrhundert zum festen Kanon humanistischer Bildung und erfreuten sich großer Popularität. Mythologische Sujets waren „en vogue“ – nicht zuletzt, weil sie es erlaubten, narrative Spannung, emotionale Dramatik und körperliche Präsenz in einer kulturell legitimierten Form zu verbinden.⁷⁰ Der *Raub der Europa* bot sich dabei in besonderer Weise an: als visuell eindrucksvolle Szene, als literarisch gebildetes Zitat und als ästhetisch reizvolle Bildfindung.

Zugleich trägt das Motiv eine symbolische Dimension von Aneignung und Herrschaft in sich. Die Entführung Europas durch Jupiter in Gestalt des Stiers lässt sich als narrative Verdichtung von Macht, Bewegung und Besitz lesen – eine Konstellation, die sich auch auf das Verhältnis zwischen Auftraggeber und Kunstwerk übertragen lässt. Der Akt des Sammelns erscheint hier nicht nur als ästhetische, sondern auch als symbolische Aneignung: Der Besitzer demonstriert Kontrolle über ein kostbares, begehrtes Objekt, dessen Wert sich aus künstlerischer Qualität, mythologischer Autorität und zeitgenössischem Geschmack speist.

Dass ein solches Gemälde für einen Raum bestimmt war, in dem es gezielt wahrgenommen und diskutiert werden konnte, entspricht der venezianischen Wohn- und Sammlungskultur des 17. Jahrhunderts. Zwischen strikt öffentlichen Repräsentationsräumen und privaten Rückzugsorten existierten zahlreiche Übergangszonen: Galerien, Sammlungsräume oder repräsentative Säle, die ausgewählten Besuchern vorbehalten waren. Gerade hier entfalteten großformatige mythologische Gemälde ihre volle Wirkung – nicht als intime Bilder des Rückzugs, sondern als sichtbare Zeichen von Kennerschaft, sozialem Rang und kultureller Teilhabe.

Der konkrete Auftraggeber des *Raub der Europa* bleibt unbekannt. Selbst die detaillierte Provenienz des Nationalmuseums Poznań bleibt für die ersten beiden Jahrhunderte ohne dokumentierte Besitzangaben. Eine gesicherte Besitzkette lässt sich erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts rekonstruieren: Das Gemälde befand sich in der Sammlung des Antonio Gasparoni in Vicenza, wurde im November 1828 von einem Grafen Edward in Venedig für 25 Dukaten

⁷⁰ Oy-Marra 2012, S. 26.

erworben, gelangte später als Leihgabe in die Berliner Nationalgalerie und ist seit 1903 als Eigentum der Raczyński-Stiftung fester Bestandteil der Sammlung in Poznań.⁷¹

Der wirtschafts- und sozialgeschichtliche Kontext Venedigs im 17. Jahrhundert stützt die Annahme eines wohlhabenden, kunstkundigen Auftraggebers. Wie Philip Sohm in seiner Studie zum venezianischen Kunstmarkt darlegt, erlebte die Stadt in dieser Phase einen bemerkenswerten Anstieg privater Kunstsammlungen: Während Patrizier um 1560 durchschnittlich 3,4 Gemälde besaßen, stieg diese Zahl bis 1615 auf 13,1 – und auch die bürgerliche Schicht der *cittadini* näherte sich mit durchschnittlich 10,9 Gemälden diesem Wert an.⁷² Bis zur Mitte des Jahrhunderts machten Gemälde beim Adel bereits 23 Prozent des gesamten Haushaltsbesitzes aus, beim neu hinzugekommenen Adel sogar 28 Prozent.⁷³ Kunstbesitz war damit nicht nur Ausdruck ästhetischer Präferenz, sondern eine signifikante Vermögensanlage und ein Medium sozialer Distinktion.

Diese fehlende Frühprovenienz zwingt zu einer kunsthistorischen Annäherung über das Werk selbst und über Strozzi's berufliches Umfeld. In Venedig hatte sich der Künstler erfolgreich in zwei Sphären etabliert: im kirchlichen Bereich bei reformierten Orden sowie im profanen Kunstmarkt bei wohlhabenden Sammlern aus Patriziat und Großbürgertum.⁷⁴ Für ein mythologisches Großformat wie den *Raub der Europa* kommt eindeutig letzterer Kreis in Betracht.

Die Wahl dieses Sujets entsprach nicht nur einer persönlichen Vorliebe, sondern auch einer kulturellen Mode. Der Europa-Mythos war in Venedig weit verbreitet, ästhetisch etabliert und politisch anschlussfähig – bis hin zu allegorischen Lesarten im Sinne der *translatio imperii*.⁷⁵ Für den Sammler vereinte das Thema mehrere Attraktionen: humanistische Bildung, narrative Dramatik, visuelle Opulenz und zeitgemäßen Geschmack.⁷⁶

Was sich mit Sicherheit sagen lässt, ist, dass sich Strozzi's *Raub der Europa* – anders als beispielsweise Giorgiones *Laura* (Abb.26), deren private Widmung auf der Rückseite sie zu

⁷¹ E-Mail-Korrespondenz mit Katarzyna Toporska, Kuratorin am Nationalmuseum Poznań, vom 18.06.2025.

⁷² Spear/Sohm 2010, S.211.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Manzitti 2018, S.28.

⁷⁵ Oy-Marra 2012, S.26.

⁷⁶ Borean 2007.

einem singulären Dokument eines konkreten Auftrags macht, einer solchen direkten Personalisierung entzieht. Während die Forschung zu venezianischen Halbfigurenbildern des Cinquecento, sei es als Brautporträt, Geliebtenbildnis oder Idealschönheit, stets im Spannungsfeld zwischen generischem Typus und individuellem Bezug argumentiert⁷⁷, agiert Strozzi in einer rein mythologischen Sphäre. Sein Werk ist kein ins Allegorische verschobenes Porträt, sondern ein aus sich selbst heraus wirkendes Historienbild.

Die Möglichkeit einer individuellen Aneignung des mythologischen Geschehens, ein Prinzip, das sich bereits in der Antike nachweisen lässt⁷⁸, bleibt bei Strozzi bewusst ungenutzt und wäre, mangels jeglicher Indizien für einen spezifischen Auftraggeber oder eine porträthafte Angleichung der Figuren, reine Spekulation. Stattdessen verdichtet er die Erzählung zu einem allgemeingültigen, affektgeladenen Tableau, dessen Wirkung auf der kompositorischen und emotionalen Synthese beruht, nicht auf einer versteckten Referenz.

Zieht man die gesicherten Informationen zusammen, lässt sich vorsichtig ein Profil des Auftraggebers skizzieren. Vermutlich dürfte es sich um einen Angehörigen der politischen oder wirtschaftlichen Elite Venedigs gehandelt haben, einen gebildeten Patrizier, einen Amtsträger oder einen vermögenden Kunstkenner, der mit dem Gemälde ein Objekt erwarb, das gleichermaßen ästhetischen Anspruch und sozialen Rang sichtbar machte. Die außerordentliche Qualität des Werkes, die souveräne Beherrschung von Komposition, Oberfläche und Affekt, erklärt sich aus diesem anspruchsvollen Kontext. Gleichzeitig bot das Großformat Strozzi, der bereits als Kirchenmaler etabliert war, die ideale Bühne, sein Können auch im profanen Bereich in voller Breite zu demonstrieren.

Der *Raub der Europa* steht damit an der Schnittstelle von repräsentativer Wohnkultur, zeitgenössischem Mythosverständnis, ästhetischem Vergnügen und künstlerischem Ehrgeiz. Auch ohne Kenntnis des Auftraggebers spricht das Bild eine deutliche Sprache über seine ursprüngliche Bestimmung: als sichtbar platzierter, bewunderter und bedeutungsvoll gelesener Ausdruck des venezianischen Sammelethos im frühen Barock.

⁷⁷ Dal Pozzolo 2021, S.125.

⁷⁸ Zur langen Tradition der individuellen Aneignung generischer mythologischer Bilder, wie bspw. das Phänomen der römischen Sarkophage, deren vorproduzierte mythologische Reliefs (z.B. mit dem Raub der Proserpina) durch die nachträgliche Porträtierung der Gesichter der Hauptfiguren auf den verstorbenen Bestatteten individualisiert werden konnten. Vgl. zur Vorlesung *Römische Sarkophage im Kontext*, WS 22/23, LMU bei Prof. Dr. Ruth Bielfeldt.

6 Strozzis Auseinandersetzung mit Paolo Veronese

Nachdem in den vorherigen Kapiteln Strozzi's sakrale und mythologische Darstellungen innerhalb seines Œuvres analysiert wurden, richtet sich der Blick nun auf ein zentrales Vorbild der venezianischen Malerei: Paolo Veronese. Im folgenden Kapitel soll untersucht werden, inwiefern Strozzi's *Raub der Europa* Elemente der veronesischen Bildsprache aufgreift, adaptiert oder neu interpretiert. Der Vergleich mit Paolo Veronese erlaubt es, Strozzi's Werk nicht nur im Kontext seiner eigenen Entwicklung, sondern auch im Spannungsfeld venezianischer Bildtraditionen zu verorten.

Um 1575–1580 entstanden im Umfeld Paolo Veroneses mehrere Fassungen des Sujets *Raub der Europa*. Die für die vorliegende Untersuchung zentrale Version (Abb.27) wurde 1578 von Jacopo Contarini, einem einflussreichen venezianischen Politiker und bedeutenden Kunstsammler, für seine Privatresidenz, den Palazzo Contarini in San Samuele, in Auftrag gegeben.⁷⁹ Obwohl Contarini maßgeblich an der Ausstattung mehrerer Säle im Dogenpalast beteiligt war, entschied er sich bewusst, dieses mythologische Großformat für seinen eigenen Palast malen zu lassen.⁸⁰

Das Gemälde verblieb über Generationen im Besitz der Familie Contarini, bevor es 1713 testamentarisch der Republik Venedig vermacht wurde. In der Folge wurde es im Saal des Anticollegio des Dogenpalastes aufgehängt – einem der prominentesten Orte politischer Repräsentation der *Serenissima*.⁸¹ Diese venezianische Fassung bildet im Folgenden das zentrale Vergleichswerk, nicht zuletzt aufgrund ihrer exponierten Präsenz im Machtzentrum der Republik, das Bernardo Strozzi in seiner venezianischen Spätphase gekannt haben dürfte.

Nach Gavazza markiert Strozzi's *Raub der Europa* ein wahres „crescendo“ seiner venezianischen Phase. Strozzi griff damit genau sechzig Jahre später ein Thema auf, das Veronese für die einflussreiche Familie Contarini geschaffen hatte.⁸² Dies zeigt, wie ein bewusst eingesetzter „Veronesismus“ der barocken Affektästhetik und einer neuen venezianischen Bildsprache dienen konnte.⁸³ Vor diesem Hintergrund erscheint es nicht nur plausibel, sondern nahezu sicher, dass

⁷⁹ Corsato 2014, S.232.

⁸⁰ Molinié 2009, S.44.

⁸¹ Rosand 2023, S.249.

⁸² Gavazza 1995, S.81.

⁸³ Ebd.

Strozzi dieses prominente Vorbild im Dogenpalast oder zumindest in Reproduktionen kannte und gezielt an dessen ikonographische und kompositorische Tradition anknüpfte.⁸⁴

6.1 Bildbeschreibung: Veroneses *Raub der Europa*

Paolo Veroneses Gemälde *Raub der Europa* (Abb.27), um 1578 entstanden, befindet sich heute im Dogenpalast in Venedig. Das monumentale Werk ist in Öl auf Leinwand ausgeführt und misst 240 cm × 303 cm.

Der Blick des Betrachters fällt unmittelbar auf Europa, die in der linken Bildhälfte im Vordergrund auf dem hellen, liegenden Stier sitzt. Trotz der sie umringenden Gefährtinnen erkennt man sie sofort als Hauptfigur. Ein ikonographisch höchst bemerkenswertes und innovatives Detail ist die körperliche Intimität des Paares: Während Europa sich auf den Rücken setzt, leckt der Stier ihren Fuß. Diese Geste findet weder in der ovidischen/dolceschen Tradition noch in der vorherigen Bildtradition eine direkte Entsprechung und unterstreicht die gewaltfreie, erotisch aufgeladene Atmosphäre, die Veronese schafft.⁸⁵

Während zwei Dienerinnen zu den sich über ihnen befindenden Putti wenden, sind zwei Weitere damit beschäftigt Europas üppiges Kleid zu halten und ihr Kleid am Dekolleté zu verschließen. Eine ihrer Brüste ist entblößt, was den Blick auf ihre helles Inkarnat lenkt. Sie trägt eine Perlenkette, ihr Gesicht ist nach links geneigt und ihr blondes Haar ist mit Blüten verziert nach oben gesteckt. Ihr Ausdruck wirkt teilnahmslos, ihr Mund ist leicht geöffnet und der Blick scheint auf die sich vor ihr befinden Dienerin zu richten. Die Gewänder ihrer Begleiterinnen sind ähnlich dekorativ und aufwendig gestaltet und schimmern in den pastellen Farben, rosa, creme und blau.

Diese Szene ist von Bäumen im Hintergrund eingebettet und die drei am Himmel fliegenden Putti tragen Blumenkränze in den Händen, auch die Ohren des Stieres sind durch kleine Blumenkränze geschmückt. Hinter den Bäumen ist eine steinerne Pyramide zu erkennen, sowie ein Hundekörper, der von der linken Bildseite zu zu schauen scheint.

Die rechte Bildseite ist durch eine Blickschneise auf Land und Wasser gekennzeichnet. Veronese zeigt nicht nur einen Moment, sondern erzählt die gesamte Geschichte simultan in einer Bildkomposition: In der linken Bildhälfte liegt der Stier noch am Ufer, während er im

⁸⁴ Mortari 1995, S.72.

⁸⁵ Molinié 2009, S.44.

Bildmittelgrund aufbricht und im Hintergrund bereits mit Europa auf dem Rücken davon schwimmt.

Der Himmel ist zwar von leichten Wolken durchzogen, wirft aber ein helles und freundliches Licht auf die Szene.

6.2 Inszenierung vs. Affekt: Ein stilistischer Vergleich

Veroneses *Raub der Europa* präsentiert sich als vielschichtige, höfisch-theatralische Inszenierung, in der der Mythos in eine kontrollierte, festliche Bildwelt überführt wird. Die Szene ist nicht als Moment plötzlicher Gewalt konzipiert, sondern als sorgfältig arrangiertes Tableau, in dem alle Figuren in ein harmonisches Gesamtgefüge eingebunden sind.

Charakteristisch ist dabei die bewusst gedämpfte, harmonisierte Farbigkeit. Die Gewänder bewegen sich überwiegend in nah verwandten Pastelltönen von Rot, Rosa und Orange, die weniger auf starke Kontraste als auf eine sanfte, höfische Einheitlichkeit zielen. Wie Romani feststellt, sind die monumentalen Figuren im Vordergrund und die üppigen Draperien – in „mattem Goldgelb über Korallenrosa, Tabakbraun und Taubengrau, die sich mit den für Veronese typischen leuchtenden Grün-, Gelb- und Weißtönen abwechseln“ – charakteristisch für Veroneses Schaffen.⁸⁶ Deutlich abgesetzt erscheinen lediglich der helle, weit gespannte Himmel sowie einzelne blau-weiße Akzente in den Gewändern der Frauen, die dem Bild eine ruhige, atmosphärische Weite verleihen. Diese Farbdisposition erzeugt keinen dramatischen Spannungsaufbau, sondern unterstreicht den festlichen, nahezu zeremoniellen Charakter der Szene.

Der Stier tritt entsprechend nicht als bedrohliches oder aggressives Wesen auf, sondern als sanftes, kontrolliertes Tier, das Europa ohne sichtbaren Widerstand trägt. Seine Zuneigung zeigt sich in der intimen Geste des Ableckens ihres Fußes. Hinweise auf Dolces Schilderung der überraschten, erschreckten Mädchen am Meeresufer treten in den Hintergrund. Stattdessen erscheinen die Begleiterinnen Europas als aktiv in das Geschehen eingebundene Figuren, deren Gesten weniger Alarm als Teilhabe signalisieren und die die Entführung erst zu ermöglichen scheinen. Europa selbst wirkt passiv und gefasst; sie erscheint teilnahmslos und ihr Körper fügt sich widerstandslos in den Ablauf ein.

⁸⁶ „Con queste opere il gruppo condivide anche la predilezione per figure monumentali, spinte in primo piano e dilatate da sontuosi panneggi dai colori raffinati che svariano dal giallo oro spento al rosa corallo, al tabacco e al tortora, alternati ai verdi, ai gialli e ai bianchi splendenti più consueti in Veronese.“ Vgl. Romani 2014, S.13.

Wie Hanke treffend formuliert, inszeniert Veronese die Fabel als „Fest einer Schönen“.⁸⁷ Die aufwendig dargestellten Gewänder – von Molinié als spezifisch venezianische Praxis der Aktualisierung gedeutet – fungieren dabei als Mittel der Standesrepräsentation und verankern den antiken Mythos in der sozialen Realität des Auftraggebers Jacopo Contarini.⁸⁸ Veronese entscheidet sich zudem für eine simultane Erzählweise, die ihren Ursprung in der antiken Reliefdarstellung findet. Indem Europa dreimal auf dem Rücken des Stieres an verschiedenen Punkten der Entführung erscheint, baut er eine narrative Struktur auf, die es dem Betrachter erlaubt, die gesamte Geschichte in ihrer zeitlichen Abfolge zu erfassen.⁸⁹ Diese Verschränkung von Vorbereitung, Vollzug und Begleitung verstärkt den Eindruck eines höfischen Schauspiels.

Alles wirkt arrangiert: die kleidenden Begleiterinnen, die bereits auf dem Stier sitzende Europa und die sinnlich-aufladenden Putti. Auch die Szenerie wirkt durch die Bäume und die Pyramide, nach Rosand ein Symbol des Ruhmes ⁹⁰, sehr unnatürlich und perfekt inszeniert. Auf diese Weise verwandelt Veronese Dolces mythologischen Gewaltakt in eine inszenierte Triumphprozession, die weniger auf affektive Erschütterung als auf visuelle Pracht und soziale Codierung zielt.⁹¹

6.3 Exkurs: *Der Raub der Europa* als Hochzeitsallegorie

Im Zuge meiner Recherchen zum Mythos der Europa bin ich mehrfach auf Darstellungen des *Raubs der Europa* auf Hochzeits- bzw. Brauttruhen, *cassoni*, gestoßen, wie exemplarisch an dem Werk von Liberale da Verona im Louvre zu sehen ist (Abb.28).⁹² In diesem Kontext scheint das Motiv besonders beliebt gewesen zu sein, wobei eine interessante inhaltliche Verschiebung festzustellen ist: Europa wird hier nicht vorrangig als Opfer eines gewaltsamen Übergriffs dargestellt, sondern fungiert vielmehr als Allegorie der Braut.

Die Szene ist in eine narrative Struktur eingebettet, die auf den Hochzeitskontext verweist. Europas Reise wird nicht mehr als erzwungene Entführung gelesen, sondern als symbolischer Akt des Übergangs – konkret als Verlassen des Elternhauses im Rahmen der Eheschließung.

⁸⁷ Hanke 1967, zu Abb.8.

⁸⁸ Molinié 2009, S.44.

⁸⁹ Corsato 2014, S.235.

⁹⁰ Rosand 2023, S.249.

⁹¹ Corsato 2014, S.234.

⁹² Oy-Marra 2012, S.22.

Diese Deutung transformiert den ursprünglichen Charakter des Mythos erheblich: Die der antiken Erzählung inhärente Gewalt wird abgeschwächt oder verdrängt, die Furcht Europas tritt in den Hintergrund, und der Fokus liegt auf dem Moment des Aufbruchs als Beginn eines neuen Lebensabschnitts.

Mit diesem Hintergrundwissen erscheint Veroneses Version des Themas in besonderer Weise als eine kunstvolle Überführung des Mythos in die Hochzeitsikonographie. Wie Valentina Signorello präzise beschreibt, erscheint die Szene bei Veronese als eine „Toilette einer Braut vor der Hochzeitsreise“: „Vier Dienstmädchen beobachteten die Szene der Umwerbung, zwei sind damit beschäftigt, die reichen Gewänder der jungen Frau zu richten [...], die anderen beiden sammeln die Hochzeitskronen ein, die von den drei Amoretten von oben herabgeworfen werden; der Hund könnte als Anspielung auf die eheliche Treue interpretiert werden.“⁹³ Europa wird hier also von ihren Begleiterinnen aktiv für den Aufbruch hergerichtet und geschmückt. Der intime Fußkuss des Stiers komplettiert diese Lesart als Vorbereitung auf eine eheliche Verbindung. Auch dieses Motiv ist keineswegs zufällig: Wie Rosand hervorhebt, kann das Füßeküssen des Stiers als symbolischer Akt der Vorbereitung auf eine Hochzeit verstanden werden, insbesondere da die Szene von Dienerinnen und einer festlich anmutenden Gesellschaft gerahmt ist.⁹⁴ Die Geste fungiert damit weniger als Ausdruck erotischer Unterwerfung denn als ritualisierte Annäherung im Kontext einer legitimierten Verbindung.

Diese Inszenierung unterstreicht, wie der Mythos in der höfischen Kunst des Cinquecento funktionalisiert wird: Europas „Raub“ wird gleichgesetzt mit der sozial kodifizierten Loslösung der jungen Frau von ihrem bisherigen Umfeld – ein Schritt, der im Kontext der Heiratspraxis als notwendig und folgerichtig galt.⁹⁵ Die Darstellung stilisiert den vermeintlichen Gewaltakt zur Voraussetzung eines legitimen und glücklichen Neubeginns. Damit wird der ursprüngliche Charakter der Entführung in ein ästhetisches und gesellschaftlich legitimates Ritual umgedeutet. Der Mythos verliert seine dramatische und gewaltsame Dimension und wird stattdessen zur Allegorie eines als wünschenswert inszenierten weiblichen Übergangs – vom

⁹³ „Assistono alla scena del corteggiamento quattro ancelle, due sono intente ad accomodare le ricche vesti della giovane, evocando quasi la toeletta di una damigella prima del viaggio di nozze, le altre due raccolgono le corone nuziali che vengono fatte cadere dall'alto dai tre amorini; il cane potrebbe essere interpretato come un'allusione alla fedeltà coniugale.“ Vgl. Signorello *Giove e Europa* (05.01.26).

⁹⁴ Rosand 2023, S.249.

⁹⁵ Oy-Marra 2012, S.23.

Mädchen zur Ehefrau und von der phönizischen Prinzessin zur Stammutter eines neuen Kontinents.⁹⁶

6.4 Vergleich: Veroneses und Strozzi's *Raub der Europa*

Vergleicht man Paolo Veroneses und Bernardo Strozzi's Darstellungen des *Raubs der Europa*, so wird deutlich, dass Strozzi zwar Veroneses Bildsprache aufgreift, sie jedoch zugleich neu interpretiert. Beide Werke weisen deutliche kompositorische Parallelen auf – etwa in der Anordnung der Figuren, der Position Europas auf dem Stier und der Einbettung der Szene in einen detailreichen Wald- bzw. Landschaftsraum. Beide Künstler legen großen Wert auf die naturalistische Wiedergabe von Oberflächenbeschaffenheiten und Stofflichkeit, um eine sinnlich fassbare Welt zu schaffen. Auch motivische Rückgriffe wie die Präsenz von Putti und einer prominenten Gruppe von Begleiterinnen sind beiden Gemälden gemein. Dennoch setzt Strozzi eigene Akzente, die über eine bloße Nachahmung hinausgehen.

Während Veronese eine idealisierte, fast höfisch-glamouröse Welt entwirft, betont Strozzi stärker den Moment der Bewegung und den Ausdruck innerer Affekte. Seine Version wirkt physisch unmittelbarer und dynamischer, mit einer gesteigerten Emotionalität der Figuren. Auch verzichtet Strozzi auf die mehrfache Darstellung Europas, wie sie für Veroneses simultane Erzählweise charakteristisch ist – ein narrativer Modus, der zur Zeit Strozzi's möglicherweise bereits nicht mehr in Mode war. Stattdessen konzentriert er sich auf den dramatischen Höhepunkt des Aufbruchs und stellt damit das epische Erzählprinzip zugunsten einer intensivierten, singulären Momentaufnahme zurück. In der Farbgebung wirkt seine Palette erdiger und dunkler, was eine dramatischere Grundstimmung erzeugt – im Gegensatz zur lichterfüllten, festlichen Szenerie bei Veronese, in der das Wasser in den idyllischen Hintergrund verlagert ist.

Die Kleidung, von Molinié als spezifisch venezianische Praxis der Aktualisierung beschrieben, unterstützt diese Lesart. Die höfisch-kodifizierten Gewänder bei Veronese sind nicht nur zeitgenössisch, sondern vor allem repräsentativ.⁹⁷ Sie dienen der Standesdemonstration und der Integration des Mythos in die soziale Realität des Auftraggebers. Bei Strozzi mögen die

⁹⁶ Oy-Marra 2012, S.23.

⁹⁷ Molinié 2009, S.43.

Gewänder zwar ebenfalls zeitgenössisch sein, doch transportieren sie durch die erdige Palette und die bewegten Draperien eine andere, unmittelbarere Emotionalität.⁹⁸

Ein weiterer bedeutender Unterschied liegt in der Darstellung der Dynamik. Veronese zeigt den Stier in ruhiger, beinahe statuarischer Pose, eingebettet in eine theatralische Gesamtszenerie.⁹⁹ Bei Strozzi dagegen ist der Stier deutlich in Bewegung, im Sprung begriffen und nach rechts ausgerichtet, bereit, das Bildfeld zu verlassen. Diese Komposition verstärkt den Eindruck eines bereits im Gange befindlichen Raubs. Während Veronese die Szene am Beginn der Entführung verortet, noch innerhalb der vertrauten Umgebung, zeigt Strozzi einen weiter fortgeschrittenen Moment: Europa ist bereits auf dem Rücken des Stiers, der sie unaufhaltsam dem Meer entführt, während ihre Gefährtinnen in panischem Gestus zurückbleiben. Diese gesteigerte Bewegung spiegelt sich auch in der Figurenauffassung wider: Während Strozzi's Figuren räumlich voneinander getrennt und in ihrer individuellen Gestik und Mimik betont erscheinen, setzt Veronese auf eine dichtere Gruppierung und organische Staffellung der Protagonisten zu einem harmonischen Gesamtgefüge.

Diese zeitliche und kompositorische Verschiebung wirft die Frage auf, welcher der beiden Künstler näher an der literarischen Vorlage bleibt. Obwohl beide eine barocktypische, hochstilisierte Inszenierung bieten, steht bei keinem von ihnen das tatsächliche emotionale Erleben Europas im Vordergrund. Ihre Furcht, die Dolce ausdrücklich thematisiert, bleibt in beiden Darstellungen ästhetisch überformt und tritt zugunsten von Eleganz, Bewegungsfluss und kompositorischer Harmonie zurück. Die Entführung wird zu einem sinnlich aufgeladenen Spektakel, das ihre Gewalt verharmlost – ein Befund, der Diane Wolfthals Kritik an der traditionellen Ästhetisierung mythischer Vergewaltigungen in der Kunst eindrucksvoll bestätigt. Diese Verharmlosung spiegelt sich sogar in der Titelgebung wider: Statt den Gewaltcharakter zu benennen, sprechen Literatur und Tradition häufig von ‚Entführung‘, ‚Verführung‘ oder ‚Liebe‘ – Begriffen, die die Machtasymmetrie zwischen Täter und Opfer verschleiern.¹⁰⁰

Luisa Mortari beschreibt Strozzi's *Raub der Europa* treffend als sein „veronesischstes“ Gemälde, betont jedoch zugleich seine unverwechselbare künstlerische Autonomie.¹⁰¹ Dieser veronesische Interpretationsrahmen bildet einen entscheidenden Kontrapunkt für die Analyse von Bernardo

⁹⁸ Corsato 2014, S.232.

⁹⁹ Molinié 2009, S.44.

¹⁰⁰ Wolfthal 1999, S.29.

¹⁰¹ Mortari 1995, S.71.

Strozzis Version. Während Veronese den Mythos in eine höfische Brautallegorie überführt, insistiert Strozzi in seinem barocken Werk wieder auf den Moment der gewaltsamen Unterbrechung, der Angst und der unwiderruflichen Trennung. Sein Bild negiert die Vorbereitung und Zustimmung, die Veronese suggeriert, und stellt stattdessen den plötzlichen Verlust und die ohnmächtige Reaktion der Gefährtinnen in den Vordergrund. Der Exkurs zur Hochzeitsallegorie macht somit nicht nur eine zentrale Rezeptionslinie des Stoffes sichtbar, sondern schärft auch den Blick für die bewusste Abkehr Strozzis von dieser harmonisierenden Tradition zugunsten einer affektgeladeneren, ambivalenteren Darstellung.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Paolo Veronese in seinem *Raub der Europa* den antiken Mythos nicht einfach illustriert, sondern ihn einer grundlegenden Transformation unterzieht. Indem er die dramatische Entführung in die Form einer eleganten fête champêtre kleidet, überführt er sie in den Bereich höfischer Repräsentation und humanistischer Gelehrsamkeit. Sein Einsatz der simultanen Erzählweise erlaubt es ihm, die gesamte Geschichte episch zu entfalten. Bernardo Strozzi hingegen verdichtet das Geschehen zu einer einzigen, dramatischen Momentaufnahme. Seine Version betont die physische Dynamik und die unmittelbare Emotionalität der Figuren und verzichtet dabei auf jede narrative oder dekorative Überhöhung. Statt einer höfischen Allegorie schafft Strozzi ein affektgeladenes Bild von intensiver Unmittelbarkeit. Beide Künstler interpretieren den Mythos auf je eigene Weise: Veronese als episch-erzählende, elegant überhöhte Darstellung; Strozzi als affektgeladene, verdichtete Momentaufnahme. Verbindend ist jedoch der subtile Rückgriff auf die Brautmetaphorik und die Umdeutung des ursprünglich brutalen Mythos. Dieser Kontrast unterstreicht, wie derselbe Stoff im selben kulturellen Umfeld, auch trotz eines zeitlichen Abstands von mindestens 60 Jahren, gänzlich unterschiedliche künstlerische Strategien hervorbringen konnte.

7 Strozzis Auseinandersetzung mit Tizian

Während Veronese den Europa-Mythos als höfisches Fest inszeniert, entwickelt Tizian in seiner Version für Philipp II. einen radikal affektiven Realismus (Abb.29). Dieses Kapitel analysiert Tizians Fokus auf die körperliche und emotionale Extremsituation der Protagonistin und zeigt

schließlich, wie Bernardo Strozzi diese gegensätzlichen Bildtraditionen zu einer eigenen Synthese vereint.

7.1 Das Vermittlungsproblem: Rezeptionswege von Tizians Komposition

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Strozzi Tizians Komposition kannte, sei es durch seine frühe Tätigkeit in Genua – einem wichtigen Kunstzentrum mit Verbindungen nach Spanien, wo sich Tizians Original befand – oder später in Venedig. Die zentrale Herausforderung dieser Rezeptionsthese ist zwar die Provenienz, denn das Gemälde befand sich seit 1562 in der Sammlung Philipps II. in Spanien. Es gab jedoch plausible Vermittlungswege. Der wahrscheinlichste sind Druckgrafiken und Stiche, da Tizians *Poesia*-Zyklus kurz nach seiner Entstehung zu einem europäischen Sensationserfolg wurde.¹⁰² Wie Barbara Mundt festhält, war Tizians *Poesia* „durch Kopien oder Stiche bekannt geworden“ und habe „einen starken Eindruck auf die Bologneser Malerschule des 17. Jahrhunderts gemacht“.¹⁰³ Beispielsweise verbreitete der flämische Stecher Cornelis Cort (1533–1578) Tizians Kompositionen durch detailgetreue Kupferstiche in ganz Europa.¹⁰⁴ Ein entsprechender Stich wäre im druckgrafisch hoch entwickelten Venedig problemlos erhältlich gewesen und hätte Strozzi die zentralen kompositorischen und affektiven Impulse vermitteln können. Ergänzend zirkulierten in venezianischen Künstlerwerkstätten und Sammlungen Zeichnungen, Werkstattkopien sowie mündliche und schriftliche Beschreibungen des berühmten Werks.

Unter den Kopisten von Tizians *Raub der Europa* ragen Peter Paul Rubens und Anthonis van Dyck hervor, die beide eigene Fassungen des Motivs anfertigten. Auf diese sowie auf die Frage ihrer möglichen Vermittlung an Strozzi wird in Kapitel 9 näher eingegangen.

Neben diesen visuellen Vermittlungsinstanzen ist auch Dolces literarische Nacherzählung des Mythos als Rezeptionsweg zu berücksichtigen. In seinen *Le Trasformationi* (1553) beschreibt Dolce die Schönheit der Königstochter und fährt fort: „Ne tal dipinse mai Zeusi, od Apelle, Titian, ne Pittor altro perfetto“¹⁰⁵ – nie habe Zeuxis, Apelles, Tizian oder ein anderer vollkommener Maler eine solche gemalt. Der Kunsttheoretiker stellt Tizian damit in eine Reihe

¹⁰² Villa 2013, S.198.

¹⁰³ Mundt 1988, S.123.

¹⁰⁴ Schuckman 1995, S.304.

¹⁰⁵ Bezugnehmend auf den italienischen Originaltext von Dolces *Le Trasformationi*, S.56.

mit den größten Malern der Antike und würdigt dessen generelle Fähigkeit, weibliche Schönheit idealisiert darzustellen.

Allerdings bezieht sich Dolce mit diesem Lob nicht auf ein konkretes Gemälde Tizians zum Thema Europa. Der unbestimmte Bezug des Pronomens „tal“ („eine solche“) lässt offen, ob die Bewunderung der geschilderten Königstochter oder einer idealtypischen, von Tizian geschaffenen Schönheitsfigur gilt. Ein expliziter Verweis auf eine Europa-Komposition Tizians findet sich bei Dolce nicht. Dennoch ist bedeutsam, dass er den Namen Tizian im Kontext des Europa-Mythos nennt: Er verknüpft den Künstler mit dem Sujet und trägt so zu jenem Diskurs bei, der Tizians spätere *Poesia* zum europäischen Sensationserfolg werden ließ.

Für die Frage nach Strozzi's konkreter Kenntnis von Tizians Bildlösung wäre Dolces Text allein jedoch keine ausreichende Grundlage. Entscheidend für die Rezeption des Mythos im 17. Jahrhundert bleiben vielmehr die visuellen Vermittlungsinstanzen – Druckgrafiken, Kopien und die flämischen Künstler – die Tizians Komposition in Umlauf brachten. Diese überregionale Verbreitung macht es höchst plausibel, dass auch der in Venedig arbeitende Strozzi mit dieser Schlüsselkomposition vertraut war.

7.2 Tizians *Poesia*: Entstehung und Komposition

Im Zeitraum zwischen 1549 und 1562 schuf der venezianische Maler insgesamt sechs mythologisch inspirierte Werke für den Monarchen Philipp II., die unter dem Titel *Poesia* bekannt sind und sich inhaltlich an die *Metamorphosen* des Ovid orientieren.¹⁰⁶ Den Auftakt der Serie bildet *Danaë und der Goldregen* (Abb.30), welches um 1549 entstand, während *Der Raub der Europa*, um 1562, das letzte Werk darstellt. Der Entstehungsprozess der *Europa* lässt sich anhand der historischen Korrespondenz detailliert nachvollziehen. Acht erhaltene Briefe zwischen Tizian, König Philipp II. und dessen Botschafter in Venedig, García Hernández, dokumentieren den schrittweisen Fortschritt der Arbeit.¹⁰⁷ Die Planungen für das Gemälde durchliefen dabei eine bedeutende Veränderung: Während Tizian 1554 ursprünglich eine *Poesia* von *Jason und Medea* als Pendant zu *Perseus und Andromeda* vorgesehen hatte, änderte er seine Pläne und erwähnte Europa erstmals in einem Brief vom 19. Juni 1559.¹⁰⁸ Die finanziellen Aspekte des Auftrags scheinen nicht reibungslos verlaufen zu sein, denn ein undatierter neunter

¹⁰⁶ Rosand 2023, S.232.

¹⁰⁷ Silver 2021, S.36.

¹⁰⁸ Ebd.

Brief listet das Gemälde in einer Bitte um überfällige Zahlungen auf, und es wird sogar berichtet, Tizian habe auf seine Vergütung durch Philipp II. etwa vierzehn Jahre warten müssen.¹⁰⁹

7.3 Bildbeschreibung: Dynamik und Affekt

Wie bei Strozzi's Version zeigt Tizian den weißen Stier, der sich hier jedoch bereits im tiefen Wasser befindet und aus dem rechten unteren Bildrand herausstürmt. Er und die auf ihm reitende Europa bilden das unbestrittene Zentrum der Komposition. Der mit einem Blumenkranz geschmückte Stier wendet seinen Blick dem Betrachtenden zu, während seine Beine unter der Wasseroberfläche verborgen bleiben und so die Schwimmbewegung andeuten. Der langgestreckte, helle Körper des Tieres kontrastiert deutlich mit dem dunklen, durch Wellen aufgewühlten, Meer.

Europa hält sich mit der linken Hand an einem seiner Hörner fest, während ihr Körper seitlich auf seinem Rücken liegt und dem Betrachter zugewandt ist. Oberkörper und Beine sind unbekleidet, das weiße, durchscheinende Gewand haftet eng an ihrem Körper und zeichnet ihre Konturen deutlich nach. Während die Entblößung der rechten Brust motivisch auf die heftige Bewegung zurückgeführt werden kann, dient sie zugleich unverkennbar als Stilmittel, das die Szene erotisch auflädt und die Figur Europas dem voyeuristischen Blick preisgibt.

Durch den über ihr Gesicht erhobenen rechten Arm, den sie nach hinten wendet, bleibt Europas Gesicht dem Betrachter weitgehend entzogen – eine Geste, die sie anonymisiert und jede Identifikation verwehrt. Möglicherweise verstärken auch die dunklen Wolken als Schatten werfende Begleiterscheinung der Naturereignisse diese Verhüllung.

Ihr Blick richtet sich auf zwei geflügelte Putti, die links über dem Paar schweben. Beide tragen Bögen, einer hält zudem Pfeile und ein dunkleres Tuch. Sie begleiten das Paar spielerisch und verleihen der Szene eine mythologische Leichtigkeit. In Europas Hand flattert ein rotes Tuch vom Wind erfasst – eine mögliche Geste des vergeblichen Hilferufs. Ein weiteres, orangefarbenes Tuch gleitet zwischen ihr und dem Stier halb ins Wasser und verstärkt die Dramatik der Szene. Ein dritter Putto reitet unten links auf einem Fisch und blickt zu Europa und dem Stier empor.

Der Himmel im Hintergrund ist in kühlen Blautönen gehalten und von Wolken durchzogen, was der Szene zusätzlich eine dramatische Atmosphäre verleiht. Links öffnet sich eine weite Küstenlandschaft mit felsigen Ufern. Dort sind eine Gruppe von Frauen – zu identifizieren als

¹⁰⁹ Goffen 1999, S.269.

Europas Gefährtinnen – sowie die Stierherde zu erkennen, zu der Jupiter in Gestalt des Stiers gehörte.

Laut Mundt verdichtet Tizian die Erzählung auf den ‚fruchtbaren Moment‘ des unwiderruflichen Aufbruchs.¹¹⁰ Diesen Eindruck radikaler Unmittelbarkeit erzielt er, durch eine deutlich erkennbare räumliche Distanz zwischen Europa und die sich in der Ferne am Ufer befindenden Begleiterinnen. Das „direkt wirken“ Tizians Bildes wird auch durch den nahen Bildausschnitt unmittelbar vor dem Betrachter erzielt, somit würde der Betrachtende „in der vordersten Bildebene mit Europa und dem Stier unvermittelt konfrontiert“ sein.¹¹¹ Diese kompositorische Entscheidung intensiviert die physische und psychologische Direktheit der Szene.

Rona Goffen verweist auf einen möglichen Bezug zur antiken Skulpturengruppe des Toro Farnese, deren unbeholfene Pose der Dirke als Inspirationsquelle für Europas stürzende Haltung gedient haben könnte. Die während Tizians Rom Aufenthalt 1546 entdeckte Gruppe war ihm somit zugänglich.¹¹²

7.4 Das Pendant: *Perseus und Andromeda* im Vergleich

Das vorletzte Gemälde der Serie, *Perseus und Andromeda* (Abb.31), entstand um 1554–1556 und befindet sich heute in der Wallace Collection in London (175 x 189,5 cm). Es wird häufig als Pendant zum *Raub der Europa* betrachtet.¹¹³ Diese Gegenüberstellung ist besonders aufschlussreich, da Perseus und Andromeda ein Paradebeispiel für die ästhetisierte Darstellung von Gewalt und weiblicher Nacktheit innerhalb der Serien darstellt – ein Modell, von dem sich Tizian bei der Europa später bewusst absetzt.¹¹⁴

Obwohl *Perseus und Andromeda* einige Jahre vor dem *Raub der Europa* entstand, wirken beide Werke stilistisch zeitgenössisch. Beide teilen nicht nur ähnliche, monumentale Maße und zeigen Meereslandschaften, sondern sind auch kompositionell durch komplementäre Diagonalen aufeinander bezogen: Während Andromeda in der linken Bildecke erscheint, ist Europa in der

¹¹⁰ Mundt 1988, S.118.

¹¹¹ „Wenn Tizians Bild so direkt wirkt, dann in erster Linie dadurch, daß das Ufer mit den Mädchen und der Herde weit entfernt am Horizont verschwindet, während der Betrachter in der vordersten Bildebene mit Europa und dem Stier unvermittelt konfrontiert wird.“, Vgl. Mundt 1988, S.118.

¹¹² Goffen 1997, S.269.

¹¹³ Ebd., S.268.

¹¹⁴ Ebd., S.269.

rechten positioniert. Trotz ihrer Zugehörigkeit zum gleichen Zyklus offenbart sich ein signifikanter Unterschied in der Darstellung der weiblichen Protagonistinnen. Während Andromeda dem Betrachtenden frontal, vollständig nackt und statuarisch idealisiert dargeboten wird – ihr stark erotisierter Körper überstrahlt geradezu die dramatische Rettungshandlung –, bricht Tizian in der Europa bewusst mit diesem ästhetisierenden Modell. Ihre Figur ist nicht in posehafter Schönheit erstarrt, sondern wird in einer dynamischen, instabilen Fallbewegung erfasst, die aus traditioneller Perspektive als ‚unvorteilhaft‘ erscheinen mag. Laut Mundt sei die Haltung Europas dabei ambivalent, indem ihr Körper nicht nur Furcht signalisiere, sondern auch „Unterwerfung“ und Hingabe an den göttlichen Entführer.¹¹⁵

Genau in diesem Bruch liegt Tizians künstlerische Neuakzentuierung. Während beide Frauen ihrer Situation ausgeliefert und einer sexualisierenden Betrachtung unterzogen werden, gelingt es ihm bei Europa, die Darstellung über die bloße Zurschaustellung von Weiblichkeit hinauszuführen. Durch die extrem verdrehte Körperhaltung, den verwehrtten Blick und die vermeintlich unvorteilhafte Pose vermittelt er nicht länger ein idealisiertes Schönheitsbild, sondern den affektiven Ausdruck von Angst, Panik und körperlicher Überwältigung. Auch die entblößte Brust erscheint hier weniger als Ausdruck idealisierter Erotik, sondern vielmehr als Zeichen physischer Preisgabe und Kontrollverlusts.

Tizian gelingt es so, Bewegung, Leidenschaft und Bedrohung in einem harmonischen, aber zugleich spannungsvollen Bildgefüge zu vereinen. Besonders die gestische und farbliche Dynamik – unterstützt durch die ungewöhnlichen Körperansichten der Putti und Europas – lässt den Betrachtenden unmittelbar in den Moment des mythischen Raubs eintauchen. Diese Fokussierung auf die körperliche Extremsituation und psychische Ausnahmesituation markiert einen Wendepunkt innerhalb der *Poesia*- Serie: den Übergang zu einem affektiven Realismus, der die emotionale und dramatische Wucht des Mythos eindrucksvoll steigert und seine narrative Dramatik in den Vordergrund rückt.

7.5 Deutungskonflikte: Zwischen Gewalt und Ästhetisierung

In der jüngeren Literatur findet sich mit Nathaniel Silver eine Lesart, die den Gewaltcharakter des Mythos zugunsten einer harmonisierenden Deutung stark relativiert. Sein 2021 für das Isabella Stewart Gardner Museum veröffentlichtes Buch *Titian's Rape of Europa*¹¹⁶ ist ein

¹¹⁵ Mundt 1988, S.121.

¹¹⁶ Silver 2021.

populärwissenschaftlicher Begleitband zur dortigen Ausstellung, der sich während der COVID-19-Pandemie an ein breites Publikum richtete. Dieser Kontext erklärt möglicherweise den stark vereinfachenden und zugespitzten Deutungsansatz, der komplexe ikonographische und gewaltkritische Lesarten zugunsten einer eingängigen, oft sensationsbetonten Erzählung reduziert.

Silvers Deutung verharmlost den Gewaltakt zu einem dramatischen Seeabenteuer: Der Stier erscheine nicht als Entführer, sondern als Retter, der Europa durch eine Wendung des Kopfes aktiv vor dem Ertrinken und gefährlichen Meeresbewohnern bewahre und sie so „vor dem sicheren Tod“ rette.¹¹⁷ Diese Deutung, die den Akt des Raubes zu einer kooperativen Rettungsaktion umdeutet und die kleinen Liebesgötter als Auslöser der ‚Ereignisse‘ unter ihnen beschreibt, blendet die essentielle Gewaltstruktur der Erzählung aus. Sie vernachlässigt, dass der gesamte Vorgang – von Ovids Vorlage bis zu Tizians zeitgenössischen Quellen – als ein Akt der listigen Täuschung (Jupiters Verkleidung) und der anschließenden Vergewaltigung verstanden wurde, die in die gewaltsame Aneignung von Europas Körper und ihre Fortpflanzungsfähigkeit als Stammutter der minoischen Kultur auf Kreta mündet. Die vermeintliche ‚Rettung‘ ist vielmehr der Beginn der Entführung. Silvers Interpretation blendet damit die patriarchale Machtlogik des Mythos aus, die Tizian in Europas hilfloser Haltung und körperlichen Preisgabe doch eindrücklich visualisiert. Eine kritischere Lektüre muss daher, im Gegensatz zu Silver, die Darstellung der Überwältigung und die Zeichen der Angst – der verwehrte Blick, das krampfhaftes Festhalten am Horn, das Hissen des Tuches als vergeblicher Hilferuf – als zentrale Bedeutungsebenen ernst nehmen.

Nathaniel Silver geht noch weiter, indem er eine dezidiert rezeptionsästhetische Lesart anbietet, die das Bild unmittelbar auf seine Wirkung auf den männlichen Betrachtenden hin befragt. Seine These, Tizian habe bewusst eine Europa „von beispielloser Dynamik und sexueller Verfügbarkeit“¹¹⁸ gestaltet, stützt er auf einen materiellen Befund: Ein *Pentimento* – eine hellrosa Linie durch Europas Brustwarze – belege, dass der Künstler in einer späteren Arbeitsphase den Ausschnitt des Kleides gezielt absenkte, um die Brust vollständig zu entblößen.¹¹⁹ Für Silver ist dies ein Beleg dafür, dass Tizian die erotische Anziehungskraft des Gemäldes strategisch

¹¹⁷ „As she slides off of his back toward a dangerous sea creature lurking in the deep water, the galloping bull turns his head, pulling her body across his back and away from a watery demise.“ Vgl. Silver 2021, S.36.

¹¹⁸ „Thus Titian chose to deliver a Europa of unprecedented dynamism and sexual availability.“, Vgl. Silver 2021, S.40.

¹¹⁹ Ebd., S.73.

steigerte, „um die Brust vollständig zu entblößen“ und den Betrachtenden gezielt zu erregen.¹²⁰ Diese Interpretation ist ebenso provokant wie einseitig. Zwar benennt Silver damit die unbestreitbar erotische Komponente und deren bewusste Inszenierung durch den Künstler, doch reduziert er die komplexe affektive Wirkung des Gemäldes auf einen simplen Stimulus. Seine weitere Interpretation der kompositorischen Elemente – der nach oben blickende Putto zwischen Europas Beinen als Hinweis auf die „Unausweichlichkeit ihrer bevorstehenden Vergewaltigung“ oder der grüne Seidenschal als gelöster Gürtel – liest das Bild konsequent als eine Abfolge von Zeichen für einen kommenden sexuellen Akt. Diese Lesart verdrängt jedoch entscheidende Fragen: Beginnt die Vergewaltigung bereits mit der physischen Entführung, die hier dargestellt ist, oder erst am Ankunftsort Kreta? Sie blendet aus, dass der Akt der körperlichen Unterwerfung selbst ein zentraler Gewaltmoment ist. Indem Silver die strategische Entblößung zwar korrekt als kalkuliert beschreibt, sie aber ausschließlich als erotischen Stimulus deutet, vernachlässigt er ihre gleichzeitige Funktion als Zeichen der Schutzlosigkeit und physischen Preisgabe innerhalb der Gewaltsituation.

Diese Interpretation vernachlässigt zudem, dass ebenjene Zeichen der Entblößung, der Unordnung und der hilflosen Haltung im Kontext der dargestellten Gewaltsituation ebenso als Ausdruck von Angst, Schutzlosigkeit und physischer Überwältigung fungieren. Die vermeintliche 'Verfügbarkeit' ist hier untrennbar mit der Darstellung von Ohnmacht verbunden. Silvers Lesart riskiert somit, die patriarchale Logik, die er beschreibt, unkritisch zu reproduzieren, anstatt sie zu dekonstruieren. Die entscheidende künstlerische Leistung Tizians liegt vielleicht weniger in der schlichten Erregung des Betrachtenden, sondern vielmehr in der ambivalenten Verschmelzung von Erotik und Gewalt, die den Betrachtenden in eine unbequeme Position zwischen Voyeur und Zeuge eines gewaltsamen Aktes versetzt.

7.6 Maltechnik und politische Dimension

Ein zentraler Aspekt von Rona Goffens Analyse betrifft Tizians malerische Technik. Sie greift auf Vasaris Unterscheidung von *disegno* und *colorito* zurück: Während *disegno* (zeichnerische Planung) Nähe einfordert, schafft *colorito* (die malerische Ausarbeitung durch Farbe) Distanz zwischen Betrachter und Bild.¹²¹ Tizian, der als Meister des *colorito* gilt, nutzt dieses Prinzip

¹²⁰ „Titian further sought to excite the viewer by abandoning Europa's less revealing neckline and opening the white dress to fully expose her breast, as Bellini had done many years earlier with Apollo's nymphs in *The Feast of the Gods*.“, Vgl. Silver 2021, S.40.

¹²¹ Goffen 1997, S.272.

strategisch: Die opulente Farbgebung, das Spiel von Licht und Stofflichkeit lassen seine Gemälde lebendig erscheinen, entziehen sich jedoch zugleich einer direkten Vereinnahmung. Der weibliche Körper wird so zum Ort malerischer Kunstfertigkeit, bleibt aber dennoch auf männliche Betrachterlust kalkuliert.¹²²

Seine Frauenbilder sind damit nicht nur Ausdruck künstlerischer Virtuosität, sondern auch eingebettet in die patriarchale Ikonographie einer männlich dominierten Kunstwelt. Letztlich gelingt es Tizian, nach Goffen, „Marmor und Bronze Fleisch zu verleihen“ und damit den klassischen Bildtraditionen sinnliche Lebendigkeit einzuhauchen.¹²³

Dabei knüpft Tizian an eine Deutungsgeschichte des Mythos an, die den *Raub der Europa* als Gleichnis für eine gelungene territoriale Expansion eines Fürsten und damit als Zeichen eines Triumphes verstand.¹²⁴ Sei es der Sieg gegen die Franzosen bei der Schlacht von St. Quentin, die als Zeichen des Triumphs Philipp II. gesehen werden könnte, oder auch seinen Einfluss in Italien, den er 1559 durch das Traktat von Cateau-Cambrésis erweitert wurde. Zudem heiratete er im gleichen Jahr in dritter Ehe Elisabeth von Valois, die Tochter Heinrichs des II. von Frankreich und kehrte siegreich aus den Niederlanden zurück.¹²⁵ Oy-Marra deutet das 1559 begonnene Gemälde Tizians daher als ein glückliches Zeichen seiner Macht und seiner neuen Ehe.¹²⁶

8 Synthese der Nachahmung: Strozzi's Positionierung zwischen Tizian und Veronese

Die vorangegangenen Analysen haben gezeigt, dass Bernardo Strozzi's *Raub der Europa* ikonografische und kompositorische Elemente von Paolo Veronese aufgreift, sich in der affektiven Intensität jedoch deutlich von dessen höfischer Inszenierung unterscheidet. Ein ebenso prägender, wenn auch möglicherweise indirekterer Bezugspunkt ist Tizians bahnbrechende

¹²² Ebd., S.6.

¹²³ „Titian completed the paragonistic circle with his painting, giving flesh to marble and bronze, translating texts to vibrant life“ Vgl.Goffen 1997, S.267.

¹²⁴ Oy-Marra 2012, S.24.

¹²⁵ Ebd., S.25.

¹²⁶ Ebd.

Version des Themas. Strozzi's Werk lässt sich daher nicht auf die bloße Rezeption eines einzelnen Vorbildes reduzieren, sondern muss als eine bewusste künstlerische Synthese verstanden werden. In dieser Synthese verbindet er das formale Gerüst und die höfische Eleganz Veroneses mit der affektiven Direktheit und körperlichen Dramatik Tizians zu einer eigenständigen, hochbarocken Bildlösung.

8.1 Die Pole der Tradition: Veroneses Inszenierung und Tizians Affekt

Die beiden venezianischen Haupttraditionen, an die Strozzi anknüpft, bilden einen deutlichen Kontrast. Paolo Veronese inszeniert in seiner für Jacopo Contarini geschaffenen Fassung (um 1575–80) den Mythos als höfisches Fest. Sein Fokus liegt auf der ‚Umwerbung‘: Der Stier küsst zärtlich Europas Fuß, Dienerinnen richten ihr Brautgewand, Putti streuen Blumenkränze. Die Komposition ist erzählerisch, distanziert und elegant; sie integriert den Mythos nahtlos in die repräsentative Welt des venezianischen Patriziats. Die Gewalt des Raubes wird in ein gesellschaftlich legitimes, brautrituelles Übergangszeremoniell überführt.

Ganz anders Tizian in seiner berühmten, für Philipp II. von Spanien gemalten, Europa aus dem *Poesia*- Zyklus (1559–62). Hier steht die unmittelbare körperliche und emotionale Extremsituation im Mittelpunkt. Europa wird nicht als entrückte Prinzessin, sondern als hilfloses, von Panik erfasstes Mädchen gezeigt.¹²⁷ Ihre Pose ist unkontrolliert, ihre Beine dem Betrachter schutzlos entblößt zugewandt. Tizian radikalisiert den Affekt und visualisiert den Raub als einen Akt physischer Überwältigung und existenzieller Verzweiflung.

8.2 Strozzi's Synthese: Das kompositorische Gerüst Veroneses und Tizians Affektdramatik

Strozzi's Genie liegt in der Verschmelzung dieser beiden Ansätze. Von Veronese übernimmt er das grundlegende kompositorische Gerüst: die seitliche Anordnung der Hauptgruppe, die prominente Platzierung der reagierenden Begleiterinnen am linken Bildrand, sowie motivische Details wie den Hund und den Blumenschmuck. Diese Elemente verleihen seiner Szene eine erkennbare strukturelle Verwandtschaft zur veronesischen Tradition und eine gewisse theatralische Bühnenhaftigkeit.

Die emotionale und körperliche Füllung dieses Gerüsts jedoch entlehnt er der Dramatik Tizians. Wie bei seinem großen Vorgänger wird der Akt bei Strozzi zu einer physisch erfahrbaren

¹²⁷ Der Aspekt der Altersasymmetrie und ihre Bedeutung für eine gewaltkritische Lesart des Mythos wird in Kapitel 11 ausführlicher thematisiert.

Extremsituation verdichtet. Die Dynamik ist gesteigert: Der Stier ist im Sprung begriffen, Europa wird aktiv davongetragen. Ihr Körper ist nicht statisch elegant, sondern in einer ambivalenten Haltung zwischen verzweifelter Festhalten und entrückter Preisgabe gefangen. Ihre Beine sind, ähnlich wie bei Tizian, entblößt und dem Betrachter zugewandt – ein Zeichen für Bewegung, Kontrollverlust und preisgegebene Intimität. Auch die Figur des Hundes zeigt diese Synthese: Während er bei Veronese als ruhiges Attribut der Treue erscheint, wird er bei Strozzi – ähnlich wie der eindringlich blickende Hund in Tizians *Häutung des Marsyas* (Abb.32) – zum lebendigen und aufbellenden Warner, der die Dramatik der Szene verstärkt.

Die entscheidende Transformation vollzieht Strozzi jedoch in der Psychologisierung und Spiritualisierung der Protagonistin. Er schafft weder die teilnahmslose Prinzessin Veroneses noch das rein physische Opfer Tizians. Seine Europa oszilliert zwischen diesen Polen. Ihre Haltung und ihr „himmlender Blick“ entrücken sie in eine Sphäre spiritueller Ekstase, während die körperliche Dramatik der Entführung ihre irdische Verletzlichkeit betont. Diese Ambivalenz macht sie zur „profanen Heiligen“ – eine Figur, die gleichzeitig leidet und sich hingibt, entführt wird und sich transzendiert.

8.3 Stilistische und affektive Parallelen

Anders als bei Tizians dramatischer Darstellung bleibt die Szene bei Veronese heiter und elegant, ein charakteristisches Beispiel für seine Fähigkeit, selbst mythologische Themen mit einer gewissen Leichtigkeit und weltlichen Freude zu behandeln, ohne dabei die prunkvolle Ästhetik Venedigs zu vernachlässigen.¹²⁸

Wie bereits erwähnt übernimmt Strozzi von Tizian das Konzept einer physisch erfahrbaren Extremsituation. Bei beiden Künstlern ist der Körper Europas nicht nur elegant komponiert, sondern Ausdruck intensiver körperlicher und emotionaler Anspannung. Anders als bei Strozzi wirkt Europa bei Tizian jedoch nicht perfekt zurechtgemacht; ihre Haltung und ihr Ausdruck vermitteln Unruhe und Überwältigung. Die Dynamik der Bewegung steht in beiden Fällen im Zentrum und verleiht der Szene eine eindringliche Körperlichkeit.

Sowohl Tizian als auch Strozzi konzentrieren sich auf den Höhepunkt der affektiven Erschütterung. Während Veronese eine distanzierte, erzählerische Eleganz pflegt, zielen Tizian und Strozzi auf die unmittelbare emotionale Wirkung beim Betrachter. Strozzi steigert dies sogar,

¹²⁸ Molinié 2009, S. 45.

indem er mit der herbeieilenden Begleiterin eine weitere affektgeladene Figur als Resonanzkörper hinzufügt und so ein ganzes Spektrum menschlicher Reaktionen, von panischer Angst bis zur ekstatischen Preisgabe, entfaltet. Strozzi zeigt den Moment kurz vor dem eigentlichen Raub, eine Momentaufnahme während des schlagartigen Aufbruchs, bei Tizian hingegen befindet sich der Raub bereits in vollem Verlauf, dennoch liegen die beiden Darstellungen zeitlich nah beieinander. Somit inszenieren beide Künstler den Mythos als dramatisches Einzelereignis, nicht als erzählerische Abfolge. Sie verdichten die ovidische/dolcesche Vorlage zu einer einzigen, hochgradig aufgeladenen Momentaufnahme und verzichten dabei auf die bei Veronese zentrale simultane Darstellung.

Im Vergleich dazu wirken Veronese und Strozzi näher am höfischen Ideal des Barock: Der Mythos wird elegant gebändigt, seine bedrohlichen Aspekte entschärft, seine narrative Funktion der Inszenierung von Schönheit, Anmut und mythologischer Erhabenheit untergeordnet. Strozzi übernimmt von Veronese das kompositorische Gerüst, die Figurenanordnung, die theatralische Grunddisposition. Beide Werke spiegeln damit nicht nur künstlerische, sondern auch gesellschaftliche Ideale wider – etwa im Hinblick auf die Darstellung weiblicher Tugend und Hingabe im Kontext von Ehe und Sexualität.

Diese Erkenntnisse tragen dazu bei, Strozzi's *Raub der Europa* als Synthese der venezianischen Bildtraditionen zu lesen. Dabei musste er nicht zwingend auf Tizians Original zurückgreifen; es genügte die Rezeption dessen innovativer Haltung sowie zentraler kompositorischer und affektiver Impulse über Sekundärquellen. Diese verband er mit der ihm in Venedig unmittelbar zugänglichen, höfisch-eleganten Formensprache Veroneses. Das Ergebnis ist ein eigenständiges Hybridwerk, das Europas Ekstase zwischen höfischer Distanz und physischer Verzweiflung oszillieren lässt.

Strozzi's Europa ist weder die teilnahmslose Prinzessin Veroneses noch das rein körperliche Opfer Tizians, sondern eine in ekstatischer Entrückung schwebende Figur. Durch diese Synthese gelingt Strozzi eine typisch barocke Steigerung des Stoffes: Er vereint die strukturelle Klarheit und erzählerische Eleganz Veroneses mit der affektiven Unmittelbarkeit und körperlichen Direktheit Tizians. Damit positioniert er sich bewusst zwischen den beiden dominanten Traditionen des Cinquecento.

Sein Werk beweist ein profundes Verständnis der venezianischen Malereigeschichte und die Fähigkeit, dieses Erbe unter den Vorzeichen des Hochbarock – mit seinem gesteigerten Interesse

an Affekt, Bewegung und Theatralik – produktiv fortzuschreiben. Strozzi's Raub der Europa verdichtet diese Einflüsse zu einer neuen, unverwechselbaren Bildaussage und unterstreicht so seine künstlerische Autonomie innerhalb der venezianischen Spätrenaissance.

9 Die europäische Perspektive: Vergleichende Analyse

Dieses Kapitel untersucht Strozzi's *Raub der Europa* im Kontext der parallelen Entwicklungen in der europäischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Den Ausgangspunkt bilden die prägenden Einflüsse von Peter Paul Rubens und Anthonis van Dyck.

9.1 Der europäische Kontext: Peter Paul Rubens und Anthonis van Dyck als Impulsgeber

Die Analyse von Strozzi's Syntheseleistung zwischen Tizian und Veronese gewinnt an Tiefe, wenn man sie vor dem Hintergrund der europaweit wirkmächtigen Bildformeln betrachtet, die sich parallel in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entwickelten. Hier ragte vor allem Peter Paul Rubens heraus, der sich in seinen zwischen 1610 und 1640 entstandenen Werken zum unumstrittenen "Meister des mythologischen Raubaktes" avancierte.¹²⁹ In Schlüsselwerken wie dem *Raub der Töchter des Leukippos* (Abb.33) oder dem *Raub der Proserpina* (Abb.34) etablierte er eine spezifische Ikonographie, die eine triadische Verschmelzung von brachialer Dynamik, unverhohlener Erotik und theatralischer Gewalt charakterisiert.

Statt der eleganten Distanz eines Veronese oder der fokussierten psychologischen Extremsituation eines Tizian inszenierte Rubens den Raub als einen physischen Kampf. Seine Kompositionen sind von spiraliger Energie durchdrungen, Körper verdrehen sich in extremen Gegenbewegungen, Muskeln spannen sich im Widerstreit von Überwältigung und Abwehr. Die Erotik ist dabei untrennbar mit der Darstellung von Schutzlosigkeit verbunden – das üppige, helle "Rubensfleisch" der Frauen kontrastiert mit der dunklen, muskulösen Kraft der Entführer.¹³⁰ Dieser Ansatz transformierte den antiken Mythos in ein sinnlich-affektives Spektakel höchster körperlicher Präsenz.

¹²⁹ Heinen 2001, S.71.

¹³⁰ Ebd., S.72.

Besonders bedeutsam ist Rubens' Auseinandersetzung mit Tizians *Poesia*-Zyklus: Während seines Aufenthalts in Madrid 1628/29 kopierte er Tizians *Raub der Europa* (Abb.35), die er bis zu seinem Tod 1640 in Antwerpen behielt¹³¹ und die damit für Strozzi in Venedig nicht direkt zugänglich war. Wie Strozzi dennoch mit Tizians Komposition in Kontakt treten konnte, lässt sich nicht mit letzter Sicherheit klären. Immerhin hielt sich Anthonis van Dyck, der ebenfalls Tizian studierte und kopierte, zwischen 1621 und 1627 in Genua auf – also in genau jenen Jahren, als Strozzi noch dort lebte. Die beiden Künstler begegneten sich persönlich, und van Dycks Auseinandersetzung mit Tizian könnte auf diesem Wege in Strozzi's Umfeld vermittelt worden sein.¹³² Allerdings entstand van Dycks eigene Zeichnung von Tizians *Raub der Europa* (Abb.36) vermutlich erst nach 1628, als er sich bereits nicht mehr in Italien aufhielt. Einen direkten Transfer der Komposition nach Venedig durch van Dyck selbst kann es daher nicht gegeben haben. Wahrscheinlicher ist, dass Strozzi Tizians Bildformel über andere Kanäle erreichte – etwa über Druckgrafiken oder über verlorene Kopien, die im Kunsthandel kursierten.

Strozzi's *Raub der Europa* erweist sich als ein komplexes Geflecht künstlerischer Referenzen, das in einer eigenständigen und wirkmächtigen Bildschöpfung kulminiert. Der Maler synthetisiert die Pole der venezianischen Tradition, indem er die erzählerische Eleganz und strukturelle Klarheit Veroneses mit der psychologischen und körperlichen Direktheit Tizians verschmilzt. Diese lokale Synthese wird durch den zeitgenössischen Impuls der rubensschen Körperdramatik dynamisiert und damit auf die Höhe des europäischen Hochbarock geführt.

Damit positioniert sich das Werk an einer einzigartigen Schnittstelle: Es ist die venezianische Antwort auf eine von Rubens dominierte Bildsprache und zugleich ein Zeugnis des regen künstlerischen Dialogs im Europa des 17. Jahrhunderts. Strozzi's Europa ist mehr als eine lokale Adaption; sie oszilliert zwischen höfischer Distanz und physischer Verzweiflung und wird zur ekstatisch entrückten Figur. Das Ergebnis ist kein Eklektizismus, sondern eine autonome künstlerische Aussage, die den antiken Mythos in eine ebenso theatralische wie erschütternde Allegorie von Macht, Begehren und schicksalhafter Transformation verwandelt und Strozzi's profunde Fähigkeit belegt, das venezianische Erbe unter den Vorzeichen seiner Zeit produktiv fortzuschreiben.

¹³¹ Jaffé 1977, S.34.

¹³² Boucher 1997, S.55.

9.2 *Raub der Europa* im Kontext der europäischen Malerei des 17. Jahrhunderts

Die Analyse zeitgenössischer Europa-Darstellungen von Simon Vouet, Guido Reni, Francesco Albani und Guido Cagnacci konturiert Strozzi's eigenständige Interpretation durch ikonografische und stilistische Kontraste.

Ein faszinierendes Beispiel künstlerischen Transfers bietet Simon Vouets *Raub der Europa* (Abb.37). Das um 1640 in Frankreich entstandene Gemälde ist nicht nur zeitgleich zu Strozzi's Version, sondern weist trotz der räumlichen Distanz unverkennbare motivische Parallelen zu Veronese auf. Nicht nur das charakteristische Detail der leckenden Zunge des Stiers,¹³³ sondern auch die Anordnung der Begleiterinnen, die der Szene als stille Zeuginnen beiwohnen, verraten Vouets Rezeption der veronesischen Bildfindung.

Anders als bei Tizian oder Strozzi zeigt Vouet den Moment unmittelbar vor dem Aufbruch – der Raubakt selbst ist noch nicht im Gange. Daher wirkt die Szene erstaunlich lieblich und statisch, jede Bedrohlichkeit ist zugunsten einer elegant-heiteren Stimmung entschärft. Europa erscheint nicht als Opfer, sondern als bereitwillige Braut.¹³⁴

Das Werk steht damit exemplarisch für die transnationale Verbreitung des Veronesismus nördlich der Alpen und zeigt, wie spezifisch venezianische Bildformeln im französischen Kontext adaptiert wurden.

Einen entschieden anderen Weg beschreitet Guido Reni in seiner Version (ca.1638–1640, Abb.38). Seine Darstellung transformiert den Mythos durch eine ausgeprägt sakrale Bildsprache, die sich sowohl in der Komposition als auch in der Figurenauffassung manifestiert. Anders als bei Tizian oder Strozzi fehlt jeder Anflug von Dramatik oder physischer Bedrohung. Der Stier bewegt sich kaum merklich, die Szene wirkt beinahe erstarrt und zeitenthoben.

Diese Entdramatisierung korrespondiert mit der kontemplativen Haltung Europas: Statt sich in angstvoller Bewegung zu winden, thront sie aufrecht und gefasst auf dem Tier, ihre Haltung erinnert an die einer Madonna in der *Maestà*. Ihr Gesichtsausdruck ist andächtig, die Augen sind nach innen gekehrt, als nehme sie an einer spirituellen Vision teil. Diese ruhige, fast statuarische

¹³³ Referenz an Dolces *Le Trasformationi* „Poi per le bianche man la lingua stende“, S.56.

¹³⁴ Bezugnehmend zum Exkurs zur Braut-Thematik aus Kapitel 6.3.

Pose steht in bewusstem Kontrast zur Gewalt des Entführungsnarrativs und verleiht der Szene eine Aura der Heiligkeit.¹³⁵

Reni überführt den mythologischen Raubakt damit in einen Zustand spiritueller Hingabe und rückt die Protagonistin in die Nähe einer Märtyrerin, die sich einem göttlichen Willen ergibt. Diese Interpretation eröffnet produktive Anschlussmöglichkeiten an Strozzi's transikonografischen Ansatz, bei dem ebenfalls formale Strategien der Heiligendarstellung in den profanen Kontext transferiert werden, auch wenn Strozzi dabei eine deutlich affektivere und dynamischere Bildsprache bevorzugt.

Francesco Albanis *Raub der Europa* (1640–1645, Abb.39) bildet einen stilistischen Kontrast zu Strozzi's Werk, teilt mit diesem jedoch die Wahl des narrativen Moments. Obwohl es zeitgleich entstanden ist, verkörpert es den klassizistischen Gegenpol zum venezianischen Barock. Statt affektgeladener Dynamik herrscht eine stilisierte Idylle vor. Die Komposition ist ausgewogen und statuarisch, die Figuren wie in einem antiken Relief arrangiert. Dennoch zeigt auch Albani, ähnlich wie Strozzi, den Moment des Aufbruchs. Der Stier ist in Bewegung, der Kontakt zu den am Ufer zurückbleibenden Begleiterinnen bleibt präsent. Der entscheidende Unterschied liegt in der Inszenierung: Albani wählt keine dramatische Zuspitzung, sondern einen zeitlosen, poetischen Moment – Europa thront in gefasster Haltung, anstatt hilflos zu sitzen. Diese Entdramatisierung bei gleichzeitiger motivischer Nähe unterstreicht die Bandbreite zeitgenössischer Interpretationen.

Eine signifikante Wende in der Motivgeschichte markiert schließlich Guido Cagnacci's *Raub der Europa* (um 1650, Abb.40). Durch einen eng gewählten Bildausschnitt rückt der Künstler die Protagonistin monumental in den Vordergrund, während der Stier an den Rand gedrängt wird. Europa erscheint hier nicht länger als passives Opfer, sondern als selbstbewusste, handelnde Figur. Ihre dem Betrachter direkt zugewandte, beinahe herausfordernde Präsenz spiegelt einen bemerkenswerten Wandel im Frauenbild des Spätbarock wider und stellt einen deutlichen Gegenentwurf zur Tradition der überwältigten, passiven Europa-Darstellungen dar.

In der Zusammenschau wird deutlich, wie eigenständig Strozzi's Lösung innerhalb der europäischen Bildtradition steht. Sein Werk lässt sich weder der klassizistischen Entdramatisierung Albanis, trotz der geteilten Momentwahl, der spiritualisierenden Lesart Renis noch der radikalen Neuerfindung Cagnacci's zuordnen. Während seine Zeitgenossen den Mythos

¹³⁵ Mundt 1988, S.124.

entweder ästhetisch entschärfen, indem sie die Szene durch eine harmonische und schöne Darstellung ihrer ursprünglichen Gewalt berauben, spiritualisieren oder die Protagonistin zur selbstbestimmten Akteurin umdeuten, insistiert Strozzi auf der theatralischen Unmittelbarkeit des gewaltsamen Moments. Sein Ansatz, höfische Eleganz mit einer erdigen, körperlichen Dramatik zu verbinden und diese durch eine komplexe, doch klar beherrschte Komposition zu bändigen, erscheint vor diesem Horizont als eine spezifisch venezianische und höchst eigenständige Position. Er bewahrt die traditionelle Ikonographie, übersetzt sie aber in eine Bildsprache, die den Affekt steigert, ohne die Form zu opfern.

10 Die entblößte Brust – Ikonographie eines ambivalenten Zeichens

Die in zahlreichen Darstellungen des Europa-Mythos auftretende entblößte Brust ist eine ikonografische Konstante, die einer vielschichtigen Deutung bedarf. Sie offenbart sich bei näherer Analyse als polysemes Zeichen im Spannungsfeld zwischen sinnlicher Preisgabe, allegorischer Bedeutung und machtpolitischer Aussage. Dass dieses Motiv bei so unterschiedlichen Figuren – von der Heiligen bis zur Vergewaltigten – auftaucht, unterstreicht seine enorme semantische Bandbreite. Im Fall der Europa überlagern sich mehrere Lesarten: die allegorische (Mutter des Kontinents), die mythologisch-erotische (Objekt der göttlichen Begierde) und die dramatische (Zeichen der physischen Preisgabe).

Der Vergleich verschiedener Darstellungen macht diese Konstante deutlich: In nahezu jeder Version ist eine der Brüste, meist die rechte, entblößt. Diese Wiederholung verweist auf eine bewusste künstlerische Entscheidung. Doch welche Deutung dominiert? Handelt es sich primär um ein Element der allegorischen Personifikation? Soll sie als erotisches Signal die sinnliche Dimension des Mythos hervorheben? Lässt sie sich, in Anlehnung an die *Maria lactans*, als Symbol der nährenden, mütterlichen Europa verstehen? Oder ist sie vielmehr Ausdruck von Schutzlosigkeit und Verletzbarkeit, die die gewaltsame Entführung sichtbar macht?

Um diese Fragen zu beantworten, lohnt ein Blick in Cesare Ripas *Iconologia*, die um 1600 erschienene Enzyklopädie der Personifikationen. Auffallend ist aber, dass seine Europa-Emblemdarstellung vollständig bekleidet und würdevoll ist (Abb.41)¹³⁶. Ihr Körper ist von einem

¹³⁶ Ripa 1593, S.332.

langen, faltenreichen Gewand bedeckt, das ihre Gestalt fast gänzlich verhüllt. Diese Kleidung verleiht ihr einen ernsten, fast königlichen Charakter, der durch die Krone auf ihrem Haupt noch verstärkt wird. Anders als die sinnlich-passive Europa der barocken Malerei steht sie hier als personifizierte Allegorie des Kontinents: gefasst, erhaben und zugleich rationalisiert. Die Betonung liegt weniger auf körperlicher Schönheit oder erotischer Anziehung, sondern auf Symbolik und Bedeutung.

Somit lässt sich die Bedeutung der entblößten Brust anhand von Ripas *Iconologia* nicht hinreichend klären. Dabei handelt es sich bei der entblößten weiblichen Brust um ein ikonografisches Motiv von langer Tradition und großer semantischer Bandbreite: Bereits in der Antike erscheint sie als Zeichen kämpferischer Wehrhaftigkeit bei den Amazonen (Abb.42), in der Renaissance als Ausdruck idealisierter Schönheit bei Botticellis *Geburt der Venus* (Abb.43) und im Barock als Symbol mütterlicher Nahrung in Darstellungen der *Maria lactans*. Stets oszilliert das Motiv zwischen Erotik, Allegorie und Spiritualität.

Enrico Maria Dal Pozzolo interpretiert die entblößte Brust als positives Zeichen von Tugend, Fruchtbarkeit oder als metaphorisches ‚Tor zur Seele‘, insbesondere im venezianischen Cinquecento.¹³⁷ Diese Bedeutung knüpft an marianische Symbolik, literarische Topoi sowie an zeitgenössische gestensprachliche Traktate an.¹³⁸ Die Geste der entblößten Brust fungiert dabei als Ausdruck einer liebevollen, seelischen Öffnung und eignet sich vor allem für idealisierende, statische und dem Betrachtenden zugewandte Bildnisse.

Vor diesem kulturellen Hintergrund muss die Verwendung dieses Motivs in Darstellungen des gewaltsamen Europa-Raubes als bewusste Um- oder sogar Gegenlesart verstanden werden. Das etablierte Bedeutungsspektrum wird hier gezielt gebrochen. Bei Tizian dient die entblößte Brust primär der Steigerung des physischen Dramas und der Gewalt (Abb.29). Die unkontrollierte Entblößung unterstreicht Europas Hilflosigkeit sowie den gewaltsamen Charakter des Aktes. Die Brust wird zum Zeichen von Schutzlosigkeit und entgrenzter Machtausübung – eine Deutung, die der positiven, tugendhaften Konnotation, wie sie Dal Pozzolo für andere Bildgattungen beschreibt, diametral entgegensteht.

Ganz anders verhält es sich bei Paolo Veronese. Bei ihm ist die entblößte Brust Teil einer höfischen Inszenierung (Abb.27). Eine Dienerin ist damit beschäftigt, Europas Gewand zu schließen, was die Entblößung als temporären, kontrollierten Akt des An- und Auskleidens

¹³⁷ Dal Pozzolo 2021, S.130.

¹³⁸ Ebd.

erscheinen lässt. Sie wird in das höfische Ritual integriert und damit in ihrer Dramatik entschärft. In diesem statischeren, dem Betrachter zugewandten Arrangement könnte – im Sinne Dal Pozzolos – noch eine subtilere, geistige Dimension der Hingabe mitschwingen.

Eine dritte, allegorische Lesart bietet Francesco Albani. In seiner idyllischen, klassizistischen Version erscheint Europa nicht als Opfer, sondern als thronende, beinahe göttliche Ahnherrin (Abb.39). Die entblößte Brust verliert hier ihren gewaltsamen Kontext und gewinnt eine allegorische Qualität – sie signalisiert die Fruchtbarkeit und Lebenskraft des Kontinents, was sie dem positiven, fruchtbarkeitsbezogenen Bedeutungsspektrum annähert.

Die auffällige Häufung des Motivs im 17. Jahrhundert verweist schließlich auch auf seine konventionelle, teilweise entleerte Verwendung als Formenvokabular. Simon Vouets Version zeigt dies exemplarisch: Die Entblößung ist hier weder dramatisch noch allegorisch aufgeladen, sondern erscheint als selbstverständliches, fast dekoratives Element der Komposition (Abb.37).

Während die Analyse der entblößten Brust bei Tizian, Veronese oder Albani deren semantische Bandbreite im Spannungsfeld von Gewalt, Erotik und Allegorie offenlegt, zeigt ein Blick auf Bernardo Strozzi, wie dieses ikonografische Formular auch gezielt gebrochen und dramaturgisch neu justiert werden konnte. Strozzi's Besonderheit liegt, wie bereits diskutiert, darin dieses vieldeutige Motiv im *Raub der Europa* bewusst von der Protagonistin auf die Begleiterin zu übertragen. Dies darf jedoch nicht als singuläre Innovation missverstanden werden. Der Künstler nutzt das Motiv der Entblößung oder betonten Freilegung des Oberkörpers auch in anderen Werken als gängiges Stilmittel: sei es in der sinnlich-anklagenden Geste der *Minerva* (Abb.14), deren entblößte Brust hier eher auf ihre irdische, leidenschaftliche Rolle, oder in den Allegorien *der Bildhauerkunst* (Abb.5) und *der Malerei* (Abb.17), deren durch ein enges Korsett hervorgehobene Brüste den kreativen, fast körperlichen Akt des Malens sinnlich aufladen.

Vor diesem Hintergrund erscheint Strozzi's Umgang mit dem Motiv im Europa-Gemälde umso bewusster. Während er bei den Allegorien oder Minerva dem zeittypischen Formenkanon folgt, verweigert er diese konventionelle erotische Markierung bei seiner Protagonistin Europa. Diese ikonografische Umverteilung erweist sich somit als tiefgründige kompositorische Strategie. Sie bewirkt eine affektive Arbeitsteilung: Die Begleiterin, deren Entblößung Folge heftiger Bewegung und Teil eines konventionellen Bildvokabulars ist, verkörpert die irdische Panik und körperliche Verletzlichkeit. Europa, deren Körper bedeckt bleibt, wird durch diesen Kontrast von einer rein physisch-erotischen Lesart befreit und erscheint stattdessen in einer Sphäre ekstatischer Entrückung. Strozzi's Lösung demonstriert daher, dass das ambivalente Zeichen der

entblößten Brust nicht nur passiv variiert oder modischen Trends folgt, sondern aktiv und intellektuell anspruchsvoll als Mittel narrativer Psychologisierung und bewusster Neuinterpretation eines spezifischen Mythos eingesetzt werden konnte.

11 Ästhetisierte Gewalt?

Der Mythos vom *Raub der Europa* ist ein Paradebeispiel dafür, wie in der westlichen Kunstgeschichte sexualisierte Gewalt durch künstlerische Meisterschaft, narrative Verklärung und begriffliche Verharmlosung systematisch ästhetisiert wurde. Dieses Kapitel untersucht dieses Spannungsfeld zwischen mythologischem Stoff, bildlicher Tradition und der ethischen Verantwortung ihrer Deutung.

11.1 Semantik des ‚Raubes‘ – Etymologie und kunsthistorische Implikationen

Die bildliche Tradition des *Raubs der Europa* offenbart das komplexe und oft verharmlosende Wechselspiel zwischen künstlerischer Darstellung, mythologischer Überlieferung und der Realität sexualisierter Gewalt. Eine kritische Annäherung muss zunächst bei der Semantik des zentralen Begriffs „Raub“ ansetzen. Die Bezeichnungen „Raub“ (dt.), „rape“ (engl.) und „ratto“ (ital.) leiten sich allesamt vom lateinischen Verb *rapere* (an sich reißen, entführen, vergewaltigen) ab. Diese sprachliche Ambivalenz – im klassischen Latein umfasste *raptus* sowohl Eigentumsdiebstahl als auch sexuelle Nötigung – setzt sich in den modernen Sprachen fort, jedoch mit unterschiedlicher Gewichtung.¹³⁹ Während sich im Deutschen „Raub“ heute vorwiegend auf Besitzdelikte bezieht, bezeichnet das englische „rape“ fast ausschließlich Vergewaltigung. Das italienische „ratto“ oszilliert zwischen den Bedeutungen und wird in der Kunstgeschichte häufig als verharmlosender Euphemismus für gewaltsame Entführungs- und Vergewaltigungsszenen der Mythologie verwendet. Diese begriffliche Verschleierung hat unmittelbare Konsequenzen für die kunsthistorische Rezeption: Die Wahl des Terminus „Raub“ trägt entscheidend dazu bei, den gewaltsamen Kern des Mythos zu verdrängen und ihn in einen heroischen, romantischen oder ästhetisierbaren Bereich zu rücken.

¹³⁹ Vgl. „raptus“, Latein-Deutsch-Übersetzung im Online-Wörterbuch von Navigium, raptus: „Raub, Entführung, Plünderung, Verzückung“, <https://www.navigium.de/latein-woerterbuch/raptus> (abgerufen am 05.05.2026).

Die kunsthistorische Auseinandersetzung mit Darstellungen sogenannter „heroischer“ Vergewaltigung ist von dieser begrifflichen Vorbelastung tief geprägt. Die Kunsthistorikerin Diane Wolfthal stellt in ihrem Werk *Images of Rape* drei zentrale, miteinander verknüpfte Fragen an diese Bildtradition: 1. Zeigen diese Bilder tatsächlich Vergewaltigungen? 2. Ist das Opfer einverstanden? 3. Und: Ist sie schön?¹⁴⁰ Wolfthal kritisiert, dass nicht nur Künstler, sondern auch Kunsthistoriker Vergewaltigungen in mythologischen Darstellungen traditionell ästhetisieren und verharmlosen.¹⁴¹ Gängige Begriffe zur Beschreibung sind „Entführung“, „verliebtes Werben“, „Verfolgung“, „Liebe“ oder „Verführung“ – Vokabeln, die das Machtverhältnis zwischen Täter und Opfer nicht korrekt beschreiben und keineswegs synonym mit „Vergewaltigung“ sind. Wolfthal weist darauf hin, dass diese Diskrepanz zwischen Titel, Beschreibung und dargestelltem Geschehen in der Fachliteratur lange kaum thematisiert wurde, da weitgehend unkritisch antike Deutungsmuster übernommen wurden, die Vergewaltigung als ekstatische Vereinigung zwischen Gott und Mensch inszenieren.¹⁴² Diese unreflektierte Übernahme zeigt sich exemplarisch in der Rezeption von Tizians *Raub der Europa*. Statt das Thema kritisch zu hinterfragen, konzentrieren sich viele Analysen auf stilistische Aspekte wie die leuchtenden Farben, die lockere Pinselführung und die innovative Komposition und feiern den Künstler als schöpferisches Genie. Die gewaltsame Handlung wird entweder als „himmlische Vereinigung“ verklärt oder, wie in Texten von anderer Kunsthistoriker, als Eigentumsdelikt umgedeutet, bei dem der Stier seinen „Preis“ entführt – eine Formulierung, die Europa zur Ware degradiert.¹⁴³ Die gewaltsame Entführung einer jungen Frau aus ihrem sozialen Umfeld mit dem Ziel sexueller Vereinnahmung stellt zweifellos eine Form von Gewalt dar.

11.2 Exkurs: Die Altersasymmetrie als zusätzlicher Gewaltfaktor

Die Gewaltdimension des Mythos wird nicht nur durch die physische Entführung, sondern auch durch die radikale Macht- und Altersasymmetrie zwischen Täter und Opfer zugespitzt. Diese Asymmetrie manifestiert sich weniger in einer körperlich "unreifen" Darstellung (beispielsweise Tizians Europa wirkt sie durchaus erwachsen, bedingt durch ihre Füße und Körperfülle) als vielmehr in ihrem sozialen und narrativen Status. Gemäß der ovidischen Vorlage ist sie eine

¹⁴⁰ Wolfthal 1999, S.27.

¹⁴¹ Ebd., S.3.

¹⁴² Ebd., S.29.

¹⁴³ „heavenly ascension“, „carries off his prize“, Vgl. Wolfthal 1999, S.32.

jungfräuliche Prinzessin (*virgo*)¹⁴⁴, eine Rolle, die in der Renaissancemalerei häufig mit jugendlicher, noch nicht in die Ehe entlassener Weiblichkeit assoziiert wurde. Dieser Status als junges Mädchen am Übergang zur Frau steht im extremen Kontrast zur übermächtigen, listigen und eindeutig erwachsenen Gestalt des Gottes. Diese Diskrepanz entspricht der mythologischen Tradition, in der Zeus wiederholt junge, oft adoleszente Gestalten begehrt und raubt (vgl. Ganymed). Die spezifische Form dieses göttlichen Begehrens – seine Ephebophilie – wird in der künstlerischen Darstellung jedoch systematisch ästhetisiert und damit entproblematisiert. Die Gewalt erscheint nicht als das, was sie ist: der Missbrauch einer strukturellen Überlegenheit (göttlich, männlich, erwachsen) gegenüber einer in sozialer wie körperlicher Abhängigkeit stehenden Jugendlichen. Stattdessen wird sie im Bild in den verführerischen Fluss von Bewegung, Farbe und sinnlicher Malerei übersetzt. Die kritische Analyse muss diese zweite Ebene der Gewalt – die sexualisierte Ausbeutung der Jugend – sichtbar machen, die von der traditionellen, auf Schönheit und *delectare* fokussierten Kunstbetrachtung konsequent übermalt wurde.

Die hier skizzierte Altersasymmetrie wirft eine grundsätzlichere Frage auf, die im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter thematisiert werden kann: Nach welchen visuellen und sozialen Kriterien bestimmt sich das ‚passende‘ Alter der dargestellten Europa in der Malerei? Die Spannung zwischen dem jugendlichen Status der *virgo* und der oft fraulich-reifen Körperlichkeit in der Darstellung verweist auf ein komplexes Geflecht aus künstlerischen Konventionen, Auftraggebererwartungen und ästhetischen Normen, das zahlreiche Fragen für eine weiterführende Studie aufweisen würde.

11.3 Ethische Kritik und ästhetische Bewertung

Die von Diane Wolfthal aufgeworfene Kritik an der kunsthistorischen Verharmlosung findet in der kunstphilosophischen Analyse von Anne W. Eaton eine präzise theoretische Fundierung und Weiterführung. Eaton untersucht in ihrem Aufsatz *Where Ethics and Aesthetics Meet: Titian's Rape of Europa* systematisch, wie der ethische Defekt des Werkes – die Erotisierung einer Vergewaltigung – seinen ästhetischen Wert mindert. Sie argumentiert für eine Variante des Ethizismus, die Auffassung, dass ethische Mängel eines Kunstwerks sehr wohl dessen künstlerische Bewertung beeinträchtigen können.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Ovid 1977, Vers 863.

¹⁴⁵ Eaton 2003, S.161.

Eaton präzisiert ihre Kritik, indem sie zwei Ebenen identifiziert, auf denen Tizians Gemälde die Vergewaltigung erotisiert. Erstens in der Darstellung selbst: Europa erscheine als Komplizenhaft und lustvoll. Ihr Ausdruck werde als Ekstase gedeutet, ihr Griff an das Horn des Stiers wirke masturbatorisch, und die leuchtende Farbpalette suggeriere Erregung. Zweitens, und hier liegt Eatons zentraler analytischer Beitrag, appelliere das Bild direkt an den Betrachter, eine erotische Position einzunehmen. Durch die Lenkung des Blicks (etwa der Putten), die dem Betrachter zugewandte Pose und die Fokussierung auf erogene Zonen bei gleichzeitiger Vernachlässigung ihres Gesichtsausdrucks evoziere das Werk gezielt den Blick eines voyeuristischen Teilnehmers. Diese doppelte Strategie aktualisiere, so Eaton, eine kulturell tief verwurzelte „Vergewaltigungsfantasie“, die weiblichen Widerstand in geheime Einwilligung und Gewalt in lustvolle Überwältigung umdeute.¹⁴⁶

Um zu erklären, warum dieser ethische Makel ästhetisch relevant ist, entwickelt Eaton ein bedingungsbezogenes Modell. Sie argumentiert, dass der geforderte erotische Blick keine bloß additive, sondern eine notwendige Bedingung für das volle ästhetische Gelingen des Werkes sei. Um die gerühmte sinnliche Textur, das Kolorit und die Dramatik in ihrer intendierten Wirkung zu erfahren, müsse der Betrachter die vom Bild vorgegebene Perspektive einnehmen – also die Vergewaltigung als erregendes Spektakel betrachten. Eine ethisch motivierte Weigerung, dies zu tun, bedeute daher, sich einem zentralen Wirkungsmechanismus des Bildes zu verweigern. Der ethische Defekt ist demnach kein äußerlicher Makel, sondern in die ästhetische Struktur des Werkes eingeschrieben und mindert es als Kunstwerk.

Dieses Argument stellt eine fundamentale Herausforderung für den traditionellen „Separatismus“ in der Kunsttheorie dar, der ethische und ästhetische Urteile strikt trennen will. Eatons Analyse liefert das theoretische Werkzeug, um zu begründen, warum die feministische Kritik an Darstellungen sexualisierter Gewalt ein integraler Bestandteil einer umfassenden kunstkritischen Würdigung sein muss.¹⁴⁷ Sie zwingt dazu, die tradierte, unkritische Bewunderung für Tizians Meisterschaft zu hinterfragen – um zu erkennen, dass ansonsten die implizite Blickpolitik des Bildes und die in ihr eingeschriebene Gewalt stillschweigend bestätigt würden.

¹⁴⁶ Eaton 2003, S.164.

¹⁴⁷ Ebd., S.168.

11.4 Der weibliche Körper als Projektionsfläche: Geschlechterdiskurs im Cinquecento

Die Analyse konkreter Bildlösungen zeigt, wie diese Verharmlosung historisch operiert. Bei Veronese sehen wir ein gutes Beispiel dafür, dass die Gewalt der Szenen beschönigt wird, indem sie das Opfer als zustimmend darstellen. Auch in der Deutung von Tizians Version finden sich solche Muster: Erwin Panofsky interpretiert Europas Körperhaltung als ambivalent, zwischen Angst und Hingabe, und ihre Armbewegung als Umarmung.¹⁴⁸ Leonard Barkan stellt Europa erneut willentlich dar, indem er empfindet, dass ihr Bild von Kontrolle und zugleich Unterwerfung spreche und der Stier von ihrer Schönheit überwältigt wäre. Zugleich beschreibt Barkan Europas Körper so grotesk verdreht, dass die entblößte Brust kaum noch als weiblich zu erkennen ist, sowie ihr Gesicht kaum ansprechende Züge hätte. Damit wird sie letztlich zu einer reinen Körperfläche reduziert – zu einem Objekt der Deutung, nicht zu einer handelnden Figur.¹⁴⁹ Diese Reduktion des weiblichen Körpers zur Projektionsfläche ist kein Zufall, sondern eingebettet in den Geschlechterdiskurs der Renaissance. In einer Zeit, in der die gesellschaftliche Stellung der Frau durch Benimmbücher reglementiert und ihre rechtlichen sowie ökonomischen Handlungsspielräume massiv eingeschränkt wurden, erscheint die häufige Ästhetisierung, Verharmlosung oder Romantisierung sexualisierter Gewalt in der Kunst als Ausdruck tiefliegender kultureller Machtverhältnisse.¹⁵⁰ Sie manifestiert eine symbolische Ordnung, die weibliche Körper zum Objekt männlicher Gewalt und Durchsetzungsmacht macht, wie es etwa auch in der Inszenierung von politischer Macht durch die Darstellung des *Raubs der Sabinerinnen* (Abb.44) zum Ausdruck kommt.¹⁵¹

11.5 Gewalt im Mythos – Der museale Umgang und die Forderung nach Transparenz

Die zeitgenössische museale Rezeption von Darstellungen sexueller Gewalt verdeutlicht, wie stark solche Bildthemen zwischen ästhetischer Kanonisierung und ethischer Verantwortung schwingen. Dies zeigt sich exemplarisch am Umgang mit Tizians *Rape of Europa* im Rahmen der Ausstellung *Titian: Women, Myth & Power* (Isabella Stewart Gardner Museum, 2021), den Lara Perry und Elke Krasny in ihrem Aufsatz *Against Sexual Violence in the Museum: Art, Curating, and Activism* kritisch analysieren.¹⁵² Zwar benennt die kuratorische Vermittlung die im

¹⁴⁸ Wolfthal 1999, S.31.

¹⁴⁹ Eaton 2003, S.179.

¹⁵⁰ Ebd., S.167.

¹⁵¹ Wolfthal 1999, S.1.

¹⁵² Perry/ Krasny 2022.

Bild dargestellte Gewalt – Entführung, Panik und Vergewaltigung – offen, doch bleibt eine konsequente Auseinandersetzung mit deren strukturellen und kulturellen Implikationen weitgehend aus. Perry und Krasny kritisieren insbesondere, dass sexuelle Gewalt zwar sprachlich anerkannt, zugleich jedoch durch die ästhetische Hervorhebung des Werks als Meisterwerk der Renaissance normalisiert und als kulturell legitimer Gegenstand des Genusses stabilisiert wird. Begleitende Maßnahmen wie Content Warnings, Kooperationen mit Beratungsstellen oder die Einbindung zeitgenössischer feministischer Kunst fungieren in diesem Zusammenhang vor allem als kompensatorische Strategien, die institutionelle Sensibilität signalisieren, ohne die zugrunde liegenden patriarchalen Bild- und Machtstrukturen grundlegend zu hinterfragen. Besonders problematisch erscheint dabei die fortgesetzte Ästhetisierung der Vergewaltigung des weiblichen und zugleich racialisierten Körpers Europas – einer phönizischen Prinzessin –, deren gewaltsame Aneignung als mythischer Ursprung Europas erzählt wird. Wie Perry und Krasny herausstellen, perpetuiert die museale Präsentation solcher Werke damit nicht nur antike Gewaltmotive, sondern trägt aktiv zur kulturellen Reproduktion von sexualisierter Gewalt bei, anstatt Museen zu Orten einer tatsächlich transformierenden Praxis sexueller Gerechtigkeit werden zu lassen.¹⁵³

Ein wegweisendes Modell für einen transparenten Umgang mit historischen Darstellungen sexualisierter Gewalt bot die Ausstellung *Susanna. Bilder einer Frau vom Mittelalter bis MeToo* im Wallraf-Richartz-Museum Köln (2023).¹⁵⁴ Die Kurator:innen erkannten, dass das biblische Sujet der belästigten und erpressten Susanna über Jahrhunderte hinweg vor allem als Vorwand für die Darstellung eines nackten weiblichen Körpers diene. Indem sie diese vielfach reproduzierte Bildtradition zum Ausgangspunkt nahmen, schufen sie eine Rahmung, die den Faktor der Gewalt und des Machtmissbrauchs explizit in den Vordergrund rückte. Die Ausstellung kontrastierte bewusst verschiedene Darstellungsmodi – vom empathischen Porträt der Verängstigung (Antonius van Dyck) über die provokative Inszenierung des voyeuristischen Blicks (Francesco Hayez) bis hin zur reflektierten Aneignung durch Künstlerinnen (Artemisia Gentileschi, Angelika Kauffmann). Entscheidend war die kuratorische Entscheidung, nicht nur die kunsthistorische Entwicklung nachzuzeichnen, sondern die Werke systematisch mit der zeitgenössischen gesellschaftlichen Debatte zu verknüpfen. Indem das Museum die Gewalt benannte, die Machtverhältnisse entschlüsselte und die Bilder in einen kritischen Dialog mit der Gegenwart stellte, demonstrierte es ein verantwortungsvolles Präsentationsmodell, das der historischen Kunst wie auch der ethischen Aufklärung gleichermaßen gerecht wird.

¹⁵³ Perry/ Krasny 2022, S.4.

¹⁵⁴ Oelze 2022.

Abschließend lässt sich festhalten, dass die kunsthistorische Disziplin und insbesondere die Museumspraxis nicht länger die Augen vor der immanenten Gewalt dieser kanonischen Werke verschließen dürfen. Die unreflektierte Bewunderung für die *Bravura* und die stilistische Meisterschaft der Künstler ist, wie Wolfthal und Eaton überzeugend darlegen, zutiefst problematisch, da sie die Komplizenschaft mit einer patriarchalen Verharmlosung sexualisierter Gewalt voraussetzt. Es ist daher zwingend an der Zeit, diese „heroischen“ Bilder nicht länger zu romantisieren, sondern ihre problematischen Grundlagen sichtbar zu machen und zu dekonstruieren.

Meine eigene Position stimmt mit der Forderung nach einer klaren Gegenbewegung überein, die Transparenz schafft: Museen müssen in ihren Beschriftungen, Führungen und kuratorischen Konzepten die Gewalt beim Namen nennen. Neben Werken mit sexualisierter Gewalt, wie dem *Raub der Europa*, ist eine aktive Aufklärung darüber notwendig, warum die dargestellte Gewalt historisch verharmlost wurde. Nur durch eine solche kritische, transparente Haltung, die den ästhetischen Wert nicht vom ethischen Inhalt separiert, können Museen ihrer gesellschaftlichen Verantwortung gerecht werden und den kunsthistorischen Diskurs nachhaltig für die Analyse von Macht und Repräsentation sensibilisieren.

12 Conclusio

Bernardo Strozzi's Gemälde *Raub der Europa* (Abb.1) (1640–1644) erweist sich in dieser Untersuchung als ein komplexes, mehrdeutiges und zugleich wegweisendes Werk, das nicht nur einen künstlerischen Höhepunkt in Strozzi's venezianischer Schaffensphase markiert, sondern auch einen bedeutenden Beitrag zur barocken Aneignung antiker Mythen darstellt. Die vorliegende Masterarbeit hat eine doppelte These entwickelt und durch detaillierte Analysen bestätigt: Erstens wird die Figur der Europa als eine „profane Heilige“ interpretiert, deren Inszenierung formale und gestische Strategien aus Strozzi's sakralem Figurenrepertoire übernimmt und so die traditionelle Dichotomie zwischen heiligem und profanem Bildsujet transzendiert. Zweitens zeigt das Gemälde sich als Resultat einer bewussten künstlerischen Synthese, in der Strozzi das kompositorische Erbe Paolo Veroneses mit der affektiven Dramatik Tizians verbindet und zu einer eigenständigen, für den venezianischen Barock charakteristischen Bildlösung verschmilzt. Beide Perspektiven – die ikonografische Verschiebung und die

stilistische Synthese – ergänzen sich und ermöglichen so eine umfassende Würdigung von Strozzi's innovativem Umgang mit dem antiken Stoff.

Die vergleichende Analyse mit Strozzi's sakralen Frauenfiguren, insbesondere dem *Martyrium der heiligen Justina* (Abb.12), hat eine erstaunliche gestische und mimische Kontinuität offengelegt. Der nach oben gerichtete „himmlende Blick“, die geöffneten, empfangenden oder preisgebenden Arme und die betonte Körperlichkeit sind formale Konstanten, die sowohl in der Darstellung leidender Heiliger als auch in der mythologischen Europa auftreten. Diese transikonografische Transferleistung ist kein Zufall, sondern Ergebnis einer durchdachten Werkstattpraxis und eines rationalisierten Formenrepertoires. Strozzi nutzt sein bewährtes Vokabularium weiblicher Spiritualität und Extremsituation, um der Europa eine Ambivalenz zu verleihen, die zwischen irdischer Verletzlichkeit und spiritueller Entrückung oszilliert. Sie erscheint damit nicht als das ängstliche Mädchen der dolceschen Vorlage, sondern als eine Figur, die ihr Schicksal in einer Art ekstatischer Hingabe erfährt – als „profane Heilige“, deren Präsenz die Grenzen zwischen religiöser und mythologischer Sphäre bewusst verwischt.

Gleichzeitig positioniert sich Strozzi mit diesem Werk souverän innerhalb der venezianischen Malereitradition. Die eingehende Gegenüberstellung mit Paolo Veroneses *Raub der Europa* (Abb.27) macht deutlich, dass Strozzi dessen kompositorisches Gerüst, die Figurenanordnung und motivische Details (wie Hund und Blumenschmuck) aufgreift. Doch während Veronese den Mythos in eine höfisch-glamouröse, episch erzählte Festallegorie transformiert und die Gewalt des Raubes in ein gesellschaftlich kodiertes Brautritual überführt, konzentriert sich Strozzi auf den einen dramatischen Schwellenmoment. Er verdichtet die Erzählung zu einer affektgeladenen Momentaufnahme des unwiderruflichen Aufbruchs. Diese Entscheidung verrät die Rezeption eines anderen großen Vorbilds: Tizian. Von ihm übernimmt Strozzi die gesteigerte körperliche Direktheit: die unmittelbare Konfrontation mit dem Betrachter, die Betonung von Bewegung, Panik und physischer Preisgabe sowie die Fokussierung auf die emotionale Extremsituation. Während Veronese die Figuren in eine ruhige, festliche Ordnung einbindet, setzt Strozzi – wie Tizian – auf eine dynamische, fast greifbare Körperlichkeit, die den Schrecken des Augenblicks sinnlich erfahrbar macht. Die entblößte Brust der Begleiterin ist hier nicht Teil höfischer Inszenierung, sondern Ausdruck unmittelbarer, körperlicher Erregung und Hilflosigkeit. So vereint Strozzi in seiner Europa-Darstellung die strukturelle Klarheit und höfische Eleganz Veroneses mit der unmittelbaren, affektiven Dramatik Tizians.

Diese Synthese ist jedoch keine bloß übernehmende Nachahmung, sondern eine eigenständige Neudefinition im Geiste des Hochbarock. Strozzi steigert die Dynamik durch eine diagonale Bildordnung, eine vibrierende, lichterfüllte Farbpalette und eine pastose, skizzenhafte Pinselführung, die den Moment des Übergangs zwischen Land und Meer sinnlich erfahrbar macht. Besonders einfallsreich ist dabei seine ikonografische Brechung konventioneller Motive. Die in der Bildtradition stets mit der Protagonistin verbundene entblößte Brust überträgt er auf die herbeieilende Begleiterin. Diese Umverteilung ist eine geniale dramaturgische Entscheidung: Sie splittet die Bedeutungsebenen von körperlicher und spiritueller Preisgabe. Die Begleiterin verkörpert mit ihrer entblößten Brust die irdische Panik, physische Erregung und hilflose Bewegung, während Europa durch ihre bedeckte Körperlichkeit und ihren entrückten Blick in eine Sphäre der visionären Hingabe erhoben wird. Diese Arbeitsteilung unterstreicht nicht nur Strozzi's intellektuelle Durchdringung des Sujets, sondern unterstützt auch nachdrücklich die These der „profanen Heiligen“.

Im europäischen Kontext des 17. Jahrhunderts nimmt Strozzi's Lösung eine besondere Stellung ein. Verglichen mit der brachialen Körperdramatik Rubens', der spiritualisierenden Entrückung bei Guido Reni, der klassizistischen Idylle Francesco Albanis oder der selbstbewussten Neuinterpretation Guido Cagnaccis, erscheint Strozzi's Werk als spezifisch venezianischer Weg. Er bewahrt die erzählerische Ikonografie, steigert jedoch den Affekt, ohne die kompositorische Kontrolle zu verlieren, und verleiht dem Mythos eine neue, zwischen Ekstase und Ohnmacht schwankende psychologische Tiefe. Damit steht er an der Schnittstelle von lokaler Tradition, überregionalem Künstlerdialog und den ästhetischen wie repräsentativen Bedürfnissen einer gebildeten venezianischen Sammlerelite, für die das Gemälde als Prestigeobjekt, erotisches Bildfeld und allegorische Reflexion gleichermaßen fungierte.

Abschließend muss auch die kritische Dimension des Werkes und seiner Rezeption benannt werden. Wie die Analyse unter Einbeziehung der Studien von Diane Wolfthal und Anne W. Eaton gezeigt hat, ist der *Raub der Europa* – wie viele Darstellungen dieses Mythos – in eine Tradition der Ästhetisierung und Verharmlosung sexualisierter Gewalt eingebettet. Die begriffliche Verschleierung von „Raub“ gegenüber „Vergewaltigung“, die Fokussierung auf formale Eleganz und sinnliche Pracht sowie die Inszenierung weiblicher Passivität als Hingabe oder Ekstase tragen dazu bei, den gewaltsamen Kern der ovidischen/dolceschen Erzählung zu überdecken. Strozzi selbst folgt dieser Tendenz, indem er die Gewalt in eine theatralische, affektiv aufgeladene, doch letztlich ästhetisch harmonisierte Bildsprache übersetzt. Seine bewusste ikonografische Spaltung – die Übertragung der körperlichen Entblößung auf die

Begleiterin – mildert diese Problematik zwar nicht auf, macht sie aber als künstlerische Entscheidung sichtbar und lädt zu einer reflektierten Betrachtung ein. Die kunsthistorische und museale Praxis ist heute gefordert, diese Ambivalenz nicht zu verschleiern, sondern transparent zu machen und die Werke in ihrer historischen Bedingtheit wie in ihrer fortwährenden Wirkungsmacht kritisch zu kontextualisieren.

Literaturverzeichnis

Begenat-Neuschäfer 2004

Begenat-Neuschäfer, Anne: *Lodovico Dolce als dramatischer Autor im Venedig des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2004, S.33-91, S.515-518.

Bohde 2002

Bohde, Daniela: *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten/Berlin 2002, S.91-97.

Borean 2007

Borean, Linda: *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venedig 2007, S. 141-167.

Boucher 1997

Boucher, Bruce: Exhibition 2, Van Dyck in Genua (Palazzo Ducale, Piazza Matteotti, Genua, bis 13. July), *Dynastic statements*, in: The Spectator, 28. Juni 1997, Seite 55-56. URL: <https://archive.spectator.co.uk/page/28th-june-1997/55> (letzter Zugriff:1.4.26).

Corsato 2014

Corsato, Carlo: Mito e sensualità in: Paola Marini und Bernard Aikema, *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, Mailand 2014, S.232- 235.

Dal Pozzolo 2021

Dal Pozzolo, Enrico Maria: Öffne dein Herz, in: *Tizians Frauenbild. Schönheit-Liebe-Poesie*, Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museum Wien 21/22, Sylvia Ferino-Pagden, Mailand 2021, S.125-130.

Dolce 1553

Dolce, Lodovico: *Le Trasformationi*, Canto V, Venedig, 1553, S. 56–57. URL: <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-ii/giove-e-europa/fonti-rinascimentali/eurfr04/> (letzter Zugriff:1.4.26).

Eaton 2003

Eaton, Anne W.: *Where Ethics and Aesthetics Meet. Titian's Rape of Europa*, in: *Hypatia, Women, Art, and Aesthetics*, Autumn - Winter 2003, Vol. 18, No. 4, S. 159-188. URL: <https://www.jstor.org/stable/3810979> (letzter Zugriff:1.4.26).

Gavazza 1995

Gavazza, Ezia: *Da Genova a Venezia alla ricerca della libertà nella pittura*, in: Ezia Gavazza, Giovanna Nepi Scirè und Giovanna Rotondi Terminiello: *Bernardo Strozzi Genova 1581/82-Venezia 1644*, Genova 1995, S. 56-82.

Goffen 1997

Goffen, Rona: *Titian's women*, Yale 1997, S.2-272.

Hanke 1967

Hanke, Heinz R.: *Die Entführung der Europa. Die Fabel Ovids in der europäischen Kunst*, Berlin 1967, S.1-26.

Harrison 1991

Harrison, Jefferson C.: *The Chrysler Museum Handbook of the European and American Collections*. Selected Paintings, Sculpture and Drawings, Norfolk 1991, S. 32.

Heinen 2001

Heinen, Ulrich: *Haut und Knochen - Fleisch und Blut. Rubens' Affektmalerei*, in: Heinen, Ulrich: *Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock*, Göttingen 2001, S.70-109.

Jaffé 1977

Jaffé, Michael: *Rubens and Italy*, Oxford 1977, S.12; S.34-38; S.100.

Maginnis 1995

Maginnis, Hayden B.J.: *The Craftsman's Genius: Painters, Patrons, and Drawings in Trecento Siena*, in: Ladis, Andrew: *The craft of art. originality and industry in the Italian Renaissance and baroque workshop*, Athen 1995, S. 25-48.

Manzitti 2018

Manzitti, Camillo: *Bernardo Strozzi*, London 2018, S.7-27.

Milkovich 1967

Milkovich, Michael: Bernardo Strozzi. Paintings and Drawings, Binghamton 1967, S.30-68.

Molinié 2009

Molinié, Anne- Sophie: *VÉRONÈSE. le triomphe de la couleur*, Garches 2009, S.8-45.

Mortari 1995

Mortari, Luisa: *Bernardo Strozzi*, Rom 1995, S.65-73.

Mortari 1966

Mortari, Luisa: *Bernardo Strozzi*, Rom 1966.

Mundt 1988

Mundt, Barbara: Große Bild-Erfindungen, in: *Die Verführung der Europa*, [Die Verführung der Europa, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kunstgewerbemuseum Berlin, 2. August - 30. Oktober 1988], Berlin 1988, S. 115-139.

Orlando 2006

Orlando, Anna: *I fiori del barocco. pittura a Genova dal naturalismo al rococò*, [Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso e Palazzo Bianco, 25 März - 25 Juni 2006], Genua/ Mailand 2006, S. 60; S.282.

Orlando/ Sanguineti 2023

Orlando, Anna / Sanguineti, Daniele: *Bernardo Strozzi. 1582-1644. La conquista del colore*, Genova 2023, S. 13-24.

Oy-Marra 2012

Oy-Marra, Elisabeth: Der Mythos „Europa“ in der Kunst, in: Georg Kreis, *Europäische Erinnerungsorte. Band 1, Mythen und Grundbegriffe des europäischen Selbstverständnisses*, Berlin/ Boston 2012, S. 21-40.

Ovid 1977

Ovidius, Naso P.: *Metamorphoses*. Hrsg. von William S. Anderson, Buch II, Leipzig 1977, Verse 833–875.

Oelze 2022

Oelze, Sabine: Vom Mittelalter bis MeToo. Das Susanna-Motiv in der Kunstgeschichte, 27.10.2022, URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/susanna-ausstellung-koeln-100.html> (letzter Zugriff: 5.1.2026).

Palazzi 2006

Palazzi, Massimo: Bernardo Strozzi. Santa Cecilia con le teste di Valeriano e Tiburzio, in: Orlando, Anna: *I fiori del barocco. pittura a Genova dal naturalismo al rococò*, [Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso e Palazzo Bianco, 25 März - 25 Juni 2006], Genua/ Mailand 2006, S. 228.

Perry/ Krasny 2022

Perry, Lara/Krasny, Elke: Against Sexual Violence in the Museum. Art, Curating, and Activism, in: Journal of Cultural Analysis and Social Change, 2022, S.2-12.

Pesenti 1981

Pesenti, Franco Renzo: *L' officina di Bernardo Strozzi*, Genova 1981, S. 24-61.

Ripa 1593

Ripa, Cesare: *Iconologia*, Rom 1593, S. 332-335.

Romani 2014

Romani, Vitoria: *Quattro Veronese venuti da lontano. Le Allegorie ritrovate*, Mailand 2014, S.13-25.

Rosand 2023

Rosand, David: *Paolo Veronese*, London 2023, S.233-258.

Safarik/ Milantoni 1988

Safarik A., Eduard/ Milantoni, Gabriello: La pittura del Seicento a Venezia, in: Mina Gregori und Erich Schleier (Hg.), *La pittura in Italia*, Bd. 1, Mailand 1988, S.160-179.

Sanguineti 2023

Sanguineti, Daniele: *Bernardo Strozzi : pale d'altare e dipinti di grande formato per contesti religiosi*, Genua 2023, S. 39-159.

Sanguineti 2019

Sanguineti, Daniele: Strozzi, Bernardo, detto il Prete genovese o il Cappuccino, in: Raffaele Romanelli: Dizionario Biografico degli Italiani, Band 94: Stampa–Tarantelli, Rom 2019, S. 383-389.

Schuckman 1995

Schuckman, Christiaan.: Cornelis Cort, in: Sellink, Manfred: *Accomplished Plate-cutter from Hoorn in Holland*, London 1995, S. 303-305.

Signorello *Giove e Europa*

Signorello, Valentina: Giove e Europa, in: ICONOS. Viaggio Interattivo nelle Metamorfosi di Ovidio, Online-Bildseite zu Le Metamorfosi, Libro II, URL: <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-ii/giove-e-europa/immagini/67-giove-e-europa/> (letzter Zugriff: 5.1.2026).

Silver 2021

Silver, Nathaniel: *Titian's Rape of Europe*, London 2021, S.31-46, 55-73.

Spear/Sohm 2010

Spear, Richard E./ Sohm, Philip: *Painting for Profit. The economic lives of seventeenth- Century Italian painters*, Yale 2010, S. 205-235.

Tampach 1631

Tampach, Gottfried: *P. Ovidit Metamorphosis. Wunderbarliche und selzame Beschreibung von der Menschen Verinderung*, Frankfurt a. M. 1631, S.82-84.

Villa 2013

Villa, Giovanni Carlo Federico: *Tiziano*, Milano 2013, S.193-205.

Weber 1998

Weber, Gregor J. M.: Augen der Entrückung, in: Andreas, S. Henning: *Der Himmelnde Blick. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari*, zur Ausstellung im Semperbau 1998/99, Dresden 1998, Seite 5-17.

Woenig 1881

Woenig, Franz: *Pflanzenformen im Dienste der bildenden Künste. Ein Beitrag zur Ästhetik der Botanik. zugleich ein Leitfaden durch das Pflanzenornament aller Stilperioden der Kunst*, Leipzig 1881, S.31-36.

Wolfthal 1999

Wolfthal, Diane: *Images of rape. The ‚heroic‘ tradition and its alternatives*, Cambridge 1999, S.1-35.

Zimmermann 2023

Zimmermann, Anja: *Brust. Geschichte eines politischen Körperteils*, Berlin 2023, S.23.

Erklärung zum Einsatz von KI-Tools:

Für diese Arbeit habe ich generative KI in Form der universitätseigenen Tools u:ai und DeepSeek /DeepL für Übersetzungen (z. B. aus dem italienischen Original ins Deutsche) sowie zur Textüberarbeitung hinsichtlich Formulierung und Grammatik verwendet.

Abbildungsnachweis

Abb.1:

National Museum Poznan, URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Strozzi_Abduction_of_Europa.jpg (05.01.26)

Abb. 2

Eva Klabin House Museum, Rio de Janeiro, URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Bernardo_Strozzi_-_Sagrada_Família_e_São_João_Batista.jpg (05.01.26)

Abb. 3

Walters Art Museum, Baltimore, URL: <https://art.thewalters.org/object/37.277/> (05.01.26)

Abb. 4

Palazzo Rosso, Genua, URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7e/Bernardo_Strozzi_-_Madonna_and_Child_with_Infant_Saint_John_-_Google_Art_Project.jpg (05.01.26)

Abb. 5

Biblioteca Marciana, Venedig, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Biblioteca_Marciana-Sala_sansoviniana-12.jpg#/media/File:Biblioteca_Marciana-Sala_sansoviniana-12.jpg/2 (05.01.26)

Abb. 6

Chiesa di San Nicolò da Tolentino, Venedig, URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wawrzyniec.jpg#/media/File:Wawrzyniec.jpg/2> (05.01.26)

Abb. 7

Gallerie dell'Accademia, Venedig, URL: <https://www.gallerieaccademia.it/il-doge-francesco-erizzo#&gid=1&pid=1> (05.01.26)

Abb. 8

Cleveland Museum of Art, Ohio, URL: <https://www.clevelandart.org/art/1993.5> (01.04.26)

Abb. 9

Pinacoteca Querini Stampalia, Venedig, URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ae/Bernardo_strozzi,_madonna_col_bambino,_02.jpg (05.01.26)

Abb. 10

Szépművészeti Múzeum, Budapest, URL: <https://www.mfab.hu/artworks/8730/> (05.01.26)

Abb. 11

The National Gallery, London, URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bernardo-strozzi-a-personification-of-fame> (05.01.26)

Abb. 12

Chrysler Museum of Art, Norfolk, URL: <https://chrysler.emuseum.com/objects/6463/the-martyrdom-of-saint-justina> (05.01.26)

Abb. 13

Cappella dell'Assunta, Genua, URL: <https://www.laiguegliailborgodamare.com/ondasuonda/le-opere-darte/lassunta-di-bernardo-strozzi> (05.01.26)

Abb. 14

Cleveland Museum of Art, Ohio, URL: <https://www.clevelandart.org/art/1929.133> (05.01.26)

Abb. 14.1

Cleveland Museum of Art, Ohio, URL: <https://www.clevelandart.org/art/1953.626> (05.01.26)

Abb. 15

Galleria die Palazzo Reale, Genua, URL: <https://palazzorealegenova.cultura.gov.it/opera/the-ecstasy-of-st-teresa/?lang=en> (05.01.26)

Abb. 16

Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Genua, URL: <https://www.museidigenova.it/it/santa-teresa-gloria> (05.01.26)

Abb. 17

Galleria Giamblanco, Turin, URL: <https://www.galleriagiamblanco.com/en/prodotto/bernardo-strozzi-venice-1644-allegory-of-painting/> (01.04.26)

Abb. 18

Privatbesitz, Wikicommons, URL:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Mythological_paintings_by_Bernardo_Strozzi#/media/File:Bernardo Strozzi - Diana cacciatrice.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Mythological_paintings_by_Bernardo_Strozzi#/media/File:Bernardo_Strozzi_-_Diana_cacciatrice.jpg) (05.01.26)

Abb. 19

Gallerie dell'Accademia, Venedig, URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d6/Bernardo Strozzi - Banquet at the House of Simon - WGA21900.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d6/Bernardo_Strozzi_-_Banquet_at_the_House_of_Simon_-_WGA21900.jpg) (05.01.26)

Abb. 20

Privatbesitz, Wikicommons, URL:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/24/Bernardo Strozzi - Still life with pink and white peonies in a glass vase and peaches, white roses and fruits on a ledgeFXD.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/24/Bernardo_Strozzi_-_Still_life_with_pink_and_white_peonies_in_a_glass_vase_and_peaches,_white_roses_and_fruits_on_a_ledgeFXD.jpg) (05.01.26)

Abb. 21

Privatbesitz, Wikicommons, URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Bernardo Strozzi - The gardener.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Bernardo_Strozzi_-_The_gardener.jpg) (05.01.26)

Abb. 22

Privatbesitz, (aus Buch abfotografiert): Orlando, Anna: *I fiori del barocco. pittura a Genova dal naturalismo al rococò*, [Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso e Palazzo Bianco, 25 März - 25 Juni 2006], Genua/ Mailand 2006, S.282.

Abb. 23

Musei di Strada Nuova, Genua, URL: <https://www.museidigenova.it/it/santa-cecilia-con-le-teste-di-valeriano-e-tiburzio> (01.04.26)

Abb.24

Castelvecchio Museum, Verona, URL: https://museodicastelvecchio.comune.verona.it/nqcontent.cfm?a_id=98225 (01.04.26)

Abb. 25

Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, URL: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/406655> (05.01.26)

Abb. 26

Kunsthistorisches Museum, Wien, URL: <https://www.khm.at/kunstwerke/bildnis-einer-jungen-frau-laura-822> (13.01.26)

Abb. 27

Fondazione Musei Civici di Venezia (MUVE), Venedig, URL: <https://www.visitmuve.it/it/galleria-delle-opere/paolo-veronese-il-ratto-di-europa/> (05.01.26)

Abb. 28

Musée du Louvre, Paris, URL: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064798> (05.01.26)

Abb. 29

Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, URL: <https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/10978> (05.01.26)

Abb. 30

Museum Capodimonte, Neapel, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tizian_011.jpg (05.01.26)

Abb. 31

Wallace Collection, London, URL: [https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.tl.collection_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=2&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=3](https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.tl.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=2&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=3) (01.04.26)

Abb. 32

Arcidiecévní muzeum Kroměříž, Kroměříž, URL: <https://muo.cz/vystavy/1673-kabinet-pro-biskupa/> (01.04.26)

Abb. 33

Alte Pinakothek, München, URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/5RGQJo84z3> (05.01.26)

Abb. 34

Museo del Prado, Madrid, URL: <https://www.museodelprado.es/actualidad/actividad/el-rapto-de-proserpina-de-rubens/af9ffe04-dc57-467c-8599-a6c9bbc33a65> (05.01.26)

Abb. 35

Museo del Prado, Madrid, URL: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-rape-of-europe/a136a9c4-3a2f-44bd-ab8a-97fd47c30d7e> (01.04.26)

Abb. 36

Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, URL: <https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/12369> (01.04.26)

Abb. 37

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, URL: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/vouet-simon/rape-europa> (05.01.26)

Abb. 38

The National Gallery, London, URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/guido-reni-the-rape-of-europa> (05.01.26)

Abb. 39

Heritage Museum, St. Petersburg, URL: <https://www.hermitagemuseum.org/digital-collection/31588?lng=en> (05.01.26)

Abb. 40

Marano di Castenaso, Bologna, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rape_of_Europa_by_Cagnacci.jpg (05.01.26)

Abb. 42

Musée du Louvre, Paris, URL: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010250169> (05.01.26)

Abb. 43

Uffizien, Florenz, URL: <https://www.uffizi.it/en/artworks/birth-of-venus#gallery-1> (05.01.26)

Abb. 44

Deutschland Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München, URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/2mxqDpm48b> (05.01.26)

Abbildungen



Abb. 1

Bernardo Strozzi, *Raub der Europa*, 1640-1644, Öl auf Leinwand, 225 x 342 cm, Nationalmuseum in Poznań, Polen.



Abb. 2

Bernardo Strozzi, *Die heilige Familie mit dem Johannesknaben*, um 1600, Öl auf Leinwand, 112 x 87 cm, Eva Klabin House Museum, Rio de Janeiro, Brasilien.



Abb. 3

Bernardo Strozzi, *Anbetung der Hirten*, ca. 1615, Öl auf Leinwand, 97,8 x 139,4 cm, Walters Art Museum, Baltimore, USA.



Abb. 4

Bernardo Strozzi, *Madonna mit Jesuskind und dem jungen Johannes dem Täufer*, um 1620, Öl auf Leinwand, 158 x 126 cm, Palazzo Rosso, Genua, Italien.



Abb. 5

Bernardo Strozzi, *Allegorie der Bildhauerkunst*, 1635, Deckenfresko, Durchmesser ca.230 cm, Biblioteca Marciana, Venedig, Italien.



Abb. 6

Bernardo Strozzi, *Hl. Laurentius verteilt Almosen*, 1639/40, Öl auf Leinwand, 206 x 162cm, Chiesa di San Nicolò da Tolentino, Venedig, Italien.



Abb. 7

Bernardo Strozzi, *Doge Francesco Erizzo*, ca. 1631, Öl auf Leinwand, 125 x 103 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Wien, Österreich.

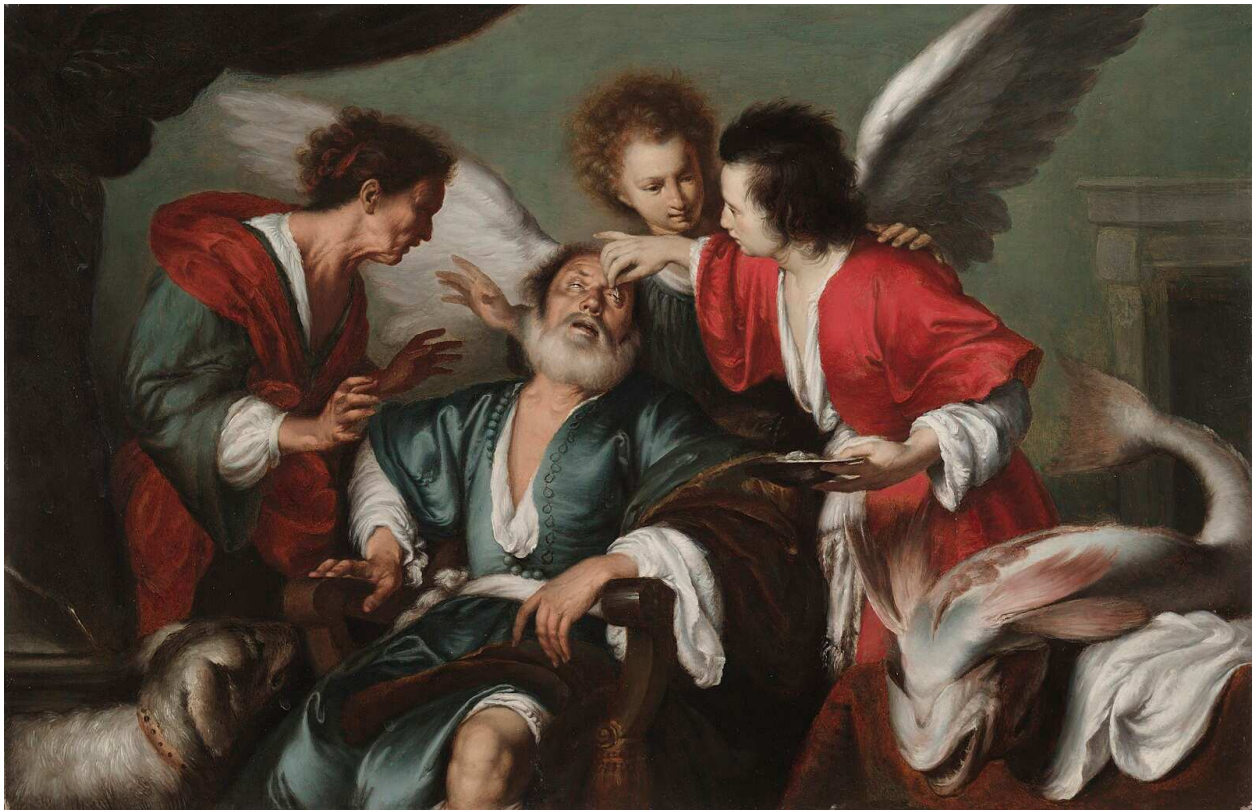


Abb. 8

Bernardo Strozzi, *Heilung des Tobias*, um 1620, Öl auf Holz, 57.2 x 80cm, Cleveland Museum of Art, Ohio, USA.



Abb. 9

Bernardo Strozzi, *Madonna mit Kind*, undatiert, Pinacoteca Querini Stampalia, Venedig, Italien.

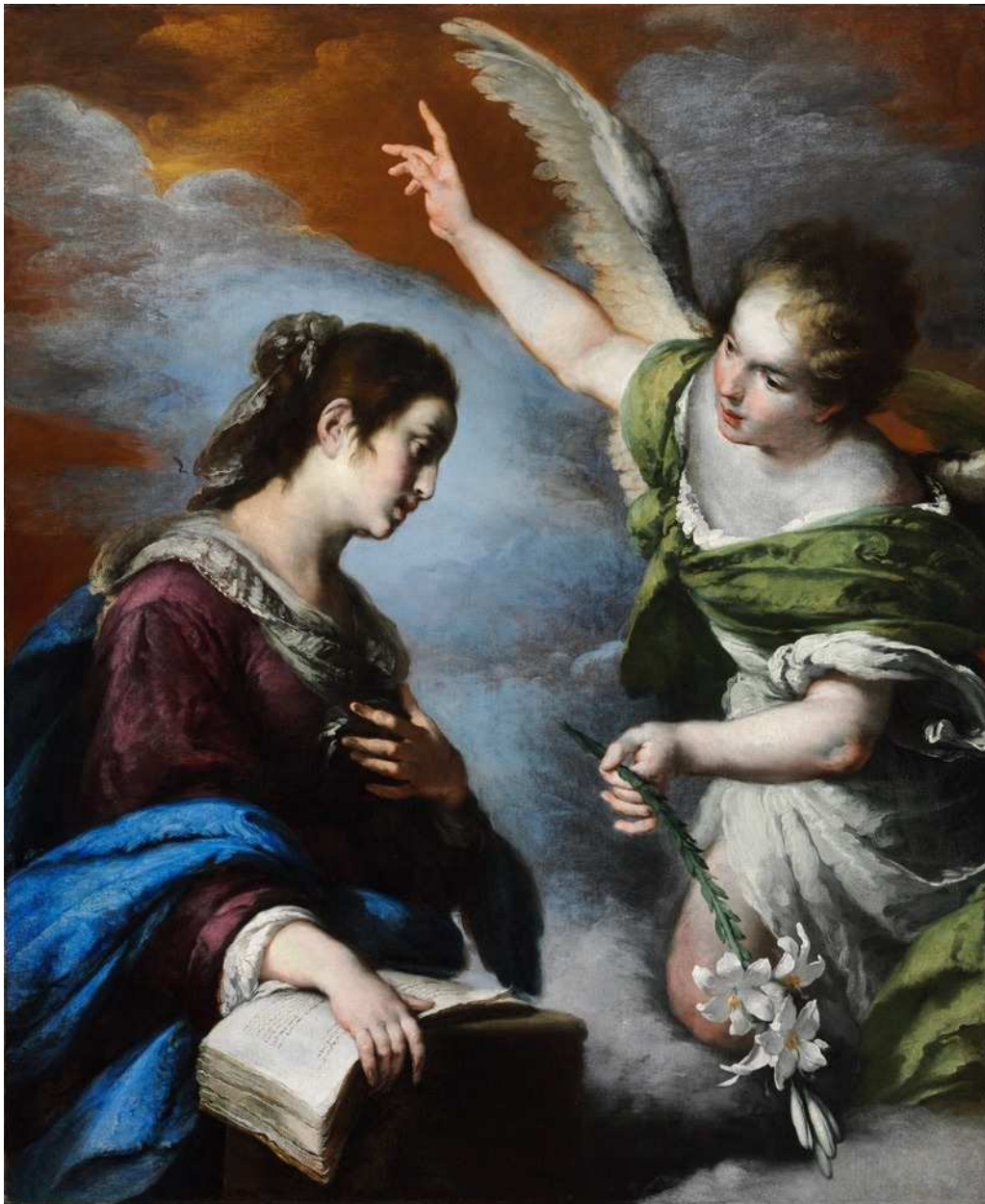


Abb. 10

Bernardo Strozzi, *Die Verkündigung*, ca. 1644, Öl auf Leinwand, 145 x 120 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest, Ungarn.



Abb. 11

Bernardo Strozzi, *Allegorie des Ruhms*, um 1635/36, Öl auf Leinwand, 107 x 152 cm, National Gallery, London, England.

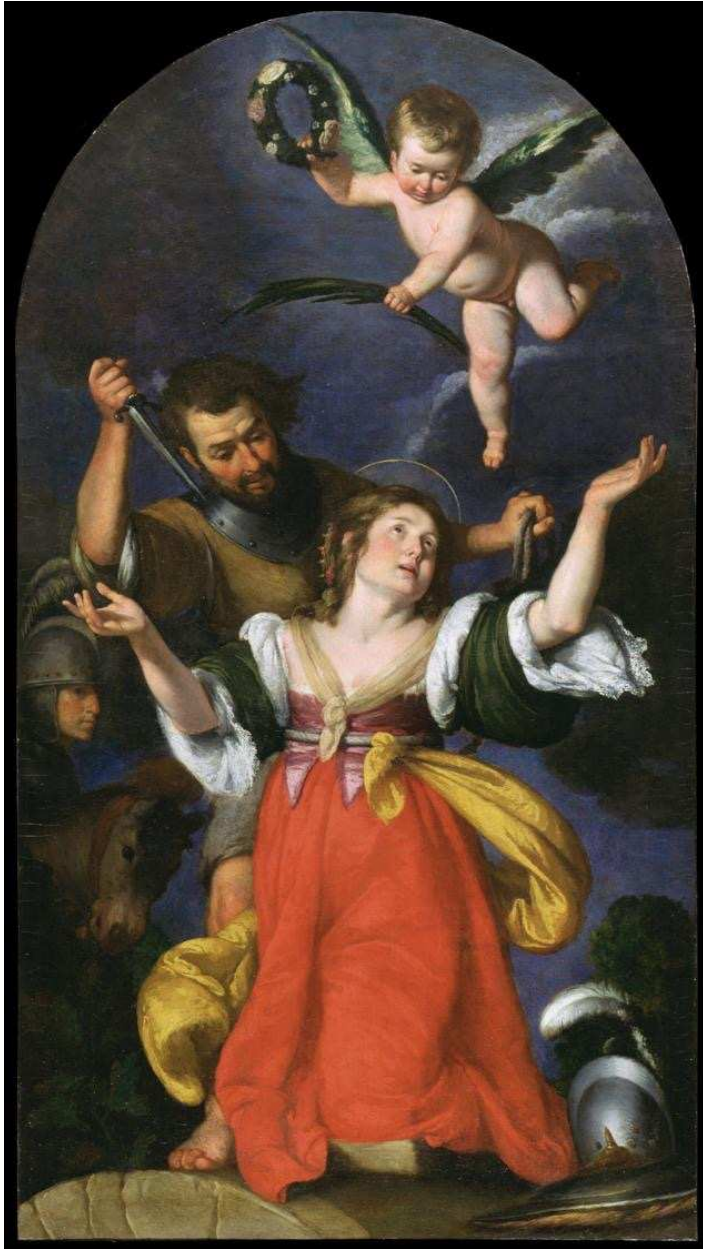


Abb. 12

Bernardo Strozzi, *Martyrium der Heiligen Justina*, circa 1635, Öl auf Leinwand, 235 x 130 cm, Chrysler Museum of Art, Norfolk, USA.



Abb. 13

Bernardo Strozzi, *Mariä Himmelfahrt mit dem heiligen Raimund von Peñafort*, zwischen 1639 und 1642, Altarbild, Cappella dell'Assunta, Genua, Italien.



Abb. 14

Bernardo Strozzi, *Minerva*, ca. 1636, Öl auf Leinwand, 145,8 x 99,8 cm, Cleveland Museum of Art, Ohio, USA.



Abb. 14.1

Bernardo Strozzi, *Minerva*, Vorzeichnung, ca. 1636, schwarze und rote Kreide auf Papier, Cleveland Museum of Art, Ohio, USA.



Abb. 15

Bernardo Strozzi, *Die Ekstase der heiligen Teresa*, ca. 1615, Öl auf Leinwand, 133 x 83 c.,
Galleria di Palazzo Reale, Genua, Italien.



Abb. 16

Bernardo Strozzi, *Heiligen Teresa von Ávila in Ekstase*, zwischen 1622 und 1633, Öl auf Leinwand, 345 x 210 cm, Musei di Strada Nuova, Genoa, Italien.



Abb. 17

Bernardo Strozzi, *Allegorie der Malerei*, circa 1635, Öl auf Leinwand, 130 x 95cm, Galleria Giambianco, Turin, Italien.



Abb. 18

Bernardo Strozzi, *Diana*, um 1640, Öl auf Leinwand, 79,2 x 41 cm, Private Sammlung, Sao Paulo, Brasilien.



Abb. 19

Bernardo Strozzi, *Gastmahl im Hause des Simon*, ca.1630, Öl auf Leinwand, 272 x 740 cm, Gallerie dell'Accademia, Venedig, Italien.



Abb. 20

Bernardo Strozzi, *Stilleben mit Pfingstrosen*, zwischen 1620 and 1636, Öl auf Leinwand, 54 x 70 cm, Privatbesitz.



Abb. 21

Bernardo Strozzi, *Die Gärtnerin*, zwischen 1620 und 1636, Öl auf Leinwand, 125,5 x 151 cm, Privatbesitz.



Abb. 22

Bernardo Strozzi, *Stilleben mit Blumen und Früchten*, zwischen 1620 und 1636, Öl auf Leinwand, 81 x 110 cm, Privatsammlung.



Abb. 23

Bernardo Strozzi, *Die heilige Cäcilia mit den Häuptern des Valerianus und Tiburtius*, zwischen 1620-1640, Öl auf Leinwand, 117 x 97 cm, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Genua.



Abb. 24

Bernardo Strozzi, *Verteilung aus dem Paradies*, zwischen 1630-1640, Öl auf Leinwand, 139 x 214 cm, Castelveccchio Museum, Verona, Italien.



Abb. 25

Bernardo Strozzi, *Bathseba im Bade von David beobachtet*, nach 1630, Öl auf Leinwand, 182 x 141.5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Deutschland.



Abb. 26

Giorgione, *Bildnis einer jungen Frau ("Laura")*, 1506, Leinwand auf Fichtenholz, 57 × 49 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien, Österreich.



Abb. 27

Paolo Veronese, *Raub der Europa*, ca. 1578, Öl auf Leinwand, 240 x 303 cm, Dogenpalast Venedig, Italien.



Abb. 28

Liberale da Verona, *Die Entführung Europas*, ca. 1470, Öl auf Pappelholz, 39 x 118 cm, Lovre, Paris, Frankreich.



Abb. 29

Tizian, *Raub der Europa*, ca. 1562, Öl auf Leinwand, 178 × 205 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, USA.



Abb. 30

Tizian, *Danaë und der Goldregen*, 1544- 46, Öl auf Leinwand, 120 × 172 cm, Museum Capodimonte, Neapel, Italien.



Abb. 31

Tizian, *Perseus und Andromeda*, 1554 -1556, Öl auf Leinwand, 183,3 cm × 199,3 cm, Wallace Collection, London, England.



Abb. 32

Tizian, *Die Häutung des Marsyas*, etwa 1570 bis 1576, Öl auf Leinwand, 220 x 204 cm, Arcidiecézní muzeum Kroměříž, Kroměříž, Tschechien.



Abb. 33

Paul Peter Rubens, *Raub der Töchter des Leukippos*, um 1618, Öl auf Leinwand, 224 x 210,5 cm, Alte Pinakothek, München, Deutschland.



Abb. 34

Paul Peter Rubens, *Raub der Proserpina*, um 1636/37, Öl auf Leinwand, 181× 271,2 cm, Museo del Prado, Madrid, Spanien.



Abb. 35

Rubens Peter Paul Rubens Kopie nach Tizian, *Raub der Europa*, 1628 - 1629, Öl auf Leinwand, 182,5 x 201,5 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 36

Anthony van Dyck nach Tizian, Zeichnung, *Raub der Europa*, zwischen 1628-1640, Bleistift; Wasserfarbe und Kreide auf Papier, 33.7 x 40 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, USA.



Abb. 37

Simon Vouet, *Raub der Europa*, um 1640, Öl auf Leinwand, 175 x 138 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, Spanien.



Abb. 38

Guido Reni, *Raub der Europa*, 1638-40, Öl auf Leinwand, 174 x 129 cm, National Gallery, London, England.



Abb. 39

Francesco Albani, *Raub der Europa*, zwischen 1640 und 1645, Öl auf Leinwand, 170 x 224 cm, Heritage Museum, St. Petersburg, Russland.



Abb. 40

Guido Cagnacci, *Raub der Europa*, ca.1650, Öl auf Leinwand, 115,5 x 94,5 cm, Marano di Castenaso, Bologna, Italien.



Abb. 41

Cesare Ripa, *Allegorie Europa*, *Iconologica*, Rom 1593, Seite 333.

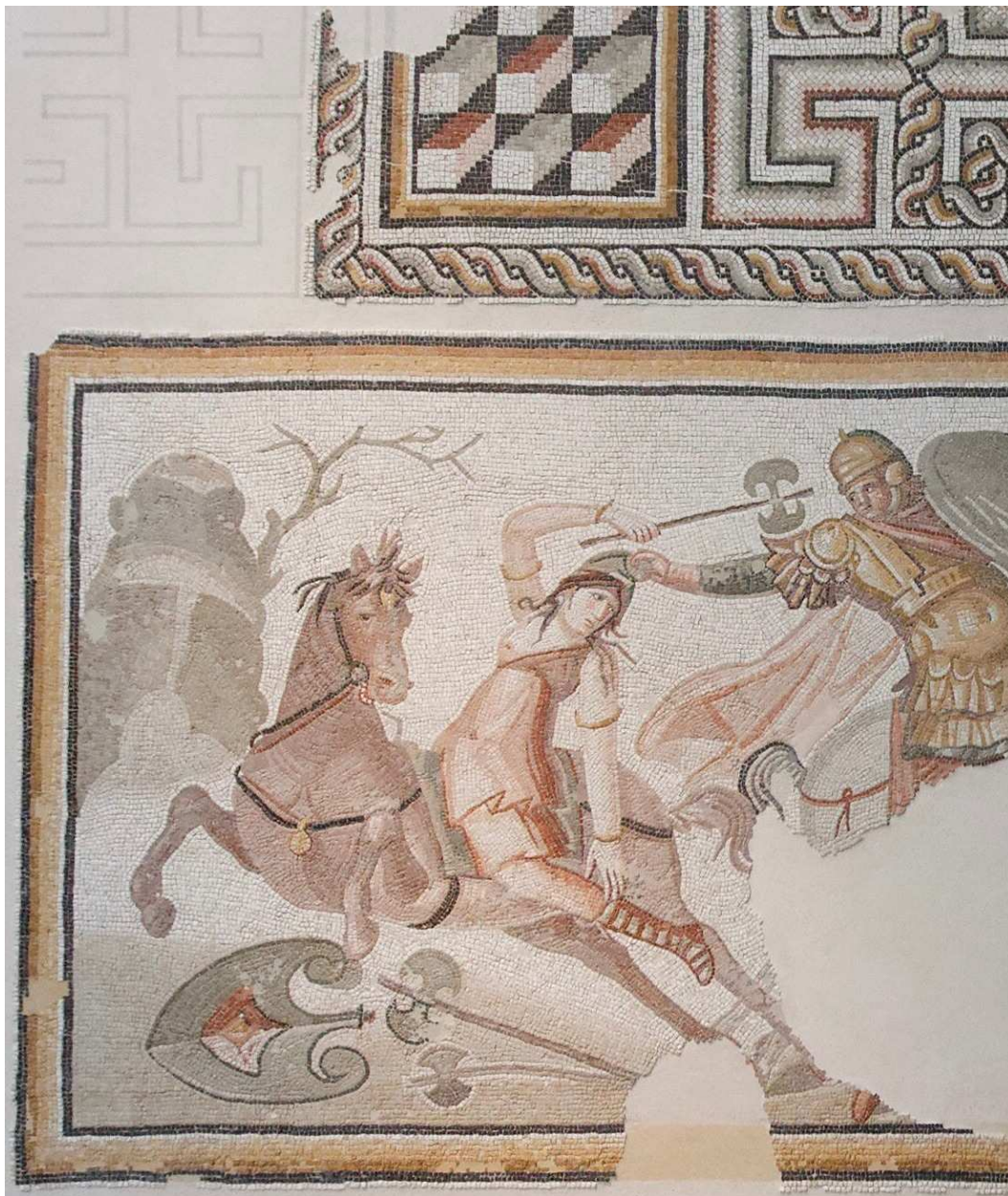


Abb. 42

Ausschnitt: Amazonen Kampf, Bodenmosaik, zwischen 350 und 400 n.Chr., Marmor, 210 x 75 cm, Musée du Louvre, Paris, Frankreich.



Abb. 43

Ausschnitt: Sandro Botticelli, *Die Geburt der Venus*, ca. 1485, Temperafarbe auf Leinwand, 172.5 x 278.5 cm, Uffizien, Florenz, Italien.



Abb. 44

Claude Deruet, *Raub der Sabinerinnen*, Um 1650, Öl auf Leinwand, 114,5 x 186,3 cm, Alte Pinakothek München, Deutschland.

Abstrakt (deutsch)

Zwischen Heiligkeit und Verführung. Die Europa-Darstellung bei Bernardo Strozzi im Kontext barocker Ideale und antiker Mythen

Der Mythos vom *Raub der Europa* zählt zu den ambivalentesten und am häufigsten rezipierten Sujets der europäischen Kunstgeschichte. Seine narrative Spannung zwischen göttlicher Verführung, erotischer Aufladung und offener Gewalt bot Künstlern aller Epochen Raum für vielfältige Interpretationen. Die vorliegende Masterarbeit nimmt Bernardo Strozzi's monumentales Gemälde *Raub der Europa* (1640–1644, Nationalmuseum Poznań) in den Fokus, das als thematische Rarität in seinem von religiösen Sujets dominierten Œuvre eine Sonderstellung einnimmt und zugleich den Höhepunkt seiner venezianischen Schaffensphase markiert.

Ausgehend von dieser Beobachtung entwickelt die Arbeit eine doppelte These. Erstens wird argumentiert, dass Strozzi's Europa als eine „profane Heilige“ zu lesen ist. Ihre Inszenierung übernimmt formale und gestische Strategien aus seinem sakralen Figurenrepertoire – etwa den ekstatisch zum Himmel gerichteten Blick und die Geste der preisgebenden Arme – und transzendiert damit die konventionelle Grenze zwischen heiligem und profanem Bildsujet. Zweitens versteht die Analyse das Gemälde als Resultat einer künstlerischen Synthese: Strozzi verbindet das kompositorische Gerüst und die höfische Eleganz Paolo Veroneses mit der affektiven Direktheit und körperlichen Dramatik Tizians zu einer eigenständigen, für den venezianischen Barock charakteristischen Bildlösung.

Methodisch stützt sich die Untersuchung auf die systematische Bildanalyse, den ikonografischen Vergleich und die kritische Auseinandersetzung mit dem Forschungsstand. Im ersten analytischen Schritt wird der transikonografische Transfer durch den Vergleich mit Strozzi's Darstellungen weiblicher Heiliger, insbesondere der *Martyrium der heiligen Justina*, nachgewiesen. Die auffälligen Parallelen in Haltung, Gestik und affektivem Ausdruck belegen ein bewusstes Überschreiten von Motivgrenzen und spiritualisieren die mythologische Entführung.

Den Kern der Arbeit bildet die Entschlüsselung der künstlerischen Synthese. In detaillierten Vergleichen werden Strozzi's spezifische Anleihen bei Paolo Veronese – etwa in der Figurenanordnung, der Rolle des Hundes oder des Blumenschmucks – identifiziert. Zugleich

wird seine Affinität zur affektgeladenen Bildsprache Tizians herausgearbeitet, die sich in der gesteigerten physischen Dynamik, der Betonung von Bewegung und Kontrollverlust sowie der Fokussierung auf einen dramatischen Einzelmoment äußert. Strozzi vereint somit Veroneses erzählerische Distanz und strukturelle Klarheit mit Tizians psychologischer Vertiefung und körperlicher Unmittelbarkeit.

Die Perspektive wird schließlich in einem paneuropäischen Vergleich erweitert, der Werke von Peter Paul Rubens, Simon Vouet, Guido Reni und Guido Cagnacci einbezieht. Dieser Vergleich konturiert Strozzi's eigenständige Position: Anders als Rubens' brachiale Körperdramatik, Renis spiritualisierende Entrückung oder Cagnaccis emanzipatorische Neudeutung insistiert Strozzi auf einer theatralischen, doch formal gebändigten Inszenierung, die den Mythos zwischen Ekstase und Ohnmacht, Eleganz und Gewalt oszillieren lässt. Trotz aller Unterschiede eint diese Darstellungen eine ikonografische Konstante: die erotisierende Entblößung von Europas Brust. Diese gemeinsame bildliche Strategie lenkt den Blick unweigerlich auf den aktuellen kunsthistorischen Diskurs zur Darstellung sexualisierter Gewalt, der in dem abschließenden Kapitel thematisiert wird.

Die Masterarbeit kommt zu dem Ergebnis, dass Bernardo Strozzi's *Raub der Europa* als ein Schlüsselwerk zu verstehen ist, das die Summe seiner künstlerischen Entwicklung zieht. Es belegt seine meisterhafte Fähigkeit, unterschiedliche Bildtraditionen und ikonografische Muster intelligent zu synthetisieren und den antiken Mythos für die Sehgewohnheiten und die affektive Rhetorik des Hochbarock neu zu definieren. Die Arbeit leistet damit nicht nur einen Beitrag zum vertieften Verständnis von Strozzi's Œuvre, sondern auch zur Erforschung der venezianischen Malerei des 17. Jahrhunderts und der fortwährenden Rezeption antiker Mythen in der Frühen Neuzeit.

Abstract (englisch)

Between Holiness and Seduction. The Depiction of Europa by Bernardo Strozzi in the Context of Baroque Ideals and Ancient Myths

The myth of the *Rape of Europa* is one of the most ambivalent and frequently received subjects in European art history. Its narrative tension between divine seduction, erotic charge, and overt violence has offered artists of all eras room for diverse interpretations. This Master's thesis focuses on Bernardo Strozzi's monumental painting *Rape of Europa* (1640–1644, National Museum in Poznań), which holds a special position as a thematic rarity within his oeuvre dominated by religious subjects and simultaneously marks the pinnacle of his Venetian creative phase.

Based on this observation, the thesis develops a dual argument. First, it posits that Strozzi's Europa can be read as a 'profane saint.' Her staging adopts formal and gestural strategies from his repertoire of sacred figures—such as the ecstatic gaze heavenward and the gesture of surrendering arms—thereby transcending the conventional boundary between holy and profane pictorial subjects. Second, the analysis understands the painting as the result of artistic synthesis: Strozzi combines the compositional framework and courtly elegance of Paolo Veronese with the affective directness and physical drama of Titian to create an independent pictorial solution characteristic of the Venetian Baroque.

Methodologically, the investigation relies on systematic visual analysis, iconographic comparison, and critical engagement with the state of research. The first analytical step demonstrates the trans-iconographic transfer through comparison with Strozzi's depictions of female saints, particularly the *Martyrdom of Saint Justina*. The striking parallels in posture, gesture, and affective expression evidence a conscious crossing of motif boundaries and serve to spiritualize the mythological abduction.

The core of the thesis lies in deciphering this artistic synthesis. Through detailed comparisons, Strozzi's specific borrowings from Paolo Veronese are identified—for instance, in figure arrangement, the role of the dog, or the floral adornments. Simultaneously, his affinity for the emotionally charged visual language of Titian is elaborated, evident in the heightened physical dynamism, emphasis on movement and loss of control, and focus on a dramatic single moment. Thus, Strozzi unites Veronese's narrative distance and structural clarity with Titian's psychological depth and physical immediacy.

The perspective is ultimately expanded through a pan-European comparison that includes works by Peter Paul Rubens, Simon Vouet, Guido Reni, and Guido Cagnacci. This comparison delineates Strozzi's independent position: Unlike Rubens's brutal physical drama, Reni's spiritualizing rapture, or Cagnacci's emancipatory reinterpretation, Strozzi insists on a theatrical, yet formally restrained staging, allowing the myth to oscillate between ecstasy and powerlessness, elegance and violence. Despite all differences, these depictions are united by an iconographic constant: the eroticizing exposure of Europa's breast. This shared pictorial strategy inevitably directs attention to the current art-historical discourse on the representation of sexualized violence, which is addressed in the concluding chapter.

The Master's thesis concludes that Bernardo Strozzi's *Rape of Europa* is to be understood as a key work that encapsulates the culmination of his artistic development. It attests to his masterful ability to intelligently synthesize different pictorial traditions and iconographic patterns, redefining the ancient myth for the visual habits and affective rhetoric of the High Baroque. The thesis thereby contributes not only to a deeper understanding of Strozzi's œuvre but also to the study of 17th-century Venetian painting and the ongoing reception of ancient myths in the Early Modern period.