

Zeitschrift: Outlines

Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft

Band: 9 (2015)

Artikel: "Gemalte Kunstgeschichte" : am Beispiel von Tizian

Autor: Albrecht, Juerg

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-872123>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 19.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Juerg Albrecht

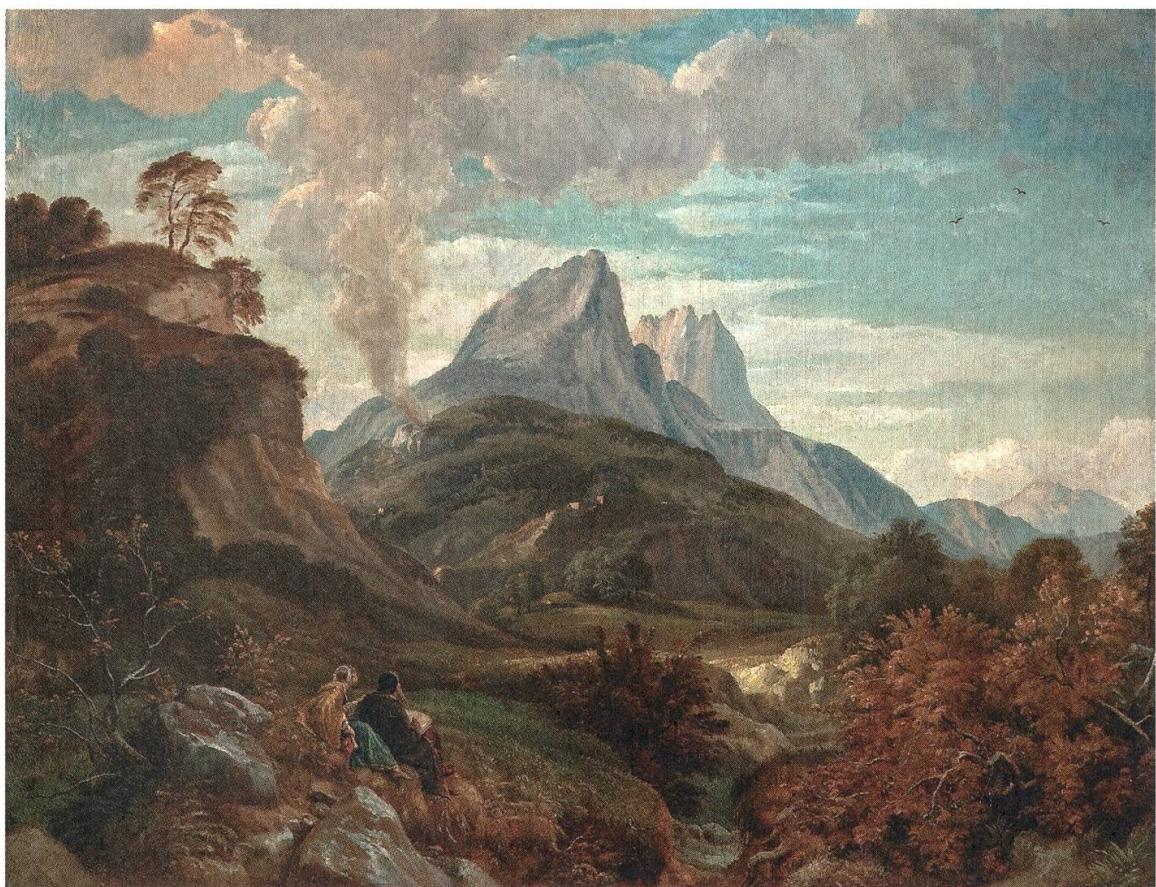
«Gemalte Kunstgeschichte» Am Beispiel von Tizian

In memoriam Sylvia Mutti (1979–2011)

Unter den nicht allzu zahlreichen bildlichen Darstellungen des hochbegabten Kindes und seiner Förderung durch die Grossen seiner Zeit – etwa Dürer bei Wohlgemuth, Raffel bei Perugino oder Van Dyck bei Rubens – gebührt dem Gemälde *Tizians erster Versuch im Kolorieren* von William Dyce (1806–1864) besondere Beachtung (Abb. 1).¹ Es ist nicht bloss die Schilderung einer Passage aus Carlo Ridolfis «Maraviglie dell'arte» von 1648² – der Knabe Tizian gewinnt aus Blumensaft Farben, um eine Madonna zu malen –, sondern ihm eignet Bekenntnischarakter: Der Schüler müsse zunächst nach Gipsabgüssen zeichnen lernen (die gipserne Madonna), bevor er nach der Natur (die Pflanzen) malen könne. Dass es sich hier weniger um eine Huldigung an den Venezianer als vielmehr um gemalte Kunstdidaktik handelt, erweist auch die präraffaelitische Feinmalerei, die, wie Théophile Thoré, der das Gemälde 1860 in Brüssel sah, befremdet vermerkte, «van Eyck oder Memling sehr nahekommt». Hinter dem bewusst inszenierten Auseinanderklaffen von Motiv und Stil verbirgt sich ein wohldurchdachtes Programmbild eines Lehrers: Dyce leitete seit 1840 die neu gegründete Government School of Design (später Royal College of Art), ab 1844 hatte er die erste Professur für bildende Kunst am King's College inne. Malereigeschichtlich bekräftigt das Gemälde die Tatsache, dass die Venezianer die Technik der Ölmalerei von den Niederländern erlernten, zeitgenössisch beruft sich der Präraffaelit auf die Altniederländer als Lehrmeister, inhaltlich weist



1 William Dyce, *Tizians erster Versuch im Kolorieren*, 1857, Öl auf Leinwand, 91 × 71 cm, Aberdeen Art Gallery



2 Friedrich Nerly, *Landschaft mit Tizian und seiner Tochter Lavinia*, undatiert, Öl auf Leinwand, 110,2 × 142,3 cm, Angermuseum, Erfurt

es Vorbildcharakter nicht der Antike, sondern der christlichen Kunst zu, und didaktisch holt es die Forderung nach Naturnähe aus dem Atelier ins Freie.

Auch Friedrich Nerlys (1808–1878) Tizian-Huldigung ist eng mit dem eigenen Lebensweg verknüpft. In seiner überwältigenden Alpenlandschaft sind im Vordergrund ganz klein Tizian und seine Tochter Lavinia auszumachen (Abb. 2). Der aus Pieve di Cadore gebürtige Tizian ist dabei, die von ihm so geliebte Bergwelt mit den majestätischen Dolomiten nach der Natur abzuzeichnen. Das ungewöhnliche Motiv «Tizian als Landschaffter» ist nicht nur eine originelle Novität in der Einschätzung des bewunderten Historien- und Figurenmalers, sondern ebenso eine Referenz des deutschen Romantikers, der in Venedig als Landschaftsmaler und Vedutist Erfolg und Ruhm erlangte, an den unakademischen Lehrer, Mentor und Theoretiker Carl Friedrich von Rumohr. In einem Brief von 1833 hatte der Kochkünstler, Connoisseur und Begründer einer historisch-quellenkritischen

Kunstwissenschaft an Nerly geschrieben: «Nach und nach werden die Künstler wohl [...] die Natur als ihre einzige Lehrerin anerkennen, das heisst die grosse und weite und gesamte; nicht die 3 Paoli [Pfennig] Natur.»⁴

Noch vor der Französischen Revolution hatten Angelika Kauffmann (1741–1807) und François Guillaume Ménageot (1744–1816) mit ihren Gemälden *Tod Leonardo da Vincis in den Armen von König Franz I.* die Gattung der Kunsthistorienmalerei begründet.⁵ Zum Bildgegenstand wurde ebenso Tizian am Ende seiner Lebensspanne. Auf dem Pariser Salon von 1833 thematisierten gleich zwei Gemälde den Tod des Venezianers: Pierre-Nolasque Bergerets (1782–1863) *Der Tod des Tizian*⁶ und Alexandre Hesses (1806–1879) *Leichenbegägnis Tizians* (Abb. 3).⁷ Bergeret, zeitlebens Spezialist in zahlreichen Künstleranekdoten, darunter auch Sterbeszenen,⁸ zeigt die besondere Ehrerweisung, die man Tizian trotz der wütenden Pest entgegenbrachte: Er erhält in würdigem Rahmen das Sakrament der letzten Ölung, während die anderen Sterbenden, Männer und Frauen, unbedacht ihrem Schicksal überlassen sind. Bergeret verleiht seiner Komposition durch phantastische Architekturelemente à la Veronese und durch reichlichen Gebrauch von Rot und Gelb ein oberflächlich venezianisches Gepränge, das allerdings durch die schwere Pinselschrift keine Dynamik entwickelt.

Der Franzose Hesse bringt nicht die eigentliche Sterbeszene zur Darstellung, sondern den feierlichen Leichenzug,⁹ den man dem berühmten Maler trotz des generellen Verbotes von Menschenansammlungen zugestand, wie es Ridolfi überliefert: «Als er mit 99 Jahren seine Lebensreise beendete, 1567 von der Pest dahingerafft, wurden ihm von der Obrigkeit – obwohl jedermann Begräbnisse untersagt waren – die Ehren der Grablegung zugestanden; so wurde er zu Füssen des Kreuzaltars in der Frari-Kirche, wie er es zu Lebzeiten gewünscht hatte, auf die schicklichste Weise, welche die damaligen Zeitumstände erlaubten, mit den Insignien des Ritterstandes begraben, ohne dass man ihm freilich die angemessene Ehrung hatte erweisen können.»¹⁰ Das am Salon mit einer Goldmedaille erster Klasse ausgezeichnete Gemälde des jungen Hesse zeigt in archäologischer Präzision typisch venezianische Architektur – die Piazzetta mit der Fassade des Dogenpalastes links, die Loggetta rechts und im Hintergrund die Markus- und Theodorsäulen sowie in der Ferne San Giorgio Maggiore – noch ohne Campanile und mit der alten Laterne. Die fast bildparallele Anordnung des Trauerzugs und die kühlen Farbakkorde erinnern an die



3 Alexandre Hesse, *Leichenbegägnis Tizians*, 1832 (Salon von 1833), Öl auf Leinwand, 163 × 233 cm, Musée du Louvre, Paris

grossen «teleri» Carpaccios und der Bellini. Davon hebt sich als «moderne» Reverenz an Géricault und Delacroix die Gruppe mit den Pestopfern ab. An prominenter Stelle, vorne rechts neben dem Bischof, fügte Hesse sein Selbstporträt ein und reihte sich somit anekdotisch als legitimen Erben Tizians in die Kunstgeschichte ein.

In Italien erzielte Enrico Gamba (1831–1883) 1855 mit *Die Funeralien Tizians* einen Triumph (Abb. 4): Vittorio Emanuele II. erwarb das Gemälde für den königlichen Palast, und der erst 24-jährige Künstler wurde als Zeichenprofessor an die Turiner Akademie berufen. In zahlreichen Studien bereitete Gamba sein Riesengemälde vor. Der akkurate Wiedergabe der Kostüme und der cinquecentesken Architektur des Canal Grande sowie der Unmittelbarkeit und Vielfältigkeit des menschlichen Ausdrucks der Trauer galt der enthusiastische Beifall der Zeitgenossen. Gamba lässt die vier Gondeln im frühen Morgenlicht majestätisch kanalaufwärts rudern. Topografisch genau und mit dem Eifer eines Denkmalpflegers hat er die mögliche Situation von 1576 rekonstruiert: Der Trauerzug befindet sich bei



4 Enrico Gamba, *Die Funeralien Tizians*, 1855, Öl auf Leinwand, 240 × 462 cm, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin

der Mündung des Rio San Barnaba, dessen Campanile den Fluchtpunkt links bildet; rechts im Hintergrund ist die spätgotische Fassade der Ca' Foscari zu sehen und der Campanile der Frari-Kirche; dem Palast hinter der Totengondel, heute von Baldassare Longhenas 1649 entworfenem und erst 1756 von Giorgio Massari vollendeten barockem Palazzo Rezzonico eingenommen, hat der Künstler in historisierender Rekonstruktion eine Renaissancefassade verliehen. Ähnlich wie bei Hesse bildet die Pestszene im Vordergrund sowohl einen drastischen Kontrast zum letzten Geleit des Malerfürsten als auch eine gleichsam kollektive Einbindung von Tizians Lebensweg in die Geschicke der Republik. In der vordersten Gondel mit den prunkvoll gekleideten Frauen sind übrigens Tintoretto, Veronese und Bassano auszumachen, ausserdem ein junger Blondschopf als Vertreter der «Oltramontani», der von jenseits der Alpen nach Venedig gereisten Künstler.

Der Aspekt der «Nobilitierung» charakterisiert das Thema des «hohen Atelierbesuchs».¹¹ Hierzu bot sich eine überlieferte Anekdote aus Tizians



5 Pierre-Nolasque Bergeret (1782–1863), *Kaiser Karl V. im Atelier von Tizian*, 1808 (Salon), Öl auf Leinwand, 96 × 129 cm, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux

Vita besonders an, weil sie den Nobilitätsanspruch des Künstlers am besten zur Geltung bringt: Karl V. hebt dem von ihm geadelten Künstler einen zu Boden gefallenen Pinsel mit den Worten auf: «Tizian verdient es, vom Kaiser bedient zu werden».¹² Diese berühmte Szene, die den Genius des Künstlers nicht allein in seinem Talent, sondern ebenso in der ihm von seinen Gönnern erwiesenen Ehrerbietung zum Ausdruck kommen lässt, wurde aus naheliegenden Gründen oft dargestellt. In der Fassung von Pierre-Nolasque Bergeret (Abb. 5) trägt der Kaiser des deutsch-römischen Reiches seltsamerweise die Züge des französischen Königs Franz I. Es ist dies wohl nicht mangelndem Quellenstudium, sondern bewusster kultur-politischer Geschichtsfälschung zuzuschreiben.

Um Wertschätzung – und zwar um gegenseitige – geht es bei den Darstellungen, die Künstlerfreundschaften thematisieren. Das 1859 am Salon gezeigte Gemälde *Gastmahl bei Veronese* des Belgiers Edouard Hamman (1819–1888) versammelt die venezianischen Malerfürsten in festlicher Gesellschaft in einer weinumrankten Säulenloggia auf San Giorgio Maggiore



6 Edouard Hamman, *Das Gastmahl bei Veronese*, 1859, Öl auf Leinwand, 84 × 124 cm, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, Dauerleihgabe des Kunsthause Zürich

(Abb. 6).¹³ Hinter dem vordergründig banalen Motiv der «Festgesellschaft im Freien» verbirgt sich eine vielschichtige, auf Kenntnis der Vitenliteratur und der kunsttheoretischen Quellen beruhende gemalte Kunsttheorie. Der greise, offensichtlich weitsichtig gewordene Tizian – dessen Antlitz dem späten *Selbstbildnis* von 1567 (Prado, Madrid) nachgebildet ist – begutachtet kritisch eine Rötelzeichnung, die von Veronese gestenreich erläutert wird; Tintoretto, der den beiden über die Schultern schaut, scheint sich eines Kommentars zumindest vorläufig zu enthalten. Bei der Zeichnung, die das *Martyrium des hl. Sebastian* zeigt, handelt es sich um eine Teilskizze zu einem der sakralen Hauptwerke Veroneses, zum 1559–1561 entstandenen Hochaltarbild für die Kirche San Sebastiano. Nicht nur damit wird das althergebrachte Vorurteil, wonach die Venezianer der Zeichnung zu wenig Beachtung schenkten, entkräftet, sondern zusätzlich durch die Zeichnungsmappe, in der ein schwarzer Dienerjunge neugierig blättert: Er bestaunt einen Entwurf zu einem der Deckenbilder in der Sala del Collegio im Dogenpalast, also dem bedeutendsten Staatsauftrag, der Veronese 1575–1577 erteilt



7 Antonio Zona, *Begegnung Tizians mit dem jungen Veronese auf dem Ponte della Paglia*, 1857–1862, Öl auf Leinwand, 259 x 335 cm, Ca' Pesaro, Depositum der Galleria dell'Accademia, Venedig

worden ist. Dass es sich dabei um die Skizze der «industria» (des Fleisses) handelt, ist theoretisches Kalkül: Die Venezianer erbringen gleichsam den Tatbeweis, dass nur fleissiges Zeichnen einen guten Maler hervorbringe. Reizvoll ist zudem die Charakterisierung der drei Malerfürsten durch die Farbsymbolik ihrer Kleidung: Tizian als Gründervater in würdigem Dunkelrot, der Vizekönig Veronese in festlich-dekorativem Weiss, der schwerblütige Tintoretto in gesetztem Schwarz. Das formal und koloristisch qualitätvolle Gemälde liesse sich zudem als Darstellung der fünf Sinne interpretieren: Das Betrachten von Zeichnungen (Sehen), der Lautenspieler (Hören), das Früchtestillleben (Schmecken), der Hund (Riechen) und das Mädchen mit der Taube auf der Hand (Tasten).

Aber auch Szenen aus dem alltäglichen Leben des grossen Künstlers fanden Eingang in die Kunsthistorienmalerei. Antonio Zonas (1814–1892) von Kaiser Franz Joseph I. 1857 in Auftrag gegebenes und 1862 vollendetes

Gemälde zeigt in monumentalier Nah- und leichter Untersicht auf dem Ponte della Paglia – im Hintergrund ist die noch im Bau befindliche Libreria zu sehen – eine Begegnung Tizians mit Veronese (Abb. 7). Der Greis legt dem Jüngling freundschaftlich lobend den Arm auf die Schulter und scheint ihm selbstlos Ratschläge im Zeichnen zu erteilen. Schätzt man Veroneses Alter auf etwa 17 Jahre, müsste sich die Szene 1545 abgespielt haben, in dem Jahr also, als das Saalgewölbe von Sansovinos Libreria einstürzte. Der Architekt wurde deshalb ins Gefängnis geworfen, dank Tizians Fürsprache jedoch bald wieder freigelassen. In der Wahl des kaum repräsentativen Ortes der Begegnung und des Baugerüstes darf man eine Anspielung auf Tizians grosszügige Menschlichkeit sehen.

Kunsttheoretischer Exkurs

Am 21. April 1649 traf Diego Velázquez (1599–1660) in Venedig ein, um im Auftrag Philipps IV. Meisterwerke der venezianischen Malerei zu erwerben. Es gelang ihm jedoch nicht, auch nur ein Werk des am höchsten verehrten Malers zu beschaffen: Tizian. Seinen kurzen Aufenthalt in der Serenissima nutzte der Spanier aber, um die Malerei des Goldenen Jahrhunderts venezianischer Kunst zu sehen, zu studieren und zu verarbeiten. Über das malerische Brio des *Bildnisses von Papst Innozenz X.* (Galleria Doria-Pamphili, Rom), ein Jahr später in Rom entstanden, bemerkte der geniale Kunstschriftsteller der Lagunenstadt, Marco Boschini, 1660 in seiner «Carta del navegar pitoresco» zu Recht und nicht ohne lokalpatriotischen Stolz, es sei «mit wahrem venezianischem Pinselstrich gemacht», und kolportierte gleich noch das Lob des Spaniers: «In Venedig findet sich das Gute und das Schöne; / Ich gebe den ersten Platz diesem Pinsel: / Tizian ist es, der dieses Banner trägt.»¹⁴

1930 waren in Rom in der Galleria Nazionale d'arte moderna die alten spanischen Meister aus der bedeutenden Florentiner Sammlung Contini-Bonacossi ausgestellt. Als Nummer 61 figurierte unter dem Namen des Velázquez ein Gemälde mittleren Formats, *Omaggio a Tiziano* betitelt (Abb. 8). Es handelt sich um ein thematisch ungewöhnliches und in der bildlichen Umsetzung wie auch in der handwerklichen Ausführung brillantes Kabinettstück: Bekränzt von Weinlaub, kopiert ein geflügelter Putto auf seiner kleinen Leinwand Tizians Altarbild *San Pietro Martire* in der Kirche SS. Giovanni e Paolo. Als Genius der Malerei weiht er den jungen Künstler, der ihm zuschaut, in die Geheimnisse seines Metiers ein; eine

kleine Vedute der Lagunenstadt im Hintergrund zeichnet den Geburtsort solcher Malerei aus.

Unbestreitbar wäre es verlockend, sich Velázquez als Urheber dieses reizvollen Bildes vorzustellen. Keine Geringeren als Roberto Longhi und August L. Mayer, die für den kritischen Katalog verantwortlich zeichneten, erlagen denn auch voreilig dem schönen Gedanken und schrieben das Gemälde dem Spanier zu.¹⁵

Als untrüglicher Connoisseur des italienischen Seicento und dank genauer Kenntnis der Quellen konnte Hermann Voss bündig beweisen,¹⁶ dass es sich beim Schöpfer der sensationellen Zuschreibung um den unbekannten Flamen Livio Mehus (eigentlich Lieven Meeus, 1631–1691) handelt, der auch heute noch kaum der Vergessenheit entrissen ist.¹⁷

Zwar wurde mit dieser Berichtigung die Kunstgeschichte um eine hübsche Legende und das Œuvre des Velázquez um eine allegorische «istoria» ärmer, doch das erstaunliche Bild bewahrt seine hohe Qualität. Als frühe «Hommage an Tizian» nimmt es zudem motivgeschichtlich innerhalb des Genres der Kunsthistorienmalerei eine bedeutende Stellung ein.

Noch zu Lebzeiten von Mehus, der seit seinem 14. Lebensjahr in Italien wirkte, vermerkte der Florentiner Kunstschriftsteller Filippo Baldinucci in seinen «Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua» (1681): «[...] zwei äusserst schöne Leinwände von etwa eineinhalb braccio [ca. 85 cm breit], in denen er [Mehus] den Genius der Skulptur und jenen der Malerei wiedergeben wollte: Auf derjenigen der Skulptur beabsichtigte er, seine immerwährende Liebe für die antiken Skulpturen zu zeigen und wie gerne er zur Zeit, als er in Rom weilte, sie gezeichnet habe; und ähnlich auf der mit der Malerei wollte er seiner Begeisterung Ausdruck verleihen, mit der er während seines Aufenthalts in Venedig die wunderbaren Gemälde aus Tizians Jahrhundert studiert habe. Im Bild der Malerei hat er sich selbst porträtiert, wie er auf das überwältigende *San Pietro Martire* weist, während der Genius der Malerei in Gestalt eines schönen Jünglings, der auf einem altersschwachen, armseligen Stuhl sitzt, es mit grossem Eifer kopiert. Der Maler hatte, bevor er das Werk aus den Händen gab, an geeigneter Stelle [auf der Palette] die Worte angebracht, die sich auf ihn selbst beziehen: *Erhabener Genius auf ärmlichem Sessel*. Aber zweifelnd, ob diese Idee nicht von manchem als allzu ambitioniert erachtet werden könnte, übermalte er die Worte wieder. Im Bild der Skulptur sieht man ebenfalls sein Selbstbildnis unter den berühmtesten und ihm liebsten Skulpturen



8 Livio Mehus, *Der Genius der Malerei*, um 1655, Öl auf Leinwand, 70 × 80 cm, Museo del Prado, Madrid

jener grossartigen Stadt; darunter erkennt man die Trajanssäule, die vom Genius abgezeichnet wird. Er wollte mit diesen beiden Gedanken ausdrücken, dass man in Rom zeichne und in Venedig male.»¹⁸

Zwar setzen die beiden um 1655 entstandenen Pendants des Flamen einen seit Mitte des Cinquecento eingebürgerten kunsttheoretischen Topos bildlich um, aber darüber hinaus eignet ihnen ausgesprochener Bekenntnischarakter. Das vor zwanzig Jahren in den Depots des Palazzo Pitti wieder entdeckte *Scultura*-Bild empfiehlt dem Maler die kanonisierten Ewigkeitswerte berühmter Antiken zum fleissigen und genauen Abzeichnen: Eine vergoldete Statuette der Minerva steht allgemein für Wissenschaft und Kunst, die Trajanssäule und der Herkules Farnese für Mehus' Bewunderung der römischen Werke. Dem steht im *Pittura*-Bild – im Jahr 2000 vom Prado

erworben – ein ausgewähltes Werk eines benannten Malers und einer bestimmten Schule entgegen: Tizians 1867 bei einem Brand zerstörtes Monumentalgemälde *San Pietro Martire*. Das Altarbild galt seit seiner Aufstellung im Jahre 1530 als das Meisterstück der lagunaren Malerei schlechthin: Zahllose Kopien von den Carracci und Domenichino bis zu Géricault und enthusiastische Würdigungen von Vasari über Heinse bis Jacob Burckhardt zeugen vom unvergleichlichen Ruhm des Bildes und seines Malers.

Eine Besonderheit von Mehus' Huldigung liegt darin, dass auf der Staf- felei des Genius nicht eine akademisch kleinliche Replik zu sehen ist, sondern eine freie Nachgestaltung in der Art eines «bozzetto», der sich durch ein gleichsam verinnerlichtes Verständnis der Farbdynamik Tizians auszeichnet.

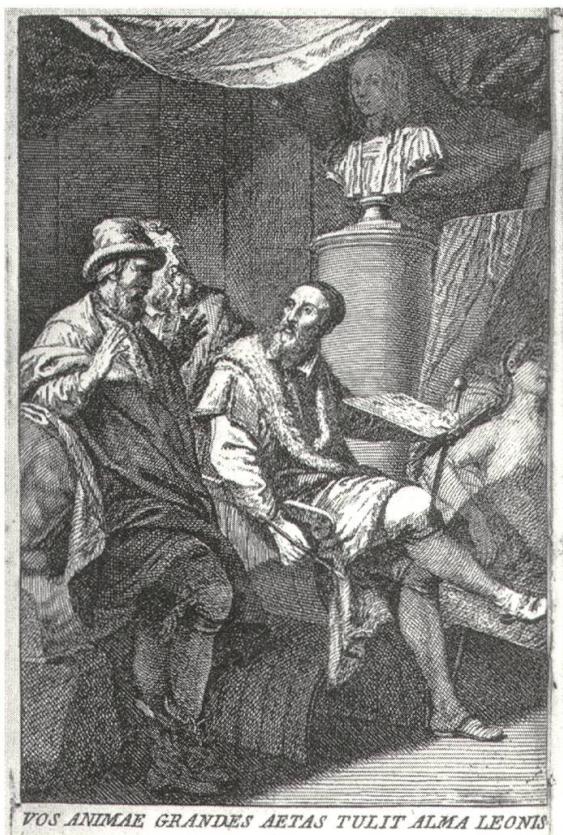
Mehus' *Genius der Malerei* ist das Werk eines jungen Künstlers, der sich im Besitze eines ausgereiften persönlichen Stils weiss. Nicht in eklektizistischer Summierung disparater Vorbilder, sondern in programmatischer Zusammenschau prägender Einflüsse zieht er Bilanz: Die ungewöhnliche Nahsicht und das teilweise harte Helldunkel verweisen auf Caravaggio, der Putto verrät die Kenntnis Correggios, während die Lockenpracht, die Palette, das Bild im Bild und vor allem das Sesselpolster mit venezianischer Brillanz wetteifern; der ernste und stille Ausdruck des schlichten Selbstporträts schliesslich bezeugt die nordische Herkunft des Malers. Undogmatisch, anschaulich und überzeugend wirkt Mehus' bildlich umgesetztes Credo: Nicht zufällig verdeckt der Pinsel des Genius den Mund des jungen Malers, als wollte er ihm Schweigen gebieten – in den berühmten Worten Annibale Carraccis: «Wir Maler müssen mit den Händen sprechen».¹⁹ Der Maler Conti freilich, aus Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* (1772), wünscht sich, mit den Augen malen zu können, weil «auf dem langen Weg, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel», vieles verloren gehe. Und, ganz die Seite der Ideen-Kunst vertretend, stellt er die bemerkenswerte Frage, ob «Raffael nicht das grösste malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden?»²⁰

Wie auch immer – das Theoretisieren war eine der Voraussetzungen im Profilierungskampf zwischen Künstler und Handwerker, Maler und Bildhauer, Florentiner und Venezianer, zwischen Zeichnung und Farbe. In den «Viten» (1550/1568) hatte Giorgio Vasari (1511–1574) die Auffassung kodifiziert, die Schwesterkünste Skulptur und Malerei stammten von

einem Vater ab, nämlich dem *Disegno*. Der von Vasari lokalpatriotisch beanspruchten Vormachtstellung von Florenz und Rom mussten die Venezianer zur Verteidigung ihrer Sonderbedingungen Gegenargumente entgegensezten.

Im Traktat «*Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*», den Lodovico Dolce 1557 gleichsam unter der Aufsicht Tizians abfasste, erläutert Pietro Aretino als Wortführer der venezianischen Belange einem jungen Florentiner Künstler die wahren Verhältnisse und Rangordnungen im Fach der Malerei. Dem «divino» Michelangelo gesteht er zwar perfekte Beherrschung der Zeichnung zu, wirft ihm jedoch im selben Atemzug unschöne Übertreibung der Motive wie auch Unangemessenheit in der Erfindung vor: Michelangelo habe Lastträger, Raffael hingegen Edelleute gemalt. Nachdem über weite Strecken des Dialogs die Vorrangstellung des Urbinaten in allen drei Grundkategorien – *disegno*, *invenzione*, *colore* – bewiesen worden ist, tritt schliesslich umso strahlender Tizian als «göttliches Genie» auf: «Statt dessen gebührt der Ruhm des vollkommenen Kolorits Tizian allein. [...] Tizian hat in seinen Werken nicht unnütze Anmut gezeigt, sondern stets die passende Besonderheit der Farben, kein gekünsteltes Ornament, sondern die Sicherheit eines Meisters, nicht Grobheit, sondern das Weiche und Zarte der Natur.»²¹ Den von den Florentinern begründeten Kategorien stellt Dolce neue Begriffe entgegen, die wesentliche Elemente der venezianischen Malerei zu charakterisieren vermögen: Verwischung der Kontur, Plastizität durch Farbmodulierung, lebendige Zufälligkeit statt starrer perspektivischer Ordnung.

Auch Paolo Pino hatte ein paar Jahre zuvor im «*Dialogo di pittura*» (1548) antiflorentinisch «*vaghezza*» und «*prestezza*» als Wirkmittel einer das Auge ergötzenden Malerei benannt. In einer schlagenden Formel stellte er die beiden grossen Rivalen gleich: «Wären Tizian und Michelangelo ein einziger Körper, in dem sich der Zeichnung Michelangelos die Farbe Tizians verbände, könnte man ihn den Gott der Malerei nennen.»²² Diese allmähliche Aufwertung der Koloristen fand in Giovanni Paolo Lomazzos «*Idea del Tempio della pittura*» (1590) ihren eklektizistischen Höhepunkt: Ein «*Adam*», von Michelangelo gezeichnet, von Tizian gemalt, von Raffael angemessen proportioniert, und eine «*Eva*», von Raffael gezeichnet und von Correggio gemalt, wären die beiden vollendetsten Gemälde der Welt.²³ Diese versöhnliche Perspektive der gegenseitigen Wertschätzung und der Anerkennung, gar der virtuellen Zusammenarbeit



9 Nicolas Vleughels, *Vasari und Michelangelo in Tizians Römer Atelier*, 1735, Kupferstich von Michel-Ange Slodtz

verlangte geradezu nach der Übersetzung von der abstrakten Theorie in die menschliche Praxis. Bildlichen Niederschlag fand dieses Bemühen in geeigneten Künstleranekdoten wie in allegorischen Erfindungen.

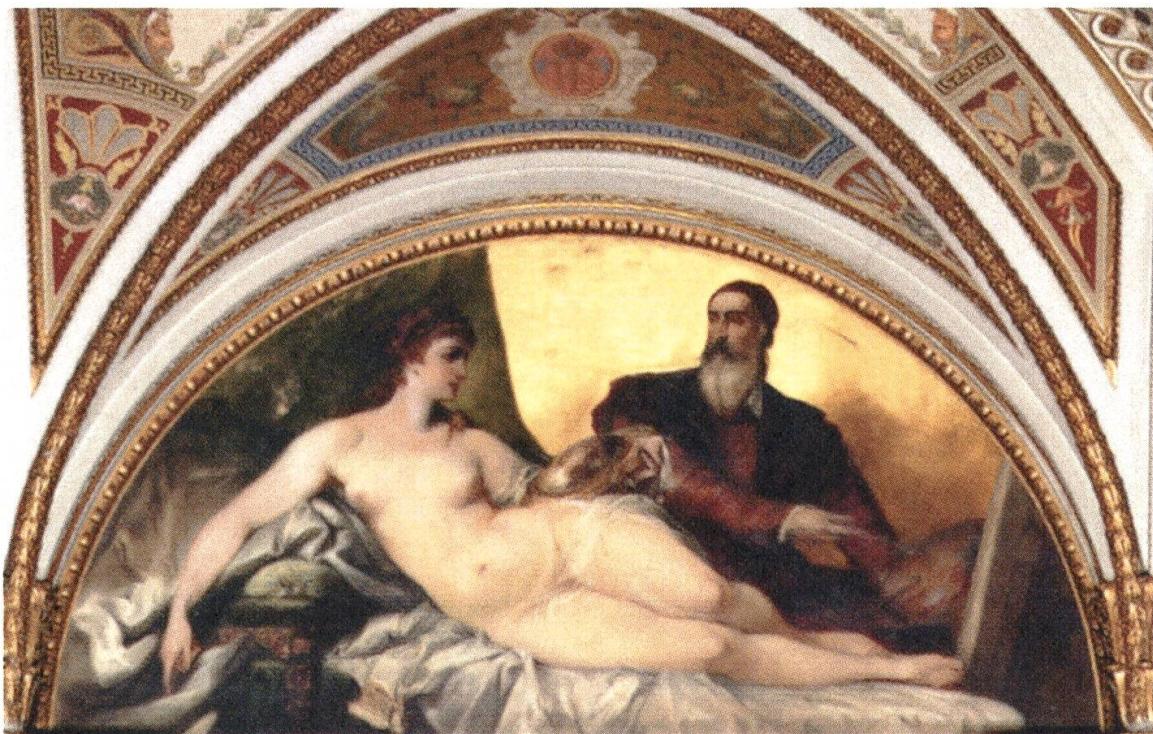
1735 erschien in Florenz Dolces Dialog in zweiter Auflage. Die vom französischen Akademiedirektor Nicolas Vleughels (1668–1737) mit einem Vorwort und einer Übersetzung versehene Ausgabe besitzt ein von Michel-Ange Slodtz (1705–1764) nach Vleughels gestochenes Frontispiz (Abb. 9).²⁴ Der Kupferstich illustriert folgende Anekdote aus Vasaris «Vita des Tizian»: «Eines Tages besuchten Michelangelo und Vasari Tizian im Belvedere, wo sie ein Bild sahen, das er damals ausgeführt hatte. Es zeigte eine nackte Frau in der Gestalt von Danae, die in ihrem Schoss den in Goldregen verwandelten Jupiter empfängt, und wie man es in Gegenwart des Künstlers tut, lobten sie ihn dafür sehr. Nachdem sie ihn verlassen hatten, sprachen sie über die Arbeitsweise Tizians und Michelangelo äusserte sich sehr anerkennend über ihn, indem er sagte, ihm würden seine Farbgebung und sein Stil sehr gut gefallen, es sei aber schade, dass man in Venedig nicht von Anfang an gut zeichnen lerne und sich jene Maler nicht mit der besten Methode ihrem Studium widmeten. ›Wenn deshalb‹, sagte er, ›dieser Mann, vor allem bei der Nachahmung des Lebendigen, von der Kunst und dem *disegno* genauso gefördert würde wie von der Natur, könnte man weder Grösseres noch Besseres vollbringen, da er über einen herrlichen Geist und einen anmutigen und lebendigen Stil verfügt.‹ Und tatsächlich verhält es sich genau so, denn wer nicht genügend gezeichnet und ausgewählte Dinge an Antikem oder Modernem studiert hat, vermag weder allein aus der Übung heraus gut zu arbeiten noch das nach dem Leben Gemalte zu verbessern und ihm dadurch jene Anmut und Perfektion zu verleihen, die die Kunst unabhängig von der Ordnung der Natur erzeugt, die manches für gewöhnlich nicht schön hervorbringt.»²⁵ Der Kup-

ten, sprachen sie über die Arbeitsweise Tizians und Michelangelo äusserte sich sehr anerkennend über ihn, indem er sagte, ihm würden seine Farbgebung und sein Stil sehr gut gefallen, es sei aber schade, dass man in Venedig nicht von Anfang an gut zeichnen lerne und sich jene Maler nicht mit der besten Methode ihrem Studium widmeten. ›Wenn deshalb‹, sagte er, ›dieser Mann, vor allem bei der Nachahmung des Lebendigen, von der Kunst und dem *disegno* genauso gefördert würde wie von der Natur, könnte man weder Grösseres noch Besseres vollbringen, da er über einen herrlichen Geist und einen anmutigen und lebendigen Stil verfügt.‹ Und tatsächlich verhält es sich genau so, denn wer nicht genügend gezeichnet und ausgewählte Dinge an Antikem oder Modernem studiert hat, vermag weder allein aus der Übung heraus gut zu arbeiten noch das nach dem Leben Gemalte zu verbessern und ihm dadurch jene Anmut und Perfektion zu verleihen, die die Kunst unabhängig von der Ordnung der Natur erzeugt, die manches für gewöhnlich nicht schön hervorbringt.»²⁵ Der Kup-



10 Charles-Joseph Natoire, *Die Vereinigung von Malerei und Zeichnung*, 1746, Kupferstich von Jean Pelletier, 1750, 30,2 × 38,4 cm

ferstich rückt den kleinlichen Tadel insofern ein wenig zurecht, als er Michelangelo angesichts des Tizianischen Akts gebärdenreich seine Ver-, wenn nicht gar Bewunderung ausdrücken lässt. Tatsächlich ist die plastisch durchmodellierte Danae ihrerseits als Huldigung an Rom zu verstehen; ein vom Bildrand angeschnittener antiker Torso belegt zudem Tizians Antikenstudium. Indem Vleughels überdies ein Element aus Dolces Traktat einfügt, erweitert er seine primäre literarische Quelle. Hinter dem sich seinen Besuchern zuwendenden Tizian nämlich überragt auf einer hoheitsvollen Säule eine Büste des 1520 verstorbenen Raffael die Atelierszene: Der anmutige «Cortegiano» Raffael aus Urbino und der würdige «Eques» Tizian aus Venedig werden gemeinsam gegen den römischen «Terribile» Michelangelo und dessen florentinischen Biografen Vasari ins Feld geführt.



11 Hans Makart, *Tizian mit Modell*, 1884, Öl auf Leinwand, 178 × 356 cm, Lünette im Treppenhaus des Kunsthistorischen Museums, Wien

Im allegorischen Werk eines anderen Akademiedirektors wird Tizian allerdings weniger hoch bewertet. Charles Joseph Natoire (1700–1777) im Salon von 1746 ausgestelltes Gemälde – hier in einem Stich von Jean Pelletier (1736–?) präsentiert – handelt *Die Allianz von Malerei und Zeichnung* im Gewande einer Pastorale ab (Abb. 10): In der freien Natur, umspielt von drei Putti, präsentiert die Figur des «disegno» der bequem auf einer Rasenbank hingelagerten «pittura» eine mit dem Namen Raffaels versehene Zeichnung zum Studium; leicht verschattet ist unterhalb der Palette ein kleines Buch aufgeschlagen, wo sich Tizians Name entziffern lässt. Nicht nur in dieser Gewichtung neigt der didaktische Unterton des Gemäldes augenfällig zugunsten Raffaels: Der männliche «disegno» hat die Führung inne und weist die einer Venus ähnliche «pittura» auf die wahren Grundlagen der Kunst hin. Der konservative Natoire verficht nach wie vor die akademische Position von Charles Le Brun, wonach allein der «dessin» die Maler über den Rang der Farbenreiber hebe. Der Kupferstich ist demnach als programmatischer Widerspruch gegen Roger de Piles' Apotheose der «peinture» im «Dialogue sur le coloris» (1673) zu lesen, der die Venezianer über Raffael und Rubens gar über Tizian stellt.

Mit einer seiner Künstler-Hommagen in den Lünetten des Treppenhaus des Kunsthistorischen Museums in Wien, die den betagten Tizian zeigt (Abb. 11), wie er ein üppiges, als Venus hingelagertes Modell abkonterfeit, schuf Hans Makart (1840–1884) 1881–1884 wohl eine der letzten konventionellen Künstlerhuldigungen.

Dem gesamten Genre der Kunsthistorienmalerei versetzte Edouard Manet (1832–1883) im Salon von 1865 gleichsam den Todesstoss mit seinem Skandalbild *Olympia* (Musée d'Orsay, Paris), das sich unverfroren auf Tizians *Venus von Urbino* (1538, Uffizien, Florenz) bezieht. Danach konnten, wie Erik Forssman 1971 trefflich formulierte, «die Werke der alten Meister noch Gegenstand individueller Experimente, Anreger formaler Lösungen oder farblicher Effekte sein, ihre ganzheitliche Wirkung haben sie für die progressiven Meister des späten 19. Jahrhunderts verloren.»²⁶

Der vorliegende Aufsatze fand in anderer Form auch Eingang in meine Publikation *Kunstgeschichten. Viten – Legenden – Theorien*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft / Scheidegger & Spiess, 2015.

- 1 Der Originaltitel des 1857 an der Royal Academy in London gezeigten Gemäldes lautet *Titian preparing to make his first Essay in Colouring*. Siehe Francina Irwin, «William Dyce's 'Titian's first Essay in Colour'», in: *Apollo*, Nr. 200, 1978, S. 251–255.
- 2 Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Venedig: Sgava, 1648, hrsg. und kommentiert von Detlev Freiherrn von Hadeln, Berlin 1914/1924, Reprint: Rom: Societa' Multigrafica Editrice SOMU, 1965, 2 Bde., Bd. 1, S. 152: «onde ancor piccioletto col solo impulso della natura fece co'sughi di fiori entro ad un capitello sopra ad una strada della sua Patria la figura della Vergine [...].»
- 3 Zit. nach Irwin 1978 (wie Anm. 1), S. 255; *W. Bürger's Kunstkritik*, deutsche Bearbeitung von A. Schmarsow und B. Klemm, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1908–1911, 3 Bde., Bd. 3, S. 201:

«Dyce hat seinen 'Tizian als Kind' da [...]. Fein ist das und winzig bis zur äussersten Möglichkeit. Übertrieben. Ja! Wenn man nach derartigen Studien mit der Lupe einen Sprung machen könnte und mit vollem Pinsel, von einem lebendigen Eindruck erfüllt, zu malen vermöchte, dann würde man vielleicht Meisterwerke fertigbringen. Aber freilich, wenn man lange Zeit geduldig Nadelköpfe gearbeitet hat, dann werden Auge und Hand unfähig, grosse Dinge zu improvisieren.» (Aus Thorés Salon von 1862.)

- 4 Zit. nach Mechthild Lucke, «Friedrich Nerly», in: *Friedrich Nerly und die Künstler um Carl Friedrich von Rumohr*, bearb. von Thomas Gädeke, mit Beitr. von Mechthild Lucke, Veronika Braunfels, Paul Zubek und Thomas Gädeke, Ausst.-Kat. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Kloster Cismar, 17.3.–9.6.1991; Landesmuseum Mainz, 14.7.–1.9.1991, S. 7–16, zit. S. 10.
- 5 Kauffmann: 1778, Royal Academy (verschollen); Ménageot: Salon 1781, Musée de l'Hôtel de Ville, Amboise. Siehe Francis Haskell, «The Old Masters in Nineteenth-Century French Painting»

- [1971], dt. in: Ders., *Wandel der Kunst in Stil und Geschmack. Ausgewählte Schriften*, Köln: DuMont, 1990, S. 164–207.
- 6 Weitere Gemälde mit dem Motiv «Tizians Tod»: Eugenio Moretti Larese (1822–1874), *Die Funeralien Tizians*, 1866, Privatsammlung, Vicenza (siehe: *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito*, hrsg. von Giuseppe Pavanello und Giandomenico Romanelli, Ausst.-Kat. *Ala Napoleonica und Museo Correr*, Venedig, Dez. 1983–März 1984, Kat. 169); Joseph-Nicolas Robert-Fleury (1797–1890), *Tizian auf dem Totenbett*, undatiert, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen (siehe: *Après & d'après Van Dyck*, Ausst.-Kat. Stadtbibliothek und Volkskundemuseum, Antwerpen, 15.5.–31.10.1999, Kat. 117).
- 7 Musée Girodet, Montargis.
- 8 *Honneurs rendus à Raphaël après sa mort*, 1806, Oberlin College (Replik im Château de Malmaison); *Service funèbre de Poussin*, 1819, Verbleib unbekannt.
- 9 Elisabeth Foucart-Walter, «Alexandre Hesse», in: *Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions du Département des Peintures (1983–1986)*, hrsg. von Jacques Foucart, Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1987, S. 166–168.
- 10 Ridolfi 1965 (wie Anm. 2), S. 209: «Onde d'anni 99 terminò il viaggio della vita, ferito di peste il 1567 e benche fossero vietati ad ogn'uno i funerali, gli furono dall'autorità de' maggiori conceduti gli onori della sepoltura; e nella Chiesa de' Frari à piè dell'Altare del Crocefisso, come vivendo haveva ordinato, col modo più convenevole, che permise quel tempo, con le insegne di Cavaliere fù seppelito, non potendosi all' hora accrescere maggiormente la dovuta pompa.» (Übersetzung des Verf.)
- 11 Etwa Kaiser Maximilian bei Albrecht Dürer, Kaiser Karl der V. bei Tizian, König François I. bei Cellini, Maria de' Medici bei Rubens, Domherr Justino di Neve bei Murillo, Bürgermeister Six bei Rembrandt, Aretino bei Tizian, Rubens bei Brouwer.
- 12 Giorgio Vasari, *Leben der ausgezeichneten Maler [...] (1550/1568)*, übersetzt von Ludwig Schorn und Ernst Förster, Stuttgart / Tübingen 1832–1849, neu hrsg. und eingeleitet von Julian Kliemann, Worms: Werner'sche Verlagsgesellschaft, 1983, Bd. VI, S. 43, Anm. 44; diese in der Anmerkung der deutschen Herausgeber referierte Anekdoten geht nicht auf Vasari zurück, sondern basiert auf Ridolfi: «[...] e racontasi, che nel ritrarlo gli cadè un pennello, che gli fò da quello [Karl V.] levato, à cui Titiano prostratosi disse: Sire, non merita cotanto honore un servo suo. A cui disse, è degno Titiano essere servitor da Cesare.» Ridolfi 1965 (wie Anm. 2), S. 180.
- 13 Juerg Albrecht, «Veronese und Murillo zu Gast in der Villa Bleuler», in: *SIK bulletin*, Nr. 2, 1996, unpag.
- 14 Marco Boschini, *La Carta del Navegar Pitoresco* [Venedig: Baba, 1660], Edizione critica con la «Breve Instruzione» pre-messa alle «Ricche Minere della Pittura Veneziana», hrsg. von Anna Pallucchini (Civiltà Veneziana, Fonti e Testi VII, Serie Prima, 4), Venedig / Rom: Istituto per la collaborazione culturale, 1966, S. 77–79: «Prima el fu a Roma, e fece de so man / Papa Inocencio, nostro gran Pastor; / Retrato veramente de valor, / Fato col vero colpo venezian.» [...]: «Don Diego replichè con tal maniera: / A Venezia se trova el bon e 'l belo; / Mi dago el primo liogo a quel penelo: / Tician xe quel che porta la bandiera.» (Übersetzung des Verf.)
- 15 Roberto Longhi / August L. Mayer, *Gli Antichi Pittori Spagnoli della Collezione Contini-Bonacossi. Catalogo critico*, Ausst.-Kat. Galleria Nazionale d'arte moderna, Rom, Mai–Juli 1930; August L. Mayer; «Zur Ausstellung der spanischen Gemälde des Grafen Contini in Rom», in: *Pantheon* 3 (1930), Bd. 5, S. 203–208, S. 208: «Eine der grössten Sensationen aber ist ein weiteres bisher völlig unbekanntes Werk des Velázquez, das man am besten als ‹Huldigung an Tizian› bezeichnen wird [...].»

- 16 Hermann Voss, «Zur Kritik des Velázquez-Werkes», in: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, Bd. 53, 1932, S. 38–56.
- 17 Zuletzt: *Livio Mehus. Un pittore barocco alla corte dei Medici. 1627–1691*, hrsg. von Marco Chiarini, Ausst.-Kat. Palazzo Pitti – Galleria Palatina, Florenz, 27.6.–20.9.2000.
- 18 Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* [1681], Bd. 5, hrsg. von F. Ranalli, Florenz: V. Batelli, 1847, Reprint: Florenz: Eurografica, 1974, S. 537–538: «[...] due bellissime tele, di braccio e mezzo in circa, nelle quali volle egli rappresentare il Genio della scultura, e quello della pittura: in quello della scultura ebbe intenzione di far vedere l'amore ch' ei portò sempre all'antiche e bellissime sculture, e quanto egli volontieri nel tempo, che e' si trattenne in Roma, le disegnò: e similmente in quello della pittura, l'affetto, con che nell'essere a Venezia fece i suoi studi intorno alle mirabili pitture del secolo di Tiziano. In quello della pittura espresse il proprio ritratto, in positura di accennare verso la stupenda tavola del san Pier Martire, mentre il Genio della pittura, in figura di un bellissimo fanciullo, in atto di sedere sopra una povera seggiola di paglia, quasi consumata dal tempo, la stà con grande attenzione ricavando. Aveva il pittore, avanti che questa opera uscisse di sua mano, in un bene adattato luogo scritte queste parole, alludenti a se stesso: 'Bel Genio in povera sedia; ma, dubitando che tal concetto non fosse da taluno stimato troppo ambizioso, le cancellò. In quello della scultura si vede pure il ritratto di sua persona fra le più care sculture di quella gran città: e fra quali fu la colonna Trajana, e il suo Genio in atto di disegnare; volendo inferire con questi due pensieri, che a Roma si disegna, e a Venezia si dipigne.» (Übersetzung des Verf.)
- 19 Giovanni Battista Agucchi, *Trattato della Pittura* [1646], kommentiert wieder abgedruckt in: Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory* (Studies of the Warburg Institute, 16), London: The Warburg Institute, 1947, S. 231–275, S. 254: «Noi altri dipintori abbiamo da parlare con le mani.» Die von Agucchi erzählte Anekdote – wie Annibale Carracci eine wortreiche Erläuterung des gelehrten Bruders Agostino zum *Laokoon* mit einer spontan auf die Wand geworfenen Kohlezeichnung pariert – in leicht kürzerer Fassung auch bei Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rom: Successore al Mascardi, 1672, Reprint: Bologna: Arnaldo Forni, 1977, S. 31: «li poeti dipingono con le parole, li pittori parlano con l'opere».
- 20 Gotthold Ephraim Lessing, «Emilia Galotti» (1. Aufzug, 4. Auftritt), in: *Lessings Werke*, hrsg. von Kurt Wölfel, 3 Bde., Frankfurt a. M.: Insel, 1978, Bd. 1, S. 405.
- 21 Lodovico Dolce, «Der Dialog über die Malerei genannt 'Der Aretino» [1557], übers. und kommentiert von Gudrun Rhein, in: Dies., *Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunststheorie des 16. Jahrhunderts*, Diss. Universität Marburg 2003, Köln / Weimar / Wien: Böhlau, 2008, S. 227–318, zit. S. 308.
- 22 Paolo Pino, *Dialogo di Pittura*, Venedig: Paolo Gherardo, 1548, Reprint: Mailand: Ariel, 1945, S. 24–25: «et se Titiano, & Michiel Angelo fussero un corpo solo, over al disegno di Michiel Angelo aggiotovi il colore di Titiano, se gli potrebbe dir lo dio della pittura, si come parimenti sono ancho die propri, & chi tiene altra openione è heretico fetidissimo.» (Übersetzung des Verf.).
- 23 Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura* [1590], Rom: Colombo, 1947, S. 94–95: «Ma dirò bene che a mio parere chi volesse formare due quadri di somma perfezione, come sarebbe d'uno Adamo e d'un Eva, che sono corpi nobilissimi al mondo; bisognerebbe che l'Adamo si dasse a Michel Angelo da

- disegnare, a Tiziano da colorare, togliendo la proporzione e convenienza da Rafaello, e l'Eva si disegnasse da Rafaello e si colorisse da Antonio da Coreggio: che questi due sarebbero i miglior quadri che fossero mai stati al mondo.» (Übersetzung des Verf.).
- 24 Die lateinische Bildlegende lautet in deutscher Übersetzung: «Euch, ihr grossen Geister, hat das segensreiche Zeitalter Leos [Papst Leo X., 1475–1521] hervorgebracht.» Bernard Hercenberg, *Nicolas Vleughels. Peintre et Directeur de l'Académie de France à Rome. 1668–1737*, hrsg. von der Académie de France à Rome, Paris: Leonce Laget, 1976, S. 157–158, 189–192, Kat. 336, Abb. 186.
- 25 Giorgio Vasari, *Das Leben des Tizian*, übers. von Victoria Lorini, hrsg. und kommentiert von Christina Irlenbusch (Edition Giorgio Vasari, hrsg. von Alessandro Nova), Berlin: Wagenbach, 2005, S. 36; Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazione del 1550 e 1568*, hrsg. und kommentiert von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, 6 Bde., Florenz: Sansoni (Bde. 1–3) bzw. Studio per Edizione Scelte (Bde. 4–6), 1966–1987, Bd. 2, S. 96–97: «Andando un giorno Michelagnolo et il Vasari a vedere Tiziano in Belvedere, videro in un quadro, che allora avea condotto, una femina ignuda, figurata per una Danae, che aveva in grembo Giove trasformato in pioggia d'oro, e molto, come si fa in presenza, gliele lodarono. Dopo, partiti che furono da lui, ragionandosi del fare di Tiziano, il Buonarruoto lo comendò assai, dicendo che molto gli piaceva il colorito suo e la maniera, ma che era un peccato che a Venezia non s'imparasse da principio a disegnare bene e che non avessono que' pittori miglior modo nello studio: «Con ciò sia – diss'egli – che, se quest'uomo fusse punto aiutato dall'arte e dal disegno, come è dalla natura, e massimamente nel contrafare il vivo, non si potrebbe far più né meglio, avendo egli bellissimo spirito et una molto vaga e vivace maniera». Ed infatti, così è vero, perciò che chi non ha disegnato assai e studiato cose scelte, antiche o moderne, non può fare bene di pratica da sé né aiutare le cose che si ritranno dal vivo, dando loro quella grazia e perfezione che dà l'arte fuori dell'ordine della natura, la quale fa ordinariamente alcune parti che non son belle.»
- 26 Erik Forssman, *Venedig in der Kunst und im Kunsturteil des 19. Jahrhunderts* (Stockholm Studies in History of Art, 22), Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1971, S. 165.