

Tizian

und das Averoldi-Polyptychon

zu Brescia

Alfred Goldinger
goldinger@uni-mainz.de

Essay erstellt im Herbst 2015

Einführende Anmerkungen:

Der vorliegende Essay wurde um drei Kapitel gekürzt, die eingehend in meinem Buch

*„Pro remedio animae et civitate –
Studien zum Stifterwesen in venezianischen Kirchen
zu Zeiten der Pest im Quattro- und Cinquecento“*

abgehandelt sind. Das Buch ist im Verlag Schnell & Steiner erschienen mit der ISBN 978-3-7954-3503-5 (https://www.schnell-und-steiner.de/artikel_10123.ahtml).

Bei den drei Kapiteln handelt es sich um

- umfassende Informationen zur Pest (zeitgenössische und moderne Erkenntnisse),
- neuartige Beschreibungen zum Stifterwesen (anthropologische-psychologische Interpretationen)
- ausführliche, umfassende Übersicht zu den Pestschutzpatronen Sebastian und Rochus (Geschichte, Bewertung, Bedeutung).

Diese Informationen können die im vorliegenden Essay dargelegten Überlegungen fundamental ergänzen.

INHALTSVERZEICHNIS

1. Das Averoldi-Polyptychon in Brescia
 - 1.1 Lokalisation des Polyptychon
 - 1.2 Begleitumstände des Auftrages
 - 1.3 Ikonographie des Gemäldes
2. Informationen zum Auftraggeber und Hintergrund der Stiftung
3. Die Schutzpatrone Nazarius und Celsus
4. Interpretation des Averoldi-Polyptychons
5. Zusammenfassung
6. Anhang
 - 6.1. Rezeption des Sebastian (rechte Tafel) durch andere Künstler
 - 6.2. Bibliografie
 - 6.3. Bildverzeichnis
 - 6.4. Bildnachweis

1. DAS AVEROLDI-POLYPTYCHON IN BRESCIA (Abb. 2)

1.1. Lokalisation des Polyptychons

Das Gemälde befindet sich in der Kollegiatskirche Santi Nazaro e Celso in Brescia (Abb. 3). Es wurde auf dem Hauptaltar der Kirche im März 1522 aufgestellt.¹ aufgestellt. Brescia war damals (um 1520) Teil des venezianischen Staatsgebietes. Zur Aufstellung des Polyptychons wurde dafür ein bereits vorhandenes Altarbild von Vincenzo Foppa entfernt.

Die Tatsache, dass dieses Werk etwa 2 Jahre nach der Fertigstellung von Tizians Mariä Himmelfahrt („*Assunta*“) in der Kirche Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venedig für eine Lokalität außerhalb Venedigs durch einen reputierten Auftraggeber ausgeführt wurde, zeigt die wachsende Bekanntheit des Künstlers in diesen Jahren.²

Das Polittico war ursprünglich umschlossen von zwei großen Tafeln von Alessandro Moretto,³ die verloren gegangen sind (Krönung Mariens und ein Bild mit den Heiligen Michael, Franziskus und Nikolaus). Sie fungierten als Flügel, die über Tizians Bild geklappt werden konnten und daher zu dessen Schutz dienten. Dies war bei als bedeutend angesehenen Bildern durchaus gebräuchlich. Beispielsweise wurde das Altarbild von Romanino in San Francesco in Brescia (von 1517) ebenfalls mit Holzläden geschützt.⁴

Tizians Polyptychon wurde von dem Maler Girolamo Romani 1819 und 1920 von Oreste Silvestri restauriert.⁵ 1956 erfährt das Polyptychon eine erneute fachmännische Restaurierung von Battista Giuseppe Simoni und Ottemi Della Rotta. 1968/69 war es wiederum notwendig, restauratorisch umfangreich zu intervenieren. Franco Russoli, Ottemi Della Rotta und Carlo Barbieri arbeiteten im Labor der Pinacoteca Tosio Martinengo an dem Gemälde.⁶

1.2. Begleitumstände des Auftrages

Die Geschichte des Altarbildes beginnt mit ersten Gesprächen des Auftraggebers Altobelli Averoldi, des päpstlichen Legaten in Venedig, mit Tizian, die vor dem 10. Oktober 1519 stattgefunden haben müssen, da der Botschafter des Herzogs von Ferrara, Jacopo Tebaldi, an seinen Herrn Alfonso d'Este I. in einer Mitteilung mit diesem Datum schreibt, dass Tizian wegen eines Auftrages dieses Klerikers in Verzug

¹Lucchesi Ragni Elena, Agosti Giovanni, *Il polittico Averoldi di Tiziano restaurato*, Brescia 1991, S. 8.

²Cole Bruce, *Titian and Venetian Painting 1450-1590*, Westview Press 1999, S. 79.

³Chizzola Luigi, *Le Pitture e sculture di Brescia, Venedig 1760*, S. 58.

⁴Agosti Giovanni, *Sui gusti di altobello Averoldi*, in: Lucchesi Ragni Elena, Agosti Giovanni, *Il polittico Averoldi di Tiziano restaurato*, Brescia, 1991, S. 62.

⁵Lucchesi Ragni 1991, SS. 98 und 103.

⁶Lucchesi Ragni 1991, S. 105.

geraten ist mit den Bildern, die er Alfonso d'Este versprochen hat.⁷ In der Literatur wird allerdings an keiner Stelle von schriftlichen Belegen für diesen Auftrag des Stifters Averoldi an Tizian berichtet.

Tizian hatte zur Zeit des Auftrags für das Altarbild (um 1519) mehrere weitere Aufträge, so dass er mit dem für Alfonso d'Este, dem Herzog von Ferrara, versprochenen Bild *Bacchus und Ariadne* (heute in der National Gallery in London) in Rückstand kam (erst 1523 beendet). Jacopo Tebaldi, der Repräsentant des Herzogs in Venedig, drängte ihn daher mehrfach, endlich den Auftrag seines Herrn fertigzustellen. In einem Brief vom 17. November 1520 schrieb Alfonso d'Este an seinen Agenten Tebaldi:

„Messer Jacomo. Vedete di parlar con Titiano, et ditegli in nome nostro che al suo partir da Ferrara ci promise molte cose, e fin qui non vedemo che 'l n'abbia osservato alcuna, et intra l'altre ci promise di farci quella tela che precipuamente expettiamo da lui: E perchè non ci pare meritar che 'l ci manchi di quanto el ci ha promesso, exortatelo a far in modo che non habbiamo causa di corruciarne con esso, et che in specie proveda che habbiamo presto la detta tela“.⁸

Tizian entschuldigte sich damit, dass er weder Leinwand noch Rahmen, noch die nötigen Maße habe und er der Meinung gewesen sei, dass der Herzog mittlerweile keinen Wert mehr auf das Bild lege.

Am 1. Dezember 1520 schließlich antwortet Tebaldi dem Herzog von Ferrara, dass er bei Tizian einen Sebastian gesehen habe, der an eine Säule (sic!) gebunden ist.⁹

In der Tat begann Tizian zunächst den ersten Teil des Polyptychons, einen heiligen Sebastian, und versuchte Tebaldi zu vertrösten. Tebaldi dagegen konnte mittlerweile in Erfahrung bringen, dass Tizian für den päpstlichen Legaten in Venedig diese Figur des heiligen Sebastian, die seit Tagen das Gespräch von ganz Venedig war, fertiggestellt habe. Als er das Bild im Studio Tizians sah, war Tebaldi von der Figur des Sebastian so sehr beeindruckt, dass er seinen Herzog zum Erwerb dieser Tafel anregte. Er bot Tizian 60 Dukaten für den Sebastian (Abb. 4).¹⁰

Dieser stimmte schließlich zu und wollte eine erste Version des Sebastian dem Herzog Alfonso d'Este von Ferrara als Kompensation für die verzögerte Fertigstellung seines Auftrages (die Bacchanalia) anbieten. Tebaldi insinuierte Tizian wohl ursprünglich, dass er dem Kleriker gegenüber behaupten solle, das Gemälde mit dem heiligen Sebastian sei gestohlen worden; er solle daher eine zweite Version mit leichten Modifikationen für das Bild des päpstlichen Legaten anfertigen. Der Herzog indes, lehnte das

⁷Venturi Adolfo, *Storia dell'arte italiana*, Mailand 1901-1940, IX, iii, S. 107, sowie Lucchesi Ragni 1991, S. 89: Hier wird auf einen Brief Tebaldis an den Herzog Alfonso d'Este rekurriert, in dem der Agent von einem Auftrag des päpstlichen Legaten an Tizian spricht; vgl. Campori Giuseppe, *Tiziano e gli Estensi*, in: *Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti*, Florenz 1874, Bd. 27, S. 588.

⁸Tassi Roberto, *Brescia* 1976, S. 44; vgl. Campori 1874, S. 590.

⁹Ebd., S. 44f: „La dicta figura è attaccata con uno brazo alto et uno basso ad **una colonna**, et tutta si torze di modo che se li vede quasi tutta la schena, et in ogni parte della persona mostra avere passione per una sol saetta, che ha nel mezzo del corpo. Io non ho già iuditio, perchè non me iintendo del disegno, ma mirando tutte le parti et muscoli della persona, a me pare sia simillima ad uno corpo da natura creato, et morto“; vgl. Campori 1874, S. 591 sowie Rosand 1994, S. 27.

¹⁰Agosti 1991, S. 61.

heikle Angebot nach reiflicher Überlegung aber ab, wahrscheinlich um den päpstlichen Würdenträger Averoldi nicht zu verärgern.¹¹

Der Herzog schrieb am 23. Dezember 1520 an Tebaldi: „che avendo poi pensato sopra quella cosa del Santo Sebastiano ci resolvemo di non voler far questa ingiuria al R.mo Legato: et che esso Titiano pensi pur di servirci bene in quell'opera che 'l dee far per noi, che per hora non lo gravamo ad altro che a questo, et gli ricordamo quella Testa che cominciò a nome nostro prima che partisse da Ferrara“.¹²

So blieb es also bei dem bereits vorhandenen Sebastian und Tizian konnte an den weiteren 4 Tafeln des Polyptychons die Arbeiten aufnehmen, die sich noch etwa 2 Jahre hinziehen sollten. Dem Auftraggeber Averoldi muss es wohl auch bis zur Fertigstellung zu lange gedauert haben; jedenfalls beschwerte sich auch Averoldi über die verspätete Lieferung seines Auftrages, für den er schließlich 200 Dukaten gezahlt hatte.

Und schließlich wurde das Polyptychon am 31. März 1522 im Chor der Kirche Santi Nazaro e Celso in Brescia feierlich eröffnet.¹³

1.3. Ikonographie des Gemäldes

Das Polyptychon setzt sich aus fünf Ölgemälden auf Holz mit der Gesamtgröße von 278 x 292 cm zusammen (Abb. 2).

Die Aufteilung des Gemäldes in verschiedene und unterschiedlich große Felder wird in der Literatur als eine für die damalige Zeit (um 1520) bereits altmodische und sehr konventionelle Vorgehensweise¹⁴ bezeichnet, geht aber wohl auf den expliziten Wunsch Averoldis zurück.¹⁵ Tizian gelingt es trotzdem mithilfe der entsprechenden Gestaltung der Gesten und Blicke aus den separierten Feldern ein einheitliches Ensemble zu präsentieren.

Das Polyptychon setzt sich aus folgenden Tafeln zusammen (Abb. 2):

- a) *Tafel a – Die Haupttafel mit der Auferstehung Christi in der Größe 278 x 122 cm*
- b) *Tafel b – Die hochrechteckige Tafel zur Linken der Haupttafel mit den heiligen Nazarius und Celsus sowie dem Auftraggeber in der Größe 170 x 65 cm*

¹¹Knackfuß Hermann, Tizian, Bielefeld & Leipzig ⁵1905, S. 54.

¹²Tassi 1976, S. 45; vgl. Campori 1874, S. 592.

¹³Agosti 1991, S.62.

¹⁴Cole 1999, S. 79; vgl. Tietze Hans, Tizian Leben und Werk, Wien 1936, S. 116; Gronau Georg, Tizian, Berlin 1900, S. 72.

¹⁵Humfrey erwähnt dazu auch Palma Vecchios Polyptychon der heiligen Barbara in Santa Maria Formosa in Venedig (Abb. 5), das zwischen 1524 und 1525 entstand. Ab etwa 1500 dominierten die Werkstätten von Giovanni Bellini und der Vivarinifamilie die Herstellung von Altargemälden in Venedig, die meist als einzelne vertikale Tafel gefertigt wurden (Humfrey Peter, Tizian, Berlin 2007, S. 84). Siehe auch Agosti 1991, S. 61; Valcanover Francesco, in: Pallucchini Rodolfo (Hg.), Tiziano e il manierismo europeo, Florenz 1978, S. 61, der von einem archaischen Schema spricht.

- c) *Tafel c - Die hochrechteckige Tafel rechts der Haupttafel mit dem heiligen Sebastian (170 x 65 cm) und Rochus mit pflegendem Engel*
- d) *Tafel d – Die Tafel links der Haupttafel und über der Averoldidarstellung mit dem Verkündigungengel (79 x 65 cm)*
- e) *Tafel e – Die Tafel gegenüber dem Verkündigungengel mit Mariae Verkündigung, ebenfalls 79 x 65 cm groß*

Tafel a) Christi Auferstehung (Abb. 6)

Christus wird in dem Moment gezeigt, da er aus dem Grab auferstanden ist. Er schwebt auf Wolken und hält mit ausgebreiteten Armen in der rechten Hand das nach hinten rechts flatternde Banner der Kreuzritter hoch als Symbol für die katholische Kirche.

Eine Perizoma ist um seine Hüfte geschwungen. Deren Enden flattern ebenfalls nach rechts, parallel zur Fahne. Christus trägt einen Vollbart, seine schwarzen Haare, die bis in den Nacken reichen, sind zerzaust und künden ähnlich wie der Kopf bei Sebastian von ertragenem Leid. Der Blick Christi ist schräg nach rechts unten auf Sebastian gerichtet und zeugt von der geistigen Kommunikation des Göttlichen mit dem Schutzpatron. Der ähnlich wie bei Sebastian athletische muskulöse Körper Christi wird von einem himmlischen Licht angestrahlt – Gottvater sieht mit Wohlgefallen, dass sein Sohn die Menschheit erlöst hat.

Darunter halb verdeckt von einem grabbewachsenen Felsen ist der rechte Teil eines Marmorgrabes zu erkennen, aus dem er entstiegen ist. Auf diesem Sarkophag sind noch schwach einige Versalien zu erkennen: „RREXIT VERE“ - vervollständigt könnte auf den lateinischen Satz rekurriert sein: Resurrexit vere alleluia (er ist wahrhaftig auferstanden, halleluja). Rechts vom Sarkophag, sehr dunkel gehalten und daher nur schwer auszumachen, sind wohl zwei Frauen gemalt, die sich zum Grab Jesu aufgemacht haben.

Unterhalb des Sarkophages sind zwei bewaffnete Soldaten zu erkennen, der linke stehend, der rechte will sich gerade vom Boden erheben.

Der Hintergrund der Mitteltafel ist von oben gesehen zu zwei Dritteln von Wolken bedeckt, die teilweise von einer aufgehenden Sonne von unten angestrahlt werden.¹⁶ Das Licht im oberen Teil des Gemäldes bildet so einen lebhaften Kontrast zur Dunkelheit des Grabes. Unten im Bild sind nur die Lichtreflexionen auf der Rüstung des Soldaten zu erkennen.

Im Gegensatz zur strahlenden Person Christi sind die beiden Soldaten im unteren Teil der Mitteltafel sehr im Dunkeln gehalten. Beide schauen nach oben zum strahlenden Christus triumphans.

¹⁶Als eine der wenigen Literaturstellen spricht Georg Gronau fälschlicherweise von der „Abenddämmerung“ (Gronau 1900, S. 72), obwohl es in den Evangelien heißt: „mane valde“. Ebenso interpretiert Tassi 1976, S. 17, das Bild als Abenddämmerung.

Dass der rechte Wächtersoldat gerade dabei ist, sich aufzurichten, scheint mir eine Anspielung auf das Evangelium zu sein, in der von den zunächst schlafenden Soldaten vor Jesu Grab berichtet wird.

Meiner Meinung nach stellt der linke der beiden Soldaten den heiligen Nazarius von der linken Bildtafel her dar. Die Ausführung des Kopfes dieses Soldaten korrespondiert jedenfalls sehr stark mit dem Kopf des heiligen Nazarius auf der linken Tafel. Dies trifft allerdings auf den rechten liegenden Soldaten nicht zu; dieser scheint eher kurzes Haar zu tragen im Gegensatz zu der Darstellung des Celsus auf der linken Außentafel, der einen dichten vollen Haarschopf zeigt. Die glänzende Rüstung des rechten Soldaten wiederum, der im Aufrichten begriffen ist, scheint der Rüstung des heiligen Celsus auf der linken Tafel zu entsprechen. Er hält den Stumpf eines Efeubusches in der Hand.¹⁷ Efeu ist traditionell das Symbol der Treue und ewigen Zuneigung. Es fungiert als Sinnbild der Unsterblichkeit der Seele nach dem Tod. Efeu kann aber auch als Anspielung auf das Kreuz Jesu und die Leidensgeschichte verstanden werden, da seine Wurzeln zäh sind und sie sich nur mit Mühe aus der Erde herausreißen lassen.¹⁸ Andere Autoren identifizieren hier im Gegenlicht einen Feigenzweig (auch als ein soteriologisches Symbol verwendet), ähnlich wie auf Tizians *Pala Gozzi* (Abb. 7) von 1520.¹⁹

Der Horizont rechts der beiden Soldaten zeigt die Türme einer Stadt, die in der Literatur uneinheitlich als Jerusalem oder auch als Ansicht von Brescia²⁰ gedeutet wird.

Tafel b) Die linke Bildtafel (Abb. 8)

zeigt den heiligen Nazarius und seinen Schüler Celsus, die beiden Namensgeber der Kirche in Brescia. Beide sind vor einem dunkelblauen, fast düsteren Himmel dargestellt. Celsus selbst ist in einer glänzenden Rüstung zu sehen und weist in einer Empfehlungsgeste für den Stifter Averoldi mit seinem rechten Arm auf Christus.

Der Stifter Altobello Averoldi (nähere Informationen zur Person in Punkt 2) mit Tonsur und im Gewand eines Priesters kniet vor den beiden Heiligen und ist im Profil zu sehen. Er trägt einen Ring mit der Rose aus dem Wappen Kardinals Riario (Abb. 9).²¹

Tafel c) Die Tafel des rechten Segments des Polyptychon (Abb. 4)

zeigt den gemarterten, wiewohl indolenten heiligen Sebastian, den Schutzpatron der Pest seit dem 7. Jahrhundert (möglicherweise schon Ende des 6. Jahrhunderts), dessen nackter Körper nur mit einer Perizoma bedeckt und an einen Baum gefesselt ist. Eine Schlinge, die durch die Beuge seines rechten Arms verläuft, zieht diesen nach oben in Richtung Baum. Genauso fesselt eine weitere Schlinge den linken Arm in der Ellenbeuge nach unten fest an den Baum. Daraus resultiert eine gewaltige Torsion des

¹⁷Crowe Joseph Archer, *Cavalcaselle Giovan Battista, Life and Times of Titian*, London 1881, Bd. 1, S. 250.

¹⁸Battistini Matilde, Impelluso Lucia, *Das große Bildlexikon der Symbole und Allegorien*, Berlin 2012, S. 302.

¹⁹Lucchesi Ragni 1991, S. 14.

²⁰Tsaneva Maria, *Titian: 130 Paintings and Drawings*, 2014, o.O.

²¹Agosti 1991, S. 63.

Körpers. Sebastian versucht sich mit dem linken Bein auf dem Boden abzustützen, um so die Zugkräfte der Fesseln nach oben und unten etwas auszugleichen. Den Fuß des rechten Beines hat er auf eine vor ihm liegende antike Säule aufgesetzt. Der Kopf ist nach unten auf den Boden gerichtet, das Haar ziemlich lang und zerzaust, was auf eine durchgemachte erschöpfende Folter hinweist. Aus dem Thorax unterhalb der Herzgegend ragt ein Pfeil waagrecht heraus als indikatives Attribut auf die Sebastianslegende. Ein weiterer Pfeil hat Sebastian nicht getroffen und ist in Höhe seines rechten Ellenbogens in die Baumrinde eingedrungen.

Vor dem rechten gebeugten Schienbein ist – im Hintergrund aufgrund einer sehr dunkel gehaltenen Fläche kaum zu sehen – der zweite Schutzpatron gegen die Pest (seit etwa dem Quattrocento) gemalt, nämlich ein sitzender Rochus, dessen Pestwunde von einem Engel gepflegt wird, auch dies ein Zitat zu seiner Legende.²²

Sebastian schaut nicht wie die heiligen Nazarius und Celsus zu Christus auf; sein Blick geht nach unten. Die Landschaft hinter Sebastian führt nicht unbedingt die Landschaft aus der Mitteltafel fort.

Der Himmel im Hintergrund dieser rechten Tafel ist dunkel blauviolett dargestellt, in der Farbgebung etwas heller als in der linken Seitentafel. Wobei man hier in der Beurteilung vorsichtig sein muss, denn die Pigmente können sich chemisch verändert haben, das Leinöl kann nachgedunkelt sein.²³

Zu dieser Tafel sind zwei Vorzeichnungen bekannt.²⁴ Die eine (16,2 x 13,6 cm) hängt im Kupferstichkabinett zu Berlin (Abb. 10) (hier sucht Tizian die allgemeine Stellung der Sebastiansfigur), die andere (18,3 x 11,5 cm) ist im Städel²⁵ (Abb. 11), (hier arbeitet er die gefundene Stellung durch und fügt an der Rückseite noch Studien einzelner Gliedmaßen hinzu).²⁶ Solche vorbereitenden Zeichnungen von Tizian sind extrem selten – nur etwa ein Dutzend sind bekannt.²⁷

In der rechten unteren Ecke befindet sich die Signatur Tizians auf der Säulentrommel zu Füßen des Heiligen, aus der hervorgeht, dass das Gemälde 1522 fertiggestellt wurde („Ticianus Faciebat / MDXXII“). Der große Zeh des rechten auf die Säulentrommel gesetzten Fußes ragt über sie hinaus und wirft einen Schatten direkt in Richtung des „faciebat“.²⁸

²²In der brescianer Kirche gibt es auch einen Altar, der dem Rochus gewidmet ist. Hier befindet sich ein Polyptychon von Antonio Gandino von 1590 mit einzelnen narrativen Feldern um ein zentrales Segment mit Rochus (Lucchesi Ragni 1991, S. 15.)

²³Bohde Daniela, Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians, Diss. Universität Hamburg 2002, S. 21.

²⁴Valcanover Francesco, S. 62, in: Pallucchini Rodolfo (Hg.) Tiziano e il manierismo europeo, Florenz 1978.

²⁵Cole 1999, S. 81.

²⁶Tietze Hans, Tizian. Leben und Werk, Wien 1936, S. 116; vgl. Busch Werner, das unklassische Bild: von Tizian bis Constable und Turner, München 2009, S. 78.

²⁷Der Grund wird darin gesehen, dass der Künstler, ähnlich wie die meisten venezianischen Maler seiner Epoche, direkt auf die vorbereitete Leinwand malten, anders als die Kollegen in anderen Teilen Italiens, die Karton verwendeten und die Vorzeichnungen übertrugen (Cole 1999, S. 81 sowie Crowe, Cavalcaselle 1877, S. 90). Dagegen spricht Busch von 51 als eigenhändig anerkannten Zeichnungen Tizians (Busch 2009, S. 76).

²⁸Später (nach 1530) wird Tizian seinen Namen in der Signatur als „Titianus“ schreiben (Hood William, Hope Charles, Titian's Vatican Altarpiece and the Pictures Underneath, in: The Art Bulletin, Vol.59, No. 4 (Dec., 1977), S. 535.

Tafeln d) und e) Die zwei oberen Tafeln

zeigen links den Verkündigungengel (Abb. 12) und rechts die Jungfrau Maria (Abb. 13).

Tizian gab dem Engel Gabriel sehr starke Lichteffekte, um so die himmlische Herkunft zu bezeugen. Dazu tragen auch seine wie bei Christus und Sebastian ausgebreiteten Arme bei. Er hat eine Kartusche entrollt, auf der die Worte aus dem Evangelium zu lesen sind: „AVE GRATIA PLENA“ (nicht wie es in der Literatur oft heißt: „AVE MARIA GRATIA PLENA“).

Wir sehen einen jungen, fröhlichen Kopf mit üppigen Locken in anmutiger Haltung. Das Licht fällt von schräg hinten auf die Figur des Engels und taucht so sein Gesicht in einen milden Schatten und bewirkt durch dieses Schattenspiel ein sehr plastisches Hervortreten seines Gewandes. Er scheint gerade von links in das Bild hereingeflogen zu sein, sein Gewand flattert noch von der Bewegung. Seine rechte Hand, ein Teil der Banderole, seine Flügel und die flatternden Enden seines Gewandes werden beschnitten durch die Enge des Bildes. Der Betrachter bekommt so den Eindruck, dass die fast quadratische Tafel zu klein ist für den wunderbaren Boten des Himmels²⁹. Durch diesen Trick gelingt es Tizian, die Spannung und Dynamik des Gemäldes noch zu erhöhen. Der Engel wird hier sehr konventionell dargestellt und steht nicht im Widerspruch zur katholischen Vorstellung der Verkündigungsszene wie Tizian sie in seiner Verkündigung in Treviso von 1520 gemalt hat, in dem der Engel ein kleiner Junge ist, der fröhlich und ungestüm in Richtung Jungfrau läuft.³⁰

Im Kontrast zur offenen Fröhlichkeit des Engels wird Maria dagegen in einer ernsten und demütigen Haltung gezeigt (die Rechte ist in der klassischen Demutshaltung über den oberen Thorax gelegt), wie sie die Ankündigung des Engels gehorsam entgegennimmt. Mit leuchtendem blauen Mantel und rotem Untergewand kniet Maria vor ihrem Betstuhl und vor einem grünen Vorhang im Hintergrund. Man könnte aufgrund des etwas bauschig geratenen roten Gewandes über ihrem Leib durchaus einen Hinweis auf die Empfängnis sehen.

Die beiden äußeren hochrechteckigen Seitentafeln sind von den beiden oberen Seitentafeln durch jeweils florale Holzarbeiten, die wie die Rahmen aller Tafeln vergoldet sind, getrennt. Die Maße der hochrechteckigen und der fast quadratischen Tafeln, inklusive der trennenden Holzelemente sind dabei so präzise gewählt, dass der Goldene Schnitt eingehalten ist und dadurch die Harmonie des Polyptychons in der Gesamtbetrachtung erreicht wird.

²⁹Tsaneva 2014, o.O.

³⁰Hirn Yrjö, The Sacred Shrine, Boston 1957, S. 290.

2. INFORMATIONEN ZUM AUFTRAGGEBER UND HINTERGRUND DER STIFTUNG

Der Stifter des Polyptychons Altobello Averoldi stammt aus der Averoldi-Familie, die seit dem Quattrocento zu den Nobili von Brescia gehörte. Die Mitglieder der Averoldi-Familie galten als leidenschaftliche Sammler von Kunstwerken.

Altobello Averoldi (Abb. 14) wurde als Sohn von Giampietro Averoldi und Maria da Trezano 1468 in Brescia geboren.

Bereits 1497 ernannte ihn Papst Alexander VI. zum Bischof von Pola (im heutigen Kroatien); dieses Amt füllte er bis zu seinem Tod an Allerheiligen 1531 aus.³¹

1505 machte ihn Julius II. zum Vizelegaten in Bologna.³² 1508 wird er zurück nach Rom berufen, um die Organisation des Laterankonzils von 1512 zu übernehmen.

Im selben Jahr 1512 wurde Averoldi nach dem Tod des Vorgängers Ottaviano Ducco³³ Probst der Kirche Dei Santi Nazaro e Celso in seiner Heimatstadt Brescia. 1516 gelang es ihm aufgrund seiner guten Beziehungen nach Rom, von Papst Leo X. für die Kirche einige Vergünstigungen und Privilegien zu erhalten. Unter anderem konnte sich Santi Nazaro e Celso „collegiata insigne“ nennen.³⁴

Zwischen 1519 und 1522 realisierte Averoldi in Brescia seinen wichtigsten Auftrag als Bischof, die Umwandlung des Chores der Kirche in eine private Wallfahrtskirche.

Zur Zeit der Beauftragung des Altarbildes 1519 war Altobello Averoldi von 1517 bis 1523 (später nochmals von 1526 bis 1530) päpstlicher Legat in Venedig, von Papst Leo X. entsandt. 1519 beauftragte Averoldi Tizian für das Polyptychon, das später als Polittico Averoldi oder Averoldi-Polyptychon bekannt wurde. Tizian war damals der offizielle Maler der Republik Venedig (seit 1516) und erhielt für die Ausführung des Polyptychons 200 Dukaten.

Averoldi war zur Zeit der Erstellung des Bildes etwa 50 Jahre³⁵. Deutlich sichtbar ist auf der linken Tafel die charakteristische Prognathie seines Gesichts mit leichtem Vorspringen des Unterkiefers.

In den 1490er Jahren war Averoldi in Rom mit Kardinal Raffaele Riario,³⁶ dem Kardinalnepoten von Sixtus IV. bekannt, dem Käufer von Michelangelos antikisiertem Cupido und unzufriedenem Patron des Bacchus.³⁷ 1516/17 wurde diese Freundschaft auf die Probe gestellt, als der Kardinal als Strafe für das Komplott gegen Leo X. ins Castel Sant'Angelo geworfen wurde. Mit dem Risiko im Rücken, selbst

³¹Ferrari Giulia, *Le collezioni Averoldi tra arte e archeologia*, Tesi di Laurea, Università Ca' Foscari Venezia 2012, S. 22.

³²Agosti 1991, S. 56.

³³Fè d'Ostiani Luigi Francesco, *Storia tradizione e arte nelle vie di Brescia*, Brescia 1971, S. 32.

³⁴Agosti 1991, S. 58.

³⁵Castellini Paola, *La capella della Vergine nella chiesa di S. Giovanni Evangelista a Brescia*. In: Rossi Marco (Hg.): *La pittura e la miniatura del Quattrocento a Brescia*, Mailand 2001, S. 94.

³⁶Ferrari 2012, S. 22.

³⁷Goffen Rona, *Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, Yale University Press 2005, S. 285.

angeschuldigt zu werden, zahlte Averoldi 6000 Dukaten,³⁸ und erreichte damit die Ernennung zum päpstlichen Legaten in Venedig, wo er schließlich von 1517 bis 1523 in der Casa del Duca di Ferrara, später Fondaco dei Turchi genannt, residierte.³⁹ Im Januar 1520 bekam er diesen Palast vom Papst geschenkt. Hier wurde er mit Pietro Bembo bekannt, einer von Bellinis (die Lehrwerkstatt Tizians) Freunden und einer von Tizians Auftraggebern. Bembo hat wohl Averoldi Tizian vorgestellt. So kam es dann schließlich 1519 zum Auftrag von Averoldi an Tizian für ein Altarbild für die Kirche in Brescia.

1522 ließ Averoldi in der selben Kirche ein Grabmonument für sich und den ein Jahr vorher verstorbenen Kardinal Riario, der auch sein Gönner und Förderer war, errichten. In seinem Testament vom Oktober 1531 verfügte er, dass er in der Kirche Santi Nazaro e Celso in Brescia begraben werden will, „in sepultura quam mihi viens construi feci“.⁴⁰

Averoldi war Doktor der Rechte und verfasste ein zehnbändiges Werk „Commentari vitae christianae“, die sich mit „gutem bischöflichem Regieren“ befassten,⁴¹ sowie ein Tagebuch mit Aufzeichnungen seiner Reisen und seines Amtes als Nuntius.⁴²

Der Stifter Averoldi gibt hier, wie das oft der Fall war, als Kleriker ein Zeugnis für seinen Kunstverstand, seinen Reichtum und seine Frömmigkeit.

Mangels bislang fehlenden schriftlichen Belegen wird in der kunsthistorischen Literatur als vermutlicher Anlass für die Stiftung das Ende einer Pestepidemie in Venedig 1510 und die Verschonung des Auftraggebers Averoldi vermutet.⁴³

3. DIE SCHUTZPATRONE NAZARIUS UND CELSUS

Nazarius war römischer Soldat, der zum Christentum übertrat und mit seinem Schüler Celsus in Gallien und Italien wirkte.

Celsus wurde in Nizza geboren und wurde noch als Kind in die Obhut von Nazarius gegeben.

Die Namensgeber für die Kirche in Brescia starben wohl um 304 n. Chr. in Mailand infolge der diokletianischen Christenverfolgung den Märtyrertod.⁴⁴

³⁸Ebd., S. 285.

³⁹Ferrari 2012, S. 22.

⁴⁰Agosti 1991, S. 63.

⁴¹Rossi Ottavio, *Elogi storici di bresciano illustri*, Brescia 1620, S. 306-308.

⁴²Agosti 1991, S. 75.

⁴³Warum man nicht auch an die Pestepidemie in Venedig 1512 denken sollte, bleibt unklar (vgl. Crawford Raymond, *Plague and Pestilence in Literature and Art*, Oxford 1914, S. 102, 170.)

⁴⁴Tabor Margaret E. *The Saints in Art*, New York 1913, S. 89.

4. INTERPRETATION DES AVEROLDI-POLYPTYCHONS

Die Wahl eines Polyptychons als Format ist zu dieser Zeit (um 1520) erstaunlicherweise konservativ, besonders wenn man die kosmopolitische Einstellung Averoldis berücksichtigt.⁴⁵

Indem er trotzdem das Format eines Polyptychons wählte (wahrscheinlich auf Wunsch des Auftraggebers), überwand Tizian die Aufteilung seiner Vorgänger, die zunächst als begrenzt angesehen wurde (auch durch heutige Kunsthistoriker⁴⁶) und etablierte einen narrativen Zusammenhang zwischen den Tafeln. Nur ein überragender Künstler vom Format eines Tizian konnte diese vielen unterschiedlichen Quellen und Aspekte in einem außergewöhnlichen Werk wie in dem Averoldi-Polyptychon vereinen.

Auch in diesem Gemälde lässt sich gut die Technik Tizians ablesen, der auf einer vorbereiteten Grundierung eine braun-rötliche Farbe auftrug, auf Basis eines rötlichen Ockers und schwarzer Kohle.⁴⁷

Die Figur des heiligen Sebastian

Tizian schmeichelte sich selbst, als er Jacopo Tebaldi gegenüber meinte, dass der gemarterte Sebastian „das Beste wäre, was er bisher ausgeführt hatte.“⁴⁸ Im oben zitierten Brief von Tebaldi vom 1. Dezember 1520 an den Herzog von Ferrara erkennt Tebaldi also hinsichtlich der Haltung und dem gemalten Fleisch in diesem Sebastian Tizians, wie David Rosand schreibt, sowohl die Kunst als auch die Natur.⁴⁹

Dass Jacopo Tebaldi in seinem Brief an den Herzog von Ferrara von einer Säule schrieb,⁵⁰ an die Sebastian gefesselt sei, lässt vermuten, dass sich Tebaldi entweder geirrt hat oder dass Tizian tatsächlich eine andere Version Sebastians für Averoldi geplant hatte. Inzwischen haben Röntgenaufnahmen gezeigt, dass unter dem Baumstamm wohl keine Säulenskizzen zu erkennen sind.⁵¹

Wir sehen einen sehr athletischen Körper, dessen angespannte Muskeln an jeder Stelle des Körpers deutlich zutage treten. Gerade die Partien, die dem Betrachter besonders zugewendet sind, stellte Tizian mit starken Lichteffekten heraus, gleichsam als Zeichen, dass das Himmlische Sebastian mit Wohlwollen versieht.

⁴⁵Humphrey Peter, *The altarpiece in renaissance venice*, Yale University Press 1993, S. 74, 299.

⁴⁶Nova Alessandro, *La pittura nei territori di Bergamo e Brescia nel Cinquecento*, in: *La pittura in Italia*, Milano 1987, S. 113.

⁴⁷De Vecchi Pierluigi (Hg.), *I Colori Del Tempo – un percorso nella pittura italiana attraverso venticinque capolavori dal XIV al XVIII secolo*, Arti Grafiche Amilcare Pizzi 1999, S. 168.

⁴⁸Crowe Joseph Archer, *Cavalcaselle Giovan Battista, Life and Times of Titian*, Bd. 1, London 1881, S. 250.

⁴⁹Im Gegensatz zu den chronologisch vorhergehenden Sebastiansdarstellungen Tizians beispielsweise in dem Altarbild der Madonna dei Frari (Abb. 15) von 1514 oder dem Altarbild des Markusaltars in Santa Maria della Salute in Venedig (Abb. 16) von 1510 (Rosand David, *Titians Saint Sebastians*, 1994)

⁵⁰Tebaldi schrieb: „La dicta figura è attachata con un brazo alto et uno basso ad **una colonna**, et tuta si torze, et dimodo, ch'el sel li vede quasi tuta la schena, et in ogni parte della persona mostra havere passione per una sol saetta, ch'el ha nel mezo del corpo“. Lucchesi Ragni 1991, S. 115.

⁵¹Lucchesi Ragni 1991, S. 115.

Das Brescia-Altarbild ist Tizians zweites signiertes und datiertes Werk nach dem Gozzi Altarbild in Ancona (Abb. 7). Auf dem Ancona-Altarbild von 1520 hat er mit „Titianus“ signiert, auf dem Averoldi-Altarbild signiert er nun mit „Ticianus“,⁵² später nur noch mit „Titianus“. Das heißt also, dass der Wandel seiner Signaturgewohnheit sich in diesen Jahren vollzogen hat.

Zwar haben zwei von sechs früheren undatierten Signaturen die Standardabkürzung „F“ für fecit, keine enthielt aber das ganze Verb. Bei diesem Sebastian wird das Imperfekt verwendet. Später benutzt Tizian das „faciebat“ nur noch drei Mal, aber ohne Datum, z.B. im Altarbild von San Nicolò ai Frari⁵³ von 1525 (Abb. 15) und in zwei weiteren Werken Jahrzehnte später. Diese Form der Signatur könnte auch eine Allusion an Bellini und Michelangelo sein. Bellini signierte und datierte seine *Nackte mit einem Spiegel* von 1515 in dieser Weise. Vor Bellini hat wohl als erster seit der Antike Michelangelo diese Formulierung in seiner Pietà im Vatikan gewählt.⁵⁴

Der Schatten des großen Zehs des rechten auf die Säule gestellten Fußes zeigt zu der Inschrift „faciebat“, wie um die Vergänglichkeit zu unterstreichen: Licht und Schatten sind ephemere wie des Künstlers Werk. Die Signatur schließt eine Datierung ein, wie um eine autobiographische Dokumentation zu geben: dies hat Tizian 1522 gemacht. Das, was Tizian gemacht hat, zitiert Michelangelo, dessen Werk nicht beendet wurde, was dieser mit „faciebat“ bezeichnete.

Ähnlich wie der Tempus des Verbs evoziert die Signatur auf einer antiken Steinsäule das Ingenium Michelangelos, zumal mit einer Figur (Sebastian), die an die Sklaven seines Zeitgenossen erinnert. Die Bewunderung und Emulation von Michelangelo werden hier durch Tizians künstlerische Transformation der Skulptur ausbalanciert. Der Sebastian Tizians zeigt den Kampf mit dem Genius Michelangelos in diesen Jahren. Die Signatur, könnte man sagen, ist der Text der Auseinandersetzung.

Tizian hatte wohl ursprünglich die Haltung Sebastians anders gewählt, also nicht die Sklaven Michelangelos im Sinn. Dann muss er wohl Kenntnis vom rebellischen Sklaven (Abb. 17) Michelangelos (eine non-finito-Statue) bekommen haben und revidierte und kopierte vor allem die Beinhaltung Sebastians sehr wörtlich.⁵⁵

Aber wie konnte Tizian Kenntnis von den ängstlich gehüteten Figuren Michelangelos erhalten? Als Erklärung könnte dienen, dass Averoldi am päpstlichen Hof war, als Michelangelo am Grabmal für Julius II. arbeitete. So konnte er möglicherweise auch die Sklaven sehen, die Michelangelo anfertigte und seine Beobachtungen Tizian gegenüber vortragen. Es könnte auch Sebastiano del Piombo gewesen sein, der Tizian mit den Arbeiten Michelangelos an den Sklaven informierte. Seine Figur des Sebastian jedenfalls kann man als ein Amalgam von Michelangelos Posen deuten. Ein Element ist signifikant⁵⁶: wo

⁵²Philipps Claude, *The Earlier Work of Titian*, London 1897, S. 86.

⁵³Auch dieses Bild wurde nach einer Pestepidemie in Venedig für die Franziskanerkirche gemalt (Crawford Raymond, *Plague and Pestilence in Literature and Art*, Oxford 1914, S. 144)

⁵⁴Goffen 2005, S. 291.

⁵⁵Gilbert Creighton E., *Some Findings on Early Works of Titian*, in: *The Art Bulletin* 1980, S. 39.

⁵⁶Goffen 2005, S. 290.

der rebellische Sklave seinen linken Fuß auf einen nicht beendeten massigen Block setzt (Abb. 17), der wohl einen Fels repräsentieren soll. Sebastian dagegen setzt seinen rechten Fuß auf eine Säulentrommel, worauf Tizian seine Signatur setzte (Abb. 18).

In diesem Sebastian erkennt Werner Busch weder einen Adonis noch einen effeminierten Pykniker, er verkörpert für ihn auch keineswegs eine Form der Sinnlichkeit; er sieht in diesem Sebastian vielmehr einen leidenden Athleten.⁵⁷

Nach Lodovico Dolce wirken die Figuren Tizians so naturnah, als ob er Fleisch anstelle von Farben verwendet habe. Diese Lebendigkeit der gemalten Körper wurde mit einer Verlebendigung des Betrachters gleichgesetzt.⁵⁸ Dolce erzählt die Anekdote, dass Pordenone (ein Rivale Tizians) eines Tages einen Sebastian von Tizian sah und dabei ausrief: „ich glaube, dass bei diesem nackten Körper Tizian, anstatt der Farben, Fleisch verwendet habe“.⁵⁹ Solche Formulierungen sind der Versuch, die körperliche Wirkung von Tizians Farbe zu umschreiben.

Wir sehen in diesem Bild auch die hohe Kunst Tizians des perspektivischen Verkürzens, seine Darstellung der angespannten Muskeln in anatomisch korrekter Weise. Mir scheint die Pose Sebastians trotzdem in einer etwas artifiziellen Manier durchgeführt worden zu sein. Der Betrachter (in Kenntnis der Märtyrerlegende) erwartet aufgrund der Verletzungen eher einen abgeschlafften, erschöpften und weniger einen spastischen Korpus, wie man an dem verkrampften großen Zeh des rechten Fußes oder den Spasmen des aufgestellten linken Beines deutlich erkennen kann.

Trotzdem zeugen zahlreiche Kopien von dem Eindruck, den diese Figur Sebastians hinterließ (siehe Kapitel 6.1). Die Invenzione des Künstlers, eine antike Statue in einen christlichen Heiligen zu transformieren, war schon bewundernswert.

Unterhalb des rechten Schienbeins Sebastians ist ein Engel zu erkennen, der die Pestwunde von Rochus pflegt. Die winzige Darstellung dieser Figuren lässt daran denken, dass sie aus Zeit und Raum versetzt wurden, sie aber trotzdem thematisch zu Sebastian gehören. Rochus war als Schutzpatron gegen die Pest im Volk fast noch beliebter als Sebastian. Die Nachbarschaft von Rochus mit dem Engel zur Signatur Tizians machen sie zu einem Exvoto, für des Künstlers eigener Erlösung. Dies antizipiert sein Exvoto der Pietà für sein eigenes Grab (Abb. 19) und lässt die Tragik aufscheinen, dass Tizian 1576 selbst an der Pest gestorben ist.⁶⁰

⁵⁷Busch 2009, S. 59.

⁵⁸Bohde Daniela, Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians, Diss. Universität Hamburg 2002, S. 14

⁵⁹Dolce Lodovico, Aretino oder Dialog über Malerei, Hg. Eitelberger von Edelberg, Wien 1871, S. 101.

⁶⁰Diese Pestepidemie in Venedig raffte mehr als 50.000 Menschen hin (Crawford 1914, S. 167.)

Die Figur Christi

Die Haltung Christi erinnert sehr stark an die Haltung am Kreuz. Der Maler vereint hier die Auferstehung von den Toten mit der Himmelfahrt. Ein Wirkungsmittel, das Tizian von Palma di Giovane entlehnte⁶¹, ist die Komplexion der Haut der Christusfigur.

Die Durchmodellierung des athletischen Körpers Christi erinnert sofort an antike Vorbilder. Die Darstellung lässt sich ohne Weiteres auch als Zitat der Laokoongruppe (Abb. 20) deuten. Die Inspiration dazu könnte von der 1506 entdeckten Laokoongruppe gekommen sein.⁶² Auf jeden Fall deutet er die Figur des Laokoon um und kopiert sie nicht nur.

Tizian besaß möglicherweise auch eine Kopie der Laokoongruppe.⁶³ Denn Tizian nutzt zwar die Grundfiguration beinahe vollständig, deutet jedoch den linken Arm, dessen Hand bei Laokoon vergeblich die Schlange zu würgen sucht, in die auf den Sebastian zielende Geste um und versieht vor allem die Beine, selbst wenn sie das grundsätzliche Schrittmotiv aufgreifen, mit entgegengesetzter Funktion. Laokoon hat weder mit dem ausgestreckten noch mit dem angewinkelten Bein die Möglichkeit wirklicher Gegenwehr, er kann sich nicht mehr vom Boden abdrücken. Tizian dagegen lässt das ausgestreckte Bein frei schweben, streckt das rechte, gibt ihm so die Kraft zurück, sich in der Auferstehung vom Boden zu erheben.⁶⁴

Die Gestaltung dieser Szene erinnert bezüglich der zentralen Position Christi bzw. der Haltung der Beine und Füße etwas an die *Transfiguration* (Abb. 21) von Raffael und auch an das Fresko (Abb. 22) *Die Befreiung des heiligen Petrus*, die nächtliche, etwas düstere Atmosphäre mit den Soldaten betreffend.

In dieser zentralen Szene wird Christus als Triumphator (*Christus triumphans*) gezeigt vor einem dunkelgelben und grauen Himmel.

Sehr schön ist hier auch die Kunst Tizians zu beobachten, wie er den ausgestreckten rechten Arm Christi für den Betrachter in perspektivischer Verkürzung malt.⁶⁵

Die Lichtführung

Das in der Morgendämmerung immer stärker werdende Licht der aufgehenden Sonne ist wie der strahlende Christus eine Metapher für die Erneuerung und Erlösung, für die Göttlichkeit,⁶⁶ die die

⁶¹Crowe, Cavalcaselle 1877, S. 102.

⁶²Tsaneva 2014. o.O.

⁶³Fischel Oskar, *The work of Titian*, New York 1913, S. 14; vgl. Valcanover Francesco, S. 61, in: Pallucchini Rodolfo (Hg.), Florenz 1978; Agosti 1991, S. 77 hingegen bestreitet, dass Tizian eine Kopie der Laokoongruppe besaß. Meines Erachtens muss Tizian eine Kopie physisch vor sich gehabt haben (von wem auch immer), nur so konnte er sie eingehend studieren. Nur durch bloße Erzählungen von anderen Personen erscheint es mir unmöglich, solche intime Kenntnis zu verifizieren, wie sie Tizian hier beweist.

⁶⁴Busch 2009, S. 60 f.

⁶⁵Salo Alessandro, *Pitture ed altri oggetti di belle arte di Brescia*, Brescia 1834, S. 88.

⁶⁶Cole 1999, S. 80.

Auferstehung verspricht.⁶⁷ Das Erleben des Transzendenten in den atmosphärischen Erscheinungen des Himmels, so Frey, ist schon für die Frühzeit Tizians kennzeichnend.⁶⁸

Die Richtung des Lichtes ist auf dem gesamten Altarbild gleich: das Licht kommt bei allen Figuren von links. Unterschiede gibt es bei der Farbe des Lichts. Der Engel und Maria haben Licht im Raum gegen einen dunklen Raum. Die Heiligen in beiden Flügeln sind im Tageslicht, wobei diese beiden hochrechteckigen Tafeln unterschiedliche Beleuchtung zeigen, wie um ihre Unterschiedlichkeit zu unterstreichen. Die räumliche und psychologische Trennung der Elemente ist an ihre Trennung in der Zeit gebunden, durch unterschiedliches Licht ausgedrückt.

Wir haben hier erneut ein Beispiel für Tizian als Erbe der Gestaltung des Lichtes von Jan van Eyck bzw. Giovanni Bellini und Giorgione.⁶⁹ Tizian allerdings erweitert die Möglichkeiten einer Lichtverwendung, indem er die dramatischen und symbolischen Eigenschaften des Lichtes virtuos einsetzt. David Rosand setzt den Beginn des besonderen Umgangs Tizians mit dem Licht mit der Ausführung des Altarbildes *Der heilige Markus mit Cosmas und Damian, Rochus und Sebastian* für Santa Maria della Salute in Venedig 1510 an (Abb. 16).⁷⁰ Für Tizian, so Rosand, war Licht eine Möglichkeit, das Göttliche zu evozieren.⁷¹ So konnte Tizian das Diesseits vom Jenseits scheiden, wie er es auch in seiner *Assunta* für den Hochaltar der Frari 1518 tat (Abb. 23).⁷²

Raum und Relationalität

Der unvermeidbare Anachronismus bei der Gruppierung von Maria, Christus, Heiligen und dem Stifter ist in diesem Polyptychon durchaus gewollt. Tizian verarbeitet zwar jede Tafel unabhängig voneinander, trotzdem gelingt es ihm, sie als kompositorisch Ganzes zu gestalten.

Der Engel im oberen Register, der sich an Maria wendet, verbindet Links und Rechts durch seinen Blick auf Maria und kreuzt damit auch den Raum des Auferstandenen.

Sebastian selbst schaut eher selbstvergessen in sich hinein, anstatt der Präsenz des Erlösers gewahr zu sein; ebenso wenig bemerkt er die Präsenz von Rochus und dem Engel zu seinen Füßen. So scheinen der Stifter und die Schutzpatrone der Kirche spirituell mit dem auferstandenen Christus verbunden zu sein. Sebastian, Gabriel und Maria jedoch sind durch entsprechende Räume und Lichtführung psychologisch von jenem und untereinander getrennt.

Da der heilige Celsus (der jüngere der beiden Heiligen) auf den auferstandenen Christus der zentralen Tafel zeigt, kniet daher Bischof Averoldi nicht nur vor den beiden Heiligen, sondern auch vor

⁶⁷Humfrey Peter, Tizian, Berlin 2007, S. 85; vgl. Salo Alessandro, *Pitture ed altri oggetti di belle arte di Brescia, Brescia 1834*, S. 88, wo die Worte aus den Evangelien „valde mane“ zitiert werden.

⁶⁸Frey Dagobert, *Das religiöse Erlebnis bei Tizian*, Jahrbuch der Berliner Museen, Bd.1 1959, S. 256.

⁶⁹Rosand David, *Titian's Light as Form and Symbol*, in: *The Art Bulletin*, Vol. 57, Nr. 1 (Mar., 1975), S. 58.

⁷⁰Ebd., S. 58.

⁷¹Ebd., S. 59.

⁷²Zur Ikonographie von Wolke und Sonne siehe Hirn 1957, S. 346 ff.

der Christusfigur. Der Stifter Averoldi und seine Namenspatrone der Kirche treten mit dem auferstandenen Christus durch ihre Verehrung in Kontakt.

Mit der Verkündigung beginnt üblicherweise die Geschichte der Erlösung. Es ist daher auch ein Bild der Hoffnung für die Märtyrer, besonders für Sebastian und seinen unerschütterlichen Glauben an das Göttliche, trotz der Qualen durch sein Martyrium.

Tizian verleiht dem Werk eine kompositorische und thematische Einheit, indem er die Figur Christi zum Scheitelpunkt eines Dreiecks macht, dessen Basis die äußeren unteren Tafeln bilden und indem er Celsus' Geste und Averoldis Adorantenhaltung, die nach oben zu Christus deuten, dessen linker Arm und Kopf eine Parallele mit einer Linie formt, die aus Marias linkem Arm-Schulter-Nacken-Kopf gebildet wird. Durch den Blick und die Geste Christi wiederum wird diese Linie hinunter in Richtung Sebastian gelenkt.⁷³ Anders als bei seiner *Verkündigung* von 1566 in der Chiesa San Salvatore in Venedig, bei der die Taube mit den Köpfen des Verkündigungse Engels und Maria ein gleichseitiges nach rechts geneigtes Dreieck bildet (Abb. 24),⁷⁴ wodurch viel Dynamik in das Gemälde kommt, liegt hier aufgrund der Struktur des Polyptychons ein Dreieck mit waagrechter Basis vor. Dies unterstreicht ein in sich Ruhendes des Göttlichen, eine gewisse schwere Statik, die der frühe Tizian durchaus folgerichtig anwendet, was der Struktur der Gesamtkomposition geschuldet ist.

Alle Personen des Polyptychons sind auf den auferstandenen Christus bezogen mit Ausnahme Sebastians, der nach unten schaut und in sich verschlossen ist.⁷⁵ Nichtsdestoweniger ist gerade diese Tatsache ein entscheidendes Merkmal der Gesamtkomposition. Denn gerade auf ihn, Sebastian, ist Christus bezogen, auf ihn schaut er herab, auf ihn scheint seine linke Hand zu weisen. Je länger man Sebastian betrachtet, umso deutlicher erkennt man in ihm den gefesselten und gefolterten Christus selbst. Beide sind nackte muskulöse Männer, beide tragen das gleiche weiße Lendentuch, beide haben die gleichen Gesichtszüge, die gleichen langen, dunklen Haare, den Bart. Sebastian bekommt die rechte Brust durch einen Pfeil geöffnet, Christus trägt an derselben Stelle die Wundmale. Der auf Sebastian verweisende Gestus Christi wird zum Hinweis auf seine eigenen Qualen, auf die Fesselung seiner Seele durch den menschlichen Körper. In dem Leiden Sebastians wird also konkret an das Leiden Christi erinnert.⁷⁶

Interessant ist auch die Betrachtung des Averoldi-Altarbildes unter dem Begriff des Zyklus. Dies ist nicht gemeint im Sinne Tizians erstem Zyklus, den Mythologien für Alfonso d'Este. Vielmehr hat Tizian hier eine ganz neue Art von zyklischer Komposition erfunden.⁷⁷ Vorgestellt werden zunächst der Stifter sowie die beiden Namenspatrone der Kirche links unten, die durch ihr nach rechts gerichtetem Profil bzw. dem Zeigegestus nach rechts und nach oben verweisen. Alle genannten Personen sind noch

⁷³Humfrey 2007, S. 84.

⁷⁴Bohde 2002, S. 27.

⁷⁵D'Elia Una Roman, *The poetics of Titian's Religious Paintings*, Cambridge University Press 2005, S. 35.

⁷⁶Grundmann Stefan, *Tizian und seine Vorbilder*, Wien 1987, S. 55.

⁷⁷Tassi 1976, S. 12.

in relativer Ruhe. Im nächsten Bild, der zentralen Mitteltafel, kommt dann Dynamik ins Spiel. Die beiden Heiligen sind auf den ersten flüchtigen Blick des Betrachters in die Szene hinübergetreten. Bei dem linken Soldaten am Sarkophag könnte man, wie bereits erwähnt, meinen, dass Tizian den Nazarius wiederholt hat. Der rechte im Aufstehen begriffene Soldat zeigt indes einige Modifikationen im Äußeren, so dass man ihn nach intensivem Betrachten nicht mehr mit Celsus verwechseln kann. Trotzdem wird allein durch diese erste momentane Ähnlichkeit vom Betrachter das zyklische Moment evoziert. Alle verweisen auf Christus im Zentrum.

Insgesamt werden hier die drei Lebensalter Christi dargestellt: das Stadium vor seiner Geburt, das zwischen Geburt und Tod und das nach seinem Tod. Alle drei Stadien sind um Christus gruppiert. Sobald der Blick zum auferstandenen Christus geleitet wird, muss der Betrachter links und rechts von Christus die Verkündigungsgeschichte erkennen. Gleichzeitig ist die Phase nach dem Tod selbst repräsentiert und verweist auf die Phase, in der er Mensch war. Auf diese wird der Betrachter, selbst Mensch und gefesselt, ebenso wie der Auftraggeber, zuletzt hingewiesen durch die Anspielung im heiligen Sebastian. Dieses Bild des Sebastian ist wiederum kompositorisch zurückbezogen auf die anderen, in denen die Christusgeschichte dargestellt ist. So findet z.B. der Baum, an den Sebastian gebunden ist, eine Fortsetzung nach oben durch Marias Betpult. Gleichzeitig wird die so „gekrönte Säule“ im Mittelbild wiederaufgenommen durch die beiden Türme der Stadt. Auch die umgefallene antike Säule, auf die allegorisch Sebastian und das Christentum allgemein siegreich den Fuß setzen, verweist wiederum auf die Geschichte von Christi Geburt. Denn das Motiv des auf dem zerfallenen, antiken Tempel aufbauenden Christentums ist eines, das eine lange Geschichte hat. Wir haben hier also ein schönes Beispiel für die besonders tiefe Verschmelzung von Kompositionsideen einerseits und der ikonographischen Aussage andererseits.⁷⁸

Der Betrachter sieht den Stifter und den heiligen Sebastian in weltlicher Umgebung, den Engel Gabriel und Maria in imaginärem Raum. Christus dagegen erscheint als Immanenz der Transzendenz, seine Erscheinung verbindet Diesseits und Jenseits, das Irdische und das Himmlische. Gerade Tizians Verhältnis zum Transzendenten, seine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Erlebnis des Jenseitigen ist in seinem gesamten Schaffen in steigendem Maße zu beobachten und erlebt quasi drei Dekaden später in dem Madrider Gemälde *La Gloria* von 1554 (Abb. 25) einen Höhepunkt.⁷⁹

Assoziationen mit Werken Tizians und anderer Künstler

Das Averoldi-Polyptychon eröffnet aufgrund seiner vielfältigen Aspekte und Figuren eine große Palette von derivativen Interpretationen, Relationen, Rückgriffen, Modifikationen in Tizians eigenem Werdegang

⁷⁸Grundmann 1987, S. 58.

⁷⁹Frey 1959, S. 248.

als Künstler, aber auch und insbesondere in Gemälden, Zeichnungen, Holzschnitten von anderen Künstlern.

Das Averoldi-Polyptychon ist wohl das zweite venezianische Altarbild, in dem ein Stifter dargestellt ist.⁸⁰

Große Ähnlichkeit hat der im Aufstehen begriffene Soldat mit dem linken Soldaten in seinem Auferstehungs-Bild von 1543 in Urbino (Abb. 27). Genauso kann man als Vorbild dieses Soldaten eine Zeichnung von Tizian (Abb. 28), die er wohl 10 Jahre früher angefertigt hat, erkennen; hier hat der Satyr im Vordergrund absolut die gleiche Haltung wie der sich erhebende Soldat.⁸¹

Charles Ricketts⁸² sieht in den Bäumen der Mitteltafel große Ähnlichkeit mit den Bäumen auf dem Gemälde der *Grablegung* im Louvre (Abb. 29), meines Erachtens gilt dies auch für die *Auferstehung* in der Nationalgalerie in Urbino (Abb. 27).

Es sind durchaus manieristische Tendenzen (vor allem in der Fußhaltung Sebastians) zu erkennen, womöglich durch die Rezeption Pordenones durch Tizian. Diese Elemente tragen zur dramatischen Intensität des Werks bei.

In der Figur des auferstehenden Christus, mehr noch als in der Sebastians, sieht August Mayer einen Vorläufer von Tizians *Johannes des Täufers* von ca. 1540 (Abb. 30) in der Galleria dell'Accademia in Venedig sowie des *heiligen Christophorus* von 1524 (Abb. 31) im Palazzo Ducale in Venedig.⁸³

Ich sehe auch in Tizians *Transfiguration* (Abb. 32) in der Kirche San Salvador in Venedig von 1560 einen sehr großen und evidenten Bezug zu dem „Averoldi-Christus“. Diese bezieht sich auf eine Achsenspiegelung der oberen Hälfte der Christusfigur. Möglicherweise hat sich hier Tizian an seinen vier Dekaden vorher gestalteten Christus erinnert.

Die Literatur spricht bei der linken Tafel mit dem Stifter von einer Rezeption Giorgiones,⁸⁴ dem Lehrer und Rivalen Tizians, wenn man sich die ruhige Atmosphäre und die eher dunklen, gedeckten Farben betrachtet. Auch hier sind die Kontraste auffällig: schwarze Seide des Stifters gegen Eisenrüstung des Schutzpatrons.

William Hood und Charles Hope sehen in der Gestaltung Celsus' eine große Ähnlichkeit mit dem Krieger links unten in der *Pesaro-Madonna* in Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venedig, das von Tizian 1519 begonnen und erst 1526 fertiggestellt wurde (Abb. 26).⁸⁵ Auch die Darstellung des Bischofs Pesaro links unten auf dem Gemälde hat sehr große Ähnlichkeit mit derjenigen, mit der sich Averoldi darstellen

⁸⁰Das erste venezianische Altarbild ist wohl die Pala Pesaro (Abb. 26) (Hans H. Aurenhammer, *Künstlerische Neuerung und Repräsentation in Tizians „Pala Pesaro“*, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. XL, Wien 1987, S. 29.)

⁸¹Brendel Otto J., *Borrowings From Ancient Art in Titian*, in: *The Art Bulletin*, Vol.37, Nr.2 (Jun., 1955), S. 118.

⁸²Ricketts Charles, *Titian*, London 1910, S. 64.

⁸³Mayer August L., *Two Pictures by Titian in the Escorial*, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 71, No. 415 (Oct., 1937), S. 178.

⁸⁴D'Elia Una Roman 2005, S. 35

⁸⁵Hood, Hope 1977, S. 545.

ließ.⁸⁶ Beide Kleriker waren zur Zeit des Pontifikats Alexanders VI. in den 1490er Jahren in Rom und könnten sich von daher gekannt haben. Möglicherweise wurde die Aufnahme des Averoldiporträts nach dem Vorbild Pesaros gestaltet (meines Erachtens nicht umgekehrt wie Neri Pozza meint, da der Vertrag von Tizian mit Bischof Pesaro vom 24. April 1519 datiert und die Gespräche von Averoldi mit Tizian wohl in den Sommer dieses Jahres zu legen sind).⁸⁷

Auch bezüglich der Haltung des Stifters gibt es Ähnlichkeiten mit dem Stifter im Gemälde Raffaels, der *Madonna von Foligno* (Abb. 33).

Ebenso erkennt Brendel in Celsus auf dem linken Flügel eine Verwandtschaft mit Leonardos *Johannes dem Täufer* im Louvre (Abb. 34) in der Weise, wie der Kopf der Figuren sich über den zeigenden rechten Arm zurückbiegt.⁸⁸

Als Vorbild zur Figur des Sebastian mag Tizian durchaus auch Mantegna gedient haben, auf dessen Sebastian Fußfragment und Säulentrommel als Maß- und Ordnungsangabe bereits nebeneinander erscheinen (Abb. 35).⁸⁹ D'Elia nennt Mantegna als den künstlerisch engsten Vorgänger von Tizians „Averoldi-Sebastian“, in der Kombination klassischer Darstellung und Gewalt als athletischen Mann im Kontrapost, umgeben von antiken Zeugnissen von Skulptur und Architektur.⁹⁰ Mantegna zeigt seinen Sebastian meist voller Pfeile, das verzerrte Gesicht zum Himmel erhoben, die Figuren stehen in der Regel aufrecht wie antike Götter oder Helden, im Gesicht den Schmerz und das Leiden ausgedrückt. Tizian dagegen wählt eine andere Lösung, um beim Betrachter antiken Heroismus eines christlichen Märtyrers zu evozieren. Er lässt den Körper mit herabhängendem Kopf sich in Schmerz winden, anstatt den Schmerz im Gesicht und die Resignation im Körper zu zeigen. Des Malers ästhetischer Sieg über die antike Skulptur drückt auch den Triumph des christlichen Märtyrers über den Paganismus und schreckliches Leiden aus.⁹¹

Die größte Beachtung aber haben die Beziehungen einiger Arbeiten Michelangelos mit dem Averoldi-Polyptychon Tizians gefunden. Der heilige Sebastian könnte wie erwähnt durch den rebellischen, aber auch den sterbenden Sklaven Michelangelos beeinflusst worden sein (Abb. 36). Dies aber nicht in imitierender Anleihe, sondern als externe Anregung.⁹² Tizian nutzt im Sebastian nicht mehr nur die im Vorbild angelegten formalen Möglichkeiten, sondern er verwandelt das Vorbild der genannten Skulpturen Michelangelos. Diese wurden 1513 geschaffen und waren im April 1516 erstmals ausgestellt. Es ist wahrscheinlich, dass Tizian schon Anfang 1516 wie erwähnt von den beiden Werken etwa über Sebastiano del Piombo Kenntnis erhielt. Zumindest in der Berliner Zeichnung Tizians (Abb. 10) ist die

⁸⁶Tasso 1976, S. 18.

⁸⁷Pozza Neri, Tiziano, Mailand 1976, S. 403.

⁸⁸Brendel 1955, S. 118.

⁸⁹Busch 2009, S. 73.

⁹⁰D'Elia 2005, S. 39.

⁹¹D'Elia 2005, S. 40. Der Autor sieht hier auch eine Stellungnahme im Paragonestreit zwischen Malerei und Skulptur.

⁹²Cole 1999, S. 82.

Stellung der Beine Sebastians der des rebellischen Sklaven sehr ähnlich.⁹³ Eine plausible Erklärung für das Zitieren Michelangelos in Tizians Sebastian ist auch die Tatsache, dass der Stifter Altobello Averoldi gelehrter Sammler war und sich mit der tradierten antiken Kunst wohl gut auskannte.

Auch im Paragonestreit hat die Figur des Sebastian und sein Bezug auf die Sklaven Michelangelos eine wichtige Funktion.⁹⁴ Der rebellische Sklave wird mit kräftigem Auftreten, Aufschauen, Muskeln dargestellt.⁹⁵ Der sterbende Sklave dagegen zeigt einen etwas weichen, massigen Oberkörper auf Beinen, die wegen ihres Zusammenknickens in der Kniegegend zerbrechlich wirken. Der Sklave scheint in sich zusammensinken.⁹⁶ Tizian gelingt es nun, beide Vorbilder miteinander zu verbinden und auch beide Schauseiten (der Skulpturen) zu verschmelzen. Unten ist Sebastian dem rebellischen Sklaven nachgebildet, die Seitenansicht ist übernommen, die dynamische Schrittstellung ist gleich, lediglich die Fußstellungen differieren darin, dass Sebastian den rechten Fuß nur mit dem Ballen aufsetzt und somit etwas labiler steht, als der rebellische Sklave.

Im Körper und dem gebundenen Arm Sebastians ist auch der Unterschied zum rebellischen Sklaven sichtbar; der Übergang zum sterbenden Sklaven wird deutlich. Der Körper ist weicher, die Muskelpartien sind weniger fest, das Fleisch hängt mehr. Noch klarer wird dies am Unterarm, der nicht mehr hochgebunden ist, sondern herabhängt. Im oberen Teil hängt der Körper Sebastians völlig und übernimmt die Charakterisierung und die Ansicht des sterbenden Sklaven. Besonders aber hängt der Kopf herab. Der rechte Arm ist nun in seiner Stellung so nur in der Vorderansicht des sterbenden Sklaven zu sehen. Grob gesagt, der obere Teil Sebastians übernimmt charakteristische Eigenschaften des sterbenden Sklaven, der untere Teil, vor allem die Beine, die des rebellischen Sklaven. Tizian erlaubt dem Betrachter also, Charakteristika eines bestimmten Körpers in einer Figur und von einer Seite zu sehen, trotzdem hat er alle Charakteristika auf einen Blick erfasst, im Gegensatz zu den Skulpturen, bei denen ein Betrachter verschiedene Seiten nur erkennen kann, wenn er um die Figur herumgeht. Tizian verwendet also den Sebastian als schlagendes Argument im Paragonestreit, dass die Malerei ebenso gut die Vielansichtigkeit bieten kann wie die Skulptur, ja sogar noch besser: er zeigt zwei Figuren in einer einzigen.⁹⁷ Tizian übertrifft also Michelangelo in doppelter Hinsicht. Die extremen Modi, die Michelangelo in zwei Figuren nebeneinanderstellt, verschränkt er in einer und stiftet damit neuen und tieferen Sinn.⁹⁸

Bei der Übernahme dieser Skulpturen Michelangelos könnte man zwei Motive unterscheiden: einmal der Bezug des Zitats auf den Stifter, zum anderen auf das übernommene Werk.

⁹³Grundmann 1987, S. 31; vgl. Tasso 1976, S. 16.

⁹⁴Busch 2009, S. 60.

⁹⁵D'Elia 2005, S. 35.

⁹⁶Grundmann 1987, S. 34.

⁹⁷Grundmann 1987, S. 35.

⁹⁸Busch 2009, S. 61.

Es ist wichtig zu wissen, dass der Auftraggeber Altobello Averoldi gleichzeitig mit dem Bild in der Brescianer Kirche auch eine Kapelle stiftete, für die das Bild ursprünglich bestimmt war und die als Grabkapelle auch für Kardinal Riario, seinen Förderer, verwendet wurde. Die beiden Sklaven Michelangelos wiederum waren für das Grab Julius II. bestimmt. Unter diesem war Averoldi zum Vizelegaten aufgestiegen. Auf diese Weise, so könnte man vermuten, wäre an das Grabmal Julius II. erinnert, Averoldis Gönner.

Aber auch ein inhaltlicher Bezug zum Juliusgrab ist denkbar. Geplant war, dass Julius II. von Engeln aus dem Sarkophag gehoben werden sollte. Die Sklaven hatten wohl hier die Funktion, die Fesselung der Seele durch den menschlichen Körper zu versinnbildlichen. Tizian hat möglicherweise das Michelangeloprojekt auf diese Weise aufgefasst. In den Sklaven wäre danach das komplementäre Gegenstück zu den Figuren zu sehen, die das Grab bekrönten. Die Sklaven repräsentieren danach die Einschränkung und Einengung, denen die Seele während des menschlichen Lebens unterworfen ist und die erst überwunden werden durch den Tod und die Auferstehung von dem Tode. Es wäre plausibel, gerade darin auch den tieferen Sinn der Übernahme in der Figur des Sebastian zu sehen, Verkörperung der Fesselung der Seele durch den Leib.⁹⁹

Auch die schon erwähnten Hinweise auf die Verwendung der Laokoongruppe zur Gestaltung der Christusfigur funktionierte von Anfang an in zweierlei Weise: als Teil einer größeren Anbetungsarbeit und als Objekt der Begierde für Kenner.

Tizian hatte wohl kleinere Statuetten der Laokoongruppe¹⁰⁰, die es ihm erlaubten, die Gruppe von der Seite zu betrachten. 1519 besuchte er Mantua und konnte die Sammlung der Isabella d'Este sehen, mit ihren beiden kleinen Bronzekopien der Laokoongruppe.¹⁰¹ Dies ist wohl auch zu sehen in Tizians *Bacchus und Ariadne* - der Satyr ist von der selben Ansicht zu sehen wie der Sebastian des Polyptychons (Abb. 4).

Die Verwandlung Laokoons in den auferstandenen Christus lässt sich sehr schön an der Rumpfbiegung und Schrägstellung des Rumpfes erkennen, der rechte Arm und die rechte Schulter fliehen nach hinten. Auch die Fortführung der Linea alba in der Stellung des Kopfes sind in beiden Figuren gut vergleichbar.¹⁰² Allerdings übernahm Tizian hier nicht den Charakter der Laokoongruppe, sondern schuf sogar ein Gegenbild der Plastik: dort den Leidenden, hier den nicht mehr Leidenden, ja sogar triumphierenden Christus.

⁹⁹Grundmann 1987, S. 55. Grundmann sieht den Bezug auf die Pest in Venedig von 1510/1512, wie in der Literatur meist angeführt, trotz der Darstellung des Rochus nur als Nebenthema, da diese 10 Jahre zurücklag und Averoldi sie nicht erlebt hat. Trotzdem war die Gefahr eines Pestausbruchs jederzeit und überall gegeben. Die Angst vor einem schnellen Tod durch die Seuche schwebte also permanent über den Menschen. Dieses existenzielle Faktum konnte also sehr wohl die Stiftung Averoldis ausgelöst haben.

¹⁰⁰Lucchesi Ragni 1999, S. 10.

¹⁰¹D'Elia 2005, S. 35. Siehe auch Fußnote 79.

¹⁰²Grundmann 1987, S. 16.

Er will damit andeuten, dass der gefesselte Sebastian, der irdische Kämpfe auszufechten und viel Leid zu ertragen hat, letztlich dank des Sieges Christi über den Tod gerettet wird. Analog gilt dies auch für Averoldi, der dank seiner Gebete und der Fürsprache der von ihm auserkorenen heiligen Beschützer ebenfalls ewiges Leben geschenkt bekommt.

Die Rückgriffe Tizians auf die Antike und Michelangelo waren zu jener Zeit in den Augen gebildeter Zeitgenossen klar ersichtlich. Tizian erwies somit dem großen Florentiner Meister zwar seine Reverenz, nutzte den Vergleich mit ihm allerdings auch dazu, die Aufmerksamkeit auf seine eigenen Verdienste als Künstler und auf die Vorteile der Malerei gegenüber der Bildhauerei im Hinblick auf eine ästhetische Wiedergabe und Ausdruckskraft zu lenken.

5. ZUSAMMENFASSUNG

In früheren Zeiten wollten sich die Menschen mithilfe von Schutzpatronen vor Krankheiten und Unbilden, denen sie unbarmherzig ausgeliefert waren, schützen. Dies konnte einmal damit geschehen, dass die Menschen sich dankbar erweisen wollten, dass sie von einer Seuche wie zum Beispiel der Pest verschont wurden und überlebten, aber auch als Darlehen, dass sie zukünftig von einer bestimmten Krankheit verschont bleiben mögen. Dieses psychologische Vorhaben, nämlich ein deletäres Schicksal, dem sie sich ausgeliefert sahen und nichts daran ändern konnten, der daraus resultierenden Verzweiflung, Leere und Einsamkeit des je Einzelnen im irdischen Jammertal, führte dazu, dass die Menschen, eingebettet in die Lehren und Vorstellungen der katholischen Kirche, sich der Hilfe von Schutzpatronen versicherten, um ihr Bitten und Flehen um Barmherzigkeit und Verschonung vor Krankheiten vor dem Allmächtigen vorzutragen. Dieses Dreiecksverhältnis – Krankheit-Schutzpatron-Stifter – und das daraus resultierende komplexe Weiheverhältnis lässt sich durch das Modell des Borromäischen Knotens (Abb. 1) sehr gut metaphorisch erhellen. Nur wenn alle Ringe intakt und ineinander verwoben sind, liegt ein funktionierendes System vor, nur wenn der Stifter durch seine Dankbarkeit und Verehrung den mächtigen Schutzpatron um seine Intercessio bei Gottvater bittet, lässt sich die unbarmherzige Natur zähmen, dank der wunderbaren, himmlischen Fürsorge Gottvaters für seine unbeugsamen Bekenner für den christlichen Glauben.

Ausgehend von den Lehren und Forderungen des Augustinismus (Näheres siehe mein eingangs erwähntes Buch)¹⁰³ bezüglich der Herstellung und Verwendung von Bildern zur Kontemplation wurden im Spätmittelalter und der Renaissance diese 3 Komponenten – Stifterfigur-Schutzpatron-Krankheit – in einem Gemälde im Sinne eines Votivbildes zusammengeführt. Auf diese Weise war es dem Stifter

¹⁰³ Goldinger Alfred, *Pro remedio animae et civitate – Studien zum Stiftungswesen in venezianischen Kirchen zu Zeiten der Pest im Quattro- und Cinquecento*, Verlag Schnell&Steiner, Regensburg, 2020, Kapitel 2 und 4.

möglich, seine Zukunft auch und insbesondere im Jenseits bereits zu Lebzeiten zu ordnen. Auch für die Nachwelt wurde so das Andenken an die Vorbildlichkeit des Stifters sichergestellt.

Am Beispiel des Averoldi-Polyptychons in der Kirche Santi Nazaro e Celso in Brescia, das von Tizian im Auftrag Altobello Averoldis, des Bischofs von Pola und päpstlichen Legaten in Venedig, 1522 fertiggestellt wurde, wird gezeigt, wie Tizian den Auftrag Averoldis gestaltet hat, wie er der Persönlichkeit des Stifters und seinen Vorstellungen von der Stiftung entsprechen konnte.

Das Polyptychon besteht aus 5 Tafeln (Abb. 2). Die mittlere Haupttafel zeigt Christus nach seiner Auferstehung aus dem Grab, auf Wolken schwebend und über den Tod triumphierend. Auf der linken Seitentafel sehen wir die beiden Namenspatrone der Kirche Nazarius und Celsus, die den Stifter Altobello Averoldi Christus, dem Garanten für die Erlösung, empfehlen.

Der Engel links oben verkündet der Gottesmutter rechts oben ihre göttliche Bestimmung.

Die rechte Tafel zeigt Sebastian, im Hintergrund auch Rochus, als Schutzpatrone gegen die Pest.

Durch die Verwendung antiker Vorbilder und auch die Zitierung zeitgenössischer Arbeiten, vor allem vom berühmtesten aller Künstler, Michelangelo, demonstriert Tizian sein überragendes Können. Er zeigt so auch, dass der Stifter Averoldi ein gebildeter Mann war, der über die Kunst der Antike und auch zeitgenössischer Kunst bestens informiert war.

Selbst wenn die Arbeit Tizians nicht direkt auf der Laokoongruppe beziehungsweise den Sklaven Michelangelos basiert, ist die künstlerische und literarische Rezeption Laokoons und der Sklaven trotzdem relevant, weil es die Haltung des Cinquecento zum Dekorativem des Ausdrucks von Schmerz und die Imitation antiker Formen und Ideale in der christlichen Kunst enthüllt.

Die Gesamtkomposition des Polyptychons erfuhr nach seiner Fertigstellung große Beachtung und Anerkennung. Insbesondere der athletische Sebastian wurde in der Folge mehrfach kopiert bzw. diente als Vorbild.

Tizian gelingt es, die drei Konstanten der Stifterdarstellungen buchstäblich als Dreieck zu formen und so dieses komplexe Geschehen der Anheimstellung des Stifters dem Betrachter nahezubringen. Wir sehen gleichsam die gesamte Erzählung der Evangelien von der Verkündigung des Kommens des Erlösers bis zur Auferstehung und Überwindung des Todes durch Christus in einem einzigen Bild dargestellt. In einer grandiosen Komposition bringt Tizian Zeit und Raum zu einem integrierenden Ganzen, er demonstriert hier die bildliche Darstellung des *nunc stans*.

Durch die kompositorische Verarbeitung aller dieser Komponenten und Aspekte konnte Tizian trotz des konventionellen Aufbaus des Altarbildes ein in sich geschlossenes, harmonisches Werk abliefern, das sowohl ruhige kontemplative Flächen, aber auch äußerst dynamische Szenen aufweist. Auch hier zeigt sich wieder Tizians *colorito* mit dem artistischen Umgang mit Farben, die den Künstler auszeichneten. Er benutzt dabei die Farben nicht nur um ihrer selbst willen, sondern unterstreicht mit ihnen die jeweilige Aussage der einzelnen Tafeln. Auch in der Anwendung von Hell-Dunkel geht er vorbildlich vor.

Geschickt setzt er dunkle Flächen kontrapunktisch gegen helle, glänzende Zonen. Er schafft so für den Betrachter die Unterscheidung zwischen natürlichem und imaginärem Licht, zwischen irdischen Geschehnissen und numinosem Ereignis.

Dem Betrachter kann es gelingen, in der Kontemplation mithilfe des Gemäldes, das Leben und Leiden Christi nachzuempfinden und Zuversicht sowohl für irdische Ereignisse als auch für das jenseitige Geschehen zu erlangen. Tizian lässt den Betrachter das christliche Kerygma nachvollziehen. Als großer Künstler erweist sich Tizian in der Anspielung an bekannte, anerkannte Meister, bei gleichzeitiger Modifikation dieser allusiven Komponenten hin zu originären Inventionen.

Man sieht hier in der Vita Tizians möglicherweise zum ersten Mal die Auseinandersetzung mit großen Meistern – Leonardo, Michelangelo, die Antike –, aber nicht nur als Inspiration, sondern als Herausforderung des inzwischen gereiften Meisters. Er zeigt ein feines Gespür im Erkennen, welche Möglichkeiten in vorhandenen älteren Motiven verborgen sind und nutzt sie nicht bloß imitierend, sondern bewusst neu gestaltend für sein eigenes Werk und präsentiert wiederum so den inhärenten Gehalt jener.

Insgesamt kann man feststellen, dass Altobello Averoldi mit diesem Werk Tizians seine eigene päpstliche Amtseinsetzung als Probst der Kirche feierte, zusammen mit den Privilegien, die er für die Kirche und sein Kapitel erhielt, seine eigene Vorstellung als päpstlicher Nuntius, seine kulturelle Geschichte. Er fügte dem bereits reichen Umfeld Brescias einen neuen, wertvollen Beitrag auf theoretischem und künstlerischem Gebiet hinzu.¹⁰⁴

In Ansehung der Hintergründe des Auftrages und Würdigung aller aufgezählten Komponenten und Faktoren des Werkes, die der Betrachter zu sehen bekommt, konstatiere ich in diesem Polyptychon Tizians zwei große Linien, die im Grunde miteinander verzahnt sind. Zum einen die soziologische mit der Nennung, Vorstellung und Anerkennung eines bedeutenden Klerikers, zum anderen die chthonische mit dem Bezug zur Natur in Form der Verschonung vor der Pest in der Zeit. Gerade diese Verknüpfung der beiden Bildstränge stellt meines Erachtens die meisterliche Leistung Tizians dar, für die das Werk im Grunde mehr Beachtung verdient hätte, als die kunsthistorische Literatur ihm zugesteht.

Tizian lieferte mit dem Averoldi-Altarbild eine famose Arbeit für einen hochstehenden Auftraggeber ab, die ihn über die Grenzen Venedigs bekannt machten und für weitere Aufträge empfahlen.

¹⁰⁴Lucchesi Ragni 1999, S. 20.

6. ANHANG

6.1 Rezeption Sebastians (der rechten Tafel) durch andere Künstler

Insbesondere die Ausführung Sebastians auf der rechten Tafel des Polyptychons machte großen Eindruck bei vielen Kennern der damaligen Zeit, zumal den Künstlern. Sie kopierten diesen Sebastian oder fertigten Stiche an.

Folgende Kopien sind bekannt:

*Kopien Sebastians*¹⁰⁵:

1. Epinal (Vogesen, Musée des Beaux Arts), Leinwand, 132 x 84 cm, Öl auf Leinwand, Giuseppe Caletti, (Abb. 37). Hier ist Sebastian an eine Säule gebunden, die Landschaft ist beträchtlich verändert, Tizians Signatur fehlt.
2. Longniddry, East Lothian, Gosford House, Earl of Wemyss and March (früher Lord Elcho), Leinwand, 162,5 x 106,7cm, die Inschrift „Ticianus faciebat 1522“ belegt klar, dass diese Kopie auf dem Bresciabild basiert.
3. Longniddry, East Lothian, Gosford House, Earl of Wemyss and March, eine weitere kleine Skizze des Brescia-Sebastians, 76,2 x 30,5cm, unbekannter Meister des 17. Jahrhunderts.
4. Rom, Villa Madama, Leinwand, 182 x 114 cm, wahrscheinlich aus der Zambeccari Kollektion, Bologna.
5. Troyes, Musée des Beaux-Arts, 145 x 104 cm, Öl auf Leinwand, Giuseppe Caletti (Abb. 38).
6. Coccalgio, Chiesa di Santa Maria Nascente, 155,5 x 85,5 cm, Öl auf Leinwand, unbekannter Meister des 17. Jahrhunderts.
7. Irma, Chiesa della Santissima Trinità, 190 x 115 cm, Öl auf Leinwand unbekannter Meister des 17. Jahrhunderts
8. Brescia, Collezione Rag. Agostino Dosselli, 65 x 41 cm, Öl auf Leinwand, unbekannter Meister des 17. Jahrhunderts.
9. Sotheby's, London, 94,5 x 71,5 cm, unbekannter Meister des 17. Jahrhunderts.
10. Galleria Tosio, Brescia, Öl auf Leinwand, unbekannter Meister der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.
11. Sibiu, Museo Brickenthal, Anonymus.
12. Mercato antiquario, Paris, Ile-de-France, Anonymus (Abb. 39), 16./17. Jhdt., ehemals aus der Sammlung Karls II., London.

¹⁰⁵Wethey Harold, *The Paintings of Titian*, Bd. 1, *The Religious Paintings*, London 1969, S. 125 ff. sowie Lucchesi Ragni Elena, *Le vicende del polittico*, in: *Il Polittico Averoldi di Tiziano restaurato*, Brescia 1991, S. 111ff.

Verlorene Kopien Sebastians:

1. Blenheim, Duke of Marlborough, Leinwand, 165 x 114,3 cm, Öl auf Leinwand, Anonymus, aus der Michieli Collection, Blenheim sale, London, Christie's, 1866.
2. Brescia, Lechi Collection, von Crowe und Cavalcaselle 1877 Pietro Rosa zugesprochen, 192 x 102 cm, Öl auf Leinwand.
3. Brescia, Tosi Collection, auch Moretto zugesprochen von Crowe/Cavalcaselle 1877.
4. Liechtenstein Sammlung, 171 x 70 cm, Öl auf Leinwand, wahrscheinlich von der Fenaroli Collection, Brescia (C.C.1877).
5. London, Whitehall Palace, Collection of Charles I, 190,5 x 99 cm, an Webb verkauft 1649 für 6 Pfund.
6. Mailand, Collezione del Grand'Ufficiale Pasquini, Öl auf Leinwand, unbekannter Meister der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

1857 notierte Cavalcaselle ein Interesse Rubens an dem Altarbild und schreibt, er, Rubens, habe den Christus kopiert.¹⁰⁶

6.2. Literaturverzeichnis

Aurenhammer H. Hans, Künstlerische Neuerung und Repräsentation in Tizians „Pala Pesaro“, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. XL, Wien 1987.

Averoldo Giulio Antonio, Le scelte pitture di Brescia additate al forestiere, Brescia 1700.

Battistini Matilde/Impelluso Lucia, Das große Bildlexikon der Symbole und Allegorien, Berlin 2012.

Bohde Daniela, Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians, Diss. Universität Hamburg 2002.

Brendel Otto J., Borrowings from Ancient Art in Titian, in: The Art Bulletin, Bd.37, Nr. 2 (Jun., 1955), S. 113-126.

Burke Peter, Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung, Berlin 1985.

Busch Werner, Das unklassische Bild: von Tizian bis Constable und Turner, C.H.Beck 2009.

Campori Giuseppe, Tiziano e gli Estensi, in: Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti, Florenz 1874, Bd. 27, S. 581-620.

Castellini Paola, La capella della Vergine nella chiesa di S. Giovanni Evangelista a Brescia, in: La Pittura e la miniatura del Quattrocento a Brescia, Rossi Marco (Hg.), Mailand 2001.

Chizzola Luigi, Le Pitture e sculture di Brescia, Venedig 1760.

¹⁰⁶Lucchesi Ragni, 1991, S. 99.

- Cole Bruce**, Titian and Venetian Painting 1450-1590, Westview Press, Boulder 1999.
- Crawford Raymond**, Plague and Pestilence in Literature and Art, Oxford 1914.
- Crowe Joseph Archer, Cavalcaselle Giovan Battista**, Tizian Leben und Werke, Leipzig 1877.
- Crowe Joseph Archer, Cavalcaselle Giovan Battista**, Life and Times of Titian, Bd. 1, London 1881.
- D'Elia Una Roman**, The poetics of Titian's Religious Paintings, Cambridge University Press 2005.
- De Vecchi Pierluigi (Hg.)**, I colori del tempo. Un percorso nella pittura italiana attraverso venticinque capolavori dal XIV al XVIII secolo, Compagnia di San Paolo 1999.
- Dolce Lodovico**, Aretino oder Dialog über Malerei, Hg. Eitelberger von Edelberg, Wien 1871
- Fè d'Ostiani Luigi Francesco**, Storia tradizione e arte nelle vie di Brescia, Brescia 1971.
- Ferrari Giulia**, Le collezioni Averoldi tra arte e archeologia, Tesi di Laurea, Università Ca' Foscari Venezia 2012.
- Fischel Oskar**, Tizian. Des Meisters Gemälde, Stuttgart 1907.
- Fischel Oskar**, The work of Titian, New York 1913.
- Frey Dagobert**, Das religiöse Erlebnis bei Tizian, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd.1, 1959.
- Gilbert Creighton E.**, Some Findings on Early Works of Titian, in: The Art Bulletin, Bd. 62, Nr. 1 (Mar., 1980), S. 36-75.
- Goffen Rona**, Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian, Yale University Press 2005.
- Goldinger Alfred**, Pro remedio animae et civitate – Studien zum Stiftungswesen in venezianischen Kirchen zu Zeiten der Pest im Quattro- und Cinquecento, Regensburg 2020.
- Gronau Georg**, Tizian, Berlin 1900.
- Grundmann Stefan**, Tizian und seine Vorbilder. Erfindung durch Verwandlung, Wien 1987.
- Hirn Yrjö**, The Sacred Shrine, Boston 1957.
- Hood William/Hope Charles**, Titian's Vatican Altarpiece and the Pictures Underneath, in: The Art Bulletin, Bd. 59, Nr. 4 (Dec., 1977). S. 534-552.
- Humfrey Peter**, The altarpiece in renaissance venice, Yale University Press 1993.
- Humfrey Peter**, Tizian, Berlin 2007.
- Knackfuß Hermann**, Tizian, Bielefeld & Leipzig 1905.
- Lucchesi Ragni Elena/Agosti Giovanni**, Il polittico Averoldi di Tiziano restaurato, Brescia 1991.
- Mayer August L.**, Two Pictures by Titian in the Escorial, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, Bd. 71, Nr. 415 (Oct., 1937). S. 176-179+183.
- Nova Alessandro**, La pittura nei territori di bergamo e Brescia nel Cinquecento, in: La pittura in Italia. Il Cinquecento, Milano 1987.
- Pallucchini Rodolfo (Hg.)**, Tiziano e il manierismo europeo, Florenz 1978.
- Philipps Claude**, The Earlier Work of Titian, London 1897.
- Pozza Neri**, Tiziano, Mailand 1976.

- Ricketts Charles**, Titian, London 1910.
- Rosand David**, Titians Saint Sebastians, in: *Artibus et Historiae*, Bd. 15, Nr. 30 (1994), S. 23-39.
- Rosand David**, Titian's Light as Form and Symbol, in: *The Art Bulletin*, Bd. 57, Nr. 1 (Mar., 1975), S. 58-64.
- Rosand David**, Titian in the Frari, in: *The Art Bulletin*, Bd. 53, Nr. 2 (Jun., 1971), S. 196-213.
- Rossi Ottavio**, *Elogi storici di Bresciano illustri*, 1620.
- Salo Alessandro**, *Pitture ed altri oggetti di belle arte di Brescia*, Brescia 1834.
- Tabor Margaret E.**, *The Saints in Art*, New York 1913.
- Tassi Roberto**, *Tiziano. Il polittico Averoldi in San Nazaro*, Brescia 1976.
- Tietze Hans**, *Tizian Leben und Werk*, Wien 1936.
- Tsaneva Maria**, *Titian: 130 Paintings and Drawings*, 2014.
- Venturi Adolfo**, *Storia dell'arte italiana*, Mailand 1901-1940.
- Wethey Harold**, *The Paintings of Titian*. Bd 1, *The Religious Paintings*, London 1969.

6.3. Bildverzeichnis



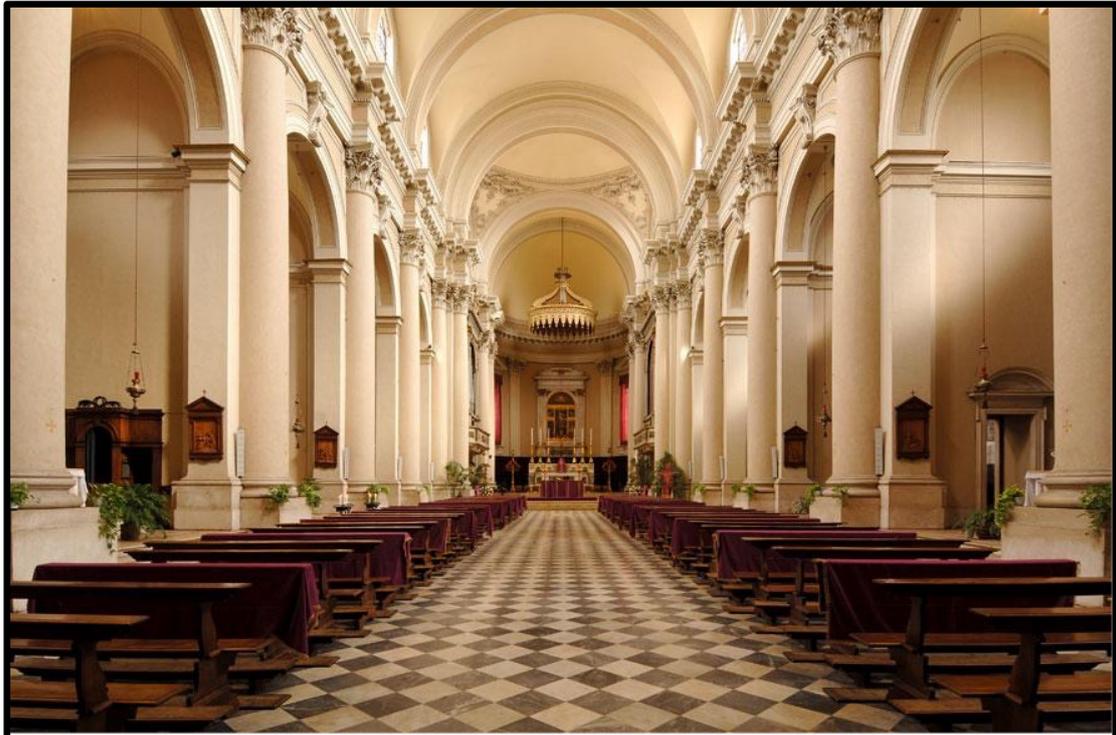
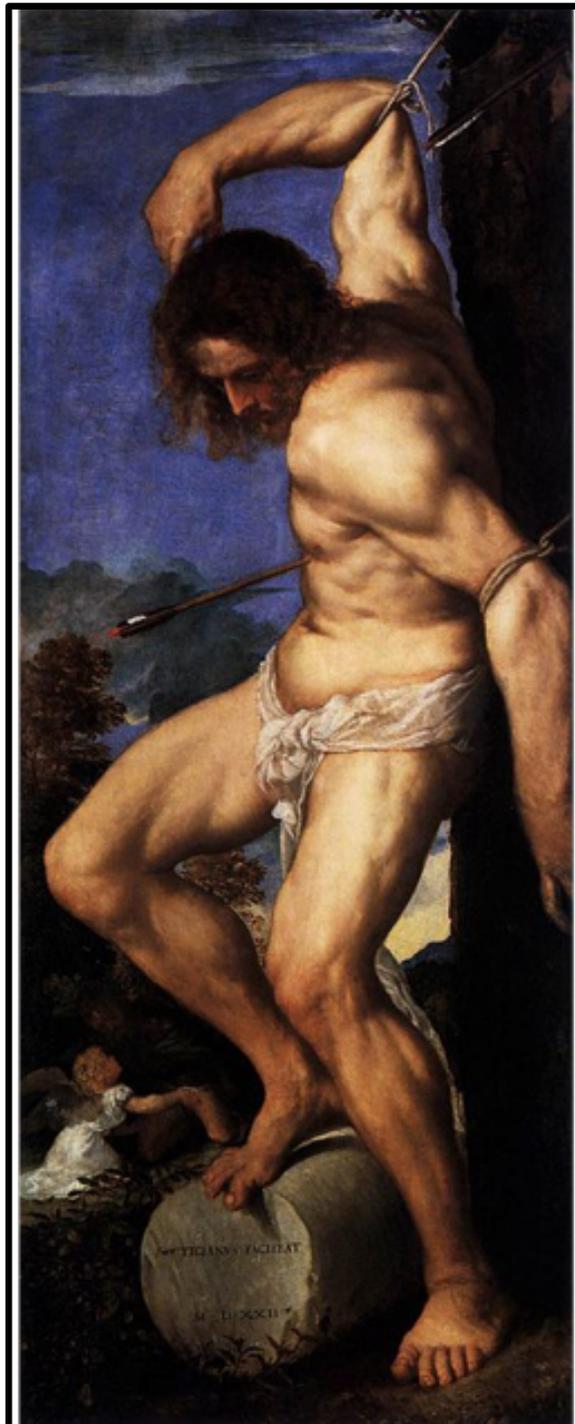


Abb. 3 Kirche Santi Nazaro e Celso mit Hauptaltar, Brescia



**Abb. 4 Tizian, Averoldi-Polyptychon,
Detail Bildtafel rechts, Sebastian**



**Abb. 5 Palma il Vecchio, Heilige Barbara-Polyptychon,
1523-1525, Venedig, Santa Maria Formosa**



**Abb. 6 Tizian, Averoldi-Polyptychon,
Detail Mitteltafel, Christi Auferstehung**



Abb. 7 Tizian, Pala Gozzi, 1520, Ancona, Museo Civico



**Abb. 8 Tizian, Averoldi-Polyptychon,
Detail linke Bildtafel mit Nazarius,
Celsus und Stifter Averoldi**



**Abb. 9 Tizian, Averoldi-Polyptychon,
Detail Ring Averoldi links und Wappen Kardinal Riario rechts**



**Abb. 10 Tizian, Vorzeichnung Sebastian zum Averoldi-
Polyptychon, 1519, Berlin, Kupferstichkabinett**



Abb. 11 Tizian, Vorzeichnung Sebastian zum Averoldi-Polyptychon, 1519, Frankfurt a.M., Städel-Museum



Abb. 12 Tizian, Averoldi-Polyptychon,
Detail Register oben links Erzengel Gabriel

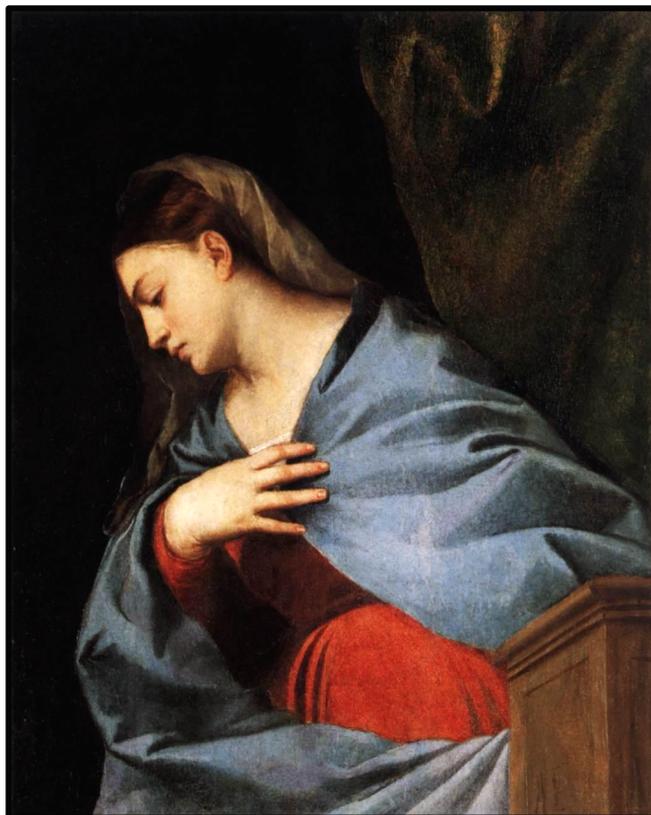


Abb. 13, Tizian, Averoldi-Polyptychon, Detail Register
oben rechts Mariä Verkündigung



Abb. 14 Francesco Francia, Porträt Bischof Averoldi, 1505, Washington, National Gallery of Art



Abb. 15 Tizian, Madonna dei Frari, 1535, Rom, Pinacoteca Vaticana



Abb. 16 Tizian, Der heilige Markus mit den heiligen Cosmas und Damian, Rochus und Sebastian, 1510, Venedig, Santa Maria della Salute

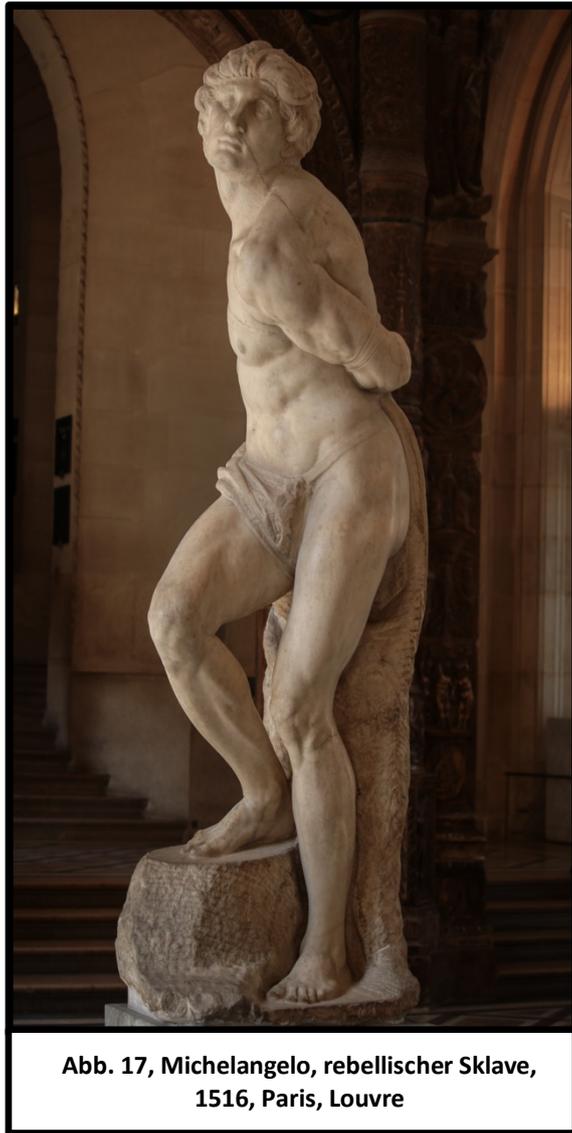


Abb. 17, Michelangelo, rebellischer Sklave, 1516, Paris, Louvre



Abb. 18 Tizian, Averoldi-Polyptychon, Detail rechte Tafel mit Signatur



Abb.19 Tizian, Pietà, 1570-1576, Venedig, Galleria dell'Accademia



Abb. 20 Athanadoros, Hagesandros, Polydoros,
Laokoongruppe, 2. Hälfte des 1. Jhdt. v. Chr.,
Rom, Vatikanische Museen



**Abb. 21 Raffael, Transfiguration, 1518-1520,
Rom, Vatikanische Museen**



**Abb. 22 Raffael, Befreiung des heiligen Petrus, 1513-1515,
Rom, Apostolischer Palast**



**Abb. 23 Tizian, Mariä Himmelfahrt
(Assunta), 1516-1518, Venedig,
Basilika di Santa Maria Gloriosa dei Frari**



Abb. 24 Tizian, Mariä Verkündigung, 1563-1566, Venedig, Chiesa di San Salvador

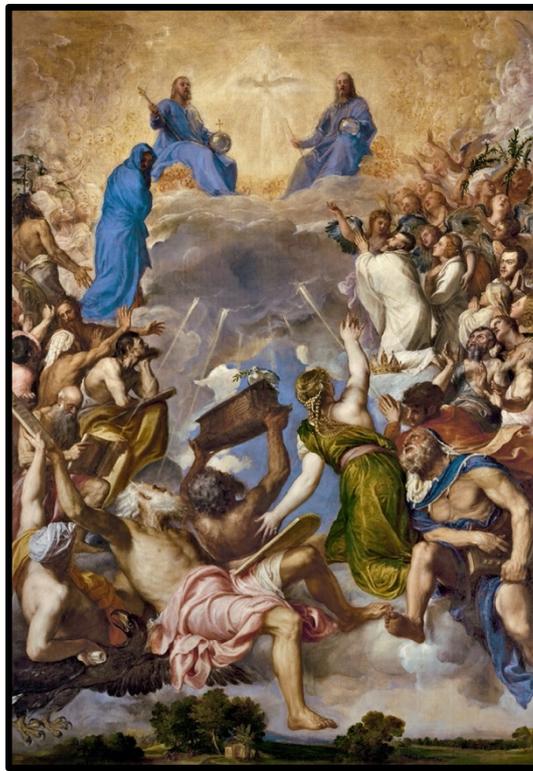


Abb. 25 Tizian, La Gloria, 1551-1554, Madrid, Museo del Prado



**Abb. 26 Tizian, Pala Pesaro, 1519-1526,
Venedig, Santa Maria Gloriosa dei Frari**



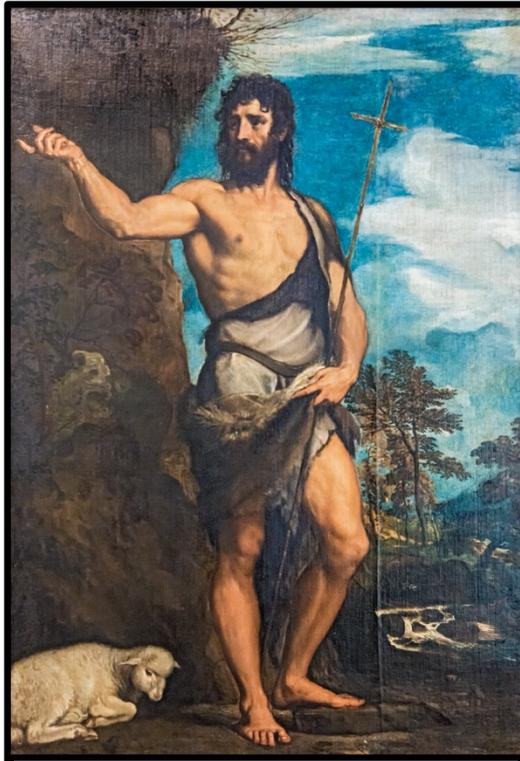
**Abb. 27 Tizian, Auferstehung Christi, 1543,
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche**



Abb. 28 Tizian, Zwei Satyre in einer Landschaft, 1505-1510, New York, The Metropolitan Museum of Art-Silberman Collection



Abb. 29 Tizian, Grablegung Christi, 1525, Paris, Louvre



**Abb. 30 Tizian, Johannes der Täufer, 1540,
Venedig, Galleria dell'Accademia**



**Abb. 31 Tizian, Heiliger Christophorus,
1524, Venedig, Palazzo Ducale**



**Abb. 32, Tizian, Transfiguration, 1560,
Venedig, Chiesa San Salvador**



**Abb. 33 Raffaello, Madonna di Foligno, 1512,
Rom, Pinacoteca Vaticana**



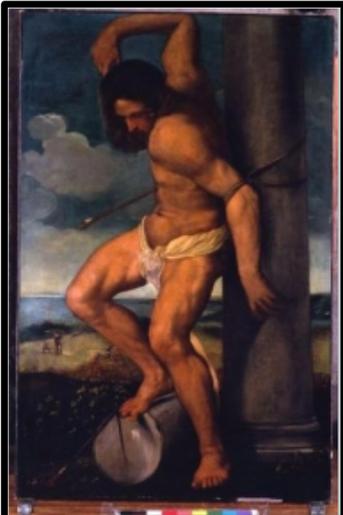
Abb. 34 Leonardo da Vinci, Johannes der Täufer, 1513-1516, Paris, Louvre



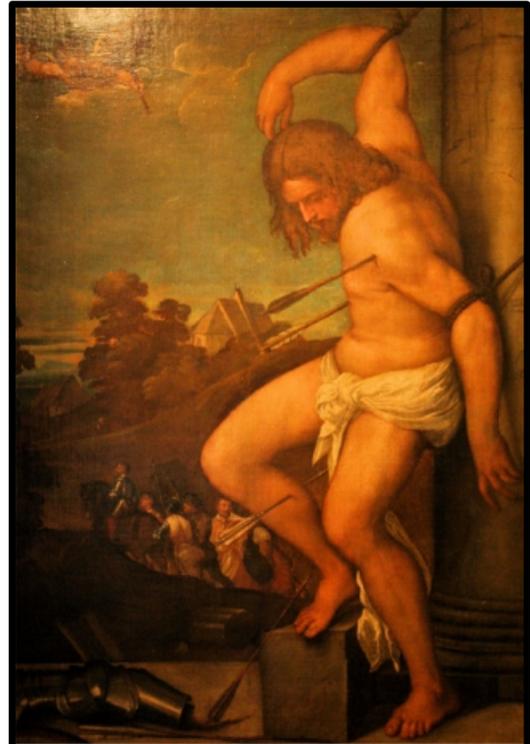
Abb. 35 Andrea Mantegna, Der heilige Sebastian, um 1470, Wien, Kunsthistorisches Museum



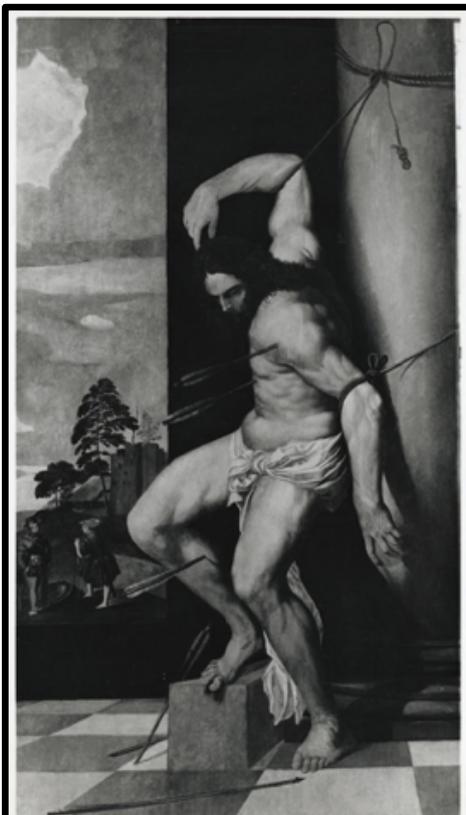
Abb. 36 Michelangelo Buonarroti, sterbender Sklave, 1513-1515, Paris, Louvre



**Abb. 37 Giuseppe Caletti,
Heiliger Sebastian, Epinal,
Musée départemental
d'Art ancien et
contemporain**



**Abb. 38 Guiseppe Caletti,
Le Martyr de Saint Sébastien, vor 1660, Troyes,
Musée Saint Loup**



**Abb. 39 Anonymus, Heiliger Sebastian,
Paris, Mercato antiquario,
Ile-de-France
(ehemals Sammlung Karls II., London)**

6.4 Bildnachweis

Abb. 1.: Wikipedia Commons, CC-PD-Mark, Jim.belk ,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=9838316>

Abb. 2: Tizian, Averoldi-Polyptychon, in: Wikimedia Commons, CC-PD-Mark,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Polittico_averoldi_01.jpg

Abb. 3: Kirche Santi Nazaro e Celso mit Hauptaltar in Brescia

Abb. 4: Tizian, Averoldi-Polyptychon, Detail Bildtafel rechts, Sebastian, in: Wikimedia Commons, CC-PD-Mark, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Politto_averoldi_02.jpg

Abb. 5: Palma il Vecchio, Polyptychon Heilige Barbara, in: Wikipedia Commons, CC-PD-Mark,
https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Santa_Maria_Formosa,_capella_laterale,_opere_di_Palma_il_Vecchio.jpg

Abb. 6: Tizian, Averoldi-Polyptychon, Detail Mitteltafel, Christi Auferstehung, in: Wikimedia Commons, CC-PD-Mark, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Titian_-_Polyptych_of_the_Resurrection_-_Resurrection_-_WGA22782.jpg

Abb. 7: Tizian, Pala Gozzi, in: Wikimedia Commons, CC-PD-Mark,
https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Tizian_042.jpg

Abb. 8: Tizian, Averoldi-Polyptychon, Detail Bildtafel links, in: Wikimedia Commons, CC-PD-Mark,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tizian_005.jpg

Abb. 9; Tizian, Averoldi-Polyptychon, Detail Bildtafel links Ausschnittvergrößerung Averoldis Ring sowie Wappen Kardinal Riario

Abb. 10: Tizian, Vorzeichnung zum Sebastian im Averoldi-Polyptychon, in: Zeno.org, Public Domain,
<http://www.zeno.org/nid/20004327950>

Abb. 11: Tizian, Vorzeichnung Sebastian zum Averoldi-Polyptychon, in: Wikipedia Commons, CC-PD-Mark,
https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Tizian,_Studie_f%C3%BCr_den_heiligen_Sebastian_des_Hochaltars.gif

Abb. 12: Tizian, Averoldi-Polyptychon, Detail Register links oben, in: Wikipedia Commons, CC-PD-Mark, https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Tizian_004.jpg

Abb. 13: Tizian, Averoldi-Polyptychon, Detail Register oben rechts Mariä Verkündigung

Abb. 14: Francesco Francia, Porträt Bischof Averoldi, in: National Gallery of Art, Open Access image, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41679.html>

Abb. 15: Tizian, Madonna di san Niccolo dei Frari, in: Zeno.org, Public Domain,
<http://www.zeno.org/nid/20004326849>

Abb. 16: Tizian, Der heilige Markus mit Heiligen, in: Wikimedia Commons, CC-PD-Mark, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Titian_-_St_Mark_Enthroned_with_saints_-_WGA22765.jpg

Abb. 17: Michelangelo, rebellischer Sklave, in: Wikimedia Commons, CC-BY-Sa 3.0, Jörg Bittner Unna, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=38984688>

Abb. 18: Tizian, Averoldi-Polyptychon, Detail Sebastian Vergrößerung

Abb. 19: Tizian, Pietà, in: Wikipedia Commons, CC-PD-Mark, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15501478>

Abb. 20: Laokoogruppe, in: Wikimedia Commons, CC.BY.Sa 4.0, Livio Andronico, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=38764989>

Abb. 21: Raffael, Transfiguration, in: Wikimedia Commons, CC.BY.SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=43522641>

Abb. 22: Raffael, Befreiung des heiligen Petrus, in: Wikipedia Commons, CC-PD-Mark, https://de.m.wikimedia.org/wiki/Datei:Taphael_-_Deliverance_of_Saint_Peter.jpg

Abb. 23: Tizian, Assunta, in: Wikimedia Commons, CC-PD-Mark, https://commons.wikimedia.org/wiki/File/Tizian_041.jpg

Abb. 24: Tizian, Mariä Verkündigung, in: Wikimedia Commons, CC-BY-SA 4.0, Didier Descouens, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Salvador_Interno_-_Annunciazione_del_Signore-Tiziano.jpg

Abb. 25: Tizian, La Gloria, in: Wikimedia Commons, CC-PD-Mark, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=8851954>

Abb. 26: Tizian, Pala Pesaro, in: Wikimedia Commons, CC-BY-Sa 4.0, Didier Descouens, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frari_\(Venice\)_nave_left_-_Altar_of_adonna_di_Pesaro.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frari_(Venice)_nave_left_-_Altar_of_adonna_di_Pesaro.jpg)

Abb. 27: Tizian, Auferstehung Christi, in: Wikipedia Commons, CC-PD-Mark, https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Titian_-_The_Resurrection_-_WGA22808.jpg

Abb. 28: Tizian, Zwei Satyre, in: Metropolitan Museum of Art, New York, Public Domain, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337067>

Abb. 29: Tizian, Grablegung Christi, in: Zeno.org, Public Domain, <https://www.zeno.org/nid/20005326946>

Abb. 30: Tizian, Johannes der Täufer, in: Wikipedia Commons, CC-PD-Mark, Didier Descouens, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=57571379>

Abb. 31: Tizian, Heiliger Christophorus, 1524, Venedig, Palazzo Ducale, in: Wikimedia Commons CC-PD-Mark, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=14963436>

Abb. 32: Tizian, Transfiguration, in: Wikimedia Commons, CC-PD-Mark, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Titian_Transfiguration_c1560_SanSalvador.jpg

Abb. 33: Raffael, Madonna di Foligno, in: Wikipedia Commons, CC-PD-Mark, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3577029>

Abb. 34: Leonardo da Vinci, Johannes der Täufer, in: Wikimedia Commons, C-PD-Mark, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15707724>

Abb. 35: Andrea Mantegna, Der heilige Sebastian, in: Wikipedia Commons, CC-PD-Mark, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=154569>

Abb. 36: Michelangelo, sterbender Sklave, in: Wikimedia Commons, CC-BY-SA 3.0, Jörg Bittner, https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:%27Dying_Slave%27_Michelangelo_JBU001.jpg

Abb. 37: Giuseppe Caletti, Heiliger Sebastian, Epinal, Musée départemental d'Art ancienet contemporain

Abb. 36: Giuseppe Caletti, Le Martyr de Saint Sébastien, in: Wikimedia Commons, CC-PD-Mark, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=67184328>

Abb. 37: Anonymus, Heiliger Sebastian. Paris, Mercato antiquario, Il-de-France