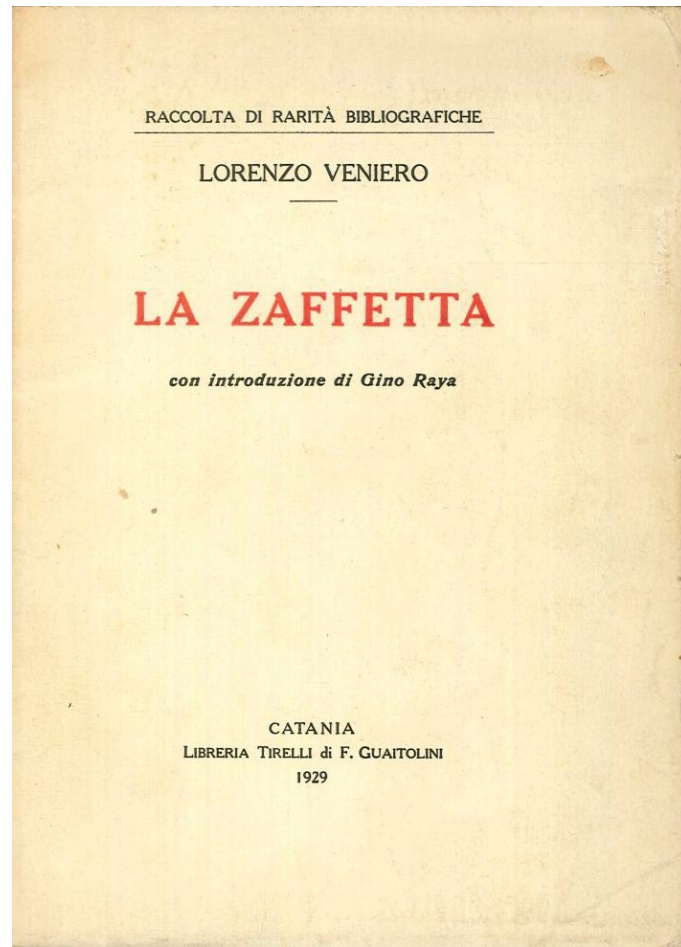


## Trentuno



Lorenzo Veniero, *La Zaffetta*  
hrsg. von Gino Raya, Catania 1929

Lorenzo Venieros oder Veniers Werk *Il Trentuno della Zaffetta* erschien 1531. 1861 wurde es in einer limitierten Sammlerausgabe in Paris veröffentlicht und im Vorwort als »satirisches Gedicht« bezeichnet. Fast vierhundert Jahre nach der Erstauflage erschien es mit einer Einleitung von Gino Raya in einer kritischen Ausgabe unter dem Titel *La Zaffetta* und dem Verfassernamen Lorenzo Veniers (Catania 1929); Raya erklärte dort, auch wenn keine Briefe und keine Gerichtsakten erhalten seien, die den Trentuno, den Einunddreißiger, an der Zaffetta belegen, habe das Ereignis Zeitzeugen zufolge im April 1531 in Chioggia stattgefunden. Spätere Forschungen gehen ebenfalls davon aus, das Verbrechen sei im Auftrag des Text-Autors Lorenzo Venier 1531 verübt worden, und meinen, der Name gehe nicht auf die Zahl der Teilnehmer zurück, sondern auf das Jahr des Geschehens; die Bezeichnung *trentuno* für eine Gruppenvergewaltigung ist jedoch bereits 1523 dokumentiert und von anderen Männergruppen vollzogen worden, besonders an Kurtisanen, so Rita Casagrande di Villaviera (*Le cortigiane veneziane nel Cinquecento*, Mailand 1968). Beim *trentuno reale*, was sowohl wirklicher als auch, besonders zynisch, königlicher Trentuno bedeuten kann, sollen

sich neunundsiebzig oder achtzig Männer an einer Frau vergangen haben. Die Bezeichnung *trentuno* geht womöglich auch auf ein derbes gleichlautendes Dialektwort für den Hintern zurück.

Die Debatte, ob das von Venier geschilderte Verbrechen nicht fiktional sein könnte, wurde wieder aufgegriffen von Antonio Barzaghi (*Donne o Cortigiane? La Prostituzione a Venezia. Documenti di Costume dal XVI al XVIII secolo*, Verona 1980).

Guido Ruggiero (*The Boundaries of Eros: Sex, Crime and Sexuality in Renaissance Venice*, Oxford 1989) belegte jedoch, dass Gruppenvergewaltigungen im Venedig der Renaissance üblich waren und aus naheliegenden Gründen nie zur Anzeige kamen: Der patriarchale Rat der Vierzig hatte darüber zu befinden. Auch im sogenannten normalen Sexualleben spielte Gewalt nach Ruggiero eine Rolle: »Werbung und Sexualität enthielten immer einen beträchtlichen Grad an brutaler Direktheit. Es war nicht untypisch, dass eine Beziehung mit einer Vergewaltigung begann, sich zu einem Eheversprechen hin bewegte und dann fortgesetzt wurde als Affäre. Man nimmt an, dass Heirat tatsächlich oft das Ergebnis solcher brutaler Direktheit war.« (S. 31)

Wenn die Schuldbeweise nicht ausreichten, lag das Strafmaß im Ermessen des Richters. Was das in einer männerdominierten Gesellschaft hieß, war klar.

Daniela Bohde schreibt in *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians* (Diss. Hamburg 1998, Emsdetten und Berlin 2002): »Die junge Kurtisane Angela del Moro, mit der Tizian persönlich bekannt war, ist durch ein über hundertstrophiges Gedicht berühmt geworden, *Il Trentuno della Zaffetta*, das ihre Vergewaltigung durch eine Horde von achtzig Männern preist. Dieser Text Lorenzo Veniers, der keine reine Fiktion ist, reiht sich in eine Folge misogynen pornographischer Schriften ein, die in den dreißiger Jahren in Venedig erschienen. Ihr Thema sind die Kurtisanen, die als ekelhafte, stinkende Körper denunziert werden, voller Pusteln, Beulen und Exkremete. Die Kurtisanen – so erfährt man – betrügen ihre Freier und rauben sie aus. Etliche dieser Texte haben eine katalogartige Struktur und beziehen sich auf in der Zeit bekannte Kurtisanen. Dabei reklamieren sie für sich eine moralische Perspektive.

Das gilt auch für *Il Trentuno della Zaffetta*, dessen Autor Venier aus einer der vornehmsten italienischen Familien kam. [Anmerkung Lea Singer: Als Anlass für die Misshandlung der venezianischen Prostituierten nennt Venier die Kränkung eines adligen Kunden. Der Text stellt die Tat als gerechte Strafe für eine betrügerische, anmaßende Frau dar, die die Hierarchie zwischen einem Patrizier und einer Prostituierten nicht respektiere, und gibt vor, der Rettung junger Männer zu dienen.]

Wohl bald nach Aretinos Ankunft in Venedig 1527 schloss sich der junge Patrizier Venier dem Autor der »Hurengespräche« [Der erste Teil der *Huren- = Kurtisanengespräche* (= *Ragionamenti = Sei giornate*) erschien erst sieben Jahre später, der zweite (= *Dialogo*) erst neun Jahre danach] an und produzierte eigene pornographische Texte.

Schon 1888 hat Alessandro Luzio auf die Textstelle hingewiesen, die die Identität Veniers mit dem abgewiesenen Kunden belegt. [...] Darüber hinaus hat Pietro Zorzanello Indizien vorgelegt, die wahrscheinlich machen, dass auch die Vergewaltigung nicht fiktiv war, sondern tatsächlich stattfand, wenn auch nicht genauso wie im Gedicht beschrieben.« (S. 120–121)

Peter Feldbauer und John Morissey betonen ebenfalls das hohe Gewaltpotential im Venedig dieser Zeit (*Venedig 800–1600. Wasservögel als Weltmacht*, Wien 2002): »Trotz des engmaschigen Systems von Polizeikräften zur Aufrechterhaltung der öffentlichen Sicherheit gab es zahlreiche Sexualverbrechen. Anscheinend war keine Frau – mit Ausnahme wohlbehüteter Patrizierinnen – auf der Straße und auch im eigenen Haus vor männlicher Gewalt sicher. Das betraf vor allem Sklavinnen, Arbeiterinnen, aber auch Frauen aus den besser gestellten Schichten der *popolani*. Die sonst so konsequente venezianische Rechtsprechung zeigte sich bei Sexualdelikten milde.« (S. 114)

Daniela Rossi schreibt in *Come tenere sotto controllo le cortigiane: il Trentuno della Zaffetta di Lorenzo Venier e la politica veneziana nei confronti del sesso* (in: Allison Mary Levy (Hrsg.): *Sesso nel Rinascimento: pratica, perversione e punizione nell'Italia rinascimentale*, Mailand 2009, S. 229–244): »Dieses Ideal [der ehelichen Liebe und Sexualität] entsprach nicht der Wirklichkeit. In vielen Fällen blieben die Männer aus der Aristokratie lange nach der Pubertät Junggesellen. [...] Die Vierzig [= Rat der Vierzig] schlossen ein Auge bei Sexualverbrechen, wenn sie Frauen aus den unteren Klassen betrafen, besonders wenn sie von Adligen begangen wurden.« (S. 230)

»Das Gedicht [von Lorenzo Venier] empfiehlt literarisch, wie adlige Männer auf die wachsende Macht der Kurtisanen antworten sollen, wenn sie sich dadurch bedroht fühlen. [...] Das Machwerk von Lorenzo Venier zieht diese Bestrafung durch eine Serie von gewalttätigen Bildern und obszöne Sprache ins Lächerliche und macht auf diese Weise eine widerrechtliche Gegenkultur offensichtlich.« Rossi sieht in dem Text »eine metaphorische Vergewaltigung, die jene reale widerspiegelt, die sie beschreibt« (S. 233).

Manche Äußerungen zu diesem Fall erstaunen.

1913 schrieb der Venier-Forscher Leone Dalla Man (*Un discepolo di Pietro Aretino. Lorenzo Venier e i suoi poemetti osceni*, Ravenna 1913, S. 13 und S. 145), der Trentuno sei »ein etwas lang geratener Scherz« gewesen, eine »würdige Züchtigung ihrer [Angelas] ausgesuchten Widerwärtigkeit«, mutig habe Venier dagegen Widerstand geleistet, seine moralisch-erzieherischen Absichten rehabilitierten die Gruppenvergewaltigung.

Der Historiker Alvise Zorzi, Mitglied einer alten venezianischen Familie von *nobili*, schrieb in seinem Buch *Canal Grande* (Mailand 1991, deutsch: *Canal Grande. Biographie einer Wasserstraße*, Hildesheim 1993, S. 241): »Doch ein fröhliches intimes Abendessen, bei dem es »ein paar Fasane und noch allerlei anderes« gab, teilten Piero und Tizian mit der Signora Angela Zaffetta, einer Kurtisane von bestem Ruf, die Opfer einer Satire von Lorenzo Venier wurde, der sich brüstete, sie

(vielleicht nur mit Worten) gezwungen zu haben, zum Spaß [Zorzi schreibt wirklich »zum Spaß«] mit einunddreißig Kunden in einer einzigen Nacht Geschlechtsverkehr zu haben.«

Vergewaltigungen wurden in der patriarchalen Gesellschaft Venedigs als kleineres Verbrechen geahndet, anders als Mord, Raub, Diebstahl oder Einbruch. Einzige Ausnahme bildete der Kindesmissbrauch, wobei die Kindheit mit zwölf, offiziell mit vierzehn endete.

Generell galt Vergewaltigung nur als Verbrechen, wenn das Opfer jungfräulich war oder verheiratet. Prostituierte und Kurtisanen besaßen also keinerlei Rechtsschutz im Fall der Vergewaltigung; die Klage einer Kurtisane oder ihres Vaters gegen einen adligen Vergewaltiger war von vornherein aussichtslos.

Die *Quarantia criminal* war die wichtigste Strafbehörde. Für einige Delikte aber, wie Hochverrat und die Bestrafung von Adligen, war in erster und letzter Instanz der Rat der Zehn zuständig, der Adlige nur selten so verurteilte, wie es in vergleichbaren Fällen mit Bürgerlichen geschehen wäre. Die Befugnisse der verschiedenen Verwaltungsbehörden waren groß, was Bestrafungen und Strafmaß anging. So durfte das Gesundheitsamt, der *Magistrato alla sanità* die Todesstrafe verhängen.

Und so erließ die *Quarantia*, der Rat der Vierzig, am 5. Mai 1519, als Angela vier Jahre alt war, das Urteil gegen Spieler, unter denen auch ein Priester war, die in der Osteria del Bo in Rialto geflucht hatten. Sie wurden an Bord eines Schiffes den Canal Grande entlang gefahren und mussten dabei eine Kappe tragen, auf der ein Teufel aufgemalt war, während der Kommandant den Schuldspruch verkündete. Dort wo sie geflucht hatten, wurde ihnen die Zunge abgeschnitten, zwischen den Säulen der Piazzetta wurden ihnen die Augen ausgestochen und die rechte Hand abgehackt. Doch die Tagebücher der Zeitgenossen belegen, dass man in Venedig weiterhin noch mehr fluchte als in Florenz.

Homosexuelle wurden enthauptet und dann verbrannt, dennoch stieg ihre Zahl stetig an.

## Lorenzo Venier (1510–1550)

Die Familie Venier, eine der ältesten und mächtigsten der Republik, besaß in Venedig mehrere Grundstücke, die direkt am Canal Grande lagen. Der gotische Palast des Familienzweigs San Vio stand dort, wo der Rio di Toresele in den Canal Grande mündet, also auf dem Dorsoduro; in der benachbarten Gasse und im benachbarten Kanal sind noch Überreste des Prachtbaus zu sehen. Der war wegen eines Neubaus abgerissen worden, der nie vollendet wurde und bei den Venezianern Maifinìo hieß, der niemals Beendete. Nur das Erdgeschoss wurde fertiggestellt, darin ist die Guggenheim Collection untergebracht. Die Bezeichnung Palazzo Venier dei Leoni rührt daher, dass die Venieri angeblich im Gartenareal einen Löwenkäfig aufgestellt hatten.

Veniers *La Puttana errante* hatte dem Verfasser, der seinen Namen hier nicht nannte, den Ruf als pornographischer Autor eingebracht; Venier war wütend, dass dieses Werk Aretino zugeschrieben wurde; der *Trentuno della Zaffetta* sollte diese Scharte auswetzen.

Venier war bei Gericht kein Unbekannter.

Daniela Bohde (Anm. 286, S. 391): »Gewalt gegen Kurtisanen war in Venedig an der Tagesordnung: Sanudo berichtet regelmäßig davon, wie Patrizier missliebige Kurtisanen tötlich angriffen. Venier selbst ist zwei Jahre vor Erscheinen des Textes durch Gewalttätigkeit aufgefallen. Er wurde 1529 verhaftet und 1530 zu einer Gefängnisstrafe verurteilt, weil er einen anderen Adligen geschlagen hatte.«

Bohde weist auch darauf hin, dass Venier sich durch Übertreibungen zu schützen versuchte: »Veniers Text ist darauf angelegt, Fiktion und Realität miteinander zu verschmelzen, so dass es schwerfällt, zwischen der Zaffetta als Figur innerhalb des literarischen Textes und als historische Person zu unterscheiden.« (S. 121)

## Pietro Aretino (1492–1556)



Tizian, *Pietro Aretino*, 1545  
Palazzo Pitti, Florenz

Geboren als Pietro Bacci wurde er durch die *Sonnetti lussoriosi* berühmt, die sechzehn Sonette zu den sechzehn sexuellen Stellungen, die Aretinos Freund Marcantonio Raimondi nach Zeichnungen von Giulio di Pietro Gianuzzi, genannt Giulio Romano, in Kupfer gestochen hatte. Der Titel der Originalausgabe (ca. 1524) lautete vermutlich *Sonetti sopra i XVI modi* (Sonette über 16 Stellungen). Nach wie vor kursiert die von Vasari kolportierte Geschichte, Giulio Romano, Raffaels erfolgreichster Schüler, habe sich darüber geärgert, wie miserabel der Papst ihn für die Ausmalung der Sala di Costantino im Vatikan bezahlte, und daher sechzehn Paare in unterschiedlichen Liebesstellungen an die Wände skizziert; Marcantonio Raimondi habe sie als Vorlage verwendet (hierzu auch Thomas Hettche (Hrsg.): *Stellungen. Vom Anfang und Ende der Pornographie*, Köln 2003, S. 9). Das erscheint aber unwahrscheinlich, und Aretino selbst erwähnt diese Anekdote nicht. Gian Matteo Giberti, offiziell Datar des Papstes, Auftraggeber für den Mord an Aretino (Johannes Hösle: *Aretinos Werk*, Berlin 1969, S. 2) wurde später als untadeliger Bischof von Verona bekannt.

Der Ruhm von Aretinos *Modi* mit den Stichen von Raimondi wuchs umso mehr, als nur wenige Exemplare des handtellergroßen Buchs kursierten. Auf der Flucht vor dem *Sacco di Roma* kam Aretino im März 1527 nach Venedig und bezog vermutlich im Herbst 1528 die Ca' Bolani (ursprünglich mit einem l geschrieben), heute Palazzo Bollani Erizzo; die Familie Erizzo verkaufte in den 1880er Jahren an die Familie Levi, diese dann an die Familie Ravà. Das oberste der vier Geschosse wurde in den letzten Jahren des 20. Jahrhunderts stark verändert. Ab 1551 wohnte Aretino in der Ca' Dandolo (nicht zu verwechseln mit dem Palazzo Dandolo) an der Riva del Carbon, wo er fünf Jahre später starb.

1534 erschien in Venedig mit dem fingierten Druckort Paris der erste Teil seines als *Ragionamenti* (= vernünftige Gespräche) oder *Kurtisanengespräche* berühmt gewordenen Werks, im Original auch als *Sei giornate* (= Sechs Tage) betitelt: Die beiden Kurtisanen Nanna und Antonia unterhalten sich drei Tage im ersten Teil und drei im zweiten. Dieser erschien erst 1536, mit dem fingierten Druckort Turin, als *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa*. Erst hier kommt Nannas Tochter Pippa selbst zu Wort und äußert sich entsetzt über den Trentuno. Aus dramaturgischen Gründen wurde die Publikation der beiden Teile im vorliegenden Roman zusammengelegt.

Im selben Jahr, in dem der erste Teil erschien, also 1534, begann Aretino unter dem Anagramm Partenio Etiro geistliche Werke zu veröffentlichen.

1535 kam sein *Leben Jesu* in drei, 1538 dann in vier Büchern heraus.

Den Brief an Michelangelo, der im Roman erwähnt wird, schrieb Aretino später, erst 1545; es war ein einziger Verriss von Michelangelos Fresken für die vier Jahre zuvor eingeweihte Sixtinische Kapelle, die ausgerechnet Aretino wegen der Nacktheit rügte: »Ein Christ würde angesichts der Unanständigkeit, mit der Ihr Märtyrer und Jungfrauen zeigt, und dem Greifen nach den Geschlechtsteilen selbst noch in einem Hurenhaus vor Scham den Blick senken. Euer Werk passt in ein gemütliches Dampfbad [womit ein Bordell gemeint war], aber nicht in einen solch grandiosen Chor.«

Doch Aretino griff nicht nur das Werk an. Er insinuierte, Michelangelo sei homosexuell und nannte zwei Personen beim Namen; man müsse »ein Gherardo oder ein Tommaso sein, damit einem Michelangelo Gefälligkeiten erweist«. Gherardo Perini war seit 1520 Aktmodell Michelangelos. 1532 begegnete Michelangelo dem 34 Jahre jüngeren Aristokraten und Politiker Tommaso dei Cavalieri, der zwölf Jahre später heiratete, zwei Kinder zeugte und bis zu deren Tod mit seiner Ehefrau zusammenlebte. Belegt ist, dass Michelangelo an ihn einige seiner leidenschaftlichsten Gedichte adressierte und ihm intime Briefe schrieb und dass Cavalieri zugegen war, als Michelangelo starb. Er schenkte Tommaso dei Cavalieri auch Zeichnungen, die homosexuell gedeutet werden. Michelangelos homoerotische Orientierung gilt längst als unbestritten, ob er seine Wünsche auch körperlich auslebte, bleibt spekulativ (Frank Zöllner und Christof Thoenes:

*Michelangelo. Leben und Werke*, Köln 2010, S. 240–243). Aretino war sich dessen bewusst, welcher Gefahr er den Künstler damit aussetzte. Auf Homosexualität stand damals die Todesstrafe (Brief vom November 1545, in: *Lettres de l'Aretin*, übersetzt von André Chastel und Nadine Blamoutier, Florenz 1988, S. 443–445).

Aretino spricht den Trentuno drei Mal selbst als wirkliches Geschehen an, keineswegs als literarische Erfindung: in seiner Komödie *La Cortigiana* (1534), im zweiten Teil der *Kurtisanengespräche*, dem *Dialogo* (1536), und ein weiteres Mal im ersten seiner beiden *Orlandino-Gesänge* (1540) (hierzu Pietro Zorzanello: *Un creato di Pietro Aretino*, in: *L'Aretino Veneto*, 36 (Venedig 1913), Bd. 1, Heft 1 und 2, S. 97–123).

Aretino setzte Angela, eigentlich Angela/Giulia del Moro ein Denkmal in den *Ragionamenti*. Eine der Frauen berichtet der anderen von einem Mönch, der gleich drei Mal »ein schrecklich schönes Gedicht« vorgelesen hatte, »das zum Preis einer gewissen Signora Angela Zaffetta verfasst ist«. In diesem Gedicht geht es darum, was die schlimmste aller Qualen ist, die einige erfahrene Männer im Jenseits durchleiden: dass sie Angela Zaffetta nicht mehr sehen dürfen.

*Wisst Ihr, was in der Hölle Schlund  
Die armen Seelen zwackt und quält?  
Nicht, dass die Himmelswonne ihnen fehlt,  
Macht nass ihr Auge, trocken ihren Mund,  
Nur dass sie Angela nicht mehr erblicken,  
An ihrer Lieblichkeit sich nicht mehr weiden,  
Das ist ihr Höllenschmerz, ihr Höllenleiden.  
Doch sähen sie das Engelsangesicht,  
Die Holdgestalt der schönen Angela,  
Sie fühlten sich der Gnadensonne nah  
Und tauschten mit dem Paradiese nicht.*

Aretino schwärmte, obwohl er gegen manche ihrer Kolleginnen hart urteilte, rückhaltlos, Angela Zaffetta sei »die schönste, die süßeste, die beste angezogene Dame (*madonna*), die Cupido je in seinem Hof hatte« (zitiert nach Guido Rebecchini: *Un altro Lorenzo: Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511–1535)*, Venedig 2010, S. 102).

In einem Brief vom 15. Dezember 1537 (Aretino: *Lettere* I, fol. 243r, zitiert nach Margaret Rosenthal: *The Honest Courtesan. Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*. Chicago und London 1992, S. 37) schrieb er, dass er ihr den Preis als beste »aller Kurtisanen, die es je



gegeben hat«, zugestehe. Sie verstehe es, »die Lüsternheit unter dem Schleier der Ehrbarkeit zu verbergen«, sie sei »vorsichtig und verschwiegen«.

Ihre Verführungskünste seien niemals plump, sondern immer geschickt. Sie teile alle Gefühlsbezeugungen vom Händedruck über das Küssen, die Berührungen und das Lachen bis zu den Freuden des Betts so meisterhaft aus, dass sich nie jemand beschwere. Sie sei »keine Freundin von Seufzern und langem Hinhalten«. Vor allem spiele sie, anders als ihre Kolleginnen, niemals Theater und heuchle keine Liebe. »Die Lüge, der Neid, das Lästern, Lebenselement der Kurtisanen« würden sie nicht interessieren. Angelas »weiblicher Takt«, schreibt Aretino, »geht auf das Reale«. Er ist überzeugt, dass sie durch ihre »Klugheit« noch lange viele gut zahlende Kunden haben werde, und betont, bei ihr verkehrten »keine Prahlhänse und Aufschneider; nur gesetzte, angesehene Männer erfreuten sich Angelas »Lieblichkeit und Schönheit«, womit sie alle anderen überstrahle.

1548 bekannte Aretino, mittlerweile Vater einer zweiten Tochter namens Austria, jetzt, da er die Vaterliebe kenne, nur für Angela so tief zu empfinden wie für seine eigenen Töchter. In diesem Brief, in dem er sie zusammen mit Tizian und Sansovino einlädt, die er als ihre »alten Verteidiger« bezeichnet, sagt er auch: »Ich war dein Lehrer und geistiger Rektor seit du ein zartes kleines Mädchen warst« (zitiert nach Courtney Quaintance: *Textual Masculinity and the Exchange of Women in Renaissance Venice*, Toronto, Buffalo und London 2015, S. 47/48).

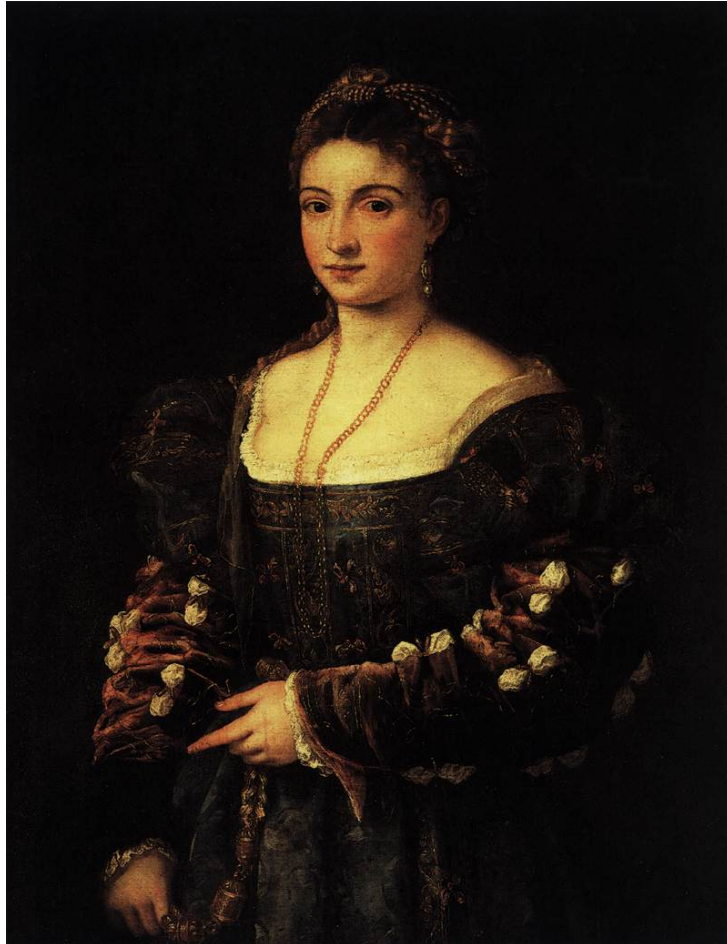
Alfred Semerau, promovierter Philologe und Renaissance-Spezialist, der sich – weswegen er strafverfolgt wurde – erotischer Literatur und dem Kurtisanenwesen widmete (*Die Kurtisanen der Renaissance. Ein Beitrag zur Sittengeschichte*, Wien und Leipzig 1926), ist der Hinweis auf Angelas schöne, animierende Ausdrucksweise zu verdanken: »An die Venezianerin Angela, vielleicht Angela Zaffetta, richtete Ercole Bentivoglio seine Abhandlung »von der toskanischen Sprache« und drückte den Wunsch aus, von ihr den süßen und feinen Dialekt Venedigs zu lernen.« (S. 181)

Semerau beziehungsweise den von ihm benutzten Quellen zufolge lebte Angela später in Rom, zog insgesamt drei Kinder groß und genoss hohes Ansehen. In Ammiratos Dialog *Il Maremonte* sagt einer der Sprecher: »Ich glaube, ihr habt die Pantia und die Angela nennen hören, beide hochberühmte Kurtisanen, jene in Rom, diese in Neapel, und ihr wisst von den Ehrfurchtsbezeugungen und Kniebeugen und Höflichkeitsbeweisen, die ihnen tagtäglich von Kavalieren dargebracht wurden.«

Die Angela del Moro grüßten die Edelleute mit dem Barrett in der Hand, auch als sie schon das reife Alter erreicht hatte und, nach Domenichis Worten, die »Dekanin der römischen Kurtisanen geworden war« (S. 28).

Semerau verzichtete leider auf bibliographische Angaben. Die Passage findet sich in: Lodovico Domenichi: *Detti, et fatti di diversi signori et persone private, i quali comunemente si chiamano Faciete, Motti & Burle. Raccolti per M. Lodovico Domenichi*, Florenz 1562, S. 176.

**Tizians *La Bella* und  
Francesco Maria I. della Rovere (1490–1538)**



**Tizian, *La Bella*, um 1535/36  
Palazzo Pitti, Florenz**

Hans Ost bestätigte in seinem Aufsatz *Tizians sogenannte Venus von Urbino und andere Buhlerinnen* (in: Justus Müller Hofstede und Werner Spies (Hrsg.): *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, Berlin 1981, S. 129–150) über *La Bella* deren Profession als Kurtisane und ihre Identität mit der sogenannten *Venus von Urbino*, genannt *donna nuda*: »Wenn noch die jüngste Tizian-Kritik die Identität des Modells in allen vier Bildern als gegeben anerkennt, so ist das auch keine bloß moderne Vorstellung, denn schon das Inventar von 1631 bemerkt, dass die ›Bella‹ ein »ritratto della sudetta Donna nuda, ma piu vestita più die mezza figura« sei.« (S. 143) Also ein Porträt derselben Dame, die als nackt Liegende in Ganzfigur zu sehen ist, nur mehr angezogen und näher dran am Halbfigurenbildnis. »Vor allem bestätigt der Blick auf das Kostüm der ›Bella‹ die Berufsklassifikation der in allen diesen Bildern porträtierten Dame. So prachtvoll und nobel die ›Bella‹ gekleidet ist, über der linken Schulter trägt sie einen feinen gelben Schleier, der sie sehr dezent, aber doch eindeutig als Kurtisane ausweist; [...] offenbar gehört die ›Bella‹ zu jener in der

Renaissance mehrfach bezeugten fürstlichen Kurtisanenklasse [...]. Bestellt wurde die ›Bella‹ noch vom Vater des Guidobaldo, vom Herzog Francesco Maria della Rovere, und ist am 2. Mai 1536 in dessen Korrespondenz als ›quel' retratto (sic) di quella donna che ha la vesta azurra‹ erwähnt; am 10. Juli desselben Jahres ist die Rede vom ›quadro di quelle donna‹.



Tizian, *Francesco Maria I. della Rovere*, um 1536  
Uffizien, Florenz

»Während sonst im Rovere-Briefwechsel, wenn es um fürstliche Porträts geht, regelmäßig der Name des Porträtierten genannt ist, fällt hier die demonstrative Diskretion auf, mit der im Einverständnis zwischen dem Herzog und seinem venezianischen Agenten nur von ›jener Frau‹ die Rede ist. Es muss dieselbe sein, die auch mit Bezug auf die ›Venus von Urbino‹ als eine namenlose ›donna nuda‹ apostrophiert wird. Bei der sicher anzunehmenden Identität des Modells und der deutlichen Einordnung der genannten Halbfigurenbilder in die Kurtisanen-Ikonographie muss es sich auch bei der ›Venus von Urbino‹ um die Darstellung einer Kurtisane handeln.« (Ebenda)

Und weiter schreibt Hans Ost: »Und wenn wir erst die Nebelschwaden der gelehrten Ikonologie zerstreuen, dann können wir auch wieder den Lebenszusammenhang verstehen, für den Tizian seine ›nuda‹ gemalt hat: Der 56-jährige Herzog Francesco Maria della Rovere, von dem man

vermuten darf, dass er bereits einige schöne Erinnerungen für das Alter gesammelt hatte, bestellt 1536 die ›Bella‹ – ein nobles, ja fürstliches Bild, in dem der Beruf dieser Dame nur dezent angedeutet ist. Zwei Jahre später setzt der damals erst 24-jährige Sohn Guidobaldo alle Hebel in Bewegung, um dieselbe Dame als ›nuda‹ gemalt zu erhalten.« (S. 145–146)

## Guidobaldo della Rovere (1514–1574)



Tizian, *Guidobaldo della Rovere* (Kopie)  
Yale University Gallery

Guidobaldo war der zweite Sohn von Francesco Maria I. della Rovere (1490–1538) und Eleonora Gonzaga della Rovere (1493–1570); der erste Sohn war zwei Monate nach der Geburt gestorben. Dass die Ehe Guidobaldos mit der minderjährigen Prinzessin Giulia da Camerino wirklich sexuell vollzogen wurde, steht für den Rovere-Forscher Sebastian Becker (*Dynastische Politik und Legitimationsstrategien der della Rovere. Potenziale und Grenzen der Herzöge von Urbino (1508–1631)*, Berlin und Boston 2015) fest: »Obgleich die Braut erst elf Jahre alt war, scheint die Ehe in großer Eile vollzogen worden zu sein, so dass sie einem möglichen Einspruch eines Dritten gegenüber als unanfechtbar gelten würde.« (S. 64)

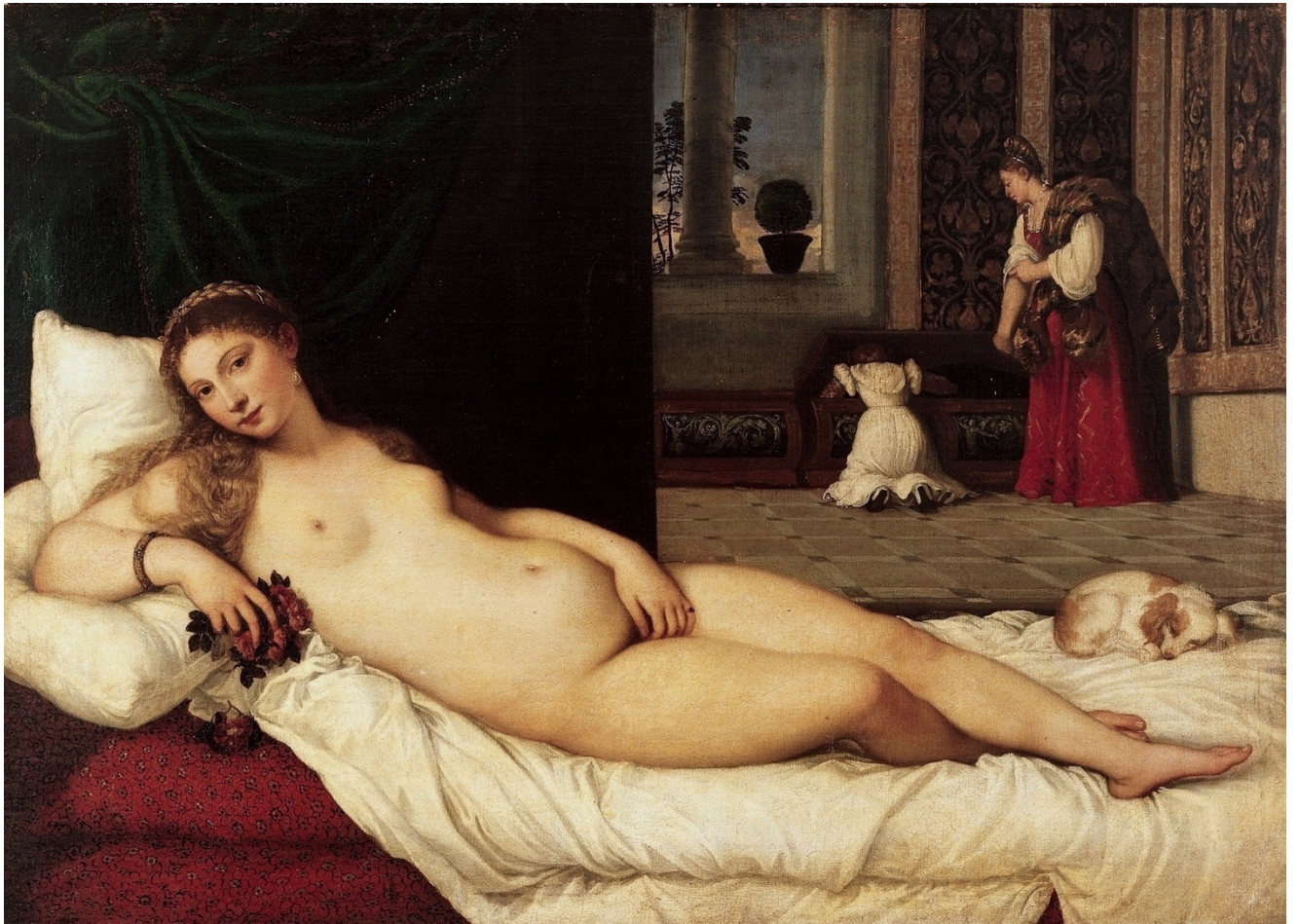
Aus der Geschichte der Familien Strozzi und Medici sind ähnliche Fälle überliefert.

Hans Ost hat sich in seinem Aufsatz *Tizians sogenannte Venus von Urbino und andere Buhlerinnen* (a.a.O.) zurecht über die Versuche amüsiert, aus der *Venus von Urbino* ein irgendwie moralisches Bild zu machen und verweist darauf, das Ernst Fuchs in seiner Sittengeschichte 1906 eine in Wien befindliche alte Kopie der sogenannten Venus von Urbino als »Porträt einer venezianischen grande puttana« (S. 132) bezeichnet, also das einer berühmten Prostituierten.

1981 zeigt Hans Ost einen unverstellten Blick für die nackten Tatsachen, wenn er zu Guidobaldos Verhalten, was dieses Bild betrifft, schreibt: »Mit dem Ungestüm der Jugend will er sie ›auf jeden Falk‹ und so schnell wie möglich, und wegen Geldmangels ist er sogar bereit, seinen Besitz zu verpfänden, nur um das Bild zu erlangen. Man kann sich in Guidobaldo hineinversetzen: Sicherlich mit den Vergnügungen und Reizen der Großstadt Venedig vertraut, muss er seine Tage fernab auf dem Landschloss in Camerino, dem höchstgelegenen Bergnest der Marken, verbringen. Dorthin und in den Besitz des Herzogtums Camerino war der Zwanzigjährige gelangt, als er 1534 die zehnjährige [recte: elfjährige] Erbin Giulia Verana [recte: Verano] heiratete. Die Zeitgenossen werden sie später als ›sehr katholisch, barmherzig und gebildet‹ aber nicht ›schön‹ beschreiben. Schon mit 23 Jahren wird sie sterben; Tizian hat sie in einem wohl erst kurz vor ihrem Tod entstandenen Bild als ältlich und nicht sehr anziehend dargestellt. 1538 als Guidobaldo bei Tizian um die ›nuda‹ einkommt, war Giulia 13 oder 14 Jahre alt, jedenfalls noch ein Kind, das kaum den erotischen Wünschen des zehn Jahre älteren Guidobaldo entsprochen haben dürfte. All das erklärt wohl die Ungeduld, mit welcher der auf das Land verbannte Jüngling ein Erinnerungsbild jener von Tizian gemalten voll erblühten Frauenschönheit aus Venedig ersehnte. Wenn noch jüngst behauptet wird, der junge Herzog habe ›kein spezifisches Interesse für das Modell gezeigt, sondern ›sich nur für die Malerei selbst interessiert‹ so ist dies ebenso unwahrscheinlich wie jene seltsame Vorstellung, dass der Sohn seinen alten Eltern zum dreißigsten Hochzeitstag ausgerechnet eine ›nuda‹ habe als Hochzeitsallegorie schenken wollen. Tizian malte dieses Bild nicht für Kunsthistoriker, sondern für einen konkreten Lebenszusammenhang, Guidobaldo wusste für welchen.« (S. 146)

Auch Heiner Borggreffe (*Tizians Ruhende Göttinnen und Dienerinnen der Liebe*, in: Andreas Tacke (Hrsg.): »...wir wollen der Liebe Raum geben«: *Konkubinate geistlicher und weltlicher Fürsten um 1500*, Göttingen 2006, S. 393–421) schreibt: »Es könnte eine venezianische Kurtisane dargestellt sein, in die sich der Auftraggeber der Bilder [= Guidobaldo della Rovere] verguckt hatte. Vasaris Bezeichnung ›Venus‹ war sicherlich nicht nur ein aus Ritterlichkeit gewählter Euphemismus, welcher Guidobaldo vor Verlegenheit bewahren sollte. Schließlich bezeichnete dieser und auch der päpstliche Legat Giovanni della Casa die Liegende als ›donna nuda‹.« (S. 395–396)





Tizian, *Venus von Urbino*, um 1535  
Uffizien, Florenz

Die *Venus von Urbino* ist weder eine Venus, dazu wurde sie erst von Vasari gemacht, noch von Urbino, denn sie befand sich nicht in der *guarderoba* des Schlosses von Urbino, sondern in der *armeria* des Stadtpalasts der della Rovere in Pesaro; dort wurden in einem der beiden Säle Waffen für circa 800 Soldaten, daher die Bezeichnung *armeria*, im anderen Saal neben ein paar militärischen Prunkstücken wie einer Rüstung Bildnisse von Potentaten und schönen Frauen gezeigt.

In Briefen an seine Mutter Eleonora ist bei Guidobaldo della Rovere nur von der *donna nuda*, der nackten Frau, die Rede und dass er fürchtet, jemand könnte ihm das Bild vor der Nase wegschnappen (Sheila Hale: *Titian: His Life*, London 2012, S. 337–345).

Erst Vasari bezeichnete die *donna nuda* als Venus.

Bilder aus der *armeria* wurden auch in Privatgemäcker des Herzogs entliehen. Die *armeria* ist nicht, wie Amelie Himmel behauptet, identisch mit der *galeria* im ersten Stock – einem großen repräsentativen Raum (Sabine Eiche: *Il Palazzo dei Della Rovere*, in: Maria Rosaria Valazzi (Hrsg.): *La Corte di Pesaro. Storia di una Residenza Signorile*, Modena 1986, S. 34–55). Dort befanden sich kostbare Gegenstände und der Harnisch (*carozza* heißt hier nicht Kutsche) des Rovere-Papstes Julius II. und außer der sogenannten *Venus von Urbino* drei Gemälde von Tizian: die *Maria Magdalena*

– wann genau sie dorthin kam und von wo ist nicht bekannt, möglicherweise aus dem Besitz Aretinos – und »due teste de femmina molte vaghe«, zwei Bildnisse Tizians von einer anonymen Frau, vermutlich *La Bella* und das *Mädchen im Pelz*.

Die *Venus von Urbino* war ursprünglich größer im Format, laut Inventar 119 x 180 cm, und wurde 1769 verkleinert, 1882 dann noch einmal auf die heutige Größe (Amelie Himmel: *Die Venus von Urbino und Guidobaldo della Rovere. Ein Beitrag zum Herrscherverständnis in Italien im 15. und 16. Jahrhundert*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford und Wien 2000, S. 188). Das Bildnis von Guidobaldo, das sich dort befand, ist nicht mehr im Original, nur in Kopie erhalten. Das Bildnis von Süleyman, wiederum ein Auftrag Guidobaldos, wurde erst später fertig, Mitte August 1538 war es noch nicht vollendet.



## Giulia Gonzaga (1513–1555)



Sebastiano del Piombo, *Giulia Gonzaga* (Kopie)  
Museum Wiesbaden

Der Überfall von Khair ad-Din, auch Chaireddin (1478–1546), von den Italienern Barbarossa genannt, auf die berühmte Schönheit Giulia Gonzaga ist ebenso verbürgt wie ihre Flucht und deren Umstände. Das Original ihres Porträts gilt als verschollen.

Zu ihrem Leben:

Dall' Olio, G. in: *DBI*, 57, Rom 2001, S. 783–787.

Oliva, Mario: *Giulia Gonzaga Colonna tra Rinascimento e Controriforma*, Mailand 1985, S 165–167.

Vahland, Kia: *Lorbeeren für Laura. Sebastiano del Piombos lyrische Bildnisse schöner Frauen*, Berlin 2011, S. 103–107.

Dies.: *Sebastiano del Piombo. Ein Venezianer in Rom*, Ostfildern 2008.

Walter, Ingeborg und Roberto Zapperi: *Das Bildnis der Geliebten. Geschichten der Liebe von Petrarca bis Tizian*, München 2007, S. 99–114.

## Ippolito de' Medici (1511–1535)



Tizian, *Ippolito de' Medici*, um 1532/33  
Palazzo Pitti, Florenz

Unehelicher Sohn von Giuliano de' Medici und Pacifica Brandano. Sein Onkel Giovanni wurde 1513 als Leo X. Papst.

Ingeborg Walter und Roberto Zapperi widmeten sich Ippolitos Werdegang mehrfach (*Das Bildnis der Geliebten. Geschichten der Liebe von Petrarca bis Tizian*, München 2007): »Um ihm den Weg nach Florenz zu versperren, ernannte er [= Leo X.] ihn 1529 zum Kardinal und überhäufte ihn mit kirchlichen Pfründen, die ihm erhebliche Einkünfte sicherten. Ippolito lag indes überhaupt nichts daran, Kardinal zu werden, obwohl der Onkel ihn von der Pflicht, die Tonsur und die niederen Weihen zu empfangen, dispensierte.« (S. 101)

Marin(o) Sanudo (auch Sanuto) hielt den Besuch des Kardinals im Oktober 1532 in seinen Tagebüchern fest und vermerkt unter dem 20. Oktober 1532: »Am Abend machte sich der Kardinal auf den Weg, um die Nacht im Haus einer Kurtisane, genannt La Zaffetta, zu verbringen.« (Patricia H. Labalme und Laura Sanguinetti White (Hrsg.): *Venice, Città (sic) Excelentissima (sic). Selections from the Renaissance Diaries of Marin Sanudo*, Baltimore 2008, S. 324, Sanudo; 57:III-12)

Sheila Hale schreibt zu Ippolito und der *Venus von Urbino*: »In diesem Stadium seiner Karriere malte Tizian nicht oft ohne Auftrag, aber wahrscheinlich vermutete er (oder Aretino riet ihm), dass eine sexy Nackte, die auch ein Souvenir an seine Nacht mit Angela war, den jungen und libidinösen Kardinal reizen würde und als Geschenk dienen könnte, das den Weg öffnen würde für eine Unterstützung von Pomponio.« (S. 340)

Gesichert ist, dass Ippolito am 10. August 1535 an den Folgen einer Vergiftung in Itri, unweit von Fondi, wo Giulia Gonzaga lebte, starb. Der angeklagte Hufschmied bestritt die Tat und wurde schließlich freigelassen. Ippolito bot Papst Paul III. die Versöhnung mit Alessandro de' Medici an, wenn er, der Papst, ihm das richtige Gegengift verabreiche; der Papst lehnte ab.

Amante, Bruto: *Giulia Gonzaga, contessa di Fondi e il movimento religioso femminile nel secolo XVI*, Bologna 1896, S. 84–96.

Moretti, Giambattista: *Il cardinale Ippolito de' Medici dal trattato di Barcellona alla morte*, in: *Archivio Storico Italiano*, XCVIII, 1940, S. 137–178.

Walter, Ingeborg und Roberto Zapperi: *Das Bildnis der Geliebten. Geschichten der Liebe von Petrarca bis Tizian*, München 2007, S. 99–114.

In keiner dieser Erkundungen wird jedoch Asdrubale de' Medici genannt, Sohn von Ippolito und Giulia Gonzaga; das Datum seiner Geburt ist nicht bekannt, er starb am 13. Juli 1565. Er war Condottiere und 1552 zum Maltesischen Ordensritter ernannt worden.

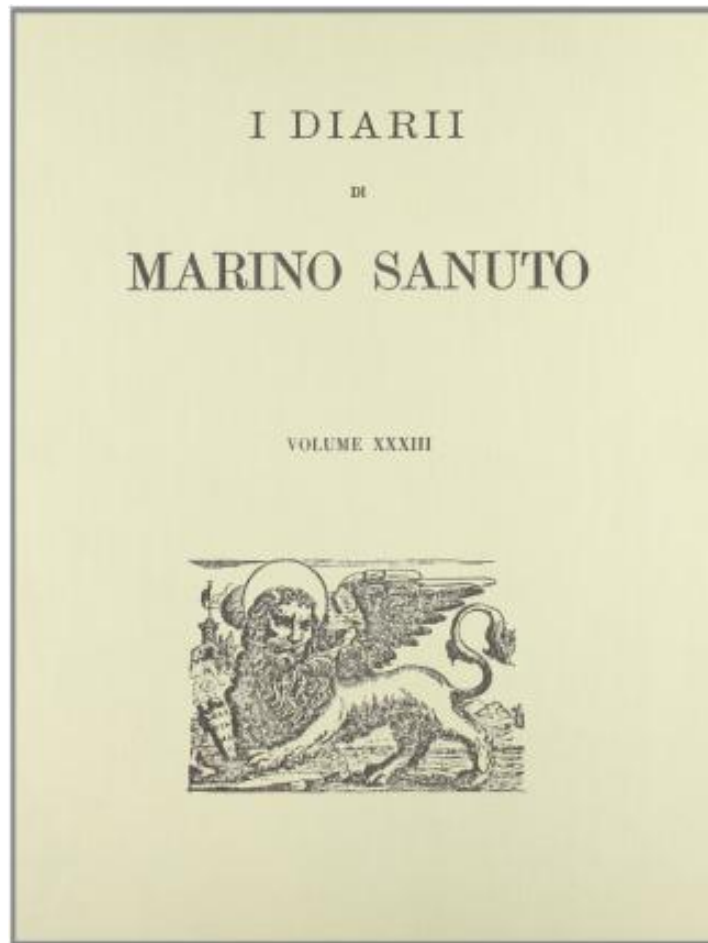
## Zu Asdrubale de' Medici (1534?–1565)

Ademollo, Agostino: *Marietta de' Ricci, Ovvero Firenze al tempo dell' assedio. Racconto storico*, hrsg. von Luigi Passerini in 6 Bänden, Band 6, Florenz 1835.

Avallone, Tommaso: *Justified by Faith: The intriguing Story of Giulia Gonzaga, Countess of Fondi*, Gaeta 2020.

Rebecchini, Guido: *Un altro Lorenzo: Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511–1535)*, Venedig 2010, S. 266–67.

## Marin Sanudo, auch Marino Sanuto (1466–1536)



Marin Sanudo stammte aus einer der ältesten Adelsfamilien Venedigs, seine Mutter Letizia war eine Venier. Marin fühlte sich aus patriotischen Gründen aufgefordert, den Venezianern, die ihre Politik gegenüber anderen italienischen Mächten rechtfertigen wollten, als Geschichtsschreiber zu dienen. Er arbeitete an den Lebensläufen der Dogen (*Le vite dei Dogi*, 1530) und sammelte umfangreiches Material für eine venezianische Stadtgeschichte. Christiane Neerfeld schreibt in »*Historia per forma di Diaria*«. *Venezianische Gegenwartsschicht um 1500* (Diss. 1998, Bonn 2001): »Sanudo hat in den Senatsdebatten offen seine Meinung gesagt und Missstände und Verstöße gegen die Gesetze immer angeprangert, doch war seine häufige Präsenz auf dem Rednerpult für seine Karriere nicht von Vorteil.« Er musste »eine Wahniederlage nach der anderen einstecken«. (S. 31) Seine *Diarii* mit einem Umfang von circa 40 000 Manuskriptseiten wurden nach seinem Tod vom Rat der Zehn kassiert und im Geheimarchiv unter Verschluss gehalten; dort blieben sie bis 1797.

Sanudo konnte Deutsch; 1521 forderte der Vatikan, nachdem Leo X. Luther exkommuniziert hatte, vom venezianischen Verwaltungsrat, von Luther inspirierte Texte zu beschlagnahmen, die ein deutscher Kaufmann in San Maurizio, Venedig verkauft hatte. Der Verwaltungsrat schritt

umgehend zur Tat, die Texte waren aber größtenteils ausverkauft, und Sanudo vertraute seinem Tagebuch zufrieden an, dass er sich rechtzeitig eine Kopie beschafft hatte. Er schrieb unter dem 20. Oktober 1532 in seine Tagebücher (Rinaldo Fulin (Hrsg.): *Marin Sanudo. I Diarii*, Venedig 1903, Bd. 57: S. 111–112): »Als der Große Rat die Treppen hinabstieg, war Kardinal Ippolito Medici als Unbekannter verkleidet anwesend, in Begleitung von [Antonio] Valier und zwei anderen, die das Hinabsteigen beobachteten. Am Abend machte sich der Kardinal auf, um die Nacht mit der Kurtisane La Zaffetta zu verbringen.«

Sanudo erfasst in seinen *Diarii* alltägliche sexuelle Übergriffe, nennt aber auch Namen teils hochstehender Persönlichkeiten. So berichtet er am 17. April 1515, dass Bernardo Grimani aus der berühmten Familie Zähne und Nase einer Paula Cavraseda zertrümmerte, die ihn abgewiesen hatte, am 27. August 1518 davon, dass eine Prostituierte vergewaltigt worden war und ihre Anklage sofort niedergeschlagen wurde, weil nur eine *donna honesta*, eine ehrenwerte Frau, das Recht besitze, Klage einzureichen, und am 18. März 1526 davon, dass Francesco Giustiniani, ebenfalls ein Patrizier, eine Bianca Saraton mit einer schweren Goldkette geschlagen und verletzt habe und ein Marco Balbi eine Kurtisane namens Elena Balbi verdroschen habe, ihr eine Kette vom Hals gerissen und sie ihr dann geraubt habe.



## Tiziano de Vecellio (um 1488/90–1576)



Tizian, Selbstporträt, um 1550  
Gemäldegalerie, Staatliche Museen Berlin

Die erotische Qualität der sakralen Bilder Tizians wurde von Zeitgenossen bezeugt. Leonardo da Vinci berichtete, dass Kunden ihm Bilder von weiblichen Heiligen zurückbrachten mit der Bitte, den Heiligenschein zu übermalen, damit sie die Schönen ohne schlechtes Gewissen küssen könnten (nach Kia Vahland: *Michelangelo & Raffael: Rivalen im Rom der Renaissance*, München 2012, S. 36).

Wie wichtig es Tizian war, nach lebenden Vorbildern zu malen, und woher er die bezog, belegt unter anderem ein Brief, den Jacopo Tebaldi, Agent von Alfonso d'Este, Herzog von Ferrara, an seinen Dienstherrn schrieb. Tizian, vermeldete er, wolle gegen Alfonsos Wunsch zur Fertigstellung des Bildes *Bacchus und Ariadne* nicht nach Ferrara reisen, sondern in Venedig bleiben, weil ihm hier weibliche Prostituierte und Männer als Aktmodelle zur Verfügung stünden, wegen der »comoditate di puttane«, heißt es wörtlich (zitiert nach Anna Heinze: *Der liegende weibliche Akt in Malerei und Graphik der Renaissance*, Petersberg 2016, S. 94).

Am 20. Dezember 1534 schrieb Tizian an den Kammerherrn von Ippolito de' Medici, dass er am Gemälde einer Frau arbeite.



Die Freundschaft zwischen Aretino und Tizian belegen nicht nur die Porträts, die Tizian von ihm schuf, die Verewigungen Aretinos als Modell in anderen Gemälden und die Korrespondenz der beiden, sondern auch die Tatsache, dass Tizian Aretinos Geliebte Caterina Sandella, Mutter seiner Tochter Adria, porträtierte.

Laut Heiner Borggreffe, der sich auf den Tizian-Forscher Charles Hope und von diesem veröffentlichte Quellen beruft, hielt Tizian nicht unbegrenzt dem Ansturm erotischer Reize stand: »Als einst der Herzog von Ferrara ungeduldig auf ein Gemälde wartete, nötigte dieser seinen Agenten, eine Diagnose vom Gesundheitszustand des Meisters zu geben: Ich habe Tizian gesehen, der kein Fieber hat. Er sieht gut aus, wenn auch etwas ermüdet; und ich vermute, dass die Mädchen, welche er öfter in verschiedenen Posen malt, bei ihm Wünsche wecken, die er dann mehr befriedigt, als es seine begrenzten Kräfte erlauben.« (S. 421)

**Zur Person und Identität von Angela Zaffetta/Giulia del oder dal Moro  
(1515–?) mit den Modellen von drei Tizian-Gemälden**



**Tizian, *Mädchen im Pelz*, um 1534  
Kunsthistorisches Museum, Wien**

Die Vermutung, Angela/Giulia del Moro könnte eine Tochter von Antonio Grimani sein, erhält Nahrung durch das Porträt, das auf der deutschen Wikipedia-Seite von ihm zu sehen ist, leider ohne Angabe des Künstlers. Die Augen- und Brauenpartie des jungen Grimani hat erkennbare Ähnlichkeit mit ihrer. Sie bewohnte nachweisbar den Palazzo Loredan und versuchte, ihn zu kaufen, obwohl Kurtisanen in dieser Lage keinen Grundbesitz erwerben durfte. Ob es ihr gelang ist nicht belegt.

Sheila Hale ist sicher, dass das Modell identisch mit der Zaffetta ist. In einer Anmerkung (S. 761, Nr. 5) erklärt sie: »Charles Hopes hat mich davon überzeugt, dass das Gesicht der *Venus von Urbino* das von Angela Zaffetta ist. Ich habe auch Guido Rebecchini zu danken für seine Untermauerung von Hopes Theorie und zusätzliche Informationen, die er in einem Paper »New reflections on the Venus of Urbino« gab, das beim Seminar der London National Gallery am 17. März 2008 ausgeteilt wurde.«

Fast nie bezweifelt wird, dass Tizian für drei Gemälde ein und dieselbe Frau Modell stand: *Mädchen im Pelz*, vollendet um 1534, *La Bella*, vollendet 1536, und *Venus von Urbino*, begonnen spätestens im ersten Halbjahr 1535 und vollendet 1538 (siehe auch: Rona Goffen in *Titian's Venus of Urbino*, Cambridge 1997, S. 71).

Daniela Bohde äußert sich ausführlich.

Zu *La Bella*: »Tizians hilfsweise, aber treffend »La bella« bezeichnetes Bildnis einer Frau in blauem Kleid, wird von seinem Käufer Francesco Maria della Rovere »quel retrato di quella donna che ha la veste azzurra« genannt oder »il quadro di quella donna«. Mit diesen Worten wird der Auffassung Ausdruck gegeben, dass hinter dem Bild eine reale Frau steht, deren Namen man nicht kennt oder nicht nennt. Sie ist aller Wahrscheinlichkeit nach ein Modell. Man erkennt sie wieder in der zwei Jahre später entstandenen »Venus von Urbino« und dem sogenannten »Mädchen im Pelz«. [...] Auf jeden Fall entstand das Bild einer anonymen, aber wieder erkennbaren Schönheit.« (Bohde, S. 99/100)

Die englische Wikipedia-Seite zur *Venus von Urbino* führt Angela Zaffetta als Modell auf.

Charles Hope (*Titian*, London 1980, S. 82, und ders.: *Problems on Interpretation in Titian's Erotic Paintings*, in: *Tiziano e Venezia. Atti del Convegno Internazionale di Studi*. Venedig, 1976, Voxcenca 1980, S. 111–124) äußerte bereits 1980 die Überzeugung, dass die sogenannte Venus keine Venus sei, auch deswegen, weil Guidobaldo della Rovere in seinem Brief nur von »la donna nuda« spricht; Tizian, so Hope, zeige »einfach eine sterbliche Frau, die auf einem Bett liegt und uns verblüffend direkt wie zu einer eindeutig sexuellen Einladung anblickt«; für Ost handelt es sich um eine Kurtisane, weil das Modell von *La Bella* und dem *Mädchen mit Pelz* bereits bekannt sei, und beide Gemälde sind für ihn Kurtisanen-Porträts. Guidobaldo erklärte seinem Agenten, er sei bereit, für den Besitz der »donna nuda« Eigentum zu verpfänden, Tizian dürfe sie keinesfalls anderweitig veräußern.

Über Tizians Verhältnis zur Zaffetta informiert Aretino in einem Brief vom Dezember 1548 (siehe auch oben, Eintrag zu Pietro Aretino), mit dem er sie zu einem Essen mit Tizian und Sansovino einlädt, den beiden berühmtesten Künstlern im Venedig dieser Zeit. Er nennt die beiden »alte Verteidiger« von ihr (Pietro Aretino: *Lettere* V., fol.73v.). Laut Daniela Bohde lässt sich Tizians Kontakt mit der Zaffetta »noch im Oktober 1549 dokumentieren«.

## Tizians Söhne

Roberto Zapperi wies nach, dass Tizians Söhne in anderer Reihenfolge, als üblicherweise referiert, geboren wurden: zuerst der uneheliche Orazio, der in seine Werkstatt einstieg, dann, vermutlich 1524, Pomponio, dessen Vorname bereits darauf hinweist, dass Tizian ihn für ein geistliches Amt vorgesehen hatte (Roberto Zapperi: *Die Päpste und ihre Maler. Von Raffael bis Tizian*, München 2014, S. 97).

Die Tochter Tizians, Lavinia, stand auch Modell für den Vater.

## Bibliographie (Auswahl)

Cavalino, Antonio: *La Tariffa delle puttane di Vinegia ovvero Ragionamento del forstiere e del gentil'homo*, Venedig 1535.

Darin weihte der einheimische Adlige den Fremden in alles ein, was an Klatsch über die 109 Kurtisanen und 26 Kupplerinnen unterwegs war. 373 Jahre später erschien dieser Katalog auf Deutsch: *Der Tarif der Dirnen von Venedig oder Gespräch des Fremden und des Edelmanns* (XVI Sec), London 1908. Darin ist vermerkt: »Das Werk wurde als Manuskript für den Bibliophilenbund Bodley in London gedruckt und ist nicht im Handel. Das hier zitierte Exemplar trägt die Nummer 190.« Im Vorwort heißt es: »Die Übersetzung ist im Gegensatz zum Original mit seinen bei diesem Stoff sehr sonderbar anmutenden Versen in Prosa verfasst.« Verfasser ist weder Lorenzo Venier noch Pietro Aretino, sondern vermutlich ein Antonio Cavallin

o. Erst 25 Jahre später als *La Tariffa*, 1560, erschien der *Catalogo di tutte le principal e più honorate cortigiane die Vinegia* [= Venezia], der die 210 bekanntesten Kurtisanen der Stadt auflistete und dem Fremden helfen sollte, die richtige auszuwählen.

Ademollo, Agostino: *Marietta de' Ricci, Ovvero Firenze al tempo dell' assedio. Racconto storico*, hrsg. von Luigi Passerini in 6 Bänden, Band 6, Florenz 1835.

Amante, Bruto: *Giulia Gonzaga, Contessa di Fodi e il movimento religioso femminile nel secoo XVI*, Bologna 1896.

Aretino, Pietro: *Sei giornate*, hrsg. von Giovanni Aquilecchia, Bari 1969.

Ders.: *Lettres de l'Aretin*, übersetzt von André Chastel und Nadine Blamoutier, Florenz 1988.

Avallone, Tommaso: *Justified by Faith: The intriguing Story of Giulia Gonzaga, Countess of Fondi*, Gaeta 2020.

Barzaghi, Antonio: *Donne o Cortigiane? La Prostituzione a Venezia. Documenti di Costume dal XVI al XVIII secolo*, Verona 1980.

Bohde, Daniela: *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Diss. Hamburg 1998, Emsdetten und Berlin 2002.

Borggreffe, Heiner: *Tizians ruhende Göttinnen und Dienerinnen der Liebe*, in: Andreas Tacke (Hrsg.): »... wir wollen der Liebe Raum geben«: *Konkubinate geistlicher und weltlicher Fürsten um 1500*, Göttingen 2006, S. 393–421.

Cairns, Christopher: *Pietro Aretino and the Republic of Venice. Researches on Aretino and His Circle in Venice 1527–1556*, in: Biblioteca dell' ARCHIVUM ROMANICUM, (Florenz 1985), Bd. 1, S. 3–267

Casagrande di Villaviera, Rita: *Le cortigiane veneziane nel Cinquecento*, Mailand 1986.

- Chojnacki, Stanley: *Women and Men in Renaissance Venice: Twelve essays on patrician society*, Baltimore 2000.
- Colantuono, Anthony: *Titian, Colonna and the Renaissance Science of Procreation. Equicola's Seasons of Desire*, Farnham 2010.
- Dalla Man, Leone: *Un discepolo di Pietro Aretino. Lorenzo Venier e i suoi poemetti osceni*, Ravenna 1913.
- Domenichi, Lodovico: *Detti, et fatti di diversi signori et persone private, i quali comunemente si chiamano Faciete, Motti & Burle. Raccolti per M. Lodovico Domenichi*, Florenz 1562.
- Eiche, Sabine: *Il Palazzo dei Della Rovere*, in: Maria Rosaria Valazzi (Hrsg.): *La Corte di Pesaro. Storia di una Residenza Signorile*, Modena 1986.
- Feldbauer, Peter und John Morissey: *Venedig 800–1600. Wasservögel als Weltmacht*, Wien 2002.
- Fontini Brown, Patricia: *Art and Life in Renaissance Venice*, New York 1997.
- Dies.: *Private Lives in Renaissance Venice: Art, Architecture, and the Family*, New Haven und London 2004.
- Goffen, Rona: *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven und London 2002.
- Dies.: *Titian's Venus of Urbino*, Cambridge 1997.
- Dies.: *Titian's Women*, New Haven und London 1997.
- Gregorin, Cristina und Norbert Heyl (Fotografien): *Ketzerisches Venedig. Zwischen Reformation und Inquisition*, München 2018.
- Himmel, Amelie: *Die Venus von Urbino und Guidobaldo della Rovere. Ein Beitrag zum Herrscherverständnis in Italien im 15. und 16. Jahrhundert*, Frankfurt a.M., Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford und Wien 2000.
- Heinze, Anna: *Der liegende weibliche Akt in Malerei und Graphik der Renaissance*, Petersberg 2016.
- Hettche, Thomas (Hrsg.): *Stellungen. Vom Anfang und Ende der Pornographie*, Köln 2003.
- Hope, Charles: *Titan*, London 1980.
- Ders.: *Problems on Interpretation in Titian's Erotic Paintings*, in: *Tiziano e Venezia. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Venedig, 1976*, Voxcenca 1980.
- Hösle, Johannes: *Pietro Aretinos Werk*, Berlin 1969.
- Huse, Norbert und Wolfgang Wolters: *Venedig: Die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei 1460–1590*, München 1996.
- Kelly–Gadol, Joan: *Did Women Have a Renaissance?*, in: Renate Bridenthal und Claudia Koonz (Hrsg.): *Becoming Visible: Women in European History*, Boston 1976.
- Labalme, Patricia H. und Laura Sanguineti White (Hrsg.): *How to (and How not to) Get Married in Sixteenth-Century Venice (Selections from the Diaries of Martin [sic] Sanudo)*, in: *Renaissance Quarterly*, Bd. 52/ 1999, S. 43–72.

- Dies.: *Venice, Città (sic) Excelentissima (sic). Selections from the Renaissance Diaries of Marin Sanudo*, Baltimore 2008.
- Laven, Mary: *Die Jungfrauen von Venedig. Gebrochene Gelübde – Das wahre Leben hinter Klostermauern*, Essen 2004.
- Lüdemann, Peter: *Virtus und Voluptas. Beobachtungen zur Ikonographie weiblicher Aktfiguren in der venezianischen Malerei des Cinquecento*, Berlin 2008.
- Meine, Sabine: *Die Frottola. Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530*. Turnhout 2013.
- Meine, Sabine und Nina Noeske (Hrsg.): *Musik und Popularität. Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute*, Münster 2011.
- Moretti, Giambattista: *Il cardinale Ippolito de' Medici dal trattato di Barcellona alla morte*, in: *Archivio Storico Italiano*, XCVIII (Florenz 1940), S. 137–178.
- Oliva, Mario: *Giulia Gonzaga Colonna tra Rinascimento e Contrariforma*, Mailand 1985.
- Osols-Wehden, Irmgard: *Frauen der italienischen Renaissance: Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen*, Darmstadt 1999.
- Ost, Hans: *Tizians sogenannte Venus von Urbino und andere Buhlerinnen*, in: Justus Müller-Hofstede und Werner Spieß (Hrsg.): *Festschrift für Eduard von Trier zum 60. Geburtstag*, Berlin 1981, S. 129–149.
- Quaintance, Courtney: *Textual Masculinity and the Exchange of Women in Renaissance Venice*, Toronto, Buffalo und London 2015.
- Rebecchini, Guido: *Un altro Lorenzo: Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511–1535)*, Venedig 2010.
- Rosenthal, Margaret: *The Honest Courtesan. Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*, Chicago und London 1992.
- Rossi, Daniela: *Come tenere sotto controllo le cortigiane: il Trentuno della Zaffetta di Lorenzo Venier e la politica veneziana nei confronti del sesso*, in: Allison Mary Levy (Hrsg.): *Sesso nel Rinascimento. Pratica, perversione e punizione nell'Italia rinascimentale*, Florenz 2009, S. 229–244.
- Ruggiero, Guido: *The Boundaries of Eros. Sex, Crime and Sexuality in Renaissance Venice*, Oxford 1989.
- Ders.: *Violence in Early Renaissance Venice*, New Brunswick, New Jersey 1980.
- Semerau, Alfred: *Die Kurtisanen der Renaissance. Ein Beitrag zur Sittengeschichte*, Wien und Leipzig 1926.
- Vahland, Kia: *Lorbeeren für Laura. Sebastiano del Piombos lyrische Bildnisse schöner Frauen*, Berlin 2011.
- Dies.: *Michelangelo & Raffael: Rivalen im Rom der Renaissance*, München 2012.
- Dies.: *Sebastiano del Piombo. Ein Venezianer in Rom*, Ostfildern 2008.
- Veniero, Lorenzo: *La Zaffetta. With an introduction by Gino Raya*, Catania, 1929.
- Walter, Ingeborg und Roberto Zapperi: *Das Bildnis der Geliebten. Geschichten der Liebe von Petrarca bis Tizian*, München 2007.
- Weddington, Raymond B.: *Aretino's Satyr. Sexuality, Satire and Self-Projection in Sixteenth Century Literature and Art*, Toronto 2003.

Zapperi, Roberto: *Abschied von Mona Lisa. Das berühmteste Gemälde der Welt wird enträtselt*, München 2010.

Ders.: *Die Päpste und ihre Maler. Von Raffael bis Tizian*, München 2014.

Zorzanello, Pietro: *Un creato di Pietro Aretino*, in: *L'Aretino Veneto*, 36 (Venedig 1913), Bd. 1, Heft 1 und 2.

Zorzi, Alvise: *Canal Grande*, Mailand 1991. (deutsch: *Canal Grande. Biographie einer Wasserstraße*, Hildesheim 1993.)

Zöllner, Frank und Christof Thoenes: *Michelangelo. Leben und Werk*, Köln 2010.