

Noemi Magri  
Der Einfluss italienischer Renaissancekunst  
auf Shakespeares Werk: Tizians »Venus und Adonis«  
im Palazzo Barberini in Rom

In Shakespeares Gedichten und Dramen finden sich mehrere Hinweise auf italienische Werke der bildenden Kunst und gelegentlich gar eine detaillierte Beschreibung eines Gemäldes, u. a. in *Venus und Adonis*. Den Kommentatoren, sofern sie die Verfasserschaft des Mannes aus Stratford nicht in Frage stellen, hat dies vor Probleme gestellt. Denn wie sollte dieser eine so genaue Kenntnis davon erlangt haben? Oft wird auf die unbefriedigende These rekurriert, sie sei ihm von hochrangigen Gönnern vermittelt worden oder er habe davon aus Gesprächen mit Freunden in Londoner Tavernen erfahren.

Im folgenden Artikel wird der Nachweis geführt, dass nicht, wie früher oft angenommen, das zehnte Buch von Ovids *Metamorphosen* die Quelle für Shakespeares *Venus und Adonis* ist; und auch nicht Tizians für König Philipp von Spanien bestimmtes gleichnamiges im Madrider Prado befindliches Gemälde, eine These, die von einigen Autoren vorgebracht und von Erwin Panofsky übernommen wurde, sondern eine andere Version Tizians zum gleichen Thema, die sich zu Shakespeares Zeit in Venedig befand. Nur letztere Version deckt alle Einzelheiten ab, die auch bei Shakespeare vorkommen.

William Shaksper aus Stratford hat nie einen Fuß außer Landes gesetzt. Edward de Vere, 17. Earl of Oxford, verweilte 1575/76 ein Jahr in Italien. Wo immer er war, traf er auf Bauwerke, Skulpturen und Gemälde berühmter Künstler, die bei ihm wie wohl bei jedem Italienreisenden einen tiefen Eindruck hinterlassen haben müssen.

Es war Arthur H. Bullen, der 1905 in seiner Edition von *Venus and Adonis* als Erster einen Bezug zu Tizians Prado-Version herstellte.<sup>1</sup> Erwin

1 Hyder E. Rollins erwähnt Bullens Hinweis in William Shakespeare, *The Poems, A New Variorum*, Philadelphia 1938.

Panofsky erwähnte Bullen zwar nicht, knüpfte jedoch an seinen Gedanken an und bemerkte, dass »Shakespeares Gedicht sich wie eine poetische Paraphrase von Tizians Gemälde anhört«.<sup>2</sup> John Doeblers These, mochte sich jedoch nicht festlegen, da »es praktisch unmöglich ist nachzuweisen, dass Shakespeare das Gemälde Tizians gekannt hat«.<sup>3</sup> Doeblers Skespsis war, wie zu sehen sein wird, berechtigt.

Zwischen Literatur und bildender Kunst hat es schon immer enge Verbindungen in einer Richtung gegeben: Gemälde wurden als Illustrationen poetischer Werke benutzt. Der englische Dichter William Blake (1757-1827) entwarf selbst die Bilder zu seinen Gedichten. Die Präraffaeliten (zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts) nahmen sich oft Themen aus der Literatur an, u. a. aus Alfred Tennysons Werk, aber auch aus Shakespeares Werk. [Das Gemälde »Ophelia«, das die ertrunkene Ophelia zeigt, gehört zu den bekanntesten Gemälden der präraffaelitischen Schule, Anm. d. Übersetzers]. Umgekehrt existieren in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts zahlreiche Gedichte, die ein Gemälde zur Grundlage haben. W. H. Audens (1907-73) »Musée des Beaux Arts« beschreibt das Gemälde »Sturz des Ikarus« von Pieter Bruegel d. Ä.; der britische Dichter Blake Morrison (\*1950) schreibt ein Gedicht »Stepping In and Out of Manet«; das Gedicht »The Corn Harvest« des Amerikaners William Carlos Williams (1883-1963) beschreibt das Gemälde »Getreidernte« von Pieter Brueghel d. J. Shakespeare ist womöglich der erste Autor, der für seine literarische Produktion Gemälde ausgewählt hat. Wenn er wirklich der erste ist, so ist er wahrhaftig ein Neuerer nicht nur der dramatischen, sondern auch der poetischen Technik.

Wie ist es möglich, präzise zu bestimmen, welches Gemälde Shakespeare als Quelle gedient hat? Schließlich ist der Mythos von Venus und Adonis von vielen Renaissancemalern als Motiv ausgewählt worden. Paolo Veronese (1528-1588) hat mindestens sechs Versionen gemalt; Luca Cambiaso (1527-1585), sogar der flämische Maler Bartholomäus Spranger (1546-1611) haben diesen Mythos als Motiv gewählt. Spranger

2 Erwin Panofsky, *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, New York 1969. S. 150-5.

3 John Doeblers, »The Reluctant Adonis: Titian and Shakespeare« in *Shakespeare Quarterly*, Vol. 33, No. 4, 1982, S. 480-90.

arbeitete in Parma und Rom und war von Correggio (1489-1534) beeinflusst. Die erste Frage, die zu klären ist, lautet: Warum Tizian? Dann wird zu prüfen sein, welche Version Tizians Shakespeares vor Augen gestanden hat, denn es gibt auch von Tizian fünf verschiedene Versionen des gleichen Mythos.

Erstens ergeben sich aus der ikonografischen Analyse von Tizians Interpretation des Mythos und Shakespeares Text thematische und bildliche Parallelen: Tizian wie Shakespeare schildern uns eine leidenschaftliche Venus und einen widerstrebenden Adonis; weitere Parallelen sind: gestische Expressivität (die Haltung des Körpers, die Blicke der beiden Figuren vermitteln Emotionen und offenbaren Absichten und Einstellungen). Weiter zu berücksichtigen sind die jeweiligen Inhalte: Was übernimmt der Dichter? Was fügt er hinzu, das sich nicht im Gemälde nachweisen lässt?

Zweitens ist selbstverständlich auch die Entstehungszeit in Betracht zu ziehen. Und drittens ist es auch wesentlich zu wissen, wo sich das Gemälde in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts befand und Shakespeare es gesehen haben kann.

### Die Prado-Version

Zwar stimmt es, dass zwischen der Prado-Version und Shakespeares Gedicht augenfällige Korrespondenzen bestehen, aber der Ort, an dem sich diese Version 1555 befand, schließt die Möglichkeit, der Dichter von *Venus und Adonis* könnte diese gesehen haben, unwiderruflich aus. Tizian malte »Venus und Adonis« 1553 für den spanischen Kronprinzen Philipp aus Anlass seiner Heirat mit der Königin Mary von England, der Halbschwester von Elisabeth I., am 25. Juli 1554.<sup>4</sup> Tizian hatte zwanzig Jahre davor begonnen, für Kaiser Karl V., Philipps Vater, und die Habsburger Dynastie zu arbeiten. »Venus und Adonis« war zur Dekoration des Privatgemachs des Prinzen in Auftrag gegeben worden. In der umfangrei-

4 Im Herbst 1554 schreibt Tizian Philipp (dann Philipp I. von England), dass er ihm kürzlich das Gemälde zugeschickt hat. Der Brief ist an »Re d'Inghilterra«, an den König von England, gerichtet. Siehe G. G. Bottari, *Raccolta di Lettere sulla Pittura*, Milano, 1822-25, 2 Vols., S. 27-8.

chen Korrespondenz zwischen Philipp, der 1556 König von Spanien wurde, und Tizian bis zu dessen Tod 1576 sind wichtige Informationen über die Gemälde enthalten, die Tizian für Philipp malte.

Das Gemälde »Venus und Adonis« traf am 10. September 1554 aus Venedig über Madrid in London ein. Das hat gewisse Stratfordianer zu der Spekulation veranlasst, dass Shakespeare es achtunddreißig Jahre nach der Hochzeit von Philipp und Mary dort, in London, gesehen haben müsste. Doch 1598 war es längst aus London nach Madrid transportiert worden. Als Philipp 1555 England verließ [Karl V. hatte abgedankt und im Oktober die Herrschaft über die burgundischen und niederländischen Besitzungen, im Januar 1556 auch über Spanien an Philipp abgetreten, Anm. d. Übersetzers], wurden sämtliche in seinem Besitz befindlichen Gemälde Tizians zuerst in die Niederlande und von dort nach Madrid befördert.<sup>5</sup> Auch ein Porträt von sich selbst, das er Königin Mary geschenkt hatte, wurde nach Spanien zurückgesandt. Seit 1556 befindet sich »Venus und Adonis« in der königlichen Sammlung in Madrid.<sup>6</sup>

Die beiden Bilddrucke, die Giulio Sanuto (1530-1588)<sup>7</sup> und Martino Rota (ca. 1520-1583)<sup>8</sup> von Tizians Gemälde anfertigten und die von einigen Autoren als mögliche Quelle Shakespeares vermutet worden sind, enthalten nicht die Details, die in seiner Beschreibung vorkommen.<sup>9</sup> Hinzu kommt, dass Sanutos Bilddruck, der sich jetzt in der Bilddrucksammlung des British Museum befindet (Sloane Collection X.1.93), erst lange Zeit nach 1593, dem Jahr des Erscheinens von *Venus und Adonis*, nach London gekommen zu sein scheint. Die Sammlung von Hans

5 J. Crowe - G. B. Cavalcaselle, *Titian*, London, 1877-8, 2 Vol., Vol. II, S. 399.

6 P. Beroqui, *Tiziano en el Museo del Prado*, 1927, 1946.

7 Sanuto lebte in Venedig. Der Bilddruck entstand 1559.

8 Rota wurde in Sebenico, Dalmatien, geboren und lebte in Venedig, Florenz und Rom. Zwischen 1558 und 1568 hielt er sich in Venedig auf, danach bis zu seinem Tod in Wien. Wahrscheinlich ist sein Bilddruck in Venedig angefertigt worden.

9 Rotas Druck wurde von Adam Bernard von Bartsch (1757-1821), einem Kupferstecher und Kustos der Druckbildsammlung der Wiener Hofbibliothek, in *Le peintre-graveur* (der Maler-Kupferstecher), 21 Bde., Bd. 17, 103-1821, veröffentlicht.

Sloane (1660-1753) geht zurück bis Mitte des 18. Jahrhunderts. Eine Kopie von Rotas Bilddruck konnte in England vor 1593 nicht nachgewiesen werden.

Die Stratford-Theorie gerät bei dem Versuch, Tizians Einfluss auf Shakespeares Gedicht zu erklären, in höchste Beweisnot. Sollte es sich um die Prado-Version des Gemäldes handeln, wird den Oxfordianern kein besseres Schicksal zuteil, denn sie müssten annehmen, Oxford hätte Spanien besucht – was er erweislich nicht tat. Aber um die Prado-Version (siehe *Neues Shake-speare Journal*, Bd. 5, Frontispiz) handelt es sich nicht.

### Das Thema bei Ovid und in der Malerei der Renaissance

Die Behandlung des Mythos im zehnten Buch (Zeilen 515-739) von Ovids *Metamorphosen* unterscheidet sich völlig von der bei Tizian und Shakespeare. Ovids Adonis ist eindeutig »ein Jüngling... ein Mann«<sup>10</sup> (»iam iuvenis, iam vir«, Z. 523), kein Adoleszent. Bei Ovid erwidert Adonis die Liebe der Venus, »bei ihm verweilt sie, begleitet ihn« (»hunc tenet, huic comes est«, Z. 533). Der römische Dichter beschreibt dann, wie Adonis, nachdem er gemeinsam mit Venus Hasen und Hirsche gejagt hat (Z. 538), sich auf dem Gras ausruht (Z. 556). Venus ist erschöpft und schmiegt sich an Adonis, »Den Nacken geschmiegt an die Brust des Geliebten« (Z. 558) (»inque sinu iuvenis posita cervici reclinis«) und warnt ihn, keine Keiler und Löwen zu jagen. Sie »erzählt und vermischt die Geschichte mit Küssen« (Z. 539) (»ac mediis interserit oscula verbis«). Adonis gibt dem Werben der Venus nach. Der Mythos von Venus und Adonis bei Ovid ist die Geschichte zweier sich innig Liebender.

Und im Sinne Ovids haben alle anderen Maler den Mythos dargestellt. Bei ihnen ist Adonis ein zarter, lieblicher und sinnlicher Liebender. Er ist ein bereits Erwachsener, kein Junge mehr. Alle außer Tizian eben. Shakespeare ist nicht Ovid, sondern Tizian gefolgt.

10 Deutsche Übersetzung von Hermann Breitenbach, Stuttgart 1964.

## Tizians Adonis

Tizian folgte statt Ovid seiner eigenen, ungewöhnlichen Auslegung, womit er sich die Kritik von Raffaello Borghini in seiner Abhandlung über Kunst *Il Riposo* (Florenz 1584) einhandelte.<sup>11</sup>

Bei Tizian wie bei Shakespeare ist Adonis ein Adoleszent. Er wird dargestellt, wie er sich zur Jagd aufmacht. Tizian hat die beiden Körper in einer Drehbewegung gemalt, was ihnen eine Dynamik verleiht. Venus klammert sich an Adonis, um ihn zurückzuhalten, während sich Adonis ihrer Umarmung entwenden will. Er schreitet vorwärts, aber hält Kopf und Torso schräg, als wenn noch Zweifel in ihm schwelten. Seine Bewegung wird durch die der ungeduldigen Hunde akzentuiert, die ihn fortzerren. In seiner rechten Hand hält er einen Speer, in seiner linken die Hundeleinen. Die Leinen sind an seinem Arm befestigt, wie um eine Verbindung zu seinem Tod anzudeuten, denn Adonis nimmt die Jagd erst auf, als die Hunde den Keiler aufgescheucht haben. Das Hauptmotiv der Szene ist in beider Augenaufschlag gespiegelt. Venus blickt Adonis flehend an. Adonis' Blick hingegen drückt Ungehaltenheit aus. Amor - links hinter Venus - schläft weiter, was ebenso wie der links unten hingeworfene Krug die nicht erfüllte Liebe symbolisiert. Am Himmel erscheint durch die Wolken Eos, die Göttin der Morgenröte, Tochter Hyperions.<sup>12</sup>

Der Grund für Tizians Abwandlung des Ovidschen Mythos ist bekannt. Alle Künstler der Renaissance suchten ihre Inspiration in der Antike. Während seines Aufenthalts in Rom kam Tizian direkt in Kontakt mit der Kunst der Antike. Für die Darstellung der Venus hat sich Tizian an ein antikes Relief angelehnt, das dem griechischen Bildhauer Polyklet (5. Jahrhundert v. Chr.) zugeschrieben wird. Es zeigt Psyche, die den

11 »che Tiziano nell' invenzione abbia mancato, fingendo Adone da Venere, que sta in atto d'abbracciarlo, fuggire« (»dass Tizians seine Darstellung verfehlt habe, indem er den Eindruck vermittelt, dass Adonis vor Venus, die ihn umarmen will, flüchtet.«).

12 Bei Homer ist Hyperion der Name des Sonnengottes; in anderen Versionen des Mythos ist er ein Titan, der Sohn von Uranos und Gaia (Mutter Erde), Vater des Sonnengottes Helios, der Mondgöttin Selene und der Eos.

schlafenden Eros (Amor) entdeckt (das Relief ist unter dem Titel »Das Bett des Polyklet« bekannt). Auf dem Relief ähnelt die Haltung der Psyche der Haltung der Venus bei Tizian: sie wendet dem Betrachter den Rücken und Amor das Haupt zu. Ihr rechtes Bein ist wie bei Tizian waagrecht gestreckt.

Von jedem seiner Gemälde pflegte Tizian mehrere Replikat anzu fertigen. Die Fertigstellung der Replikat wurde oft von seinen Schülern besorgt. Von »Venus und Adonis« wurden über dreißig Kopien gefertigt (etwa zwanzig auf Leinwand und zehn als Bilddruck), einige davon nach Tizians Tod. Nur fünf gelten als authentische Tizian-Werke. Diese fünf entstanden zwischen 1553 und 1565. Es sind:

1. Die Version im Madrider Prado.

2. Eine Version, die der vorigen sehr ähnelt. Bis 1800 befand sie sich in der Colonna-Sammlung in Rom. Sie wurde von Alexander Day in Italien erworben, wurde 1801 Bestandteil der Angerstein-Sammlung in London und wurde 1824 von der National Gallery of London erworben.<sup>13</sup>

3. Die Versionen 3 und 4 sind einander sehr ähnlich und unterscheiden sich von den Versionen 1 und 2 leicht durch den Hintergrund. Version 3 befindet sich heute im Metropolitan Museum von New York. Bis 1804 befand sie sich über zwei Jahrhunderte lang im Palazzo Mariscotti in Rom, um dann Bestandteil der Lord-Darnley-Sammlung in Cobham Hall zu werden. Von 1925 bis 1927 gehörte sie zur Knoedler-Sammlung in London, um dann in die Jules-Bache-Sammlung abzuwandern; sie ist seit 1949 zu besichtigen im Metropolitan Museum of Art, New York. Sie entbehrt des lebhaften Kolorits, das die Venezianische Schule auszeichnet. Im Hintergrund dringt die Sonne durch eine dunkle Wolkendecke. Links ist ein Regenbogen gemalt. Amor ist wach und blickt

13 Im 19. Jahrhundert waren etliche Kopien der Prado- und Londoner Version bekannt, eine davon in der Sammlung von Lord Wennys of Elcho in London, eine andere im Wiener Belvedere-Palast (sie ging während des Zweiten Weltkriegs in Flammen auf), eine weitere in der Nostiz-Sammlung in Prag und in der Sammlung des 2. Grafen von Normanton (letztere wurde neulich vom Paul Getty Museum in Santa Monica, Kalifornien, erstanden).

betrübt zu Adonis herüber. In der Hand hält er eine Taube; die Taube ist eines der Tiere, die Venus gewidmet waren. Unten links ist kein Krug gemalt, statt zwei sind drei Hunde zu sehen.

4. Die Version 4, die große Ähnlichkeit mit der vorigen besitzt, befand sich zuerst im Palazzo Barbarigo-Giustiniani in Padua. Es wurde später hintereinander von Lord Bristol, Lady Sunderland und Graf Spencer erworben. 1942 wurde sie an Joseph Widener, Philadelphia, verkauft und befindet sich heute in der National Gallery von Washington (Widener-Sammlung).

Könnte Edward de Vere 1575/76 während seiner Italienreise eine dieser vier Versionen gesehen haben? Es ist höchst unwahrscheinlich, dass er eine der ersten drei Versionen gesehen haben kann. Die vierte Version könnte er eventuell in Padua gesehen haben, falls sie sich denn dort schon im Palazzo Barbarigo-Giustiniani befunden hätte. Aber keine der vier Versionen weist nennenswerte Entsprechungen mit Shakespeares Beschreibung auf. Bleibt die fünfte Version.

#### Version 5: Die Bildquelle für Shakespeares *Venus und Adonis*

Dagegen bestehen zahlreiche Parallelen zwischen Shakespeares Beschreibung und der fünften Version. Es ist die Version, die Shakespeare vor Augen stand, als er sein Gedicht niederschrieb.

Die liebestrunkene Venus bedrängt Adonis, damit er sich neben sie setzt. »Komm und sitze hier« (17), sagt sie zu ihm. Shakespeare beschreibt eingehend (31-68), wie Venus Adonis an sich zu klammern versucht. Sie schwingt den Zügel des Pferdes um den einen Arm und Adonis um den anderen, bindet das Pferd an einem Ast fest; Venus wird mit einem hungrigen Adler verglichen, der seine Beute ergreift, und Adonis mit einem Vogel, der in einem Netz gefangen sitzt: »Sieh, wie ein Netz den Vogel, so umstricken/Der Göttin Arme den Gefangnen;« (67-8). Und wiederum in den Zeilen 225-28:

Mit ihren Armen jetzo wie ein Band,  
Wie er sich sträuben mag, umschlingt sie ihn,



Und will er fort, der weiberscheue Ringer,  
Verschränkt sie heftig ihre Lilienfinger.<sup>14</sup>

Und in Zeile 539: »Um seinen Hals die Arme schlägt sie dicht.« Aber Adonis versucht, sich aus der Umklammerung zu lösen, und fordert sie auf: »Laß ab und laß mich gehen«.

Den sicheren Schlüssel zur Identifizierung der Version 5 als Quelle bieten die Zeilen 337-42:

Er sieht sie kommen und beginnt zu glühn,  
So glüht im Wind erstorbner Kohle Hitze!  
Den wirren Blick, zu Boden schlägt er ihn,  
Die zorn'ger Stirn verbirgt er mit der Mütze  
Was kümmert's ihn, dass sie so nah sich stellt,  
Weil er sie seitwärts nur im Auge hält?

und Zeile 351:

Mit einer Hand erhebt sie seinen Hut,

Wenn Venus über den Tod des Adonis trauert, spricht sie:

Daß niemand fürder Hut noch Schleier trage!  
Nicht Wind nicht Sonne halt' euch je zu Haus!  
Wer Schönheit zu verlieren hat, der zage -  
Euch pfeift der Wind, euch lacht die Sonne aus!  
Als er noch war, da freilich galt es beiden,  
Ihn seiner Schönheit diebisch zu entkleiden!  
Und darum setzt' er auf auch seinen Hut: -  
Gleich kam die Sonn', ihm untern Rand zu scheinen;  
Der Wind entführt' ihn, spielend mit der Flut  
Der Locken;« (1081-90)

14 Übersetzung von Ferdinand Freiligrath. Auf diese Übersetzung in der Schlegel/Tieck-Ausgabe sämtlicher Werke Shakespeares wird hier zurückgegriffen. In einigen Fällen entfernt sich diese Übersetzung so sehr von Shakespeares Original, dass die Referenz zu Tizians Gemälde untergeht. In solchen Fällen wird das englische Original einschließlich einer begleitenden eigenen Übersetzung gewählt.



Shakespeare spricht von Adonis' Kopfbedeckung als »Mütze« (»bonnet«) und »Hut« (»hat«). In allen anderen Versionen Tizians wird Adonis barhäuptig dargestellt, nur in Version 5 trägt er einen Hut. Das Gemälde befindet sich heute in der Galleria Nazionale des Palazzo Barberini in Rom. Im Inventar wird es als »Original« bezeichnet. Die Bildqualität ist vorzüglich. Es gehörte zur Kunstsammlung von Königin Christina von Schweden (1626-1689), die 1654 abdankte und sich in Rom niederließ. Ab 1689 gehörte es zur Sammlung ihres Nachlassverwalters Kardinal Azzo-

lini, danach zu der des Fürsten Odescalchi und schließlich des Fürsten Torlonia.<sup>15</sup>

In Zeile 342 schreibt Shakespeare, dass Adonis Venus »seitwärts anschaut« (»all askance«). Die Arden-Ausgabe des Gedichts merkt an, dass »er sie nur heimlich beobachtet«. Doch diese Erklärung wird der Stelle nicht gerecht. Der Oxford English Dictionary (OED) definiert »askance« als »turned sideways« (»seitlich gewendet«). Dies entspricht der Weise, wie Adonis von Tizian dargestellt wird. Die Bedeutung wird klar, wenn man sich an dem Gemälde orientiert (Es ist signifikant, dass die vom OED angegebene erste Verwendung des Wortes »askance« auf 1593 datiert wird).

Venus wird von Tizian so dargestellt, als ob sie aus dem Gleichgewicht zu geraten drohte. So auch von Shakespeare:

Und reißt ihn an sich, der schon vor ihr geht;  
Sinkt dann, indes ihn ihre Arm' umstricken,  
Er fällt auf ihren Bauch, sie auf ihren Rücken. (592-4)

Eine weitere Übereinstimmung zwischen Gemälde und Gedicht findet sich in Zeile 118: »Was siehst du in dem Boden? Hebe das Haupt«.

Adonis' Jugendlichkeit wird von Tizian durch Grübchen (»dimples«) zum Ausdruck gebracht. Shakespeare beschreibt Adonis' trotzige Reaktion auf das Werben der Venus:

At this Adonis smiles as in disdain;  
That in each cheek appears a pretty dimple (241-2)

15 Es existieren mehrere Kopien der Version, in der Adonis einen Hut trägt. Es handelt sich in allen Fällen um spätere Replikat, die Ende des 16. Jahrhunderts, während des 17. Jahrhunderts oder noch später erstellt wurden. Eine befindet sich in der Gallerie dell' Accademia von Venedig (derzeit ausgeliehen an die Präfektur, den Sitz der Provinzverwaltung im ehemaligen Palazzo Corner). Es ist eine von einem ungeschickten Lehrling schlecht ausgeführte Kopie. Eine andere Kopie befindet sich in der Pinakothek von Dulwich College in London, eine andere aus dem 17. Jahrhundert im Palazzo Camuccini, Rom. 1856 wurde sie von Algernon Percy, viertem Herzog von Northumberland, für seinen Sitz Alnwick Castle erworben, wo es sich bis heute befindet.

[Auf dies wie spöttisch lächelt er; - o sieh,  
Wie seine Wangen jetzt zwei Grübchen tragen.]

Die Blicke, die sie sich zuwerfen, bilden das Leitmotiv des Gemäldes.

O, what a war of looks was then between them,  
Her eyes petitioners to his eyes suing!  
His eyes saw her eyes as they had not seen them;  
Her eyes wooed still, his eyes disdained the wooing;  
And all this dumb play had his acts made plain  
With tears which chorus-like her eyes did rain. (355-60)

[O, welch ein Krieg von Blicken nun beginnt!  
Ihr Auge schwimmend, schaut in sein's mit Flehen,  
Sein Auge tut, als wär' es für sie blind,  
Ihr Auge wirbt, sein Auge will's nicht sehen.  
Nach jedem Akt des stummern Spiels erklingt,  
Der Chor, den sie mit ihren Tränen singt.]

Shakespeare bietet uns hier eine tiefsinnige Lesart des Herzstückes des Gemäldes. Die Arden-Ausgabe hingegen meint warnen zu müssen, den Vergleich mit den »Akten des stummen Spiels« (»dumb play«), das von dem Chor der Tränen der Venus begleitet wird, »allzu präzise« auszulegen. Doch ganz im Gegenteil: Bis zu diesen Zeilen hat Venus dauernd auf Adonis eingeredet, aber das Spiel, das zwischen beiden abläuft, ist eine »dumb show«, eine Pantomime, denn Adonis bleibt taub für Venus' Worte. Die beiden Protagonisten spielen kein Stück auf der Bühne, sondern ein auf Leinwand gemaltes. Shakespeare vergleicht Venus' Tränen mit einem Chor in einer griechischen Tragödie, in der die trauernden Frauen des Chors die Ereignisse kommentieren.

Im folgenden Gleichnis spielt Shakespeare auf die »Illusion in der Kunst« an:

Gleichwie, betrogen von gemalten Trauben,  
Hungrige Vögel schwelgen mit den Blicken -  
Ihr Kropf bleibt leer, kein Beerchen läßt sich rauben -  
So schmachtet sie in ihren Mißgeschicken,

Die Wärme, die er kalt sie läßt vermessen,  
Sucht sie zu fachen mit beständ'gem Küssen. (601-606)

Angespielt wird auf die Geschichte über den berühmten griechischen Maler Zeuxis (ca. 450 – 390 v. Chr.), der Trauben so naturgetreu malte, dass die Vögel versuchten, sie aus dem Gemälde herauszupicken. Die Trauben des Zeuxis waren ein Augen-, aber kein Magenschmaus; ähnlich sieht sich Venus satt an der Schönheit des Adonis, aber ihr Liebeshunger bleibt ungestillt.

Die folgende Stelle spielt deutlich auf das gemalte Bild des Adonis an:

'Fie, lifeless picture, cold and senseless stone,  
Well painted idol, image dull and dead,  
Statue contenting but the eye alone, (211-13)  
[Pfui, leblos' Bildnis; Stein, gefühllos, kalt,  
Idol, prachtvoll gemalt; Bild, dumpf und tot,  
Statue, die nur im Auge widerhallt.]

Auf Tizians Gemälde wird verwiesen, nicht auf Ovids *Metamorphosen*.

All is imagery she doth prove (597)  
[Alles ist Einbildung, beweist sie].

»Rosenwangiger« (3) Adonis und »der hübsche Korallenmund« (542), obgleich sie auf Tizians Gemälde zutreffen, sind allzu oft wiederkehrende Topoi in der Dichtung des sechzehnten Jahrhunderts, um als beweiskräftige Referenz gelten zu können, aber die Zeilen 32-3:

.... The tender boy  
Who blush'd and pouted in a dull disdain  
[... Der zarte Knabe,  
Der errötet und missliebig schmollt,]

lehnen sich so eng an Tizians schmollenden Adonis an, dass man schließen muss, Shakespeare habe die Darstellung des Malers im Blick gehabt.

Die lange Beschreibung (Zeilen 259-324, 11 Strophen, 66 Zeilen) der schönen jungen kleinen Stute, die Adonis' Hengst erregt, ist als Fortis-

simo der Liebeshymne, als Hoheslied erotischer Erfüllung verstanden worden. Doch eine erotische Erfüllung findet im Gedicht nicht statt, weshalb man sich fragen muss, was den Dichter bewogen haben mag, bei dieser auf den ersten Blick anekdotischen Episode so lange zu verweilen, und ob nicht eine andere Absicht zugrunde liegt, und zwar eine Absicht, wie sie auch anderswo in seinem Werk erkennbar wird: das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit poetisch zu reflektieren. Der folgenden Strophe gehen fünf vorab, fünf folgen auf sie. Sie bildet genau die Mitte:

Look when a painter would surpass the life  
In limning out a well-proportioned steed,  
His art with nature's workmanship at strife,  
As if the dead the living should exceed;  
So did this horse excel a common one  
In shape, in courage, colour, pace and bone. (289-94)

[Sieh', sollt' ein Maler Leben überheben,  
Indem ein Roß er malt, so formvollendet,  
Mit seiner Kunst Natur das Nachsehn geben,  
Daß Leben Unbelebtem Beifall spendet,  
So dieses einem Erdenhengst an Gaben,  
In Form, in Mut, in Farbe, Stirn und Trabern.]

Quellensucher haben geglaubt, im dritten Buch von Vergils *Georgica* über die Viehzucht fündig geworden zu sein, doch das heißt einen Staubsauger als Rasenmäher anzudrehen, denn bei Vergil ist der Gegenstand der Zeilen 75-115 die sorgfältige Pferdeaufzucht, auch für Wagenrennen. Thema der Zeilen 498-502 ist eine verheerende Viehpest:

Klätlich sinkt, wie der Kunst uneingedenk, so des Grases,  
Eitel vom Quell sich wendend, stampft mit dem Hufschlag,  
Häufig den Grund, und senkt die schlaffen Ohren, die unset  
Schweiß umquillt, mit Kälte des nahenden Todes, die Haut auch  
Starrt, antastendem Druck durch trockne Härte sich sträubend.<sup>16</sup>

16 Übersetzung Johann Heinrich Voss,

Die Eskapade des Hengstes nimmt in seinen Gedanken zuviel Raum ein, um sie als eine pikante Beiläufigkeit auffassen zu können. Was Shakespeare hier anspricht, ist bei näherem Zusehen ein poetischer Diskurs des neuplatonischen Kunstideals der Renaissance.<sup>17</sup>

Der Gedanke, dass Kunst so vollkommen die Natur nachzuahmen vermag, findet sich auch im *Wintermärchen*, wo die Statue der Hermione lebendig wird, und wird dort ausdrücklich in Zusammenhang mit Giulio Romano gebracht. Hier wird die These vertreten, dass sich Shakespeare in dieser Strophe auf die neun Pferdegemälde bezieht, die Giulio Romano für die *Sala dei Cavalli* (»Pferdesaal«) im Herzogpalast von Mantua malte.<sup>18</sup> Zeitgenossen bewunderten diese Gemälde nicht nur wegen ihrer bildnerischen Qualität, sondern auch wegen ihrer Wirklichkeitstreue. Die Gemälde werden häufig in der Korrespondenz zwischen dem Maler und seinem Gönner, Herzog Federico II. von Mantua, erwähnt.<sup>19</sup> Diese Dokumente wie auch geschichtliche Abhandlungen beschreiben diese Gemälde in einer Weise, die mit Shakespeares Beschreibung überein-

17 Jacqueline Burckhard beschreibt dies in ihrer Studie über Giulio Romano so: »Michelangelo schälte die Idee aus der Natur, aus dem *carcer terreno* [dem irdischen Kerker] heraus... Sicher stimmte Giulio auch mit Mantegna in der Meinung überein, eine gute antike Statue sei perfekter als die Natur, weil in einer einzigen Figur all die ‚Schönheiten‘ vereint sind, die der Künstler aus unzähligen Individuen herausdestilliert hat.« Burckhardt, Jacqueline, *Giulio Romano, Regisseur einer verlebendigten Antike. Die Loggia die Marmi im Palazzo Ducale von Mantua*, St. Gallen 1994, S. 24. Kunst transzendiert die Natur, indem sie einzelne Eigenschaften, die in der Realität auf mehrere Figuren verstreut sind, in der platonischen Idee vereint. Das Pferd, das Shakespeare beschreibt, ist durch den Maler aus seinem irdischen Kerker befreit worden und übertrifft ein wirklichen, ein »gemeines« (»common«) Pferd [Anm. des Übersetzers].

18 Die heute verlorengegangenen Gemälde waren, wie aus dem Inventar der Besitzungen des Herzoges hervorgeht, 1714 immer noch vorhanden. Siehe Clinio Cottafavi, *Regio Palazzo Ducale di Mantova, La Sala dei Cavalli. Estratto dal Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*. Dezember 1928. Milano. 1929.

19 *Archivio di Stato di Mantova. Archivio Gonzaga*. Brief von Giulio Romano an Federico II., Herzog von Mantua, vom 28. Oktober 1536. Autografi, b. 7,c.239r-v. Brief von Messer il Grossino an Federico II. vom 5. November 1536. b. 2523, c.1452. Brief von Il Grossino an den Herzog vom 11. Dezember 1536. b.2523. cc.2272-2292.

stimmt. Einige dieser Gemälde waren drei Meter hoch und drei Meter lang (die Abmessungen lassen sich einfach aus den heute leeren Fassungen ableiten, deren ornamentale Stuckrahmen erhalten geblieben sind).

Keines dieser Pferde war beritten.

Look, what a horse should have he did not lack,  
Save a proud rider on so proud a back (299-300)  
[Es fehlt' ihm nichts, das ein Pferd vermag zu schmücken,  
Ein stolzer Reiter fehlte nur auf seinem Rücken.]

Anders als die Pferde, die Giulio Romano für die *Sala dei Cavalli* im Palazzo Te, der Sommerresidenz des Herzogs, gemalt hatte, vermittelten diese Pferde vor dem Hintergrund einer Landschaft einen Eindruck der Beweglichkeit: lebhaft stampften sie mit den Hufen auf, sie hüpfen munter und tänzelten frisch und fröhlich. Es ist bekannt, dass Federico II. Gefallen an sinnensfreudigen und prunkvollen Gemälden fand und Giulio Romano mit den neun Pferdegemälden den Geschmack seines Förderers bediente. Giulio, ein hervorragender Maler realistischer Szenen, malte Hengste und Stuten in der Blüte ihrer Kraft, Vitalität und Paarungsbereitschaft.

*Venus und Adonis* wie auch *Lucrezia* und *Das Wintermärchen* beweisen Shakespeares Vertrautheit mit der Kunst der italienischen Renaissance, eine Vertrautheit, die nur aus der direkten Berührung und persönlichen Erfahrung geboren sein kann. Zwar fehlt bislang ein dokumentarischer Beleg dafür, dass Edward de Vere Mantua besuchte, aber genaue Beschreibungen der während seiner Italienreise 1575-76 dort befindlichen Werke der bildenden Künste in Shakespeares Werk legen den Schluss nahe, dass er auch diese Stadt besucht hat. [Sie war zu seiner Zeit durch die Gonzagas, nicht zuletzt auch durch Isabelle d'Este, Mutter Federicos II., zu einem Hauptzentrum der Renaissance-Kunst geworden, Anm. d. Übersetzers.]

Was nun den Verweilort von Tizians »Venus und Adonis« betrifft, so erweist sich anhand des nach dem Tod Tizians am 27. August 1576 erstellten Inventars, dass sich ein solches Gemälde in seinem Haus in Biri Grande, Contrada San Cancian, in Venedig befand. Es wird berichtet,



dass der Maler Jacopo Robusti, bekannter unter dem Namen Tintoretto (1518-1594), dieses Gemälde erwarb. Tintoretts Sohn Domenico (1560-1635), selbst Maler, verkaufte nach dem Tod seines Vaters zahlreiche Gemälde. »Venus und Adonis«, Version 5, mag auf diese Weise irgendwann in den Besitz der Königin Christina von Schweden und schließlich in das Palazzo Barberini in Rom gelangt sein.

Dass Edward de Vere Tizian in Venedig besucht hat, ist nur zu wahrscheinlich. Könige, Fürsten, hohe Adelige, Botschafter, Kardinäle ließen, wenn sie sich in Venedig aufhielten, nie einen Besuch bei Tizian aus. Ein Treffen mit dem »Kaiser der Malerei« in dessen Haus erhöhte ihr Prestige. Literarische Größen wie Pietro Aretino und Kardinal Bembo besuchten ihn. Als Heinrich III. von Frankreich 1574 seinem Bruder Karl IX. auf den französischen Thron folgte und aus Polen, wo ihn der Adel 1573 zum König gewählt hatte, über Venedig nach Frankreich zurückkehrte, wollte er nicht aus Venedig abreisen, ohne den großen Tizian besucht zu haben.

#### Abschließende Anmerkung des Übersetzers:

Auch der große Kunsthistoriker Erwin Panofsky identifizierte Shakespeares Konzeptualisierung als eine poetische Umsetzung von Tizians Gemälde. Tizians Grundkonzept des Venus abweisenden Adonis liegt allen seinen fünf Versionen von »Venus und Adonis« zugrunde. Insofern wird Panofskys These durch die hiesige Analyse nicht grundsätzlich widerlegt. Sie wird jedoch in zweierlei Hinsicht ergänzt. Erstens kann Shakespeare, d. h. Edward de Vere, die im Prado befindliche Fassung, auf die sich Panofskys Studie beruft, nicht gesehen haben. Zweitens, und vor allem, trägt Adonis nur in einer der fünf Versionen einen Hut. Diese Version kann Edward de Vere gesehen haben. Und hat sie aller Wahrscheinlichkeit nach gesehen.

## Literaturverzeichnis

- Allen, Don Cameron, *Image and Meaning Metaphoric Traditions in Renaissance Poetry*, Baltimore 1968.
- Baldwin, T. W., *On the Literary Genetics of Shakespeare's Poems and Sonnets*, Urbana 1950. S. 1-93.
- Bartsch, Adam B., *The Illustrated Bartsch. Italian Artists of the Sixteenth Century*, New York 1979, S. 117.
- Berenson, Bernard, *The Venetian Painters*, New York - London, 1894.  
– *The Italian Painters of the Renaissance*, London. 1954.
- Blunt, Anthony, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford 1940.
- Bullough, Geoffrey, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, London 1975. 8 Vols. Vol.I, S. 161-76.
- Burckhardt, Jacqueline, *Giulio Romano, Regisseur einer verlebendigten Antike: Die Loggia dei Marmi im Palazzo Ducale von Mantua*, Sankt Gallen 1994.
- Bury, Michael, *Giulio Sanuto, A Venetian Engraver of the Sixteenth Century*, National Gallery of Scotland, Edinburgh 1990.
- Cantelupe, Eugene, B., »An Iconographical Interpretation of Venus and Adonis, Shakespeare's Ovidian Comedy«, in *Shakespeare Quarterly*, XIV, no. 2. 1963, S. 141-51.
- Crowe, J. A./Cavalcaselle, G. B., *Titian: His Life and Times*, London 1877-78, 2 Vols.
- Doebler, John, »The Reluctant Adonis: Titian and Shakespeare«, in *Shakespeare Quarterly*, Vol. 33, No. 4. 1982, S. 480-90.
- Ferrari Daniela (a cura di), *Giulio Romano. Repertorio difonti documentarie*, Roma 1997, Vols. Vol.!.  
.
- Gombrich, E. H., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Washington DC 1959.
- Gould, Cecil, *National Gallery Catalogues: The Sixteenth Century School (Venetian)*, London 1959, S. 98-102.
- Keach, William, *Elizabethan Erotic Narratives: Irony and Pathos in the Ovidian Poetry of Shakespeare, Marlowe and their Contemporaries*, New Brunswick 1977.
- Lee, R. W., *Ut pictura poesis. A Humanistic Theory of Painting*, New York 1967.

- Panofsky, Erwin, *Meaning in the Visual Arts Papers in and on Art History*, New York 1955
- *Studies in iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1962.
- *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, New York 1969.
- Rollins, H. E., *New Variorum Poems*, ed. Philadelphia 1938.
- Rosand, David, »Titian and the Bed of Polyclitus« in *The Burlington Magazine*, CX VII, April 1975.
- *Tizianus*, New York 1978.
- Roskill, M. W., *Dolce's »Aretino« and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York 1968.
- Tietze, H., *Titian, the Paintings and Drawings*, New York 1950.
- *Titian. Life and Works*, London 1950.
- Suida, William, *Tiziano*, Roma 1933.
- Valcanover, Francesco, *Tutta la pittura di Tiziano*, Milano 1960, 2 Vols.
- *L'Opera Completa di Tiziano*, Milano. 1969.
- Wethey, Harold, E., *The Paintings of Titian*, London 1975, 3 Vols., Vol III.