

Henry Kaap

Lorenzo Lotto malt Andrea Odoni

Kunstschaffen und Kunstsammeln zwischen
Bildverehrung, Bildskepsis, Bildwitz

Henry Kaap

LORENZO
LOTTO
malt ANDREA
ODDONI

Kunstschaffen und
Kunstsammeln zwischen
Bildverehrung,
Bildskepsis,
Bildwitz

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Ernst-Reuter-Gesellschaft der Freunde,
Förderer und Ehemaligen der Freien Universität Berlin e.V., des Mentoring-Programms der
Ludwig-Maximilians-Universität München sowie der Tavolozza Foundation, München

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2021 Gebr. Mann Verlag · Berlin
www.gebrmannverlag.de

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung,
vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie, Mikrofilm, CD-ROM
usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert werden oder unter Verwendung
elektronischer Systeme verarbeitet oder verbreitet werden. Bezüglich Fotokopien verweisen
wir nachdrücklich auf §§ 53 und 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

Gestaltung und Satz: Alexander Burgold · Berlin
Covergestaltung unter Verwendung von Lorenzo Lotto, *Porträt des Andrea Odoni*, 1527.
Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2020
Schrift: Akkurat Pro, Bembo MT Pro
Papier: 135 g/m² Magno Satin
Druck und Verarbeitung: Beltz Grafische Betriebe GmbH · Bad Langensalza

ISBN 978-3-7861-2865-6 (Druckfassung)
ISBN 978-3-7861-7510-0 (PDF)

Inhalt

Zur Einleitung: Die Eingeschlossenen von Venedig	9
Lorenzo Lotto malt Andrea Odoni	29
Das <i>Bildnis des Andrea Odoni</i> als Statusbild	32
Lottos Bildrhetoriken des Porträts	42
Zwischen Ähnlichkeit und Abstraktion:	
Das <i>Porträt des Bernardo de' Rossi</i>	43
Strategien der Blicklenkung und semantischen Aufladung	51
Das Porträt als Resonanzraum	59
Idolatrie, Erotik, Komik. Metamorphosen des Bildes	63
Bildbetrachtung als dramatischer Aushandlungsprozess	64
Diana Ephesia: Vom Wirken der Bilder.....	73
Herkules und Antaeus: Vom Ringen ums paradoxe Sein des Bildes	80
Sinnliche Wahrnehmung und die ästhetischen Qualitäten des Materials	86
Von der Verstofflichung und Verflüssigung mentaler Bilder.....	90
Kathartisch bereinigte Blicke und Bilder	99
Bildverehrung: Glaube – Kunst	105
Das Altarbild als Florilegium der Imagination:	
Lottos <i>Rosenkranzmadonna</i>	106
Erwartungshaltung und Bildversprechen:	
Apperzeption als Partizipation	114
Mimesis, Hexis, Methexis: Im Bild sein oder Einssein mit dem Bild?	120
Allegorische Bilder der ‚reinen‘ Seele	124
Verklärte Bild/Körper. Zur <i>Idea della natura</i> und Beseelung der Form	137
Bildskepsis: Traum – Wirklichkeit	153
Gemischte Gefühle. Hypnerotomachiaden eines Kunstliebhabers	154
Von Leiden schaffenden Leidenschaften:	
Andrea Odonis Ambiguitätstoleranz.....	164
Lottos <i>Venus und Amor</i> . Bildbetrachtung zwischen Lieben und Lachen	168
Affektrausch – Perturbation der Wahrnehmung, Bruch der Realitätsebenen	179
Gemalte Lichtgestalt: Lottos <i>Pala di Santa Lucia</i>	192
Malerei als gestaltetes Licht und <i>seconda natura</i>	196

Bildwitz: Gesellschaft – Selbst	201
Konstruktive Maßlosigkeiten: Andrea Odonis <i>Image</i> und Bildnis	202
„doch jetzt, wo ich hier bin, befinde ich mich in Venedig und in Rom“ – Die Kunstsammlung als Ort der Traumwanderung?.....	206
Theatralische Bildkomik: Der Kunstsammler als <i>homo facetus</i>	217
Skurrile Kunst(t)räume: Die ‚feinen Unterschiede‘ der Kunstbetrachtung & der poetische Erkenntnisgewinn.....	225
Schlussbetrachtung: „la imaginatione le porti a luce“	231
Dank	236
Literaturverzeichnis	237
Bildnachweise	285
Farbtafeln.....	287

*Jedes der Bilder erschließt sich nur
als die beunruhigende, oft sublime Intensität
einer Gleichzeitigkeit des Widersprüchlichen,
einer Vereinigung heterogener Bereiche,
im freiesten Übergang
von Ding- zu Wortvorstellungen.*

– Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico*

für Marlen und Roland

Zur Einleitung: Die Eingeschlossenen von Venedig

*There can be no friendship
where there is no freedom.
Friendship loves free air, and
will not be fenced up in straight
and narrow enclosures.*

– William Penn, *Some Fruits of Solitude*, Part I

In seinem Essay *Der Eingeschlossene von Venedig* beschreibt Jean-Paul Sartre am Beispiel Jacopo Tintorettos die bestehende, angespannte Konkurrenzsituation zwischen den Künstlern im Venedig des 16. Jahrhunderts.¹ Kurz zusammengefasst: Unter dem Eindruck der meisterlichen Vorherrschaft des scheinbar nicht sterben wollenden Tizians besteht eine extreme Rivalität zwischen den Malern, die um die begehrtesten Aufträge ringen. Der gebürtige Venezianer Tintoretto sieht sich vor eine herausfordernde Aufgabe gestellt. Nach dem er – so heißt es – vom neidischen Tizian aus dessen Werkstatt verstoßen wurde und er zugleich mit einer großen Menge an neu in die Stadt gezogenen Künstlern konfrontiert ist, liegt es nun an ihm, ein neues Geschäftsmodell für seine Kunst zu entwickeln, um innerhalb des enggestrickten Netzwerks der venezianischen Gesellschaft Erfolg zu haben. Trotz des hohen Existenzdrucks bleibt Tintoretto in Venedig und weiß die ‚Bedrängung der Stadt‘ zu seinen Gunsten auszuspielen: Nicht ohne einen gewissen Witz macht er sich den anhaltenden Wettbewerb für die eigene Malweise fruchtbar, indem er sich das Markenzeichen, der schnellste Maler der Stadt zu sein, erarbeitet. Laut Sartre beginnt hiermit der Siegeszug Jacopo Tintorettos und aus dem Konkurrenzdruck der venezianischen Künstler heraus wird mit der *bravura*-Malerei eine neue Maltechnik ‚geboren‘.²

Anders als Tintoretto trifft gegen Ende des 15. Jahrhunderts der ebenfalls in Venedig geborene und dort vermutlich in der Werkstatt des Alvise Vivarini auf Murano ausgebildete Maler Lorenzo Lotto die bewusste Entscheidung, sich dem kompetitiven Klima unter den neu hinzugezogenen Malern zu entziehen, indem er die Stadt verlässt.³ Im Gegensatz zu einem klassischen ‚Hofkünstler‘ agiert Lotto in der Folge als ein

1 Sartre 1968, S. 233–276.

2 Zum kunsttheoretischen Konzept der *Bravura*, siehe Suthor 2010. Zu Tintorettos Auseinandersetzung mit Tizians Malweise, siehe Nichols 2013, S. 186–198.

3 Die Quellenlage zur Frühzeit Lottos ist eher spärlich. Der Großteil der kunsthistorischen Forschung zu Lorenzo Lotto geht aber davon aus, dass Lotto seine Ausbildung noch in Venedig erfahren haben muss, bevor er wohl bereits 1498 nach Treviso übersiedelte. Er dürfte demnach sowohl

Agent, der auf das Funktionieren von stadt- und grenzübergreifenden Netzwerken setzt. Darunter zählen etwa die ausgedehnten Verbindungen religiöser Orden und reisender Händler. Lorenzo Lotto wird seinen künstlerischen Erfolg auf diesen Strukturen basieren.⁴ Obschon sich über Lottos Beweggründe für das Verlassen Venedigs um 1498 letztlich nur spekulieren lässt,⁵ darf es als bezeichnend gelten, dass er über 20 Jahre lang ausschließlich in anderen Regionen Italiens künstlerisch tätig ist. Erst Mitte der 1520er Jahre kehrt er wieder in seine Heimatstadt zurück und lässt sich dort ab 1525/26 für einen etwas längeren Zeitraum nieder.⁶ Die vorliegende Studie setzt exakt an diesem Zeitpunkt der Biografie des Künstlers an. Lorenzo Lottos Heimkehr nach Venedig geschieht im Bewusstsein darum, sich im Folgenden der Kritik der lokalen Kunstelite aussetzen zu müssen.⁷ Das Schicksal führt hier zur Begegnung mit Andrea Odoni, ein weiterer ‚Eingeschlossener‘, der sich um sein persönliches soziales Emporkommen innerhalb der ‚engen Gassen‘ der venezianischen Gesellschaftshierarchie bemüht. Mit dem Aufbau einer umfangreichen Kunstsammlung investiert Odoni insbesondere in kulturelles Kapital, wobei er versucht, durch die Wahl bestimmter Künstler und Kunstwerke eigene Akzente innerhalb der Kunstwelt Venedigs zu setzen.⁸ Zur Selbststilisierung seiner gesellschaftlichen Ambitionen zählt auch sein Porträt, für dessen Anfertigung er Lorenzo Lotto gewinnen kann. Für den erst jüngst nach Venedig zurückgekehrten Lotto ergibt sich hierdurch wiederum die unmittelbare Möglichkeit, sein malerisches Können der venezianischen Kunstwelt zu präsentieren und sein Kunstverständnis unter Beweis zu stellen. Im *Porträt des Andrea Odoni* (Taf. I) finden demgemäß die unterschiedlichen Interessen zweier scheinbar äußerlich verschiedener Charaktere in einem Bild zusammen.⁹

am öffentlichen Leben in Treviso wie Venedig teilgenommen haben, wie auch aus einigen Zeitdokumenten hervorgeht. Zu Lottos Ausbildung in Venedig sowie zum intellektuellen und geistigen Umfeld in Treviso, vgl. Humfrey 1997, S. 7–25, und Gullino 2018, S. 119–135.

- 4 Zum Reisen bzw. der Mobilität von Künstlern aus kunsttheoretischer Sicht, speziell in den Texten Giorgio Vasaris und Ludovico Dolces, siehe Kim 2014, und darin speziell zu Lotto bes. S. 11–38 u. 181–194. Zur ‚Geopolitik‘ in der Kunst zur Zeit Lorenzo Lottos, siehe Campbell 2019, passim.
- 5 Oldfield 1985, S. 141, argumentiert für eine Rückkehr Lottos nach Venedig aufgrund der Auftragsvergabe zur Anfertigung der *Pala di Sant’Antonino* in der venezianischen Kirche SS. Giovanni e Paolo.
- 6 Zum zeitlichen Ablauf von Lottos Rückkehr nach Venedig, siehe Frimmel 1907, S. 62–68; Thoresby 1981, S. 217–224; Oldfield 1985, S. 141–145. Lottos erste Bleibe nach seiner Rückkehr war der Konvent SS. Giovanni e Paolo, vgl. zuletzt Gullino 2018, hier S. 123–124.
- 7 Banti 1953, S. 39, weist darauf hin, dass sich Lottos Porträtmalerei in dem Moment ändert, als er nach Venedig zurückkehrt. „In un gruppo di ritratti dipinti versimilmente tra il ‘27 e ‘28 [... Lotto] da tuttavia l’impressione di volere attuire la propria originalità, e pur dipingere a modo proprio, di curare una specie di urbanità nella presentazione conforme dei suoi personaggi.“ Banti begründet dies mit dem ‚urbanen Status‘ seiner Klienten und auch der Aspekt des Konkurrenzdrucks zwischen der Vielzahl an Künstlern in Venedig wird in diesem Zusammenhang eine nicht zu vernachlässigende Rolle gespielt haben.
- 8 Zur Sammlung von Andrea Odoni, siehe Favaretto 1990, S. 75–79; Schmitter 1997, S. 164–223; Schmitter 2004, S. 947–954; sowie Rosella Laubers Eintrag zu Andrea Odoni in Hochmann/Lauber/Mason 2008, S. 298–299.
- 9 (Taf. I) Lorenzo Lotto, *Bildnis des Andrea Odoni*, 1527, Öl/Leinwand, 104,6 × 116,6 cm, sig. und dat.: „Laurentius lotus/1527“. The Royal Collection Trust, London, Inv.-Nr.: RCIN 405776. Es kann nicht mit absoluter Sicherheit davon ausgegangen werden, dass das Porträt ein Bildnis des Andrea Odoni darstellt. Frühere Zuschreibungen sahen in der wiedergegebenen Person ein Selbstporträt

Wie in der vorliegenden Studie ausführlich dargelegt wird, konkretisiert sich in diesem Bild Lottos Kunst- und kunsttheoretisches Verständnis auf eine in seinem Œuvre zuvor nie dagewesene Weise.¹⁰ Dabei findet das Porträt in der kunsthistorischen Forschung durchaus Erwähnung, wohl auch da es als eines der wenigen Werke Lottos in den *Vite de' più eccellenti pittori, scultore e architettori* Giorgio Vasaris explizit genannt wird.¹¹ Dennoch bestand bislang eine gewisse Zurückhaltung bei

Giorgiones sowie ein Porträt von Baccio Bandinelli. Dass es sich bei dem Dargestellten mit hoher Wahrscheinlichkeit um Andrea Odoni handelt, wird aus der ausführlichen Erwähnung des Gemäldes durch Marcantonio Michiel ersichtlich. Neben Michiel, der das Bild 1532 im Privathaus von Andrea Odoni gesehen hat, beschreibt auch Giorgio Vasari das Bild als ein von Lorenzo Lottos Hand gefertigtes Gemälde, „che è molto bello“. Vasari sah das Bild wohl zu Anfang der vierziger Jahre des 16. Jh. bei einem ersten Venedigaufenthalt. Ebenso korreliert das mittlere Alter des Dargestellten mit dem Alter Odonis, der 1488 geboren wurde. Michiels Beschreibung des venezianischen Privatpalastes von Andrea Odoni sowie das erhaltene, 1555 erfasste Inventar Alvise Odonis, dem Bruder und Erben Andrea Odonis, erwähnen sowohl dessen Naturalien- als auch seine Kunstsammlung, die u. a. Werke von Giorgione, Lotto, Tizian, Palma il Vecchio und Savoldo umfasste. Zur weiteren Provenienz des Bildes: Andrea Odoni stirbt 1545, anschließend ist das Bild bis 1555 im Besitz Alvise Odonis; gegen 1623 wohl bereits im Besitz von Lucas van Uffelen; 1639 im Besitz von Gerard Reynst; ab 1660 als Geschenk der Staaten von Holland an Charles II. im Besitz des Königshauses von Großbritannien, in deren Sammlung es sich bis heute befindet. Die für die vorliegende Studie grundlegende Forschungsliteratur zu Lorenzo Lottos *Porträt des Andrea Odoni* sei an dieser Stelle kurz benannt: Crowe/Cavalcaselle 1876, S. 582–583; Berenson 1895, S. 218–219; Frimmel 1907, S. 70; Venturi 1929, S. 65–66; Coletti 1930, S. 467–470; Banti 1953, S. 39–40; Zampetti 1953, S. 107–108; Berenson 1955, S. 131–132; Berenson 1956, S. 98–99; Seidenberg 1964, S. 58; Pope-Hennessy 1966, S. 228–231; Larsson 1968, S. 21–33; Wronski Galis 1977, S. 225–229; Puppi 1981, S. 395–396; Shearman 1983, S. 114–144; Boehm 1985, S. 167–183; Huse/Wolters 1986, S. 279–280; Cortesi Bosco 1987, S. 425–426; Onians 1988, S. 299–300; Coli 1989, S. 183–204; Favaretto 1990, S. 75–79; Schneider 1992, S. 100–101; Béguin 1993, S. 543; Schweikhart 1995, S. 24–25; Polleroß 1995, S. 48; Martin 1995, S. 21–23; Bonnet 1996, S. 132; Kathke 1997, S. 207–214; Humfrey 1997, S. 106–107; Brown/Humfrey/Lucco 1997, Kat. Nr. 28, S. 124–216; Schmitter 1997, S. 223–285; Stedman Sheard 1997, S. 47–51; Larsson 1998, S. 13–25; Nesselrath 1998, S. 7–8; Riesel 1998, S. 99–140; Leeb 1998, S. 40–51; Aikema 1999, S. 87; Berger 2000, S. 221–226; Martin 2001, S. 153–170; Beyer 2002, S. 157–158; Schmitter 2004, S. 954–961; Fortini Brown 2004, S. 225; Barilli 2004, S. 173–174; Bertling Biaggini 2005, S. 79–80; Rubin 2006, S. 23–25; Whitaker/Clayton 2007, S. 206–207; Macola 2007, S. 128–129; Schmitter 2007, S. 294–315; Lauber 2008, S. 48–49; Mason 2008, S. 107–108; Campbell/Rice 2008, S. 122; Hochmann 2008, S. 17–18; Hana Gründer in Vasari 2008, S. 59–68 u. 145–158; Nesselrath 2009, S. 23; Thüring 2011, S. 40–106; Villa 2011, Kat. Nr. 18, S. 214–216; Schneider 2012, S. 153; Borean 2013, S. 105–113; Hendler 2013, S. 150–153; Christian 2015, S. 153–159; Oettinger 2015, S. 234–237; und Dal Pozzolo/Falomir 2018, Kat. Nr. 25, S. 269–273.

10 Ohne im Detail darauf einzugehen, konstatiert Christian 2015, S. 156, dass die im Porträt dargestellten Plastiken Lotto die Möglichkeit eröffnen, seine eigene malerische Virtuosität zu präsentieren. Gerade die nackten männlichen wie weiblichen Torsi galten im Cinquecento als die idealen Objekte künstlerischer Inspiration. Mit ihrer korrekten Darstellung vermochten es die Künstler:innen, ihre theoretischen wie praktischen Fähigkeiten im jeweils eigenen Metier unter Beweis zu stellen. Vgl. dazu Barkan 1999, S. 189–200; und Kanzenbach 2007, S. 33. Das Studium von dreidimensionalen Skulpturen wurde von Leon Battista Alberti in seinem Traktat *De Pictura* (1453) den Malern empfohlen, siehe Fusco 1982, S. 175–194. Das Interesse am Studium von Skulpturen erhielt einen weiteren Aufschwung im Zuge des künstlerischen Erfolgs der Werke Michelangelos, vgl. Fiorentini 1999, S. 3–5.

11 Vasari 2008, S. 59–73. Vasari kombiniert die Lebensbeschreibung Lorenzo Lottos mit jener von Jacopo Negretti, gen. Palma il Vecchio. In der ersten Ausgabe der *Viten* werden beide Künstler nur sehr kurz abgehandelt, während ihre Biografien für die 1568er Edition inhaltlich deutlich erweitert

der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit besagtem Bildnis. So schrieb Gottfried Boehm, Lotto verwende im Odoni-Bildnis „ein kompliziertes Verfahren“ und John Shearman hielt fest, das Bild sei „conceptually and psychologically more complex than a simple portrait“, während John Pope-Hennessys Urteil dahingehend ausfiel, „[that] the painting is a construction, and its subject is not, like that of Titian’s portrait of the antiquary Jacopo Strada, pride and ownership“.¹² Es ist zu bemerken, dass bisher vorwiegend Studien zum frühneuzeitlichen Sammlungswesen, zur Kunstpatronage und zur Selbststilisierung von Kunstsammler:innen näher auf Lottos *Bildnis des Andrea Odoni* eingehen, es aber stets einseitig aus der Perspektive der sozialpolitischen Inszenierungsstrategien des *cittadino* Andrea Odoni verhandeln.¹³ Zugleich lässt sich – zumindest für die deutschsprachige Kunstgeschichtsschreibung – ganz allgemein ein eher verhaltener Umgang mit Lottos Porträts ausmachen: Zwar werden seine Errungenschaften auf diesem Feld stets hervorgehoben, in letzter Instanz jedoch vor einer umfassenden Analyse seiner Bildnisse zurückgeschreckt.¹⁴ So klammert selbst noch Marianne Koos in ihrer Dissertation über das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei Lorenzo Lotto und seine Gemälde dezidiert von ihrer Argumentation aus. Sie äußert sich dazu wie folgt: „Lorenzo Lotto ist allerdings eine so eigene Künstlerpersönlichkeit [...] [a]uch zeigen seine Porträts stets eine Reihe von expliziter und symbolisch aufgeladener Attribute, welche diese deutlich vom Unbestimmten [...] der Malerei des Giorgionismo unterscheiden“, und schlussfolgert entsprechend: „Die Untersuchung von Lottos Porträts [...] muss einer anderen Studie überlassen werden“.¹⁵ Ein möglicher Grund hierfür mag in jenem starken Narrativ liegen, welches Bernard Berenson in seiner 1895 erschienenen und zugleich ersten Monografie zu diesem ‚außergewöhnlichen Künstler‘ etablierte: Berenson schlug eine Kontrastierung der Malweisen Tizians und Lottos vor, deren Eigenheiten er zugleich mit der seelischen Gemütsverfassung des jeweiligen Künstlers zu erklären und zu differenzieren versuchte.¹⁶ Das künstlerische Werk und die (angenommene) psychologische Disposition beider Maler nahezu nahtlos miteinander verbindend, erklärte Berenson Tizian zum malerisch-poetischen Interpreten des cinquecentesken Zeitgeistes, während er Lorenzo Lotto sowie die von ihm porträtierten Personen zu Repräsentant:innen einer auf emotionaler Ebene überempfindlich

werden. Insbes. Lottos Biografie erhält eine vergleichsweise große Aufwertung. Vasari beschränkt sich in dessen Lebensbeschreibung dennoch auf die Erwähnung von Werken Lottos, welche sich in Venedig, Recanati, Ancona und Loreto befinden. Von seiner umfangreichen Schaffensperiode in Bergamo weiß Vasari nichts zu berichten.

12 Boehm 1985, S. 177; Shearman 1983, S. 147; Pope-Hennessy 1966, S. 228.

13 Während frühere Studien aufgrund Marcantonio Michiels kurzer Beschreibung des Gemäldes davon ausgingen, dass es sich bei den dargestellten Skulpturen um Wiedergaben von Sammlungsstücken aus dem Besitz von Andrea Odoni handelt – so bereits Jacob Burckhardt zw. 1893 und 1896 (vgl. Burckhardt 2000, S. 255) –, hält Christian 2015, S. 153–156, den Großteil der Plastiken für Objekte aus dem Besitz Lorenzo Lottos.

14 Lediglich eine Dissertation aus den 1960er Jahren widmet sich in Form eines Werkkatalogs den Porträts Lorenzo Lottos, siehe Seidenberg 1964, und dort zum Odoni-Porträt, S. 58.

15 Koos 2006, S. 69–70.

16 Berenson 1895. Eine kurze aber nicht minder konzise Zusammenfassung der bisherigen Forschungsgeschichte zu Lotto leisten Dal Pozzolo/Falomir 2018, S. 15–19.

agierenden Minderheit stilisierte. Der mit Berensons Abhandlung vergleichsweise spät einsetzende Beginn der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Lorenzo Lotto ist in der Folge vor allen Dingen geprägt von Überlegungen zu dessen mentaler Verfasstheit als Ursprung seines ‚psychologischen Interesses‘.¹⁷ Dieses überzeitlich-menschliche Einfühlungsvermögen ließ ihn aus Perspektive des ausgehenden 19. Jahrhunderts gleichsam zu einem ‚modernen Künstler‘ werden. So konstatierte Berenson: „His spirit is more like our own than is, perhaps, that of any other Italian painter, and it has all the appeal and fascination of a kindred soul in another age“.¹⁸ Nachwirkungen dieses stark biografistischen Narratives bestimmen das Gros kunsthistorischer Studien zu Lotto bis heute; erwähnt sei an dieser Stelle lediglich Flavio Carolis 2014 erschienene Publikation *Anime e volti: l'arte dalla psicologia alla psicoanalisi*.¹⁹ Parallel dazu richtete sich das Forschungsinteresse verstärkt auf Fragen bezüglich Lottos Konfessionszugehörigkeit im Zeitalter von Reformation und Katholischer Reform, was in den 1980er Jahren zu einer polarisierten Debatte führte.²⁰ Sie wurde begleitet von ikonographischen Studien zu Lottos ‚hermetischem Symbolismus‘,²¹ was letztlich zu teilweise konträren Interpretationsergebnissen führte.²² Im Wissen um diese Probleme der bestehenden Forschungsliteratur formulieren Enrico Maria Dal Pozzolo und Miguel Falomir, als Kuratoren der im Jahr 2018 eröffneten ersten monographischen Ausstellung zu den Porträts Lottos, im Vorwort ihres Katalogs vorsichtig: „We must not allow his powerful personality to blind us to the fact that his portraits are the product of a particular time and set of circumstances [...]“. Indem sie ihren Fokus auf die zeitgenössische materielle Kultur legen, versuchen sie nunmehr eine neue Perspektive auf Lottos Gemälde zu eröffnen und geben damit den Auftakt, ein methodologisch bisher eingeschränktes Feld um neue Ansätze zu erweitern.²³

Allen vorgenannten Versuchen der Forschung die Wesenheit Lottos, respektive seiner Kunst, zu fassen ist bisher weitestgehend Eines gemein: eine Vernachlässigung der bildimmanenten ästhetischen Struktur seiner Kunstwerke. Ziel des vorliegenden Buches ist es daher, ausgehend von einer intensiven Bildbetrachtung des *Porträts des Andrea Odoni*, konkrete Aussagen über die von Lorenzo Lotto im Medium der Malerei getroffenen kunsttheoretischen und kunstpraktischen sowie rezeptions- und wirkungsästhetischen Reflexionen machen zu können. Dazu rücken neben seinen

17 „Lotto was, in fact, the first Italian painter who was sensitive to the varying states of the human soul. [...] This makes him pre-eminently a psychologist“, zit. Berenson 1895, S. 315.

18 Berenson 1895, S. 346.

19 Caroli 2014. Eine vergleichbare Herangehensweise vertritt Francesco Frangi in seinem Aufsatz ‚Naturalismo e psicologia nei ritratti di Lorenzo Lotto‘, vgl. Frangi 2017, S. 17–35.

20 Vgl. dazu Cali 1981; Fontana 1981; Cortesi Bosco 1984; und Gentili 1985, S. 209–226. Wobei auch dieser Aspekt bereits in der Monografie von Bernard Berenson angelegt ist.

21 Zuletzt Lüdemann 2018, S. 85–101.

22 Dies bemerkt bereits Alexander Nagel in seiner Rezension des Katalogs der Ausstellung *Lorenzo Lotto: A Rediscovered Master of the Renaissance* aus dem Jahre 1997; vgl. Nagel 1998 und Brown/Humfrey/Lucco 1997.

23 Siehe Dal Pozzolo/Falomir 2018, S. 18. Die Kurator:innen meinen hierin eine Kontextualisierung mit zeitgenössischen Alltagsobjekten, wie diversen Textilien etc.

Porträtarbeiten weitere ausgewählte Altartafeln und Gemälde mit profanen Sujets in den Fokus, die es erlauben werden, ein ganzheitliches ‚Bild‘ des Lotto’schen Kunstverständnisses zu zeichnen. Die dabei gewonnenen Erkenntnisse werden stets an das Odoni-Bildnis rückgebunden, dessen sozial- und kulturhistorischer Horizont im letzten Kapitel erschlossen wird. Die Studie versucht unter den methodologischen Leitmotiven ‚Bildverehrung‘, ‚Bildskepsis‘ und ‚Bildwitz‘ einen Bogen zwischen den diversen Intentionen und Kunstauffassungen Lorenzo Lottos und Andrea Odonis zu spannen. Diese drei Schlüsselbegriffe sollen nicht nur spezifisch das *Porträt des Andrea Odoni*, sondern allgemein Lottos und Odonis Kunstverständnisse im Rahmen ihres zeitgenössischen Horizonts fassen. Sie bilden als Kapitelüberschriften gleichsam das Grundgerüst der im Rahmen dieser Untersuchung verfolgten Argumentation. Es liegt in der Natur dieser in vielerlei Hinsicht widersprüchlichen Begriffstria von Verehrung, Zweifel und (kathartischem) Witz, dass sich unweigerlich Wechsel- und Durchwirkungen ergeben. Daher wird nicht ausbleiben, dass alle drei Gesichtspunkte ineinandergreifend die gesamte Forschungsarbeit durchziehen.

Das Wort ‚Bildverehrung‘, respektive ‚Bilderverehrung‘, vereint in sich die für die frühe Neuzeit untrennbar miteinander verquickten Vorstellungen von ästhetischer und religiöser Erfahrung²⁴ – ein Umstand, der gerade für die Kunst Lottos von umfangreicher Bedeutung ist, der aber trotz ausgiebiger Untersuchungen zu Lottos ‚Religiosität‘ in seiner spezifischen Interdependenz bisher kaum Beachtung gefunden, geschweige denn zu zufriedenstellenden Ergebnissen geführt hat.²⁵ Ein in diesem Kontext vielzitiertes Brief des Dichters, Satirikers und Kunstkritikers Pietro Aretino an Lorenzo Lotto aus dem Jahre 1548 beginnt mit der überschwänglichen Begrüßung: „O Lotto, gut wie die Güte und tugendhaft wie die Tugend selbst“, bevor er im Darauffolgenden feststellt, dass sich Lotto, obschon er im Metier der Malerei (von Tizian) überflügelt worden sei, sich nicht annähernd vergleichen ließe, wenn es um seine Aufmerksamkeit für die Religion gehe.²⁶ Dieser Brief Aretinos wird zumeist

24 Zum Verhältnis von ästhetischer und religiöser Erfahrung, siehe Krüger 2001, S. 181–189, sowie Krüger 2016, bes. S. 14–19; S. 95–133. Zum Thema ‚Bildverehrung‘ respektive ‚Bilderverehrung‘ in seiner dualen Bedeutung als ‚Kunstgenuss‘ und ‚Bilderkult‘, vgl. des Weiteren Bättschmann 2002, S. 359–375.

25 Zwar ist auf dem Feld der historischen Forschung bereits vieles über Lottos ‚religiöse Biografie‘ geschrieben worden, eine ausgiebige Untersuchung seiner Kunstwerke aus der Perspektive einer Relation von Ästhetik und Religion bzw. ästhetischer und spiritueller Erfahrung von Bildern steht aber noch aus. Zu den diversen und zum Teil konträren Forschungsmeinungen über Lorenzo Lottos Religiosität respektive zu seinen Glaubenszweifeln, vgl. Cali 1981, S. 243–277; Mariani Canova 1981, S. 337–345; Cali 1983, S. 37–60; Cortesi Bosco 1984, S. 81–89; Prosperi 1997, S. 21–26; Humfrey 1998, S. 36–37; Aikema 2001, S. 133–151; Firpo 2001, passim.; Firpo 2006, S. 21–36; Prosperi 2010, S. 191–200; sowie die frühere Forschung zusammenfassend Rotondi Secchi Tarugi 2016, S. 187–193.

26 Wurde Aretinos Brief an Lotto von der Forschung zumeist als abschätzige Ironie verstanden, haben Aikema 2000, hier S. 133, und ihm folgend Lucco 2005, hier S. 11, erstmalig die Meinung vertreten, der Brief sollte eher als „an absolutely serious appreciation“ (zit. Aikema), denn als gemeiner Sarkasmus verstanden werden. Vgl. Aretino 1957, Bd. 2, S. 218–219, CDXX (IV, 492, car. 214 v.): „A Messer Lorenzo [Lotto], O Lotto, come la bontà buono e come la virtù vertuoso, Tiziano, sin d’Augusta e in mezo la grazia di tutti i favori del mondo, vi saluta e abbraccia con il testimonio de la lettera che due di sono mandommi egli, secondo il dir suo raddoppiarebbe il piacere, che sente ne la

als ein Schreiben aus böswilliger Intention interpretiert, das in der kontrastierenden Hervorhebung der Frömmigkeit Lottos alleinig zur Diffamierung seiner Kunstfertigkeit dient.²⁷ Die enge Verbindung von Malerei und Religion sowie deren ambivalente Wechselbeziehung – gerade im kulturhistorischen Kontext des Cinquecento – kommt dabei jedoch zu kurz. Zieht man etwa einen weiteren Briefwechsel heran, dieses Mal zwischen Vittoria Colonna und Pietro Aretino, in dem die Dichterin religiöser Sonette den Autor teils ‚pornografischer‘ Theaterstücke darum ersucht, seine säkulare Schriftstellerei einzustellen und sich dafür dem Verfassen pietätvoller Literatur zuzuwenden – wobei ihm gerade seine erotische Sprache zum Vorteil gereiche –, wird ersichtlich, wie nah beieinanderliegend sakrale und profane Kunst gedacht wurden.²⁸ In der Frühen Neuzeit galten ästhetische und religiöse Erfahrung als unmittelbar zusammengehörig und als sich wechselseitig potenzierend.²⁹ Aretinos Brief an Lotto mag vor diesem Hintergrund quasi als eine Invertierung des Arguments Vittoria Colonnas verstanden werden, in dem Sinne, dass Aretino Lotto unterschwellig dazu auffordert, bei der Verfertigung seiner Gemälde auf eine bessere Balance zwischen Ästhetik und Religion, hier verstanden als zwei divergierend-zusammengehörige Kategorien der sinnlich-emotionalen Perzeption eines Kunstwerks, zu achten. Trotz aller für seinen Schreibstil charakteristischen Ironie ließe sich Aretinos Brief somit auch unterschwellig als ein wohlmeinender verkaufstrategischer Hinweis an Lotto verstehen. Wohlmeinend ist in jedem Falle, was Aretino auf seine eigene Adressierungsformel folgen lässt, wo er Lotto die freundschaftlichsten Grüße Tizians aus Augsburg ausrichtet. Er fährt fort, von dessen Erfolg beim deutsch-römischen Kaiser zu berichten, bevor er auf

sodisfazione che mostra lo imperadore de l'opere che gli fa, se il vostro giudizio gli desse d'occhio e parlassene. E di nulla il pittor grave s'inganna, imperoché il consiglio di voi è approvato dagli anni, da la natura e da l'arte; con il consenso di quella amorevolezza sincera, che sentenza le fatture altrui, né più né meno che se fusser le sue. Onde può dire, chi vi pone inanzi i propri quadri e ritratti, che a se stesso gli mostri, e di lui medesimo chiegga il parere. Non è invidia nel vostro petto, anzi godete di vedere nei professori del disegno alcune parti che non vi pare di conoscere nel pennello; che pur fa di quei miracoli che non escono facilmente de lo stile di molti, che solo nel far loro si compiaciono. Ma lo essere superato nel mestiero del dipingere, non si accosta punto al non vedersi agguagliare ne l'offizio de la religione. Talché il cielo vi restorà d'una gloria che passa del mondo la laude. (*Di aprile, in Vinezia, 1548*)⁴.

- 27 Es wird zumeist nur die Schlusspassage des Briefs zitiert und unabhängig vom übrigen Brieftext als eine Herabwürdigung Lottos durch Aretino interpretiert. Zwar weist Aretino darauf hin, dass Lotto besser im *disegno* und nicht der Beste im Umgang mit dem Pinsel sei, nichtsdestoweniger trete er den anderen Künstlern frei von Neid (*invidia*) entgegen und betrachte deren Werke mit den gleichen kritischen Augen, als seien sie seine eigenen.
- 28 Zum Zusammenhang von Erotik/Sexualität und Religion/Spiritualität in der Kunst, siehe Krüger 2001, S. 205–242, am Beispiel weiblicher Idealbildnisse; sowie Burke 2006, S. 482–495. Zu Vittoria Colonna allgemein und speziell zu ihrem Briefwechsel mit Aretino, siehe die Beiträge in Ferrino-Pagden 1997, bes. Aurenhammer 1997, S. 296–302; De Maio 1997, S. 22–29; Fragnito 1997, S. 225–234; Hoeges 1997, S. 177–187; und Prosperi 1997b, S. 283–292; sowie darüber hinaus Nagel 2003, S. 353–354.
- 29 Für Michelangelo etwa ist eine starke Religiosität überhaupt erst die Grundlage, aus der heraus es ein Künstler vermag, qualitativ hochwertige Kunst zu schaffen. Zu Michelangelo als ‚religiöser Maler‘, siehe Wind 2000, passim.; Nagel 2003, S. 319–360; Hall 2013, S. 1–20.

das von Tizian geschätzte kunstverständige Urteil („giudizio“) Lottos zu sprechen kommt. Jahrelange Erfahrung, die Natur und die Kunst („dagli anni, da la natura e da l'arte“) hätten die Aussagekraft von Lottos Ratschlag („consiglio“) bestätigt. Was in Aretinos Brief letztlich implizit zutage tritt, ist seine Differenzierung mehrerer Wege nach Erfolg zu streben, bzw. sein Verständnis der konzeptionellen Divergenz zwischen ‚Hofkünstler‘ und gottergebenem Maler (*pictor christianus*).³⁰ Während Tizian, dessen Werke selbst den Kaiser erfreuen, den größten Ruhm auf Erden erreicht habe, arbeite Lotto daran, seinen wohlverdienten Ruhm im Himmel zu erlangen. In Anerkennung dieses Umstands lautet Aretinos Schlusssatz alsdann: „Talché il cielo vi restorà d'una gloria che passa del mondo la laude.“ Es erscheint folglich eher unwahrscheinlich, dass sich Aretino über Lottos Glauben lustig machen will. Vielmehr spielt er auf dessen nicht an aristokratischen Kreisen orientierte und somit aus ökonomischer Sicht nicht marktkonforme Vorstellung von Auftraggeberschaft an. Was hierin indirekt aufscheint, ist die Frage, welchen spezifischen Rezipient:innenkreis Lotto mit seiner Kunst zu adressieren suchte. Aretino gibt sich die Antwort selbst: Lotto malt für das „offizio de la religione“ und nicht für das „mestiere del dipingere“. Oder mit anderen Worten, Lotto nimmt in seinen Gemälden mehr Rücksicht auf die religiösen Befindlichkeiten der Betrachter:innen als dass er sich um ästhetische ‚Experimente‘ zur Fortführung eines kontinuierlichen Kunstdiskurses bemüht.³¹ Der demütig religiöse Maler Lotto verfertigt – zumindest zu diesem späten Zeitpunkt seiner Karriere – lieber Bilder für die (religiöse) Gemeinschaft, statt für die (wohlhabende) Kunstelite, ein Umstand, den der hofnahe Kunstkritiker Aretino akzeptiert, der ihm in gewisser Weise aber ‚weltfremd‘ vorkommt.³²

Ein vergleichbares ‚Missverständnis‘ hinsichtlich Ziels und Zwecks (der Herstellung) eines sakralen Werkes zwischen Künstler und Auftraggeber konnte Alexander Nagel am Beispiel Rosso Fiorentinos nachweisen.³³ Der Bischof Leonardo Buonafè hatte bei Rosso Fiorentino ein Gemälde in Auftrag gegeben, zahlte dem Künstler nach Erhalt des Bildes jedoch nur einen äußerst geringen Betrag und ließ das Werk anschließend in eine weit entlegene Kirche verschicken. Wie Nagel im Vergleich zu anderen Altarbildern, die Buonafè Zeit seines Lebens beordert hat, herausstellen konnte, zeichnete sich dessen Kunstgeschmack im Besonderen dadurch aus, dass er solche Gemälde bevorzugte, die von einer für den frommen Betrachter und die fromme

30 Zum Hofkünstler, siehe Warnke 1985 und Cole 2016. Zur frühneuzeitlichen Vorstellung des Künstlers, der erst als ‚guter Christ‘ zum exzellenten Maler wird, und der Verwendung dieses Topos innerhalb der kunsttheoretischen Rhetorik insbes. bei Vasari, siehe ausführlich Krüger 2016, bes. S. 27–47. Speziell zum *pictor christianus*, vgl. Zacchi 1985, S. 339–347; und Wimböck 2002, S. 17–35.

31 Mit ‚Fortführung‘ sei hierbei kein übergreifendes teleologisches (Kunst)Geschichtsmodell angedeutet, sondern lediglich der sich letztlich selbst bedienende Topos des Wettstreits zwischen den Künsten und unter den Künstlern gemeint.

32 Vgl. auch Gentili 1995, S. 275–292.

33 Nagel 2003, S. 338–339.

Betrachterin verständlichen Klarheit ihrer theologischen Botschaft gekennzeichnet waren. Rosso Fiorentinos *stylish style*,³⁴ der den Fokus zu sehr auf den ‚Kunstcharakter‘ seiner Bilder legte, dürfte dem devoten Bonafé demnach für den Zweck fromm-religiöser Mediation als ungeeignet erschienen sein, weshalb er das Altarbild komplett aus seiner Sichtweite ‚verbannte‘. Drastisch formuliert ließe sich sagen, dass Rosso mit seiner Malweise auf einen Käufer:innenkreis abzielt, der ein größeres Interesse an der Kunstfertigkeit seiner Kunst zeigt, mit der Folge, dass seine Gemälde sakralen Sujets ihre eigentliche Funktion zwar nicht verlieren, bisweilen aber lediglich bei einer kunstverständigen Elite Anklang finden. Rückwirkend betrachtet führte dies zu einem Verlust an Allgemeinverständlichkeit und ging somit zu Lasten der Bedürfnisse der Betrachter:innen von erhöhter Frömmigkeit. Ein Grund für diese Entwicklung einer verstärkt elitär ausgerichteten Bildkonzeption liegt im Aufkommen eines merkantilistisch orientierten Kunstmarktes und dessen Erstarren zu Beginn des 16. Jahrhunderts, womit eine Verschiebung der bestehenden Machtverhältnisse zwischen Patron und Künstler einhergeht. Der vorherige Auftraggeber firmiert nun eher als Connoisseur und Kunstsammler und die Künstler können sich fortan weitreichendere kreative ‚Freiheiten‘ herausnehmen.³⁵ Gleichzeitig nimmt bei vielen Künstlern das Profitinteresse zu, wobei eine Nähe zur finanzstarken Obrigkeit diesem Bedürfnis nicht abträglich ist, sodass sich der Adressatenkreis ihrer Kunstwerke nunmehr auf eine kleinere Gruppe reduziert. Zugehörige dieser Gruppe zeichnen sich dadurch aus, Bilder nicht nur aber insbesondere aufgrund von deren ästhetischer Qualität und zur Befriedigung der eigenen *curiositas* betrachten zu wollen.

Als ein prominentes Beispiel einer finanziell motivierten Verlagerung aus dem geistlichen in den weltlichen Auftraggeberkreis darf der Fall von Tizians (heute verlorenen) Altartafel der *Verkündigung Mariae* (Abb. 1) gelten. Als die Nonnen von Santa Maria degli Angeli das Gemälde nicht ausreichend bezahlen können, ‚verschenkt‘ es der Künstler auf Anraten von Pietro Aretino an Königin Isabella von Spanien und erhält im Gegenzug dafür 2000 Scudi.³⁶ Vor diesem Hintergrund kann ebenso sein (heute ebenfalls zerstörtes) zwischen 1529 und 1530 für die Kirche SS. Giovanni e Paolo entstandenes Bild *Martyrium des hl. Petrus Martyr* (Taf. VI) verstanden werden.³⁷ Auch in diesem Fall übersteigt der virtuose Kunstcharakter die eigentliche Funktion

34 Die Bezeichnung des Manierismus als *stylish style* geht zurück auf Shearman 1967. Für die kontroverse Begriffsgeschichte des Manierismus, siehe Aurenhammer 2016, S. 14–23.

35 Als frühe Beispiele für eine solche Machtverschiebung zwischen Auftraggeber:in und Künstler ließen sich etwa am Beispiel von Andrea Mantegna oder Giovanni Bellini anführen. Siehe dazu bereits Kristeller 1901, S. 348–255; Hope 1981; sowie Ames–Lewis 2000.

36 Tizian erhält darüber hinaus Angebote zum Verkauf von Teilen seines *Auferstehungs*-Polyptychons in SS. Nazaro e Celso, Brescia. Vgl. dazu Pfisterer 2002, S. 13–15; sowie Nagel 2003, bes. S. 337–339, der weitere Beispiele anderer Künstler anführt, die ihre für religiöse Kontexte entstandenen Bilder oder Teile daraus an die Meistbietenden verkauften.

37 (Taf. VI) Johann Carl Loth, Kopie nach Tizian, *Martyrium des hl. Petrus Martyr*, 1691, Öl/Leinwand, 515 × 308 cm. Venedig, SS. Giovanni e Paolo.



Abb. 1: Giovanni Jacopo Caraglio, nach Tizian, *Verkündigung Mariae*, 1537, Kupferstich, 45.5 × 34.4 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 49.97.219

eines Altarbildes im Kontext der kultischen Andachtspraxis.³⁸ Für dieselbe Kirche und somit in direkter Nachbarschaft zum Altarbild des *Martyrium des hl. Petrus Martyr* fertigte Lorenzo Lotto die *Pala di Sant'Antonino* (Taf. VII) an,³⁹ welche in keinem stärkeren Kontrast zu Tizians Werk stehen könnte.⁴⁰ Anders als Tizian stellt Lotto in

- 38 So wird z. B. für den Maler Livio Mehus Tizians *Martyrium des hl. Petrus Martyr* zur Inkunabel der Malerei schlechthin, wenn er in seinem eigenen Gemälde mit dem *Genius der Malerei* (um 1655, Madrid, Museo del Prado), diesen eine Miniaturversion von Tizians berühmten Altarbild malen lässt.
- 39 (Taf. VII) Lorenzo Lotto, *Pala di Sant'Antonino*, Öl/Leinwand, 332 × 235 cm, 1526 konzipiert (und begonnen?), 1542 fertiggestellt, sig.: „Laurentio Loto“. Venedig, SS. Giovanni e Paolo. Siehe dazu: Oldfield 1985, S. 141–145; Aikema 1989, S. 127–140; Gardner 1996, S. 139–149; Villa 2011, S. 94–105; Zaru 2014, S. 202–216; sowie Dal Pozzolo/Falomir 2018, Kat. Nr. 35, S. 301–304.
- 40 Die Entstehungsgeschichte von Lottos Bild scheint sich dabei über knapp zwei Jahrzehnte hingezogen zu haben. Den Auftrag hatte Lotto bereits 1526 erhalten und das Bild wohl auch begonnen. Die Fertigstellung erfolgte jedoch erst 1540/42, wobei Lotto in diesem Zusammenhang einen Eintrag in sein *Libro di spese diverse* vornimmt. Dort heißt es am 8. Dezember 1540: „portrar la pala del santo Antonino a la volta, sciorderlo e retirar la tella, sbare, chiodi, broche, spagi, colle e jessi lire 1 soldo 12“. Das „retirar la tella“ wird hierbei von den meisten Autor:innen als Nachspannen und Neuvernageln der Pala gelesen, was die Vermutung nahelegt, dass das Bild bereits einige Zeit existiert haben muss, bevor Lotto es 1542 fertigstellte, vgl. Oldfield 1985, S. 143; Matthew 1988, S. 425–426; Gardner 1996, S. 139–149. Ggf. steht Lottos Altarbild von 1540/42 mit jenem provisorischen Altarbild in Verbindung, welches Marin Sanudo am 19. Mai 1524 bei den Feierlichkeiten zur Kanonisation von Antonino Pierozzi – eben jenem hl. Antonino, welchen Lottos spätere Pala zeigt – in SS. Giovanni e Paolo gesehen hat. Dieses Provisorium war am damaligen Lettner der Kirche angebracht. Sanudo

seinem Altarbild den Aspekt der sozial-gesellschaftlichen Gemeinschaft heraus.⁴¹ Dies äußert sich nicht nur im Bildmotiv selbst, welches die Almosenvergabe als ein reziprokes Verhältnis des Tausches zwischen der Institution Kirche und den bedürftigen Gläubigen thematisiert, sondern auch in der Form der Entlohnung, welche Lotto für seine Arbeit anstrebte.⁴² Abgesehen von einem geringen Obolus, der gerade einmal die Materialkosten abdeckte, nahm Lotto keine Bezahlung entgegen und machte den Ordensbrüdern das Bild auf diese Weise quasi zum Geschenk. Vergleichbar etwa mit der Weihe eines Motivbilds und den daraus entstehenden Verbindlichkeiten, erwarb er sich im Gegenzug für seine finanzielle Bescheidenheit jedoch das Recht darauf, auf dem Friedhof des Ordenskonvents und im Habit der Dominikaner begraben werden zu dürfen.⁴³

Ein Blick auf das Gesamtœuvre zeigt, dass Lorenzo Lotto während seiner ganzen Schaffenszeit bei der Verfertigung von Altargemälden generell großen Wert auf Klarheit und leichte Verständlichkeit für fromme Betrachter:innen legte – so, wie sie etwa auch einen Leonardo Bonafè erfreut hätten. Sowohl seine *Maria in Gloria* (Abb. 2) in Asolo von 1506 als auch seine *Maria in Gloria* (Abb. 3) in Mogliano von 1548 nehmen – betrachtet vor dem Horizont ihres jeweiligen Entstehungszeitraums – Abstand von kühnen künstlerischen Experimenten. Vor dem Hintergrund seiner weiteren Bildfindungen wird jedoch ersichtlich, dass der Grund für diesen Umstand keineswegs am fehlenden künstlerischen Vermögen Lottos oder einem traditionellen *mindset* liegt, sondern, so die hier vertretende These, in seiner Sensibilität

schreibt: „In questa matina, fu in chiezia di San Zane Polo preparata la chiezia con tapezerie e fato uno altar postizo in chiezia granda in mezo dil parco, et posta la ymagine di santo Antonino da Fiorenza fo archiepiscopo di li et canonizato per papa Adriano dil [...] et in tal zorno questi frati terminorono far la sua solennità per esser stà frate del suo ordine; tamen la sua festa fo instituida farsi a di primo di Mazo.“, siehe Sanudo 1879–1903, Bd. 36, Sp. 774. Das permanente Altarretabel hätte demnach das ephemere erste Bild ersetzen sollen. Wie Humfrey 1997, S. 87–89, Anm. 4; und Matthew 1988, S. 426, anmerken, mag Lottos Rückkehr nach Venedig in direktem Zusammenhang mit dem Auftrag für die *Pala di Sant'Antonino* stehen, zumindest verlässt er 1525 Bergamo und lebt zu Beginn im Konvent von SS. Giovanni e Paolo. Siehe dazu jüngst Dal Pozzolo/Falomir 2018, Kat. Nr. 35, S. 301–304.

41 Gentili 2011, S. 58–63, geht sogar davon aus, dass eine der zwei männlichen Personen in der Gruppe von Leuten am unteren Bildrand ein Selbstporträt Lottos darstellt. Die Rede ist von dem Mann in rotem Umhang, auf dessen Kopf Malspuren wahrzunehmen sind, welche Gentili als einen gemalten Lorbeerkrantz interpretiert. Zusammengenommen mit der Signatur des Künstlers, die sich auf dem gemalten Teppich und direkt über dem Haupt besagter Bildfigur befindet, schließt der Autor, dass der Lorbeer eine Allusion auf den Namen Lorenzo bedeutet und somit als Selbstreferenz zu verstehen sei. Das Interessante an dieser Überlegung wäre hierbei die rhetorische Geste der Solidarisierung des Künstlers mit den dargestellten Bedürftigen, was durchaus als ein positives Statement gesehen werden kann und nicht, wie Gentili suggeriert, unbedingt als ein Hinweis auf die eigenen Geldsorgen zu verstehen ist.

42 Knapp ein Drittel des Geldes für die Bezahlung des Altarbildes brachten die Predigten des Fra Lorenzo da Bergamo ein, vgl. De Carolis 2017, S. 180. Der freundschaftliche Kontakt zwischen Lotto und Fra Lorenzo da Bergamo scheint lange Zeit bestanden zu haben und der Maler fertigte mehrere Gemälde für den Geistlichen an, wie aus dem *Libro di spese diverse* Lottos hervorgeht. Unter diesen Gemälden war auch ein Porträt (Abb. 28), siehe Dal Pozzolo/Falomir 2018, Kat. Nr. 37, S. 309.

43 Dal Pozzolo/Falomir 2018, hier S. 301.



Abb. 2: Lorenzo Lotto, *Maria in Gloria mit den hll. Antonius Abbas und Ludwig von Toulouse*, 1506, Öl/Holz, 175 × 126 cm, sig. u. dat.: „LAURENT LOTUS/JUNIO M.D.VI“. Asolo (Veneto), Basilika Santa Maria Assunta

für die Belange der glaubensfrommen Gemeinschaft. Seine Bilder, die für einen öffentlichen, religiösen Funktionskontext entstanden, zielen nicht vordergründig darauf ab, eine private Käuferschaft aus dem wohlhabenden ‚Kunstkenner-Milieu‘ anzuziehen, wie es beispielsweise in Tizians Verkaufs- und Selbstvermarktungsstrategie evident wird.

Ist die Bedeutung von Lottos Religiosität für die Konzeption seiner Altarbilder weitestgehend offen ersichtlich, so stellt sich doch die Frage, wie sich diese in seinen übrigen Gemälden ausdrückt. Christliche Religion und pagan-antike Mythologie treffen gerade im *Bildnis des Andrea Odoni* (Taf. I) auf eine für Lottos Œuvre einmalige Art und Weise zusammen. Inwiefern vermag es Lotto diese beiden Aspekte mit Andrea Odonis gesellschaftlichen Ambitionen und den eigenen Vorstellungen von Kult und Kunst



Abb. 3: Lorenzo Lotto, *Maria in Gloria mit Heiligen*, 1548, Öl/Leinwand, 338 × 215 cm, sig.: „Lorenzo Lotto“. Mogliano (Marken), Santa Maria della Piazza

in einem Bild zu vereinen? Und wie zeichnet sich Lottos stark theologisch geprägtes Weltbild in seinen anderen Porträts und den wenigen mythologischen Gemälden von seiner Hand aus? Sämtlich Fragen, deren Beantwortung die vorliegende Studie anstrebt.

Lottos Gewohnheit, seine Bilder auf die rezeptive Erwartungs- und Erfahrungshaltung hin zu konzipieren, zeugt nicht nur von seiner eigenen religiösen Neigung, sondern auch von einer grundsätzlichen ‚Bildskepsis‘, welche gerade zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Gemüter der Menschen bewegt. Ab den frühen 1520er Jahren tritt ein sich bereits seit längerer Zeit anbahnendes, gestörtes Verhältnis zum religiös konnotierten Umgang mit Bildern im Zuge des sogenannten Bilderstreits gewaltsam zu Tage.⁴⁴ Motivische Anspielungen gleichermaßen wie rezeptionsästhetische Reflexionen hierauf lassen sich in mehreren Werken Lottos ausmachen. Sie dürften sowohl den religiösen Befindlichkeiten seiner Auftraggeber:innen und Rezipient:innen als auch seiner eigenen Frömmigkeit geschuldet sein. Inwiefern sich ein Unbehagen, gewisse Grenzen des ‚gottgefällig‘ Schicklichen zu überschreiten, anhand seiner Kunstwerke festmachen lässt und was das für Lottos allgemeines Bildverständnis bedeutet, soll im Rahmen dieser Studie untersucht und im Einzelnen herausgestellt werden. Gerade vor dem Hintergrund eines zunehmenden Interesses der Künstler:innen an antiken Formen und Motiven, muss die Frage aufgeworfen werden, ob Lotto eher als ein Anhänger einer humanistisch geprägten, poetischen Theologie oder aber als ein religiös-ehrfürchtiger Maler angesehen werden sollte, der eine gewisse Befangenheit gegenüber den heidnischen Bildern aus Sorge um ihre ‚kontaminierenden Kräfte‘ hegte? Ein solches Unbehagen angesichts einer etwaigen lästerlichen Bildwirkung wird z. B. in einer poetischen Streitschrift sichtbar, die inspiriert von einer antiken Skulptur von Venus und Amor, im Jahre 1512 von Giovanni Francesco Pico della Mirandola (*1469; † 1533) komponiert wurde und 1513 in Rom erschien.⁴⁵ Die Sorge um mögliche ansteckende Wirkungen paganer Göttergestalten in künstlerischer Form nahm besonders in den Jahren der Reformation und der damit einhergehenden kulturellen und politischen Krise zu und führte in nachtridentinischer Zeit auf Seiten der katholischen Reformatoren zu Forderungen nach einer ‚De-Paganisierung‘ christlicher Kunstwerke.⁴⁶ Antike pagane Bildwerke wurden von christlichen Autoren bis in spätmittelalterliche Zeit als sogenannte Götzenbilder abgelehnt, denen sie übernatürliche, dämonisch-magische Kräfte zuschrieben.⁴⁷ Aus diesem Grund wurden sie lange als Gegenbilder der christlichen Bilder in Dienst genommen. Vor dem Hintergrund, dass die Verehrung christlicher Bilder erlaubt war, ließe sich eine Verehrung der nicht-christlichen Götterbilder somit als ‚richtige‘

44 Zur ‚Bildskepsis‘ sowie zum ‚Bilderstreit‘ bzw. dem ikonoklastischen ‚Bildersturm‘ (ab 1521) im Cinquecento, siehe die Einleitung in Warnke 1973; Camille 1989, bes. S. 298–348; Gramaccini 1996, bes. S. 206–237; Besançon 2000, bes. S. 109–171; Dupeux/Jezler/Wirth 2000; Roeck 2002, S. 33–63; Helas/Wolf 2009, S. 133–157; Belting 2011, bes. S. 510–545 (7. Aufl. d. Erstausgabe von 1990).

45 Zu Giovanni Francesco Pico della Mirandas Gedicht *De Venere et Cupidine expellendis* vgl. Gombrich 1972, S. 102–108; 219–212; Freedman 2003, S. 232–233; und Bentz 2015, S. 420–422.

46 Vgl. Freedman 2003, S. 232–244; Dempsey 1982, S. 55–75; sowie Campbell 2002, S. 596–620.

47 Camille 1989, bes. S. 57–72; Gramaccini 1996, bes. S. 17–47; Besançon 2000, bes. S. 109–146.

Einstellung zum ‚falschen‘ Bild beschreiben.⁴⁸ Die sich gegen christliche Bilder richtenden ikonoklastischen Ausschreitungen der beginnenden Reformation dürfen daher als Kulminationspunkt eines bereits im 15. Jahrhundert einsetzenden Wandels im christlichen Bildverständnis betrachtet werden,⁴⁹ der nunmehr die Rechtmäßigkeit des Verhältnisses der Gläubigen zu den Heiligenbildern hinterfragt. *Grosso modo* erfolgt eine Verschiebung des Idolatrievorwurfs, der sich hierbei vorrangig als Problem der ‚falschen‘ Einstellung zum vermeintlich ‚richtigen‘ Bild darstellt. Dieser Perspektivwechsel, welcher den diskursiven Fokus verstärkt auf die korrekte Rezeptionshaltung der Betrachter:innen legt, löst somit im gleichen Atemzug eine ‚Befreiung‘ der paganen Bilder von ‚bildmagischen‘ Vorstellungen aus. Die Öffnung der antiken ‚Idole‘ hin zu einem weitestgehend vorurteilsfreien Umgang zeigt sich dabei in der zunehmenden Antikenrezeption der Renaissance, die fürderhin die ästhetischen Qualitäten der Objekte in den Vordergrund stellt und ihnen derart den Charakter von Kunstwerken zukommen lässt, deren Verlust nunmehr als Zerstörung gewertet wird.⁵⁰ Künstler:innen und Kunstsammler:innen sehen sich aber dennoch zu Weilen mit der furchtsamen Skepsis einiger frommer oder gar religiös-orthodoxer Betrachter:innen konfrontiert. Diese teils im Konflikt liegenden Bildvorstellungen kommen zum Tragen, wenn sich Andrea Odoni im Jahr 1527 als ein christgläubiger Sammler von Kunst und Antiken durch Lorenzo Lotto porträtieren lässt.⁵¹

Wie Vasari in der Vita von Francesco Salviati feststellt, stehen den Künstlern, wenn sie sich zu ihrer Kunst vor deren Kritikern zu äußern haben, zwei Arten der Rede zur Verfügung: Einerseits besteht die Möglichkeit, sich im Ernst („da dovero“),

48 Fricke 2007, S. 36.

49 Vgl. Bättschmann 2002, S. 359–375, bes. S. 372–374. Bättschmann fasst hier die unterschiedlichen Positionen von Werner Hofmann und Hans Belting zum Thema ‚vom Bilderkult zum Kunstbild‘ ausführlich zusammen: Hofmann 1983, S. 23–71, lässt mit Luther die Moderne beginnen, da nach dessen Reaktion auf den Bilderstreit die Bilder nunmehr als wertneutral zu verstehen seien, denen keine Macht zukommt, weshalb sie keine Notwendigkeit innerhalb der christlichen Heilserwartung haben. Luther betont vielmehr den ‚rechten‘ oder ‚unlauteren‘ Gebrauch der Bilder, welcher durch die Betrachter:innen erfolge. Hans Belting hat 1990 (hier zit. nach der 7. Aufl. 2011, S. 510–511) hingegen relativierend ausgeführt: „Man kann also Luther, der den schrumpfenden Anteil der Religion am Leben verwaltete, für diesen Prozess nicht verantwortlich machen. [...] Die Kunst wird entweder zur Religion zugelassen oder von ihr ausgeschlossen, aber sie ist kein eigentlich religiöses Phänomen mehr. In dem Funktionsbereich ‚Kunst‘ spezialisieren sich die Bilder auf Sonderaufgaben der Bildung und der ästhetischen Erfahrung.“ Mit Belting gesprochen muss der beginnende Wandel vom Kultbild zur Kunst bereits in die Zeit um 1430 versetzt werden, und dies gilt sowohl für Italien als auch die Niederlande (vgl. Belting/Kruse 1994 u. Belting 2010). Hofmann hingegen differenziert zwischen Deutschland und Italien dahingehend, dass nach seinem Dafürhalten in Italien im Anschluss an Alberti (*De Pictura* 1435/36) eine „Kodifizierung der Ausdrucksskala“ der Künstler erfolgte und deren schöpferische Tätigkeit eine so weitreichende Verklärung erfuhr, dass ihnen eine Idealisierung als *divino artista* zuteilwurde. Laut Hofmann werden die Künstler aber erst durch Luther von Normierungen der Form befreit, vgl. Hofmann 1989, S. 49–50.

50 Vgl. Helas 2011, S. 192–194; Pfisterer 2012a, S. 93–205.

51 Der *Sacco di Roma* beginnt am 8. Mai 1527, ein Ereignis, das eine große Auswirkung auf den italienischen Humanismus hat, siehe dazu etwa Gouwens 1998. Das Odoni-Porträt von der Hand Lorenzo Lottos dürfte aber noch vor dem *Sacco di Roma* entstanden sein, vgl. Christian 2015, S. 157, Anm. 31.



Abb. 4a: Giovan Francesco Capoferri, nach Entwürfen Lorenzo Lottos, *Untergang des Pharaos/Durchzug der Israeliten durch das Rote Meer*, 1526–1527, Holzintarsie, 68 × 99,8 cm. Bergamo, Basilika S. Maria Maggiore, Chorgestühl

andererseits sich im Scherz („per burla“) zu verteidigen.⁵² Zwar trifft Vasari diese Aussage in Bezug auf den Wettstreit zwischen den Künstlern, doch lässt sich der Kern dieser Aussage auch allgemeiner fassen. In Übertragung auf die religiöse Umbruchsituation und den damit einhergehenden Bilderstreit, dürfte den zeitgenössischen Kunstkenner:innen gerade dieser Disput zwischen Kultbild und Kunstbild als eine der größten Verwechslungsgeschichten überhaupt und damit quasi als ‚Realsatire‘ erschienen sein, die mit zynischem Humor quittiert wurde. Doch greift eine solch einseitige Betrachtungsweise des ‚Bildwitzes‘ zu kurz,⁵³ denn auch aus religiöser Sicht beziehungsweise aus der Perspektive eines frommen Malers vermag gerade die Kunst, wenn sie im komischen Modus verfasst ist, Freude zu stiften, damit sie der aus Zweifel und Leid entstandenen Bildskepsis entgegenwirkt. Ernst und Scherz finden somit im Bildwitz zueinander, der als ernstes Spiel (*serio ludere*) im Medium der Malerei

52 Auf diesem Umstand hat bereits Löhr 2007, S. 161–162, hingewiesen. Vgl. Vasari 1984, S. 533: „[...] e quando [Salviati] si metteva a ragionare d’alcuni delle nostre arti, o per burla o da dovero, offendeva alquanto, e tavolta toccava insino in sul vivo.“

53 Zur theoretischen Rahmung des ‚Bildwitzes‘ dienten Velten 2017 (zur *scurillitas*) sowie die Einträge in Wirth 2017 (zur Komik). Was die kunsthistorische Forschung zum visuellen/künstlerischen Witz betrifft, so dienten folgende Studien der methodisch-theoretischen Orientierung: Barolsky 1978; Fusenig 1997; Wittmann 1997, S. 185–206; Müller-Hofstede 1998, S. 101–128; Kanz 2007, S. 26–58; Löhr 2007, S. 143–168; Porzio 2008; Gregory 2009, S. 209–215; Henry 2009; Grebe 2012, S. 187–210; Wivel 2013, S. 237–255; Voss 2014, S. 57–72; Burke 2016, S. 495–515; und Dreiling 2016, bes. S. 1–32. Darüber hinaus erschien mit Müller 2020 jüngst ein Aufsatz zur „Poetik des Bildwitzes“ bei Caravaggio.



Abb. 4b: Giovan Francesco Capoferri, nach Entwürfen Lorenzo Lottos, *Reitender Nudus*, 1526–1527, Holzintarsie, 75,7 × 109,5 cm (= Deckel zu: *Untergang des Pharaos/Durchzug der Israeliten durch das Rote Meer*). Bergamo, Basilika S. Maria Maggiore, Chorgestühl

befähigt ist, Toleranz zu lehren. „[I]n doing so“, so formulierte Philipp Fehl, „they [the paintings] in earnest hold on to primary values that are the foundations of civilized living“.⁵⁴ Laut Fehl zeichnet gerade die frühneuzeitlichen Venezianer:innen eine gewisse Meisterschaft des moralischen Theaters aus, sowohl in Worten als auch in Bildern, mit deren poetischen Mitteln sie die existentielle Verfassung des Menschen zu erörtern suchten. Der Bildwitz „as vehicle for truth and moral“ kann den christlichen Betrachter:innen in diesem Sinne als Mittel zur freudvollen Bekräftigung des eigenen Glaubens dienen.⁵⁵ Gleichzeitig tritt darin das Potential von Kunstwerken offen zu Tage. Inwieweit Lorenzo Lotto und Andrea Odoni den Bildwitz ganz bewusst als ästhetische Strategie der Selbst- und Medienreflexion zur eigenen Versicherung, aber gleichfalls auch zur Erschaffung Aufsehen erregender Bildereignisse zu nutzen wissen, ist daher die dritte Leitfrage dieser Untersuchung.

Im Falle Lorenzo Lottos mag Komik zugleich als Ausdruck eines ironisch konnotierten Selbstbewusstseins sowohl seiner Malerpersönlichkeit als auch seiner Werke verstanden werden, welches im andeutungsreichen Entfaltungsprozess parallel existierender Sinnebenen einen ambivalenten Mehrwert generiert. Dass ein solches Nachdenken in multiplen Sinndimensionen maßgeblich Lottos Kunstschaffen anleitete, darauf deutet ein konkretes Moment seines Werdegangs hin: Lotto war im Laufe seiner

54 Fehl 1992, S. 9, untersuchte in mehreren Aufsätzen das Verhältnis von Witz und Dekorum am Beispiel der venezianischen Malerei.

55 Fehl 1992, S. 9.

Karriere bereits frühzeitig mit reformorientierten Kreisen der Dominikaner in Kontakt gekommen und zwischen 1524 und 1532 arbeitet er erneut für diesen Orden. In dieser Schaffensphase entstehen unter anderem seine Entwürfen für die Chorgestühlintarsien der Basilika Santa Maria Maggiore in Bergamo.

Im Rahmen dieses Auftrags steht er im kontinuierlichen Austausch mit theologischen Beratern über die Bedeutung seiner Bilder.⁵⁶ Im Verlauf des Bildfindungsprozesses trifft Lotto eine bildtheoretische Aussage, welche die Frage aufwirft, ob sie als prägend für seine gesamte Kunstproduktion angesehen werden darf. Eine entsprechende Sentenz aus dem Briefwechsel, welchen Lotto mit dem Consorzio della Misericordia der Basilika führte, sei daher hier aufgerufen.⁵⁷ Auf die Nachfrage hin, was denn der eigentliche Sinn seiner Entwürfe für die Intarsien des Chorgestühls – im Besonderen jene Vorzeichnungen zu *Untergang des Pharaos* (Abb. 4a) und *Judith mit dem Haupt von Holofernes* (Taf. VIII)⁵⁸ sowie ganz spezifisch der dazugehörigen Bilddeckel (Abb. 4b, Taf. IX) – sei, antwortet Lotto aphoristisch:

„Bezüglich der Zeichnungen für die Deckel, so wisset, dass es sich um Dinge handelt, die, da sie nicht geschrieben sind, es bedürfen, von der Imagination ans Licht gebracht zu werden“.⁵⁹

- 56 Einen Überblick über Lottos Schaffenszeit sowie sein künstlerisches Umfeld in Bergamo liefern die Beiträge in Rossi 2001; siehe darüber hinaus Zampetti/Cortesi Bosco 1975, S. 1–83; Nova 1998, S. 412–414; und Abbattista Finocchiaro 2001. Speziell zum Entwurfsprozess und dem Briefwechsel um die Chorgestühlintarsien, sowie deren Erstellung und Interpretation, vgl. Cortesi Bosco 1987; Wronski Galis 1980; Zanchi 2006; Saß 2016, S. 387–424. Zur Deutung von Lottos Kunstwerken aus der Perspektive der Reformbestrebungen innerhalb des Dominikanerordens sowohl in Bergamo als auch in Venedig und dort im Besonderen im Konvent SS. Giovanni e Paolo, siehe Aikema 1989, S. 127–140; Gardner 1996, S. 139–149; sowie Zaru 2014, *passim*.
- 57 Die heutige Anbringung der Chorgestühlintarsien entspricht nicht der ursprünglich geplanten, sondern geht auf eine Änderung des späten 16. Jh. zurück (vgl. Cortesi Bosco 1987, S. 118–122). Da Lotto Bergamo verlässt noch bevor die Intarsienbilder gesetzt, geschweige denn installiert worden sind und darüber hinaus seine Beziehung zu den Bergamasker Ordensbrüdern aufgrund von Meinungsverschiedenheiten mit einigen Personen abbricht, scheint das Gesamtprojekt ohne Lottos weiteres Mitwirken vollendet worden zu sein. Dass ihm die Entwurfszeichnungen dennoch oder gerade darum sehr viel bedeuteten, machen seine gegen Ende seines Lebens getätigten Aussagen ersichtlich. Als Lotto versucht einige seiner Werke, u. a. mehrere der Zeichnungen für die Chorgestühlintarsien, zu versteigern, zeigt er sich äußerst enttäuscht über die geringen Beträge, welche die Käufer:innen zu zahlen bereit sind, sodass er sie dann doch lieber für sich behält. Siehe dazu, zu Lottos erhaltenem Spesenbuch (*Libro di spese diverse*) sowie allgemein zu Lottos finanzieller Lage gegen Ende seines Lebens, Pozza 1983, S. 81–89; Cali 2006, S. 73–80; sowie zuletzt ausführlich De Carolis 2017.
- 58 (Taf. VIII) *Judith mit dem Haupt des Holofernes*, Holzintarsie, 68 × 100,3 cm. (Taf. IX) *VIDVITA TIS GLORIA*, Holzintarsie, 75,2 × 109,5 cm (= Deckel zu: *Judith mit dem Haupt des Holofernes*). Sämtlich ausgeführt von Giovan Francesco Capoferri, nach Entwürfen Lottos, 1526–1527. Bergamo, Basilica di S. Maria Maggiore, Chorgestühl.
- 59 „Circha li disegni de li coperti, sapiate che son cose che non essendo scritte, bisogna che la imaginatione le porti a luce.“, zit. nach Zampetti 1969, S. 286 (Übersetzung d. Verf.). Der Brief stammt vom 10. Februar 1528, vgl. dazu auch Cortesi Bosco 1987, Bd. 2, S. 19; sowie zur Diskussion der Intarsienentwürfe, vgl. Wronski Galis 1980, S. 363–375; Humfrey 1997, S. 82–85; und Zanchi 2006, S. 10. Während Saß 2016, S. 397–398, davon ausgeht, Lotto wolle mit der Aussage einen starken Künstlerbegriff prägen, in dem Sinne, dass Lotto sagen wolle, nur Menschen von besonders weitreichender

Lässt Lotto hierin einerseits eine gewisse Skepsis gegenüber dem geschriebenen Wort anklingen, so ruft er andererseits in den Topoi der Imagination und des An-sicht-Bringens im gleichen Atemzug den Aspekt einer bildlicher Evidenz auf.⁶⁰ Neben einem direkten Hinweis auf die mediale Differenz zwischen Schrift („non essendo scritte“) und Bild (hier speziell *disegni*) betont er in der Nennung der *coperti* zugleich den faktischen Betrachtungsvorgang. Das heißt, seine Aussage enthält ein dezidiertes Plädoyer für eine Art des genauen Schauens, das die ‚abstrakt‘ hieroglyphischen Impresen der Bilddeckel (*coperti*) und die darunterliegenden Historienbilder (*historie*) semantisch miteinander in Beziehung setzt, um so vermittels der eigenen Vorstellungskraft zu einer höheren, das faktisch Dargestellte übersteigenden Erkenntnis zu gelangen.⁶¹ Oder anders formuliert: Nur im performativen Akt des Aufdeckens – als Äquivalent zur Entschleierung (*disinganno*)⁶² – sprich, nur im wahrnehmenden Vollzug, wenn das Deckelbild den Betrachter:innen noch immer geistig präsent ist und sich quasi als latenter Mehrwert auf die nun anzublickende *historia* überträgt, stellt sich dem imaginationsbefähigten Verstand der eigentliche Sinn der Gesamtbildkomposition ein.⁶³ Dabei wird die *historia* nicht nur im objektbedingt praktischen und somit wortwörtlichen Sinne, sondern in Bezug auf ihre semantische Bedeutung auch im übertragenden Sinne ans

Vorstellungskraft, d. h. Künstler, können den Sinn seiner Entwürfe intellektuell begreifen, stellt Krüger 2016, S. 96, Lottos Hinweis eher in die Tradition eines ausgeprägten Bewusstseins für das „Medium des Bildes und dessen eigene ästhetische Kondition“.

- 60 In diesem kurzen Satz Lottos wird ersichtlich, dass er eine Vorstellung von Imagination bzw. Phantasie zu haben scheint, wie sie auch Gianfrancesco Pico della Mirandola um 1500/1501 in *De imaginatione* vertreten hat: „DER BEGRIFF DER VORSTELLUNG. SEINE VERSCHIEDENEN BEDEUTUNGEN. DIE GRÜNDE DAFÜR. Es ist methodisch zweckmäßig, am Beginn unserer Abhandlung über die Vorstellung zunächst zu klären, was dieser Begriff *imaginatio* eigentlich bezeichnet [...]. Jene psychische Fähigkeit, die die Griechen als *phantasia* bezeichnen, nennt man – nach den Bildern [*imagines*], die aufzunehmen und zu bilden ihre Funktion ist – im Lateinischen *imaginatio*. Diese nimmt – vermittelt durch die fünf Sinnesorgane: Gesicht, Gehör, Geruch, Geschmack, Tastsinn – die Ähnlichkeiten oder Abbilder äußerer Dinge und mit ihnen einen überaus reichen Ertrag an Vorstellungen in sich auf [...]. Da nun aber [...] die Vorstellung in sich aus [...] den Sinnen entspringt und von allen Sinnen der Gesichtssinn am wichtigsten ist, bezeichneten die Griechen diese Fähigkeit der Seele – laut Aristoteles – wegen ihrer engen Beziehung zum Licht [*phos*], ohne das ja der Gesichtssinn nichts wahrnehmen kann, als *phantasia* [...]. Plato nannte diese mitunter ‚Malerei‘; ich glaube deshalb, weil die Abbilder der äußeren Dinge in ihr gleichsam gemalt und ihre verschiedenen Erscheinungen geformt und nach Wunsch gestaltet werden, genau so wie auch die Malerei die verschiedenen, voneinander abweichenden Formen der Dinge abmalen.“; zit. nach Pfisterer 2002, S. 230–231. Zur ‚bildlichen Evidenz‘, siehe Campe 2005, S. 105–133, und Campe 2015, S. 106–136; sowie aus kunsthistorischer Perspektive Krüger 2015 und Krüger 2016.
- 61 Für die Bedeutung von Hieroglyphen („heilige Zeichen“) im Werk Lottos, siehe Wronski Galis 1977; Wronski Galis 1980, S. 363–375; Bertling-Biaggini 2005, S. 52–62; Saß 2016, S. 387–424.
- 62 Zu *inganno* und *disinganno* als kunsttheoretische Konzepte, siehe Krüger 2001, *passim*.
- 63 Diese Art des sukzessiven Schauens ist den Zeitgenoss:innen insbes. aus der Betrachtung von illuminierten Büchern ein Begriff aber auch von Bildschreinen, Klappaltären, Diptychen und Polyptychen, von Porträts mit Porträtdeckeln, von bemalten Möbeln, wie *cassoni* etc. Zu klappbaren Bildern respektive zur ‚Öffnung des Mediums‘, siehe etwa Möhle 2006, S. 54–73; Lutz 2010, S. 27–46; Bawden 2014, S. 171–193; Bolzoni 2014, S. 75–94; Krischel 2014, S. 51–130, sowie die Beiträge in Ganz 2016. Das Chorgestühl in Bergamo war ursprünglich ebenfalls als ein klappbarer oder Schiebemechanismus konzipiert, indem die *coperti* über den Historien zu liegen kamen.

Licht gebracht („porti a luce“). Abermals stark aus der Perspektive der Betrachter:innen her konzipiert, geht Lotto folglich von einer sinnlichen Wirkung des Kunstwerks aus, die durch ihre Unmittelbarkeit definiert ist. Was dieser Umstand für die Perzeption von Kunstwerken gerade im Kontext frühneuzeitlicher Kunstsammlungen wie jener des Andrea Odoni bedeutet und ob das hier anklingende rezeptive Erlangen einer evidenten Einsicht beziehungsweise das sich durch alleinige Bildbetrachtung einstellende ‚Erleuchtungsmoment‘ als konzeptueller Grundgedanke Lottos verstanden werden kann, der sein gesamtes Schaffen durchzieht, soll im Verlauf der einzelnen Kapitel wiederholt geprüft werden.