Objekt:	Venus mit dem Orgelspieler (Venus with the Organ Player)
Museum:	Gemäldegalerie Matthäikirchplatz 10785 Berlin 030 / 266424001 gg@smb.spk-berlin.de
Sammlung:	Malerei, Tafelmalerei
Inventarnummer:	1849

Beschreibung

Tizian hat es bekanntlich nicht verschmäht, besonders in seinen späteren Jahren, seine Bilderfindungen variierend zu wiederholen und weiterzuentwickeln, den Wünschen der Auftraggeber nachkommend, oft unter Beteiligung der Werkstatt. Zu ihnen gehören die Venusdarstellungen, die von 1545 bis um 1565/70 entstanden. Am 8. Dezember 1545 hatte Tizian aus Rom an Kaiser Karl V. geschrieben, er hoffe, ihm bald persönlich das Bild einer Venus überbringen zu können, das er in seinem Namen gemacht habe. 1547 lud der Kaiser Tizian zum Reichstag nach Augsburg ein. Tizian kam mit seinem Sohn Orazio im Januar 1548 von Venedig dorthin und fuhr Mitte September wieder zurück, nachdem der Hofstaat am 12. August nach Brüssel aufgebrochen war. Am 1. September erwähnte Tizian in einem Brief an Antoine Perrenot de Granvella, Bischof von Arras, Sohn des Kanzlers Karls V. und dessen Berater in Brüssel, »eine Venus«, die er im Auftrag des Kaisers gemalt und von Venedig nach Augsburg mitgebracht hätte und nun offenbar nach Brüssel schickte. In der Folge schuf Tizian, der 1550/51 erneut in Augsburg weilte, eine Reihe weiterer Venusbilder, zu denen offenbar auch das Berliner Bild gehört. Die neuere italienische Forschung und, mit Vorbehalt, auch H. Wethey (1971, 1975) nehmen an, daß die Venus von 1545 mit der im Brief von Granvella 1548 erwähnten identisch sei und daß der Kaiser sie Granvella geschenkt habe. Dies wurde allerdings von C. Hope (1980) bestritten. Tatsächlich aber war später in Granvella- Besitz eine signierte Venus mit Orgelspieler (Nr. 421), die sich heute im Prado in Madrid befindet. Der italienischen Forschung und Wethey zufolge ist dieses Bild die älteste erhaltene Fassung der Serie und die unmittelbare Vorstufe des Berliner Bildes, das in der neueren Forschung im allgemeinen um 1550/52 datiert wird, mit Ausnahme von Wethey, der das Bild um 1548/49 ansetzte in der Annahme, es sei in Zusammenhang mit Tizians Zusammentreffen mit Prinz Philipp, dem späteren König von Spanien, in Mailand Ende Dezember 1548 entstanden und gehöre zu den »gewissen Porträts«, für die er am 29. Januar 1549 eine Zahlung von 1000 Dukaten erhielt. V. Herzner (1993) dagegen meint, daß das Madrider Bild vom Berliner Bild abhänge. Hope und Herzner lehnten Wetheys Hypothese und auch die Identifizierung des Orgelspielers mit Philipp II. ab. Das Verhältnis der verschiedenen Fassungen zueinander, ihre zeitliche Abfolge, die Frage der Eigenhändigkeit

der Ausführung, die Datierung und auch die Deutung sind in der Forschung bis in die jüngste Zeit umstritten geblieben. Die von O. Brendel (1946) vorgeschlagene und von Panofsky (1969) aufgenommene und weiterentwickelte Deutung im Sinne des Neuplatonismus der Renaissance, wonach dem Bild die Idee der Rivalität zwischen Hören und Sehen beim Erkennen der Schönheit unter dem Vorzeichen der Liebe zugrunde liegt, wird neuerdings entschieden abgelehnt, so zuletzt von Herzner (1993), Hope (1980) und E. Goodman (1983). Goodman erklärte die Bilder aus dem Geist der Liebeslyrik des Petrarchismus (auf den Dichter Petrarca zurückgehend). Hope und Goodman glaubten, daß die nackte weibliche Gestalt in den Fassungen mit einem männlichen Partner (Orgel- oder Lautenspieler) nicht Venus, sondern eine Dame oder Kurtisane darstelle, der das Liebeswerben des Kavaliers gelte. Cupido wird nicht als Attribut seiner Mutter Venus, sondern als Liebesbote des Kavaliers verstanden. Er schmiegt sein Gesicht an das der Dame, die sich zu ihm zurückwendet, und flüstert ihr die Liebesbotschaft zu. Diese Deutung wird von Herzner abgelehnt, der die weibliche Figur wieder als Venus interpretiert. Hope glaubt, daß die Fassung in Florenz, die Venus (mit Cupido) ohne einen männlichen Partner zeigt, eine Werkstattkopie der 1545 für Karl V. gemalten, von ihm für verloren gehaltenen Urfassung der Venus sei. Er meint, daß die drei Bilder in Florenz, Madrid (Nr. 421) und Cambridge hinsichtlich der Draperie unmittelbar auf die Urfassung zurückgehen und ihr näherstehen als die anderen drei Bilder in Berlin, Madrid (Nr. 420) und New York, in denen er Derivationen zweiten Grades sah. Daß die Granvella-Fassung in Madrid (Nr. 421) vom Berliner Bild abhängt und nicht umgekehrt, wie Hope gemeint hatte, hat Herzner (1993) betont. Hope sah, wie vor ihm schon T. Hetzer (1940), in dem Berliner Bild unverständlicherweise nur ein schwaches Werkstattprodukt. Doch gibt die malerische Qualität und das Vorhandensein von Pentimenten (besonders beim Orgelspieler) eher denen recht, die das Bild als eigenhändig einstufen. Die beiden Bilder der Venus mit einem Lautenspieler im Fitzwilliam Museum in Cambridge und im Metropolitan Museum in New York stammen erst aus den sechziger Jahren. Das etwas frühere Bild in Cambridge wurde von Zeri (1973) für ganz eigenhändig angesehen, während Pallucchini (1969) und Wethey (1975) Werkstattbeteiligung annahmen. Das etwas spätere New Yorker Bild gilt als eigenhändiges, aber unfertig von Tizian im Atelier stehengelassenes, später von anderer Hand vollendetes Werk. Es hat mit dem Berliner Bild die Provenienz aus der Sammlung der Fürsten Pio in Rom gemeinsam.| 200 Meisterwerke der europäischen Malerei - Gemäldegalerie Berlin, 2019 SIGNATUR / INSCHRIFT: Bez. links unten am Schemel: TITIANVS • F • ::::::::::_ Especially in later years, Titian was hardly averse to repeating and further developing his pictorial inventions in varied forms – often with the participation of his workshop – in order to accommodate the wishes of clients. Among such works are his depictions of Venus, which were produced between 1545 and circa 1565/70. On December 8, 1545, Titian sent a letter from Rome to the Emperor Charles V in which he expressed the desire to personally deliver a picture of Venus, which he had executed in the Emperor's name. In 1547, the Emperor invited Titian to attend the Imperial Diet in Augsburg. Titian arrived from Venice in January of 1548 with his son Orazio, travelling home in mid-September, the imperial retinue having departed for Brussels on August 12. On September 1, in a letter addressed to Antoine Perrenot de Granvella, the Bishop of Arras, the son of the Chancellor of Charles V and his advisor in Brussels, Titian mentions a "Venus" he had painted on a commission from the Emperor, and had brought with him from Venice to

Augsburg, and was now evidently shipping it to Brussels. Subsequently, Titian – residing again in Augsburg in 1550/51 – produced a series of further Venus pictures, the Berlin picture evidently among them. Italian research, as well as (with reservations) H. Wethey (1971, 1975), assume that the Venus of 1545 is identical with the one mentioned in a letter written by Granvella in 1548, and that the Emperor gave it to Granvella as a gift. This is however, disputed by C. Hope (1980). In fact, Granvella later owned the signed Venus with Organ Player that is today in the Prado in Madrid (Venus with Organist and Amor). According to the Italian research and Wethey, this picture is the oldest surviving version of the series, and the immediate precursor of the Berlin picture, which has been dated by recent research in general to circa 1550–52, with the exception of Wethey, who dates it circa 1548/49 based on the assumption that it was produced in connection with Titian's meeting with Prince Philip, later the King of Spain, in Milan in late December of 1548, and is among "certain portraits" for which he received 1000 ducats on January 29, 1549. In opposition to this, V. Herzner (1993) asserts that the Madrid picture derives from the one in Berlin. Hope and Herzner reject Wethey's hypothesis, as well as the identification of the organ player with Philip II. The relationship between the various versions, their temporal sequence, the question of Titian's degree of responsibility for their execution, their dating, along with their interpretation: all remain contested matters in the research. O. Brendel's proposal (1946), taken up and developed further by Panofsky (1969), for interpreting the picture in the spirit of the Renaissance Neoplatonism, and according to which it embodies the idea of a rivalry between hearing and sight vis à vis the recognition of beauty under the sign of love, has been decisively rejected by Herzner (1993), Hope (1980), and E. Goodman (1983). Goodman explains the image in relation to the spirit of romantic poetry found in Petrarchism (going back to the poet Petrarch). Hope and Goodman believed that the nude female form in the versions with a male partner (whether an organ or lute player) represented not Venus, but instead a lady or courtesan being courted by a cavalier. The Cupid is interpreted here not as the attribute of his mother Venus, but instead as a messenger of love sent by the cavalier. Cupid snuggles up to the woman's face, which turns toward him, and whispers a declaration of love into her ear. This reading is rejected by Herzner, who again identifies the female figure as Venus. Hope believes that the version in Florence, which displays Venus (with Cupid) without a male partner, is a workshop copy of the original painting of Venus that was executed for Charles V in 1545, and which he regards as lost. With reference to the draperies, he claims that the three pictures in Florence, Madrid (Venus with Organist and Amor), and Cambridge can be traced directly to the original version, and are closer to it than the other three pictures in Berlin, Madrid (Venus with Dog and Organist), and New York, which he considers second-rate derivatives. Herzner (1993) has emphasized that the Granvella version in Madrid (Venus with Organist and Amor) is dependent upon the Berlin picture, and not the reverse, as asserted by Hope. Incomprehensibly, and like T. Hetzer (1940) before him, Hope perceives in the Berlin picture only a weak workshop product. But its painterly quality and the presence of pentimenti (particularly with the organist) would seem to support the belief that the painting comes from Titian's own hand. Both of the pictures of Venus with a lute player, in the Fitzwilliam Museum in Cambridge and in the Metropolitan Museum in New York, date from the 1560s. The somewhat earlier picture in Cambridge was regarded by Zeri (1973) as entirely from the artists own hand, while both Pallucchini (1969) and Wethey (1975) perceived workshop

participation. The somewhat later New York picture is regarded as by Titian's own hand, although it was left unfinished by the artist in the studio, and completed later by a different hand. It shares the provenance from the collection of the Pio princes of Rome with the Berlin picture.| 200 Masterpieces of European Painting - Gemäldegalerie Berlin, 2019

Grunddaten

Material/Technik:	Leinwand
Maße:	Bildmaß: 115 x 210 cm, Bildmaß (Höhe x Breite): 115 x 210 cm, Rahmenaußenmaß: 140,5 x 236 cm, Rahmenaußenmaß (Höhe x Breite): 140.5 x 236 cm

Ereignisse

Hergestellt	wann	1550
	wer	Tizian (1488-1576)
	wo	Italien

Schlagworte

- Adel und Patriziat; Rittertum
- Amoretten, Putten; amores, amoretti, putti
- Gemälde
- Hunde
- Hügellandschaft
- Leinwand
- Person