

Sabine Engel

Tizians PORTRÄT DER LAURA DIANTI. Aneignung und Transformation zwischen Orient und Okzident

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16421>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Engel, Sabine: Tizians PORTRÄT DER LAURA DIANTI. Aneignung und Transformation zwischen Orient und Okzident. In: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*. Themenheft zu Heft 28, Jg. 14 (2018), Nr. 2, S. 111–145. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16421>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

http://www.gib.uni-tuebingen.de/index.php?option=com_content&view=article&id=111&Itemid=157&menuitem=miArchive&showIssue=92

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Sabine Engel

Tizians *Porträt der Laura Dianti*. Aneignung und Transformation zwischen Orient und Okzident

Abstract

Oscillating between oriental and occidental elements *Laura Dianti with a black page* (c. 1523-1529) is one of the most fascinating portraits Titian ever painted. This paper analyses the influences of Ottoman culture and costume on this picture. Commissioned by Alfonso I d'Este, Duke of Ferrara, the portrait of his mistress, perhaps later on his third wife, was given as a present to Rudolph II, Holy Roman Emperor, in 1599. In the earliest inventory, written in Prague at that time, it was labeled as »A Turkish Woman with young Moor«. Numerous references to the oriental world can explain this misunderstanding. The black page himself, the first ever painted in a Renaissance portrait, as well as his clothes and those of Laura Dianti point to the Ottoman Empire. For example, her turban-like headgear with the enormous star can be considered as a clear derivation of Ottoman turbans of the sultans. Thus, in order to extinguish Laura's humble origin as a milliner's daughter, Titian created an oriental empress.

In 1980 Cecil Gould argued that Titian had not been interested in depicting different near-east ethnos, instead he merely painted the »exotic anthology«. In contrast, this paper reveals that Titian was an excellent connoisseur of the Ottoman world, knowing perfectly well how to converge oriental elements with better known western ones. Such the »foreignness« of *Laura Dianti* could be accepted by the members of the Ferrara court.

Es ist die exotisch anmutende Schönheit Laura Diantis, die orientalische mit okzidentalischen Elementen verbindet und das Porträt von ihr mit dem schwarzen Pagenkind (um 1523-1529) zu einem der bestechendsten Bildnissen aus dem Œuvre Tizians macht. Ihre Wirkung wird zudem durch den Umstand gesteigert, dass sie zwar »nur« die Tochter eines ferraresischen Hutmachers war, doch zugleich die Geliebte Alfonsos I. d'Este, nun als orientalische Herrscherin inszeniert. Als Referenzsystem wurde das osmanische Reich gewählt, da der Westen fasziniert war von Reichtum und Luxus der dortigen Herrscher. Tizian glich dabei die osmanischen Versatzstücke dem kulturell Eigenen in dem Maße an, dass glaubhaft gemacht werden konnte, die Schöne käme aus einem fernen Land, ohne dem Betrachter das Gefühl der Alienität zu vermitteln. Auf diese Weise sollte eine Akzeptanz der Dianti in höfischen Kreisen ermöglicht, ihre niedrige Herkunft vergessen gemacht werden.

Cecil Gould zufolge nahm Tizian es mit der Darstellung einzelner orientalischer Ethnien nicht sonderlich genau, sondern malte lediglich eine »exotische Anthologie« (*exotic anthology*; GOULD 1980). Demgegenüber kann im Nachfolgenden gezeigt werden, dass er sich mit dem *Porträt der Laura Dianti* als exzellenter Kenner der osmanischen Welt erwies.

Einleitung

»Eine Türkin, mit einem kleinen Mor, von Titian«, heißt es an einer Stelle des ältesten, 1599 am Prager Hof Rudolfs II. verfassten Inventars (vgl. JUSTI 1908: 175; WETHEY Bd. 2, 1971: 93; zuletzt KOOS 2010: 17).¹ Gemeint war das *Bildnis der Laura Dianti mit schwarzem Pagen* (Abb. 1), das dem Kaiser nur wenige Monate zuvor zusammen mit anderen Gemälden von Cesare d'Este (1552-1628), dem Enkel der Porträtierten, übersendet worden war. Schon zuvor hatte Lodovico Ariost, der lange Zeit in den Diensten der Este stand, in der Endredaktion von 1532 seines *Orlando Furioso*² auf Laura Dianti als Türkin angespielt, indem er sie als Gefährtin (*compagna*) der Barbara Turca bezeichnet und hinzugefügt hatte, es gäbe zwischen Indien und dem äußersten Maurenstrand (*da l'Indo all'estrema onda maura*) keine größere Güte (*bontà*) als in diesen beiden.³ Sollte aber der Name der Dargestellten auf Tizians Gemälde derartig schnell vergessen worden sein?

¹ Im Wortlaut derselbe Eintrag findet sich auch in dem späteren Inventar von 1621 (vgl. KOOS 2010: 28, Anm. 19; MASON 1998; McGRATH 2005: 369f., Anm. 30).

² Zu den drei Ausgaben, die noch zu Lebzeiten Ariosts publiziert wurden, vgl. zuletzt CASADEI 2016.

³ »Ecco la bella, ma più saggia e onesta. / Barbara Turca, e la compagna è Laura: / non vede il sol di più bontà di questa / coppia da l'Indo all'estrema onda maura« (CESERANI 1981: 1799f., Canto XLVI, Stanza 5). — Es bestehen unterschiedliche Ansichten darüber, ob mit Barbara Turca ein Mitglied der ferraresischen Familie Turchi gemeint war oder die zu dem Zeitpunkt bereits verstorbene Markgräfin von Mantua, Barbara von Brandenburg, deren Gemahl Lodovico Gonzaga den Beinamen »il Turcho« führte (vgl. GOFFEN 1997: 62; KAPLAN 1982b: 10f. (mit der Rezeption des letzten Verses noch zu Lebzeiten der Dianti); KOOS 2010: 34, Anm. 62).

Laura Dianti (gest. 1573) zeichnete als Tochter eines einfachen Hutmachers. Sie wurde nach dem Tod der Lucrezia Borgia (1480-1519), der zweiten Ehefrau Alfonsos I. d'Este (1486-1534), Herzog von Ferrara, Modena und Reggio, zu dessen Geliebter, einigen Zeitgenossen zufolge auch zu seiner Gemahlin (vgl. BESTOR 2003: 637ff.; KOOS 2010: 29, Anm. 22). Als ihr Enkel Cesare mangels legitimen Nachwuchses die Linie der Este fortführen sollte, begannen die Auseinandersetzungen um die vermeintliche Eheschließung zwischen Laura und Alfonso und die Rechtmäßigkeit der Erbfolge. Während Rudolf II. Cesare 1594 als Herzog von Ferrara anerkannte, bestritt Papst Clemens VIII. ihm dieses Recht mit dem Hinweis auf die außereheliche Geburt von Cesares Vater. Kurzerhand wurde Ferrara 1598 als erledigtes Lehen eingezogen und mit dem Kirchenstaat vereinigt. Die Este mussten sich nach Modena zurückziehen und blieben von diesem Zeitpunkt an lediglich Herren der kaiserlichen Lehen Modena und Reggio. Dennoch versuchte Cesare weiterhin, die nur ungenügend dokumentierte und deshalb alles andere als zweifelsfreie Eheschließung seiner Großeltern zu legitimieren.

Rudolf II. erhielt das *Bildnis der Laura Dianti* zu einem Zeitpunkt, als der Streit um die Rechtmäßigkeit des ehelichen Bundes gerade erst begonnen hatte. Offensichtlich wollte Cesare mit diesem Geschenk dem Kaiser gegenüber einerseits seine Dankbarkeit für die Zusprechung der Lehen ausdrücken, sich aber andererseits zugleich dessen zukünftigen Wohlwollens versichern, um die Legitimierung seiner Linie weiter zu befördern (vgl. JUSTI 1908: 176f.).⁴

Bereits Carl Justi argumentierte plausibel, dass in diesem Kontext der Name der Dianti nicht länger mit dem Bildnis Tizians in Verbindung gebracht werden sollte (vgl. dagegen BESTOR 2003: 634, Anm. 21). Denn das Porträt entsprach vor allem hinsichtlich der Kleidung nicht den Standards einer europäischen Adligen, insbesondere nicht den deutlich strenger gewordenen Mode- und Moralvorstellungen am Ausgang des 16. Jahrhunderts. Erschwerend kam hinzu, dass der Vatikan als ein Argument für die Nicht-Anerkennung der Ehe Alfonsos mit der Dianti sich genau in dieser Hinsicht geäußert hatte; sie sei auf dem Porträt in einem »Gewand einer unzüchtigen Frau« (*abito di donna lasciva*) gemalt worden (vgl. JUSTI 1908: 171; vgl. auch KOOS 2010: 17 u. Anm. 22; WOODS-MARSDEN 2007: 64) — und gerade die vermeintliche »donna lasciva«⁵ galt es, für die Nachwelt unter allen Umständen vergessen zu machen (vgl. JUSTI 1908: 177f.).

⁴ Zur weiteren Entwicklung dieses Streits vgl. BESTOR 2003: 628-633.

⁵ Zeitgenossen betonten demgegenüber die Tugendhaftigkeit der Dianti (vgl. VASARI 1881: 435, Anm. 2). — Eine außereheliche Beziehung reichte bereits aus, um als »donna lasciva« bezeichnet zu werden.



Abb. 1:

Tizian: *Porträt der Laura Dianti*, um 1523-1529, Leinwand, 119 x 93 cm, Kreuzlingen, Sammlung Kisters

Quelle: TAGLIAFERRO/AIKEMA 2009: 401

Untersucht werden soll im Folgenden, welche Bildelemente konkret dazu beigetragen haben, das Gemälde unter dem Titel »Eine Türkin, mit einem kleinen Mor« zu inventarisieren, welche osmanischen oder allgemein orientalischen Merkmale übernommen, welche leicht bis stark transformiert oder der freien Phantasie des Malers geschuldet sind. Übernahmen und Transformationen wurden offensichtlich zum Zeitpunkt der Entstehung des Bildes, um 1523 bis 1529,⁶ so gewählt, dass sie auch am Ende des 16. Jahrhunderts noch für westliche Rezipienten wie den Hof Rudolfs II. einfach lesbar waren. Dort war man allein durch die Türkenkriege, insbesondere durch den sogenannten »Langen Türkenkrieg«, über das Aussehen der Osmanen bestens informiert (vgl. GALAVICS 1986: 162-164; MESSLING 2015).

⁶ Zur Datierung vgl. WOODS-MARSDEN 2007: 53f.

Schließlich kann anhand von Kopien des späten 16. und des 17. Jahrhunderts sowie der Rezeption insgesamt gezeigt werden, wie stark das *Bildnis der Dianti* in seiner Alterität für die Darstellung von biblischen Figuren oder Heiligen prägend war.

Die westliche Inszenierung einer orientalischen Herrscherin

Dass es nicht der Intention Tizians, vor allem der seines Auftraggebers Alfonsos I. d'Este entsprochen haben mochte, Laura Dianti als bloße »Türkin« darzustellen, liegt auf der Hand. Wobei allerdings Cesare Vecellio (c. 1521-1601) in seinem erstmals 1590 erschienenen Kostümbuch wissen lässt, dass alles, was türkische Frauen täten, so etwas wie Anmut (*gratia*) und Größe (*grandezza*) besäße,⁷ wodurch er Zeugnis davon ablegte, welche (erotische) Faszination Türkinnen auf die westliche Welt ausüben konnten.

Eher ist zu vermuten, dass der Herzog von Ferrara seine Mätresse vor allem nobilitieren wollte und sie deshalb als orientalische Herrscherin inszenieren ließ (vgl. KAPLAN 2010: 109; KOOS 2010: 24; WOODS-MARSDEN 2007: 64). Dabei wurde das Orientalisch-Fremde, hier auf seine osmanische Provenienz untersucht, dem kulturell Eigenen in dem Maße angeglichen, dass glaubhaft gemacht werden konnte, die Schöne käme aus einem fernen, unbestimmten Land, ohne dem Betrachter das Gefühl der Alienität zu vermitteln. Auf diese Weise sollte eine Akzeptanz der Dargestellten in höfischen Kreisen ermöglicht, die niedrige Herkunft der Laura Dianti als Hutmachertochter vergessen werden.

»... mit einem kleinen Mor«

Die Vielzahl an Kopien, Varianten und Nachstichen zeugt von der enorm großen Wertschätzung des Gemäldes, die allein durch Vasari belegt ist. »Opera stupenda« nannte er bekanntlich das Werk (VASARI 1881: 435). Majestätisch, in einem voluminösen azuritfarbenen Kleid mit gold-gelbem, semi-transparentem Schal zeigt sich Laura diagonal zur Bildfläche stehend dem Betrachter zugewandt, den sie mit ihrem leichten, sinnierenden Silberblick jedoch nicht direkt anschaut, gerade so, wie es sich für eine tugendhafte Frau geziemte (vgl. ORSI LANDINI 2013: 51 u. Anm. 3).⁸ Mit der Rechten rafft sie ihr Kleid, die Linke hat sie liebevoll auf die Schulter eines afrikanischen Pagenkindes gelegt. Vertrauensvoll blickt es zu ihr auf, als würde es Anweisungen erwarten, was mit den Handschuhen geschehen soll, die sich in seiner vorgestreckten Hand befinden.

⁷ VECELLIO 1590: 389r: »A me pare, che tutto quello, che si fa dalle Donne Turche, habbi non so che di gratia, e grandezza«. — Nicola Suthor (2004: 58) beschrieb *grazia* als »Kategorie der unermeßlichen Schönheit«.

⁸ Andere Darstellungen zu diesem Blick finden sich in: WOODS-MARSDEN 2007: 61.

Es wurde bereits angenommen, dass es sich hier um ein Doppelporträt handelt und dass das Kind Mitglied des ferraresischen Hofes war, von dem man weiß, dass eine ganze Familie von Äthiopiern dort lebte (vgl. KAPLAN 1982b: 10). Seine Gesichtszüge sind fein herausgearbeitet im Gegensatz zu den späteren schwarzen Helfern der *Judith* (um 1570, Detroit, Institute of Arts) und den zeitgleichen *Salomé*-Varianten (New York, Sammlung Feigen & Co.; Tokio, The National Museum of Western Art) von ihm und seiner Werkstatt (vgl. KAPLAN 2010: 130; KAPLAN 1982b: 13f.; vgl. auch DONATI 2016: 107-143; NITTI/CARRATÙ/COSTANTINI 2006: 216, Kat.Nr.60; TAGLIAFERRO/AIKEMA 2009: 262ff.; WETHEY Bd. 1, 1969: 95, Kat.Nr. 44).⁹ Vermutlich handelt es sich bei dem Pagenkind um einen Knaben.¹⁰ Zwar ist die Vorliebe der Este für schwarze Sklavinnen bekannt (vgl. KAPLAN 2010: 93ff., 102, 107; WOODS-MARSDEN 2007: 60), doch existieren andererseits Zuwendungen der Dianti, die sie an ihrem Lebensende einem älteren Afrikaner zukommen ließ. In ihm meint Paul Kaplan das von Tizian gemalte Kind erkennen zu können (vgl. KAPLAN 2010: 109f.; vgl. auch KOOS 2010, Anm. 29).

Wichtiger ist allerdings die Tatsache, dass auf diesem Bild erstmals in der Porträtmalerei ein schwarzer Page auftaucht (vgl. KAPLAN 2010: 107f.). Dies dürfte nicht allein dem Umstand geschuldet sein, dass es sich um eine reale Person im Umfeld Lauras handelte. Vor allem diente er der Nobilitierung der Geliebten Alfonsos. Denn sie wird durch ihn auf eine Stufe mit den beiden ersten Ehefrauen Alfonsos sowie seiner Schwester Isabella d'Este, Markgräfin von Mantua, gestellt, die zwar niemals zusammen mit einem schwarzen Sklaven oder Sklavin porträtiert wurden, deren Vorliebe für diese aber belegt ist (vgl. KAPLAN 2010: 109; WOODS-MARSDEN 2007: 60).¹¹ Außerdem war es Kaplan zufolge an italienischen Höfen deshalb Mode, schwarze Leibeigene zu besitzen, weil die Auffassung vorherrschte, diese Hautfarbe zeichne Sklaven der obersten Schichten der osmanischen Gesellschaft aus. Ihr Reichtum und Luxus galten als legendär (vgl. KAPLAN 2011: 52). Zudem ist die große Faszination der Osmanen auf Isabella und ihren Hof in Mantua gut belegt ebenso wie die Kontakte zur Hohen Pforte (vgl. BOURNE 2011; SOGLIANI 2015: insbes. 67-74).

Die Kleidung des Pagen ist bislang nicht genauer untersucht worden.¹² Zieht man jedoch Cesare Vecellios späteres Kostümbuch heran, finden sich deutliche Übereinstimmungen mit seiner Beschreibung des *Servo Turco*, des türkischen Sklaven oder Dieners,¹³ wobei allerdings Vecellios Text nicht in allen

⁹ Eine Ausnahme bildet der Kopf des schwarzen Pagen, ebenfalls wohl ein Porträt, in Tizians *Bildnis des Fabrizio Salvaesio* (1558) in Wien (vgl. DEITERS/GUSTAVSON 2008; KAPLAN 2010: 126-128). Allerdings ist der Knabe vom rechten Bildrand stark angeschnitten, der Figur des Schwarzen insgesamt kaum Raum gegeben, sodass im Gegensatz zu der gütigen Handhaltung der Dianti die Dominanz des Salvaesio gegenüber dem Pagen noch potenziert wird.

¹⁰ Zur Möglichkeit, dass es sich dennoch um ein Mädchen handelt, vgl. BESTOR 2003: 646-652.

¹¹ Zum häufigen Vorkommen von afrikanischen Sklaven in Italien vgl. KAPLAN 1985b: 129-132; WOODS-MARSDEN 2007: 59f.

¹² Benannt wurde vor allem die brillante Farbgebung. Kaplan (2010: 109) vermutete aufgrund der Streifen, dass es sich vielleicht um das Kleid eines *buffone* handeln könne. Vgl. dagegen bereits ENGEL 2015.

¹³ Für diesen Hinweis danke ich Wencke Deiters.

Details mit der beigegebenen Illustration übereinstimmt und deshalb jener hier den Vorrang haben soll. Vecellio nennt das Überkleid des *Servo Turco* »aus grobem Tuch« bestehend, »ähnlich einem weiten, gestreiften Mantel« (*di lana grossa simile alle schiavine vergate*; VECELLIO 1590: 406v). Eben solch einen Mantel trägt der neben Christus stehende Schwarze mit Turban auf Marco Marziales *Mahl zu Emmaus* (1506; Abb. 2) aus der Accademia in Venedig (vgl. auch KAPLAN 2010: 99; 1982, Abb. 5; MOSCHINI MARCONI 1955: 143, Kat.Nr. 153).



Abb. 2:

Marco Marziale: *Mahl zu Emmaus*, 1506, Holz, 122 x 141 cm, Venedig, Gallerie dell' Accademia; Quelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Marco_Marziale#/media/File:Accademia_-_La_Cena_in_Emaus_By_Marco_Maziale_Cat.76.jpg [letzter Zugriff: 06.05.2018]

Doch allein die Textur des gestreiften Stoffes auf Tizians Porträt ist deutlich feiner als die von Vecellio beschriebene und die von Marziale gemalte. Es könnte sich um Seide oder Atlas handeln, woraus auch die darunter hervortretenden hellen Ärmel zu bestehen scheinen. Sie erinnern wiederum an Vecellio, wenn er über die türkischen Diener schreibt, dass »sie in Hemdsärmeln herumgehen« (*vanno in maniche di camicia*; VECELLIO 1590: 406v).

In der Veredelung der Textilien lag eine Möglichkeit, die Kleidung des Pagen den höfischen Sehgewohnheiten in Ferrara anzupassen. Zusätzlich wurden die Zuschnitte transformiert. Die kragenlose *camicia* der Türken erhielt eine eng am Hals des Kindes anliegende, in sich gemusterte Borte nach europäischem Vorbild.¹⁴ Den von Vecellio beschriebenen gestreiften, deckenartigen Mantel, genäht aus geraden Stoffbahnen, formte Tizian zu einem am Körper anliegenden, in der Taille gebundenen Kaftan¹⁵ mit kurzen Ärmeln um, jedoch

¹⁴ Vgl. etwa Lorenzo Lottos um 1526 entstandenes *Porträt eines jungen Mannes*, Berlin, Gemäldegalerie (vgl. SCHLEIER 2001).

¹⁵ Der Kaftan entwickelte sich »in Kombination mit dem Turban [...] zu einem vestimentären Wiedererkennungszeichen der osmanischen Kultur schlechthin« (VITZTHUM 2008: 132).

erneut verwestlicht. Denn man kann erkennen, dass das Gewand am Ausschnitt gerafft ist, sich die Streifen von dort aus den Körperformen entlang fortsetzen, als sei es mit Raglanärmeln gearbeitet.¹⁶ Dies ist für türkische Kaftane vollkommen unbekannt, die aus einfachen geometrischen Stoffstücken, ohne Kräuselung am Hals sowie ohne Aussparung für das Armloch im Vorder- und Rückenteil mit gerade angesetzten Ärmeln genäht sind (vgl. ORSI LANDINI 1998b; VITZTHUM 1998: 132-139).

Da osmanische Kaftane des 16. Jahrhunderts zumeist mit großen Mustern versehen waren (vgl. ERDUMAN-ÇALIŞ 2008a: 140-159; vgl. auch unten Abb. 3), weisen die hier dargestellten Streifen in mamlukischer Manier auf die afrikanische Herkunft des Kindes hin.¹⁷ Die Osmanen eroberten 1517 das Mamlukische Reich, doch die Präsenz von schwarzen Sklaven in Venedig hatte sich bereits seit den 1490er Jahren durch die Entdeckungsfahrten der Portugiesen entlang der westafrikanischen Küste verstärkt (vgl. KAPLAN 2010: 93ff.).

Das grüne, golddurchwirkte Tuch, das als Bauchschrpe um die Taille des Kindes geschlungen ist, entspricht wiederum der osmanischen Mode (vgl. VITZTHUM 2008: 136), wobei hier aber der Bereich des *Servo Turco* endgültig verlassen wird. Denn nur wohlhabende Männer wie Frauen, deren Kleidung sich im Übrigen bis auf die Kopfbedeckung kaum unterschied,¹⁸ konnten es sich leisten, solche Stoffe zu tragen. Vecellio schrieb, sie seien, wie von Tizian angedeutet, »aus Seide oder feinsten Baumwolle, auf maurische Art gewebt« (*di seta, ò bombace finissima, tessute alla Moresca*; VECELLIO 1590: 407v), »golddurchwirkt und von wunderbarer Schönheit« (*ripiene d'oro, et di maravigliosa vaghezza*; VECELLIO 1590: 389r).¹⁹ Den 1567 erstmals in Lyon erschienenen *Navigations et Peregrinations Orientales* des im Dienst des französischen Königs Henris II. stehenden Nicolas de Nicolay (1517-1583) ist zudem eine Illustration beigelegt, die eine türkische Frau mit ihrer Tochter und ihrem Sohn zeigt (Abb. 3).²⁰ Beide Kinder sind mit einer ebensolchen Schrpe gegürtet. Eine spezielle Mode für letztere, die sich von der der Erwachsenen substantiell unterschied, existierte nicht (vgl. ORSI LANDINI 2002: 143).

¹⁶ Vgl. dagegen etwa die europäische Livree des Pagen in Tizians *Porträt des Fabrizio Salvaesio* (wie Anm. 9). Andere Beispiele, vor allem von Bonifacio de' Pitati aus den 1540er Jahren, finden sich in KAPLAN 1982b. Vgl. auch KAPLAN 2010: 126-129.

¹⁷ Michel Pastoureaux (1995: 77) zufolge sind in der europäischen Malerei schwarze Figuren und gestreifte Stoffe »untrennbar miteinander verbunden«. Zum Thema Streifen in der Kleidung vgl. auch PERI 2006b: 373ff. u. Anm. 29.

¹⁸ Dazu bereits VECELLIO 1590: 407v: »[...] le donne Turche vanno vestite ordinariamente come gli huomini, eccetto il capo [...]« (gemeinhin sind türkische Frauen wie die Männer gekleidet, ausgenommen der Kopfbedeckungen, Übersetzung S.E.). Vgl. auch ERDUMAN-ÇALIŞ 2008b: 19; JIROUSEK 1995: 24; VITZTHUM 2008: 132.

¹⁹ Zwar sind beide Zitate Vecellios seinen Beschreibungen türkischer Frauen entnommen, doch besitzen sie ebenfalls für die männliche Kleidung Gültigkeit (vgl. Anm. 18). Im Osmanischen Reich war die Frage der Kleidung grundsätzlich durch Gesetze reguliert. Nur die muslimische Oberschicht durfte reiche teure Stoffe benutzen (vgl. SCHUBERT 1993: 409-424).

²⁰ Zu dem Buch und seinen zahlreichen Übersetzungen vgl. HENSCHER 2005: 165-237. Zu dessen großem Einfluss vgl. BORN 2015b. Zu den Illustrationen vgl. ILG 2008.



Abb. 3

Léon Davant: *Türkin mit ihren Kindern*. Radierung in Nicolas de Nicolay: *Les quatre premiers Livres des Navigations et Peregrinations Orientales* [...]. Lyons 1567. Tafel nach S. 75

Quelle: ILG 2008: 305, Abb. 51

Cecil Gould zufolge nahm Tizian, im Gegensatz zu Carpaccio oder Cima da Conegliano, es mit der Darstellung einzelner Ethnien nicht sonderlich genau: »[...] the oriental element in Titian meant no more to him, and no less, than the outward manifestations of Antiquity and the other constituents of what we may call the exotic anthology« (GOULD 1980: 235). Mit dem Gewand des schwarzen Pagen aber erwies sich Tizian, vielleicht bedingt durch seine Berater oder seinen Auftraggeber,²¹ als ein genauer Kenner der osmanischen Mode, obgleich er sie nach westlich-höfischem Geschmack »verfremdete«.

An dieser Stelle sei ein kurzer Exkurs zu einem weiteren möglichen Bildnis der Laura Dianti von dem ferraresischen Hofmaler Alfonsos d'Este, Dosso Dossi,²² erlaubt. Die für mamlukische Gewänder so typischen Streifen (vgl. ORSLANDINI 1998b: Abb. 36),²³ auf die Vecellio bei seinem *Servo Turco* anspielte, begegnen, leicht abgewandelt und weniger bunt als bei Marziale dargestellt, auch in Parmigianinos *Schiava Turca* (um 1531-1534; Abb. 4) aus der Galleria

²¹ Zu der Beziehung Tizians und Ariosts, die sich in Ferrara ausgetauscht haben dürften, vgl. zuletzt FALOMIR 2016.

²² Dosso Dossi war einer der Zeugen der Eheschließung zwischen Alfonso und Laura (vgl. zuletzt KOOS 2010: 29, Anm. 22).

²³ Dies wurde bereits von Cesare Vecellio und den entsprechenden Illustrationen wiedergegeben: *Donna del Cairo* (VECELLIO 1590: 482r) sowie *Christiano Indiano nel Cairo* (VECELLIO 1590: 484r).

Nazionale di Parma wieder, in der aller Wahrscheinlichkeit nach die Dichterin Veronica Gamba repräsentiert ist (vgl. NG 2014: 40).



Abb. 4:
Parmigianino: *Schiava Turca*, um 1531-1534, Holz, 68 x 53 cm, Galleria Nazionale di Parma
Quelle: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a1/Parmigianino_-_La_schiava_turca.jpg [letzter Zugriff: 06.05.2018]

Sie trägt einen zweifarbigem, unterschiedlich breite Streifen aufweisenden Bluseinsatz über ihrem Dekolleté, der in dieser Art der Musterung in den 1530er Jahren selten gewesen sein dürfte. Vielleicht wurde sie auch deshalb zu Beginn des 18. Jahrhunderts als »Türkische Sklavin« (*Schiava Turca*) betitelt. Vor allem wird dies aber aufgrund der in ihren rechten Ärmel eingearbeiteten goldenen Ketten geschehen sein²⁴ sowie aufgrund ihres damals modischen Kopfputzes, einem dem Turban ähnlichen *balzo* (vgl. GNIGNERA 2010: 15-33). Seine Form galt bislang als »äußerst italienisch« (*italianissimo*). Neuerdings wurde eine Abstammung aus dem Fernen Osten vorgeschlagen (vgl. GNIGNERA 2010: 26; LURATI 2006: 362). Plausibler bleibt allerdings der Vorschlag von Charlotte Jirousek, dass der *balzo*, bzw. die unten genannte *capigliara* oder *zazara*, letztlich von muslimischen Turbanen beeinflusst wurde (vgl. JIROUSEK 1995: 26f.).

Eine Titulierung als »Schiava Turca« blieb der Dargestellten auf Dosso Dossis heute in Chantilly aufbewahrtem *Portrait de femme* (um 1530; Abb. 5; zuletzt: DELDICQUE 2017) erspart, die eine von Isabella d'Este kreierte Weiterentwicklung des turbanähnlichen *balzo*,²⁵ eine ausladendere, teilweise aus Haar bestehende *capigliara* oder *zazara* (vgl. DELDICQUE 2017; GNIGNERA 2010: 51-55;

²⁴ Aimee Ng (2014: 13) nennt weitere Kleidungsdetails, die 1704 bei der Katalogisierung der Gemälde in den Uffizien vermutlich dazu geführt haben, dass das Bild als »Schiava turca« betitelt wurde.

²⁵ Zum *balzo* in der ferraresischen Kunst vgl. BRIDGEMAN 1998: 189.

LEVI PISETZKY 1966: 90f.) trägt und diesmal ein gleichmäßig zweifarbig gestreiftes Tuch am hinteren Ausschnitt eingesteckt hat. 1846, als man das Bild noch Giulio Romano zuschrieb, wurde sie als »Sibylle« bezeichnet (QUARANTA 1846: 265, Kat.Nr. 52)²⁶, was einmal mehr belegt, dass an den Orient gemahnende oder durch ihn inspirierte Kleidungsstücke und Stoffmuster ebenfalls zur Kennzeichnung antiker, mythologischer und biblischer Figuren dienten.²⁷



Abb. 5:

Dosso Dossi: *Portrait de femme*, um 1530, Leinwand, 82 x 67 cm, Musée Condé, Chantilly

Quelle: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Dosso_Dossi_013.JPG [letzter Zugriff 06.05.2018]

Alessandro Ballarin meinte, aufgrund der Ähnlichkeit der Porträtierten auf Tizians und Dossos Gemälden in diesem ein weiteres Bildnis der Dianti zu erkennen (vgl. BALLARIN 1995: 106f.).²⁸ Wenn das wirklich der Fall sein sollte, gäbe es einen nochmaligen Hinweis darauf, auf welche Art und Weise Alfonso seine Mätresse nobilitiert sehen wollte. Die *capigliara* und das angekettete Fell eines Wiesels (*zibellino da mano*), letzteres sowohl modisches Accessoire als auch Zeichen der weiblichen Keuschheit,²⁹ entsprachen den zeitgenössischen Darstellungsnormen von Frauen. Darauf, dass die Geliebte aber aus einem fernen östlichen Land stammen sollte, könnte das gestreifte Tuch hingedeutet

²⁶ Freundliche Mitteilung von Mathieu Deldicque am 15.2.2018.

²⁷ Ein ebensolches Tuch findet sich auf einer vielleicht von Nadalino da Murano gemalten *Lucrezia*-Darstellung aus dem Kunsthistorischen Museum Wien, die in die 1530er Jahre zu datieren sein dürfte. Allerdings müsste das Bild zunächst von seinen Übermalungen befreit und gründlich untersucht werden, um das bestätigen zu können (vgl. WETHEY Bd. 3, 1975: 215, Kat.Nr. X-24, Abb. 233). Ein ganz ähnliches Tuch ist auf Tizians *Venus mit dem Spiegel* (um 1555) in der National Gallery of Art, Washington, zu sehen (vgl. GOFFEN 1997: 133-139; WETHEY Bd. 3, 1975: 200f., Kat.Nr. 51, Abb. 127).

²⁸ Darüber hinaus nannte Vincenzo Farinella (2014: 676-713) mythologische Gemälde, die er mit der Liebchaft Alfonso und der Dianti in Verbindung brachte.

²⁹ Es handelt sich nicht um ein lebendiges Wiesel, wie bislang in der Forschungsliteratur angenommen wurde. Dies ist an der Art der Befestigung des Fells mit der Kette deutlich zu erkennen. Zum *zibellino da mano* vgl. LEVI PISETZKY 1966: 101-105; RIGON 2010: 70-80; VAHLAND 2011: 115ff.

haben, das Dosso dergestalt meines Wissens nach allein auf diesem Bildnis wiedergab.

»Eine Türkin...«

Lassen sich in der Kleidung von Tizians schwarzem Pagen recht genau Aneignungen und Transformationen der osmanischen Mode bestimmen, ist dies bei der Gewandung der Dianti deutlich schwieriger. Auch wird das Wissen darum, wie türkische Frauen aus den obersten Schichten tatsächlich aussahen, zum Zeitpunkt der Entstehung des Porträts nur sehr rudimentär gewesen sein. Dass sie sich niemals in der Öffentlichkeit zeigten, dürfte umso mehr die Phantasie der westlichen Welt beflügelt haben (vgl. GUÉRIN DALLE MESE 1998: 99; KURTULUŞ 2008: 195).³⁰



Abb. 6:
Gentile Bellini: *Sitzende Türkin*, 1479-1481, Federzeichnung, 215 x 176 cm, The British Museum, London
Quelle: CAMPBELL/CHONG 2005: 103

Das voluminöse blaue Gewand der Dianti, mit den weiten, gebauschten Ärmeln,³¹ das in seiner Stofffülle, besonders aber durch die aufgesetzten gelblichen Diamanten, das Este-Emblem (vgl. WOODS-MARSDEN 2007: 58), von

³⁰ Bereits Luigi Bassano (1545: 17v), der in den 1530er Jahren Istanbul besuchte, ließ wissen: »La Sultana mai non si lascia vedere [...] et se va fuori, va di notte in Cocchio serrata, così come sogliono tutte l'altre moglie de' grandi in Turchia.« (Die Frau des Sultans lässt sich niemals sehen [...] und wenn sie ausgeht, ist das bei Nacht in einer geschlossenen Kutsche, wie es auch die anderen Frauen der Großen in der Türkei machen, Übersetzung S.E.). Vgl. auch GUÉRIN DALLE MESE 1998: 99. Zu Luigi Bassano vgl. BABINGER 1965.

³¹ Zum großen Wert von Kleiderärmeln vgl. KOOS 2010: 29, Anm. 24 (mit weiterführender Literatur).

extremen Reichtum zeugt, entspricht auf den ersten Blick so gar nicht dem, was unter osmanischen Kostümen zu verstehen ist. Gentile Bellinis während seines Istanbulaufenthalts entstandene Zeichnung einer *Sitzenden Türkin* (1479-1481, Abb. 6; vgl. CAMPBELL/CHONG 2005: 98-105, Kat.Nr. 26), desgleichen zeitgenössische Miniaturen³² weisen deutlich, vor allem an den Armen, enger anliegende Kleidung auf, es sei denn, die Frauen trügen einen Mantel (vgl. ORSI LANDINI 1998b: 126. vgl. auch BORN 2015a; WILSON 2007: 120, Abb. 14).³³ Außerdem widerspricht der etwas über der Taille angesetzte, gekräuselte Rock Lauras einem glatt geschnittenen Kaftan.

Hingegen geht das in Hüfthöhe zur Schleife gebundene, golddurchwirkte Tuch, das in seiner Machart der grünen Bauchschärpe des Kindes ähnelt, auf osmanische Tracht zurück (vgl. oben u. Anm. 18 u. 19; vgl. auch McGRATH 2002: 94, Anm. 76). Zudem darf man sicherlich die lediglich halblangen Ärmel – sie reichen nur knapp bis über den Ellenbogen – und die daraus weich und unkontrolliert üppig hervorquellende weiße *camicia*³⁴ als verwestlichte Derivate eines kurzärmeligen Kaftans mit seinem die Arme vollständig bedeckenden Untergewand werten, deutlicher bei dem kleinen Pagen zu erkennen.³⁵

Befördert wird durch die Sichtbarkeit der *camicia*,³⁶ sowohl an den Armen als auch über dem Busen, wo sie zusätzlich noch geöffnet erscheint, ein erotisches Moment (vgl. zuletzt KOOS 2010: 19, 24 u. Anm. 32). Dies ist aber weder ausreichend, die Dargestellte in Zusammenhang mit Türkinnen, noch mit Kurtisanen zu bringen. Allerdings wird durch das Weiß der Bluse die olivfarbene Haut am Dekolleté der Dianti besonders hervorgehoben, die sich dem damaligen Schönheitsideal der Europäerinnen von Blässe diametral entgegenstellte (vgl. JUSTI 1908: 178; KOOS 2010: 19).

Tizian wusste im Inkarnat genau zu unterscheiden (vgl. dazu auch BOHDE 2002; SUTHOR 2004), wie spätestens die 2013 von Giovanni C. F. Villa kuratierte Ausstellung in den römischen Scuderie deutlich machte. Die hell geschminkte, dadurch beinah porzellanhaft wirkende *Bella* (um 1536) aus dem Palazzo Pitti

³² Hier sei nur eine Miniatur herausgegriffen: *Nakkas Osman, Queen Qaydafa showing Alexander the Great his own Portrait*, um 1560-1570, Istanbul, Topkapı Museum, in: CAMPBELL/CHONG 2005: 96f., Abb. 37.

³³ Zur Schwierigkeit, weibliche Kleidung im 15. und 16. Jahrhundert im osmanischen Reich zu erforschen, vgl. FAROQHI 2004b: 81.

³⁴ Die zeitgenössische weibliche Mode war entweder durch kurze Puffärmel oder leicht längere voluminöse Ärmel geprägt, wie sie auf Tizians *Amor Sacro e amor profano* (um 1514-1515; Rom, Galleria Borghese), entsprechenden Bildern von Palma il Vecchio sowie anderen Malern zu sehen sind (vgl. BRIDGEMAN 1998; CAPELLA 2015: 21, Abb.7; 27, Abb.10; 42, Abb. 30; 43, Abb. 31). Zudem wurden die Ärmel in der Regel eng anliegend mit anderen farbigen Stoffen bis zu den Handgelenken fortgeführt, sodass die *camicia* nicht oder nur kaum zu sehen war. Es existieren allerdings auch Gemälde mit Beispielen der westlichen Frauenkleidung, die Parallelen zu derjenigen der Dianti aufzeigen. Jedoch sind auf diesen die Ärmel der *camicia* deutlich geordneter und straffer gegeben (vgl. BRIDGEMAN 1998: 180, Abb. 3; 191, Abb. 17; WOODS-MARSDEN 2007: 53 u. Anm. 9). Weich fließende Stoffe, denen eine gewisse Rigidität fehlte und die den Körper im Gegensatz zu westlicher Kleidung nicht einengten, wurden als typisch orientalisch charakterisiert (vgl. ORSI LANDINI 1998a: 15f.). Dadurch wird wiederum der Eindruck bestätigt, dass Tizian ein Kleid für die Dianti wählte, das zwischen Osmanischem und Westlichem oszillierte.

³⁵ Zur Parallelität der osmanischen Kleidung beider Geschlechter sowie die der Kinder vgl. oben und Anm. 18 u. 19.

³⁶ Umfassend zur *camicia* und ihrer weitreichenden Symbolik vgl. ORSI LANDINI 2013: 52.

war dort in unmittelbarer Nähe zur der, im großen Kontrast zu ihr, in ihrem ganz natürlichen Teint belassenen *Maddalena* (um 1531-1535), ebenfalls aus Florenz, zu sehen (vgl. BINOTTO 2013a; 2013b).

Demgegenüber stellte Marianne Koos bei der Dianti eine eigenartige Zweiteilung der Hautfarbe fest. Entspricht das Gesicht durchaus westlichen Standards, hell geschminkt mit nachgezogenen, schmal gezupften Augenbrauen sowie rot gefärbten Lippen und Wangen, zeigen sich Dekolleté und Hände deutlich olivfarben (vgl. KOOS 2010: 18f.). Das partiell dunklere Inkarnat ist auf dem zwischen 1616 und 1629 entstandenen Kupferstich von Aegidius Sadeler (1570-1629) noch verstärkt zu finden,³⁷ wo es nicht nur der Verschattung geschuldet zu sein scheint, sondern nun ebenfalls auf das Antlitz der Porträtierten übergegangen ist (Abb. 7).



Abb. 7:

Aegidius Sadeler: o.T. [*Porträt der Laura Dianti*], Kupferstich, 355 x 255 mm, Kupferstichkabinett Berlin, Inv.Nr. 729-42

Quelle: © Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin

Koos zufolge wurde die Geliebte Alfonsos dadurch »subtil mit dem kleinen schwarzen Pagen an ihrer Seite« (KOOS 2010: 24) verbunden. Darüber hinaus

³⁷ Datiert wurde der Kupferstich von LIMOUZE 1990: 293. Vgl. auch McGRATH 2002: 92; WETHEY Bd. 2, 1971: 94. Sadeler wurde 1597 zum Hofkupferstecher Kaiser Rudolfs II. ernannt. Die Dedikation stammt von Marco Sadeler, der beim Tod des Aegidius 1529 dessen Kupferplatten erbte (vgl. LIMOUZE 1990: 351ff.).

wird sie jedoch wiederum als eine Fremde aus einem fernen Land ausgezeichnet.³⁸

Diese heute kaum mehr nachvollziehbaren Hinweise auf Alterität müssen noch in der Mitte des 17. Jahrhunderts deutlich lesbar gewesen sein. So wählte Jan Boeckhorst das *Porträt der Dianti*, das er vermutlich allein durch Sadelers Nachstich kannte, als Vorlage zu seiner Personifikation der *Afrika* aus der *Serie der vier Kontinente* (vgl. McGRATH 2012: 18f. u. Abb. 19; McGRATH 2005: 357, 363-366 u. Abb. 3). Wiedergegeben ist eine schwarze Sklavin, deren Ketten in der rechten Ecke des Bildes zu sehen sind. Wichtiger in diesem Kontext ist aber, dass das um die Hüften gebundene Tuch in einer großen Schleife endet, ähnlich wie auf dem Gemälde Tizians. Desgleichen ist der Kopfschmuck, der auffällige, große Stern, auf den noch zu sprechen kommen sein wird, als exotisches Element übernommen worden. Nicht zu vergessen sind die für eine Schwarze typischen Ohrringe, hier Perlenohrringe. Als das Bildnis der Dianti entstand, waren sie noch eine Seltenheit für westliche Frauen und zogen sich den entschiedenen Tadel des venezianischen Chronisten Marin Sanudo zu, sie seien »nach der Art schwarzer Frauen« (*al costume di more*)³⁹ (vgl. KAPLAN 2010: 109; BRIDGEMAN 1998: 195. Vgl. auch BESTOR 2003: 644f.).

Dass aber auch für Zeitgenossen das Gewand Lauras in seiner bloßen Form als vollkommen adäquat für schwarze Sklavinnen oder Dienerinnen erachtet wurde, legt Lorenzo Lottos nur kurze Zeit später entstandenes *Altarbild der Santa Lucia* (1532; Abb. 8) aus der Pinacoteca Civica von Jesi nahe.⁴⁰

³⁸ So gab VECCELLIO (1590: 484r) etwa bei seinem *Christiano Indiano nel Cairo* an: »Sono di carnagione olivastria; [...]« (Sie haben ein olivfarbenes Inkarnat; [...], Übersetzung S.E.).

³⁹ Das vollständige Zitat lautet (SANUDO 1970: 425; 6. Dezember 1525): »Et non voio restar da scriver una cosa notanda. Viti a una donna, fo fia di sier Filippo Sanudo moier di sier Zuan Foscari qu. sier Agustin, la qual al costume di more si ha fatto forar le rechie, e con uno aneieto d'oro sotil portava una perla grossa per banda; cossa che lei sola porta, et mi dispiaque assai.« (Auch möchte ich nicht zögern, eine bemerkenswerte Sache zu schreiben. [...], sie ist die Tochter von sier Filippo Sanudo, Ehefrau von sier Zuan Foscari qu. sier Agustin, die sich nach Art der schwarzen Frauen die Ohren hat durchstechen lassen mit einem dünnen goldenen Ring, an dem sie eine große Perle trägt. Sie allein trägt dies, und es missfällt mir sehr, Übersetzung S.E.). — Zur Schwierigkeit einer Definition des Wortes »Moor [deutsch: Dunkelhäutige/r; italienisch: moro, -a; Anm. d. Verf.]« vgl. KAPLAN 2011: 55f.; LOWE 2011: 66.

⁴⁰ Zu dem Altarwerk insgesamt vgl. CAPRIOTTI 2009: insbes. 96f.; zu der schwarzen Amme vgl. McGRATH 2011.



Abb. 8:

Lorenzo Lotto: *Altarbild der Santa Lucia*, 1532, Detail, Holz, 243 x 237 cm, Pinacoteca Civica, Jesi
Quelle: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Pala_di_Santa_Lucia_\(Lotto\)#/media/File:Lorenzo_otto,_pala_di_santa_lucia,_1523-1532,_03_donna_di_colore_con_bambino.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Pala_di_Santa_Lucia_(Lotto)#/media/File:Lorenzo_otto,_pala_di_santa_lucia,_1523-1532,_03_donna_di_colore_con_bambino.jpg)
[letzter Zugriff 06.05.2018]

Auf ihm trägt eine Schwarze ein ganz ähnliches Kleid, nur in schlichterer Ausführung. Seine Farbe zeigt ein leuchtendes Orange, doch der nicht weit unter dem Busen ansetzende Rock ist wie bei der Dianti nochmals unterhalb der Taille gebunden. Die weißen Ärmel der *camicia* treten hier weniger auffällig in Erscheinung, da sie hochgekrempelt wurden.

Trotz der oben beschriebenen, in der zeitgenössischen höfischen Rezeption sicherlich für Irritation sorgenden Abweichungen, präsentiert sich Lauras Gewand ebenso als eines von westlicher Herkunft. Dazu trägt in nicht unerheblichem Maße die Farbgebung, das aus Azuritpigmenten (vgl. BESTOR 2003: 644, Anm. 56; KOOS 2010: 29, Anm. 25) bestehende Blau bei, das in der zeitgenössischen osmanischen Kleidung kaum eine Rolle spielte.⁴¹ »L'azzurro« wird, gefolgt von dem weniger favorisierten Grün,⁴² als die venezianische Lieblingsfarbe für Kleidung angegeben (vgl. ORSILANDINI 2013: 55). Ein Synonym für »azzurro« findet sich jedoch in »turchino«, was darin begründet liegt, dass unter osmanischer Herrschaft in Mauretanien blauer Marmor abgebaut wurde (PIANIGIANI 1937: 1484). Es sei dahingestellt, ob die Etymologie bereits bekannt

⁴¹ Zur geringen Relevanz der Farbe Blau für osmanische Kleidung vgl. PEDANI FABRIS 1996-1997: 14f. Vgl. auch FAROQHI 2004a: 25.

⁴² Interessanterweise weist die Ludovico Carracci zugeschriebene Kopie der *Laura Dianti* in der Galleria Estense in Modena ein in der Farbgebung dezenter wirkendes grünes Kleid auf (vgl. JUSTI 1908: 172, 174).

war⁴³ und bewusst in diesem Sinne für das *Bildnis Laura Diantis* genutzt wurde, bzw. ob sie bei der Inventarisierung am Prager Hof eine Rolle spielte.

Zu konstatieren bleibt, dass das Blau in seiner strahlenden Wirkung durch keinen andersfarbigen eingearbeiteten Stoff gemildert wird, wie es etwa das Kleid der oben genannten *Bella* aufweist.⁴⁴ Ein ähnlicher Effekt lässt sich auf Tizians zeitgleich gemaltem, heute im Prado aufbewahrtem *Porträt des Federico II. Gonzaga* (1529), Herzog von Mantua und Sohn der Isabella d'Este, feststellen. Es zeigt nicht allein formale Ähnlichkeiten mit dem *Bildnis der Dianti* (vgl. FALOMIR 2008); vor allem begegnet das auffällige Blau als Farbe der Jacke wieder, das durch die mit Goldstickereien abgesetzten Borten zusätzlich hervorgehoben wird.

Mit demselben Ziel, das Azurit in seiner Brillanz noch zu verstärken,⁴⁵ zieren auch die gelblichen Diamanten die Ärmel der Dianti. Von einer schmalen goldenen Kette wird der im Vordergrund gegebene am unteren Ende zusammengehalten.⁴⁶ Goldfäden finden sich desgleichen in dem halbtransparenten, über den Busen gelegten Tuch wieder und letztlich in demjenigen, das turbanartig um ihr Haar geschlungen ist (vgl. KOOS 2010: 18). Lodovico Dolce setzte in seinem 1565 gedruckten *Dialogo dei colori* die Farbe *turchino* mit dem Blau des Himmels gleich (*conforme al color del cielo*) und gibt neben weiteren Erklärungen an, dass sie einen hohen Geist (*pensiero elevato*) veranschauliche (DOLCE 1565: 33v).⁴⁷

Herausragendstes Merkmal in der Erscheinung Lauras aber bleibt unbestritten das zu einem voluminösen Turban geknüpfte Tuch, das ein aus goldenen und weißen Perlenschnüren gebildeter, prominenter Stern ziert, in dessen Mitte sich ein großes Medaillon befindet. Dieser auffällige und kostbare Kopfputz stellt alle bis dahin dargestellten orientalisch anmutenden, manchmal mit Schmuck verzierten Schalkreationen von Frauen, wie etwa diejenige von Raffaels *Fornarina* (um 1518/20; zuletzt: FRAU 2018),⁴⁸ in den Schatten.

In der islamischen Welt waren Kopfbedeckungen aus religiösen Gründen unverzichtbar. Einen Turban jedoch trugen vor allem Männer, wodurch sie sich als zu einer bestimmten Schicht gehörig auswiesen (vgl. ERDUMAN-ÇALIŞ 2008b: 19; KURTULUŞ 2008: 192; SCHUBERT 1993: 412-431; VITZTHUM 2008: 132. Vgl. auch VECCELLIO 1590: 407v). Sultane wiederum änderten häufig deren Form als Zeichen ihrer persönlichen Herrschaft (vgl. KURTULUŞ 2008: 193). Dass Tizian diese Art des Kopfschmucks für eine Frau wählte, lässt sich einerseits damit

⁴³ Lodovico Dolce benennt diesen Stein in seinem 1565 erschienenen *Dialogo dei colori* (S. 33v).

⁴⁴ Francesco Maria della Rovere, Herzog von Urbino, nannte das Gemälde in einem Brief vom 2. Mai 1536 »quel' retratto di quella Donna che ha la veste azurra« (jenes Porträt jener Frau, die ein azurblaues Kleid trägt, Übersetzung S.E., zit. nach NAVARRO 2013: 15.) Doch wirkt das Blau auf diesem Bild deutlich weniger brillant, da andersfarbige Ärmel und zudem mehrmals eingefügter, dunkler Pelzbesatz zu erkennen sind (vgl. ORSI LANDINI 2013: 54).

⁴⁵ Dass die Kombination von Blau und Gold in der Malerei als sehr effektiv galt, beschrieb auch Lodovico Dolce (vgl. KOOS 2010: 16 u. Anm. 10).

⁴⁶ Auf diesem findet sich auch die Signatur Tizians (vgl. JUSTI 1908: 172; WETHEY Bd. 2, 1971: 92. Zuletzt KOOS 2010: 18).

⁴⁷ Zur Farbe Blau vgl. auch WOODS-MARSDEN 2007: 57.

⁴⁸ Zur Bestimmung der Rolle der *Fornarina* zwischen »Modell, (vermeintliche[r]) Geliebte[r] und Muse der Malerei« vgl. PFISTERER 2012.

begründen, dass osmanische Turbane⁴⁹ dem von italienischen Frauen getragenen, modischen *balzo* in ihrer Form stark ähnelten (vgl. oben u. Anm. 25). Andererseits waren und sind Turbane bis heute der Inbegriff des Orients. Weit wichtiger noch in diesem Kontext ist aber, dass sie zu den Herrschaftsinsignien eines osmanischen Sultans gehörten (vgl. KURTULUŞ 2008: 193), ein nochmaliger Verweis auf die Inszenierung der Dianti als orientalische Herrscherin.

Obgleich ein italienischer *balzo* mit einem Medaillon, einer Gemme oder einer Brosche geschmückt sein konnte, wie es auf Tizians um 1534-1536 entstandenem *Porträt der Isabella d'Este* aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien zu sehen ist (vgl. GOFFEN 1997: 86-95; WETHEY Bd. 2, 1971: 95f., Kat.Nr. 27), entbehrt doch der auffällige Stern über dem Haupt der Dianti aufgrund seiner ausladenden Arme eines eindeutigen westlichen Vorbilds. Osmanische Sultane wiederum trugen als Ausweis ihrer hohen Herkunft, angesteckt an ihren Turban, bis zu drei in die Höhe strebende Aigretten, *sorguç* genannt. Sie bestanden in einer überaus kostbaren Goldschmiedearbeit, reich mit Edelsteinen verziert, woran ein Federbusch befestigt war.⁵⁰ Nicht allein ein Turban, sondern insbesondere ein *sorguç* gehörte zu den wichtigsten Insignien eines Sultans (vgl. KURTULUŞ 2008: 193). Er konnte aber auch von deren Müttern und Frauen sowie von Prinzessinnen getragen werden, wobei er dann ihren Haarschmuck zierte (vgl. ÇÖTELIOĞLU/GÜNYOL 2008: 213).

Ein um 1530 entstandener Entwurf zu einem *sorguç* mit hohen Straußenfedern, der in Venedig für Süleyman den Prächtigen (reg. 1520-1566) gefertigt werden sollte, hat sich im Bayerischen Nationalmuseum erhalten (Abb. 9; vgl. BEUING 2015; RAPP 2003: 117-124), wodurch belegt ist, dass osmanische Aigretten in Italien wohl bekannt waren. So ist es möglich, dass der große sechssarmige Stern über dem Haupt Lauras in einem Zusammenzug von einem *sorguç* und einer von venezianischen Goldschmieden gefertigten kleineren, sternförmigen Brosche entstand.⁵¹ Die hier abgebildete wurde im 2. Viertel des Trecento gefertigt (Abb. 10; vgl. DAVANZO POLI 1999: 148f.; PERI 2006a: 27).⁵² Sie besitzt, ähnlich wie der Kopfschmuck Lauras, sechs durch Perlen akzentuierte Arme.

⁴⁹ Im Gegensatz dazu hatten mamlukische Turbane ein viel auffälligeres Aussehen (vgl. RABY 1982: 35-53).

⁵⁰ In der Regel waren sie mit Federn von Reihern, Paradiesvögeln und Pfauen geschmückt (vgl. BILIRGEN 2008: 223).

⁵¹ Interessanterweise porträtierte bereits Bartolommeo Veneto um 1500 bis 1525 ein mögliches Mitglied der Gonzaga-Familie mit einer Ensigne, an der einige schmale weiße und schwarze Federn befestigt sind (vgl. HACKENBROCH 1996: 101-104, Abb. 113). Allgemein zu Tizian und der venezianischen Goldschmiedekunst: MARIACHER 1978: 251-253.

⁵² Für die genauen Maßangaben und die Datierung danke ich Arianna Strazieri und Ettore Nepione aus dem Museo di Castelvecchio, Verona.



Abb. 9:
Venezianisch (Werkstatt der Caorlini Brüder),
Turbanfederzier mit Straußenfedern, um
1530, Deckfarbenmalerei mit Gold auf
Pergament, 534 x 334 mm, München,
Bayerisches Nationalmuseum
Quelle: BEUING 2015



Abb. 10:
Venezianisch, *Sternförmige Brosche*, 2. Viertel
14. Jh., Gold, Perlen Smaragd, Amethyst, Ø
15 cm, Verona, Museo di Castelvecchio (mit
freundlicher Genehmigung des Museums)

Das Medaillon, dessen figürliche Darstellung an ein in Europa fast ausschließlich von Männern an der Kappe getragenes Hutabzeichen, eine Enseigne (vgl. BESTOR 2003: 646; HACKENBROCH 1996; NG 2014: 16), gemahnt, müsste den eigentlichen Bedeutungsträger des Sterns bilden. Doch entzieht es sich bei Tizian einer klaren Lesbarkeit (vgl. BESTOR 2003: 646; KOOS 2010: 18 u. Anm. 28), wodurch es sich idealerweise Kopisten zur Interpretation anbot. Auf dem Original wollte man bereits einen Hieronymus mit Löwen (vgl. KAPLAN 1982a: 17, Anm. 31) und einen »Mann mit einem Knaben zur Seite« (JUSTI 1908: 174) erkennen, vermutlich in Anlehnung an den Kupferstich Sadeler's (Abb. 7). Fest scheint lediglich zu stehen, dass es sich nur um eine einzige Person handelt. Koos vermutete, dass mit der in Rot und Schwarz gewandeten Figur Alfonso d'Este selbst gemeint gewesen sein könnte (vgl. KOOS 2010: 18), den Tizian bekanntlich in einer solchen Kleidung porträtierte.⁵³ Doch das rote Kleid auf dem Medaillon besitzt nur kurze Ärmel, was auf einen Kaftan, also wiederum einen Orientalen, hindeuten könnte und damit auf Lauras fiktive dynastische Abstammung.

Die Sternarme wirken zunächst wie kostbares Beiwerk. In ihnen hat sich möglicherweise der vor seiner Mätresse stehende, rot gekleidete Alfonso

⁵³ Das Gemälde ist heute lediglich durch Kopien überliefert (vgl. NITTI/CARRATÙ/COSTANTINI 2006: 122f., Kat.Nr. 21; 206f., Kat.Nr. 55).

widergespiegelt gesehen, wie die zahlreichen Reflexe dieser Farbe in den goldenen Perlen nahelegen. Sicherlich weist der Stern aber nicht auf die Gottesmutter Maria hin, wie Bestor annahm und wie spätestens das ganz zum Schluss besprochene Gemälde von Georg Vischer hier belegen kann (vgl. BESTOR 2003: 659-669; KOOS 2010: 22).⁵⁴ Meine Vermutung ist demgegenüber, dass der sechsarmige Stern wiederum auf das Morgenland zielt, aus dem auch die »magi ab oriente« (Mt 2,1) kamen,⁵⁵ um Jesus anzubeten, womit nochmals eine Brücke zwischen Orient und christlicher Welt geschlagen wäre.

Betrachtet man die vielen Kopien und Varianten zu dem *Porträt der Dianti* in ihrer Gesamtheit, so fällt auf, dass gerade in dem extravaganten Kopfschmuck die häufigsten Veränderungen zu finden sind, insbesondere im Medaillon. Hier sei ein Gemälde aus dem Besitz der Doria Pamphilj herausgegriffen, auf das vor allem Andrea G. De Marchi aufmerksam machte (vgl. BESTOR 2003: 673; DE MARCHI 2004: 93; DE MARCHI 1999: 167f.). Bei gleicher Größe wie das Original wurde der kleine Page auf der Kopie durch ein hohes Holzkreuz ersetzt, eine Krone und ein Heiligenschein über dem Turban hinzugefügt, womit sich Laura, transformiert zur Hl. Helena, gegenüber der Stellungnahme des Vatikans sanktionieren (*sic!*) ließ (Abb. 11; vgl. DE MARCHI 2016: 377f.).



Abb. 11:
Kopie nach Tizian: *Hl. Helena*, Ende 16. Jahrhundert, Leinwand, 117 x 93 cm, Sammlung Doria Pamphilj, Rom
Quelle: DE MARCHI 2016: 377

⁵⁴ Woods-Marsden (2007: 58) sah in den Sternarmen Lorbeerblätter als Symbol von Tugend und Keuschheit dargestellt.

⁵⁵ Kaplan zufolge verweist die Sechsamigkeit eines Sterns auf die Weisen aus dem Morgenland (vgl. BESTOR 2003: 660, Anm. 110; KAPLAN 1985a: 91f.).

Diese Kopie muss im Zuge der Bemühungen um die Legitimierung der Ehe Alfonsos mit der Dianti entstanden sein. Es sei dahingestellt, ob, wie De Marchi argumentierte, der letzte legitime Erbe des Herzogtums Ferrara, Alfonso II., oder, was ebenfalls möglich wäre, der oben erwähnte Enkel Lauras, Cesare, der das Original an den Prager Hof verschenkte, als Auftraggeber zeichnete (vgl. DE MARCHI 2004: 93). Die Arme des bekrönenden Sterns jedenfalls wurden hier weniger prägnant gestaltet, während man das vergrößerte Medaillon mit einem Profilbildnis Christi versah.

Coda: Salomé, Judith und die Ehebrecherin

Die Rezeption von Tizians *Laura Dianti* geht weit über die von Wethey genannten Kopien und Varianten hinaus und dürfte in ihrer Fülle kaum zu fassen sein (WETHEY Bd. 2, 1971: 94).⁵⁶ Interessieren sollen zum Schluss vor allem die Derivationen, die in ihren unterschiedlichen Sujets – und im Gegensatz zur *Hl. Helena* aus dem Besitz der Doria Pamphilj – allein den ästhetischen Geschmack des Publikums bedienten. Im Sei- und Settecento lässt sich eine Vorliebe für halb- oder dreiviertelfigurige Frauengestalten aus der antiken Mythologie und Bibel feststellen (vgl. BOREAN 2000: 159), zu denen auch die hier folgenden Darstellungen zählen. Vor allem scheint nun die opulente Kleidung der Dianti Gefallen gefunden zu haben, wobei das Exotisch-Orientalische des Gewandes dazu diente, biblische Frauenfiguren zu kennzeichnen, zuweilen sogar ohne das herausstechendste Merkmal, den Turban.

Wethey listete ein kleines Ölgemälde auf Glas in der Galleria Spada auf, das seitenvertauscht die Dianti samt Pagen durch die Zugabe eines Johanneskopfes auf einer Schale zu einer *Salomé* transformierte (vgl. WETHEY Bd. 2, 1971: 94, Nr. 7).⁵⁷ Linda Borean fügte drei weitere Schiefertafeln dieses Sujets von nordischen Malern aus Privatbesitz hinzu. Auf letzteren wird auf jeweils ganz ähnliche Art das schwarze Pagenkind durch das Haupt des Täufers ersetzt (vgl. BOREAN 2000).

Folgen diese Darstellungen in der weiblichen Figur noch recht genau dem Vorbild, wird auf anderen viel freier nunmehr allein auf das Gewand Bezug genommen. So kleideten etwa Simon Vouet (1590-1649), seine spätere Ehefrau Virginia da Vezzo (1597-1636) und sein gleichfalls in Rom lebender Landsmann Valentin de Boulogne (1591-1632) ihre *Judith mit dem Haupt des Holofernes* in Anlehnung an die *Dianti* Tizians.

⁵⁶ Eine weitere Kopie aus der Sammlung Magrini befindet sich seit 1967 in der Pinacoteca Nazionale di Ferrara (vgl. MASON 1998). Vgl. auch GIOVANNUCCI VIGI 1992.

⁵⁷ 21,5 x 29,5 cm, Öl/Glas, vgl. BOREAN 2000. Maria Lucrezia Vicini (1998: 50) datierte das Bild auf das Ende des 17. Jahrhunderts, Wethey (Bd. 2, 1971: 94, Nr. 7) hingegen auf das späte Cinquecento. Bestor (2003: 673) unterlegte dem Gemälde eine Bedeutung, die im Kontext der anderen Kopien schwer nachvollziehbar ist. — Salomé wurde traditionell in »exotischer« oder »fremder« Kleidung dargestellt (BRIDGEMAN 1998: 194).

Valentins *Judith* (Abb. 12) aus dem Musée des Augustins in Toulouse, die zwischen 1626 und 1627 datiert wird und als eine der eindrucksvollsten einfigurigen Darstellungen dieses Sujets gilt (vgl. zuletzt CHRISTIANSEN 2017), weist am stärksten auf das Vorbild Tizians hin.



Abb. 12:

Valentin de Boulogne: *Judith*, um 1626/27, Leinwand, 97 x 74 cm, Musée des Augustins, Toulouse
Quelle: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ed/Valentin_de_Boulogne%2C_Judith.jpg [letzter Zugriff: 06.05.2018]

Das »silbrig-blaue Kleid« (UPPENKAMP 2004: 85) ist im Blauton zwar nicht so kräftig wie das der *Laura Dianti*, auch tritt die weiße *camicia* nur geringfügig aus den Ärmeln hervor, doch erkennt man deutlich den gelben transparenten Schal, der, wenn auch weniger raffiniert gegeben als auf dem Original, doch in derselben Art und Weise um das Dekolleté der Dargestellten gelegt ist. Valentin, einer der bedeutendsten französischen Caravaggisten, dürfte nach einer zeitgenössischen Kopie gearbeitet haben, wie die Farben seines Gemäldes nahelegen.

Nur kurze Zeit zuvor scheint die *Judith* Virginia da Vezzos entstanden zu sein (Abb. 13),⁵⁸ rund ein Jahr nachdem sie 1623 ihren späteren Mann Simon Vouet in Rom kennen gelernt hatte, dessen Einfluss das Gemälde zeigt (vgl. BAUMGÄRTEL 1995: 272; CHAVANNE/JACQUOT/COLLANGE 2008).

⁵⁸ Es handelt sich um das einzige Werk, das mit Sicherheit als von ihr stammend identifiziert werden kann (vgl. COLLANGE-PERUGI 2017; MICHEL 1992: 127ff.).



Abb. 13:

Virginia da Vezzo: *Judith*, um 1624-26, Leinwand, 98 x 74 cm, Musée des Beaux-Arts, Nantes

Quelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_in_the_Mus%C3%A9e_des_Beaux-Arts_de_Nantes#/media/File:Giuditta_e_Oloferne_-_Vezzi.png [letzter Zugriff: 06.05.2018]

Wiederum sind das blaue Kleid, diesmal in einem durchaus kräftigen Ton, mit den weit heraustretenden Ärmeln der *camicia* zu erkennen. Das in dunklerem Gelb gegebene Tuch fällt ausgehend von einer in das Haar eingeflochtenen Perlenschnur vom Kopf aus über ihre rechte Schulter. Mit ihm wird das Haupt des Holofernes gehalten.

Es ist wahrscheinlich, dass Valentin und Virginia da Vezzo von derselben Tizian-Kopie ausgingen. Gleichzeitig aber kannten sie ohne Zweifel auch Simon Vouets früheste Fassung einer *Judith* von 1617/18 (vgl. BAUMGÄRTEL 1995; LOIRE 2011; UPPENKAMP 2004: 265, Kat.Nr. 130),⁵⁹ entstanden einige Jahre nach seiner Ankunft in Rom, heute in der Alten Pinakothek in München aufbewahrt (Abb. 14).⁶⁰

⁵⁹ Loire schreibt das Gemälde allerdings nur dem Umkreis Vouets zu.

⁶⁰ In den 1620er Jahren befanden sich sowohl Vouet als auch Valentin im Umkreis der Barberini (vgl. SERRES 2011: 154). Dass die *Judith* Valentins derjenigen Vouets stark verpflichtet ist, wurde schon früh bemerkt (vgl. zuletzt CHRISTIANSEN 2017: 180).



Abb. 14:

Simon Vouet: *Judith*, um 1617/18, Leinwand, 96 x 72 cm, Alte Pinakothek, München

Quelle: SIEFERT 1991: 37

Bislang wurde vermutet, dass sich dieses Gemälde von Domenichinos *Cumäischer Sibylle* (1616/17) in der Galleria Borghese ableite (vgl. UPPENKAMP 2004: 87; SIEFERT 1991). Deren Kleidung weist allerdings vor allem kräftige Orange- und Goldtöne auf, während die *Judith* Vouets wiederum ein Blau trägt, das in seinem Farbton kräftiger gegeben ist als das bei Valentin, zugleich deutlich dunkler als Virginias da Vezzo. Eine goldene Spange am Oberarm ist bei Vouet in Abwandlung von Tizians schmaler Kette des linken Ärmelrands zu erkennen. Schließlich umschlingt Lauras gelbes Tuch über dem Dekolleté nun als orientalisierende Schärpe die Taille der alttestamentlichen Heldin.⁶¹ Während Valentin und Virginia da Vezzo auf einen Turban verzichteten, taucht er bei Vouet wieder auf. Ähnlich wie bei Tizian ziert ihn ein Medaillon, jetzt allerdings mit einem weiblichen Profilbild versehen.

Abschließend soll auf eine ganz eigene Rezeption der *Laura Dianti* aus der Münchner Dürer-Renaissance eingegangen werden, Georg Vischers *Christus und die Ehebrecherin* (1637; Abb. 15), kurz *Adultera* genannt.

⁶¹ In Abwandlung ist das Kleid der Dianti nochmals an einer Vouet zugeschriebenen *Herodias mit dem Haupt des Johannes*, um 1625-1626 (unbekannter Aufbewahrungsort) zu sehen, abgebildet in: LOIRE 2011: 208, Abb. 14.



Abb. 15:

Georg Vischer: *Christus und die Ehebrecherin*, 1637, Holz, 70 x 110 cm, Alte Pinakothek, München
Quelle: GREBE 2013: Abb. 220

Die Figuren der Tafel sind Übernahmen aus Gemälden früherer Meister, die mehr oder weniger verändert zu einem anderen Bildinhalt zusammengesetzt wurden. Bislang interessierte die Forschung an diesem Capriccio vor allem der mittig gegebene Christus, der nach Dürers Selbstporträt aus dem Jahr 1500 konzipiert wurde (vgl. GOLDBERG 1986/87: 179; GOLDBERG 1980: 142f.; GOLDBERG /HEIMBERG/SCHAWWE 1998: 29, 325-326; GREBE 2013: 252f.; KOERNER 1993: 71). Auch stellte man fest, dass drei der Männergesichter aus dem Hintergrund den gleichfalls 1637 gemalten *Kartenspielern* von Robert Walker entstammen (GOLDBERG 1980: 143 u. Anm. 161; GOLDBERG 1971: 19). Das Vorbild für den mit Steinen bewehrten Mann auf der linken Seite hingegen stammt aus Tizians *Gleichnis vom Zinsgroschen* (c. 1568, National Gallery London), das für Philipp II. gemalt und 1568 nach Spanien geschickt wurde (vgl. DONATO 2016: 85-88; GROSSO 2008; WETHEY Bd. 1, 1969: 164f., Kat.Nr. 148), verbreitet durch den Druck von Martino Rota (vgl. GOLDBERG 1980: 143 u. Anm. 162; KOERNER 1993: 71).

Nur für die eigentliche Hauptperson, die namenlose Ehebrecherin aus dem Johannesevangelium (8,1-11), konnte bislang kein eindeutiges Vorbild benannt werden. Zwar stellte man fest, der »Frauengestalt rechts dürfte ein venezianisches, noch unerkanntes Vorbild zugrunde liegen; den Kopfschmuck verwendete auch Tizian um 1523 für das Porträt der Laura dei Dianti« (GOLDBERG 1986/87: 179). Doch wurde übersehen, dass die gesamte Kleidung der Adultera, inklusive der dünnen goldenen Kette am Abschluss ihres linken Ärmels, seitenvertauscht dem Porträt Tizians entlehnt ist.

Dass hier mit der Sünderin tatsächlich die Person Laura Diantis gemeint war, wie etwa bei ihrer Transformation zur Hl. Helena, ist mit guten Gründen zu bezweifeln. Die zeitgenössischen Prager Inventare geben das Gemälde als »Eine Türkin, mit einem kleinen Mor« an, und auch Sadeliers Druck nennt ihren Namen nicht. Auf diesem Wege wurde die Identität der Dargestellten nicht überliefert.

Vischer arbeitete nach dem Stich von Sadeler, wie die Perlenschnüre belegen, die abseits des großen Sterns eingeflochten im Haar sichtbar werden. Auch ist diesem unterlagert auf der Tafel noch ein zusätzliches Häubchen mit Goldstickerei zu erkennen, das auf eine Weiterentwicklung von Sadelers Stich hindeutet. Dort erscheint es als breites Schmuckband aus Stoff, während Tizian lediglich das verschlungene Turbantuch darstellte. Zudem gab Vischer ebenso wie ein Jahrzehnt später der Künstlerbiograph Carlo Ridolfi — ihm war vermutlich nur der Druck Sadelers zugänglich (vgl. KOOS 2010: 28, Anm. 20) — keine Goldperlen, sondern gefasste Edelsteine, vielleicht Rubine, als Sternarme wieder.⁶² Doch muss Vischer außerdem Informationen über die Farben des Originals besessen, d.h. es gesehen oder eine Kopie gekannt haben, selbst wenn das Blau des Kleides bei ihm deutlich dunkler und der Schal transparenter erscheint als bei Tizian.

An dieser Stelle sei noch einmal an die Stellungnahme des Vatikans erinnert, der als einen Grund für die Nichtanerkennung Cesares d'Este als legitimen Erben angeführt hatte, seine Großmutter sei von Tizian »in abito di donna lasciva« gemalt worden. Bringt man diese Aussage mit der »Türkin« in den Inventaren zusammen, so wird deutlich, dass das *Porträt der Laura Dianti* Vischer als eine perfekte Vorlage für seine sündige Frau erschienen sein muss.

Türkinen umwehte der Hauch von Erotik und Laszivität. Während dies in Venedig keinen Anstoß fand, Kurtisanen vielmehr davon profitierten und sich in türkische Gewänder kleideten (vgl. ORSI LANDINI 2013: 59; ORSI LANDINI 1998a: 16ff. u. Abb. 17), schlug es in dem Reisebericht des Franzosen Nicolas de Nicolay, der 1576 in deutscher Sprache erschien (vgl. HENSCHER 2005: 188–212), ins vollkommene Gegenteil um. Dort heißt es als Fazit, nachdem mangels Männern in türkischen Bädern auf die lesbischen Neigungen von türkischen Frauen hingewiesen wurde: »[...] so vol wollust, unkeusheit unnd furwitz stecken sie« (NICOLAY 1576: 129).⁶³

Kurfürst Maximilian I. von Bayern (1597–1651), einem strengen Katholiken, von dem bekannt ist, dass er eine um 1520 entstandene, heute in Kronach aufbewahrte *Ehebrecherin* von Cranach im Sinne einer klareren theologischen Belehrung übermalen ließ (vgl. ENGEL 2017: 679f.; GOLDBERG 1992; HENKER 1994), wurde mit der *Adultera* Georg Vischers ein »säkularisiertes Gemälde« (KOERNER 1993: 72), ein Sammlungsbild mit »gemalte[m] Kommentar zur Kunstgeschichte« (GREBE 2013: 252) präsentiert. Anja Grebe argumentierte sehr plausibel, dass sich Vischer mit diesem Werk in Bezug auf Dürer positionieren wollte. Dies wird insbesondere an dem eingefügten Medaillen-Selbstbildnis deutlich, das angeheftet an der zum Steinbehältnis umfunktionierten roten Mütze des Anklägers erscheint (vgl. GREBE 2013: 252f. u. Abb. 218). Doch setzte sich Vischer desgleichen in Bezug zu Tizian. Denn sein über Kopf stehendes

⁶² RIDOLFI 1914: 161: »[...] la qual [Laura Dianti; Anm. S.E.] fece Titiano con rarissimi abbigliamenti in capo, di veli e di gemme, [...], che si vede in istampa di rama da Egidio Sadeler, [...]« ([...], die [Laura Dianti; Anm. S.E.] Tizian mit äußerst seltenem Kopfputz darstellte, aus Schleiern und Edelsteinen, [...], wie man auf dem Kupferstich von Aegidius Sadeler sieht, [...], Übersetzung S.E.).

⁶³ Nicolays negativen Wertungen der türkischen Gesellschaft und Lebensform sind allerdings bekannt (vgl. HENSCHER 2005: 182f.).

Selbstporträt auf der Medaille schaut sowohl in die Richtung des Gottessohns als auch in die der Angeklagten.

Nur wurde wohl das Ende der Johannesperikope nicht ausreichend beachtet, der Moment nämlich, in welchem die Ankläger, einer nach dem anderen, aus Scham über ihre eigene Anmaßung den Tempel verlassen (Jo 8,9).⁶⁴ Übertragen hieße das, dass sich Vischer letztlich nicht allein vor dem vergöttlichten Dürer, sondern ebenfalls vor der »opera stupenda« Tizians zurückziehen muss.

Mit dem *Porträt der Laura Dianti*, dessen Alterität zu westlichen Regentinnenbildnissen seit dem Ende des 16. Jahrhunderts auch schriftlich dokumentiert ist, inszenierte Tizian die Geliebte Alfonsos I. d'Este als orientalische Herrscherin. Auf diese Weise sollte ihre niedrige Herkunft als Hutmachertochter vergessen, eine Akzeptanz der Dargestellten in höfischen Kreisen ermöglicht werden. Da der Westen fasziniert war von Reichtum und Luxus des osmanischen Reichs, wurde dieses als Referenzsystem gewählt. Doch übernahm Tizian nicht einfach das »Fremde«, sondern glich es dem kulturell Eigenen in dem Maße an, dass glaubhaft gemacht werden konnte, die Schöne käme aus einem fernen Land – ohne dem Betrachter dabei das Gefühl der Alienität zu vermitteln. Grenzen des Eigenen, Anderen und Fremden wusste er auf diese Weise aufzulösen und eine »opera stupenda« (VASARI) zu schaffen, die noch über hundert Jahre später Künstler zu neuen Transformationen anregte.

Literatur

- BABINGER, FRANZ: Bassano, Luigi. In: CARVALE, MARIO (Hrsg.): *Dizionario Biografico degli Italiani*. Bd. 7. Roma [Istituto della Enciclopedia Italiana] 1965, S. 114f.
- BALLARIN, ALESSANDRO: *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*. Bd. 1. Cittadella (Padua) [Bertoncello Artigrafiche] 1995
- BASSANO, LUIGI: *I costumi et i modi particolari de la vita de' Turchi*. Rom [Antonio Blado Asolano] 1545
- BAUMGÄRTEL, BETTINA: Simon Vouet, *Judith mit dem Haupt des Holofernes*. In: BAUMGÄRTEL, BETTINA (Hrsg.): *Die Galerie der Starken Frauen. Die Heldin der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts*, Ausst.Kat. München [Klinkhardt & Biermann] 1995, S. 270ff.
- BESTOR, JANE FAIR: Titian's portrait of Laura Eustochia. The decorum of female beauty and the motif of the black page. In: *Renaissance Studies* 17(4), 2003, S. 628-673
- BEUING, RAPHAEL: Symbol of Power. In: BORN, ROBERT; MICHAL DZIEWULSKI; GUIDO MESSLING: *The Sultan's World. The Ottoman Orient in Renaissance Art*. Ausst.Kat. Ostfildern [Hatje Cantz] 2015, S. 177

⁶⁴ Grundlegend zur *Adultera* vgl. ENGEL 2012.

- BILIRGEN, EMINE: Osmanische Goldschmiedekunst. In: ERDUMAN-ÇALIŞ, DENİZ (Hrsg.): *Tulpen, Kaftane und Levnî. Höfische Mode und Kostümalben der Osmanen aus dem Topkapı Palast Istanbul*. Ausst.Kat. München [Hirmer] 2008, S. 222-225
- BINOTTO, MARGARET: Maddalena. In: VILLA, GIOVANNI FEDERICO CARLO (Hrsg.): *Tiziano*. Ausst.Kat. Mailand [Silvana Editoriale] 2013a, S. 150-153
- BINOTTO, MARGARET: La Bella. In: VILLA, GIOVANNI FEDERICO CARLO (Hrsg.): *Tiziano*. Ausst.Kat. Mailand [Silvana Editoriale] 2013b, S. 162-165
- BOHDE, DANIELA: *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*. Emsdetten [Imorde] 2002
- BOREAN, LINDA: Pittore del XVII secolo. *Ritratto di Laura Dianti*. In: BONA CASTELLOTTI, MARCO (Hrsg.): *Pietra dipinta. Tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata milanese*. Ausst.Kat. Mailand [Motta] 2000, S. 158f.
- BORN, ROBERT: Ottoman Images for European Eyes. In: BORN, ROBERT; MICHAL DZIEWULSKI; GUIDO MESSLING: *The Sultan's World. The Ottoman Orient in Renaissance Art*. Ausst.Kat. Ostfildern [Hatje Cantz] 2015a, S. 148
- BORN, ROBERT: Fascinating World for the Armchair Traveller. In: BORN, ROBERT; MICHAL DZIEWULSKI; GUIDO MESSLING: *The Sultans' World. The Ottoman Orient in Renaissance Art*. Ausst.Kat. Ostfildern [Hatje Cantz] 2015b, S. 149-151
- BOURNE, MOLLY: The Turban'd Turk in Renaissance Mantua: Francesco II Gonzaga's Interest in Ottoman Fashion: JACKSON, PHILIPPA; GUIDO REBECCHINI (Hrsg.): *Mantova e il Rinascimento italiano. Studi in onore di David S. Chambers*. Mantua [Sometti] 2011, S. 53-64
- BRIDGEMAN, JANE: Dates, Dress, and Dosso. Some Problems of Chronology. In: VIAMMITTI, LUISA; STEVEN F. OSTROW; SALVATORE SETTIS (Hrsg.): *Dosso's Fate. Painting and Court Culture in Renaissance Italy*. Los Angeles [Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities] 1998, S. 176-199
- CAMPBELL, CAROLINE; ALAN CHONG (Hrsg.): *Bellini and the East*. Ausst.Kat. London [National Gallery Company] 2005
- CAPELLA, MASSIMILIANO: *Iacopo Palma e la moda italiana del Rinascimento*. Bergamo [Grafica & Arte] 2015
- CAPRIOTTI, GIUSEPPE: Tempo e spazio nel sistema narrativo della Pala di Santa Lucia di Lorenzo Lotto. In: MOZZONI, LORETTA (Hrsg.): *Lorenzo Lotto e le Marche. Per una geografia dell'anima. Atti del Convegno Internazionale di studi. 14-20 Aprile 2007*. Florenz [Giunti] 2009, S. 86-99
- CASADEI, ALBERTO: 1516-1532: Le trasformazioni dell' *Orlando Furioso*. In: BELTRAMINI, GUIDO; ADOLFO TURA (Hrsg.): *Orlando Furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*. Ausst.Kat. Ferrara [Fondazione Ferrara arte] 2016, S. 296-303
- CESERANI, REMO (Hrsg.): *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto*. Bd. 2. Turin [Unione Tip.-Ed. Torinese] 1981

- CHAVANNE, BLANDINE; DOMINIQUE JACQUOT; ADELIN COLLANGE (Hrsg.): *Simon Vouet (les années italiennes 1613/1627)*. Ausst.Kat. Paris [Hazan] 2008, S. 200
- CHRISTIANSEN, KEITH: Judith with the Head of Holofernes. In: LEMOINE, ANNICK; KEITH CHRISTIANSEN: *Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio*. Ausst.Kat. New York [Metropolitan Museum of Art] 2017, S. 178f.
- COLLANGE-PERUGI, ADELIN: Virginia Vezzi. *Judith avec la tête d'Holoferne*. In: LEVY, SOPHIE: *Musée d'Arts de Nantes. Le guide des collections*. Nantes: [Musées d'Arts de Nantes] 2017, S. 38
- ÇÖTELIOĞLU, AYSEL; HANDE GÜNYOL: Ein unverzichtbares Detail — das Modeaccessoire. In: ERDUMAN-ÇALIŞ, DENİZ (Hrsg.): *Tulpen, Kaftane und Levnî. Höfische Mode und Kostümalben der Osmanen aus dem Topkapı Palast Istanbul*. Ausst.Kat. München [Hirmer] 2008, S. 212-221
- DAVANZO POLI, DORETTA: *Le arti decorative a Venezia*. Bergamo [Edizioni Bolis] 1999
- DEITERS, WENCKE; NATALIA GUSTAVSON: Fabrizio Salvaresio. In: FERINO-PAGDEN, SYLVIA (Hrsg.): *Late Titian and the Sensuality of Painting*. Ausst.Kat. Venedig [Marsilio Editore] 2008, S. 166-168
- DELDICQUE, MATHIEU: Giovanni Luteri, dit Dosso Dossi. *Portrait de femme, Laura Dianti?*. In: VOLLE, NATHALIE; CHRISTOPHE BROUARD (Hrsg.): *Heures italiennes, Trésors de la peinture italienne en Picardie*. Gand [Snoeck] 2017, S. 101
- DE MARCHI, ANDREA G.: Nuove indagini sui quadri Doria Pamphilj. In: DE MARCHI, ANDREA G. (Hrsg.): *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*. Florenz [Centro Di] 1999, S. 121-234
- DE MARCHI, ANDREA G.: Giulio d'Este. Iconografia familiare fra crimini e propaganda. In: DE MARCHI, ANDREA G.: *Scrivere sui quadri: Ferrara e Roma. Agucchi e alcuni ritratti rinascimentali*. Florenz [Centro Di] 2004, S. 85-94
- DE MARCHI, ANDREA G.: *Collezione Doria Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti*. Mailand [Silvana editoriale] 2016
- DOLCE, LODOVICO: *Dialogo nel quale si ragiona delle qualità, diversità e proprietà dei colori*. Venedig [Giovanni Battista, Marchio Sessa et fratelli] 1565
- DONATI, ANDREA: *Tiziano. Indagini sulla pittura*. Rom [Etgraphiae] 2016
- ENGEL, SABINE: *Das Lieblingsbild der Venezianer. Christus und die Ehebrecherin in Kirche, Kunst und Staat des 16. Jahrhunderts*. Berlin [Akademie Verlag] 2012
- ENGEL, SABINE: The Beautiful Milliner-Girl. In: BORN, ROBERT; MICHAL DZIEWULSKI; GUIDO MESSLING: *The Sultan's World. The Ottoman Orient in Renaissance Art*. Ausst.Kat. Ostfildern [Hatje Cantz] 2015, S. 232f.

- ENGEL, SABINE: *Christus und die Ehebrecherin* in Zeiten der Konfessionalisierung: Von Daniel Hopfer und der Schlosskapellenkanzel in Torgau bis zu Tintoretts *Adultera Chigi*. In: FABER, RICHARD; UWE PUSCHNER (Hrsg.): *Luther – zeitgenössisch, historisch, kontrovers*, Frankfurt/M. [Lang Verlag] 2017, S. 673-697
- ERDUMAN-ÇALIŞ, DENİZ (Hrsg.): *Tulpen, Kaftane und Levnî. Höfische Mode und Kostümalben der Osmanen aus dem Topkapı Palast Istanbul*. Ausst.Kat. München [Hirmer] 2008a
- ERDUMAN-ÇALIŞ, DENİZ: Osmanische Kostümgeschichte und Textilproduktion. In: ERDUMAN-ÇALIŞ, DENİZ (Hrsg.): *Tulpen, Kaftane und Levnî. Höfische Mode und Kostümalben der Osmanen aus dem Topkapı Palast Istanbul*. Ausst.Kat. München [Hirmer] 2008b, S. 18-39
- FALOMIR, MIGUEL: *El retrato del Renacimiento*. Ausst.Kat. Madrid [Museo Nacional del Prado] 2008, S. 472
- FALOMIR, MIGUEL: Ariosto e Tiziano. In: BELTRAMINI, GUIDO; ADOLFO TURA (Hrsg.): *Orlando Furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, Ausst.Kat. Ferrara [Fondazione Ferrara arte] 2016, S. 236-241
- FARINELLA, VINCENZO: *Alfonso I d'Este. Le immagini e il potere: Da Ercole de' Roberti a Michelangelo*. Mailand [Officina Libreria] 2014
- FAROQHI, SURAIYA: Introduction, or Why and How One Might Want to Study Ottoman Clothes. In: FAROQHI, SURAIYA; CHRISTOPH K. NEUMANN (Hrsg.): *Ottoman Costumes. From Textile to Identity*. Istanbul [Eren Press] 2004a, S. 15-48
- FAROQHI, SURAIYA: Female Costumes in Late Fifteenth-Century Bursa. In: FAROQHI, SURAIYA; CHRISTOPH K. NEUMANN (Hrsg.): *Ottoman Costumes. From Textile to Identity*. Istanbul [Eren Press] 2004b, S. 81-91
- FRAU, PAOLA: Raffaello Sanzio. *Ritratto di donna (La Fornarina)*. In: RODESCHINI GALATI, MARIA CRISTINA (Hrsg.): *Raffaello e l'eco del mito*. Ausst.Kat. Venedig [Marsilio] 2018, S. 226f.
- GALAVICS, GÉZA: »Kössünk kardot az pogány ellen«. *Török háborúk és képzőművészet* [»Lasset uns umgürten mit dem Schwert gegen die Heiden«. Türkenkriege und bildende Kunst]. Budapest [Képzőművészeti Kiadó] 1986
- GIOVANNUCCI VIGI, BERENICE: Pittore del XVII secolo. *Ritratto di Laura Dianti*. In: BENTINI, JADRANKA: *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale*. Bologna [Nuova Alfa Ed.] 1992, S. 216f.
- GNIGNERA, ELISABETTA: *I soperchi ornamenti. Copricapi e acconciature femminili nell'Italia del Quattrocento*. Siena [Protagon] 2010
- GOFFEN, RONA: *Titian's Women*, New Haven [Yale UP] 1997
- GOLDBERG, GISELA: Zur Ausprägung der Dürer-Renaissance in München. In: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 31, 1980, S. 129-175
- GOLDBERG, GISELA: Münchner Aspekte der Dürer-Renaissance unter besonderer Berücksichtigung von Dürers Tier- und Pflanzenstudien. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 82/83, 1986/87, S. 179-188

- GOLDBERG, GISELA: *Christus und die Ehebrecherin*. Zu einem Bild Lucas Cranachs d.Ä. in der Fränkischen Galerie in Kronach. In: *Zeitschrift des Vereins Kronach*, 3, 1992, S. 10-13
- GOULD, CECIL: The Oriental Element in Titian. In: GEMIN, MASSIMO (Hrsg.): *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi*. Vicenza [Neri Pozza] 1980, S. 233ff.
- GREBE, ANJA: *Dürer. Die Geschichte seines Ruhms*. Petersberg [Imhof] 2013
- GROSSO, MARSEL: The Tribute of Money. In: FERINO-PAGDEN, SYLVIA (Hrsg.): *Late Titian and the Sensuality of Painting*. Ausst.Kat. Venedig [Marsilio Editore] 2008, S. 285-287
- GUÉRIN DALLE MESE, JEANNINE: *L'occhio di Cesare Vecellio. Abiti e costumi esotici nel '500*. Alessandria [Edizioni dell'Orso] 1998
- HACKENBROCH, YVONNE: *Enseignes. Renaissance Hat Jewels*. Florenz [Studio Per Edizioni Scelte] 1996
- HENKER, MICHAEL: Christus und die Ehebrecherin, In: GRIMM, CLAUS; JOHANNES ERICHSEN; EVAMARIA BROCKHOFF (Hrsg.): *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken*. Ausst.Kat. Festung Rosenberg, Regensburg [Pustet] 1994
- HENSCHEL, CHRISTINE: *Italienische und französische Reiseberichte des 16. Jahrhunderts. Über ein vernachlässigtes Kapitel der europäischen Übersetzungsgeschichte*. Darmstadt [Wissenschaftliche Buchgesellschaft] 2005
- ILG, ULRIKE: Vom Reisebericht zum ethnographischen Kompendium: Zur Rezeptionsgeschichte von Nicolas de Nicolays *Quatre premiers livres des navigation et pérégrinations orientales* (1567). In: ILG, ULRIKE (Hrsg.): *Text und Bild in Reiseberichten des 16. Jahrhunderts. Westliche Zeugnisse über Amerika und das Osmanische Reich*. Venedig [Marsilio Editori] 2008, S. 161-192
- JIROUSEK, CHARLOTTE: More than Oriental Splendor: European and Ottoman Headgear, 1380-1580. In: *Dress. The Annual Journal of the Costume Society of America*, 22, 1995, S. 22-33
- JUSTI, CARL: Laura de' Dianti. In: JUSTI, CARL: *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*. Bd. 2. Berlin [Grote] 1908, S. 167-179
- KAPLAN, PAUL H. D.: Titian's *Laura Dianti* and the Origins of the Motif of the Black Page in Portraiture (1). In: *Antichità Viva*, 21(1), 1982a, S. 11-18
- KAPLAN, PAUL H. D.: Titian's *Laura Dianti* and the Origins of the Motif of the Black Page in Portraiture (2). In: *Antichità Viva*, 21(4), 1982b, S. 10-18
- KAPLAN, PAUL H. D.: *The Rise of the Black Magus in Western Art*. Ann Arbor [UMI Research Pr.] 1985a
- KAPLAN, PAUL H. D.: Sicily, Venice and the East: Titian's Fabricius Salvaresius with a Black Page. In: GRABAR, OLEG; HERMANN FILLITZ (Hrsg.): *Europa und die Kunst des Islam. 15. bis 18. Jahrhundert*. Wien [Hermann Böhlaus Nachf.] 1985b, S. 127-136

- KAPLAN, PAUL H. D.: Italy, 1490-1700. In: BINDMAN, DAVID; HENRY LOUIS GATES, JR. (Hrsg.): *The Image of the Black in Western Art. From the »Age of Discovery« to the Age of Abolition. Artists of the Renaissance and Baroque*. Bd. 3,1. Cambridge, Mass. [Belknap Press of Harvard UP] 2010, S. 93-190
- KAPLAN, PAUL H. D.: Black Turks: Venetian Artists and Perceptions of Ottoman Ethnicity. In: HARPER, JAMES G. (Hrsg.): *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450-1750: Visual Imagery before Orientalism*. Farnham [Ashgate] 2011, S. 41-66
- KOERNER, JOSEPH LEO: *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago [U of Chicago P] 1993
- KOOS, MARIANNE: Maske, Schminke, Schein. Körperfarben in Tizians Bildnis der *Laura Dianti mit schwarzem Pagen*. In: BUSCH, WERNER; OLIVER JEHL; BERNHARD MAAZ; SABINE SLANINA (Hrsg.): *Ähnlichkeit und Entstellung. Entgrenzungstendenzen des Porträts*. Berlin [Deutscher Kunstverlag] 2010, S. 15-34
- KURTULUŞ, TUBA: Höfische Kopfbedeckungen der Osmanen. In: ERDUMAN-ÇALIŞ, DENİZ (Hrsg.): *Tulpen, Kaftane und Levnî. Höfische Mode und Kostümalben der Osmanen aus dem Topkapı Palast Istanbul*. Ausst.Kat. München [Hirmer] 2008, S. 192-203
- LEVI PISETZKY, ROSITA: *Storia del costume in Italia*. Bd. 3. Mailand [Istituto Editoriale Italiano] 1966
- LOIRE, STEPHANE: Simon Vouet en Italie (1612-1627). Questions d'attributions et de datations. In: BONFAIT, OLIVIER; HELENE ROUSTEAU-CHAMBON (Hrsg.): *Simon Vouet en Italie*. Rennes [Presses Universitaires de Rennes] 2011, S. 183-233
- LOWE, KATE: Isabella d'Este and the Acquisition of Black Africans at the Mantuan Court. In: JACKSON, PHILIPPA; GUIDO REBECCHINI (Hrsg.): *Mantova e il Rinascimento italiano. Studi in onore di David S. Chambers*. Mantua [Sometti] 2011, S. 65-76
- LURATI, PATRICIA: Esotismi dei costumi femminili tardogotici nei cassoni nuziali toscani. In: DAL PRÀ, LAURA; PAOLO PERI (Hrsg.): *Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica, Atti del Convegno di Studi (Trento, 7-8 ottobre 2002)*. Trient [Provincia Autonoma di Trento] 2006a, S. 350-365
- MARIACHER, GIOVANNI: Tiziano e le arti minori a Venezia. In: PALLUCCHINI, RODOLFO (Hrsg.): *Tiziano e il Manierismo Europeo*. Florenz [Olschki] 1978, S. 247-255
- MASON, STEFANIA: Tiziano, *Ritratto di Laura Dianti*. In: BENTINI, JADRANKA (Hrsg.): *Sovrane Passioni: Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*. Ausst.Kat. Mailand [F. Motta] 1998, S. 150f.
- McGRATH, ELIZABETH: Ludovico il Moro and His Moors. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 65, 2002, S. 67-94

- McGRATH, ELIZABETH: Sibyls, Sheba and Jan Boeckhorst's *Parts of the World*. In: BALIS, ARNOUT; PAUL HUVENNE; JEANINE LAMBRECHT ; CHRISTINE VAN MULDER (Hrsg.): *Florissant. Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden (15de-17de eeuw)*. Brüssel [VUBPress] 2005, S. 357-370
- McGRATH, ELIZABETH: Lotto's Lucy. Her Name and Her Black Companion. In: JACKSON, PHILIPPA; GUIDO REBECCHINI (Hrsg.): *Mantova e il Rinascimento italiano. Studi in onore di David S. Chambers*. Mantua [Sometti] 2011, S. 191-211
- McGRATH, ELIZABETH: Caryatids, Page Boys, and African Fetters. Themes of Slavery in European Art. In: McGRATH, ELIZABETH; JEAN MICHEL MASSING (Hrsg.): *The Slave in European Art. From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*. London [Warburg Inst.] 2012, S. 3-38
- MESSLING, GUIDO: The Long War. In: BORN, ROBERT; MICHAEL DZIEWULSKI; GUIDO MESSLING: *The Sultan's World. The Ottoman Orient in Renaissance Art*. Ausst.Kat. Ostfildern [Hatje Cantz] 2015, S. 108-111
- MICHEL, OLIVIER: Virginia Vezzi et l'entourage de Simon Vouet à Rome. In: LOIRE, STEPHANE (Hrsg.): *Simon Vouet. Actes du colloque international*. Paris [Documentation Française] 1992, S. 123-133
- MOSCHINI MARCONI, SANDRA: *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Rom [Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato] 1955
- NAVARRO, FAUSTA: La *Bella* di Tiziano alla ricerca di un'identità. In: MANIERI ELIA, GIULIO; FAUSTA NAVARRO (Hrsg.): *La Bella di Tiziano a Palazzo Grimani*. Ausst.Kat. Venezia [Marsilio] 2013, S. 13-43
- NICOLAY, NICOLAS DE: *Vier Bucher Von de Raisz vnd Schiffart in die Turkey*. Antwerpen [Willem Silvius] 1576
- NITTI, PATRIZIA; TULLIA CARRATÙ; MORENA COSTANTINI (Hrsg.): *Titien. Le pouvoir en face*. Ausst.Kat. Mailand [Skira] 2006
- NG, AIMEE: *The poetry of Parmigianino's Schiava Turca*. Ausst.Kat. New York [Frick Collection] 2014
- ORSI LANDINI, ROBERTA: L'abito per il corpo e il corpo per l'abito. In: ASCHENGREEN PIACENTI, KIRSTEN; SIMONA DI MARCO; ROBERTA ORSI LANDINI (Hrsg.): *L'abito per il corpo e il corpo per l'abito. Islam e occidente a confronto*. Ausst.Kat. Florenz [Artificio Ed.] 1998a, S. 12-28
- ORSI LANDINI, ROBERTA: Le vesti dei popoli islamici. Semplicità di forme, splendore di materiali. In: ASCHENGREEN PIACENTI, KIRSTEN; SIMONA DI MARCO; ROBERTA ORSI LANDINI (Hrsg.): *L'abito per il corpo e il corpo per l'abito. Islam e occidente a confronto*. Ausst.Kat. Florenz [Artificio Ed.] 1998b, S. 126f.
- ORSI LANDINI, ROBERTA: L'abbigliamento infantile fra Cinque e Seicento. In: GUÉRIN DALLE MESE, JEANNINE (Hrsg.): *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario*. Belluno [Amministrazione Provinciale di Belluno] 2002, S. 143-155

- ORSI LANDINI, ROBERTA: »... poi che siamo nate per allegrar, et adornare il mondo«: ovvero l'abbigliamento di una *bella*. In: MANIERI ELIA, GIULIO; FAUSTA NAVARRO (Hrsg.): *La Bella di Tiziano a Palazzo Grimani*. Ausst.Kat. Venezia [Marsilio] 2013, S. 51-61
- PASTOUREAU, MICHEL: *Des Teufels Tuch. Eine Kulturgeschichte der Streifen und der gestreiften Stoffe*. Frankfurt/M. [Campus Verlag] 1995
- PEDANI FABRIS, MARIA PIA: Simbologia ottomana nell'opera di Gentile Bellini. In: *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti*, 155, 1996-1997, S. 1-29
- PERI, PAOLO: Considerazioni introduttive. In: DAL PRÀ, LAURA; PAOLO PERI (Hrsg.): *Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica, Atti del Convegno di Studi (Trento, 7-8 ottobre 2002)*. Trient [Provincia Autonoma di Trento] 2006a, S. 13-39
- PERI, PAOLO: Le leggi suntuarie pistoiesi del XIV e XV secolo e le testimonianze figurative. In: DAL PRÀ, LAURA; PAOLO PERI (Hrsg.): *Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica, Atti del Convegno di Studi (Trento, 7-8 ottobre 2002)*. Trient [Provincia Autonoma di Trento] 2006b, S. 366-433
- PFISTERER, ULRICH: Raffaels Muse - Erotische Inspiration in der Renaissance. In: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 38, 2012, S. 62-83
- PIANIGIANI, OTTORINO: *Vocabolario etimologico della lingua italiana*. Bd. 2: M-Z. Mailand [Sonzogno] 1937
- QUARANTA, BERNHARD: *Le Mystagogue. Guide général du Musée Royal Bourbon*. Neapel [Fabricatore] 1846
- RABY, JULIAN: *Venice, Dürer and the Oriental Mode*. London [Islamic Art Publ.] 1982
- RAPP, JÜRGEN: Der Pergamentriß zu Sultan Süleymans Vierkronenhelm und weitere venezianische Goldschmiedeentwürfe für den türkischen Hof aus dem sogenannten Schmuckinventar Herzog Albrechts V. von Bayern. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 54, 2003, S. 105-149
- RIDOLFI, CARLO: *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* [1648]. Bd. 1. Herausgegeben von Detlev von Hadeln. Berlin [Grote] 1914
- RIGON, FERNANDO: Gioiello, feticcio, amuleto. In: RIGON, FERNANDO (Hrsg.): *Ritratti di dame fra Parmigianino e Veronese dalla corte dei Gonzaga a Palazzo Thiene*, Ausst.Kat. Cittadella [Biblos] 2010
- SANUDO, MARIN: *I diarii*. Bd. 40. Herausgegeben von Rinaldo Fulin. Bologna [Forni] 1970
- SCHLEIER, ERICH: Lorenzo Lotto, *Bildnis eines jungen Mannes mit einem Gebetbuch in der Hand*. In: DANESI SQUARZINA, SILVIA (Hrsg.): *Caravaggio in Preußen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie*. Mailand [Electa] 2001, S. 242f.
- SCHUBERT, GABRIELLA: *Kleidung als Zeichen. Kopfbedeckungen im Donau-Balkan-Raum*. Wiesbaden [Harrassowitz] 1993

- SERRES, KAREN: L'allégorie chez Vouet et Valentin. Paradoxe et propagande dans le cercle des Barberini. In: BONFAIT, OLIVIER; HELENE ROUSTEAU-CHAMBON (Hrsg.): *Simon Vouet en Italie*. Rennes [Presses Universitaires de Rennes] 2011, S. 151-167
- SIEFERT, HELGE: Simon Vouet, *Judith mit dem Haupt des Holofernes*. In: *Simon Vouet. 100 neuentdeckte Zeichnungen*. Ausst. Kat. München [Bayerische Staatsbibliothek] 1991, S. 36f.
- SOGLIANI, DANIELA: The Gonzaga and the Ottomans between the 15th and the 17th Centuirs in the Documents of the State Archive of Mantua. In: BORN, ROBERT; MICHAL DZIEWULSKI (Hrsg.): *The Ottoman Orient in Renaissance Culture. Papers from the International Conference at the National Museum in Krakow*. June 26-27, 2015. Krakow [National Museum] 2015, S. 67-94
- SUTHOR, NICOLA: *Augenlust bei Tizian. Zur Konzeption sensueller Malerei in der frühen Neuzeit*. München [Fink] 2004
- TAGLIAFERRO, GIORGIO; BERNARD AIKEMA: *Le botteghe di Tiziano*. Florenz [Alinari 24 ore] 2009
- UPPENKAMP, BETTINA: *Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock*. Berlin [Reimer] 2004
- VAHLAND, KIA: *Lorbeeren für Laura. Sebastiano del Piombos lyrische Bildnisse schöner Frauen*. Berlin [Akademie Verlag] 2011
- VASARI, GIORGIO: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritto da Giorgio Vasari. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Bd. 7. Florenz [Sasoni] 1881
- VECELLIO, CESARE: *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*. Venedig [Damian Zenaro] 1590
- VICINI, MARIA LUCREZIA (Hrsg.): *Guida alla Galleria Spada*. Rom [Gebart] 1998
- VITZTHUM, IRIS GRÄFIN: Von Kontinuität und Geometrie. Der Schnitt des osmanischen Kaftankostüms. In: ERDUMAN-ÇALIŞ, DENİZ (Hrsg.): *Tulpen, Kaftane und Levnî. Höfische Mode und Kostümalben der Osmanen aus dem Topkapı Palast Istanbul*. Ausst. Kat. München [Hirmer] 2008, S. 132-139
- WETHEY, HAROLD E.: *The paintings of Titian*. 3 Bde. London [Phaidon Press] 1969-1975
- WILSON, BRONWEN: *Foggie diverse di vestire de' Turchi*. Turkish Costume Illustration and Cultural Translation. In: *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 37(1), 2007, S. 97-139
- WOODS-MARSDEN, JOANNA: The mistress as »virtuous«. Titian's Portrait of Laura Dianti. In: WOODS-MARSDEN, JOANNA (Hrsg.): *Titian. Materiality, likeness, istoria*. Turnhout [Brepols] 2007, S. 53-69