

## **Doppelporträt eines Mannes und seiner Frau**

**1523-1524 Öl auf Leinwand. h. 0,96 m; b. 1,16 m Sankt Petersburg, Eremitage, inv. 1447 eine Kartusche in der Hand des Mannes trägt die Aufschrift: "HOMO NVM QUAM"**

Dieses Bild, das RIDOLFI (1648) und TASSI (1793) bei Jan und Jakob van Boeren in Antwerpen gesehen haben, wurde spätestens im Jahre 1773 für die kaiserlich russischen Sammlungen erworben. In diesem Jahr erscheint es als unbekanntes Werk unter der Nummer 1258 im Katalog des Museum Eremitage.

Die Erwähnung wird im Katalog des folgenden Jahres wiederholt. Vom Anfang des 19. Jh. bis 1924 befindet es sich im Depot des Gatchina Palastes und wird, am 4. Juni 1929, von der sowjetischen Regierung in der Galerie Lepke in Berlin versteigert (Losnummer 102) und für 310 000 Reichsmark verkauft.

Es wurde bei dieser Gelegenheit, oder bald darauf, zurückgekauft und in der Eremitage aufbewahrt.

Er erscheint 1938 in einer Ausstellung, aber, wohl auf Grund der Berliner Versteigerung, betrachteten es mehrere Autoren als verschollen: Pallucchini (1944), Coletti (1953), Banti und Boschetto (1953), Berenson (1955), Bianconi (1955) und Gould (1966). Berenson weist es erstmals 1957 in Leningrad nach.

Die Zuschreibung des Werks an Lotto durch Liphart (1915), wurde unwidersprochen akzeptiert, ebenso seine Identifizierung als das von Ridolfi und Tassi erwähnte Bild durch Boschetto (1953).

Bezüglich der Datierung schlägt Berenson (1905), auf der Grundlage einer Kopie in der Guggenheim-Sammlung in Venedig und ohne das Werk direkt gesehen zu haben, die Zeit um 1535 vor. Die Mehrzahl der Historiker stimmt heute darin überein, es nach Coletti (1953) um 1523 zu datieren, Muller-Hofstede (1967) schlägt ca. 1525 vor; Rearick (1981) 1521, Ballarin (1970) vermutet eine Zeitgenossenschaft mit den Fresken von Trescore (1524), während Cortesi Bosco (1980) denkt, dass es in Bergamo im Juni 1523 geschaffen worden ist, vor der Abreise Lottos nach Trescore, wo er die Fresken im Suardi-Oratorium ausführen sollte.

Das Werk sticht vor allem durch seine Ikonographie hervor, in Bezug auf die sich die Historiker meiner Meinung nach geirrt haben.

Auch wenn alle darin übereinstimmen, das Porträt eines Ehepaares zu sehen, ist es dennoch augenfällig, dass dieses Bild nicht zur Kategorie der "Hochzeitsportraits" gehört, wie sie durch Mariette van Halle (1976) und kürzlich durch Daniel Hess (1996) definiert wurden: für die zwei Personen der Tafel ist die Hochzeitszeremonie schon lange vorbei, im Gegensatz zu den Personen des Werkes von Lotto, das im Prado aufbewahrt wird - genau gleichzeitig und immer im Vergleich mit diesem gesehen - dem Porträt von Marsilio Cassotti und ihre Frau Faustina (cat. 21).

Die emblematische und symbolische Reichweite dieser Darstellung beruht hauptsächlich auf der Geste des Mannes, der auf ein Eichhörnchen zeigt und in der anderen Hand ein Papier hält, auf dem geschrieben steht: "Homo numquam": hier ist ein deutlicher Unterschied, eine klare Unterscheidung zwischen dem Mann und dem Tier markiert. Locatelli Milesi (1929), der einer der Ersten war, der sich mit diesem Detail auseinandersetzte, besteht auf dem moralisierenden und didaktischen Aspekt:

"Lotto hat Symbole und Referenzen zusammengefügt, die die eheliche Treue preisen. In der Tat widerspricht der Hund symbolisch dem Eichhörnchen, das die Sinneslust darstellt, und die Worte auf der Kartusche bedeuten "der Menschen nie", Eine Aussage, den der feste Blick eines Mannes

bestätigt, der seine Neigungen besiegen kann. Auch die Landschaft deutet das Alter der dargestellten Personen an, die die frühe Jugend hinter sich gelassen, und die Stürme des Schicksals bewältigt haben."

Seitdem hat das Tier seine eher negative Konnotation behalten, selbst wenn Seidenberg (1964) es eher als einen Mauswiesel identifiziert, ohne Substanzielles zur Interpretation von Locatelli Milesi hinzuzufügen.

1970 führt Androsov (Fomichova 1992, S. 196) eine mittelalterliche Legende an, nach der das Eichhörnchen sein Weibchen aus dem Nest verjagt, wenn im Winter die Vorräte zur Neige gehen. Offenbar erhöht das "Homo numquam" den Menschen, der nie so handelt. Trotz der Fragilität dieser Interpretation, taucht sie bei Réau (1955) auf, der sie einer mittelalterlichen Legende entnommen hat, wurde aber durch Fomichova-Kustodieva-Vsevolozhskaïa (1977), Zampetti (1983) und Artemeva (1990) widerlegt.

Diana Wronski Galis hat (1977) einen anderen nicht zu vernachlässigenden Aspekt gezeigt: die Frau ist leicht höher plaziert als ihr Ehemann, als ob sie einen höheren sozialen Rang bekleide oder als ob sie ihn, eine Hand auf seiner Schulter, beherrsche, was offensichtlich im Gegensatz zu den Gepflogenheiten der Zeit steht.

Nach Meinung der Historikerin ist das symbolische Element weniger im Eichhörnchen selbst, als in der Tatsache zu suchen, daß es schläft: Der Mann darf niemals schlafen, riskiert er doch seine Intelligenz und geistige Gewandtheit, beides Attribute des Tieres, zu verlieren und so unter die Führung seiner Frau zu geraten. (sich von seiner Frau "führen zu lassen".)

Ohne [s'apesantir: mögl. Unschwer, Konzentrieren, Abheben auf ] Vorteile, ist Mariani Canova (1975) der Ansicht, daß der auf der Kartusche eingetragene Satz "deutlich auf die Treue anspielt, die sich die Ehegatten schuldig sind". Die grau-braune Färbung des Fells des Tieres evoziert für Francesca Cortesi Bosco (1987) einen Siebenschläfer, der in den Schriftstücken des mittelalterlichen Autors Petrus Berchorius vergleichbar mit dem falschen Freund ist, der, eifrig in glücklichen Zeiten, sich entfernt, wenn man im Unglück ist:

"Der Edelmann verpflichtet sich verbindlich, dem Beispiel des Siebenschläfers nie zu folgen, und folglich, seine Frau seiner zärtlichen Unterstützung in guten wie in schlechten Zeiten zu versichern, worauf die Ehefrau mit einem liebevollen Treueschwur antwortet, der durch den kleinen Hund repräsentiert wird."

Marzia Di Tanna (1990) hat jedoch festgestellt, daß es sich keineswegs um einen Siebenschläfer handelt, sondern vielmehr um ein Eichhörnchen (*sciurus vulgaris*).

Dieses kleine Tier, das in den Bergen Orobiciens in der Provinz von Bergamo häufig vorkommt, erscheint in anderen Werken Lottos wie Die Jungfrau mit dem Kinde und dem Heiligen Jean-Baptiste und der heiligen Katarina von Alexandria (cat. 18) im Schloß Vertova an der Costa di Mezzate, signiert und datiert 1522.

Die Argumentation erweist sich trotzdem, als wenig überzeugend, besonders weil die Historikerin, die Beschriftung der cartellino vernachlässigt und folgert, daß die zwei Ehegatten sich "gegen den Sturm der Leidenschaften und dem Wind der Versuchung schützen, der metaphorisch mit seiner Gewalt die zwei zierliche Bäume zu Boden drückt", indem sie sich in den Hafen des Friedens flüchtet, den ihr Wohnsitz darstellt. Sie wären insgesamt vollkommene virtus-Beispiele angesichts der voluptas, die ohne Unterlass an ihrer Tür rüttelt: eine allzu banale und konventionelle Botschaft.

Diana Howen Hughes (1988) nimmt die Analyse der Beziehung zwischen dieser Leinwand und der vorbereitenden Zeichnung im Rijksmuseum Amsterdam, von Pope-Hennessy (1966) wieder auf, auf die durch Berenson (1955) hingewiesen wurde:

auf der Skizze ist die Haltung der Figuren viel näher beieinander und natürlicher, während auf dem Gemälde der Akzent auf die symbolischen Elemente gelegt ist - der Hund, Symbol der Treue, und das Eichhörnchen, das Futter, seinen ganzen Reichtum, ansammelt. Gemäß Hugues würde der

Schriftzug auf dem cartellino nicht das Tier dem Menschen entgegensetzen, sondern würde zweifellos auf eine Passage bei Cicero anspielen, der den Menschen erwähnt, der sich in die Mauern seines Hauses einschließt, sich zurückzieht, um der Verderbtheit der Welt zu entgehen.

Eingeordnet in seinen Kontext, als Zeugnis seiner Zeit, würde dieses Werk ein Gesellschaftsphänomen illustrieren: Die Festigung der ehelichen Verbindungen und der neuen Bedeutung des Privatlebens.

Bevor wir eine Interpretation vorschlagen, die die Treffenste zu sein scheint, kommen wir zur Frage der Identität der Personen zurück. Voss hat im Jahre 1929 angemerkt, daß der Mann jenem ähnelt, der in der mystischen Hochzeit der heiligen Katharina von Alexandria, mit dem Stifter Nicolò Bonghi, (cat. 22), signiert und datiert 1523 dargestellt wird, und ihn als Bonghi identifiziert - der der Eigentümer des Hauses von Lotto in Bergamo war.

Ungeachtet des offensichtlichen Unterschieds zwischen den zwei Gesichtern wird diese Anregung durch Artemeva (1990), von Fomichova (1992) und möglicherweise von Caroli-Pigozzi (1980) akzeptiert, ist aber von keinem anderen Historiker aufgegriffen worden.

Kürzlich hat M. S. Amaglio (1992) den Namen Antonios Agliardis, des sehr reichen Edelmanns aus Bergamo vorgebracht, der Lotto und seine Ehefrau, Apollonia Cassotti kannte. Diese Hypothese basiert auf der Tatsache, daß die Frau eine besondere Haartracht (capigliara) trägt, die mit jener von Agnese Avinatri in Heilige Konversation von Previtali, heute in der Accademia Carrara identisch ist. Nun hatte aber Agnese Paolo Cassotti geheiratet, den älteren Bruder von Zanin, für den Lotto 1523 seine berühmte Bilderliste verfaßte. Somit hätten zwei Frauen, die zu unterschiedlichen Zweigen der Familie Cassotti gehören, seitens des Vaters oder vom Ehemann, die selbe wertvolle capigliara als Ehegeschenk erhalten.

In dieser Richtung hat es Cortesi Bosco (1993) unternommen, die Biographie der zwei Ehegatten zu vertiefen; nimmt aber schließlich wegen fehlender Quellen, die eine Antinomie zwischen dem Menschen und dem Eichhörnchen unterstützen, die banale Interpretation allgemeiner Art wieder auf:

Die Ablehnung, ein so inkonsequentes Verhalten zu übernehmen, "versprechen sich, nicht der Verantwortung für seine gesetzlichen Pflichten zu entziehen, den Schicksalsschlägen zu trotzen, seine Unterstützung für die Ehefrau nie zurückzuziehen, sie mit Zärtlichkeit und mit Loyalität zu umgeben".

Dies sind seit mehr als tausend Jahren die Regeln der Ehe in der christlichen Moral. Man kann sich also fragen, weswegen Lotto so viele Mühen auf sich genommen hat, um sie hinter einer "verschlüsselten Botschaft" in einer so eigenartigen Form zu verbergen ...

Diese Argumentation vernachlässigt bestimmte Daten unter Missachtung der Logik und der Geschichte.

Somit, um 1523 - nach der eigenen Berechnung von Cortesi Bosco (1993) - war Antonio Agliardi mindestens 52 Jahre alt und erreichte also das, was in der damaligen Zeit die Schwelle "des Alters" (Gilbert, 1967) genannt wurde. Die Person auf der Leinwand aus Sankt Petersburg scheint jedoch ein "reifer" Mann zu sein, was in seiner Zeit bedeutet, daß er mehr als fünfundzwanzig Jahre alt ist. Er ist also ein wenig älter als Marsilio Cassotti, der auf dem Bild aus dem Prado (cat. 21) von 1523 einundzwanzig Jahre alt ist, aber er scheint jünger zu sein als der siebenunddreißig Jahre alte Edelmann aus der Galleria Doria Pamphili in Rom.

Außerdem scheint die Idee, daß die charakteristische capigliara, durch Agnese Avinatri, Ehefrau von Cassotti, und von Apollonia Cassotti, Ehefrau von Agliardi getragen werden kann, durch eine anachronistischen Projektion der modernen Bräuche begründet. In der Tat verleiht der Gebrauch einer Haartracht als Zeichen familiärer Zugehörigkeit ihm den Status eines „Familienemblems“. Nach welchem Kriterium könnte sie, in diesem Fall, sowohl von einer Avinatri als auch von einer Cassotti getragen werden?

Die zwei Frauen sind Verwandte: die eine ist die Tante der zweiten; aber diese Verbindung hat keine Bedeutung hinsichtlich der Übertragung der Familienemblem.

Selbst wenn es sich um ein Mädchen handelte, das seine Mutter beerbt, verwalteten die verheirateten Frauen dieser Zeit ihr Erbe nicht selbst, und es ist wenig wahrscheinlich, daß eine Mutter frei über ein ähnliches Emblem verfügen konnte, um es ihrer Tochter zu übergeben.

Allein die Männer waren berechtigt, solche Zeichen der Zugehörigkeit zu einer Gruppe zu übergeben und zu benutzen. Wenn eine besondere Form der Haartracht gewissermaßen ein Emblem der Familie Cassotti wäre, war sein Gebrauch wahrscheinlich streng auf die Ehefrauen der Männer, die aus den Hauptzweigen der Familie stammten, beschränkt und nicht für jene vorgesehen, die zwar geborene Cassotti waren aber, indem sie geheiratet hatten, ihren Familiennamen aufgegeben hatten.

Tatsache ist, die *capigliara* wurde durch die ältere Agnese Avinatri, Frau von Paolo Cassotti, dem älteren Bruder von Zanino, getragen. Sie könnte sie an Margherita Arrigoni weitergegeben haben, Ehefrau von Zanino Cassotti oder an Laura Assonica, Ehefrau von Gian Maria, dem ältesten Sohn dieses Paares, aber nicht an die Jugendliche Faustina, Frau des Jüngeren Marsilio - die im Pradoer Bild übrigens eine ganz andere Frisur trägt -, noch weniger an Apollonia Cassotti, die in die Familie Agliardi eingeheiratet hatte.

Das Bild unterscheidet sich besonders durch die Tatsache, daß eine Frau dort an prominenterer Stelle gezeigt wird als ihr Ehemann; diese Position ist sowohl nach den Sitten und Gebräuchen der Zeit als auch in den ikonographischen Dokumenten dieser Zeit ohne Beispiel. Nach dem Eherecht des 15. Jahrhunderts ist die Frau in allen Punkten ihrem Ehemann untergeordnet.

Man muß sich also fragen, ob es sich dort um ein gewöhnliches Paar handelt, ob diese Einzigartigkeit nicht eher einer symbolischen Situation entsprechen würde, die das Paar der irdischen Regeln enthöhe.

Man wird betroffen, wenn man das Bild aufmerksam auf die Unterschiede der Inkarnate der Ehegatten hin untersucht: der Mann hat einen rötlichen Teint, vor allem um die Augen und zur Spitze der Nase hin, die Frau wirkt extrem blaß, fast gespenstisch.

Auch wirkt sie entrückt. Sie berührt ihn am Arm, aber ihre Position an der anderen Seite des Tisches scheint eine unüberwindliche Distanz anzudeuten, einen sozialen oder standesmäßigen Unterschied.

Die anormale Starrheit ihres Blicks, ihre übermäßige Blässe, ihre leicht geschlossenen Augen, als wäre sie im Halbschlaf, verlöre das Bewußtsein oder stürbe, lassen denken, daß die treue Gefährtin dieses Mannes gestorben ist, daß sie nicht mehr von dieser Welt ist. Um eine solche symbolische Interpretation des Werkes zu stützen, genügt es, im zweiten Schritt, daran zu erinnern, daß Lotto im selben Zeitraum, in das Porträt von Lucina Brembati (cat. 15) die Buchstaben "CI" in den Mond einfügte, wodurch ihr Vorname entsteht. (luCIna)

Man kennt wenigstens zwei Gemälde von Lavinia Fontana, ein halbes Jahrhundert später gemalt, in denen auf obskure Weise Tote und Lebende Seite an Seite dargestellt werden: das Portrait der Familie Gozzardini, Pinacoteca de Bologna und das Porträt einer Witwe mit ihrer Familie in Brera (Murphy, 1996).

Wenn man das Bild aufmerksam betrachtet, kann man nicht übersehen, daß eine leichte Weißhöhung auf dem unteren Augenlid sehr subtil andeutet, daß der Mann Tränen in den Augen hat, was die Röte der Augenlider und der Nase bestätigt. Das *cartellino* präzisiert es: "Homo numquam" - der Mensch wird nie das Eichhörnchen nachahmen, das schläft - wie es Pline und Vincent von Beauvais klar zeigen (siehe ebenfalls die durch Di Tanna [ 1990 ] zitierten Texte zum Überleben dieses Volksglaubens bis ins XVIIte Jahrhundert) - insbesondere, wenn der Wind zu wehen beginnt, der Sturm über die Landschaft fegt und das Laub der Bäume schüttelt, wie man es durch das Fenster sieht.

Das Eichhörnchen schläft in Erwartung besserer Tage ein, während im Gegensatz dazu, der Mann,

in den dunklen Stunden, die auf den Tod seiner Frau folgen, im Schlaf keine Ruhepause in seinem Schmerz finden wird.

Diese Interpretation stimmt vollkommen mit dem überein, was wir von der Familie Cassotti wissen. Im Laufe des ersten Hälfte des Jahres 1523, während Lotto seine Gemäldeliste für Zanino Cassotti erstellte, war sein Sohn, Gian Maria, der glückliche Ehegatte von Laura Assonica und Vater zweier kleiner Töchter, Lucrezia und Isabeta. Man weiß, daß der Künstler letztere zusammen mit ihren Eltern in einem heute verlorenen Bild, malte, das sich in ihrem Haus in der via Pignolo befand. Kurz danach starb Laura, und Gian Maria heiratete Anfang 1525 eine gewisse Eufrasina, deren Familienname unbekannt ist (Petrô, 1992).

Laura Assonica trägt also hier die Haartracht der Familie Cassotti, als kürzlich verstorbene Ehefrau des ältesten Sohnes der Familie, der in seinem Kummer bedauert, es nicht wie das Eichhörnchen machen zu können: zu schlafen, um das Leiden und die Qual seiner Seele zu vergessen.

Seine Wiederverheiratung ein Jahr später scheint, dieser Demonstration untröstlicher Witwertreue zu widersprechen, entspricht aber dem Brauch: man glaubte, daß es einem alleinstehenden Mann unmöglich sei, ein Haus zu führen und zwei kleine Mädchen aufzuziehen.

Es ist wahr, ein bestimmter Überschwang im Ausdruck der ehelichen Gefühle scheint in der Familie üblich zu sein. So beginnen der Vetter, Bartolomeo Cassotti von Mazzoleni eine vom 8. Februar 1526 datierte Schätzung seiner Güter, mit diesen Worten: "Güter, die zu mir Bartolomeo Caxotto gehören: mein erstes Gut ist meine Ehefrau..." (Petrô 1992).

Durch diese helfenden Umstände kann das Gemälde mit größerer Genauigkeit zwischen der zweiten Hälfte des Jahres 1523 und dem Jahr 1524 datiert werden. Das Werk stammt also unbestreitbar aus der Zeit nach dem Porträt [von] Marsilio Cassotti und ihre Frau Faustina im Prado (cat. 21).

Man begreift auch, warum das Bild nicht im Cunto (Kontobuch) enthalten ist: es ist wahrscheinlich nicht von Zanino bestellt worden, sondern, privat, von seinem Sohn, im Gedenken seiner Frau.

Die weiter oben erwähnte Zeichnung aus dem Rijksmuseum, Amsterdam ist, wie Berenson im Jahre 1955 herausgehoben hat, die vorbereitende Studie für dieses Werk. Dies ergibt sich aus den Untersuchungen von Pouncey (1965) und Pope-Hennessy (1966).

Allein Ruggeri (1966) betrachtet sie, unter Vorbehalt, als eine Zeichnung nach einem Gemälde von Romanino. Berenson hat (1905) eine Kopie des Werks in Venedig in der Guggenheim-Sammlung benannt; man weiß nicht, ob es sich um jene handelt, die danach (1955) zur Sammlung Luigi Fagioli in Bergamo gehört hat, und bei der der Historiker 1957 dazu neigte, sie als Replik anzusehen.