



TIZIAN

Sächsische

38 4°

1385

Landesbibl.

RBIGE GEMÄLDEWIEDERGABEN

VEB E. A. Seemann
Buch- und Kunstverlag
Leipzig 1964

Farbige Gemälde wiedergaben

um I 477

TIZIAN
V

1576

[Teils.]



7

Einführung von Edit Trost

TIZIAN ist für die Malerei der Neuzeit von so entscheidender Bedeutung wie kaum ein anderer Künstler. Von seiner Kunst nehmen die Maler, sei es unmittelbar oder mittelbar, bis in unsere Tage. Sein umfassendes Genie eröffnete ihm im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung Möglichkeiten, die für die Malerei bis dahin kaum gekannt waren und die für alle nachfolgenden Generationen Bedeutung hatten. Jedoch verharret er nicht bei einer einzigen dieser Lösungen, sondern benutzt sie lediglich als Erkenntnis, um, durch sie reicher geworden, von Werk zu Werk an Ausdrucksstärke zu gewinnen. Tizian kennt kein Sich-zufrieden-geben mit einmal Gefundenem. So kommt es, daß er als Künstlerpersönlichkeit niemals vor uns steht als ein Fertiger, wohl aber jedes einzelne seiner Gemälde ein einmaliges Ganzes darstellt. Als ihn 1576 fast hundertjährig in Venedig die Pest dahinraffte, war seine schöpferische Kraft noch immer ungebrochen.

Tizian war auf dem Gebiete der bildenden Kunst einer der wesentlichen Repräsentanten der Renaissance, jener „größten progressiven Umwälzung, die die Menschheit bis dahin erlebt hatte, einer Zeit, die Riesen brauchte und Riesen zeugte, Riesen an Denkkraft und Leidenschaft und Charakter, an Vielseitigkeit und Gelehrsamkeit“ (Friedrich Engels). In seinem Lebensjahrhundert, dem Cinquecento, erreichte eine Strömung ihren Höhepunkt, die Italien und auch das eine Sonderstellung einnehmende Venedig wie ein gewaltiger Strudel ergriffen hatte. Schon das 14. Jahrhundert bereitete, hauptsächlich in Florenz, den Boden für diese Umwälzung vor. Auf dem Gebiete der Kunst und Wissenschaft war dabei von Wichtigkeit, daß ein starkes Interesse am Altertum erwachte. Für die Italiener bedeutete es nichts anderes als eine Wiederbesinnung auf die eigene ruhmreiche Vergangenheit. Hatte man doch beispielsweise vielerorts noch die Reste der machtvollen Architekturen vor Augen und sich stets ein Bewußtsein für ihre Größe bewahrt. Die wichtigste Voraussetzung war jedoch, daß nun im 14. Jahrhundert die städtischen Gemeinwesen sich voll ausgebildet hatten und ein Bürgertum in ihnen entstanden war, das frei von feudalistischer Einschränkung war. Der Wohlstand dieser herrschenden Klasse brachte das Bedürfnis nach Bildung und weltlicher Pracht mit sich. Auf allen Wissensgebieten wurden gründliche Forschungen betrieben. Wichtige archäologische Ausgrabungen und literarische Entdeckungen wurden gemacht. Die großen Dichter dieses Jahrhunderts, Dante und Petrarca, räumten dem Altertum in ihren Werken einen nicht geringen Platz ein. Jedoch hatte das 14. Jahrhundert noch gegen die mittelalterliche Gesinnung anzukämpfen, während mit dem 15. Jahrhundert die unumschränkte Herrschaft der Renaissance begann. Nicht nur, daß sich die Wissenschaften in unerhörtem Maße entwickelten, Bibliotheken zusammengetragen wurden, die Poesie in hoher Blüte stand, sondern auch das tägliche Leben wurde jetzt im tiefsten von der neuen, an der Antike sich orientierenden Gesinnung berührt. Und doch wurde daraus keine reine Reproduktion, sondern ein in jeder Hinsicht neuzeitliches Lebensgefühl. In gleichem Maße aber, wie sich der Entdeckerdrang auf die Erscheinungen der äußeren Welt erstreckte, richtete sich das Augenmerk der Zeit auch auf die Empfindungswelt und das Gefühlsleben des Menschen, auf das Psychologische. Die Persönlichkeit, das Individuum reifte heran und damit die Fähigkeit, Eindrücke und Erlebnisse zu differenzieren und zu erkennen und vor allem, sie zum Ausdruck zu bringen. Daß sich für solche sublimen Vorgänge im Menschen die bildende Kunst als Mittel der Wiedergabe gleichsam aufdrängte, erscheint verständlich; die Hochrenaissance, das 16. Jahrhundert, brachte für die Malerei hier bisher Ungeahntes.

Schon einmal war, zwei Jahrhunderte vorher, in Italien eine gewaltige Tat für die Malerei vollbracht worden: der Florentiner Giotto (um 1267—1337) hatte die Malerei aus ihrer starren byzantinischen Gebundenheit gelöst. Er befreite die Farbe von der Strenge, mit der sie bisher behandelt worden war. Das Mittelalter hatte sie als Farbwert an sich benutzt. Es hatte keine farbliche Bezugnahme des Dargestellten aufeinander gekannt. Ebenso fehlte ihm eine räumliche Ordnung der Fläche. Beides vollbrachte Giotto als erster. Er schaffte einen bühnenartigen Schauplatz, auf dem plastisch gerundete Gestalten eine Handlung vollzogen. Diese Figuren verband er mit dem Hintergrund, indem er die Farben, die er den Personen gab, in deren Umgebung wieder anklingen ließ. Er verlieh damit der Farbe einen Ausdruckswert. Das Jahrhundert nach Giotto, das Quattrocento, beachtete, im großen gesehen, solche Farbzusammenhänge weniger. Ihm war es Hauptanliegen, den Bildraum zu formen, die Stellung der Körper im Raum zu erforschen. Die Linearperspektive wurde gefunden und mit ihr ein entscheidender Schritt getan. Die Farbe aber wurde dem Dargestellten naturgetreu beigegeben, so daß wohl das Einzelne, für sich betrachtet, farbliche Delikatesse gewann, jedoch von einem Zusammenklang im Sinne farblicher Durchdringung nicht gesprochen werden konnte. Erst das 16. Jahrhundert, das Cinquecento, war imstande, alles früher Errungene in Einklang und zugleich zur Vollkommenheit zu bringen. Bereits sein erstes Jahrzehnt fand die größten Maler dieser Epoche tätig: Leonardo da Vinci in Florenz und Mailand, Michelangelo Buonarroti in Florenz und Rom, Raffaello Santi in Rom und Tiziano Vecellio in Venedig. Alle vier waren von überragender Bedeutung; für die Entwicklung der Malerei jedoch wurde vor allem Tizian ausschlaggebend. Erst durch ihn wurde der Weltruf der venezianischen Malerei begründet. Während seines langen Lebens erschloß er der Malerei bisher nicht gekannte Möglichkeiten, mit der Farbe zu gestalten, und wurde so der Ausgangspunkt für die Koloristen der späteren Jahrhunderte. Tizian war eine rein malerische Begabung. Schon früh wurde er dadurch bekannt, und bereits sein Zeitgenosse Giorgio Vasari (1511—1574) machte in seinen „Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten“ auf die Bedeutung aufmerksam, die Tizian nicht nur für die Maler seiner gegenwärtigen, sondern auch für die aller folgenden Zeiten haben würde.

Keine zweite Stadt konnte dem malerischen Empfinden des jungen Tizian so entgegenkommen wie Venedig. Sonnenglast flimmert auf den Steinen der eng zusammengeschobenen Häuser, Brücken und Paläste; tausendfach reflektiert das überall vorhandene Wasser in ständigem Spiel das Licht der Sonne, wirft es hoch am blendend weißen Marmor der Kirchen, an der bunten Inkrustation der teppichhaft gegliederten, phantasievollen Wasserfronten der Palazzi. Eine lichtdurchflutete, ins Schwebende aufgelöste Atmosphäre liegt über der Stadt und ganz besonders über den der Lagune zugewandten Seiten, die dem Eindruck die weite, mild bewegte Wasserfläche mit ihrem verschwimmenden Horizont hinzufügt. Die Beschreibung der Inselstadt von Sabellico (1436—1506) gibt ein anschauliches Bild von ihrer vielfarbigen Pracht und ihrer emsigen Betriebsamkeit auf den Märkten und Kanälen, auf denen Schiffe und Handelsleute aus aller Welt sich mischten.

Sabellico gibt aber auch eine Schilderung der ihm eigenartig erscheinenden Wesenszüge der Venezianer, ihrer bewußten Distanzierung, sobald er, der aus der Campagna Gebürtige, als Nicht-Venezianer sich bemühte, ihre Meinung über irgendwelche Staatsangelegenheiten zu erforschen. Venedig hatte innerhalb Italiens jahrhundertlang eine periphere Stellung eingenommen; noch heute offenbart sich dies dem Fremden angesichts der Markuskirche, einer Kreuzkuppelkirche nach byzantinischem Vorbild. Erst sehr spät, im ausgehenden 15. Jahrhundert, mündete das Kunststreben Venedigs in die angedeutete Entwicklung ein und öffnete sich der Renaissance, und auch dies zunächst zögernd und mit Vorbehalt, wie die Denkmäler erkennen lassen. Die Zurückhaltung entsprang zwangsläufig aus der Insellage der Stadt und ihrer Entstehungsgeschichte. Durch die Auseinandersetzungen zwischen Oströmern und Goten während des 6. Jahrhunderts in die Flucht getrieben, rettete sich ein Teil der Bevölkerung des Festlandes auf die Inseln der Lagune. Bald nach Entstehen der Inselstädte Torcello, Murano und Malamocco siedelte man sich auch am Rialto an und gründete Venedig, das schon im 8. Jahrhundert die anderen Lagunenstädte an Bedeutung übertraf. Die besondere Lage gab Sicherheit vor weiteren Verfolgungen, ließ aber auch die Notwendigkeit einer völligen Unabhängigkeit von der „terra ferma“ entstehen. In den folgenden Jahrhunderten wuchs Venedig zur bedeutendsten Handelsmacht der abendländischen Welt empor. In hart



1 Venus von Urbino

näckiger Ausdauer erkämpfte es sich an den Küsten der Adria, Griechenlands, Kleinasiens und sogar des Schwarzen Meeres Handelsplatz um Handelsplatz und somit die Ausgangspositionen für einen bis nach Asien sich erstreckenden Warenverkehr. Die gesammelte Aufmerksamkeit der Stadt wandte sich ausschließlich in diese Richtung, denn der Absatz der in fernen Ländern eingehandelten Güter konnte in Europa mühelos erfolgen, da Venedig bis ins frühe 16. Jahrhundert ohne ernsthafte Konkurrenz blieb. Der Handel bestimmte das Wesen dieser städtischen Gemeinschaft, und da alles von ihm abhing, war er gleichbedeutend mit der Politik. Das Staatswesen Venedigs war schon früh ein wohldurchdachtes, das alle Dinge bis in letzte Einzelheiten festlegte und ordnete. Die Macht teilte sich auf zwischen den verschiedenen Räten, die aus Angehörigen des Adels gebildet wurden und an deren Spitze der Doge stand, ohne jedoch jemals unumschränkte Gewalt zu besitzen. Das Staatsinteresse als oberstes Gesetz anzuerkennen, dazu wurden sowohl Bürger als auch Adlige erzogen. Selbst die Kirche mußte sich dem Machtanspruch der Republik beugen. Venedig war durch alle diese Umstände auch noch im 15. Jahrhundert auf der italienischen Halbinsel die am wenigsten „italienische“ Stadt; seine Interessensphäre lag von Anfang an im östlichen Mittelmeer, und so nahm es gerade von der im byzantinischen Reich nachlebenden griechischen Kultur viel in sich auf.

Im ausgehenden 15. Jahrhundert jedoch begann eine Folge wichtiger Ereignisse wirtschaftlicher und politischer Art, die nicht spurlos an der Stadt vorübergehen konnte. 1453 eroberten die Türken Byzanz, 1470 Euböa und lösten damit wichtige Teile aus dem Handelsnetz Venedigs heraus. Um die Jahrhundertwende führte die Entdeckung des Seeweges nach Ostindien zu einem teilweisen Verlust der westeuropäischen Absatzmärkte und somit zu einer beträchtlichen Geschäftseinbuße. Die Streitigkeiten mit der Rivalin Genua, die seit dem 14. Jahrhundert andauerten, wirkten sich allmählich nachteilig aus. 1508 verbündeten sich die Gegner Venedigs zur Liga von Cambrai, und nur mit Mühe gelang es der Stadt, sich vor ernstesten Schwierigkeiten zu bewahren. Sollten möglicherweise diese Rückschläge, vor allem die Erschütterung des Handelsmonopols und die damit verbundene Notwendigkeit der Sicherung des Absatzes in Europa, die Republik geneigter gemacht haben, sich der Renaissance aufzuschließen? Wo noch vor wenigen Jahrzehnten Palastfassaden mit zierlich verspieltem, gotischem Schmuckwerk erbaut wurden, entstanden jetzt Renaissancepaläste. Zwar erhielten sie jene eigenartige Prägung, die für Venedig typisch ist, dennoch waren sie ein Produkt der neuen Gesinnung.

Ein gleicher Wechsel — und einer, der Venedig größten Ruhm einbringen sollte — vollzog sich in dieser Zeit auch auf dem Gebiete der Malerei. Giovanni Bellini (um 1430—1516) brachte endlich das zur Entfaltung, was eigentlich schon immer ein Anliegen venezianischer Malerei gewesen war: die Betonung des Farblichen. Das Zeichnerische trat zurück, und zugleich mit der Rundung der Formen wurde ein farbliches Zusammenwirken des Dargestellten angestrebt. Eines seiner Hauptwerke ist der Altar in S. Zaccaria in Venedig, mit dem er einen für lange Zeit verbindlichen Typ des kirchlichen Repräsentationsbildes festlegte. An ihm wurde die besondere Wertschätzung der Farbe augenscheinlich: Figuren und Hintergrund gelangten farblich fast zu gleicher Bedeutsamkeit.

Giorgione (1478—1510), der aus seiner Werkstatt hervorging, hob dann den Rest der Unterschiedlichkeit vollends auf: Figur und Umgebung verschmolzen ihm zu einer Einheit. Der Hintergrund war nicht mehr nur Raumandeutung, sondern lebendige Natur und vor allem Erlebnisbereich des dargestellten Menschen. Er schuf das stimmungsvolle Verweben von Natur und Mensch, wozu ihm eine ausgewogene Farbskala weicher Grün- und Rottöne in höchstem Maße verhalf. Als er 1510, noch sehr jung, an der Pest starb, trat ein anderer Schüler Giovanni Bellinis sein künstlerisches Erbe an: der junge Tizian.

Tizian (1476 oder 77—1576) kam als etwa neunjähriger Knabe nach Venedig. Der Vater schickte ihn und seinen Bruder aus dem Heimatdorf Pieve di Cadore, einem kleinen, im Gebirge gelegenen venezianischen Ort, zu einem Onkel in die berühmte Stadt um ihrer Ausbildung willen. Giorgio Vasari berichtet, daß Tizian zunächst bei Giovanni Bellini in die Lehre gegeben wurde, jedoch später die Manier Giorgiones bewunderte und sich anzueignen versuchte: „Er ahmte die Arbeiten Giorgiones in kurzer Zeit so gut nach, daß seine Bilder bisweilen irrig für Werke jenes Meisters gehalten wurden.“ Als im Jahre 1507 der dicht an der Rialtobrücke gelegene Fondaco dei Tedeschi neu errichtet wurde, da er kurz vorher niedergebrannt war, wurden sowohl Giorgione als auch Tizian beauftragt, die Fassaden mit Freskomalerei zu schmücken. Leider ist uns heute nicht viel mehr erhalten geblieben als die Anekdote, die Vasari in den „Lebensbeschreibungen“ erzählt: „Mehrere Edelleute, die nicht wußten, daß Giorgione nicht mehr an jenem Platz arbeitete, und daß Tizian, der schon einen Teil seines Werkes aufgedeckt hatte, daselbst beschäftigt sei, begegneten Giorgione und wünschten ihm als Freunde Glück, indem sie sagten, er habe sich bei der Wand nach der Merceria zu (an welcher aber Tizian arbeitete) besser als bei der über dem Canale grande gezeigt. Darüber empfand Giorgione solchen Verdruß, daß er sich, bis Tizian seine Arbeit ganz vollendet hatte und als deren Maler bekannt war, nicht viel sehen ließ und von da ab nicht mehr wollte, daß dieser ihn besuche oder sein Freund wäre.“

Bis etwa zum Jahre 1516 gibt es zahlreiche Werke von Tizians Hand, die der Malweise Giorgiones außerordentlich nahe kommen, so daß lange Zeit Unklarheiten über die Urheberschaft bestanden. Beispielsweise galt das „Konzert“ (um 1510), das im Palazzo Pitti zu Florenz aufbewahrt wird, als eine Arbeit Giorgiones, während es heute Tizian zugeschrieben wird. Alle Bilder dieser Periode setzen sich mit der weichen Farbigkeit, dem Stimmungsgehalt und demzufolge mit der Thematik seines Vorbildes auseinander. Neben mehreren männlichen Porträts gehören in diese Zeit vor allem einige weibliche Halbfiguren, meist in allegorischer Umschreibung auftretend. Eine der schönsten ist die in den Uffizien zu Florenz befindliche „Flora“, die zwischen 1515 und 1520 entstand.

Tafel 2

Das Bild stellt ein junges Mädchen dar, das bis zu den Hüften sichtbar ist und dem Betrachter frontal gegenübersteht. Auf ihrem in schönem Gleichgewicht ruhenden Körper sitzt ein feiner Kopf, der sich leicht ihrer rechten Schulter zuneigt. Die ebenmäßigen Züge des ovalen Gesichtes werden umrahmt von einer Fülle golden schimmernden Haares, das in duftigen Strähnen locker herabfällt. Von ihrer linken Schulter ist das Gewand herabgeglitten und wird von der linken, leicht gespreizten Hand des Mädchens aufgefangen, die zugleich den erdbeerrotten Umhang rafft. Aus dem weit fallenden weißen Ärmel des faltigen Gewandes streckt uns die Flora ihre rechte Hand entgegen, in welcher sie die Blumen hält, die sie als lebensspendende Frühlingsgöttin charakterisieren. Die mythologische Benennung ist für dieses Mädchen aus Fleisch und Blut doch wohl nur eine äußerliche. Welch eine lebensdurchpulste Frische vermag Tizian in diese vollendet ausgewogene Dreieckskomposition zu legen! Trotz der Zurückhaltung in Ausdruck und Geste atmet wärmstes Leben in dem Körper.

Mit Werken wie der Flora bekannte sich Tizian entschieden zum Neuen: Sein kraftvolles Temperament drängte über den Themenkreis der kirchlichen Kunst, wie sie noch von



2. Dornenkrönung Christi

Giovanni Bellini fast ausschließlich geübt worden war, hinaus. Mythologie und Allegorie waren der Rahmen, in dem sich die von allen mittelalterlichen Fesseln befreite Daseinslust auszudrücken vermochte. In Venedig war es vor allem der irdischen Genüssen (wie Vasari zu berichten weiß) sehr aufgeschlossene Giorgione, der diese Richtung zur Entfaltung brachte und ihr eine feinsinnige Beseelung der Natur hinzufügte. Es nimmt nicht wunder, daß Tizian zunächst im Banne Giorgiones stand. Trotzdem machte sich aber schon während dieser Jahre in einigen seiner Arbeiten eine eigenwillige Gestaltungsweise deutlich geltend, so z. B. in dem um 1510 entstandenen Altarbild in Sta. Maria della Salute zu Venedig und in den Fresken der Scuola del Santo zu Padua von 1511. Seine Einstellung zur menschlichen Figur war eine völlig andere. Verbanden sich die Gestalten Giorgiones mit der Landschaft zu naturhaftem Sein, so bildeten die Menschen Tizians die Konzentrationspunkte des Bildgeschehens und wurden in diesem Sinne farblich charakterisiert. Großflächige Figuren waren es, an denen sich ein kraftvolles Gegenspiel der Farben bemerkbar machte. Mit zunehmender Reife hatte sich der Meister in seinem malerischen Werk von Giorgione entfernt und gelangte endlich zu jenem prächtigen Zusammenklang, der den Bildern seiner späteren Jahre eigen ist. Die „Himmlische und irdische Liebe“ weist am Ende dieser ersten Entwicklungsperiode bereits darauf hin.

Um das Jahr 1516 trat eine bedeutende Wandlung im Leben und Schaffen Tizians ein, die ihm nicht nur wirtschaftliche Unabhängigkeit, sondern auch große Aufträge und gesellschaftliches Ansehen verschaffte: Der Tod Giovanni Bellinis brachte ihm dessen Amt als offizieller Staatsmaler. Aber schon vorher, 1513 und 1514, hatte Tizian Schritte unternommen, um seinem berühmten Lehrer gleichgestellt zu werden. Er bot der Signoria seine Dienste an, indem er ein Schlachtenbild im Großen Saal des Dogenpalastes zu malen sich bereit erklärte. Als Gegenleistung forderte er das wegen seiner Einträglichkeit

vielbegehrte Amt eines Maklers am Fondaco dei Tedeschi. Deutsche und andere Ausländer, die im Fondaco wohnten und Waren feil hielten, durften weder kaufen noch verkaufen ohne die Vermittlung eines staatlichen Maklers. Dieses Amt wurde ausnahmsweise begünstigten Personen wie eben auch Giovanni Bellini zuerkannt. Tizian bewarb sich in einem Gesuch um die Verleihung der nächsten freiwerdenden Stelle auf Lebenszeit, die ihm hohe Einkünfte bringen sollte, ohne daß er — wie dies in solchen Fällen Brauch war — irgendwelche Pflichten zu übernehmen hätte. Tizians Bemühungen waren erfolgreich. Er drängte sich rücksichtslos auf den ehrenvollen Platz Bellinis. Ja, er scheute selbst davor nicht zurück, schon vor dem Tode des alten Meisters, darauf hinweisend, daß dieser bald sterben werde, um dessen Amt und Einkünfte zu bitten, die er dann 1516 auch wirklich erlangte. Diesen ausgeprägten Geschäftssinn behielt Tizian auch in späterer Zeit bei, als seine Position längst gesichert war. Uns will es heute unverständlich erscheinen, wie ein Maler seiner Größe imstande war, derartig um Geld und Gut für sich und seine Kinder zu handeln. Für seine Zeitgenossen und vor allem für die Handelsleute Venedigs mag darin nichts Abwertendes gelegen haben.

Tizians Schöpferkraft erreichte jetzt ihren ersten Höhepunkt. 1518 wurde in der Kirche Sta. Maria Gloriosa dei Frari, der Franziskanerkirche und einer der bedeutendsten Kirchenbauten Venedigs, eines seiner bedeutendsten Altarbilder aufgestellt: die „Assunta“, die Himmelfahrt Mariä. Auf dem Hochaltar, im Blickfeld des Eintretenden stehend, beherrscht es den Raum durch die Kraft seiner Bewegung und seiner Farben. Es ist Sammelpunkt des Lichtes, das durch die Fenster einfällt, und zugleich hallt in ihm das Backsteinrot des unverputzten Mauerwerks wider. Das Gemälde klingt nicht nur zusammen mit dem Raum, sondern steigert noch dessen Wirkung. Der unmittelbare Augenblick der Auferstehung ist auf dem Bilde wiedergegeben. Soeben noch hatte Maria aufgebahrt mitten unter den Jüngern gelegen, nun schon schwebt sie über ihren Köpfen. In tiefem Erschrecken drehen und wenden sich die Männer dem Ereignis zu; ein jeder mit Geste und Ausdruck, die seinem Temperament entsprechen. Vor und Zurück, Hin und Her, Entgegenrecken und Niedersinken, Aufschrei und Verstummen — alles vereinigt sich in der dicht gedrängten, massiven Gruppe der Apostel. Ihre Füße berühren unmittelbar den unteren Bildrand, ihre Köpfe und Hände recken sich in den schmalen Streifen Himmel, dessen horizontaler Wolkenstreif die erdnahen Menschen entschieden von der Auferstandenen trennt. Maria fährt empor auf einer Wolke, getragen und umgeben von zahlreichen Engeln. Sie selber, in gläubiger Inbrunst die Arme erhebend, wendet sich aufwärts, dem schwebenden Gottvater zu und den beiden Engeln, die Krone und Kranz bereithalten. Die Gliederung des Bildes ist sehr klar und einfach. Eine untere Zone entsteht durch den kompakten, horizontal gelagerten Streifen, den die Jünger bilden; eine obere Zone setzt sich scharf von dieser bodenverhafteten ersten ab: die Engelswolke, die nach oben schwingt und das Überirdische, Heilige umschließt. Maria ist die zentrale Gestalt des Bildes. An ihr entfaltet sich frei und weit, was sich unten an schwerer Bewegung zusammendrängt; die Dichte der Farben wird zu mächtiger Leuchtkraft gesteigert. Rot und Blau bestimmen das Bild. Während es jedoch in der unteren Zone bei den Aposteln ein erdegebundenes, vor vergleichsweise dunklem Grund stehendes Rot und wenig Blau ist, so strahlen die gleichen Farben am Gewand der Maria vor der goldgelben Himmelsaureole befreit und gelöst vom Irdischen machtvoll auf.

Auf diesem Gemälde geschieht alles gleichzeitig. Alle temporalen Unterschiede sind ausgelöscht vom großen Pathos, das Tizian hier zum ersten Male demonstriert. Er hat damit zu voller Meisterschaft gefunden. Er steht mit einem Schlage ebenbürtig neben den großen Meistern der mittelitalienischen Hochrenaissance: neben Michelangelo, der 1512 die Decke der Sixtinischen Kapelle vollendet hatte, und Raffael, der mit der 1514 beendeten Ausmalung der Stanzen neue, bedeutungsvolle Wege beschritten hatte.

Die „Assunta“ ist der Anfang einer Schaffensperiode Tizians, die bis etwa 1530 dauert und sich durch Werke kennzeichnet, an denen alles stürmische Bewegung, reiche Richtungsverschiedenheit ist. Rot und Blau als spannungsgeladener Kontrast herrschen in ihnen vor. Neben großen Altären in Ancona, Brescia und Verona, der „Madonna der Familie Pesaro“ (in Venedig) oder dem „Petrus Martyr“ (1867 in Venedig verbrannt), malt Tizian mythologische Darstellungen mit gleicher Vehemenz und Ekstase. Das „Venusfest“ und das „Bacchanal“, heute in Madrid, und „Bacchus und Ariadne“, heute in London, gehören zu den bewegungsreichsten Bildern seines gesamten Schaffens.

Der Ruhm Tizians hatte sich zur Entstehungszeit der „Assunta“ längst über die Grenzen Venedigs ausgebreitet. In diesen Jahren mehrten sich die Aufträge, die er von kunst-

Tafel 3

liebenden Fürsten erhielt, welche namentlich an seinen mythologischen Darstellungen interessiert waren, mit denen sie ihre Galerien bereicherten. So bemühte sich der Herzog von Ferrara, Alfonso I. d'Este, der den Ehrgeiz besaß, von allen berühmten Malern seiner Zeit Bilder zu besitzen, sehr um Tizian. Bald nach der „Assunta“ malte der Meister für den Herzog ein Andachtsbild, den „Zinsgroschen“, der sich heute in der Staatlichen Gemäldegalerie zu Dresden befindet. Es ist ein Zweifiguren-Brustbild und zeigt Christus und den Pharisäer vor dem dunklen Hintergrund. Christus nimmt den weitaus größten Platz des Bildes ein. Er dreht sich etwas schräg nach außen und wehrt mit seiner linken Schulter den herandrängenden Mann ab, dessen Profil und Arm hart ins Bild stoßen. Das Bewegungspathos muß bei einer solchen Bildordnung fehlen; die Dramatik jedoch bleibt auch hier unvermindert. Der Ausdruck dieses Gemäldes ist auf Gegensätzlichkeit gegründet. Gelassenheit und Eifer, Würde und Zudringlichkeit stehen sich gegenüber; locker ausgestreckte Hand bei dem einen, geballte Faust beim anderen, Hell steht vor Dunkel, zartes Inkarnat neben stark gebräuntem, Rot und Blau neben schmutzigem Weißgelb und schließlich als das Aussagekräftigste, ein klares Antlitz neben einem scharfen Profil. Die Erhabenheit des Wissenden über jeden herandrängenden Zweifel wollte Tizian durch das Aufeinandertreffen solcher polaren Gegensätzlichkeiten zeigen.

Tafel 4

Mit diesem Gemälde erwarb sich Tizian großes Lob, das auch Vasari notiert: „Diesen Kopf samt den anderen in jenem Zimmerchen ausgeführten Bildern rühmen unsere besten Künstler als die vorzüglichsten, die Tizian je gemalt hat.“ Zu diesen „anderen Bildern“ gehört das in Madrid aufbewahrte „Venusfest“. Es stellt ein lautes, lustiges Freudenfest dar, das zu Ehren der Venus veranstaltet wird. Vor der Marmorstatue der Göttin rechts im Bilde knien zwei soeben herangestürmte Frauen nieder, wohl um Opfer darzubringen. Davor tummelt sich, auf das vielfachste bewegt, eine große Menge vergnügter Erogen, die sich auf der Wiese und in den Bäumen des Venushaines balgen und necken, mit Pfeilen beschießen und mit Äpfeln bewerfen. Ein außerordentlich liebenswertes Gemälde ist es, heitere und unbeschwerte Lebenslust verkündend. Niemals vorher war ein Maler der kindlichen Natur so nahe gekommen wie Tizian hier. Und bis Rubens begegnet man nicht wieder solchen entzückenden, kleinkinderhaften Schelmen und Lausbuben.

Tafel 7

Besonders erstaunlich erscheint dem Betrachter die Frische des Gemäldes, wenn man hört, daß Tizian sich hier, wie auch bei den beiden anderen, für Alfonso I. angefertigten mythologischen Werken, nach genauen Angaben des Auftraggebers zu richten hatte, die den „Bildern“ des griechischen Autors Philostrat entlehnt und einstmals zu pädagogischen Zwecken verfaßt worden waren. Tizian schrieb am 1. April 1518 an den Herzog: „Nachdem ich von dem Inhalt Kenntnis genommen und mir alle darin enthaltenen Anweisungen eingeprägt, finde ich sie so schön und klar, daß sie nach keiner Seite der Verbesserung bedürfen...“

Auf diese Periode leidenschaftlichster Bewegung folgte eine Spanne der Erschlaffung. Es war die Zeit, in der die rasche Blüte der Hochrenaissance verging. Eine allgemeine Ermüdung trat ein, von der das ganze Italien ergriffen wurde. Schon zu Anfang des Jahrhunderts hatten sich Stimmen erhoben, die aus der herrschenden Sittenlosigkeit Unglück kommen sahen. Die blutigen Zwistigkeiten der Fürstenhäuser und die Demoralisierung des Kirchenstaates hatten nicht nur wirtschaftlichen Niedergang zur Folge, sondern sie verhinderten auch die nationale Einigung des Landes. So konnten Franzosen und Spanier eindringen und große Verwüstungen anrichten, deren schlimmste, il Sacco di Roma, im Mai 1527 geschah. Komplizierte politische Verhältnisse in Italien und die Reformation in Deutschland führten in der Folgezeit zu einem Wiedererstarken des Papsttums und des Feudalismus. Es begann das Zeitalter der Gegenreformation und damit die unerbittliche Verfolgung dessen, was dem Dogma der katholischen Kirche abträglich erschien.

Die bildenden Künstler Italiens antworteten mit müder Überfeinerung und Resignation. Auch bei Tizian fällt eine strikte Abwendung von allem, woran er sich in den Jahren bis 1530 begeisterte, auf. Keines der Werke des nun folgenden Jahrzehnts wird vom Pathos bestimmt, keines hat den mitreißenden Schwung und die auf den Blau-Rot-Kontrast gestellte Farbigkeit. Der Meister wendet sich jetzt dem Stillen, Insichruhenden zu, ja selbst dem Genrehaften. Er gibt die ideale, verklarte Atmosphäre ganz auf und gestaltet das Persönliche und Menschliche. Tizian zieht sich gleichsam zurück. Jedoch gewinnt er in dieser Zeit Außerordentliches. Jedes Werk wird jetzt von einer nur ihm eigenen Farbigkeit bestimmt, die in der Zusammenstellung und Gesamtwirkung stets nur für dieses Bild charakteristisch ist. Seine Gemälde sind jetzt von großem Reichtum an Nuancen und ausgesuchter malerischer Delikatesse.

Wie sehr sich Tizians Themenkreis und seine Einstellung zur Farbe gewandelt haben, wird besonders deutlich an dem Bild, das zu seinen bekanntesten zählt, an der „Venus von Urbino“ in den Uffizien zu Florenz (Abb. 1). Der Betrachter erinnert sich angesichts dieses Werkes sofort der Dresdner Venus von Giorgione, und eben dieser Vergleich läßt das Neue in Tizians Kunst scharf hervortreten. Der Gehalt seines Bildes ist ein völlig anderer. Giorgiones Venus ist schlafend, d. h. dem Irdischen entrückt, in eine sanfte arkadische Landschaft eingebettet und ist selbst ein Stück Natur. Tizians Venus dagegen ist eine Frau, die, ihrer Schönheit voll bewußt, aus dem Bilde herausblickt. Sie ist keine Göttin, sondern ein Mensch und als solcher auch nicht in die unpersönliche Atmosphäre der Natur gesetzt. Ein weites Gemach öffnet sich im Hintergrund, wo zwei Dienerinnen mit dem Hervorsuchen der Kleider beschäftigt sind. Dieser alltägliche Vorgang, der sich in dem von persönlicher Note geprägtem Wohnraum abspielt, unterstreicht das Profane der Darstellung. Das Irdische, Diesseitige ist es, was Tizian in diesen Jahren gefangen nimmt. Es drängt ihn, alle Dinge in ihrer Natur zu erfassen, so daß das Auge nun verweilend genießen kann, was ihm an subtilen Reizen geboten wird. Der Bildaufbau erfährt eine Beruhigung; seine horizontale Schichtung neigt zur Beschaulichkeit. Die warme, weiche Farbigkeit ist von dunklem Rot, dunklem Grün und weißen, goldenen, braunen und grauen Tönen bestimmt.

Zu den wenigen Bildern, die in dieser Periode des Ausgleichens und Beobachtens entstanden, gehört ein religiöses Gemälde von großen Ausmaßen, das er 1535—1538 für die Scuola della Carità zu Venedig (der heutigen Accademia) anfertigte. Es ist oberhalb der Tafelung eines Saales angebracht und füllt die ganze Breite der Wand aus, deren zwei Türen die eigentümliche Bildform bestimmen. Dargestellt ist der „Tempelgang Mariä“, eine der vielen Legenden, die sich um das Leben der Muttergottes gebildet haben. Den größten Teil des Bildes nehmen links und rechts stehende prachtvolle Gebäude ein, die mit Säulen, Gesimsen, buntem Ziegelwerk, Erkern und Konsolen geschmückt sind. Sie drängen das eigentliche Geschehen so stark in den Vordergrund, daß ihm nur eine schmale Bühne bleibt. Hier beherrscht eine mäßig ansteigende Treppe das Bild, die durch einen Podest unterbrochen wird. Auf diesem Absatz steht die kleine Maria in ihrem leuchtend blauen Kleide, von einem Glorienschein umgeben. Die kapitellbekrönte Säulenreihe aus kostbarem Marmor hinter ihr ist zugleich Halt, Steigerung ihrer Person und Betonung des rührend Kindhaften. Maria ist im Begriff, die letzten Stufen zur Kirche emporzusteigen, wo feierlich gekleidete Priester bereit sind, sie zu empfangen. Auch diese übergroßen, ehrwürdigen Erscheinungen und die mächtige Seitenansicht der Treppe sowie die Architektur im Hintergrunde dienen der Hervorhebung der kindlichen Gestalt. Auf dem engen Platz zwischen den Gebäuden drängt sich eine Menschenmenge, hinter welcher sich der Ausblick auf eine felsige Landschaft mit weitem, wolkendurchzogenen Himmel öffnet. Die Weite ist der Ausgleich für die Ballung der Menschen im Vordergrund, deren Gewimmel sich als wohldurchdachte Anordnung erweist, die den Betrachter zum Hauptereignis hinführt. Der Zug verliert sich hinter der Treppe; vorn wird er gestaut durch die schwere, robuste Gestalt der Eierfrau, die andererseits aber auch als Kontrast zur feingliedrigen Maria aufzufassen ist. Maria als Hauptfigur vereinigt die wichtigsten Farben des Bildes auf sich: blau und gelb. Das Blau kehrt an der Eierfrau dumpf und erdgebunden wieder und schwingt weit aus im lichten Himmel und den fernen Bergen. Das Gelb findet sich hauptsächlich in vielfältiger Abwandlung an der Gruppe der Angehörigen des Kindes, die innerlich mit Maria und dem Geschehen verbunden sind; daneben stehen warmes Rot und Steingrau in feinen Nuancierungen. Welch ein Wechsel in der Farbigkeit und welch Beziehungsreichtum zwischen Farbe und Dargestelltem lassen sich auf diesem Gemälde im Vergleich zu denen der vorangegangenen Periode feststellen! Der wesentliche Gewinn, den Tizian aus diesen Jahren zog, war der, daß er die Gebundenheit der Bildgegenstände an ihre Eigenfarbe überwand und durch Farbzusammenhänge die handelnden Personen und ihre Umgebung eng miteinander verknüpfte. Auf diesem Wege erreichte er eine neuartige, unmittelbar ansprechende Aussagekraft. Dabei ordnete er die Farben so, daß dadurch das gesamte Bild gegliedert wurde, trotzdem aber niemals ein Konflikt zur natürlichen Gesetzmäßigkeit entstand.

Diese errungene Fähigkeit machte Tizian für ein Gebiet der Malerei vorzüglich geeignet, welches von den übrigen großen Künstlern der Hochrenaissance bis auf Raffael nicht sehr geschätzt wurde: für die Porträtmalerei. In dem Bildnis des Kardinals Hippolyt von

Tafel 5

Medici (1533) oder dem des Herzogs von Urbino, Francesco Maria della Rovere (1536), gibt Tizian in bisher nicht gekannter Weise über Wesen und Charakter des Dargestellten Auskunft. Einem bedeutungsvollen Ereignis, das in den Anfang der dreißiger Jahre fiel, verdankt die Nachwelt eine Reihe großartiger Porträts: 1532 lernte Tizian am Hofe zu Mantua Kaiser Karl V. kennen. 1533 malte er ihn in Bologna zum ersten Male, stehend, in spanischer Tracht mit seiner Dogge neben sich. Bald darauf wurde er zum Leibmaler des Kaisers ernannt und mit Ehren und Würden ausgezeichnet. Die Gunst des Kaisers blieb ihm ständig zugewandt. 1548 berief er Tizian zum Reichstag nach Augsburg, wo der große Venezianer den Mächtigen der damaligen Welt gegenüberstand. Die Eindrücke, die er von dieser Zusammenkunft empfing, fanden ihren Niederschlag in seinen Bildnissen. Zweimal malte er hier den Kaiser: einmal gerüstet hoch zu Roß, ihn nach der Schlacht bei Mühlberg darstellend, und das andere Mal in dunklem, schlichten Gewande in einem Lehnstuhl sitzend, halb dem Betrachter zugewandt. Hinter ihm erhebt sich ein Postament, dessen Gesimsplatte unmittelbar über dem Kopf des Kaisers einen Säulenschaft trägt. Halb verdeckt wird dieses Architekturstück von einem herabhängenden golddurchwirkten Gobelin. Eine niedrige Brüstung trennt den schmalen, mit rotem Teppich belegten, terrassenartigen Raum von einer düsteren, kahlen Landschaft mit drohendem Wolkenhimmel. Die betont schlichte Kleidung des Kaisers unterstreicht seine Gelassenheit. Die Augen dieses markanten Gesichtes scheinen von leiser Melancholie überschattet zu sein. Durch die strenge Einbindung der Gestalt in die Vertikale und Horizontale der Architektur vermag Tizian das Formale der psychologischen Aussage dienstbar zu machen. Dasselbe gilt von der Landschaft. Nicht nur ihre trostlose Einsamkeit läßt Rückschlüsse auf die Person zu, sondern vor allem die mannigfaltigen farblichen Verwandtschaften zwischen dem Inkarnat des alten Kaisers und dem Landschaftsausschnitt. Mit nahezu unerbittlicher Eindringlichkeit legt Tizian in diesen Bildnissen das innerste Wesen der Menschen dar. Die Autonomie der Farbe, die er in den dreißiger Jahren erreicht hatte, trägt in dem Jahrzehnt zwischen 1540 und 1550 ihre reifsten Früchte. Fast alle Gewaltigen Europas haben sich von ihm in dieser Zeit malen lassen. Zu den berühmtesten Bildnissen zählen die des Papstes Paul III., die er 1543 in Bologna und 1546, diesmal in Rom selbst, anfertigte.

Tafel 6

Diese Schaffensperiode der vierziger Jahre ließ das Verhaltene und Intime der dreißiger Jahre hinter sich. Tizian gelangte zu erneuter leidenschaftlicher Aussage, deren Sinn sich jedoch nicht im Pathos erschöpfte, sondern gleichwohl die Erkenntnisse der Zeit der „Venus von Urbino“ in sich einschloß. Das Heroische im Menschen darzustellen drängte es ihn mit aller Kraft und allen Mitteln, derer er mächtig war. Auch beim weiblichen Akt, der „Danaë“ und den zahlreichen Varianten der „Venus mit dem Orgelspieler“ wurde nun die persönlich-häusliche Stimmung abgeworfen, und sie bekamen zugleich mit sinnlicher Vermenschlichung einen starken heroischen Zug.

Um das Jahr 1550 vollzog sich im Schaffen Tizians die entscheidende Wandlung zum Altersstil. Seine Werke bildeten von nun an keine leidenschaftliche Anteilnahme am Tagesgeschehen mehr, wie sie sich vor allem in den Porträts der vierziger Jahre aussprach. Tizian unterhielt zwar noch immer einen ausgedehnten Werkstattbetrieb, noch immer waren seine Werke an sämtlichen Höfen Europas begehrt, und auch immer noch hatte er sich einen ausgesprochenen Geschäftssinn bewahrt, wie seine Briefe erkennen lassen; die Führung jedoch innerhalb der venezianischen Malerei lag nicht mehr in seinen Händen; Jüngere waren an seine Stelle getreten, unter ihnen als bedeutendste Persönlichkeiten Jacopo Tintoretto und Paolo Veronese.

In dem Jahrzehnt bis etwa 1560 malt Tizian hauptsächlich allegorische und mythologische Darstellungen, an denen besonders auffallend ist, daß sie die Schönheit des weiblichen Körpers in reinem, unbefangenen Schauen wiedergeben. „Venus bei der Toilette“ in der National Gallery Washington ist eine dieser Darstellungen. Eine Frau von wohlgestaltetem Körperbau sitzt auf einem weichen Ruhebett und betrachtet sich im Spiegel, den ihr Amor herbeiträgt. Von hinten naht ein pausbäckiger Erot, um ihr einen Kranz auf das Haupt zu setzen. Eine bestimmte mythologische Begebenheit ist hier sicher nicht gemeint; das Thema ist weiter gefaßt. Das Bild ist eine Huldigung an die Schönheit schlechthin, die sich für Tizian im weiblichen Körper personifiziert. Jede direkte Bezugnahme ist weggefallen. Der intime Reiz der häuslichen, individuellen Atmosphäre, der bei der „Venus von Urbino“ entzückte, fehlt ganz. Vor unbestimmbarem Hintergrund kommt allein der Frauenkörper zur Wirkung. Er leuchtet vor einem vielfachen Zusammenspiel

Tafel 8

braun-goldener und braun-roter Töne, und nimmt ihren Widerschein wie ein Spiegel in sich auf. Die vollendet schöne Bildung der Körperformen wird gesteigert durch die ausgesuchte Kostbarkeit des Schmuckes und des Gewandes, dessen Pelz und Samt sich wunderbar dem Fleische anschmiegt. Die Harmonie des Bildes wird durch nichts gestört, kein Mißklang menschlicher Eitelkeit zerreißt dieses stille Sein. Körperliche Vollkommenheit und Reichtum werden als gegeben hingenommen. Tizian vereinigt auf den Bildern dieser seiner beginnenden Spätzeit Pracht und Schönheit mit Farben, die von innerem Lichte leuchten wie nie zuvor in seinem Schaffen.

In der Folgezeit, etwa von 1560 bis zu seinem Tode, bieten sich die Gemälde wieder kontrastreicher dar. Gegensätzlichere Farben stehen sich gegenüber, und ihre Leuchtkraft bekommt fast etwas Unheimliches. Tizian liebt jetzt Dämmer- bzw. Nachtstimmungen und einen verwischten Farbauftrag, der alles Nebensächliche auslöscht.

Die sogenannte „Erziehung Amors“ gehört zu den großen mythologischen Bildern seiner letzten Jahre. Ob der Titel zu Recht besteht und es sich dabei um die Bestrafung des schmallenden Amor durch seine Mutter Venus handelt, der seiner Untaten wegen durch einen anderen geflügelten Knaben ersetzt wird, so wie es Apuleius im „Goldenen Esel“ (2. Jahrh. u. Ztr.) beschreibt, oder ob eine Geschichte der drei Grazien erzählt wird, ist wenig von Belang. Vielmehr ist entscheidend, daß der stille Ernst in dem Beieinander der Figuren und die gedämpften Farben eine Feierlichkeit erzeugen, die als Ausdruck letztmöglicher Aussagekraft über allen späteren Werken des greisen Meisters liegt. Tafel 9

Tizian nimmt in seinen letzten Jahrzehnten gern Themen wieder auf, die er schon einmal in vergangenen Jahren gestaltet hatte. Dabei hält er sich oft sehr genau an die frühere Komposition und verändert lediglich den Gehalt des Bildes, diesen allerdings entschieden. So ist es möglich, durch Vergleiche die Entwicklung des Malers, die sich in der Zwischenzeit vollzogen hat, besonders deutlich zu erkennen. Die beiden Fassungen der „Dornenkrönung Christi“ bieten ein solches Beispiel. Das eine in Paris befindliche Bild ist etwa 1548 entstanden (Abb. 2), das andere in München befindliche etwa 1570/71. Die Figurengruppen entsprechen sich motivisch fast völlig: Christus sitzt in schmerzvoll gewundener Körperhaltung mit seitwärts geneigtem Haupt auf einem Treppenabsatz. Die Schergen stürmen die Stufen herauf und erheben ihre Stöcke gegen ihn. Der Hintergrund jedoch erfährt auf dem späten Bilde eine wesentliche Änderung. Wohl spielt sich der Vorgang beide Male vor einer Türöffnung ab, die in eine grobe Rustikafront eingeschnitten ist; das erste Werk aber zeigt sie deutlich als Palasteingang mit horizontalem Türsturz und einer Büste des Kaisers Tiberius in der Lünette, während das zweite eine derartige direkte Benennung vermeidet und den Torbogen gegen einen drohenden nächtlichen Wolkenhimmel öffnet. Schon allein diese Wandlung kennzeichnet die Unterschiedlichkeit beider Gemälde. Das Pariser Bild ist robuster, voll von lautem Aufeinanderprallen fester, herkulischer Formen, zerschnitten von steiler Diagonale. Das Münchener dagegen verstummt fast. Statt der vielen gegeneinander wirkenden Richtungen und der einen entscheidenden Diagonale (Lanze, Oberkörper und ausgestrecktes Bein des Christus) treten hier mehrere parallel gerichtete Bewegungszüge auf, durch welche die scharfe Diagonale gebrochen und gedämpft wird (kennzeichnend die Gleichsetzung der Beine des linken Schergen und des Christus, die durch das herabhängende Gewandstück des Gepeinigten verstärkt wird). Am aufschlußreichsten aber ist die Behandlung des Lichtes. Auf dem früheren Bilde fällt es offensichtlich, wenn auch die Herkunft nicht bezeichnet ist, von rechts oben mit breitem Strahl nach links herab. Das spätere gibt die Lichtquelle an, einen fünfarmigen Kronleuchter, und dennoch wird sie nicht als Ursprung des Lichtes empfunden; die Figurengruppe scheint vielmehr von innen heraus zu leuchten. Den Farben selbst wohnt die Leuchtkraft inne, die Farbe ist zu Licht geworden! Dieses Phänomen zeigte sich bereits in den fünfziger Jahren. War es dort aber strahlend und beglückend, so ist es hier von unheilvollem Drohen. Schwärzlich überschattet glimmt und flackert die Farbe an den Figuren, schwelt sie an dem blakenden Leuchter. Das Unheimliche, das ihr anhaftet, wird unterstrichen durch die Finsternis der Nacht, in der die Szene stattfindet. Das Pariser Gemälde spricht durch die Wucht der Körper und durch die Kraft der Linien und Kurven, das Münchener dagegen durch seine Farbgebung. Dabei wird die Darstellung weniger expressiv, jedoch durch Vergeistigung umso wirksamer. Tizian findet in diesen späten Werken den Höhepunkt und die eigentliche Erfüllung. Losgelöst vom Zeitgeschmack, lediglich eine innerlich erlebte Welt wiedergebend, erreicht er letztmögliche Aussagekraft. Tafel 10

Tafel 1 Aus den fünfziger Jahren besitzen wir ein Selbstbildnis des fast fünfundsiebzigjährigen Tizian, das sich in den Staatlichen Museen zu Berlin-Dahlem befindet. Hinter einem Tisch, der sich von links schmal ins Bild hineinschiebt, sitzt dem Betrachter eine machtvolle Gestalt gegenüber. Den leicht erhobenen Kopf wendet der Maler nach rechts, der spärende Blick gleitet über den Bildrand hinaus. Sein rechter Arm liegt auf der Tischplatte, die aufgestellten Finger der Hand scheinen angespannt, unruhevoll, seinen linken Arm stützt er abgewinkelt vom Körper auf den Oberschenkel. Der Kopf vollends ist ganz Spannung und nervöse, doch konzentrierte Aufmerksamkeit. Zusammen mit der selbstbewußten Geste und dem Inkarnat, in dem alle Farben der Gestalt und des Hintergrundes zu innerer Leuchtkraft vereinigt sind, ist dieses von außerordentlicher geistiger Regsamkeit zeugende Antlitz der Mittelpunkt des Bildes. Die Kleidung ist wohl kostbar, aber Pelz, Seidenhemd und Kette erwecken den Eindruck, als seien sie absichtlich als Nebensache behandelt, um dem Kopf nichts Gleichwertiges entgegenzusetzen. Es ist ein äußerst anspruchsvolles Bild, von großer Gebärde und herrischem Ausdruck, wunderbar in der Farbigkeit und der Dichte seiner Aussage. Sicherlich gibt es nichts, was Tizian umfassender charakterisieren könnte, als ein Selbstbildnis wie dieses. Er selber hat uns, der Nachwelt, damit wohl das beste Zeugnis von seiner eigenen Person abgelegt.

Hinweise 1956? : Z. 4° 4477, 126

27. ~~1955~~ 34. 4° 116

Signatur 38. 4° 1385	Stok f.
-------------------------	------------

RS

Bub

AK

Titelaufln.

AKB

FK

7 Malerei Lu

Bla K

Bild K

Tiziano Vecellio

Spätrom. Maler

1473 - 1576 x

(SWK)

Sonderstandort

Signum

Ausleiher-
vermerk

mit für

(P)!

III/9/280 Jd-G 80/61

38. 4° 1385





Sächs.
Bibl.

23



1811



London
Bibl.





Brit. Lib.

120



SLUB



Hand-
mal.



1711



1801.

10 lose Beil.

Copyright by VEB E. A. Seemann, Buch- und Kunstverlag, Leipzig 1964
Veröffentlicht unter Lizenz-Nr. 460 · 350/252/64
Gesamtherstellung: J. Schmidt KG, Markneukirchen i. Sa. III/23/3
Umschlag und Titelei gestaltete Günter Junge, Berlin
3. Auflage · Bestell-Nr. 149 FG
EVP 7.50

Vom gleichen Künstler sind lieferbar
als Kleine Kunstblätter: (etwa 18×24 cm)

- Kbl. 154 Tochter des Roberto Strozzi
- Kbl. 186 Ermordung des heiligen Petrus
- Kbl. 1024 Kirschenmadonna
- Kbl. 1068 Bildnis eines Edelmannes
- Kbl. 1100 Himmlische und irdische Liebe
- Kbl. 1123 Die Dornenkrönung
- Kbl. 1130 Venus und Cupido
- Kbl. 1146 Noli me tangere
- Kbl. 1212 Venus vor dem Spiegel
- Kbl. 1312 Flora
- Kbl. 1428 Selbstbildnis
- Kbl. 1460 Ecce homo
- Kbl. 1471 Danaë
- Kbl. 1513 Ansprache des Marques del Vasto
- Kbl. 1522 Das Venusfest
- Kbl. 1607 Grablegung
- Kbl. 1622 Himmelfahrt Mariä
- Kbl. 1628 Kaiser Karl V.
- Kbl. 1756 Der Zinsgroschen
- Kbl. 1772 Lavinia
- Kbl. 1927 Mätresse
- Kbl. 8694 Selbstbildnis

als großformatiges Wandschmuckbild: (etwa 40×50 cm)

FK 279 Lavinia

VERZEICHNIS DER TAFELN

- 1 Selbstbildnis
96×75 cm, Berlin, Staatliche Museen, nach 1550
- 2 Flora
79×63 cm, Florenz, Uffizien, 1515–1520
- 3 Himmelfahrt Mariä (Assunta)
690×360 cm, Venedig, Santa Maria Gloriosa dei Frari, 1518
- 4 Der Zinsgroschen
75×56 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, 1518–1520
- 5 Tempelgang Mariä
345×775 cm, Venedig, Accademia, 1535–1538
- 6 Karl V. im Lehnstuhl
205×122 cm, München, Bayrische Staatsgemäldesammlungen, 1548
- 7 Das Venusfest
172×175 cm, Madrid, Prado, 1518–1520
- 8 Venus bei der Toilette
124×104,5 cm, Washington, National Gallery, nach 1550
- 9 Die Erziehung Amors
118×185 cm, Rom, Galleria Borghese, um 1565
- 10 Dornenkrönung Christi
280×182 cm, München, Bayrische Staatsgemäldesammlungen, nach 1570

Abbildungen im Text

- 1 Venus von Urbino
118×170 cm, Florenz, Uffizien, um 1538
- 2 Dornenkrönung Christi
303×180 cm, Paris, Louvre, um 1548

SLUB DRESDEN



3 2698840

