

der Maler der Fürsten und ein Fürst unter den Malern, genußfroh, reich und in glänzenden Verhältnissen lebend, dabei stets geld- und ruhmstüchtig – ein echter Renaissancemensch und -künstler, der an der hohen Idealität seiner Kunst und der klaren harmonischen Schönheit von Form und Farbe festhält, auch wenn er im Alter den ausgewogenen Bildaufbau auflockert und „barock“ wird. Ihm gegenüber Tintoretto, in bescheidenen Lebensumständen, schlicht und einfach, unbeirrbar in seinem künstlerischen Wollen, das nur seelischem Drang, wenn nicht gar seelischer Bedrängnis gehorcht und sich nicht von äußeren Dingen abhängig macht – als Künstler und als Mensch der Repräsentant einer tiefsten Zeit religiöser Erneuerung, ein von großem Mitleid mit der leidenden Menschheit erfüllter glaubensstarker Christ, dem die Kunst Gottesdienst bedeutet. Ist bei Tizian die künstlerische Absicht ganz auf die Erhöhung des Daseins- und Lebensgefühls gerichtet, so zeigt sich bei Tintoretto in der Loslösung der Farbe vom Gegenstand und in der Entthronung der menschlichen Körperschönheit der tiefe Gesinnungswandel von der Weltbejahung eines goldenen Zeitalters zum weltflüchtigen Jenseitskult eines strengen Kirchenregimentes.

Über Tintoretto's Leben läßt sich nur wenig aussagen. Außer einigen Daten von Bildern und anekdotenhaft ausgeschmückten Berichten ist nicht viel bekannt geworden. Man erfährt, daß er zurückgezogen lebte, philosophische Gespräche mit Geistlichen führte, sehr musikalisch war und, wie man es allen großen Künstlern andichtete, ungemein schlagfertig sein konnte. Man kann keinen der bedeutenden Meister Venedigs als seinen Lehrer nachweisen, vielmehr spricht manches dafür, daß er bei einfachen Handwerkern in die Lehre gegangen ist. Als selbständiger Meister ist er seit 1539 bezeugt, das früheste datierte Bild, das sich erhalten hat, „Apollo und Marsyas“ (1545; Davenport, Privatbesitz), ist im Auftrage Pietro Aretinos gemalt worden, mit dem er befreundet war. Der gefürchtete Kritiker und die übrigen Zeitgenossen Tintoretto's empfanden die skizzenhafte Behandlung der Körperform in vielen seiner frühen Gemälde als Flüchtigkeit und Nachlässigkeit, zumal er seine Bilder in erstaunlich kurzer Zeit fertigstellte.

Motive aus der alten Mythologie, bei denen der junge Künstler auch verfangliche Situationen nicht scheut, wechseln in dieser Frühzeit mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament und aus der Heiligenlegende ab, denen er ganz neue Fassungen zu geben versucht. Der dramatischen Komposition und der Erzielung einer zunächst noch beschränkten Tiefenwirkung gilt seine besondere Aufmerksamkeit; daneben aber bemüht er sich auch um rein dekorative Lösungen. Mit dem hier wiedergegebenen „Wunder des hl. Markus“ in der Accademia zu Venedig (4,15 x 5,45 m), das er für den Sitzungssaal der Scuola Grande di S. Marco malt und dort im April 1548 öffentlich ausstellt, ist seine noch unsicher tastende Jugendentwicklung zu einem vorläufigen Abschluß gelangt, und zwar in einer Weise, die nach der Skizzenhaftigkeit mancher Werke überraschen mußte. Die lebensgroßen Figuren sind jetzt durch ein scharf einfallendes Licht plastisch kräftig durchgeformt, fest umrissen und klar gegeneinander abgesetzt, auch wo sie sich

vielfältig überschneiden. In starke Schatten getauchte Figuren und Gruppen lassen die grell beleuchteten Personen um so auffälliger hervortreten. Mit zwingender Gewalt wird der Blick des Betrachters, durch energische Linien geleitet, auf die Hauptträger der Handlung gelenkt, zunächst auf den Evangelisten Markus, den Schutzpatron Venedigs, der, im Sturzflug vom Himmel heruntergesaut, urplötzlich in glaubhaft gemachter Schwebelage haltmacht und, von niemand bemerkt, dem Martyrium Einhalt gebietet, das an dem nackt am Boden liegenden römischen Sklaven vollzogen werden soll. Die Marterinstrumente zersplittern den Henkersknechten, die sich am Kopf und an den Füßen des Sklaven zu schaffen machen, und der dritte Scherge zeigt die zerbrochenen Werkzeuge mit heftiger Gebärde dem rechts thronenden Richter, der mit allen Zeichen des Entsetzens auffährt und hinunterstarrt, während seine Leute sich vorrecken, um deutlicher zu sehen, zurückweichen oder sich ducken; auf der linken Bildseite begleitet eine entsprechend aufgetürmte neugierige Zuschauermenge das Wunder mit erregten Gesten. Michelangelos Figurenzeichnung, Körperplastik und Bewegungskunst und Tizians leuchtende Farbigekeit sind hier in einer Weise vereinigt, ja gesteigert worden, die bei den Zeitgenossen ebensoschr Bewunderung wie Ablehnung erfuhr. Man erzählte sich, daß der Künstler über die Tür seines Arbeitsraumes die Worte geschrieben habe: „Il disegno di Michelangiolo e il colorito di Tiziano“, d. h. „Michelangelos Zeichnung und Tizians Farbigekeit“. Jedenfalls zeigt uns das Bild deutlich, daß es in der jungen Generation des Manierismus Künstler gab, die zwar das ruhige Gleichmaß der Hochrenaissance ablehnten, aber durchaus nicht zu mittelalterlichen Formgesetzen zurückzugreifen wünschten, vielmehr der letzten Entwicklung der großen Renais-

sancemeister nacheiferten. Farbige und kompositionell ist das Gemälde meisterlich ausgewogen. Der Hauptvorgang ist in das Zentrum gelegt. Wie ein zuckender Blitz geht eine Zickzacklinie von oben durch die Bildmitte hindurch, von den zum Teil noch außerhalb des Bildes liegenden Füßen des Heiligen durch seinen Körper bis zum Kopf, dann nach rechts springend seinen rechten Arm entlang auf den turbangekrönten Kopf des stehenden Schergen und über die scharf wieder nach links biegenden Falten des Gewandes hinüber auf die nackten Beine und Arme des sich bückenden Henkers, schließlich den Körper des Märtyrers entlang am Boden hinkriechend und in die Beine des knienden Knechtes auslaufend, dessen Fuß wieder vom Bildrand überschritten wird. Nach rechts und links aber branden die Wogen in einander entsprechenden Kurven über die Köpfe und Glieder der Zuschauer hinweg, um nach den Bildrändern hin abzuklingen. Der ganze kunstvolle Aufbau des Bildes ist der rechnend komponierenden Schaffensweise eines echten Renaissancekünstlers durchaus würdig. Aber das Bild enthält auch viele manieristische Züge. Die dramatische Zuspitzung verführt den jungen Meister zu äußerlicher Theatralik, die besonders in den schraubenartig gedrehten Stellungen einiger Personen zum Ausdruck kommt. So trefflich die Muskulatur der nackten Arme und Beine sowie des einen ganz nackten Körpers durchmodelliert und die Beweglichkeit der mensch-



Jacopo Tintoretto: Wunder des hl. Markus, Venedig, Accademia