



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance in Italien

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

Die Assunta. Madonna des Hauses Pesaro. Ermordung des Petrus Martyr.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94400](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94400)

als er 1508 die Außenwände des deutschen Kaufhauses mit (leider fast ganz verwischten) Fresken schmückte. Giorgione übte auch auf den künstlerischen Sinn Tizians den größten Einfluß.

Wir gehen schwerlich irre, wenn wir in dem Entwicklungsgange Tizians keine raschen Sprünge, keine überraschende Frühreife vermuten. Ein langsam bedächtiges, sicheres Vorschreiten entspricht am besten der zähen, vorsichtigen Natur des Gebirgssohnes, welche Tizian niemals verläugnet hat. Stärker, als gewöhnlich angenommen wird, haften überhaupt in seiner Seele die Eindrücke seiner Geburtsstätte. Der Heimat entlehnte er gern die landschaftlichen Hintergründe; den sehnigen, kräftigen Typus seiner Landsleute verkörperte er in der Jugendzeit öfters in seinen männlichen Gestalten. Ob er sich bereits als Dekorationsmaler bewährt hatte, als Giorgione ihm einen Teil der Arbeiten am Fondaco de' Tedeschi überließ, wissen wir nicht. Fest steht nur, daß die beiden Hauptwerke aus seiner ersten Periode (bis 1512) ihn noch auf fremden Spuren zeigen. »Zwei Mädchen am Brunnen« hieß in alter Zeit das Gemälde in der Galerie Borghese (Fig. 288), welches gegenwärtig den epigrammatisch zugespitzten Namen: »Himmliche und irdische Liebe« führt. Müssen aber die beiden Frauen notwendig als schroffe Gegensätze gedeutet werden? Gehört nicht die nackte Frau der gleichen Welt an, wie der im Brunnen plätschernde Amor, nämlich der mythologischen? Ist dann nicht die Erklärung möglich, daß die spröde reichgekleidete Dame von der Liebesgöttin zu einem anderen Sinne gebracht werden soll? Ähnlich wie bei Giorgione hüllt sich der Vorgang in ein geheimnisvolles Dunkel, und spricht klar zum Auge nur die wundervoll getroffene melodische Stimmung, welche uns sofort in das Reich eines feurigen Empfindungslebens führt. Wenn hier im Gegenstande der Schilderung und auch teilweise in der Formgebung, besonders bei der nackten Frau, Giorgiones Vorbild durchscheint, so weckt der Dresdener »Zinsgroßchen« (Fig. 289) die Erinnerung an Leonardo da Vinci. Die unmittelbare Gegenüberstellung scharf kontrastierender Charaktere, die bei einem Venezianer ganz ungewöhnlich starke Mitwirkung der Hände am Gebärdenspiele geht ohne Zweifel auf Leonardos Lehre und Beispiel zurück. Im 17. Jahrhunderte erst kam die Anekdote auf, daß Tizian das Bild im Wettstreit mit Dürer gemalt hätte. Etwas Wahres ist insofern an dieser Erzählung, als auch Dürer in Venedig vom Einflusse Leonardos berührt wurde und, ähnlich wie Tizian, in einem Gemälde (der zwölfjährige Jesus im Tempel in der Galerie Barberini) in Leonardos Weise kontrastierende Charakterköpfe und mimisch bereckte Hände schuf. Doch waltet zwischen Dürer und Tizian der Unterschied, daß jener die Aufgabe als strenger Zeichner behandelte, Tizian sie als Maler löste und in dem wunderbar fein durchgeführten Gegensätze der Karnation das wichtigste Ausdrucksmittel fand, um die verschiedenen Naturen Christi und des Pharisäers zu schildern.

Nach solchen glänzenden Proben seiner Kunst durfte Tizian nach venezianischer Sitte auch eine öffentliche Anerkennung verlangen, und an den Rat die Bitte richten, daß ihm, wie Bellini, Arbeiten im Dogenpalast anvertraut und noch andere übliche Vergünstigungen gewährt würden. Seine Wünsche gingen, wenn auch nicht so rasch, wie er vielleicht gehofft hatte, in Erfüllung. Viel wichtiger als seine Anstellung als offizieller Maler des Rates wurden aber für seinen Lebenslauf und seine künstlerische Entwicklung die engen Beziehungen, in welche er (nachweisbar seit 1516) allmählich zu den Fürstenhöfen Italiens trat. Die Kunstpflege, in älteren Zeiten wesentlich von der Kirche oder doch für Kirchen geübt, ging im 16. Jahrhundert immer stärker in die Hände der Fürsten über. Die Sitte, einzelne Privatgemächer des Palastes mit Gemälden zu schmücken, wozu die feinsinnige Isabella d'Este das Beispiel gab, gewann allgemeine Verbreitung. Mit der weltlichen Bestimmung war natürlich auch ein weltlicher Inhalt der Bilder gegeben. Sie sollten die Phantasie heiter anregen, eine fröhliche Augenweide bieten, die Lebensideale, welchen an den Höfen gehuldigt wurde, verherrlichen. Die

Malerei löste sich von dem architektonischen Gerüste los, das einzelne Gemälde wirkte selbständig, die Farbe, welche dem Bilde allein Lebensfülle, fröhliche Sinnlichkeit, reichen Glanz verleiht, wurde immer mehr in den Vordergrund gestellt. Die Gegenstände und die Form der Darstellung erfuhren einen folgenreichen Wechsel. Schilderungen heiteren, selbst üppigen Lebensgenußes, die Wiedergabe fesselnder Frauenschönheit, das Porträt errangen die größte Beliebtheit; koloristische Durchbildung und Vollendung des Werkes erschien als ein hohes Kunstziel.

Zum Glück warf noch die feinere Renaissancekultur auf die italienischen Höfe einen Abglanz. Mochte dieser auch nur die Natur eines Abendscheines haben, so hinderte er doch die



Fig. 290. Bacchus und Ariadne. Von Tizian. London, Nationalgalerie.
(Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Dornach.)

Herrschaft des hohl Pomphaften und derb Sinnlichen. Ein Hauch des Poetischen und wahrhaft Vornehmen umweht die Schilderungen des Lebensgenußes; die unverwundliche Kraft der Männer, die vollendete Schönheit der Frauen hebt die Darstellung über den Kreis des Gemeinen und Gewöhnlichen empor und rückt sie in eine ideale Welt. Auch jetzt werden bei der Antike zahlreiche Anleihen gemacht, allerdings nicht bei der heroischen Welt des Altertums, nicht bei den großen Göttern des Olymps; diese ließen sich doch nicht mehr in voller Wahrheit erfassen. Aber das ewige Reich der beiden Götter, welche dem Genußleben vorstehen, steigt zu neuer Blüte empor: der Venus und dem Bacchus werden wieder glänzende Tempel errichtet. Dieses Beharren bei antiken Gedankenkreisen verstärkt den idealen Schimmer der höfischen Bilder.

Die ältesten und dauerndsten Beziehungen unterhielt Tizian mit dem Herzoge von Ferrara Alfonso I. d'Este, dem Gemahle der Lucrezia Borgia. Für ihn malte er die drei Bacchanalien, welche unstreitig zu dem Herrlichsten gehören, was Tizian geschaffen hat. Das einmal (Madrider Museum) holt er die Anregung aus einem Philostratischen Bilde und schildert eine Schar von Liebesgöttern, wie sie in ungebundener Fröhlichkeit sich am Saume eines Haines tummeln, von den Bäumen Äpfel pflücken, mit diesen sich bewerfen und sonst allerlei Scherz und Kurzweil treiben. Er erweitert die Szene zu einem Venusopfer: Nymphen bringen der Göttin, deren Marmorstatue auf hohem Sockel rechts in der Ecke steht, zum Dank für die ihnen verliehene Fruchtbarkeit Weihgeschenke dar. Das zweite Gemälde (Londoner Nationalgalerie) erzählt nach Catull Bacchus' Liebeswerbung um Ariadne (Fig. 290). Vergebens sucht Ariadne, der bei der eiligen Flucht der Mantel halb herabgeglitten ist, so daß Schultern, Arme und Beine halb entblößt sind, dem stürmischen Gotte zu entrinnen. Bacchus, eine in jugendlicher Schönheit strahlende Jünglingsgestalt, springt vom Wagen herab und wird im nächsten Augenblicke die Geliebte ergreifen. Das lustige Volk der Mänaden und Satyrn, welche lärmend dem Wagen folgen, sorgt dafür, daß wir nicht den Eindruck einer ernsten Gewaltthat empfangen. Außerdem aber wird hier, wie im Venusopfer, durch den landschaftlichen Hintergrund, den kühlshattigen Hain, die Fernsicht auf das Meer die festlich gehobene Stimmung wirksam vorbereitet. Ein echtes Bacchanale wird uns auf dem dritten, gleichfalls in Madrid bewahrten Bilde geboten. Mänaden und jugendliche Satyrn haben sich im Grünen gelagert und geben sich trinkend, singend, tanzend ungezügelter Lebenslust hin. Im Vordergrund rechts, von dem Lärmen und Tosen unberührt, ruht eine holde Schläferin (Ariadne?). Der Schlaf hat ihr die Glieder gelöst; behagliches Glück spricht aus ihren Zügen, wie vollkommene Unbefangenheit aus ihrer Lage.

In dieser Gestalt steckt bereits der Keim zu den Venusbildern, welche Tizian wiederholt geschaffen hat. Das berühmteste unter ihnen ist die sog. Venus von Urbino (denn zu den Este waren auch die Gonzaga in Mantua und die Rovere in Urbino als Gönner des Meisters getreten) in der Tribuna zu Florenz. Auf einem tiefroten, mit weißen Laken überzogenen Ruhebett lagert eine nackte Frau von vollendet schönen, reifen Formen, wie sie die Venezianer lieben. Sie hat ein Bad genommen und harret nun, wohligen Empfindungen sich hingebend, mit einem leisen, träumerischen Zuge — sie hält Blumen in der Hand und blickt, ohne einen bestimmten Gegenstand zu fixieren, in die Ferne —, bis die Dienerinnen im Nebengemache die Kleidung gerüstet haben. Von allen Beigaben, welche die Mythologie der Liebesgöttin verleiht, hat Tizian abgesehen, die Szene auf den Boden der reinen Wirklichkeit verpflanzt. Die Möglichkeit, in diesen Venusbildern Porträts bestimmter Persönlichkeiten zu erkennen, ist nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen. Frauenbildnisse im strengen Sinne des Wortes tauchen bei Tizian äußerst selten auf. Zahlreich sind seine männlichen Porträts. Zu den hervorragendsten oder doch bekanntesten gehören, außer dem Reiterbilde Karls V. in Madrid (Fig. 291) und dem Porträte desselben Monarchen (sitzend) in München, die Bildnisse des Antiquars Strada (Wien), des urbinatischen Herzogpaares (Vffizien), des Aretin (Pittigalerie), des Papstes Paul III. in Neapel, des »Mannes mit dem Handschuh« im Louvre u. a. Sie zeigen, daß der psychologische Scharfblick, die Kunst feinsten und schärfsten Charakteristik nicht bloß den Oratoren der Republik in ihren noch heute bewunderten Relazionen und Depeschen innewohnte, sondern auch von dem Maler geteilt wurde. Handelte es sich dagegen um die Wiedergabe von Frauen, so sah Tizian von der bestimmten Individualität, den zufälligen Zügen mehr oder weniger ab und faßte nur das Typische, die allgemeinen Formenreize in das Auge. Für ihn galt Schönheit als der wahre, der einzig berechtigte Frauencharakter, die schöne Frau schlechthin als der würdigste Gegenstand

der Schilderung. Seine mythischen Frauengestalten, wie seine weiblichen Bildnisse atmen alle dieselbe Luft, erscheinen von der gleichen Empfindung eines glückseligen Daseins befeelt und haben nur ein Lebensziel: Liebe zu wecken und Liebe zu genießen. Tizian ist nicht im gleichen



Fig. 291. Reiterbild Karls V. Von Tizian.
Madrid, Prado.

Sinne Porträtmaler wie Velazquez oder die späteren Holländer, namentlich Frans Hals und Rembrandt. Ein echtes Kinderporträt besitzen wir von ihm in der kleinen Tochter Roberto Strozzi (Berlin); seine Frauenbilder dagegen zeigen fast alle einen verwandten Typus. Er

brauchte nur wenige Modelle, um seinem weiblichen Ideale, welches er in den mannigfachsten Lagen schildert, warmes, lebendiges Blut zu verleihen. Von dem höchsten Reize sind seine Frauengestalten, welche, ihrer Schönheit unbewußt, Blumen gleich, bedürfnislos, als vollendete Schöpfungen der Natur uns entgegentreten, wie die „Flora“ in den Uffizien, die in hellem Lichte gemalte Frau, welche halb entblößt, mit aufgerolltem Haare in der ausgestreckten Rechten



Fig. 292. Die Herzogin von Urbino (sog. Bella). Von Tizian.
Florenz, Pal. Pitti.

Rosen hält. Eine sinnlichere Wirkung üben schon die Frauen, welche wir gleichsam bei ihrer Toilette belauschen. Sie hüllen, halb verschämt, ihre Glieder in einen weichen Pelz (Wien), oder lassen sich von dem Geliebten Spiegel vorhalten, während sie nach venezianischer Sitte ihr Haar puzen (sog. Maitresse Tizians im Louvre), oder treten uns endlich in vollem Staate, reichgeschmückt entgegen: »La Bella« in der Pittigalerie (Fig. 292). Von diesen Gestalten war der Uebergang leicht zu den zahlreichen Halbfiguren gefunden, welche angeblich Tizians Tochter Lavinia schildern und, im vollen Bewußtsein ihrer Reize, mit gefälliger Wendung des Kopfes



Fig. 293. Die Himmelfahrt Mariae. Von Tizian. Venedig, Akademie.

eine Fruchtshüssel oder ein Schmuckkästchen emporheben oder mit dem Fächer spielen (Berlin, Dresden).

Darüber kann kein Zweifel herrschen, daß auf die Gegenstände und den Ton solcher Schilderungen der an den Höfen herrschende Geschmack Einfluß übte. Ebenso gewiß ist aber, daß der ganze Darstellungskreis nicht eine so hohe künstlerische Vollendung erreicht hätte, wenn nicht Tizian mit seiner ganzen Seele dabei gewesen wäre. Was wir über Tizians Leben und insbesondere über den Verkehr mit Pietro Aretino (seit 1527), dem selbstsüchtigen, aber geistvollen und durch gesellige Tugenden ausgezeichneten Lebemann, wissen, bestätigt diese Meinung. Wir dürfen die Bilder eines fröhlichen, reichen, aber doch vornehmen, freien Genußlebens auch als Widerschein seines eigenen Daseins auffassen. Aber so kräftig Tizians Sinne, so groß sein Behagen an den Freuden des Lebens sein mochten, so siegte doch nie die Leidenschaft über seine poetische Natur und seine klare, im Privatleben kühl kluge Auffassung der Dinge. Als Künstler stand er über den stofflichen Reizen des Lebens und hielt die ideale Form stets in Ehren. Er wäre sonst nicht im Stande gewesen, durch die landschaftlichen Stimmungen so mächtig zu wirken und sich für die Wiedergabe ganz entgegengesetzter Gedankenkreise die volle Freiheit und das richtige Verständnis zu wahren.

Aus der mittleren Zeit Tizians (von 1518 bis in die dreißiger Jahre) stammen auch Tizians Meisterwerke auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst. Als Madonnenmaler hatte er sich in seinen Jugendjahren öfters (Madonna mit drei Heiligen und Madonna mit den Kirschen in Wien) erprobt und dabei, bei einzelnen Anklängen an die Weise Bellinis, den Sinn für heitere Formen und leuchtende Farben kundgegeben. Jetzt reizten ihn dramatische Szenen und mächtig bewegte Gestalten. Im Jahre 1518 schuf er sein großartigstes Werk auf dem Gebiete der religiösen Kunst, die Himmelfahrt Mariä (Assunta), auf den ursprünglichen Ort der Aufstellung (Kirche de' Frari) genau berechnet, gegenwärtig in der Akademie nur unvollkommen zu genießen (Fig. 293). Nur der äußere Rahmen ist von der überlieferten Darstellungsweise übrig geblieben: die Apostel unten am leeren Grabe, Maria nachblickend, welche, von einem Engelreigen umgeben, im Himmel von Gottvater empfangen wird. Aber wie die Apostel weit von der traditionellen Auffassung sich entfernen, als urkräftige, leidenschaftliche, von flammender Sehnsucht erfüllte Männer auftreten, so läßt auch die Madonna den hergebrachten demütigen Zug vermissen und steigt in stolzer Freude strahlend zum Himmel empor. Nicht minder neu ist die Behandlung der Szene, vom künstlerisch-formellen Standpunkte aufgefaßt. Malerischer Sinn hat ihm ausschließlich das Bild eingegeben. Die unteren breiten, dunklen Massen gehen allmählich in einen hellen, klaren, goldigen Ton über, und schaffen eine Farbenverklärung, mit der sowohl der fröhliche Jubel der zahlreichen Engel wie die stürmische Bewegung der Apostel übereinstimmen. Wenige Jahre später (1526) vollendete Tizian die Madonna des Hauses Pesaro in S. Maria de' Frari (Fig. 294), bei der er den symmetrischen Aufbau der „sacre conversazioni“ verließ, und gleichfalls durch rein malerische Mittel die Komposition wirkungsvoll ordnete. Das dritte Hauptwerk, die Ermordung des heilig gesprochenen Dominikanermönches Petrus Märtyr (Fig. 295), in der Kirche S. Giovanni e Paolo, ist leider 1867 verbrannt und uns nur durch Kopien und Stiche noch erhalten. Die dramatische Kraft der Schilderung lassen auch die Stiche erkennen. Das Plötzliche des Vorganges ist mit wunderbarer Wahrheit wiedergegeben, der Charakter jeder der drei handelnden Personen scharf festgehalten, namentlich die Angst des fliehenden Begleiters, welchen die eilige Flucht zu lähmen droht, überaus anschaulich verkörpert. Von der malerischen Stimmung geben natürlich die Nachbildungen nur eine unvollkommene Kunde. Ein mächtiger Sturm hat sich erhoben, welcher die Bäume schüttelt und die Gewänder flattern macht. Durch die Wolken dringt ein scharfer Sonnenstrahl, nur

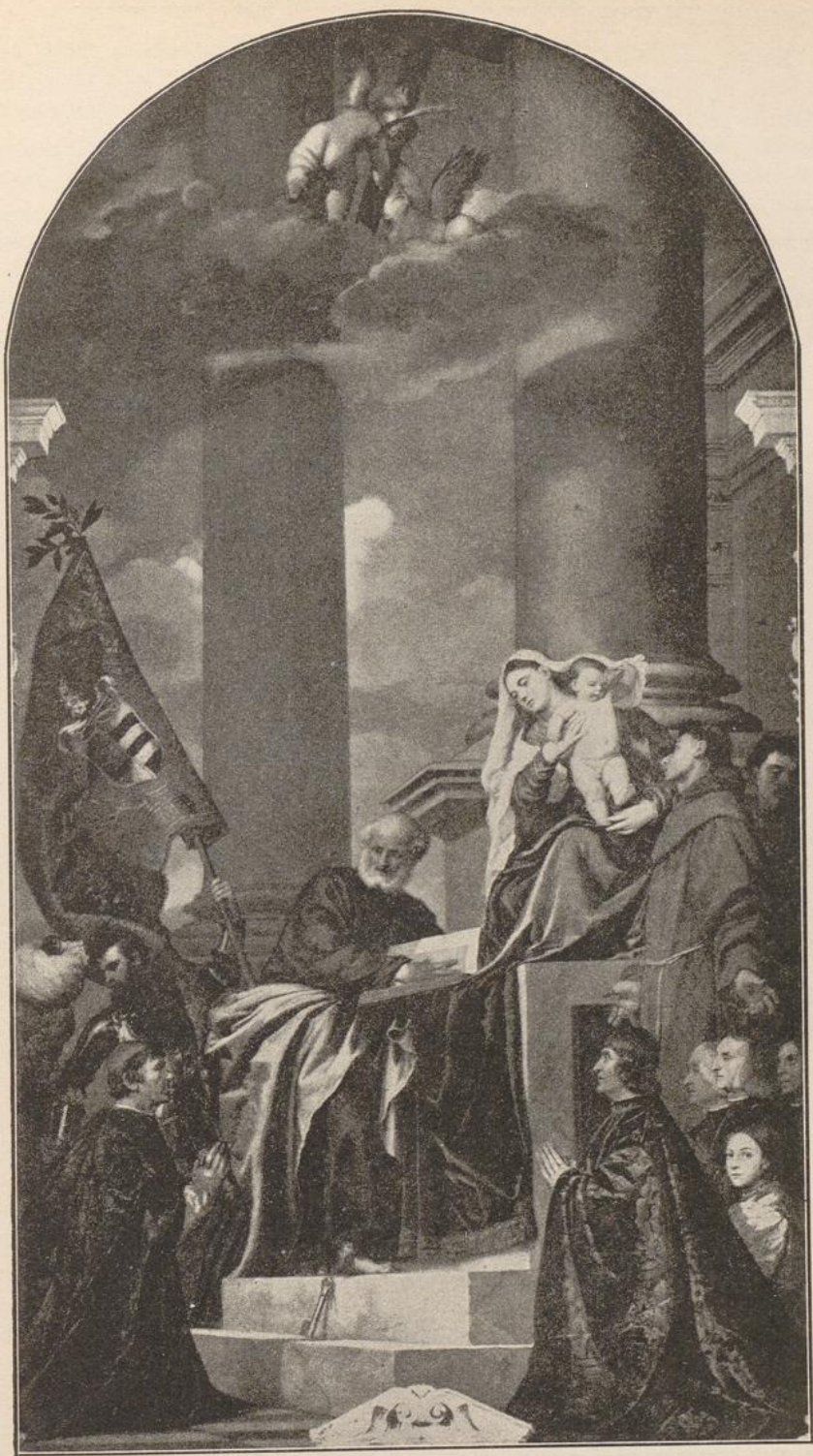


Fig. 294. Die Madonna der Familie Pesaro. Von Tizian.
Venedig, S. Maria dei Frari.

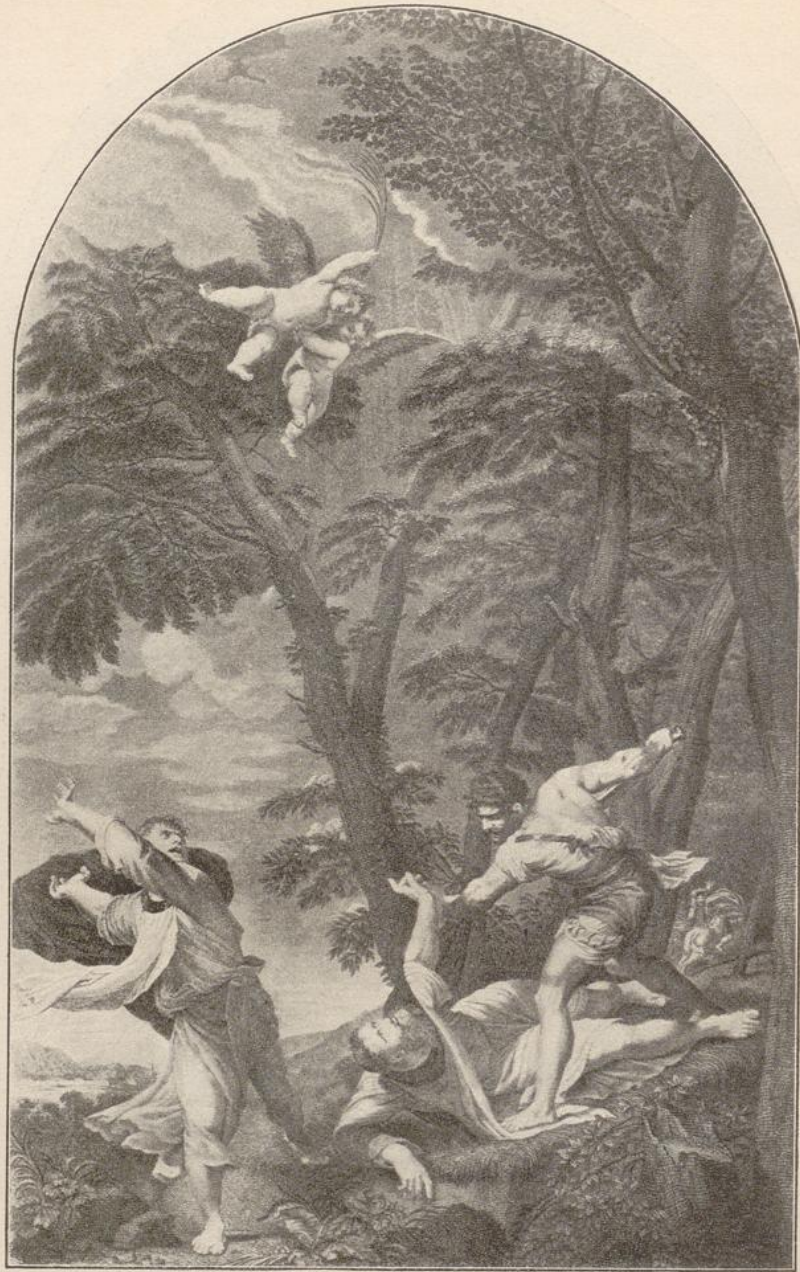


Fig. 295. Die Ermordung des Petrus Martyr. Von Tizian.
Nach einem alten Kupferstich.

einzelne Flecke im Bilde, wie das Gesicht des Heiligen, beleuchtend. Ebenso unheimlich wirkt der rote Schurz des Mörders, welcher sich grell von der Umgebung abhebt. So steigert auch hier die Landschaft und die Farbe wesentlich den Eindruck der Handlung.

In den letzten dreißig Jahren seines Lebens wächst stetig der Ruhm des Meisters. Zu den alten Gönnern in Italien sind die Farnese getreten. Seine Reise nach Rom an den Hof von Papst Paul III. Farnese gleicht einem Triumphzuge. Er wohnt im Vatikan, empfängt das römische Ehrenbürgerrecht, wie vor ihm Michelangelo, und wird als höchste Autorität in der Beurteilung der Kunstwerke anerkannt. Aber auch außerhalb Italiens findet er warme Verehrer. Kaiser Karl V., König Franz, König Philipp II., Kardinal Granvella in Besancon überhäufen ihn mit Günstbezeugungen und werben um seine Werke. Zweimal (1548 und 1550) weilt er, von Kaiser Karl gerufen, in Augsburg; mit Philipp von Spanien steht er in fleißigem Briefverkehr. Man kann nicht sagen, daß das zunehmende Alter die künstlerische Kraft Tizians



Fig. 296. Mittlere Gruppe aus dem Gastmahl des Reichen. Von Bonifazio.
Venedig, Akademie.

abgeschwächt hat. Weitfichtig, wie gewöhnlich Greise, ist er geworden, und daher üben die Bilder aus seiner letzten Zeit, erst in größerer Entfernung betrachtet, die rechte Wirkung, z. B. die schalkhafte Schilderung in der Galerie Borghese, wie Amor von Venus zu seinen Schelmenstreichen erzogen, mit Köcher und Pfeilen ausgerüstet wird. Aber nur eine leichte Abstumpfung des poetischen Sinnes wird bemerkbar, wahrscheinlich durch die derbere Natur der neuen Gönner hervorgerufen. Namentlich Philipp II. zeigte (ähnlich wie der Herzog Alba) in kirchlicher und sinnlicher Hinsicht eine krankhafte Ueberreizung. Tizian war viel zu klug, um dieser schroff gegenüberzutreten und schlug daher in seinen für Madrid bestimmten Gemälden einen gröberen Ton an. Als er die Danaos 1545 für Ottavio Farnese (jetzt in Neapel) malte, verlieh er der anmutigen Frauengestalt einen feinen, poetischen Hauch. Die Verklärung durch Liebessehnsucht spricht aus ihren Zügen. Bei der Wiederholung des Bildes für Philipp II.