BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 1979, HEFT 5

HERBERT VON EINEM

Tizians Grabbild

Vorgetragen am 29. November 1978

MÜNCHEN 1979
VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

Mit einer Tafel

ISSN 0342-5991
ISBN 3 7696 1498 4

© Bayerische Akademie der Wissenschaften München, 1979
Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen
Printed in Germany

I.

Carl Jacob Burckhardt schreibt in einem Brief an Gerhard Meyer-Sichting vom 22. Oktober 1967 aus Venedig: „Wieder stand ich erschüttert vor Tizians letztem Bild, der Grablegung, in der Akademie, diesem tiefsinnigen Einklang mit Tod und Erlösung."[1]

Es handelt sich hier um die sog. „Pietà" der Akademie, nicht eine „Grablegung" – in den Maßen von 3,53 : 3,48 m an Größe nur mit wenigen anderen Werken Tizians vergleichbar.

Die Geschichte dieses Bildes ist nicht völlig durchsichtig.[2] Die einzige Quelle des 16. Jahrhunderts ist die Inschrift am Sockel der mittleren Nische: „Quod Titianus inchoatum reliquit, Palma reverenter absolvit Deoque dedicavit." Aus dieser Inschrift ist mit Sicherheit zu entnehmen, daß Tizian das Bild unvollendet hinterlassen und daß sein Schüler Palma il Giovane es „reverenter" vollendet hat. Merkwürdigerweise heißt es dann weiter: „Deoque dedicavit". Palma also, nicht Tizian hat es „Gott geweiht". Ob Tizian einen Auftrag zu diesem Bild (und von wem?) gehabt hat, oder ob es sich um eine Stiftung Tizians für einen kirchlichen Zweck gehandelt hat, geht aus der Inschrift nicht hervor.

Erst Berichte des 17. Jahrhunderts – Carlo Ridolfi und Marco Boschini[3] – scheinen näheren Aufschluß geben zu können, indem sie das Bild mit Tizians Grab in der Frarikirche in Verbindung bringen. Es war der Wunsch des Künstlers, in S. Maria dei Frari,

---

[1] Carl J. Burckhardt, Briefe aus den letzten Jahren. München 1976, S. 19.

[2] Zur Literatur vgl. G. Moschini-Marconi, La Galleria dell'Accademia, II, sec. XVI. Roma 1962, S. 260ff. – Vgl. ferner Harold E. Wethey, The Paintings of Titian, III. London 1969. Kat. Nr. 86. – Vincenz Oberhammer, Gedanken zum Werdegang und Schicksal von Tizians Grabesbild. Studi di Storia dell'Arte in onore di Antonio Morassi. Venezia 1971. – I. Bruyn, Notes on Titian's Pietà. Album Amicorum I. G. van Gelder. Den Haag 1973.

[3] Carlo Ridolfi, Le Meraviglie dell'Arte. Venezia 1648. Hrsg. von Detlev v. Hadeln 1914. I, S. 206. – Marco Boschini, Le Ricche Minere. Venezia 1664. S. 119.

wo zwei seiner bedeutendsten Bilder, die „Assunta" und die „Madonna Pesaro" ihren Stand hatten, und zwar in der Cappella del Crocifisso bestattet zu werden. Bei dieser „Cappella" handelt es sich nicht eigentlich um eine Kapelle, „sondern um einen Altar in der Mitte der rechten Seitenwand des Kirchenschiffes, auf dem – offenbar seit alters – ein Kreuz verehrt wurde".[4] Die Franziskaner scheinen Tizians Wunsch zunächst zugestimmt zu haben, und zwar unter der Bedingung, daß der Künstler ein Altarbild malte, das an dieser Stelle das alte Holzkreuz ersetzen sollte.

Hierbei scheint es nun aber zu einem Zerwürfnis zwischen Künstler und Mönchen gekommen zu sein. Die Mönche, die die Erinnerung an den „Cristo miraculoso" (wie ihn Jacopo Sansovino nennt), festzuhalten wünschten, scheinen ein Thema gewünscht zu haben, das sich allein auf die alte Weihe des Altares hätte beziehen sollen, also etwa „Christus am Kreuz", „Kreuzigung" oder „Grablegung". Tizian dagegen, der sich schon seit längerer Zeit mit dem Gedanken seines Grabbildes beschäftigt zu haben scheint, muß von Anfang an – einem alten Brauch, den er vermutlich aus seiner Heimat kannte, entsprechend – entschlossen gewesen sein, das Pietàthema zu wählen. Auch dieses Thema in Venedig keineswegs unbekannt, wäre für die Weihe des Altares durchaus denkbar gewesen. Daß seine Wahl auf Tizian selbst, nicht auf einen Auftrag der Mönche zurückgeht, wird aus der kleinen Votivtafel deutlich, die am Sockel der Standfigur rechts lehnt und Tizian und seinen Sohn Ottavio kniend vor einer in den Wolken erscheinenden Schmerzensmutter zeigt.

Das Zerwürfnis mit den Mönchen veranlaßte den Künstler, die Bestimmung über seinen Begräbnisplatz zu ändern. Er verfügte nunmehr, nicht in Venedig, sondern in der Familienkapelle seiner Heimat Cadore beigesetzt zu werden. Aber dazu ist es

---

[4] Oberhammer (vgl. Anm. 2), S. 159. Ein Grundriß der Kirche bei David Rosand, Titian in the Frari. The Art Bulletin, LVIII, 1971, S. 198. – Francesco Sansovino, Venetia Città nobilissima. Venezia 1581, Ausgabe 1663, S. 188 spricht von einem „Cristo miracoloso". Oberhammer, Anm. 11 vermutet, daß dieses Kreuz mit dem großen, sehr bedeutenden Holzkreuz aus dem späten Trecento, das sich jetzt im Kapitelsaal des Klosters befindet, identisch sei.

nicht gekommen. Als er am 27. August 1576 ein Opfer der damals in Venedig wütenden Pest geworden war, wurde ihm auf Anordnung der Signoria sein Grab, seinem ursprünglichen Wunsche gemäß, in der Cappella del Crocifisso der Frarikirche bereitet.[5]

Das unvollendet gebliebene Pietàbild ist aber auch nach seiner Vollendung durch den jüngeren Palma niemals auf sein Grab gekommen – die Mönche müssen also bei ihrer Ablehnung geblieben sein. Erst 1852 wurde ihm über seinem Grabe ein allzu pompöses Monument errichtet. Palma stiftete Tizians Bild der Kirche S. Angelo. Nach Abbruch dieser Kirche 1814 wurde es als staatlicher Besitz in die Akademie überführt.

Maltechnische Untersuchungen und Röntgenaufnahmen anläßlich der Restaurierung von 1954 haben weitere Erkenntnisse über die Geschichte des Bildes gebracht.[6] Erwiesen ist nunmehr, daß ein bereits vorhandenes kleineres Gemälde durch das Anfügen von Leinwandstücken nach allen Seiten vergrößert worden ist. Aus den Röntgenaufnahmen geht hervor, daß das Gemälde der Mitte bereits die Zweifigurengruppe einer Schmerzensmutter mit dem toten Sohn und die Gestalt eines knienden Greises enthalten hat – zwischen ihnen ein Männerkopf, dessen Bedeutung freilich unklar bleibt –, ferner, daß die Vergrößerung und thematische Ausweitung Tizians Werk sind, an dem er, wie die zahlreichen, übereinander gelagerten Farbschichten zeigen, bis zuletzt selbst gearbeitet haben muß. Bei der Arbeit des Palma il Giovane handelt es sich also allein um die Ausführung noch unvollendeter Teile der vergrößerten Fassung. Auch der Engel mit der brennenden Fackel ist nicht erst, wie man nach Ridolfi denken könnte, von Palma hinzugefügt worden.[7] Wie aber die klei-

---

[5] Vgl. Anonimo del Tizianello, Breve compendium della vita del famoso Titiano Vecelli di Cadore. Venezia 1622: „Morì finalmente il gran Titiano di età d'anni 99 e fu sepolto nella Chiesa dei Frari di Venetia, chiamata la Ca' Grande all'Altare del Crocifisso, benchè havesse morendo ordinato di dover esser sepolto nella Chiesa Archidiaconale della sua Patria, nella sudetta Cappella della sua vera Famiglia, ma ciò non segui perche s'interpose una mortifera pestilenza, che non lasciò esseguire in questo l'ordinatione di lui." – Vgl. ferner Ridolfi, I, S. 269 (vgl. Anm. 3).

[6] Vgl. hierzu Moschini-Marconi, Oberhammer, Bruyn (vgl. Anm. 2).

[7] Oberhammer (vgl. Anm. 2), S. 160.

nere Erstfassung zu datieren ist (wohl in die 50er Jahre),[8] was ihre Bestimmung war, was Tizian zur Vergrößerung veranlaßt hat, und wann er mit der späten Fassung begonnen hat, muß immer noch offen bleiben, doch liegt der Gedanke nahe, daß schon die kleinere Fassung im Hinblick auf das eigene Grab begonnen worden ist. Vasari, der 1566 Tizian in seiner Werkstatt aufgesucht hat, und in seiner Vita Tizians von 1568 mehrere noch unvollendete Werke aus Tizians Spätzeit aufführt, nennt das Bild nicht.[9] Allein aus dieser Tatsache darf geschlossen werden, daß die vergrößerte Fassung damals noch nicht begonnen worden war, also erst dem letzten Jahrzehnt von Tizians Schaffen angehört.

Wir wollen diesen noch ungelösten Fragen der Geschichte des Bildes nicht weiter nachgehen, sondern versuchen, der großartigen gedanklich- dichterischen und bildnerischen Einheit, wie sie uns in dem fertigen Werk vor Augen steht, gerecht zu werden.

II.

Im Halbdunkel, von Lampen- und Fackelschein beleuchtet, nimmt eine monumentale, aus Steinblöcken geschichtete Wand den Hintergrund des Bildes ein. In der Mitte vor ihr eine rundbogige Nische, die von mächtigen toskanisch-dorischen Pilastern gerahmt wird. Ihr krönender Dreiecksgiebel wird von drei gewaltigen Schlußsteinen durchbrochen. In den Zwickeln trompetenblasende geflügelte Genien. In der Wölbung der Nische leuchtet ein Goldmosaik auf: der Pelikan, der seine Brust zerfleischt, mit seinen Jungen. Auf dem Giebel brennen sieben Lampen. Links werden die Blätter eines Feigenbaumes sichtbar.

In der Nische sitzt Maria als Schmerzensmutter, den Leich-

---

[8] Vgl. Johannes Wilde, Besprechung von Theodor Hetzer, Tizian, Geschichte seiner Farbe. Zeitschrift für Kunstgeschichte, VI, 1937, S. 54 und Bruyn (vgl. Anm. 2), S. 68.

[9] Giorgio Vasari, Le Vite de' piu eccellenti architettori, pittori e scultori italiani, Firenze 1568, ed. Gaetano Milanesi, VII, Firenze 1881, S. 459.

nam ihres Sohnes in ihrem Schoß. Ihre Rechte hält die Rechte Christi, mit ihrer Linken richtet sie den Leichnam auf. Ihr Antlitz ist dem Toten zugewandt. Links und rechts der Nische zwei Statuen auf Löwensockeln: links Moses mit den Gesetzestafeln und einem Stab, rechts die hellespontische Sibylle mit Kreuz und Dornenkrone. An den Sockeln die Namen der Statuen. Über ihnen schwer lesbare griechische Inschriften.

Vor der Pietàgruppe rechts kniet ein Greis und faßt die herabhängende Linke Christi. Auf der linken Seite stürzt laut klagend mit ausgebreiteten Armen und aufgelöstem Haar Magdalena nach vorn. Zu ihren Füßen ein geflügelter Putto mit Salbgefäß.[10] Ein anderer mit brennender Fackel schwebt rechts über der Pietàgruppe. Am Sockel der hellespontischen Sibylle lehnt die schon genannte kleine Votivtafel.

Die Farben der Figuren – dunkles Grün der Magdalena, Rot des Greises, stumpfes Blau und Rot der Gottesmutter – wachsen mit den braunen und grauen Tönen der Architektur, dem Gold des Mosaiks und dem Dämmerlicht der Kerzen und Fackel zu einer ins Irreale entrückten Harmonie zusammen.

III.

Tizian, der Maler großer dramatischer Geschehnisse aus Sage, Mythologie, biblischer Geschichte, Heiligenlegende und zeitgenössischer Geschichte, hat die venezianische Malerei aus der Gebundenheit des Mittelalters, die selbst sein Lehrer Giovanni Bellini noch nicht völlig hatte überwinden können, und weit über Giorgione hinaus in eine neue Welt der Freiheit, Weiträumigkeit und der großen Bewegung geführt, ohne freilich die Grundlagen der auch ihm noch heiligen Überlieferung antasten zu wollen.

Seine „Assunta"[11] in der Frarikirche prägt mit bisher uner-

---

[10] Jürg Meyer zur Cappellen, Überlegungen zur „Pietà" Tizians. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, XXII, 1971, S. 128 möchte hier den „eucharistischen Kelch" sehen. Einfacher ist freilich die Deutung auf das Salbgefäß der Magdalena.

[11] Wethey (vgl. Anm. 2), III, Cat.Nr. 14 Pl. 18.

hörter Kraft sinnlicher Vergegenwärtigung eines übersinnlichen Geschehens das überkommene Thema der Himmelfahrt Mariae ins Dramatisch-Bewegte um. Die Bildfläche wird zum Bildraum. Sie wird von einer großen Bewegung der Körper durchströmt, die auf den Kirchenraum übergreift und ihn mit ihrer gewaltigen Gegenwart zu erfüllen scheint – die Franziskanermönche sind denn auch vor dieser ihnen ungewohnten Realität zurückgeschreckt und haben zunächst die Annahme des Gemäldes verweigert.

Bei der „Pesaro-Madonna",[12] ebenfalls in der Frarikirche, gibt Tizian anstelle des bildparallelen Schemas der Sacra Conversazione und der in Venedig beliebten Votivtafeln eine asymmetrische Anlage, auch hier ein weiter Raumatem, Gegenbewegung von den Seiten und von oben und unten. Sie verwandelt die mit dem frommen Betrachter rechnende Repräsentation in ein vom Betrachter unabhängiges Raumgeschehen.

Von diesen Werten, die Tizians Kunst im Vergleich zu seinen Vorgängern ganz allgemein auszeichnen, und auf denen sein Ruhm und seine geschichtliche Bedeutung beruhen, gibt das Spätwerk der „Pietà" nichts preis. Dennoch ist alles anders. Dieses Besonderen gilt es nun, inne zu werden.

IV.

Das Thema der Passion spielt in Tizians frühem Werk mit wenigen Ausnahmen (Dornenkrönung, Ecce Homo, Grablegung) nur eine geringe Rolle. Seit den 50er Jahren mehren sich die Beispiele. Zu den genannten Themen kommen Gethsemane, Christus an der Säule, Kreuztragung, Christus am Kreuz, Schmerzensmann und Mater Dolorosa – dabei ist deutlich, daß diese Spätwerke nicht allein vom Auftraggeber her verstanden werden dürfen, sondern daß es sich hier um Schöpfungen handelt, denen ein Bekenntnischarakter nicht abgesprochen werden kann. Wo an alte Motive angeknüpft wird, ist der künstlerisch-mensch-

---

[12] Wethey (vgl. Anm. 2), III, Cat.Nr. 55 Pl. 28.

liche Gehalt persönlicher geworden. Auch die erste Fassung der „Pietà" mit dem Greis zu Füßen der Gottesmutter gehört bereits der neuen Phase an.

„Die Grablegung" des Prado und die Münchner „Dornenkrönung", späte Wiederholungen früherer Bilderfindungen, mögen den Ausdruckswandel des späten Tizian verdeutlichen.

Die „Grablegung" des Louvre[13] aus den 20er Jahren ist im Bilde des Prado (1559 im Auftrag Philipps II. für den Escorial geschaffen)[14] neu gefaßt worden. Tizian gibt die Bildparallelität, auf der die große kompositorische Leistung des früheren Bildes beruht, preis, behält aber das Breitformat bei. Der Sarkophag wird übereck gestellt. Der Leichnam Christi wird stärker verkürzt. Die Figur rechts vorn wird zur Rückenfigur. Neu eingefügt wird die Klagefigur der Magdalena, die bereits das Motiv der Magdalena der letzten „Pietà" vorausnimmt.

Diese Veränderungen bedeuten zunächst eine Steigerung und Intensivierung des Dramatischen ins Leidenschaftlich-Bewegte. Die Thematik der Klage wird durch die Magdalena verstärkt. Dennoch bleibt das Geschehen durch die stärkere Verschmelzung von Figur und Raum und vor allem durch die Irrationalität der Farbgebung der Wirklichkeit wie entrückt. Durch die Reliefs am Sarkophag (Kains Brudermord, Opferung Isaaks) wird die historische Szene ins Symbolische ausgeweitet.

Noch tiefer greifend ist die Umgestaltung der „Dornenkrönung" des Louvre[15] in dem Münchner Bild des gleichen Themas.[16] Das Münchner Bild ist möglicherweise ohne Auftrag entstanden und wurde nach Tizians Tod von Tintoretto erworben. Die Komposition ist im ganzen übernommen worden. Die künstlerische Durchführung ist aber von Grund auf anders. Statt der Pathetik des herkulisch gebauten Christus im Louvrebild (nach dem Vorbild des „Laokoon") bei ähnlichen Bewegungsmotiven die Wendung ins Stille: Verstummen in Ergebung. Die Henkergestalten des früheren Bildes sind in dem Münchner Bild wie entkörperlicht. Anstelle des hellen Lichtes, in dem die schwere

[13] Wethey (vgl. Anm. 2), III, Cat.Nr. 36 Pl. 75.
[14] Wethey (vgl. Anm. 2), III, Cat.Nr. 37 Pl. 76.
[15] Wethey (vgl. Anm. 2), III, Cat.Nr. 26, Pl. 132 und 134.
[16] Wethey (vgl. Anm. 2), III, Cat.Nr. 27 Pl. 133 und 135.

Rustikaarchitektur mit der Büste des Kaisers Tiberius zu voller Wirkung kommt, nächtliches Dunkel, das von dem Schein der flackernden Lampen beleuchtet wird, nicht aber als Beleuchtungseffekt, sondern als unheimliches Vibrieren, das sich dem ganzen Bilde mitteilt. Der Veränderung des Bildgefüges entspricht die Veränderung der Farben: die Körper werden nahezu aufgelöst in den, wie Dagobert Frey gesagt hat, „schillernden Lichtern, im Flackern der auflodernden Fackel, im unklaren Dunkel des Raumes, in den fast gespenstischen graublauen Tönen der im Abendschein aufleuchtenden Wolken im Durchblick des Bogens".[17] Das individuelle Geschehen ist zu einer Bildbewegung von fast abstrakter Bedeutung gesteigert worden, die dem grausigen Thema eine höchste Vergeistigung abgewinnt. Die Kraft sinnlicher Vergegenwärtigung hat – das darf nicht übersehen werden – nicht nachgelassen. Aber sie führt den Künstler im Alter in einen Bereich, der über die sinnliche Gegenwart weit hinausreicht.

Geistig (in dem Tiefsinn der Deutung des biblischen Geschehens) und formal (in Komposition, vor allem in der Farbgestaltung) steht dem Grabbild die „Verkündigung" in S. Salvatore in Venedig (vor 1566) am nächsten. Tizian hatte das Thema der Verkündigung schon mehrfach gestaltet. In dem frühen Bild des Domes zu Treviso (um 1519) kommt es dem Künstler vor allem auf Raumbewegung an – wie die Bildfläche von ihr durchströmt wird, wie die Bewegungen der Körper durch sie bestimmt werden. Alles ist von großer Wirklichkeitsnähe: die Architektur, Maria in kostbarem Kleid, der Engel in seinem Bewegungsmotiv. Aber das Geheimnis der Verkündigung ist noch kaum das eigentliche Thema des Künstlers. Der Engel ist nicht viel mehr als ein Putto, die Himmelserscheinung nicht auf Engel und Maria bezogen. – In dem Bild der Scuola di San Rocco in Venedig (ca. 1530) wird die Raumbewegung des frühen Bildes aufgegeben. Wir sehen Tizian (nunmehr den Sechzigjährigen) bereits auf dem Wege zu dem Spätwerk. Statt der Raumdiagonale die durch die Balustrade betonte Bildparallelität. Hier nun wird – ein wichtiger

---

[17] Dagobert Frey, Das religiöse Erlebnis bei Tizian. Jahrbuch der Berliner Museen, I, 1959, S. 256f.

Schritt auf das Spätwerk zu – das Schwergewicht auf das geistige Geschehen gelegt. Der Engel, nun eine große Gestalt, schwebt lautlos von oben herab. Maria neigt sich ihm entgegen, ohne ihn aber anzusehen. Der Strahl, in dem die Taube herabkommt, verbindet sich mit der Gebärde des Engels und berührt Antlitz und Hände Mariens. – Wie weit aber geht das Bild in S. Salvatore über dieses Bild noch hinaus und zwar deutlich in Richtung auf das Grabbild! Raum und Fläche werden nunmehr zu völliger Bildeinheit verwoben. Vorn zwei Stufen, die den Betrachter in Distanz halten sollen und zugleich das heilige Geschehen erhöhen. Der Himmelsbote kommt eilenden Schrittes in den Raum des Irdischen und neigt sich anbetend vor Maria (ikonographisch ein neues Motiv). Maria, von ihrem Betpult zurückfahrend, sucht sich durch den vorgehaltenen Schleier vor der Gewalt der himmlischen Erscheinung zu bergen (ebenfalls ein neues, der Antike entlehntes Motiv). Der Himmel ist geöffnet: die Taube schwebt herab, Engelscharen verneigen sich. Ohne Trennung gehen Natürliches und Übernatürliches ineinander über. Es ist das Mystische des Vorgangs, das der greise Künstler zur Darstellung zu bringen sucht. Im Farbstil – dem Ineinanderverweben der Farben – sind wir dem Grabbild bereits ganz nah. Die Farbe dient in keiner Weise mehr der Gegenstandsbezeichnung. Das Bild leuchtet in einem tiefen bis zum Braunschwarzen sich steigernden Goldbraun, das den Gedanken an eine konkrete Situation nicht mehr aufkommen läßt.

Nunmehr wenden wir uns wieder dem Grabbild zu.

In seinem Grabbild geht Tizian von einem repräsentativen Altarbildtypus aus, der ihm von seinem Lehrer Giovanni Bellini, aber auch von anderen Künstlern her geläufig war und dem er selbst in kühner Eigenwilligkeit bereits in der schon genannten „Madonna Pesaro" gefolgt war: der Einbettung des Figürlichen in einen architektonischen Rahmen, wobei der Architektur eine gewichtige Rolle für die Hoheit und repräsentative Würde des Bildes zukommt. Man braucht nur an Giovanni Bellinis Altartafel in S. Zaccaria[18] zu denken, um die Bedeutung der Archi-

[18] Stefano Bottari, Tutta la Pittura di Giovanni Bellini, II. Milano 1963, Tav. 86.

tektur für die Feierlichkeit der „Sacra Conversazione" zu ermessen. Ähnlich schon – mit dem vergleichbaren Thema der schmerzhaften Mutter Gottes und dem anbetenden Stifter – die Altartafel des Piero della Francesca in der Mailänder Brera,[19] vielleicht das großartigste Vorgängerwerk von Tizians Grabbild.

Es scheint nun aber, daß Tizian nicht auf diese kühnen und in der Öffnung der Architektur nach vorn die Grenzen mittelalterlicher Formgewohnheiten durchbrechenden Schöpfungen zurückgegriffen hat, sondern als Ausgangspunkt einen älteren Bildtypus erkennen läßt (ohne daß freilich von individueller Berührung gesprochen werden dürfte): das Fresko vermutlich des Paolo da Brescia in der Chiesa di S. Cristo in Brescia[20] mit dem gleichen Thema der Pietà darf als eine Art Vorstufe zum Vergleich herangezogen werden. Von ihr aus ist es jedenfalls möglich, nicht allein die natürliche und selbstverständliche Erweiterung des Bildtypus durch den Meister der Hochrenaissance, sondern auch den individuellen Gehalt von Tizians Spätwerk näher zu kennzeichnen.

Bei Paolo da Brescia die genaue Abstimmung von Architektur und Figuren. Die Gruppe der Pietà in dem geöffneten Mittelraum eines Kirchengebäudes, überhöht durch Rundbogen und Dreiecksgiebel. Zu seiten die Heiligen vor den geschlossenen Außenwänden des Querhauses. Architektur und die als lebend gegebenen Figuren sind in das flächig dekorative Kompositionsschema gleichgewichtig eingespannt. Der Betrachter wird in strenger Distanz gehalten.

In Tizians Bild bei einem ganz anderen Grad von Realität durch die Nischenarchitektur eine ungeheure Konzentration zur Mitte hin. Mit ihr in dramatischer Spannung die diagonale Anlage der Figuralkomposition. Monumentale Ruhe der Architektur und leidenschaftliche Bewegung der Figuren fügen sich zu geheimnisvoller Einheit zusammen. Dabei wird durch das Licht, das in der Dunkelheit aufleuchtet, das Geschehen – das ist für den Altersstil des Künstlers charakteristisch – über die Sphäre der Wirklichkeit hinausgehoben.

---

[19] Piero Bianconi, Tutta la Pittura di Piero della Francesca, Milano 1957, Tav. 166. – Vgl. ferner Lavin, The Altar of Corpus Domini in Urbino. Art Bulletin 1947.

[20] Vgl. Gaetano Panazza, Un'Opera nuova di Paola da Brescia. Studi di

Die Komposition muß von rechts her „in Gegenstellung gewohnten Lesens“[21] aufgefaßt werden. Die Bildbewegung setzt mit dem knienden Greis ein und führt über die Pietàgruppe zu Magdalena und der Mosesstatue. In Magdalena bricht sie nach außen gleichsam in den Raum des Betrachters. Durch die Wendung Mariens und die Schräge des nach rechts gelagerten heiligen Leichnams löst die Pietàgruppe aber eine Gegenbewegung aus, die von dem Engel mit der brennenden Fackel und der Sibylle aufgenommen wird, freilich nur als Gegenbewegung gegenüber der Hauptbewegung Gewicht hat. Die mächtige Nische stellt die durch die Diagonale und die etwas seitlich verschobene Gruppe der Pietà gefährdete Mitte wieder her und sichert der Pietàgruppe ihren Rang als Zentrum der Komposition. Die komplizierte und in ihrer Dynamik zunächst beunruhigende Komposition wird durch diese Wiederherstellung der Mitte zu monumentalem Ausgleich gebracht.

Tizian gibt weder ein reines Historien- noch ein reines Repräsentationsbild, wie es die Darstellungen der Sacra Conversazione und die Votivtafeln sind, sondern eine Vereinigung beider. Das historische Thema der Beweinung erhält durch die Architektur und die dem historischen Thema nicht zugehörigen Statuen des Moses und der Sibylle den Charakter der Zeitenthobenheit. Durch die leidenschaftliche Klagefigur der Magdalena wird die feierliche Repräsentation aber in die Dimension des historischen Ereignisbildes zurückgeholt. Jedoch hat der zeitlose Symbolcharakter den Vorrang. Er spricht auch aus allen Einzelheiten.

Die Architektur mit Gewölbemosaik, Zwickelreliefs und Statuen zur Seite ist in ihrer Zuordnung zur Gottesmutter nicht allein monumentaler Rahmen, sondern muß wohl auch als Abbild der Kirche verstanden werden, wie ja seit alters in theologischer Literatur und bildender Kunst Maria und Kirche aufeinander bezogen wurden.[22] Die Darstellung des Gewölbemosaiks – der Pelikan, der seine Brust zerfleischt, um seine Jungen zu ernähren – ist ein altes Sinnbild des Opfers von Golgatha und hier

---

Storia dell'Arte in onore di Antonio Morassi. Venezia 1971, S. 55, Abb. 11.

[21] Oberhammer (vgl. Anm. 2), S. 157.

[22] Vgl. hierzu Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting. Cambridge, Mass. 1953, I, S. 179ff. – Rosand (vgl. Anm. 4), S. 212.

mit Bezug auf die Pietà ein symbolischer Hinweis auf die Heilswirkung des heiligen Blutes. Die Engel in den Zwickeln mit ihren Trompeten künden den Triumph über den Tod. Die Gruppe der Schmerzensmutter ist als lebendig und gegenwärtig gedacht, auf ihrem Sockel aber zugleich dem Raum der Wirklichkeit wie ein Kultbild entrückt und der sakralen Architektur zugehörig. Hier nun mag die Erinnerung an ein Schnitzwerk in Tizians Heimat mitsprechen, das dem Künstler vielleicht den Anstoß zu seiner Themenwahl gegeben hat.[23]

Die Statuen zu seiten sind auf ihren Sockeln eindeutig als Skulpturen gedacht, aber sie sind von einer geheimnisvollen Lebendigkeit, als ob sie dem Leben angehörten. Moses mit den Gesetzestafeln repräsentiert den Gottesbund des Alten Testamentes, der im Neuen Testament durch Christus erneuert worden ist. Der Stab in seiner Linken – ein keineswegs häufiges Emblem – erinnert an Gottes Wort zu Moses: „Siehe, ich will daselbst stehen vor dir auf einem Fels in Horeb; da sollst du den Fels schlagen, so wird Wasser herauslaufen, daß das Volk trinke“[24] – ein alttestamentlicher Hinweis auf die Öffnung der Seitenwunde und ein erneuter Hinweis auf die Heilswirkung des Erlöserblutes, für die Pietàdarstellung ein tiefsinniges Gleichnis. Die hellespontische Sibylle hat nach den „Oracula Sibyllina“ den Kreuzestod geweissagt: „O selig Holz, an dem der Gott ausgespannt war.“[25] Mit ihren Rechten weist sie auf das Kreuz.[26] Auf ihrem Haupt die Dornenkrone. Ihr verklärtes, an Leonardo erinnerndes Lächeln bringt in die Klageszene einen versöhnenden, fast heiteren Klang. Auch hier eine keineswegs übliche Darstellung von ganz persönlichem Tiefsinn. Die Löwenköpfe der Sockel mögen an den Salomonischen Thron erinnern.[27] Im Hinblick auf die Thematik des Grabbildes darf man aber auch an

---

[23] Vgl. dazu Frey (vgl. Anm. 15), S. 260.

[24] 2. Moses, 17, V. 6.

[25] Vgl. hierzu Wilhelm Vöge, Jörg Syrlin d. Ä. und seine Bildwerke, II. Stoffkreis und Gestaltung. Berlin 1950, S. 163.

[26] Nicht unmöglich, daß hier auf den „Cristo miracoloso“ (vgl. Anm. 4) angespielt werden soll.

[27] So Laurie Schneider, A Note on the Iconography of Titian's Last Painting. Arte Veneta, XXIII, 1969, S. 218.

das Offertorium der Totenmessen erinnern: „Libera animas omnium fidelium defunctorum de ore leonis".[28] Die schwer lesbaren Inschriften über Moses und der Sibylle müssen wohl als Anfang je eines Satzes gedeutet werden: „ΜΟΥΣΗΣ ΙΕΡΟΝ" „Moses hat das Heiligtum (begründet)". „ΘΕΟΣ ΑΝΟΣ ΕΝΕ-ϹΤΙΚΗ": „Gott ist Mensch geworden".[29] Das Gegenüber von Gesetzestafeln und Kreuz erinnert außerdem an das „sub lege" und „sub gratia".

Magdalenens stürmischer Auftritt ist vor allem Klage, mit der in die kultbildhafte Stille der Schrei des Entsetzens dringt, doch aber auch Aufruf zur Compassio, an den Betrachter gewandt, durch den er einbezogen, wenn auch nicht unmittelbar angesprochen wird. Der vor der Gruppe kniende Greis ist schwer zu identifizieren. Ist es Josef von Arimathia oder Nikodemus? Beide gehören zu den historischen Szenen der Kreuzabnahme, Beweinung und Grablegung.[30] Oder ist es Hieronymus,[31] der gerade in Venedig (wie zahlreiche Bilder beweisen) als Büßer verehrt wurde, und in einem bewegenden Bild des Carpaccio mit Hiob zu seiten des Schmerzensmannes dargestellt worden ist?[32] Die Benennung als Hieronymus ist am überzeugendsten.[33] Sie ist zuerst 1674 von Boschini ausgesprochen worden.[34] Zweifellos haben wir hier aber ein Selbstbildnis Tizians vor uns – das ergreifende Selbstzeugnis des greisen Künstlers, der – als Büßer

---

[28] Kat. der Tizianausstellung, Venezia 1935 und Oberhammer (vgl. Anm. 2), S. 160.

[29] So nach mündlicher Auskunft an Georg Graf Vitzthum der Göttinger Altphilologe Max Pohlenz. – Bei Wethey (vgl. Anm. 2), S. 122 und Meyer zur Capellen (vgl. Anm. 10), S. 129, Anm. 12 ist irrtümlich von „Heiligtum der Musen" die Rede. Das wäre ohne jeden Sinn und beruht auf einem Mißverständnis des Namens Moses. – Die Inschriften nach dem Stich bei Zanotto, Pinacoteca . . . Veneta. Venezia 1834.

[30] Vgl. hierzu Wolfgang Stechow, Joseph of Arimathia or Nicodemus? Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich. München 1963 (hier aber Tizians Bild nicht erwähnt).

[31] So schon der Katalog der Tizianausstellung, Venezia 1935.

[32] New York. Metropolitan Museum.

[33] Oberhammer (vgl. Anm. 2), S. 160 weist daraufhin, daß Palma il Giovane die Gestalt als Hieronymus in seiner „Pietà" der Sala del Santo des Palazzo Ducale übernommen hat.

[34] Vgl. Anm. 3.

aufgefaßt – mit seiner Hand die herabgesunkene Hand des Erlösers faßt und um Gnade bittet. Hier ist (worauf ja auch die Erstfassung und das Votivtäfelchen deuten) die Konzeption des Werkes zu suchen, das sich erst später zu dem größeren Ganzen entwickelt hat. Wie Magdalena den Betrachter zur Compassio aufruft, so soll sich der Betrachter mit Hieronymus identifizieren und wie er den heiligen Leichnam berühren.

Tizians Grabbild zeichnet sich, um noch einmal auf das Formganze zu kommen, durch Kühnheit der Komposition, freies Schalten mit Formanregungen der Bildüberlieferung, endlich – und dies besonders – durch die Souveränität seiner Farbgestaltung aus. Die Diagonalität der Komposition ist der Pesaro-Madonna vergleichbar.[35] Doch tritt als etwas Neues und Bestimmendes die Spannung zwischen der Diagonale des Figurenaufbaus und der betonten Vertikale der Monumentalarchitektur hinzu. Die Komposition des früheren Werkes nimmt auf die Stellung des Altares im linken Seitenschiff der Frarikirche Rücksicht.[36] Der Andächtige, vom Westen her kommend, schreitet gleichsam auf die Madonna zu. Auch der hl. Petrus ist ihm zugewandt. Das Grabbild dagegen zwingt den Betrachter zu reinem Gegenüber. Die Meinung, daß das Bild auf ein Geschehen außerhalb der Darstellung, nämlich auf die Assunta des Hochaltares der Frarikirche, bezogen werden müsse, ist vom Inhaltlichen wie vom Formalen aus gleich unhaltbar.[37] Was haben Pietà und Aufforderung zur Compassio mit dem Jubelthema der „Assunta" zu tun! Außerdem ist die Hochaltarzone durch eine große Schranke mit nur schmalem Durchgang in der Mitte vom Hauptschiff getrennt.[38] Erst der Barock sollte den kirchlichen Einheitsraum schaffen. Die Diagonale des Grabbildes muß also allein

[35] Auch wenn, wie Staale Sinding-Larsen, Titian's Madonna di Ca'Pesaro and its Historical Significance (Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam pertinentia, Roma 1962) recht haben sollte, daß die Säulen erst 1669 hinzugefügt wären. Diese These hat aber mit Recht Erik Forssman, Über Architekturen in der venezianischen Malerei des Cinquecento, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, XXIX, 1967, S. 138, Anm. 5a abgelehnt.

[36] Vgl. den Grundriß der Frarikirche bei Rosand (vgl. Anm. 4), S. 198, Abb. 2. Die Pesaromadonna eingezeichnet als D.

[37] So Meyer zur Capellen (vgl. Anm. 10), S. 120ff.

[38] Vgl. Rosand (vgl. Anm. 4), Abb. 4.

aus dem Gefüge des Bildganzen erklärt werden. Wenn Magdalena durch die Heftigkeit ihrer Gebärde die vordere Bildgrenze zu durchstoßen scheint, so wird diese Grenze doch aber durch die Gegenbewegung des knienden Hieronymus und die Bildparallelität der Nische streng gewahrt. Die Unverletzlichkeit der Bildfläche ist ein Gesetz, das auch für den späten Tizian unübertretbar war. Die Spannung zwischen Bewegungsfreiheit und tektonischer Bindung könnte aber nicht stärker sein.

In der Architektur wie in den Gestalten werden in freier Weise Formmotive verschiedenster Art verarbeitet – aber so, daß auch hier das Gesetz des Ganzen die Form des Einzelnen bestimmt. Die rundbogige Nische spiegelt das Erlebnis zeitgenössischer oberitalienischer Architektur wider, wie es schon aus der „Dornenkrönung" von 1542 im Louvre erkennbar wird. Insbesondere darf hier an Sanmichelis veroneser Bauten, die Porta Palio und den Palazzo Bevilaqua[39] gedacht werden. Auch das rustizierte Portal mit dem Dreiecksgiebel in Serlios „Regole Generali" von 1537 ist vergleichbar.[40] Die Gruppe der Pietà weckt die Erinnerung an nordische Vesperbilder, wie sie als Import, aber auch durch Wanderkünstler in Italien Verbreitung gefunden hatten,[41] und wie sie Tizian wahrscheinlich aus seiner Heimat geläufig waren. Es ist das erste Mal, daß sie als Motiv in Tizians Werk auftaucht. Daß eine Beziehung zu Michelangelos Gruppe in St. Peter besteht, wie Panofsky annimmt, ist dagegen unwahrscheinlich.[42] Bei der hellespontischen Sibylle liegt es nahe, an Michelangelos „Schmerzensmann" in S. Maria sopra Minerva in Rom zu denken, von dem Tizian einen Abguß besaß.[43] Hier das Übergreifen des Armes und die Gegenbewegung des Hauptes. Auch die Haltung des Kreuzes ist ähnlich. Bei Moses ist das Motiv, wie der Prophet über den einwärts gewandten Arm hin-

---

[39] Forssman (vgl. Anm. 34), Abb. 71.

[40] Forssman (vgl. Anm. 34), Abb. 75.

[41] Vgl. Werner Körte, Deutsche Vesperbilder in Italien. Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Biblioteca Hertziana, I, 1937 und Frey (vgl. Anm. 15), S. 258.

[42] Wie es Erwin Panofsky, Problems in Titian. New York 1969, S. 26, annimmt.

[43] Panofsky (vgl. Anm. 42), S. 26.

wegschaut, dem sitzenden Moses des Juliusgrabmals vergleichbar. Näher steht freilich Donatellos „Abraham" vom florentiner Campanile.[44] Es darf nicht vergessen werden, daß ihm Donatellos Spätstil von der Johannesfigur der Kapelle der Florentiner in der Frarikirche[45] vertraut sein mußte. Wie Donatellos Figuren der Spätzeit bei allem Reichtum der Bewegung in strengem Umriß gebannt sind, gerade das mußte Tizians Intention für seinen Moses entgegenkommen. Die Pathosfigur der Magdalena hat einen Stammbaum, der bis in die Antike zurückreicht.[46] Hier genügt es aber, auf Tizian selbst zu verweisen, der bereits in seinen beiden Grablegungen von 1559 und circa 1570[47] der Magdalena eine ähnliche Haltung gegeben hat. Auch an die hl. Margarete mit dem Drachen[48] aus der Mitte der 60er Jahre kann gedacht werden. Doch schon in dem verbrannten Altarbild der „Ermordung des Petrus Martyr"[49] von 1528–1530 begegnet bei dem fliehenden Begleiter das Motiv. Gerade diese Figur darf herangezogen werden, weil sie im Bildganzen vergleichbar ist: der Ausbruch aus dem Bild wird mit größter Energie aufgefangen, die Bildeinheit also streng gewahrt. Für die demütige Gebärde des knienden Hieronymus kann als nächstverwandt an den anbetenden Kaiser der „Gloria"[50] von 1551–1554 erinnert werden.

Zum Schluß mag es gestattet sein, von Tizians Bild einen Blick auf eine der letzten plastischen Schöpfungen Michelangelos zu lenken: die Pietà des Florentiner Domes (die Tizian aber nicht selbst gekannt hat). Beide Werke sind für das eigene Grabmal geschaffen und als Selbstbekenntnisse im höchsten Sinn aufzufassen. Beide Werke machen deutlich, wie sehr die alten religiösen Gehalte bei diesen Künstlern noch lebendig sind und von ihnen

---

[44] Horst W. Janson, The Sculpture of Donatello, I. Princeton 1967, Pl. 43.

[45] Janson (vgl. Anm. 43), Pl. 319–322.

[46] Vgl. Römischer Sarkophag mit Achilleus in Skyros (Gazette des Beaux-Arts 1926, S. 125, fig. 12) und Venus des Adonissarkophages in Mantua, Palazzo Ducale (Fritz Saxl, Lectures, London 1957, I, P.l 14 und Panofsky – vgl. Anm. 41 – fig. 24).

[47] Wethey (vgl. Anm. 2), III, Pl. 76 und 80.

[48] Wethey (vgl. Anm. 2), III, Pl. 173.

[49] Wethey (vgl. Anm. 2), III, Pl. 133 (Kopie).

[50] Wethey (vgl. Anm. 2), III, Pl. 105.

im Hinblick auf das eigene Schicksal an der Schwelle des Todes neu gefaßt werden. Nikodemus mit den Zügen Michelangelos, in Schmerz und Mitleid versunken. Hieronymus mit den Zügen Tizians, ehrfüchtig nach der Hand des Erlösers greifend. In beiden Werken in Magdalena die Wendung nach außen, die den Betrachter in das heilige Geschehen einbezieht, bei Michelangelo still und verhalten, bei Tizian in leidenschaftlicher Bewegung. Der Bildhauer rückt von dem Ideal klassischer Figurenbildung ab, der er im Aufblick zur Antike durch Jahrzehnte nachgestrebt hat, und schließt die Leidensgruppe, über der tiefe Stille liegt, flächenhaft zusammen. Der Maler Tizian gibt selbst in diesem Spätwerk die leidenschaftliche Dramatik seiner früheren Werke nicht preis – auch bleibt der Raum ein bestimmendes Element der Komposition. Durch die Farbe aber erhält das Ganze den Charakter einer das Wirkliche ins Überwirkliche verwandelnden Vision.[51]

Trotz seiner Vollendung durch Schülerhand gehört Tizians Grabbild zu den großartigsten Zeugnissen seines Farbstiles im Alter. Wie so oft folgt er auch hier seiner Vorliebe für Dunkel und Dämmer als Stimmungswert. Die Farben – Grün, Rot, Blau der Figuren, Grau und Dunkelbraun der Architektur, Gold des Mosaiks, flackerndes Rotgelb des Feuers – leuchten im Fackellicht auf, dennoch bleiben sie in das Dämmerdunkel des Raumes gebunden. Das golddurchleuchtete Grün der Magdalena ist eine der charakteristischsten Farben in Tizians Spätwerk. Raum und Fläche, Figuren und Grund schließen sich zu unlöslicher Einheit zusammen. Ein verklärender goldbrauner Ton liegt über dem Ganzen.

Die Einheit der gedanklich-dichterischen und bildnerischen Konzeption ruft uns noch einmal Carl Burckhardts Wort in Erinnerung: „ein tiefsinniger Einklang mit Tod und Erlösung".[52]

---

[51] Oberhammer (vgl. Anm. 2), S. 160 sagt mit Recht: „Daß alle Unbilden dem Werke als Ganzem kaum etwas anhaben können, zeugt in besonderer Weise für die übermenschliche Größe."

[52] Vgl. Anm. 1.

Tizian. Pietà. Venedig, Accademia