

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 34 (1947)
Heft: 2

Artikel: Über einige Spätwerke von Tizian
Autor: Jedlicka, Gotthard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-26968>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

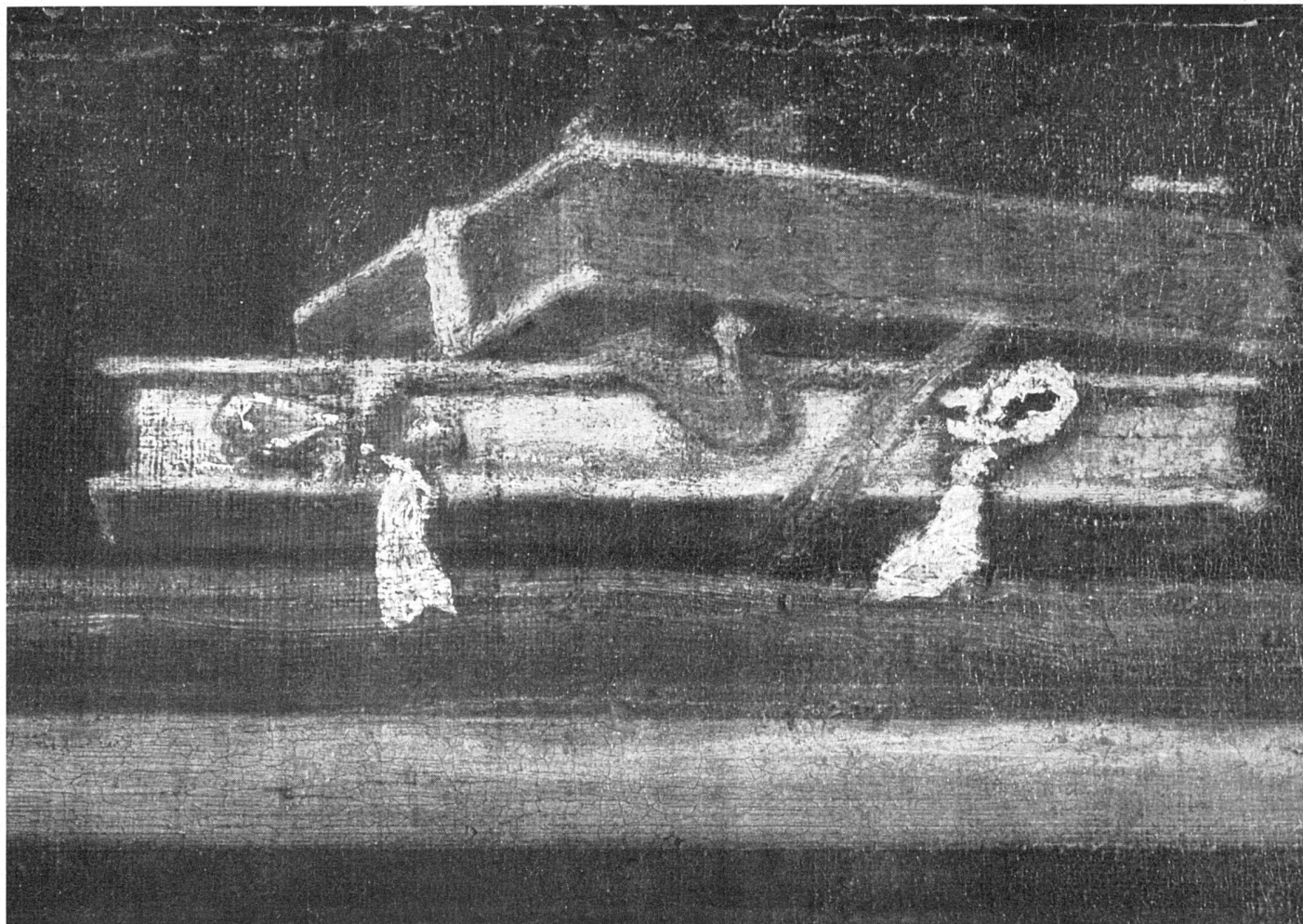
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Tiziano Vecellio Bildnis des Jacopo de Strada Detail

Über einige Spätwerke von Tizian

Aus Anlaß der Ausstellung «Meisterwerke aus Österreich» im Zürcher Kunsthaus

Von Gotthard Jedlicka

Die Ausstellung «Meisterwerke aus Österreich» im Zürcher Kunsthaus hat für Zürich eine ähnliche Bedeutung wie vor dem zweiten Weltkrieg die Ausstellung «Meisterwerke des Prado» für Genf. Sie führt den aufmerksamen Besucher und Betrachter auf eine Fülle von Fragen, wie sie sich überall dort ergeben, wo Meisterwerke verschiedener Nationen und verschiedener Jahrhunderte nebeneinander hängen, einander ergänzen,

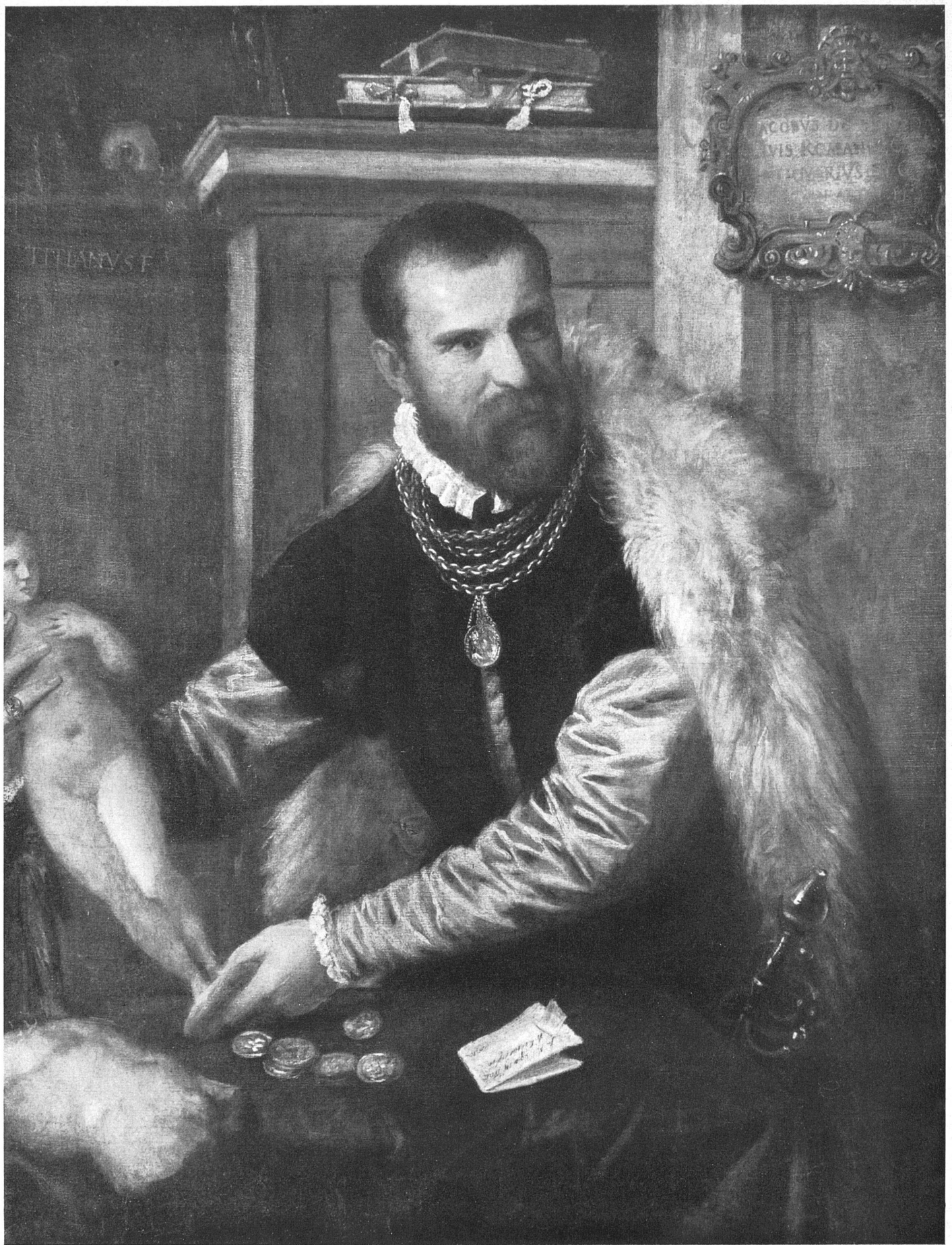
bisweilen auch stören und dadurch immer wieder eine vergleichende Betrachtung erzwingen. Aus der großen Reihe von Problemen (Entwicklung des Farbgefühls von der Renaissance zum Barock, italienische und flämische Religiosität in der Malerei, flämischer und französischer Barock, Bildnismalerei von Rembrandt, Rubens und van Dyck, Verhältnis von Zeichnung und Bild bei Rembrandt und Rubens usw.) greifen wir nur eines

heraus, weil es sich an einer Gruppe von Werken entwickeln läßt, die in der europäischen Malerei der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts fast einzig dasteht: das Problem der Altersmalerei großer Künstler, wie es sich für uns vor einer Gruppe von Spätwerken Tizians stellt. Von allen Malern, die in dieser Ausstellung im Zürcher Kunsthaus mit einer größeren Zahl von Werken vertreten sind, wird Tizian, was die Art der Hängung anbetrifft, fast am repräsentativsten und würdigsten dargeboten: in einem Oberlichtsaal des zweiten Stockwerks. Und wenn auch nicht alle Werke, die hier seinen Namen tragen, als eigenhändige Bilder zu betrachten sind, so sind doch die, mit denen wir uns beschäftigen wollen, großartige Dokumente seiner Hand. Mit der Malerei seiner reifen Zeit hat Tizian auf dem Gebiete der Farbe einen Beitrag von der selben Bedeutung an die künstlerische Gestaltung der Renaissance gegeben wie Raffael und Michelangelo auf dem Gebiete der Zeichnung und Plastik. Bis heute hat, so viel wir sehen können, bloß Theodor Hetzer auf diesen Zusammenhang aufmerksam gemacht. So sehr man die Vollendung betont, welche die Malerei der Renaissance durch Raffael erfahren hat, und so sehr es berechtigt ist, sie zu betonen, so sehr muß man auf der andern Seite, was man aber meist unterläßt, darauf hinweisen, daß die Farbe an sich in der Malerei von Raffael eine geringe Rolle spielt. Die klassische Harmonie, die dieser in seinen großen Fresken erreicht, vor allem in der Camera della Segnatura, in der sich seine Gestaltung vollendet, ist nur durch große Verzichtleistungen möglich geworden. Während seine zeichnerische Gestaltung der Ausdruck eines neuen, starken und harmonischen Lebensgefühls ist, eben des Lebensgefühls der Renaissance und innerhalb dieser der Klassik, tritt die farbige Gestaltung daneben doch zurück, kommt ihr nur die Bedeutung einer diskreten Begleitung der Zeichnung zu, klingt in ihr, auch wenn sie noch so entschieden auftritt, eigentlich viel mehr die spätmittelalterliche Farbengebung aus, als daß sich in ihr eine neue Farbengesinnung ankündigt. In der Farbe von Raffael verebbt (anmutig) die Symbolkraft der Farbe des Spätmittelalters. Wenn sich der Geist der Klassik innerhalb der Malerei der italienischen Renaissance für die ganze abendländische Malerei in der Malerei von Raffael am reinsten und stärksten erfüllt, so ist es zu einem großen Teil doch auch darum, weil er darin in einer allerdings sublimierten Begrifflichkeit auftritt, die darum auch der begrifflichen Erfassung zugänglich ist, wie sie immer der Zeichnung, nie aber der Farbe eigen sein kann. Wenn sich die Zeichnung (was sich in der ganzen Entwicklung der abendländischen Kunst nachweisen läßt) immer wieder dem Geist verschwimmt, verschwimmt sich die Farbe, wenn es ihr möglich gemacht wird, dem Gefühl, das durch jene hindurch zu allen Zeiten mächtig auf den Betrachter zu wirken vermag. Darauf geht es zurück, daß die Malerei Tizians immer wieder bewundert worden ist, daß man aber nur selten versucht hat, ihrer eigentlichen Wirkung gründlicher nachzugehen. Darum ist bis in die Gegenwart ihr ebenso großer Beitrag an die künstlerische Verwirklichung

des Weltgefühls der Renaissance wohl geahnt, aber kaum in seiner wesentlichen Bedeutung dargestellt worden, und nicht einmal in den Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts, in denen die Renaissance wiederentdeckt worden ist. Es ist im übrigen kennzeichnend für den Geist der Klassik selber, daß in der «Klassischen Kunst» und in den «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen» von Heinrich Wölfflin so wenig von Farbe die Rede ist. Unter allen Gestaltungselementen aber, die sich in der Malerei von Tizian miteinander verbinden, kommt der Farbe die größte Wichtigkeit zu. Die Entwicklung des Farbgefühls bei Tizian entspricht dabei der Entwicklung des Raumgefühls bei Michelangelo, und wie dieser im Verlauf seiner künstlerischen Gestaltung zwei oder drei Stile aus sich heraus erzeugt hat, so kann man ein ähnliches Phänomen auch bei Tizian nachweisen.

In den Farben der reifen Zeit von Tizian findet das Weltgefühl der Renaissance seinen vollendeten Ausdruck. Das neue Lebensgefühl hat darin den letzten Rest der Symbolhaftigkeit der mittelalterlichen Farbengebung ausgeschmolzen, die im übrigen noch weit in die Renaissance hineinreicht. Die Farbe ist von einer wunderbaren Diesseitigkeit und doch nicht bloße Nachschrift und Abschrift der Farbigekeit der Welt der sichtbaren Erscheinung. Diese findet darin wohl in ihrem ganzen Ausmaß ihren Platz, aber sie ist darin doch viel mehr eingebettet, als daß sie vorherrschen würde. Zum erstenmal bei Tizian, allerdings durch Giorgione schon vorbereitet, ist die Farbe autonom, diesseitig seelische, geistige, körperliche Substanz, die zum vollkommenen Gleichnis jener idealen Menschlichkeit wird, jenes besonderen Welt- und Lebensgefühls, das den Menschen in die Mitte der Welt setzt, diese von ihm ausgehen und wiederum in ihn münden läßt und das den begrifflich klarsten und reinsten Ausdruck im Gesetz der Linearperspektive gefunden hat, welche es dem Künstler möglich macht, im Bildraum den Weltraum gleichnishaft zu gestalten. Was aber die Linearperspektive für das Bildraumgerüst der Renaissance bedeutet (sie füllt den Bildraum ja nicht, sie steckt ihn nur ab), das bedeutet die Farbe Tizians für das Weltgefühl und für das Farbleben in diesem Bildraum. Das ist der grandiose Beitrag, den Venedig mit Tizian an die italienische Malerei der Renaissance gibt, und wahrscheinlich ist er auch nur in Venedig und nur durch Tizian möglich geworden.

Schon die Farbe des jungen Tizian ist den Farben seiner Vorgänger gegenüber vieldeutig geworden. Sie lebt nicht mehr aus dem Symbolcharakter, der mehr oder weniger großflächigen Beziehung mit andern großflächigen Farben, sondern aus ihrem eigentlichen Charakter als Farbe. Auch in der Entwicklung von Tizian gibt es eine Periode, die man als klassisch bezeichnen kann. Es ist die Periode, in der Zeichnung und Farbe zu einem vollkommenen Gleichgewicht gelangt sind, die Zeichnung nur der graphische Niederschlag des seelischen Gehaltes ist, der sich vor allem in der Farbe



Titiano Vecellio Bildnis des Hofantiquars Jacopo de Strada 1568 Kunsthistorisches Museum, Wien



Tiziano Vecellio Nymphen und Schäfer Um 1570 Kunsthistorisches Museum, Wien

ausspricht. Wunderbar ist dann die organische Entfaltung, die künstlerisch-formale Konsequenz, die sich durch seine Entwicklung hindurch verfolgen läßt: die Entfaltung eines primären und unerhört starken Farbengefühls durch die Entwicklung einer farbigen Materie hindurch, die jedes feinste Schwanken der seelischen Spannung, des menschlichen Organhaushaltes wiederzugeben und zu gestalten vermag, wobei in dieser Gestaltung nicht nur die seelische Grundhaltung, die sich durch ein herrliches Auge hindurch kenntlich macht, zum Ausdruck gelangt, sondern zugleich, und im Verlauf der Entwicklung immer mehr und selbstverständlicher, auch alles andere mitklingt, was sich an künstlerischer Erfahrung, an Farbenerlebnis und Farbenerinnerung im Verlauf der Jahre und Jahrzehnte

anzureichern vermochte. Etwas davon wird dem Besucher der Ausstellung «Meisterwerke aus Österreich» im Saal mit den Bildern Tizians deutlich. Aus der stattlichen Zahl greifen wir aber nur drei Bilder heraus: «Jacopo Strada», «Nymphen und Schäfer», «Tarquinius und Lucrezia».

Durch die Berichte Stradas und seines Geschäftskonkurrenten Stoppio wissen wir über die Entstehungsgeschichte des Bildnisses «Jacopo Strada» besser Bescheid als über die der meisten andern Bilder. Das Porträt des Hofantiquars Jacopo Strada aus dem Jahre 1568 ist ein eigentliches Berufsbildnis. Innerhalb der Spätwerke von Tizian nimmt es, worauf schon Hans Tietze hinweist, eine Sonderstellung ein. Der Antiquar ist in



Titiano Vecellio Nymphen und Schäfer Detail



Titiano Vecellio Nymphen und Schäfer Detail



Tiziano Vecellio Nymphe und Schäfer Detail

einem charakteristischen Augenblick seiner Tätigkeit wiedergegeben: wie er einem unsichtbaren Käufer eine Venusstatuette zeigt, in einem Moment, der einen Bewegungsverlauf zusammenfaßt, darin gewissermaßen die Zeit ballt und sichtbar macht – und zugleich nach rückwärts und vorwärts blicken läßt. Das Bildnis ist von einer Bewegung und psychologischen Spannung erfüllt, die sonst in den Bildnissen Tizians nur selten vorkommen, eigentlich nur noch im Bildnis Pauls III. mit seinen Nepoten. «... die detailreiche, beinahe stillebenhafte Ausbreitung des Beiwerks, die Zusammensetzung des Hintergrundes aus nachrechenbaren Raumwürfeln, all dies ist höchst untizianisch, aber sehr in Übereinstimmung mit der allgemeinen Porträtentwicklung in Italien», schreibt Tietze. Wir sind nicht dieser Meinung. Wenn die motivische Gespanntheit der Komposition auf einen ersten Blick überrascht, erkennt man doch an der Art, in der sie in die Bildgesamtheit eingebettet wird, die ganze schöpferische Kraft Tizians.

Tizian ist ein Maler, bei dem alle motivischen oder andern Spannungen ununterbrochen zum Gleichgewicht drängen, und es gibt kaum ein anderes Werk von ihm, an dem man es ebenso gut wie am Bildnis des Jacopo Strada zeigen kann. Gerade weil Strada in einer so intensiven und pointierten Bewegung gezeigt wird, ist auch der Bildraum, der ihn umgibt, so nachdrücklich profiliert: der Tisch vor ihm, die Wand hinter ihm; auf dem Tisch ein männlicher Torso, Münzen, ein Brief (durch welche die raumerschließende Wirkung der Tischdecke noch verstärkt wird), die Rückwand reich gegliedert, so daß der Oberkörper Stradas von den senkrechten und waagrechten Kanten wie von einem Rahmen im Rahmen umgeben ist, und mit Gesimsen versehen, auf denen Gegenstände aufgestellt sind (auf dem Gesimse unmittelbar hinter und über dem Kopf von Strada liegen verschnürte Folianten oder Schachteln; in der rechten oberen Bildecke dann eine Kartusche mit Inschrift, wahrscheinlich von einer fremden Hand hinzugefügt). Durch die farbige Gestaltung wird die differenzierte Bildkörperlichkeit und Bildräumlichkeit noch betont. Und wenn die Bildkomposition als solche ein wenig fremdartig anmuten kann, so weist in der farbigen Gestaltung alles auf Tizian.

Die Farbgebung des Jacopo Strada ist die des beginnenden letzten Altersstils. Und wie sie die motivische Spannung aufnimmt, in die Farbe überträgt, in dieser sublimiert und sie dadurch überwindet, das zeigt den Künstler im vollen Besitz seiner schöpferischen Kraft. Was in seinen spätesten Bildern in die einzelnen Farbpartikelchen verlegt wird, das scheint im Bildnis des Jacopo Strada in mehr oder weniger großflächige Farbengegensätze und Farbenbeziehungen (vor allem in den Gegensatz von Schwarz im Wams und Rot in den Wamsärmeln) auseinandergelegt, deren harmonisches Zusammenspiel, über dem Grün des Tischtuchs und vor dem matten und vielfarbig schimmernden Hintergrund, sich nun sichtbar, im Kräfteverhältnis nachweisbar vor den Augen des Betrachters vollzieht. Im Bild-

nis des Jacopo Strada scheint Tizian noch einmal, ein letztes Mal, alles verwenden zu wollen, was ihm die Möglichkeit gibt, die Welt der Wirklichkeit reich, stark und klar und zugleich hintergründig, geheimnisvoll in Erscheinung treten zu lassen.

Die Altersmalerei von Tizian vollendet sich in den Bildern «Nympe und Schäfer» und «Tarquinius und Lukrezia». Das Bild «Nympe und Schäfer», das Tizian um 1570 gemalt hat, wird dem Betrachter in einem Rahmen gezeigt, der eine ziemlich breite Anstückelung an der linken Seite verdeckt (ungefähr so breit wie der Rahmen selber). Man nimmt darnach an, daß dieser Bildstreifen nicht von Tizian stammt. Hans Tietze begründet diese Amputation so: «... wir können hinzufügen, daß der Mangel an Komposition nur ein scheinbarer ist, denn wie das breit basierte Dreieck der Ruhe durch entgegengesetzte Bewegungen gestört wird, bringt ohne Zweifel absichtlich die Labilität der Stellung und damit das Flüchtige des Moments zur Geltung; Liebesglück ist ein Augenblick, der verfliegt.» Ob Tizian die Komposition aber genau so, wie sie uns heute gezeigt wird, gewollt hat, bleibt für uns trotzdem fraglich. Gerade der Streifen, der heute unter der linken Rahmenseite verborgen ist (man ist doch so vorsichtig gewesen, den angestückten Streifen nur zu verbergen und nicht umzuschlagen), fehlt nach unserer Auffassung, um eine leichte Disharmonie der Komposition, die nicht unbedingt zum wesentlichen Charakter der Spätwerke Tizians gehört, aufzuheben. Erst mit diesem Streifen zusammen, der auf einigen Photographien nach dem Bild in seiner früheren Rahmung deutlich zu sehen ist, rundet sich die Komposition, tritt der Gesamtrhythmus, der die Figuren und die Landschaft umfaßt, die Figuren in der Landschaft aufgehen läßt, in Erscheinung.

Eine nackte Nympe liegt auf einem Tierfell (ist es ein Pantherfell?), und neben ihr sitzt ein Schäfer in einem roten Gewand, dessen Haupt mit Laub bekränzt und der eben im Begriff ist, die Flöte zum Munde zu führen. Die Nympe, welche die linke Hand mit leicht gespreizten Fingern auf den rechten Oberarm gelegt hat, wendet den Kopf ein wenig zum Schäfer hinüber, scheint auf sein Wort oder auf sein Spiel zu hören. Hinter dem Schäfer erhebt sich ein kräftiger Stamm, dessen Laubkrone, reich profiliert, tief herniederreicht; auf der Böschung hinter der Nympe steht ein geknickter, zerspaltter Stamm, aus welchem verschiedene Äste, nur wenig über dem Boden, noch reiches Laub treiben, an dem ein Ziegenbock knappert, der sich mit den Vorderbeinen am Stamm aufgestellt hat; rechts neben der Böschung aber wird ein weites Feld sichtbar, auf dem ein Hirte zwischen seinen Schafen steht. Und hinter dem mächtigen Baum, hinter der Böschung, auf welcher die Nympe liegt und der Schäfer sitzt, hinter der Ebene mit der Schafherde und dem Hirten erheben sich Hügel und Berge, und darüber liegt ein bewölkter Himmel, dessen Gewölk wie farbiger Dampf sich mit dem Gelände verbindet und die Hügel und Berge zu durchsetzen scheint.



Titiano Vecellio Nymphen und Schäfer Detail

Alle Betrachter dieses Bildes weisen daraufhin, daß es nicht vollendet sei, und geben zum Teil an, in welcher Richtung Tizian es hätte weiterführen müssen. Einige heben hervor, der Schäfer habe drei Hände, da auch noch der linke Arm der Nymphe zu ihm gehöre und erst nachträglich, und auch nicht auf eine überzeugende und zwingende Weise, dem Körper der Nymphe angeschlossen worden sei. Was diesen letzteren Vorwurf anbetrifft: Wir meinen deutlich zu sehen, wie dieses Bild entstanden und was während des Entstehungsprozesses, zum mindesten in dieser Beziehung, in Tizian vorgegangen ist. In einer ersten Fassung mag der Schäfer den linken Arm um den Hals der Nymphe gelegt haben; dann hat sich die Bildidee Tizians, die Vision, nach einer andern Richtung geklärt und verfestigt: Er hat die beiden Gestalten voneinander getrennt, den Schäfer in einen Flötenspieler, die Nymphe in eine Zuhörerin umgewandelt. Und nun mag man sich vorstellen, wie schwer es auch diesem Künstler gefallen sein muß, den linken Arm des Schäfers, auf den er, wie auf alles, eine so ungewöhnliche Sorgfalt verwendet hatte, ganz zu opfern, so viel kostbarste farbige Materie wegzukratzen; und vielleicht darum hat er sich nur dazu entschließen können, ihn in seiner Haltung ein wenig abzuändern – aber eben nicht entschieden genug, um jeden möglichen Irrtum auszuschließen. Aber haben wir Grund, das zu bedauern? Wir finden auch diesen Arm, genau so, wie er gemalt ist, ein herrliches Stück Malerei – und ganz am Platz.

Im übrigen: Was hat das in diesem Bilde zu sagen? Wenn man Nymphe und Schäfer herausgreift und für sich allein betrachtet, so vergreift man sich dabei stärker als bei einem andern Maler. Die farbige Materie wird nun zum Stoff, mit dem der Maler gestaltet, ist, viel ausgesprochenener als im «Jacopo Strada», das Äquivalent der Weltsubstanz, auf der das Leben in seiner Gesamtheit und Fülle beruht. Die entscheidende schöpferische Leistung besteht, viel stärker als in früheren Bildern, darin, diese farbige Materie, an der Vision und Erfahrung gleichermaßen beteiligt sind, verständlich zu stufen und aufzuteilen: hier in die nackte Haut der Nymphe, dort in den bekleideten Körper des Schäfers, hier in das Tierfell, dort in das Laub, hier in die Menschen, dort in die Tiere, hier in die Felsen, dort in die Atmosphäre strömen zu lassen und doch an keiner einzigen Stelle darüber die Farbe als solche vergessen zu machen. Und das gelingt ihm auch. Wohin der Betrachter blickt: überall sieht und erlebt er Farbe, und jede einzelne Farbe, die stärker heraustritt (das Rot im Gewand des Schäfers, die Hautfarbe der Nymphe, die Farbe der Stämme und Laubkronen), scheint durch eine besondere Verdichtung bestimmter Partikeln der farbigen Grundmaterie entstanden zu sein.

Im Bilde «Tarquinius und Lukrezia», das man in die siebziger Jahre ansetzt, ist das bekannte Motiv in einer nun fast formelhaften Weise wiedergegeben. Tarquinius dringt mit dem Dolch in der erhobenen rechten Hand auf Lukrezia ein, die er mit der linken Hand am rechten

Vorderarm gefaßt hat. Lukrezia aber versucht, ihn mit der linken Hand wegzudrängen. Die einzige räumliche Angabe: ein roter Vorhang, der hinter den beiden niederfällt. Bewegung und Gegenbewegung sind in den beiden Gestalten auf ein letztes vereinfacht, in eine mathematische Grundfigur eingebunden. Wie diese beiden Gestalten durch die Oberschenkel (durch den linken Oberschenkel des Tarquinius, den rechten Oberschenkel der Lukrezia) miteinander verbunden sind, so entwickelt sich die Bewegung in den beiden Oberkörpern zur vollen Gegensätzlichkeit, in der sie doch wieder ineinander übergehen: Tarquinius ganz zustoßende Kraft, Lukrezia eine einzige Bewegung der Abwehr. Die beiden Oberkörper bilden dabei zwei parallele Schrägen, welche die Diagonale von links unten nach rechts oben begleiten. Der Dolch in der erhobenen Hand des Tarquinius wird von der Schräge der von seiner rechten Achsel niederfallenden roten Schärpe aufgenommen, und auf der selben Schärpe liegt auch die linke Hand der Lukrezia mit den leicht auseinandergespreizten Fingern, die von diesem Rot überspielt werden. Die rechte Hand aber liegt nicht nur vor dem roten Vorhang, sondern scheint in diesen hineinzugreifen, wird zum mindesten farbig ganz von ihm aufgenommen. Die beiden Menschen sind nicht mehr Ausdruck eines individuellen Schicksals, sondern Verkörperungen von namenlosen Mächten und Kräften, die gegeneinander auftreten.

Das leuchtende Weinrot aber hat eine unbeschreibliche Beseelung erhalten. Die selbe schöpferische Kraft, die früher Zeichnung und Farbe gelassen gespannt und trotz der Untrennbarkeit der einen von der andern doch beide profiliert hat, scheint die Zeichnung ganz in die Farbe einzusaugen. Dieses Weinrot ist die eigentliche Grundfarbe des ganzen Bildes: die Farbe des Vorhangs, der hinter den beiden Gestalten tief und schwer niederhängt, die Farbe der Schärpe, die über die Achsel des Tarquinius fällt (in welcher das Rot nur um eine Spur schärfer hervortritt), die Farbe, die von dort wie schwärzliches Blut über den Oberkörper des Mannes niederfließt und sickert, um sich über seinem Bauch zu verdunkeln: und noch einmal um die Hüften herum aufzutauchen und gegen die linke untere Bildecke fast in Schwarz überzugehen. Und gerade dadurch, daß dieses Rot in der Gestalt der Lukrezia nicht vorkommt, wird diese, rein farbig, als Gegensatz zu Tarquinius durchgebildet. Der Vorhang aber, der hinter den beiden niederfällt, wird, weil das Rot eine mächtige Symbolkraft zurückgewonnen hat, zum Symbol des Lebens selber, in dem, aus dem heraus sich das Drama abspielt.

Nirgends kommt dem Umriss oder der Binnenform eine selbständige Bedeutung zu; die scharfen Grenzen sind nicht nur vermieden, sondern überhaupt nicht mehr vorhanden, reiner und stärker als je spricht die Farbe als Farbe. Die farbige Materie besitzt nun eine unbeschreibliche Geheimnisfülle; der Grundrhythmus des Lebens selber scheint sie abwechselnd zu verdichten oder zu lockern; sie ist voll hymnischer Kraft, lebensbejahend



Tiziano Vecellio Tarquinius und Lucrezia Nach 1570 Akademie der bildenden Künste, Wien

und apokalyptisch zugleich, an jeder einzelnen Stelle, die man ins Auge fassen kann, beinahe amorph, im Gesamtzusammenhang vollkommen richtig, im Einzelnen und im Ganzen ein Gleichnis der Vieldeutigkeit, der Unaussprechlichkeit des Lebens selber, der Welt der sichtbaren Erscheinung gegenüber resigniert, dem Leben selber gegenüber, von dem jene nur einen geringen Teil ausmacht, von einer unerbittlichen Verantwortlichkeit. Scheinbares Versagen und letzte künstlerische Vollendung verbinden sich auch im Handwerk. Alles scheint mit breiten Pinseln gemalt, welche die Farbflecken konturlos auftragen; an manchen Stellen ist die farbige Materie überhaupt nicht mehr mit Pinseln gestrichen, sondern mit dem Handballen oder mit den Fingern zerrieben und gewischt. Mit der kostbarsten Materie geht der greise Maler nun wie mit einem billigen Farbteig um.

Der Betrachter, der sich zuerst vor dem «Jacopo Strada» aufhält, der sich von diesem her der großen Komposition «Nympe und Schäfer» zuwendet und hierauf vor dem Bilde «Tarquinius und Lukrezia» verweilt, hat auf diesem Wege eine große seelische Entfaltung, geistige und künstlerische Entwicklung mitgemacht. Sie wirkt sich ebenso sehr wie in der Gesamtkomposition in der Bewegung der einzelnen Figuren, in der Durchbildung der Gesichter, in der Bildräumlichkeit, in der farbigen Gestaltung aus. Dieser Vorgang vollzieht sich mit der Unabwendbarkeit und Unaufschubbbarkeit eines Naturgesetzes. Die Gliederung wird von Bild zu Bild schlichter und größer, die Bewegung der Figuren wird einfacher und mächtiger, die Bildräumlichkeit verliert mehr und mehr jede sichtbare und äußerlich faßbare Struktur; und was die Durchbildung der einzelnen Gesichter anbetrifft: Das Gesicht des Jacopo Strada ist physiognomisch in einem großen Ausmaß deutbar; die Gesichter der Nympe und des Schäfers sind bedeutend vereinfacht und typisiert, Gesichter, vor denen man nicht

zufällig an antike Vorbilder erinnert hat; die Gesichter des Tarquinius und der Lukrezia sind so aufgelöst, daß bestimmte Züge, die sich physiognomisch deuten ließen, darin kaum mehr zu erkennen sind. Am stärksten aber prägt sich die Entwicklung in der Farbengebung aus. Von Bild zu Bild nimmt die Farbe an Dichtigkeit, Beseelung, Strahlungskraft zu; im selben Ausmaß saugt sie alle andern Elemente der Gestaltung in sich auf. Die Farbe des Jacopo Strada ist der Ausdruck einer großen künstlerischen Freiheit, im ganzen wirkt sie aber doch gesichert, erlaubt sie, trotz ihrer grundsätzlichen Verschiedenheit von jeder andern gleichzeitigen Farbengebung, die wir zu Beginn dargelegt haben, doch eine vergleichende Betrachtung mit dieser. In den Jahren, die zwischen dem «Jacopo Strada» und der Komposition «Nympe und Schäfer» liegen, vollzieht sich die letzte und größte Wandlung. Jetzt sieht und gestaltet Tizian nicht mehr Farben aus der Welt der sichtbaren Erscheinung, jetzt sieht er die Welt überhaupt farbig: sieht er eine Welt von Farben, aus der heraus sich die Welt der sichtbaren Erscheinung als farbige Welt erst verfestigt; und dieser Grundfarbe und Grundfarbigkeit gibt er alle Eigenschaften und Wirkungsmöglichkeiten, die auch er oft auf die Menschen und Gegenstände innerhalb der Welt der sichtbaren Erscheinung verteilt hat. Im Bild «Tarquinius und Lukrezia» tut er dann einen letzten Schritt. Wenn man von diesem aus auf die Komposition «Nympe und Schäfer» zurückblickt, wirkt das frühere Bild immer noch, wenn auch in einem geringen Ausmaß, überlieferungsgebunden. «Tarquinius und Lukrezia» aber ist ein einziger hymnischer Farben- gesang. Alles, was Tizian bewegt, geht in die Farbe ein, wie er mit ihr auch alles sagen kann. Das Leben erscheint als ein Traum, der Traum verwandelt sich in das Leben, der Augenblick wird Erinnerung, und wie aus dem greisen Maler selber der Tod herauswächst, wächst ihm aus seiner farbigen Materie nun überall das Leben entgegen.

Staatliche Kunstpflege

Von Georgine Oeri

Man kann heute Fragen der bildenden Kunst anpacken, wo man will, man wird immer wieder auf eine Grundfrage stoßen und sich mit ihr auseinanderzusetzen haben: die Grundfrage nach dem Wesen künstlerischer Äußerung und nach deren Zusammenhang mit unserer äußerst unzusammenhängenden Zeit. Es stellt sich im praktischen Bereich immer wieder die Frage nach dem reziproken Verhältnis von Kunst und Auftraggeber.

Es hat den Anschein, und er wird auch durch soziologische Theoreme gestützt, daß dieses Verhältnis allein durch die jeweilige gesellschaftliche Struktur bestimmt ist. Ohne Zweifel steht es zwar in Beziehung zu ihr; aber beide sind Ausdruck einer übergeordneten geistigen Situation, die sich in beiden Bereichen ihre Äußerungsformen bildet. Es hieße Ursache mit Wirkung verwechseln, wollte man geistige Realitäten als