

Vorwort

Die Jahresmappen „Meisterwerke der Kunst“ erscheinen 2005 in der 53. Folge. Der den Bildmappen beiliegende Text unterstützt den Leser bei der Bildbetrachtung und erleichtert ihm den Weg zu einem eigenen Bildverständnis.

Seit Folge 24/1976 folgt die Bildauswahl dem Leitfaden eines Themas, das für die jeweilige Mappe festgelegt wird. Nach einer Unterbrechung bei Folge 50 folgt die Bildauswahl wieder einem Thema. Bei der Auswahl der Werke für die Folge 53/2005 wurden farbige Plastiken gewählt, die in dieser Mappe auch farbige abgebildet werden.

Um zusätzliche Textquellen zu erschließen, werden beginnend mit der Folge 26/1978 zusätzlich „Quellen und Texte“ zur jeweiligen Kunstmappe herausgegeben, die den Textteil der Kunstmappe gezielt ergänzen:

- Selbstzeugnisse des Künstlers
(zum Bild, zur Zeit und evtl. zur Gruppe, in der er arbeitete)
- Texte zu Person und Werk eines Künstlers
(von Autoren aus seiner Zeit und aus heutiger Sicht)
- Zeugnisse zur Epoche
- Texte zur Erhellung des historischen Hintergrunds und
- Hinweise auf Parallelerscheinungen (in Literatur und Musik).

Die zusätzlichen Texte sind vor allem für die Hand des Kunsterziehers gedacht, als Handreichungen für den Unterricht.

Das Bildmaterial und der Textteil der Kunstmappen bieten sich an als Arbeitsmaterial in allen Schularten. Die Oberstufe in den Gymnasien ermöglicht eine intensivere Auseinandersetzung der Schüler mit Kunstwerken. Dafür ist Arbeitsmaterial erforderlich. Hier können die Quellenhefte als Schülertexte verwendet werden; in ihnen werden Wissen und Einsichten vermittelt: Sie enthalten kontrastierende Stellungnahmen, sie regen zu weiterem Lesen und Arbeiten an und sie vermögen das Werk des Künstlers oder die Epoche der Entstehung des Werkes unter verschiedenen Perspektiven zu erhellen.

Zur Arbeit der Schüler mit den Texten sollten aber vom unterrichtenden Lehrer Arbeitsanleitungen (z.B. in Form von Fragen) gegeben werden, sodass der Schüler den Quellentexten nicht hilflos gegenübersteht und sie nur liest, sondern mit ihnen zu arbeiten lernt.

Im Sinne einer knappen, das Wesentliche betonenden Zusammenfassung wurden innerhalb längerer Originaltexte manchmal Kürzungen bzw. Auslassungen vorgenommen. Aus Gründen der Lesbarkeit wurden diese Stellen nicht immer besonders gekennzeichnet.

Seit nun 28 Jahren sind die „Quellen und Texte“ die Begleiter der Kunstmappen „Meisterwerke der Kunst“ und ergänzen die Kunstmappentexte. Das Interesse an ihnen scheint meinen Eindruck von 1977 zu bestätigen, dass die jeweils aktuellen Texte zu den Kunstwerken innerhalb der Kunstmappe in ihrem begrenzten Umfang einer Ergänzung bedürfen.

Mit Folge 53/2005 beende ich meine 30-jährige redaktionelle Tätigkeit an den Kunstmappen. Den „Meisterwerken der Kunst“ und den sie begleitenden „Quellen und Texte“ wünsche ich auch in den kommenden Jahren gute Einfälle, gute Qualität und Ihr Interesse!

Horbert Benggöt

1 Zu GIORGIONE (1477/78 – 1510)

1.1 Herbert von Einem: *Giorgione der Maler als Dichter*

Das sog. „Concert Champêtre“ zeigt eine Landschaft mit Bäumen, Buschwerk und dem Ausblick auf ferne Gebirge. Links – vom Bildrand überschritten – ein Brunnen. An ihn ist eine nackte Frau gelehnt und schöpft Wasser. In der Mitte sitzen zwei modisch gekleidete Jünglinge und ein nacktes Mädchen auf dem Rasen und musizieren. Rechts im Hintergrund ein Hirt mit seiner Herde.

Die Bindung von Figur und Landschaft in Form und Farbe bei natürlicher Vorherrschaft des Figürlichen ist hier besonders stark. Die Fleischtöne, das Grau und Weiß, Grün und Graubraun der Gewänder bleiben in das Grün und Braun der Landschaft gebettet. Nur das helle Rot in Mütze und Jacke des Lautenspielers leuchtet heraus und gibt dem Ganzen einen festlich heiteren Klang.

Leider ist das Bild schlecht erhalten. Links und rechts fehlt ein Stück. Außerdem sitzt es nicht richtig im Rahmen und müßte ein wenig nach rechts unten gesenkt werden.

Das Bild wird von MARC ANTON MICHIEL nicht erwähnt – ein nahezu sicherer Anhaltspunkt, daß es sich damals nicht in Venedig befunden hat, also vom Künstler vermutlich nach auswärts geliefert worden ist. Die erste Nachricht stammt aus dem Jahre 1627, in dem es mit der Sammlung des Herzogs von Mantua an König Karl I. von England verkauft worden ist.

Was ist nun das Thema des Bildes? Die Mantuaner Herkunft macht es wahrscheinlich, daß das Bild von Anfang an für Mantua bestimmt gewesen ist. Wenn dem so wäre, würden wir die Auftraggeberin kennen und den Kreis bestimmen können, in den das Werk eingeordnet werden muß: Isabella d'Este, die Schwester Alfonso's I. von Ferrara und Gemahlin des Markgrafen Francesco Gonzaga von Mantua.

Isabella hat sich (wie wir wissen) unmittelbar nach GIORGIONE'S Tod um eine „Nocte“ aus des Künstlers Nachlaß bemüht.– GIORGIONE war ihr also kein Unbekannter. Ihr Studiolo im Mantuaner Schloß hat sie mit mythologisch-allegorischen Bildern schmücken lassen. MANTEGNA hatte hier den „Parnass“ als Triumph der Liebe (Paris, Louvre), den „Sieg der Tugenden über die Laster“ als Triumph der Minerva (Paris, Louvre), „Mercur und Comus“ als Triumph musischer Heiterkeit (Paris, Louvre), LORENZO COSTA den „Triumph der Poesie“ (Paris, Louvre), PERUGINO den „Triumph der Keuschheit“ (Paris, Louvre) gemalt. Mit GIOVANNI BELLINI hatte Isabella freilich kein Glück. Er wollte sich die „istoria“ nicht vorschreiben lassen und malte schließlich nach langem Zögern eine „fantasia a suo modo“.

Sollte Isabella GIORGIONE'S Bild in Auftrag gegeben haben, so dürfen wir mit Sicherheit annehmen, daß sie auch von ihm ein bestimmtes mythologisches oder allegorisches Thema gewünscht hat (etwa Virtus und Voluptas, Virtus wendet sich von Voluptas fort). GIORGIONE hätte (wie GIOVANNI BELLINI) statt der vorgeschriebenen „istoria“ eine „fantasia a suo modo“ gemalt, zumindest aber das Thema so frei umgestaltet, daß das Allegorische nahezu ausgeschaltet worden wäre. Anstatt der Illustration eines vorgegebenen Textes tritt auch hier eine Welt eigengesetzlicher Bildpoesie. Im 18. Jahrhundert nannte man das Bild „Pastorale“. Eine bessere und passendere Bezeichnung wird sich auch heute schwerlich finden lassen. Die Einheitlichkeit der bukolischen Stimmung wandelt das mythologisch Allegorische ins Gegenwärtige, hebt aber das Gegenwärtige ins zeitlos Mythische.

Wie immer bei GIORGIONE werden Figur und Landschaft eng miteinander verbunden. Linke und rechte Bildhälfte stehen in genauem Bezug. Rechts, zur Mitte übergreifend, die Dreiergruppe der Sitzenden, die Figuren in freier, individuellster Entfaltung und doch wie selbstverständlich zur Gruppe gefügt. Blick und Gebärden ganz verhalten: das Mädchen hat die Flöte abgesetzt, der Jüngling mit den Locken lauscht auf den Akkord, den der Lautenspieler gerade angeschlagen zu haben scheint. Durch den Lautenspieler geht die Bildbewegung nach rechts. Durch die Rückenfigur des nackten Mädchens wird eine Gegenbewegung eingeleitet, die in dem wunderbaren Motiv der sich nach links über den Brunnen beugenden nackten Stehenden gipfelt. Bewegung und Gegenbewegung binden die Seiten, ohne daß diese Bindung gegenständlich ausdeutbar wäre.

Das Motiv der Stützung auf den Brunnenrand hat TIZIAN in seiner „Himmlichen und Irdischen Liebe“ (Rom, Casino Borghese) aufgenommen. Der Zusammenhang ist deutlich, aber gerade er vermag den Gegensatz beider Künstler zu zeigen. Bei GIORGIONE selbst in dem späten Werk eine knospenhafte Zartheit. Bei TIZIAN ein volles, fast

üppiges Erblühtsein. TIZIAN gibt eine Allegorie. Bei GIORGIONE spielt das Allegorische (wenn es als Ausgangspunkt angenommen werden sollte) keine Rolle. TIZIAN sucht den Bezug zum Beschauer. GIORGIONE scheint ihn zu vergessen. Seine Figuren leben, ohne seiner zu achten, in ihrer eigenen heiterstillen Welt.

Im 19. Jahrhundert hat das „Concert Champêtre“ im „Déjeuner sur l'herbe“ (Paris, Louvre) des EDOUARD MANET, der es kopiert hat, eine kongeniale Nachfolge gefunden.

Quelle: v. Einem, Herbert, *Giorgione der Maler als Dichter*, Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz 1972 (S. 24 ff.)

1.2 Christian Hornig: *Tizian und Giorgione – zwei psychologische Typen*

In mehreren Passagen seines Malereitrakts vergleicht Leonardo den Künstler mit einem gottähnlichen Schöpfer. Diese Nobilitierung ist kennzeichnend für das neue Selbstgefühl der sog. „Hochrenaissance“. Im Gefolge des deutschen „Sturm und Drang“, dann der „Romantik“ erfährt der Begriff des „Genies“, der bei Leonardo und Alberti noch nicht vorkommt, eine enthusiastische Ausformung – und gelegentlich Übersteigerung. Von diesem Begriff ausgehend hat auch die zeitgenössische Kunstwissenschaft gelegentlich den jungen Tizian zu sehr als „Genie“ gefeiert, als ob er geradewegs, wie Minerva dem Haupt des Zeus fertig entsprungen, als „Genie“ geboren worden wäre. Demgegenüber versucht die philologisch orientierte Kunst-„Geschichte“ jeweils die genetischen Vorstufen von Werken der bildenden Kunst zu ermitteln, was sich immer als sehr nützlich erweist, da wir dadurch einen tieferen Einblick in den Entstehungsvorgang von Kunstwerken bekommen. Das Aufzeigen von Vorstufen nimmt dem Kunstwerk nichts von seiner Würde und Bedeutung, denn es gilt hier Adornos Wort „Ein wirkliches Kunstwerk verzehrt seine eigene Genese“.

Wie alle Künstler, große und weniger große, ist auch Tizian durch das Studium bereits vorhandener Werke, die er täglich vor Augen hatte oder auf Reisen studieren konnte, zu neuen Lösungen vorgestoßen. Wedgwood Kennedys Äußerung „Non copia e non imita mai“ erweist sich als ebenso unhaltbar wie bei allen anderen Künstlern, ja es lässt sich nachweisen, daß die sog. „Genialität“ fast immer auf ein Minimum reduziert werden kann. Hier hat Goethes Wort größere Gültigkeit (zu Eckermann am 4.1.1827) „Es geht durch die ganze Kunst eine Filiation. Sieht man einen großen Meister, so findet man immer, daß er das Gute seiner Vorgänger benutzte und daß eben dieses ihn groß machte“. Das wahrscheinlich früheste erhaltene Gemälde Tizians, das ca. 1507 zu datierende Antwerpener Votivbild mit Jacopo Pesaro, zeigt beim damals etwa 18 bis 20 Jahre alten Tizian noch ganz altertümliche Züge: eine parataktisch-spannungslose Reihung der Figuren, wie sie dem venezianischen Votivbild des 15. Jahrhunderts entsprach. Ganz bezeichnend für einen noch suchenden Künstler ist der tastende, noch ungeschickte Versuch, die Rückwand links durch Streifen zu gliedern. Es gelingt dem Maler noch nicht, den Hintergrund, der bloßer „Abschluß“ bleibt, als kompositionellen Faktor einzusetzen. Eben dies hatte Giorgione erreicht in einem ersten reifen Werke, der „Hl. Familie“ in Washington, ca. 1500. Hier überwindet ein großer Künstler in einem kühnen Anlauf erstmals in Oberitalien die spannungslose Reihung der Figuren durch Einbindung des Geschehens in eine geschlossene Bogenform. Diese Bogenform variiert Giorgione immer wieder und Tizian übernimmt sie, wie wir gleich sehen werden. Giorgione gestaltet den Hintergrund seines Gemäldes durch eine rhythmische Verdichtung der Flächenintervalle zur Mitte hin, derart, daß ein schmaler, lisenenartiger Streifen das Kind als Bildzentrum wirkungsvoll betont. Der Künstler erweist sich mit dieser bahnbrechenden Komposition als Führer der venezianischen Malerei im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts und bestätigt Vasaris Mitteilung, er sei der Schöpfer der „maniera moderna“ in Oberitalien.

Ungefähr ein bis zwei Jahre nach dem Antwerpener Bild sehen wir Tizian erstmals im Wettbewerb mit seinem Lehrer Giorgione. Das Kaufhaus der Deutschen in Venedig am Rialto, der Fondaco dei Tedeschi, war abgebrannt, und der Neubau wurde im Sommer 1508 mit Fresken geschmückt. Giorgione erhielt den größten Teil der Ausführung übertragen, nämlich die Ausgestaltung der Hauptfassade, Tizian musste sich mit der Schmalseite zur Merceria hin begnügen. Die untergegangenen Fresken sind uns in Stichen aus dem 18. Jahrhundert überliefert. Da in den erhaltenen Dokumenten nur Giorgione genannt wird, darf als sicher gelten, daß er die künstlerische Oberleitung hatte und Tizian gezwungen war, wie auch immer, mit seinem Lehrer zusammenzuarbeiten. Tizian zählte damals nach der Mitteilung Dolce noch nicht zwanzig Jahre („non avendo egli allora appena venti anni“) und lehnt sich daher offensichtlich eng an seinen Lehrer an. Vasari blieb unbekannt, was die Fresken bedeuten sollten und drückt sein Erstaunen darüber deutlich aus. Wir dürfen annehmen, daß sie überhaupt nichts bedeuteten. Sie sind *exempla* des stile

nuovo und belegen den endgültigen Durchbruch zur reifen Kunst des Cinquecento, etwas vor den bewegten Akten Michelangelos in der Sixtina, also unabhängig von diesem. Giorgione gibt vor einem aus Säulenreihen gebildeten architektonischen Hintergrund einen sitzenden Mann von wuchtigen, vollrunden Körperformen. Die starke Knickung der Körperachse, das ungewöhnlich stark angewinkelte rechte Bein und der sehr lebendige, ganz neu entwickelte Zeigegestus bestätigen Vasari, der berichtet, Giorgione habe sich vor allem um die „vivezza dello spirito“ bemüht. Im Fresko mit den „Zwei Frauen“ übernimmt Tizian für die rechte Giorgiones Darstellung, steigert jedoch die Szene zu einer geradezu explosiven Lebendigkeit durch noch stärkere Neigung des Rumpfes und das Hochreißen ihres linken Armes. Es handelt sich hier also um die Übernahme eines Motivs, das Tizian sofort in charakteristischer Weise seinem Stilwillen anverwandelt. Während Giorgiones Gestalt bei aller Lebendigkeit einem Bogen oder einem Rhombus einbeschrieben werden kann, also einer geometrisierenden Tendenz unterliegt, sprengt der Jüngere mit ungestümer Heftigkeit diese Fessel und erzielt ein gleichsam protobarockes Pathos, das im Keim spätere Gestaltungen vorwegnimmt. Das Thema „Tizian und Giorgione“ ist schwer zu behandeln, da das von der heutigen Literatur entwickelte Bild des Älteren großen Schwankungen unterliegt und der größere Teil des Oeuvres umstritten ist bzw. Giorgione abgeschrieben wird. Dies gilt auch für das „Urteil Salomons“ in Kingston Lacy, das heute fast ausnahmslos Sebastiano del Piombo zugeschrieben wird, wofür bisher noch nie überzeugende Gründe vorgebracht wurden. An Giorgiones Autorschaft besteht für mich kein Zweifel, doch braucht uns diese Problematik hier nicht zu interessieren. Das Werk, eine der bedeutendsten Leistungen der venezianischen Hochrenaissance-Malerei, war aller Wahrscheinlichkeit nach für den Dogenpalast bestimmt, wo es den „tre capi“, den höchsten Richtern der Republik, als Mahnung dienen sollte, ein gerechtes Urteil zu fällen. Das Gemälde ist unvollendet – das Kind fehlt – es hat jedoch selbst in dieser Form die gesamte Entwicklung in Venedig revolutioniert. Die Darstellung, die erste vielfigurige Dreieckskomposition in Oberitalien, in einer fünfschiffigen Basilika vorgestellt, hat eine Reihe von Reflexen in der zeitgenössischen Malerei hervorgerufen, und auch der junge Tizian konnte sich dem Einfluß dieses überragenden Werkes nicht entziehen. Sein Bild „Markus in Kathedra“ in der Salute in Venedig entstand möglicherweise im Zusammenhang mit der furchtbaren Pestepidemie des Jahres 1511. Tizian behält den klassischen Aufbau der sacra conversazione in Venedig bei: Im Bildzentrum der Hl. Markus, der Patron Venedigs, auf hohem, trommelartigem Thronaufbau sitzend, das Haupt in Schatten getaucht. Links und rechts vor dem Thron, symmetrisch angeordnet, die Hl. Cosmas und Damian, die Schutzpatrone der Apotheker, und die Hl. Rochus und Sebastian, Beschützer gegen die Pest. Im Markus hat Tizian offenbar den Salomo Giorgiones übernommen. Man vergleiche vor allem die Diagonalfalten des Mantels, die Kehlung der Thronwange, die Haltung des linken Arms und die Verschattung des Gesichts. Giorgione hatte sehr starke Licht-Schatten-Kontraste in die oberitalienische Malerei eingeführt, um die Spannung der Darstellung zu erhöhen und sich damit als gelehriger Schüler Leonardos erwiesen. Tizian übernimmt diese Technik, und jüngst ist von Rosand der interessante Vorschlag gemacht worden, in der Verschattung des Markus, der ja ein Symbol des venezianischen Staates war, eine Anspielung auf die von der Pest heimgesuchte, also „verdunkelte“ Stadt zu sehen. Das scheinbar neue Motiv, die am rechten Rand angedeutete Säulenhalle, ist ebenfalls eine Anleihe bei Giorgione. Im 1509 in Arbeit befindliche Hochaltarbild für San Giovanni Crisostomo – die Ausführung stammt von Sebastiano del Piombo – durchbricht Tizians Lehrer erstmals innerhalb der venezianischen Malerei das klassische Schema des symmetrischen Altaraufbaus, indem er nicht nur die Heiligen ungleichmäßig über die Bildfläche verteilt, sondern das Ganze links durch eine Säulenreihe asymmetrisch abschließt, wie es schon am Fondaco gewesen war. Die Säulen werden in ihrer unteren Hälfte vom Rand überschritten und entwickeln daher eine nach oben unendlich fortsetzbar zu denkende Bewegungsenergie von geradezu protobarocker Wucht und Schwere. Im „Markus in Kathedra“ kompiliert Tizian also zwei Hauptwerke seines Lehrers und verschmilzt sie zu einem interessanten Werk, das jedoch keine bahnbrechende Neuerung ist, wie jüngst wieder von zwei Autoren behauptet wurde.

Erst mit der Pesaro-Madonna (1526) gelingt Tizian der große Wurf, mit dem er innerhalb der architektonischen Gestaltung Giorgione überbietet. Die asymmetrische Anordnung der Figurenmassen, der exzentrisch nach rechts oben verlagerte Schwerpunkt der Handlung, der eine steigende Diagonale bewirkt, sowie die gigantischen nach oben schießenden Säulen rufen ein bisher in Venedig nie erlebtes Pathos hervor, das unmittelbar an den Pomp barocker Bühnen erinnert. Der orthogonale Kastenraum, der auf die Bildränder bezogen war, ist endgültig überwunden, wengleich auch hier Ansätze zur Asymmetrie der Gestaltung, zur Monumentalität der Säulen bei Giorgione zu suchen sein mögen.

Auf einem ganz anderen Gebiet, den meist für private Auftraggeber einer kleinen intellektuellen Elite der venezianischen Aristokratie bestimmten mythologischen oder allegorischen Darstellungen, sehen wir deutliche Unterschiede zwischen beiden Künstlern. Das „Konzert im Freien“ im Louvre, ca. 1507 zu datieren, darf möglicherweise als Verbildlichung der zeitgenössischen „frottole“, ständchenartigen Musikaufführungen mit ein oder zwei Sing-