



Tizian, Pietà, 1576

Mystifikation

Das unvollendete lyrische Drama *Der Tod des Tizian*, verfasst vom 18-jährigen Hugo von Hofmannsthal, publiziert 1892 in Stefan Georges Zeitschrift *Blätter für die Kunst*, bietet eine interessante Mystifikation des letzten Bildes des Künstlers.¹ Tizian tritt im Drama nicht auf, und sein Bild bleibt verborgen. Von der Absicht des sterbenden Malers erzählt ein Page, nachdem Tizian befohlen hatte, seine Bilder aus dem Gartensaal zu ihm zu bringen: »Er sagt, er muss sie sehen ... / >Die alten, die erbärmlichen, die bleichen, /

Mit seinem neuen, das er malt, vergleichen ... / Sehr schwere Dinge seien ihm jetzt klar, / Es komme ihm ein unerhört Verstehen, / Dass er bis jetzt ein matter Stümper war ... / Soll man ihm folgen?«² Das Thema des letzten Bildes lässt sich aus den wenigen Hinweisen nicht erraten. Tizianello, hier Sohn Tizians, sagt: »Im Fieber malt er an dem neuen Bild, / In atemloser Hast, unheimlich wild; / Die Mädchen sind bei ihm und müssen stehn, / Uns aber hieß er aus dem Zimmer gehn.« Eines der Mädchen berichtet später, dass es für die Göttin Venus Modell stehen, ein anderes, dass es Pan als Puppe »wie ein Kind« halten musste, ein drittes, dass es sich in einem Teich spiegle, und ein weiteres, dass es auf kühlem Rasen stehe. Eines der Modelle gibt ein kühnes Versprechen ab: »Schwergolden glüht die Sonne, die sich wendet: / Das ist das Bild und morgen ist's vollendet.«³

In dieser dichterischen Erfindung vom letzten Bild wird das bisherige Schaffen als nichtig und das Hervorbringen des Lebendigen als höchstes, nicht erreichbares Ziel des greisen Malers dargestellt. Unter den vielen Verflechtungen des kleinen Dramas interessiert hier nur die alte Mystifikation des letzten Bildes, die auf Plinius d. Ä. zurückgeht, der im 35. Buch der *Naturalis historia* erzählt hatte, Apelles, der berühmteste Maler des antiken Griechenland, sei vom missgünstigen Tod gezwungen worden, das Gemälde einer *Venus* unvollendet zurückzulassen, dessen Fertigstellung von niemandem gewagt worden sei.⁴ Die Mystifikation des letzten Bildes wurde 1520 in Rom erneuert bei der Aufbahrung Raffaels in seinem Atelier unter seiner *Transfiguration*. Giorgio Vasari schrieb: »Im Angesicht des toten Körpers und des lebendigen Werks zerriss allen, die es anschauten, die Seele vor Leid« und ergänzte, die Malerei hätte auch gleich sterben können, da sie ohnehin blind geworden sei.⁵ Seither wurde vielfach dem letzten Werk die Besonderheit eines Testaments oder einer Offenbarung zuerkannt.

Die unfertige *Pietà*

Carlo Ridolfi schrieb 1648, Tizian habe bei seinem Tod ein Gemälde mit dem Dogen Antonio Grimani unvollendet zurückgelassen sowie ein angefangenes Gemälde mit dem toten Christus an der Brust der leidenden Mutter, die von Hieronymus unterstützt werde, und der Maria Magdalena.⁶ Dieses habe Tizian für die Cappella del Cristo in der Frari-Kirche bestimmt, die er von den Patres als Grabstätte erhalten habe unter der Bedingung, dass er das Gemälde wirklich abliefern.⁷ Tizian wurde 1576 in der Kirche S. Maria Gloriosa de' Frari begraben, am vorgesehenen Ort, doch nicht unter seiner *Pietà*.⁸ Nach dem Ende des Pestausschlags gab es in Venedig für ihn eine offizielle Trauerfeier wie in Florenz 1564 für Michelangelo. Dieser war von Architektur, Bildhauerei, Malerei und der Poesie beklagt worden, in Venedig entschied man sich, Tizian von den Künsten und den wichtigsten Malern der Antike und der Neuzeit – von Apelles bis Giorgione, Giovanni Bellini und Michelangelo – betrauern zu lassen.⁹

1 Hugo von Hofmannsthal, *Der Tod des Tizian*, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, hg. v. Rudolf Hirsch u. a., Bd. 3, Frankfurt a.M. 1982, S. 37–51, vgl. auch S. 221–235; Gabriele Brandstetter, *Kritzeln. Schaben, Übermalen. Bild-Löschung als narratives Verfahren bei Hoffmann, Balzac, Keller und Hofmannsthal*, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Homo Pictor*, München/Leipzig 2001, S. 353–372.

2 Hofmannsthal, *Der Tod des Tizian* (wie Anm. 1), S. 42.

3 Ebd., S. 41, 50.

4 Plinius d. Ä., *Naturkunde*, Buch 35, hg. v. Roderich König u. Gerhard Winkler, München 1978, S. 35, 92.

5 Giorgio Vasari, *Das Leben des Raffael*, hg. v. Hana Gründler, Berlin 2004, S. 84, 181.

6 Vgl. Titian, *Prince of Painters*, Ausstellungskatalog Palazzo Ducale, Venedig, National Gallery of Art, Washington, Venedig 1991, Nr. 74, S. 364–367.

7 Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, hg. v. Detlev Freiherr von Hadeln, Bd. 1, Berlin 1914, S. 206–210.

8 Francesco Sansovino, *Venetia. Città nobilissima et singolare, descritta in XIII. Libri*, Venedig 1581, fol. 66r.

9 Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte* (wie Anm. 7), S. 209, 211–218; Rudolf und Margot Wittkower, *The Divine Michelangelo. The Florentine Academy's Homage on his Death in 1564. A Facsimile Edition of Esequie del divino Michelagnolo Buonarroti*, Florenz 1564, London 1964.

Das Geschehen um Tizians *Pietà*, das lange mysteriös blieb, ist heute wenigstens hypothetisch rekonstruiert. Nach Charles Hope lässt sich das Folgende annehmen: Eine *Pietà* Tizians war im März 1575 am vorgesehenen Ort in der Frari-Kirche aufgestellt, wurde aber auf Intervention des päpstlichen Nuntius wieder entfernt.¹⁰ Wie das Format dieses Gemäldes war und ob Tizian die Leinwand nachträglich anstücken ließ, ist strittig.¹¹ Das heutige Format von 378 × 347 cm macht die Destination für einen Seitenaltar in der Frari-Kirche nicht von vornherein unwahrscheinlich, umso mehr als die *Pietà* die beiden anderen Altarbilder Tizians ergänzt hätte.¹² Eine nach 1575 geänderte Destination für die Pfarrkirche in Pieve di Cadore, wo Tizian anscheinend begraben werden wollte, ist nicht auszuschließen.¹³ Diesem offenbar veränderten letzten Wunsch nachzukommen, überliefert in einer Biographie von 1622, wurde von der Pest verunmöglicht.¹⁴ Zu einem unbestimmten Zeitpunkt kam die *Pietà* ins Atelier von Palma il Giovane und wahrscheinlich nach 1631 in die Kirche Sant'Angelo.¹⁵ Was Palma am Gemälde Tizians ergänzte, ist wiederum strittig, doch ist klar, dass die von ihm hinzugefügte Inschrift eine gegenläufige Parallele zwischen den letzten Werken von Apelles und Tizian evizierte, da er im Gegensatz zu den Malern der Antike die Fertigstellung des Bildes zu wagen unternommen hatte, allerdings mit Respekt.¹⁶

Der Schrei

Vasari machte 1568 bekannt, dass Michelangelo für sein Grabmal eine *Pietà* vorgesehen hatte, sie aber zerschlagen habe. Es hätte eine vierfigurige Gruppe werden sollen, *ex uno lapide* gehauen, also mit der größten Meisterschaft, und mit der Selbstdarstellung des Künstlers als Nikodemus, womit das Seelenheil durch die Nähe zum Erlöser als Bitte ausgedrückt war.¹⁷ Baccio Bandinelli ahmte die Idee einer *Pietà* mit Selbstdarstellung für sein Grabmal in SS. Annunziata 1554–1559 nach.¹⁸ Tizian nahm das Thema auf, gewiss aus Frömmigkeit, doch zugleich für einen Paragone zwischen Malerei, Bildhauerei und Architektur, sowohl als Wettstreit wie als Hommage an den Florentiner. Tizian war 1557 von Lodovico Dolce zum venezianischen Protagonisten der Farbe im Paragone mit dem florentinisch-römischen Disegno des Michelangelo deklariert worden.¹⁹

Mit der *Pietà* nahm Tizian eines der Argumente des Paragone auf, die Malerei sei befähigt, alles nachzuahmen, auch Werke der Skulptur und der Architektur. In der *Pietà* lässt Tizian Licht fallen auf die steingraue Architektur nach Sebastiano Serlio, die aus dem Dunkel hervortritt, und umgibt mit primitiven Quadern eine halbrunde Nische mit goldmosaizierter Kalotte, die bedeckt wird von einem Giebel, in den drei Schlusssteine eingesetzt sind, die weder halten noch stützen. Links und rechts stehen auf atropopäischen Löwensockeln die gespenstisch beleuchteten, substanzlosen Statuen von Moses mit Gesetzestafeln und der Sybilla Hellespontica mit Kreuz. In der Mitte betrauert die Madonna ihren toten Sohn, dessen Inkrinat dem Stein der Statuen gleicht, doch in der goldenen Kalotte zeigt der Pelikan den Sinn des Todes an, die Erlösung. Der kniende Hieronymus fasst nach der linken Hand Christi, und Magdalena links stürzt nach vorn und ruft und schreit. Im Motivtäfelchen mit rätselhafter Inschrift, das an den Löwensockel rechts angelehnt ist, empfiehlt sich Tizian mit einem seiner Söhne der über einem Wolkenband erscheinenden kleinen *Pietà*.

Doch triumphiert die Farbe, die spezifische Auszeichnung der Malerei, nicht, denn sie ist zum Grau gedämpft: Das Gewand des Hieronymus ist graurosa, der Rock der Magdalena graugrün, ein fast unkenntliches Dunkel bei der Madonna. Vieles kann den Restaurierungen geschuldet sein, doch unverkennbar versuchte Tizian einmal mehr, eine Grenze zu überschreiten, die der Malerei als dem stummen

10 Charles Hope, A New Document about Titian's *Pietà*, in: John Onians (Hg.), *Sight and Insight. Essays on Art and Culture in Honor of E. H. Gombrich at 85*, London 1994, S. 153–168.

11 Sylvia Ferino-Pagden (Hg.), *Der späte Tizian*, Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2007, Nr. 3.22, S. 354–357 (Giovanna Nepi Scirè).

12 Vgl. Daniela Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emstetten/Berlin 2002, S. 63–89.

13 Hope, A New Document about Titian's *Pietà* (wie Anm. 10).

14 Vgl. Charles Hope, *The Early Biographies of Titian*, in: *Studies in the History of Art*, Bd. 45, 1993, S. 167–197.

15 Ferino-Pagden (Hg.), *Der späte Tizian* (wie Anm. 11).

16 Die Inschrift lautet: »Quod Titianus inchoatum reliquit / Palma reverenter absolvit / Deoq. dicavit opus.« Vgl. Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian. Complete Edition*, Bd. 1, *The Religious Paintings*, London 1969, Nr. 86, S. 122f.

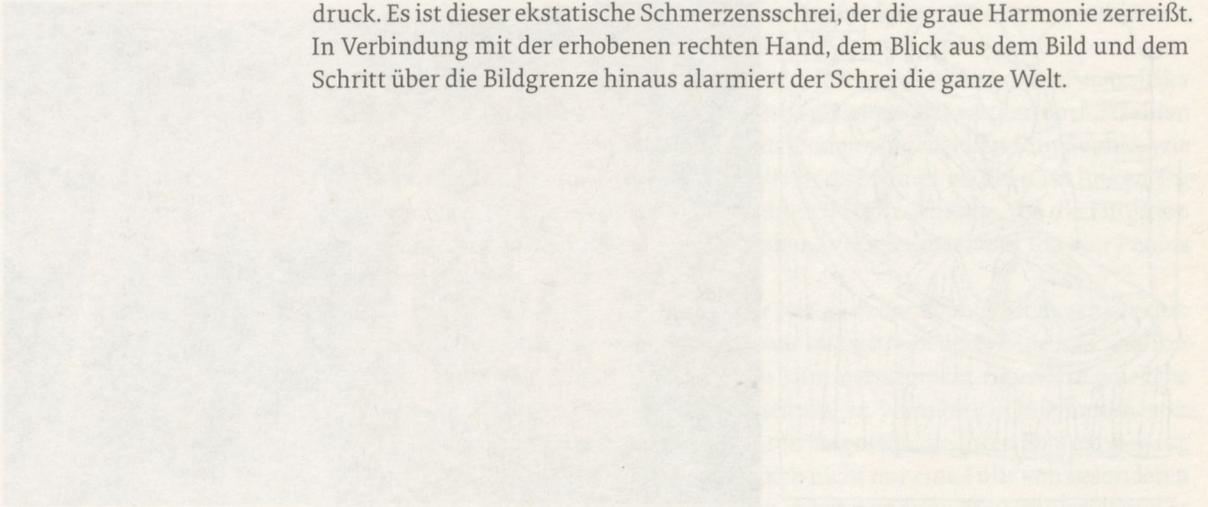
17 Giorgio Vasari, *Das Leben des Michelangelo*, hg. v. Victoria Lorini u. Caroline Gabbert, Berlin 2009, S. 162, heute im Museo dell'Opera del Duomo, Florenz.

18 Rona Goffen, *Agon der Gräber: Michelangelo, Bandinelli, Cellini, Tizian*, in: Hannah Baader, Ulrike Müller Hofstede, Kristine Patz, Nicola Suthor (Hg.), *Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne*, München 2007, S. 169–194.

19 Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura*, intitolato l'Aretoino [1557], in: Paola Barocchi (Hg.), *Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bd. 1, Bari 1960; Cudrun Rhein, *Der Dialog über die Malerei*, Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts. Mit einer kommentierten Neuübersetzung, Köln u. a. 2008. Vgl. Rudolf Preimesberger, »Doch lies Ezechiel, der sie malt ...«. *Wettstreit in Tizians Gloria im Prado?*, in: Baader u. a. (Hg.), *Im Agon der Künste* (wie Anm. 18), S. 250–293.

Medium immer auferlegt war. Auch hier bestand die Herausforderung durch Apelles, den Plinius gerühmt hatte, er könne auch das Unmalbare wie eben Donner und Wetterleuchten darstellen, was Giorgione als einer der ersten mit *La Tempesta* nachahmte.²⁰ Aber es ging immer um mehr als um den einfachen Paragone: Mit der vielfachen Thematisierung von akustischen Phänomenen – der Musik, dem Sprechen oder dem Schrei – und dem Hören erschlossen sich vor allem die venezianischen Maler eine neue Qualität.²¹

Zeitgenossen haben die neue akustische Dimension wahrgenommen. Vom Altarbild *Der hl. Petrus Martyr* schrieb Lodovico Dolce 1557, der Mönch scheine im Schmerz zu schreien.²² An emotionaler Heftigkeit übertrifft aber die Magdalena in der *Pietà* alle anderen bildlichen Darstellungen Tizians von stimmlichem Ausdruck. Es ist dieser ekstatische Schmerzensschrei, der die graue Harmonie zerreißt. In Verbindung mit der erhobenen rechten Hand, dem Blick aus dem Bild und dem Schritt über die Bildgrenze hinaus alarmiert der Schrei die ganze Welt.



²⁰ Plinius (wie Anm. 4), 35, 96.

²¹ Vgl. Nicola Suthor, *Augenlust bei Tizian. Zur Konzeption sensueller Malerei in der Frühen Neuzeit*, München 2004, S. 115–164.

²² Dolce, *Dialogo della pittura* (wie Anm. 19), S. 204; Rhein, *Der Dialog über die Malerei* (wie Anm. 19), S. 313.