

BELLINI, GIORGIONE, TIZIAN und die Renaissance der venezianischen Malerei

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts war Venedig Schauplatz bedeutender künstlerischer Innovationen und Experimente. Unter der Führung von Giovanni Bellini, Giorgione und Tizian begannen venezianische Künstler, traditionelle Themen radikal umzuformulieren und neue Themen - wie die idyllische Landschaft, verführerische Frauendarstellungen oder dramatische Portraits - in die Malerei einzuführen. Ebenso revolutionär war die Darstellungsweise. Die Bilder wurden größer, die Kompositionen dramatischer, die Pinselführung expressiver und flüssiger.

Mit Begeisterung wandten sich die Künstler der Ölmalerei zu, jenem Medium, das es ihnen erlaubte, Materialien und Oberflächen perfekt wiederzugeben, Lichteffekte oder atmosphärische Impressionen einzufangen und jene luminosen Farben zu schaffen, die vielleicht Venedigs glänzendstes Vermächtnis an die Kunstgeschichte darstellen. Die im Titel erwähnte „Renaissance“ bezieht sich, ganz im Sinne der traditionellen Bedeutung des Begriffes, auf die Wiedergeburt der Antike - auf das wiedererwachte Interesse an klassischer Kunst, Literatur und Philosophie. Der Begriff soll aber auch zum Ausdruck bringen, dass sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts in der venezianischen Malerei etwas veränderte - etwas wiedergeboren wurde. Die Ausstellung konzentriert sich auf den

Zeitraum von 1500 bis 1530. Er markiert die sowohl visuell als auch intellektuell aufregendste Phase der Renaissance in Venedig, jene Jahre, in denen die drei großen Meister - der alte Bellini, Giorgione und der junge Tizian - Seite an Seite arbeiteten. Ihre Innovationen und die ihrer begabten Zeitgenossen, unter ihnen Sebastiano del Piombo, Palma Vecchio und Lorenzo Lotto, sollten die europäische Malerei für Jahrhunderte beeinflussen.

Historischer Hintergrund

Dieser Kreativitätsschub ereignete sich in einer von Krisen gekennzeichneten Zeit. Zu Beginn des Jahrhunderts führte die Stadtrepublik Venedig, die Serenissima, Krieg gegen das Osmanische Reich und verlor wichtige Stützpunkte in der Ägais. Zudem wurde die Lagunenstadt wiederholt von der Pest heimgesucht, ein besonders virulenter Ausbruch der Seuche im Jahr 1510 raffte wahrscheinlich auch den knapp dreißigjährigen Giorgione dahin. Für Venedig noch bedrohlicher war allerdings der Krieg, den die Stadt gegen die Liga von Cambrai führte, eine vom Papst, seinen italienischen Verbündeten und dem Kaiser des Heiligen Römischen Reiches geschlossene Allianz mit dem Ziel, der venezianische Expansion auf dem Festland Einhalt zu gebieten.

Venedigs vernichtende Niederlage in der Entscheidungsschlacht 1509 bedeutete beinahe das Ende der Republik. Sie erholte sich nur langsam, und erst der Einzug der siegreichen venezianischen Truppen in Verona im Jahre 1517 bedeutete de facto das Ende des Krieges. Dass die Künste in diesen vom Chaos bestimmten Jahren so sehr aufblühen konnten, lag vor allem am Reichtum, den die Stadtrepublik im vorangegangenen Jahrhundert angesammelt hatte, am äußerst ertragreichen Handel mit Nordeuropa und an ihrer stabilen Regierung.

Sakrale Bilder und sakrale Geschichten

Trotz des Interesses der Renaissance an von der Antike inspirierten, säkularen Bildthemen überwogen in der venezianischen Malerei doch weiterhin, wie auch in den vorangegangenen Jahrhunderten, Darstellungen von Heiligen und Szenen aus dem Leben Christi. Allerdings gingen die venezianischen Maler nun ganz anders an diese traditionellen Themen heran. Bis dahin waren fast alle Andachtsbilder mit Heiligendarstellungen hochformatig. So wurde die Aufmerksamkeit des Betrachters ganz auf die heiligen Figuren gelenkt, die das Bild beinahe zur Gänze ausfüllten. Bellini wählte stattdessen ein Querformat, wie beispielsweise in seiner „Madonna mit Kind“, und eine Komposition, die

einen panoramaartigen Ausblick auf die Landschaft hinter der Muttergottes freigibt. Die Werke des Malers, dessen Karriere bereits in den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts begonnen hatte, bildeten gewissermaßen den Ausgangspunkt für die jüngere Generation venezianischer Künstler. Auf Grund der großen Nachfrage, der sich sowohl seine Altarbilder als auch seine kleineren Halbfigurenbilder der Muttergottes erfreuten, unterhielt er eine große Werkstatt, in der auch, wie Giorgio Vasari in seinen 1568 erschienenen Künstlerbiographien berichtet, Giorgione, Sebastiano del Piombo und Tizian ihre Ausbildung erhielten.

Bellinis Nachfolger führten seine Innovationen fort und entwickelten neue Ansätze. Das in seinen Werken spürbare Interesse an der Natur führt Giorgione in seiner „Anbetung der Hirten“ weiter. Giorgione platziert alle Figuren auf einer Seite der Komposition und schafft so einen zuvor noch nie da gewesenen weiten Ausblick auf eine Landschaft, deren Schönheit und Ruhe wunderbar mit der emotionalen Stimmung der Figuren um das Jesuskind harmoniert. Tizian experimentierte ebenfalls mit asymmetrischen Kompositionen, wobei er sie weiter dynamisierte, wie zum Beispiel in seiner „Madonna mit Kind und den Heiligen Katharina und Dominikus“. Im Gegensatz zu Bellinis hierarchisch-strengem, segnenden Gottessohn strampelt jedoch Tizians kleiner Jesus in den Armen seiner Mutter und wendet sich der hl. Katharina zu, während Dominikus und der anonyme Stifter des Bildes sich in ihrem spirituellen Streben, Christus nah zu sein, andächtig vorbeugen.

Das Gemälde, in dem Heilige verschiedener Epochen (Katharina erlitt im 4. Jahrhundert den Märtyrertod, Dominikus starb 1221) kontemplativ die Muttergottes mit dem Jesuskind begleiten, entspricht dem Bildtypus der Sacra Conversazione (heiligen Unterhaltung). Werke mit diesem Thema waren seit langem ein „Dauerbrenner“ in der italienischen Malerei. Tizians in Venedig geschaffene Interpretationen des Themas mit leidenschaftlich bewegten, interagierenden Figuren bedeutete allerdings etwas völlig Neues.

Darstellungen von Frauen

Wir kennen nur wenig echte Portraits von Venezianerinnen aus der Zeit der Renaissance. Weitaus verbreiteter waren poetische Darstellungen von reizvollen jungen Frauen, wie beispielsweise Giorgiones „Laura“. Diese junge, von Lorbeer hinterfangene Frau mit entblößtem Busen inspirierte eine ganze Serie ähnlicher Darstellungen schöner Frauen, deren Höhepunkt Tizians „Flora“ darstellt. Zeitgenössische Betrachter waren gewohnt,

Frauen - soweit es von ihnen überhaupt Portraits gab - als ehrbare Matronen dargestellt zu sehen; die Sinnlichkeit, das offene Haar, die partielle Nacktheit der Schönen in diesem Gemälde hingegen muss sie überrascht und überwältigt haben.

Aus Tizians Briefen wissen wir, dass manche seiner Modelle dem ältesten Gewerbe der Welt nachgingen - sie waren in einer Stadt, die in ganz Europa für ihre zahllosen schönen und charmanten Kurtisanen berühmt war, wohl nicht schwer zu finden.

Die Ursprünge des erotisierenden Halbfigurenportraits sind eng mit amourösen Beschreibungen angebeteter Frauen verbunden, die sich sowohl in antiker als auch in zeitgenössischer venezianischer Liebeslyrik finden. Frei von den Beschränkungen, die ihnen das Bildthema des naturalistischen Portraits auferlegte, konnten die Künstler bei der Erschaffung idealer Schönheiten ihrer Phantasie freien Lauf lassen. Einige dieser weiblichen Gestalten halten Attribute, die sie mit antiken Heldinnen oder Göttinnen in Verbindung bringen, andere wiederum sind nichts anderes als die reine Verkörperung des poetischen Ideals der perfekten Frau.

Allegorien und Mythologien

Die Wiederentdeckung klassischer Texte in der Renaissance eröffnete den Künstlern ein weites Feld neuer Themen. Venedig war um 1500 bereits ein führendes Zentrum des Druck- und Verlagswesens, und die Veröffentlichung antiker Texte regte auch Mäzene an, von antiker Philosophie, Geschichte und Literatur inspirierte Kunstwerke in Auftrag zu geben.

Die Abhandlung über die Erziehung von Philosophen in Platons „Der Staat“ diente vielleicht als Inspiration für Giorgiones rätselhaftes Gemälde „Die drei Philosophen“, wobei die dargestellten Figuren möglicherweise die drei Lebensalter symbolisieren. Der jüngste, sitzende Philosoph blickt auf die dunkle, höhlenartige Steinwand; der mittlere Philosoph betrachtet unsere Welt; und der älteste, möglicherweise blinde Philosoph scheint seine Aufmerksamkeit in sein eigenes Inneres zu richten.

In einer früheren, in Röntgenaufnahmen sichtbaren Fassung des Bildes trug der alte Philosoph eine exotische Kopfbedeckung, deren Form an Sonnenstrahlen erinnerte. Es gibt zahlreiche Interpretationsversuche (siehe auch den Beitrag von Dr. Karin Zeleny in der Pressemappe), aber möglicherweise basieren „Die drei Philosophen“ auf der platonischen Allegorie vom Aufstieg des Geistes aus der schattenhaften Dunkelheit der Unwissenheit, die durch eine Höhle symbolisiert wird, in das helle, durch die Sonne angedeutete Licht des Wissens. Dieses Thema hätte dem Besitzer des Bildes, Taddeo Contarini, sicher zugesagt, denn er war ein profunder Kenner der antiken Philosophie und einer der gelehrtesten

Auftraggeber der Renaissance in Venedig. Die Wiederbelebung der klassischen bukolischen Poesie, wie wir sie aus Vergils Eklogen kennen, inspirierte eine typisch venezianische Bildgattung: die idyllische, pastorale Landschaft. Tizians „Concert Champêtre“ (Ländliches Konzert) mit seinen sanften, in warmes Sonnenlicht getauchten Hügeln verkörpert dieses Genre in geradezu perfekter Weise.

Als Inspiration diente ein pastorales Gedicht aus der Antike oder der Renaissance. Das Gemälde ist zweifelsfrei eine Allegorie auf die Dichtung. Die poetischen, musischen jungen Männer sehen die Frauen nicht, die vielleicht ihre Musen sind. Der Kontrast zwischen dem bäuerlichen, barfüßigen Hirten und dem modisch gekleideten, städtischen Lautenspieler weist auf die Dialektik zwischen Stadt und Land, dem kultivierten und dem bäuerlichen Leben, Kunst und Natur hin, die das Herzstück der pastoralen Bildsprache bildet.

Götter und Göttinnen der Mythologie, schöne Nymphen und freche Satyrn bevölkern die idyllischen Landschaften, die Bellini und Tizian für einen Raum im Palast von Herzog Alfonso d'Este in Ferrara schufen. Bellini vollendete das für diesen Raum bestimmte „Götterfest“ 1514. Er starb 1517, und einige Jahre nach seinem Tod beauftragte der Herzog Tizian mit dem Gemälde „Die Andrier“. Als Vorlage für seine Darstellung der selig berauschten Bewohner der Insel Andros mit ihrem nie versiegenden, Wein führenden Fluss diente Tizian die antike Beschreibung eines heute verlorenen Gemäldes. Zu einem späteren Zeitpunkt überarbeitete Tizian das „Götterfest“, wobei er den Hügel in der linken Bildhälfte sowie einige andere Veränderungen einfügte, um Bellinis Komposition seinem Werk anzugleichen. Der Kontrast zwischen den in beiden Bildern ganz rechts ausgestreckten Nymphen legt nahe, dass Tizian in seinem Bild auch versuchte, Bellini, seinen früheren Lehrer, in der Darstellung weiblicher Schönheit zu übertrumpfen. Derartige künstlerische Rivalitäten trugen wahrscheinlich viel zur rasanten Entwicklung der venezianischen Malerei dieser Zeit bei.

Männliche Portraits

Giorgione und sein Kreis entwickelten einen revolutionär neuen Typus des männlichen Portraits, in dem die dargestellten jungen Patrizier die Rolle von Liebhabern, Dichtern, Musikern oder galanten Kriegern spielten. Bis dahin hatten venezianische Bildnisse die soziale und wirtschaftliche Stellung des Portraitierten betont. Giorgione hingegen enthüllt in seinen Bildnissen die private Seite der jeweiligen Person, die oft melancholisch oder von Sehnsucht erfüllt zu sein scheint. Die zarte farbliche Abstufung und die verträumte Haltung

des jungen Mannes in Palma Vecchios „Portrait eines Dichters“ ist hierfür ein typisches Beispiel.

Das Interesse venezianischer Maler, in ihren Gemälden die Geisteshaltung von einzelnen Individuen wiederzugeben, geht wohl auf Leonardo da Vinci zurück. Dieser weilte im Jahre 1500 in Venedig und hatte wahrscheinlich Zeichnungen bei sich, die seine neue, von Pose, Gestik und Ausdruck geprägte Bildsprache demonstrierten. Leonardos Einfluss ist in Sebastiano del Piombos Gemälde „Junger Mann in Rüstung“ deutlich erkennbar, in dem der drohende Blick und die vorgeschobene Schulter des Kriegers seine potentiell aggressive Haltung deutlich zum Ausdruck bringen. Sebastianos virtuose Beherrschung der Ölmalerei und ihre Nutzung zur Darstellung von Spiegelungen auf Metall dokumentieren seine Kenntnis der Werke Jan van Eycks und von dessen Nachfolgern. Flämische Gemälde standen bei zeitgenössischen venezianischen Sammlern hoch im Kurs und waren dank der engen Handelsbeziehungen der Serenissima zu Nordeuropa in der Lagunenstadt keine Seltenheit.

Kein venezianischer Porträtmaler hatte mehr Einfluss auf die Nachwelt als Tizian, der das von Giorgione erfundene poetische Portrait abwandelte und dessen nachdenkliche, verträumte Stimmung mit größerem Realismus versah. Bei seinem „Jungen Mann mit Handschuh“ scheint es sich zugleich um ein realistisches und um ein idealisiertes Bildnis zu handeln. Auch wenn wir nicht wissen, wer der Dargestellte ist, gibt es doch Grund anzunehmen, dass er möglicherweise am Hof von Federico Gonzaga lebte, dem Hof in Mantua, dessen berühmtestes Mitglied, der Autor und Diplomat Baldassare Castiglione, 1523 Tizians Werkstatt in Venedig besuchte.

In seinem Buch „Il Cortegiano“ beschreibt Castiglione den perfekten Höfling als jemanden, der noble Gesinnung und Eleganz vereint, andere mit seinem Talent beeindruckt und der vor allem affektierte Manierismen vermeidet, um natürlich zu erscheinen. Castiglione schreibt weiters, dass die Kleidung des Höflings „immer eher ernst und nüchtern als modisch und geckenhaft sein soll. Daher halte ich Schwarz für Kleidung passender als jede andere Farbe“.

Vornehme Zurückhaltung, Naturalismus und unaufdringliche Eleganz machen den „Jungen Mann mit Handschuh“ zur perfekten Verkörperung des neuen höfischen Ideals von Schönheit und gutem Betragen. Und als solche sollte das Gemälde zu einem Vorbild werden, dem auch noch die europäischen Porträtmaler der kommenden Jahrhunderte nacheiferten.