



RESEARCH CENTER SANSSOUCI
FÜR WISSEN UND GESELLSCHAFT

BildGeschichte #5

Tizians „Christus in Emmaus“

Autorin: Franziska Windt, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten
Berlin-Brandenburg (SPSG)

Datum: 28. November 2016

Epochenkategorie: 17. Jahrhundert

Sachklassifikation: Kunstgeschichte, Malerei

Schlagwörter: Berlin, Malerei, Potsdam, Schlösser

Diesen Artikel zitieren:

Franziska Windt, Tizians "Christus in Emmaus", in: BildGeschichte #5, 28/11/2016,
<https://recs.hypotheses.org/841>.

Lizenzhinweis: Dieser Beitrag unterliegt der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung: Keine kommerzielle Nutzung; keine Bearbeitung (CC-BY-NC-ND), darf also unter diesen Bedingungen elektronisch benutzt, übermittelt, ausgedruckt und zum Download bereitgestellt werden. Den Text der Lizenz erreichen Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



Tiziano Vecellio (Kopie nach Tizian), Christus in Emmaus, 166 x 241 cm, HuD 2617, Copyright: Stichting Museum Huis Doorn

<1>

Der preußische Hofmaler und Direktor der Königlich Preußischen Akademie der Künste und Mechanischen Wissenschaften, Samuel Theodor Gericke(1665-1729), wählte in der Gemäldegalerie des Berliner Schlosses eine Kopie von Tizians „[Emmausmahl](#)“ (dessen Original hängt heute im Louvre), um an ihr eine exemplarische kunstkritische Beschreibung zu demonstrieren.¹ Mit seinem 1705 gehaltenen Vortrag, der auch im Druck erschien, wollte Gericke mehrere Dinge erreichen. Zum einen hatte er die Absicht darzulegen, wie die Analyse eines Bildes auszusehen habe. Zum anderen wollte Gericke seine Malerkollegen anregen, sich durch die kritische Betrachtung von guten Gemälden fortzubilden. Um dies zu erreichen orientierte er sich an der Bildbesprechung des in der königlichen Sammlung in Paris ausgestellten Originals von Tizian, die Jean-Baptiste de Champaigne 1676 in der Pariser Königlichen Akademie, der Académie royale de peinture et de sculpture, vorgetragen hatte.²

¹ Samuel Theodor Gericke: Rede bey Examirung eines Kunst=Gemähldes gehalten den 12. November 1705, in: Zwo Academische Reden, Cölln an der Spree [o. J.], S. 19-35.

² Der Text wurde erneut 1698 und 1713 verlesen. Siehe: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1118518/f188.item.zoom>. In welcher Weise Gericke Kenntnis davon erhielt, ist unbekannt.

<2>

Tizian wurde, gleich Raffael und Correggio, seit der Renaissance als Malergenie verehrt. Seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert versuchte man neue Kriterien zu entwickeln, mit denen die Qualität von Gemälden, deren Stärken und auch deren Schwächen objektiver beurteilt werden sollten. Man beschrieb und verglich einzelne Charakteristika wie die „Erfindung“, die „Proportion“, den „Ausdruck“, die „Farbigkeit“ und die „Perspektive“. Ein weiteres Kriterium bildete die historische Korrektheit der Darstellung. Nach der Vorstellung der Zeit sollte ein Gemälde Begebenheiten so zeigen, wie sie tatsächlich stattgefunden haben könnten. Das unter anderem von Pierre Corneille für Dramen geforderte Prinzip der Einheit von Raum, Zeit und Handlung wurde auf die bildende Kunst übertragen. Im Falle des „Emmausmahles“ hätte also beispielsweise die Kleidung der dargestellten Personen der zu Lebzeiten Christi getragenen Tracht entsprechen müssen.

<3>

Tizian zeigt in seinem Gemälde den Moment, in dem die Jünger den auferstandenen Christus an der Art erkennen, wie er das Brot erst segnet und dann bricht. Während die Christusfigur ein Gewand trägt, das antiken Gewändern nachgebildet ist, sind die anderen Figuren gekleidet wie zur Zeit Tizians. Dies provozierte die Kritik von de Champaigne und Gericke: Der gelb gekleidete Knabe mit der Schüssel etwa sei zu edel und zu sehr nach der Mode gekleidet, um einen Diener aus der Zeit Christi darstellen zu können. Damit hatte Tizian nach der Überzeugung der beiden Kunstkritiker eine Regel verletzt, nach der die Kleidung nicht nur historisch korrekt, sondern auch entsprechend dem Anlass angemessen dargestellt werden sollte.

<4>

Champaigne und Gericke entschuldigten diese Tatsache damit, dass Tizian sicherlich eine Vorgabe bekommen habe, wie er die Jünger und Begleitfiguren zu malen habe. Diesen Auftrag für das Gemälde schrieben beide Kaiser Karl V. zu, dessen zur Hälfte dargestelltes Wappen sie links im Hintergrund erkannten. Auch heutige Kunsthistoriker halten es nach Untersuchungen, die mit modernen technischen Methoden durchgeführt wurden, für möglich, dass der Kaiser der Auftraggeber gewesen ist.

<5>

Vollendet wurde das Gemälde jedoch für eine andere Person, nämlich den Politiker und Gesandten Nicola Maffei in Mantua (1487-1536).³ Sein mit einem steigenden Hirsch geziertes Wappen befand sich am Bein des Stuhls rechts. Später wurde es auf dem Original – veranlasst wahrscheinlich durch einen anderen Besitzer des Bildes – übermalt. Bis 1589 ist das „Emmausmahl“ in der Familie Maffei nachweisbar. 1627 hat es sich dann in der Sammlung Gonzaga in Mantua befunden, seit 1639 ist es in der Sammlung König Karls I. in London nachweisbar und nach weiteren Besitzerwechseln erwarb 1662 König Ludwig XIV. von Frankreich das bewunderte Gemälde.

<6>

Es könnte gut sein, dass der Jünger, der sich gerade in demütiger Haltung von seinem Stuhl erhoben hat, die Züge des Nicola Maffei zeigt. Der Mann trägt die zeitgenössische Tracht eines religiösen Pilgers mit Rosenkranz. Maffei war ein wichtiger Berater von [Federico II. Gonzaga](#), Herzog von Mantua (1500-1540). In dem linken Jünger hat man ein Porträt von Federico II. Gonzaga vermutet, dessen von Tizian gemaltes Bildnis im Prado ähnliche Züge aufweist. Sowohl Maffei als auch Federico Gonzaga verfolgten eine Politik der Annäherung an den Kaiser. Nicola Maffei hatte u. a. 1519 an den Feierlichkeiten teilgenommen, die die Verkündung der Wahl Karls V. zum Kaiser begleiteten und verschiedene Zugeständnisse bei diesem für Federico II. erwirkt. Diese Hintergründe könnten ein Grund dafür sein, dass im Gemälde die Hälfte des kaiserlichen Wappens sichtbar ist. Sie sprechen aber auch dafür, dass nicht Kaiser Karl V. selber der Auftraggeber des Gemäldes gewesen ist.

<7>

Champaigne und Gericke hatten also wohl Recht, als sie annahmen, dass Tizian den Auftrag bekommen hatte, die Geschichte aus dem Lukasevangelium in die eigene Zeit zu verlegen. Dem liegt augenscheinlich der Gedanke zugrunde, dass die Offenbarung der Auferstehung Christi nicht an den Zeitpunkt seines Todes geknüpft ist. Die Präsenz zeitgenössisch gekleideter, mit großer Wahrscheinlichkeit sogar realer Personen aus der Zeit des Malers soll zeigen, dass sich diese Offenbarung immer wieder vollziehen kann.

³ Dazu Guido Rebecchini: Private Collectors in Mantua 1500-1630, Rom 2002, S. 62-66.

<8>

Den beiden Kritikern am Ende des 17. Jahrhundert war diese Botschaft offenbar fremd. In akademischer Weise forderten sie eine zeitliche Einheit des Geschehens. Dies hätte für das Gemälde bedeutet, dass Zeitgenossen Tizians gar nicht oder nur in historischen Gewändern in die Geschichte hätten eingefügt werden dürfen. Die religiöse Botschaft des Gemäldes wäre damit verloren gegangen.

<9>

Den Kunstkritikern waren ganz andere Aspekte des Gemäldes wichtig. Sie nahmen das Gemälde nicht als Ausdruck einer religiösen Botschaft, sondern ausschließlich als Kunstwerk wahr. Trotz seiner Eigenschaften, die in ihren Augen Schwächen des Bildes waren, stimmten sie darin überein, dass das Gemälde von einzigartiger Schönheit sei. Sie bewunderten vor allem seine kompositorischen und malerischen Qualitäten.

<10>

Die sehr getreue Kopie aus dem Berliner Schloss, die laut Gericke von etlichen Betrachtern Anthonis van Dyck zugeschrieben wurde, betrachtete er als ein dem Original gleichwertiges Werk.⁴

<11>

Das große „Emmausmahl“ nach Tizian hing, nachdem es von Wilhelm II. aus dem Potsdamer Neuen Palais mit nach Holland genommen worden war, viele Jahre lang wenig beachtet im Treppenhaus des Torhauses von Huis Doorn, bevor es in der ersten Hälfte 2016 aufgrund der Sanierung des Hauses deponiert werden musste.⁵ Eine Notiz vom August 1932 zeigt, dass der abgedankte Kaiser offenbar damit rechnete, nach Potsdam zurückzukehren und vorhatte, das Gemälde in das Sterbezimmer Kaiser Friedrichs III. im Neuen Palais zu hängen. Hier hatte es sich zuvor befunden. Aus der Bildergalerie des Berliner Schlosses war es schon 1789 entfernt und nach Potsdam gebracht worden. Die von Wilhelm II. gewünschte Platzierung der Tizian-

⁴ Gericke hatte zum Vergleich einen der Stiche nach dem Original von Antoine Masson oder François Chaveau und die weniger guten Kopien in Turin und im Palazzo Borghese in Rom gesehen, siehe Gericke wie Anm. 2, S. 27.

⁵ Stichting Museum Huis Doorn, Inv.-Nr. HU. D. 2617, Öl auf Leinwand, 166 x 241 cm. Alte Inv.-Nr. der Schlösser: GK I 5048. Noch 1976 hatte das Gemälde, laut der Doorner Objektkarte, im Haupthaus in den Räumen gehangen, die Friedrich dem Großen gewidmet waren.

Kopie im Sterbezimmer seines Vaters, zeigt, dass dieser wieder den religiösen Gehalt des „Emmausmahles“ in den Vordergrund rückte.