universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Tizian

Leben und Werke

Crowe, Joseph A.
Cavalcaselle, G. B.

Leipzig, 1877

Drittes Capitel. Tizian's Anfänge in Venedig

urn:nbn:at:at-ubi:2-10038

DRITTES CAPITEL.

Tizian's Anfänge in Venedig.

Tizian verliess Cadore als Kind, um sich in Venedig einem Beruf zu widmen. Welch ein Abstand zwischen dem Ort, von dem er sich trennte und dem, an welchem er fortan leben sollte! Cadore, ein idyllisches Plätzchen in reiner Luft, von ragenden Alpen umschlossen, in wild-romantischer Umgebung, mit kleinen bescheidenen Häusern, armen, genügsamen Bewohnern, die auf beschwerlichen Bergpfaden mit ihren Lastkarren ein mühseliges Gewerbe trieben — und Venedig, die Wunderstadt, die wie durch den Spruch eines Zauberers aus der Tiefe des Meeres emporgestiegen, räthselhaft auf dem Wasserspiegel zu schwimmen scheint; diese Strassen, Plätze, Häuser, Paläste, diese Gondeln und Kanäle, diese Bewohner, die am Tage halb im Schlaf befangen, erst mit Anbruch der Nacht zum vollen Leben erwachen, auf dem engen Rialto die weitesten Handelsspekulationen, auf dem Markusplatz die Händel der Welt besprachen und auf der Piazza wie Kinder spielten! Ein Knabe wie Tizian musste die sich ihm darbietenden Wunder mit offenen Augen und Ohren anstaunen, es konnte ihm aber nicht lange verborgen bleiben, dass sich hinter diesem Glanze eine recht harte, solide Wirklichkeit verbarg. Schimmer und Farbenpracht lag auf der Oberfläche, die Grundlage bildete schwere, ernste Arbeit. Hatte der kleine Fremdling in Cadore bereits die Kunst geübt, umso besser für ihn; besass er nur eine früh entwickelte Neigung und Leidenschaft für die Malerei, so war er hier am rechten Orte, um derselben zu fröhnen.

Tizianello glaubt, Tizian sei nach Venedig gekommen, um seine Studien fortzusetzen, Vasari und Dolce sind dagegen der Meinung, er habe hier erst den Anfang damit machen wollen. Wie dem auch sei, der Ort war für beide Fälle gut gewählt.[1] Tizian war zu einem in Venedig wohnenden Verwandten geschickt worden, in welchem Einige einen Bruder des Gregorio, Andere einen Bruder der Lucia Vecelli vermuthen.[2] Der Mann liess es sich sofort angelegen sein, den Knaben zu einem Künstler in die Lehre zu geben. Und hier verlässt ihn die venezianische Geschichte und nimmt von seinem Treiben und Thun nicht eher wieder Notiz, bis er aus dem Schwarme der Mitstrebenden hervortaucht und — als ein Meister im Fondaco de' Tedeschi erscheint. In den venezianischen Annalen findet man gar viele derartige Lücken, aus denen sich der Beweis erbringen lässt, wie sehr der Erfolg eines Menschen die Augenzeugen zu blenden vermag, sodass sie, ganz und gar von der Gegenwart erfüllt, nicht daran denken, seiner Vergangenheit und den Bedingungen, unter welchen er sich entwickelte, nachzuforschen. Derartige Unterlassungssünden des sechszehnten Jahrhunderts im neunzehnten wieder gut machen zu wollen, würde, wenn auch nicht durchaus unmöglich, doch ein sehr schwieriges Unterfangen sein; hatten doch selbst viele von Tizian's Zeitgenossen nur Vermuthungen, aber keine Thatsachen über seine Jugendjahre zu berichten vermocht.

Vasari erzählt in seiner kurzen Weise, Tizian's Lehrer sei Giovanni Bellini gewesen, er sei jedoch nach kurzer Zeit Nachahmer des Giorgione geworden.[3] Solche unbestimmte Angaben können Niemanden befriedigen. Dolce ist ein klein wenig ausführlicher. Nach seinen Mittheilungen ist Tizian zunächst zu einem venezianischen Mosaikarbeiter Namens Sebastian Zuccato gekom-

---

[1] Vasari-Lem. XIV. S. 18. — Dolce, Dialogo, S. 63.

[2] Zum Schaden der wichtigen Fragen im Jugendleben Tizian's hat man sich von je her zu viel bei Unerheblichkeiten aufgehalten. Vgl. Tizianello's Anon. S. 3; Dolce, Dialogo, S. 63 und Vasari-Lem., XIII. S. 18.

[3] Vasari, XIII. S. 18.

men, von diesem aber bald dem Giovanni Bellini übergeben worden. Aber auch die Unterweisungen dieses Meisters vermochten ihn nicht für die Dauer zu befriedigen und so wurde er Giorgone's Jünger.[4] Es sind Gemälde vorhanden, durch welche wir Kenntniss von Tizian's frühestem Stil erhalten, und die Schlüsse, die sich daraus ergeben, machen Dolce's Erzählung zweifelhaft.

Man kann nicht behaupten, Tizian habe immer kühn und flott gezeichnet, er war im Gegentheil in seiner Jugend ein sehr sorgfältiger peinlicher Zeichner, und wenn wir glauben sollen, Gentile Bellini habe Tizian's kecke Vortragsweise getadelt, so muss dieser Tadel seine Mannesjahre getroffen haben. Wären nun Dolce's und Vasari's Angaben richtig, dann müsste Tizian's Art und Weise als beginnender Künstler ausschliesslich die Lehrmethode Bellini's bekunden, während die reiferen Jahre den Einfluss Giorgione's darzuthun hätten; es kann aber nichts Unrichtigeres geben als eine solche Behauptung. Tizian war als Jüngling ebensowenig ausschliesslich bellinesk wie er als Mann ausschliesslich giorgionesk war, und so viel wir auch bei ihm auf Rechnung der Originalität des Genius setzen mögen, müssen wir doch bezweifeln, dass Bellini und Giorgione allein seine Lehrer gewesen und dass nicht andere ebenso bedeutende Meister den gleichen Einfluss auf ihn geübt hätten. Dolce nennt als den ersten Künstler, zu dem Tizian gekommen sei, Sebastian Zuccato. Palma Vecchio wird als Vater der Violante bezeichnet, der angeblichen Jugendliebe Tizian's.[5] In den späteren Jahren gehörten Francesco und Valerio, die Söhne des Sebastian Zuccato, zu seinen intimsten Freunden. Lange Zeit arbeitete er nach denselben weiblichen Modellen wie Palma und malte in einem Stil, welcher dem Palma's stärker gleicht als irgend einem der andern zeitgenössischen Maler.

Unglücklicherweise ist es nur zu wahr, dass man von Sebastian Zuccato nichts weiter weiss, als dass er Mosaikarbeiter gewesen ist; er muss jedoch auch als Maler sich bethätigt haben,

---

[4] Dolce, Dialogo, S. 63.

[5] Boschini, Carta del navegar, S. 368 und 369.

denn er war zu einer nicht näher zu bestimmenden Periode Syndikus der Maler-Gilde in Venedig.[6] Was hilft das aber zur Aufhellung des herrschenden Dunkels? Wir können wohl vermuthen, dass er dem Knaben den ersten Unterricht ertheilte, es fehlt uns jedoch schlechterdings der Boden zu weiteren Entdeckungen. Die Thatsachen, von denen aus man die Schritte verfolgen müsste, welche Tizian zu der glänzenden Stellung führten, die er in den ersten Jahren des sechszehnten Jahrhunderts erreichte, sind somit sehr dunkel und unbestimmt, dafür liegt jedoch der Zustand der zu seiner Zeit in Venedig blühenden Kunst offen vor unseren Blicken, und dadurch und mit Hilfe der Fingerzeige, die uns die Literatur der in Rede stehenden Periode bietet, wird es möglich werden, die Wegstrecken einiger Maassen zu verfolgen, die unser Held zurücklegte.

Wenn wir annehmen, Tizian sei um das Jahr 1488 von den Bergen Cadore's herabgekommen, so stellen wir damit zugleich den denkbar günstigsten Zeitpunkt für seine Ausbildung fest. Gentile Bellini hatte damals zwar sein grosses Ceremonienbild „die Procession mit der Reliquie" noch nicht abgeschlossen, aber dieses Meisterwerk historischer Composition war wahrscheinlich eine der ersten grossen malerischen Leistungen der Gegenwart, die der Jüngling in der Zeit zu sehen bekam, in welcher er die früheste Schulform abstreifte. Gleichviel, ob Gentile und Tizian in der Stellung als Lehrer und Schüler sich gut oder schlecht vertragen haben, zweifellos war Gentile ein grosser Maler. Er war sicher der ernsthafteste, gelehrteste und fähigste Künstler seiner Zeit. Kein Veneziauer vor und nach ihm ist mit den Gesetzen der Perspektive und Composition so vertraut gewesen wie er. Giovanni, glänzender aber nicht so umfassend und gründlich begabt wie der Bruder, hatte noch kein Werk von so durch und durch modernem Charakter geschaffen wie seine Madonna in S. Zaccaria, aber die Madonnen bei den Frari oder in S. Maria zu Murano zeigten doch schon, in welchem Grade er die Leichtig-

[6] Zanetti, Pittura venez. Zweite Ausg. Venedig 1792, S. 736.

keiten der Oelmalerei mit der Gewissenhaftigkeit des Tempera-Vortrags zu verbinden, mit welchem Geschick er die Verfeinerung des Modells im correkten Umriss zur Geltung zu bringen verstand und beides durch effektvollen Glanz des Tones, harmonische Farbencomposition und breite Licht- und Schattenführung in freier und sicherer Behandlungsweise hervortreten liess. Carpaccio stand im Begriff, seinen imposanten Bilder-Cyklus zur Legende der heiligen Ursula zu componieren; Antonello von Messina, der grösste Porträtmaler seiner Zeit, der neben Giovanni Bellini zu Giorgione's gefeierten Vorbildern gehörte, war noch in Thätigkeit. Cima schickte sich an, durch die Schöpfung jener Altarbilder, welche uns noch heute vermöge ihres Ernstes und ihrer doch kindlichen Weihe entzücken, als Colorist mit Giovanni zu wetteifern. In der Halle des grossen Rathes arbeitete Giovanni Bellini unter der Oberleitung seines Bruders und mit Luigi Vivarini als Rivalen; und als junge zukunftreiche Männer, welche der Kunst ihrer Heimath erst den Stempel aufdrücken sollten, begannen Giorgione und Palma eben damals ihre stolze Bahn.

Tizian's Beziehungen zu Bellini und seinen Schülern nachzuweisen, kann nur versucht werden. Wir nehmen an, Tizian sei zuerst zu einem unbekannteren Künstler in die Lehre gekommen, aber nach Ablauf der üblichen Probezeit in die Werkstätten von Gentile und Giovanni gewandert, als Genosse von Palma und Giorgione, mit denen er möglicher Weise zu gemeinsamen Arbeiten verbunden gewesen ist. Wir dürfen dabei nicht ausser Acht lassen, dass im Jahre 1488 die venezianische Malerei sich in einem Uebergangsstadium befand. Die Tempera war nicht mehr das Medium, in welchem zu arbeiten grosse Meister sich willig fanden, wenn man auch die Schüler noch in der alten Malweise unterrichtete. Die Männer aber, welche jetzt die Oelpigmente verwendeten, waren den grössten Theil ihres Lebens in den Traditionen der Tempera thätig gewesen. Die sorgfältigen Prozesse und minutiösen Gewohnheiten des alten Systems hafteten ihnen bei Aufnahme des neuen noch an, wogegen sich bei der jüngeren Generation bereits der Hang bemerkbar machte, die Bequemlichkeiten, welche die Oelmalerei — einmal erlernt — natur-

gemäss bietet, im vollen Maasse zu gebrauchen, wenn nicht zu missbrauchen.

Am Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts war das Herz Venedigs die Piazza di Rialto, wo Bürger, Patrizier und fremde Kaufleute den Geschäften des Tages oblagen.[7] Auf der rechten Seite der Piazza, bei der ehrwürdigen Kirche zu San Jacopo, trafen sich um Mittag die bevorzugten Mitglieder des Kaufmannsstandes und der Senatorial-Klasse, um über politische Angelegenheiten zu reden und Tauschgeschäfte zu machen. Fremde Handeltreibende hatten die Erlaubniss, sich auf der linken Seite des Marktes, berühmt wegen des Steines, von dem herab die Urtheilssprüche gegen Gesetzübertreter verkündet wurden, zu versammeln.[8] Zur Bequemlichkeit beider Parteien diente eine Colonnade, welche im Sommer Schutz gegen die Sonne, im Winter gegen den Regen gewährte, und eine nach dem damaligen Stande des geographischen Wissens entworfene Weltkarte vergegenwärtigte die Strassen, welche der venezianische Handel durchzog.[9] Zahllose Buden von Tuchhändlern boten italienische und levantinische Gewebe feil, über den Colonnaden und innerhalb derselben befanden sich die Contore einheimischer Geschäftsleute, Banquiers, Handwerker, sowie Mal- und Musikschulen.[10] Die grosse Nähe, in welcher diese Schulen bei einander lagen, hilft erklären, wie Giorgione und Sebastian Luciani (del Piombo) in den Schwesterkünsten so grosse Fertigkeit erlangen und gleichzeitig die Geheimnisse der Flöte und des Malkastens zu bewältigen vermochten. Der Platz war allen Kunstbeflissenen eine Art Heimath, sozusagen das Venedig Venedigs,

---

[7] Die Marktstellen und nicht die Brücke des Rialto hat auch Shakespeare im Kaufmann von Venedig wiederholt bei den Dialogfragen nach dem Gang der Geschäfte im Sinn.

[8] Sansovino, Venezia descr., S. 363.

[9] Lorenzi a. a. O. S. 81, 82.

[10] Sansovino a. a. O. S. 363.

und hier wird sich auch Tizian fleissig getummelt haben, umso mehr, da Gentile Bellini unweit wohnte. Das Haus des Meisters lag in „Rivoalto“[11] und scheint ein wohlbekanntes Gebäude gewesen zu sein, nicht allein weil es von Bellini selbst mit Bildern und Mosaiken geschmückt war, sondern weil es eine Sammlung von Antiken beherbergte, die von den Kritikern hochgeschätzt ward, denn es befand sich darunter ein Plato-Kopf und eine Statue der Venus von Praxiteles.[12]

Vasari hat darauf hingewiesen, dass die venezianischen Künstler seiner Periode keine Antiken-Museen hatten und sich darauf beschränkt sahen, die Kunst nach der trockenen, nüchternen Manier, die damals an der Tagesordnung war, zu studieren. Ein Mediceer-Garten freilich, der den jungen Leuten die reifen Früchte klassischer Kunst genuss- und lerngerecht entgegenbrachte, war nicht zur Hand. Auch ist es vollkommen begründet, dass Tizian, wie Vasari ferner sagt, anfänglich in jener sorgfältigen und genauen Manier zeichnete, welche die Bellinische Schule charakterisirt.[13] Nichtsdestoweniger ist es Irrthum, wenn behauptet wird, die Antike sei den Venezianern fremd gewesen und Tizian habe die Griechen nicht gekannt und kein Verständniss für die Schönheiten der klassischen Skulptur gehabt. Ganz im Gegentheil war er ein Bewunderer der alten Bas-Reliefs und wir werden ihn oft genug als eifrigen Nachbildner vor Werken antiker Kunst antreffen.

Versucht man, auf Grund der Kenntniss des Zustandes der venezianischen Maler in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts einen Schluss auf den ihrer Vorgänger an der Wende

---

[11] Das Testament des Gentile Bellini, dessen Original sich im Archivio notarile zu Venedig befindet, beginnt: „In nomine Dei etc. 1506 ms Febrij die 18 Ind. X. R[ivoal]ti“ (s. Cr. und C., Gesch. der ital. Malerei, deutsche Ausgabe V. S. 134, 135).

[12] Vgl. Gentile's Testament und Pierio Valeriano's Verse „De marmoreo Platonis capite apud Bellinos Venetiis“ und das Epigramm des Raffaele Zovenzonio auf die Venusstatue, beide erwähnt bei Morelli, Notizia d'opere di disegno (Anonimo) Bassano 1800, S. 193, 194.

[13] Vasari XIII. S. 18.

des vorausgehenden, so erhalten wir, allerdings in unbestimmten Umrissen, ein Bild der Bedingungen, unter welchen die Maler arbeiteten. Ihre Kunst war das Geschäft einiger grosser Meister und zahlloser Mittelmässigkeiten. Die heranwachsende Generation bestand aus Jünglingen von sehr verschiedenen Gaben und Aussichten, die sämmtlich abhängig waren von einem Publikum mit sehr ungleichartigem Geschmack. Für Männer mit geringen pekuniären Mitteln war der Weg zur künstlerischen Höhe durch viele Hindernisse versperrt. Manche waren genöthigt, ihren Lebensunterhalt durch Möbel-Dekoration zu erwerben.[14] Andere malten Bilder auf Spekulation und stellten sie in den Läden der Händler aus, welche sich in den die Piazza von S. Marco mit der Brücke des Rialto verbindenden Strassen aneinander reihten. In diesen Strassen, die man mit dem Gesammtnamen der „Merceria" bezeichnete, wogte der Hauptstrom des Verkehrs; günstige Aufstellung eines Bildes an den Schaufenstern dieser Strassen galt als geeignetes Mittel, um Aufträge zu erhalten.[15] Der Sinn des venezianischen Publikums war aber für Würdigung von Gegenständen häuslicher und intimer Art noch nicht geweckt; ständiger Nachfrage erfreuten sich lediglich die „ernsten religiös-pedantischen Sachen."[16]

Indess für das dreistere Völkchen, welches den Schwierigkeiten der Wandmalerei die Stirn bieten konnte, stand noch ein anderer Weg offen. Die Venezianer liebten es, die Front ihrer Häuser ausschmücken zu lassen. Bei den Bau-Contrakten übernahmen die Architekten oft die Verpflichtung, Fresko-Dekoration anbringen zu lassen, und ein grösserer Palast in recht günstiger Lage konnte, wenn solche Gemälde geschickt ausgeführt waren, auch einem jungen Manne höchst lohnende Praxis verschaffen. Unmittelbare Verbindung eines reichen Patriziers mit den Malern gehörte jedoch zu den grossen Seltenheiten; vielmehr geschah es

---

[14] Ridolfi, Maraviglie I. S. 321, 322, 328.

[15] Ridolfi a. a. O. II. S. 177, 178.

[16] Ridolfi a. a. O. I. S. 322: „tenendo la città ancora dell' antica opinione di gradire quella sorte di figure divote e diligenti."

häufig, dass der Baumeister den Maler gegen sehr geringe Entschädigung beschäftigte, während er dem vornehmen Eigenthümer die Malerei seines Hauses hoch in Rechnung setzte.[17]

Einer der frühesten Nachweise, den wir über Tizian's künstlerische Thätigkeit haben, bringt seinen Namen mit der Dekoration der Stirnseite eines Hauses in Verbindung. Ueber der Thür der Halle auf der Landseite des Palastes Morosini in der Rio di San Canciano war ein Fresko-Gemälde des Herkules, von dem die Rede ging, es sei eine der allerersten Arbeiten, die Tizian in Venedig unternommen.[18] Er hat aber auch in sehr früher Zeit schon Madonnenbilder geliefert, und zwar trat in diesen Werken bei ihm dieselbe Sorgfalt und Inbrunst der Auffassung hervor, welche die ältere venezianische Schule ausgezeichnet hatte.

Wir besitzen von wenig Künstlern so viele Privatbriefe wie von Tizian, aber seine Correspondenz gibt keine Aufschlüsse über innere Erlebnisse; sie erstreckt sich nur auf geschäftliche Angelegenheiten. Wir können daraus nur errathen, dass er als Jüngling das Leben eines Lehrlings führte, seine Werk- und Feiertage hatte und an jenen ersteren tüchtig arbeitete, um diese redlich zu verdienen. Sein Vater war allem Anscheine nach nicht reich genug, um ihm die Mittel zu gelegentlichen Ausflügen in die Heimath zu gewähren, er hat aber wahrscheinlich doch Conte's Landhaus in Cadore wieder besucht, ehe sein Name in den höheren Kreisen der Kunstpatrone Venedigs genannt ward. Ungeachtet seiner wohlbekannten Verschlagenheit und Härte finden sich in den Briefen des Vaters Zeichen der Liebe und Zärtlichkeit für seine Kinder, und diese Kundgebungen des Vaterherzens lassen auf das pflichtgemässe Betragen des Sohnes schliessen.[19]

Die verloren gegangenen Porträts Gregorio's und Lucia Vecelli's wurden vermuthlich während eines Besuches in Cadore gemalt.[20]

---

[17] Ridolfi a. a. O. II. S. 321.

[18] Sansovino, Ven. descr. S. 391. Das Fresko existirt nicht mehr.

[19] „Egli fu amorevolissimo verso i parenti“ Tizianello's Anon. S. 7.

[20] s. Orazione panegirica bei Ticozzi a. a. O. S. 321 und Ridolfi, Marav. II. S. 304. Das Bildniss Gregorio's wurde in Venedig gezeigt, das Lucia's in der

Das Gleiche könnte auch von dem beschädigten Tempera-Bilde der Jungfrau mit dem Kinde zwischen Rochus und Sebastian in der Genova-Kapelle der Pieve angenommen werden, da es aber kein beweisfähiges Stück ist, sondern Zweifel übrig lässt, ob wir hier nicht zum Theil die Hand Francesco Vecelli's zu erkennen haben, so entzieht es sich für jetzt unserer Beurtheilung und wir haben uns anderwärts nach Jugendwerken von Tizian umzusehen.

Venedig, Dogenpalast.

In Venedig ist nun allerdings kein Mangel an Bildern, welche unter seinem Namen gehen, aber ein Blick auf die besten davon — wie „der Durchgang durch's rothe Meer" oder die „Heimsuchung", beide jetzt im Dogenpalast — wird Jeden, der die Werke des Meisters mit einiger Kritik studiert, überzeugen, dass ihre Benennung falsch ist.[21] Die wahre Spur von Tizian's frühester Art und Weise finden wir in einer kleinen Madonna des Belvedere zu Wien, und dieses Bild wirft ein bedeutendes Licht auf seine erste Entwicklungs-Phase.

Sammlung Curtoni in Verona; letzteres war jedoch nicht Einzelbild, sondern enthielt Tizian's Mutter und einen Neffen (s. Ridolfi a. a. O. und Campori, Raccolta di Cataloghi, Modena 1870, S. 201).

[21] Der „Durchgang durch's rothe Meer" und das Seitenstück „Christus in der Vorhölle" waren dem Boschini nicht unbekannt; er erwähnt sie in seinem Ricche Minere, zweite Ausg. Venedig 1674, in dem Abschnitt Sestiere S. Marco, S. 18, und zwar hingen sie damals im Dogenpalast in dem Gange, der aus der „Stanza del Collegio" zur Dogenkapelle führt; zu seiner Zeit galten die Bilder für Arbeiten aus Tizian's Schule. Nach ihrer zeitweiligen Versetzung in den Palazzo reale war der „Christus in der Vorhölle" dem Giorgione, das „Rothe Meer" dem Tizian zugetheilt. Die Verf. haben bereits in ihrer Geschichte der ital. Malerei, deutsche Ausg. IV. S. 202 und 266, die erstere Composition dem Pellegrino da S. Daniele zutheilen zu müssen geglaubt, sie halten die zweite für das Werk desselben Malers. Es ist ein kleines Leinwandbild mit zahlreichen Figürchen von keckem Vortrag, aber durch's Alter schadhaft und düster geworden und pfirsichroth im Gesammtton. — Die „Heimsuchung" (früher Nr. 35 der Akademie, ehemals im Kloster Sant' Andrea) ist Leinwandbild mit grossen Figuren, deren Mehrzahl jedoch unheilbar beschädigt sind; der Kopf des heiligen Joseph ist sogar gänzlich neu. Die Zeichnung hat zwar moderne Kühnheit, aber keine Sorgfalt, was namentlich an Händen und Füssen auffällt, und die Köpfe sind durchaus schwach; die Farben hart und unharmonisch. Zieht man die Unbilden ab, die das Bild durch Reinigung, Glättung und Uebermalungen erfahren hat, so scheint es der Manier Sebastian del Piombo's näher zu stehen, als der des Tizian, obwohl es für den Einen wie für den Andern zu schlecht ist.

Wir sehen uns einem Stile gegenüber, der in die Kunstweise der Venezianer des fünfzehnten Jahrhunderts zurückführt, ohne uns einen bestimmten Maler jener Periode ins Gedächtniss zu rufen. Es erinnert an Bellini, an Carpaccio und Palma Vecchio, der allgemeine Eindruck, den es hervorbringt, ist aber der einer schon ziemlich selbständigen, wenn auch noch jugendlichen malerischen Originalarbeit.

Das Christkind steht ganz nackt auf steinerner Brüstung, hinter ihm die Jungfrau, welche ihm ein Stück Schleiertuch um die Taille gelegt hat; hinter dieser erhebt sich wieder eine Steinbrüstung mit der Aussicht auf Landschaft, durch einen halb aus gestreifter Seide, halb aus grünem Atlas bestehenden Vorhang begrenzt. Diese Beschreibung wird dem Leser zwar zahllose Erinnerungen an Bilder desselben Inhalts wachrufen, was aber an unserem Bilde besonders auffällt, ist die einfache Rundung der Köpfe, die Breite der Gestalt und die Fülle der Formen bei der Jungfrau und dem Kinde. Der Mann, der eine solche Gruppe malte, wurde wohl von Schultraditionen und gewissen Durchschnittsregeln unterstützt, war aber offenbar innerhalb des Stilbewusstseins noch nicht sicher in seinem Geschmack. Er copiert mit geduldiger Treue Zufälligkeiten im Gewebe und Muster der Stoffe, zeichnet und entwickelt die Fleischformen mit sicherem Blick für die Bewegung, er zeichnet und modelliert mit Anmuth und Feinheit und gibt der Oberfläche eine Glätte, welche viel Uebung im Kampfe mit den technischen Schwierigkeiten bekundet, aber einen idealen Typus hat er weder gesucht noch gefunden. Trotzdem springt hier und da wahres echtes Gefühl hervor in der Frische der Auffassung, in der schüchternen Zartheit des Ausdruckes, in anmuthigen Bewegungen und liebenswürdigen kleinen Zügen; wir weisen z. B. auf das Händchen des Kindes hin, wie es auf den Fingern der Mutter spielt. Gestalt und Proportionen erinnern an die alte venezianische Schule. Die Sauberkeit und Reinheit des Umrisses und der Oberfläche scheinen von Bellini herzustammen, die Glätte und perlartige Blüthe des Ganzen ist anscheinend ein Erbtheil von Palma. Noch lässt sich aber kein Versuch entdecken, durch Verschiedenheiten der Striche und der

Wien, Belvedere.

Durcharbeitung das Fleisch, die Kleidung und den Boden zu unterscheiden. Als ein Beweis für die Stetigkeit, mit welcher Tizian's künstlerischer Genius sich entwickelte, mag die Wahrnehmung dienen, dass die Gestalt des Kindes der Prototyp derjenigen ist, welche ein Vierteljahrhundert später auf dem grossen Altarbilde der Casa Pesaro ihren Platz fand. Ebenso malt Tizian auf diesem Bilde schon eine entzückende, reizvolle Landschaft, die aber weder an Cadore noch an Venedig erinnert, sondern an das Uebergangsland mit seinen noch nicht in Spitzen aufragenden Hügeln, die hier und da durch eine Meierei belebt und mit Gehölz bewachsen im Schleier des Nebeldunstes liegen. Die Untermalung dieser Landschaft ist eine blosse Aufreibung von Umber, im Mittelgrund ist, nach Giorgione's Manier, ein Soldat im Brustharnisch auf dem Rasen sitzend angebracht, die Ferne bedeckt gleichförmige gemässigte Atmosphäre, aber die vorderen Figuren sind glänzend wie Marmor und der jugendliche Maler versteigt sich bereits zu einem Lichteffekt, indem er den Schatten kecklich auf den Vorhang hinter der Gruppe wirft. Zufällige Ursachen, wie die Restaurierung des Himmels und des Steinwerks, steigern jetzt den Contrast zwischen der Landschaft und den Figuren, sie geben aber auch eine Erklärung für das Verschwinden des Inschriftzettels, auf welchem des Meisters Name gestanden hat und für dessen Existenz eine alte Copie des Bildes im Museum zu Rovigo zeugt.[22]

Die ersten Leistungen kennzeichnen Tizian bereits als einen

---

[22] Wien, Belvedere I. Flur, ital. Schulen, Zimmer II. No. 41. Holz, h. 2 F., br. 2 F. 7 Z., aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Brüssel (17. Jahrhundert) stammend; eine Copie von Teniers in Windsor Castle; Himmel und Mauerwerk sind übermalt, die Fleischtheile durch ungleichmässige Entfernung der Lasuren fleckig geworden, was besonders an den Partien um Maria's Augen auffällt. Joan Meyssen's in Antwerpen erschienener Stich des Bildes zeigt am Fenstersims die Aufschrift „Titianus pinx". Die Copie im Museum zu Rovigo, welche die Inschrift „Titianus F." auf Zettel an der Wand links trägt, ist vermuthlich das Leinwandbild, welches 1845 Bestandtheil der Sammlung Barbarigo in Venedig war. Vgl. Krafft's hist.-krit. Katalog der k. k. Gemälde-Galerie zu Wien, Wien 1854, S. 27 und Gian Carlo Bevilacqua's Insigne pinacoteca Barbarigo della Terrazza 1845. S. 73.

Meister, zu dessen Wesen die Originalität gehört, denn schon im Beginn seiner Laufbahn wird das, was blosse Nachahmung scheint, durch individuelle Züge geadelt. Je weiter er fortschreitet, desto bestimmter und umfassender tritt seine Eigenart hervor, die sogenannten imitativen Elemente in den Hintergrund.

Zuerst schüchtern und kalt, erwärmt er sichtlich an der vor ihm liegenden Aufgabe. Sorgfalt und Vollendung bleiben, aber die Gaben des Coloristen, welche allmälig mit ins Spiel kommen, sind das Resultat eines festeren und männlicheren Erfassens der Ursachen, auf welche auch die dem Antonello eigenthümliche Glätte und die Harmonie der Werke Giovanni Bellini's zurückzuführen sind. Wir maassen uns nicht an, die chronologische Reihenfolge der Eindrücke dieser Periode Tizian's zu unterscheiden, welche seine Einsicht in die Kunstgeheimnisse der venezianischen Vergangenheit oder seine Kenntniss der technischen Feinheiten zeitgenössischer Meister reiften. Es ist sehr schwer, auf einen bestimmten Moment die zeitweiligen Hinneigungen hier zu Palma, dort zu Giorgione festzuhalten. Eins nur scheint unverkennbar: Palma hat ihm beständig vor Augen geschwebt, so offenbar auch andrerseits bei ihm das Studium der älteren Stilarten durch unabhängiges Empfindungsleben und steten Zusammenhang mit der Natur gemodelt wird. Im schnellen Umschwunge der Zeit erscheinen mannigfaltige wechselnde Wirkungen. Hier finden wir Weichheit, Glätte und Schmelz vereint mit Reichthum des Tones in Gemälden, die wegen der grossen Gleichmässigkeit in der technischen Behandlung merkwürdig sind, dort wieder tritt uns dieselbe Behandlungsweise entgegen bei kühnerer Pinselführung, absichtlicher Abweichung des Vortrages. Aber unabhängig davon geht Tizian bald über die Grenzen hinaus, welche gewöhnlich die religiöse Malerei einzuengen pflegen. Er bringt Neuheit in die Auffassung einer Scene, die zu den hochwichtigsten Actionen des venezianischen Staates am Anfang des Jahrhunderts in Beziehung steht, und er entzückt durch ein Meisterwerk, dessen künstlerischer Werth vorzüglich darin liegt, dass der Maler es verstand, einen zarten poetischen Schleier über den Gegenstand zu breiten, bei

dem die Gefahr einer unpoetischen, lüsternen Behandlung recht nahe lag.

An den kirchlichen Compositionen im engeren Sinne, gleichviel ob in Halb- oder Vollfiguren behandelt, lässt sich dem Wachsthum der künstlerischen Kraft des jungen Meisters bis zu ihrer Entfaltung in der Zeit der Paduanischen Reise oder der späteren Verbindung mit Ferrara ohne Schwierigkeit nachgehen. Am Ende dieser Wegstrecke seiner Laufbahn ragt der grossartige Christus mit dem Zinsgroschen hervor, aber die Entstehung eines der in diesen Zusammenhang gehörigen Gemälde nach den Jahren zu bestimmen, vermögen wir kaum; wir müssen uns begnügen, zu wissen, dass sie einen Gedankengang repräsentieren, der oft unterbrochen, aber immer wieder von Neuem aufgenommen worden, bis der Strom voll und der Stoff erschöpft ist.

Wien, Belvedere.

Neben dem reizenden Madonnenbilde im Belvedere, welches als eine der frühesten Schöpfungen Tizian's anerkannt werden darf, entzückt uns in derselben Sammlung eine zweite Darstellung der Maria mit dem Kinde, dem Knaben Johannes und zwei männlichen Heiligen, als Erzeugniss einer reiferen Zeit des Künstlers. Man sieht beim Vergleich beider Bilder recht deutlich, dass nicht allein zwischen der Vollendung des ersten und des zweiten Jahre liegen, sondern dass bereits ein gutes Stück des Weges durchmessen ist, der zu dem Christus des Zinsgroschens führt. Vor diesem letzteren Bilde kommt ein anderes in der Scuola di San Rocco in Venedig in Betracht, das den „Schmerzensmann" darstellt und — die Echtheit vorausgesetzt — von einer zeitweiligen Anlehnung an Giorgione Kunde gibt.

Venedig, Scuola di S. Rocco.

Der hier verkörperte Vorwurf ist vielleicht unter allen von Tizian behandelten Stoffen derjenige, den man am eigentlichsten als venezianisch bezeichnen kann. Es war ein Lieblingsgegenstand von Antonello, der ihn mehrmals mit seiner realistischen Kraft wiederholt hat, aber er war bisher so behandelt worden, dass dadurch mehr die äussseren Zeichen des Leidens als die inneren, die Ergebung in den Schmerz zur Anschauung gebracht worden waren. Der Erlöser ist hier wirklich leidend dargestellt, das Gesicht gesenkt, die Arme über einander gelegt. Die bei

den Paduanern und Flandrern gebräuchlichen Verrenkungen sind als dem Ideal des sechszehnten Jahrhunderts nicht mehr geziemend vermieden. Der grossen Gestalt und breiten Brust entspricht naturgemäss ein grosser starkknochiger Kopf, dem eine breite, kurze Nase und ein fleischiger Mund besonderen Stempel geben; aber der Typus ist edel und charakteristisch für jene Periode der venezianischen Malerei, welche, man darf sagen im Jahre 1503 mit Giovanni Bellini's Madonna in S. Zaccaria abschloss. Der einzige Anstoss, der nachtheilig hervortritt, ist der lange verschrumpfte Arm, die abgemagerte Hand an einem Körper von so übernatürlichem Maasse. Der Widerspruch löst sich nur, wenn wir uns vorstellen, wie der Künstler mit eindringendem Fleisse erst nach einem todten Körper studierte und dann beim Kopfe aufs lebendige Modell zurückging. Solch ein Kunstgriff bot sich einem nach der Meisterschaft strebenden Jüngling ganz natürlich dar. Die Behandlung deutet ebenfalls darauf hin, dass der Maler jung und resolut, aber dabei geduldig war.

Sind jedoch in der Jungfrau mit dem Kinde im Belvedere die Farben dergestalt verwendet, dass sie einen festen Schmelz hervorbringen, so sind sie hier mit erstaunlicher Kargheit, vom blossen Anwischen bis zur substantiellen Schicht variierend, aber niemals pastos, obschon vermittelst zarter Lasurhaut und reicher Verschmelzung sorgfältig zusammengestimmt. Ein warmer flüssiger Gesammtton ist durch klare, aber farbige Lichter erzeugt, welcher mittels kalter Halbtinten in bleichen Schatten überfliesst; die nichts weniger als metallische Fläche ist durch grauschwärzliche Punkte in den Höhlen unterhalb der Augen gebrochen, durch hell-kirschrothe Flecken auf den Lippen oder hochrothe in den Wunden auf der Stirn und an der Seite gemodelt. Geschickt aufgetragene braune Pinselstriche, welche die Schatten dämpfen, beleben das Fleisch an den Stellen, wo das reiche lockige Haar unter der Dornenkrone hervorquillt und massig zu den Schultern herabfällt. Vasari macht bei einem früheren Porträt von Tizian, das nicht auf uns gekommen ist, auf die Manier, feines Haar zu malen, aufmerksam und lobt überhaupt die vollendete und sorgfältige Ausführung der Einzelheiten, welche auch an diesem Ecce

homo so charakteristisch ist, dass er in diesem Betracht kaum minder bedeutsam erscheint wie der Christus des Zinsgroschens.[23]

Zu der Zeit, als man Tizian wohl schon für fähig halten konnte, ein Bild dieser Art zu malen, hatten die Brüder von S. Rocco zeitweilig ein Gebäude auf dem Platze der heutigen „Scuola“ inne.[24] Als aber diese selbst im Jahre 1517 gegründet war und nachmals der Name Tintoretto's jeden andern hier zu verdunkeln begann, sank der Maler unseres Ecce homo in so vollständige Vergessenheit, dass dieses Werk sich unter die „unbekannten“ verlor, zu denen es selbst jetzt noch gezählt wird.

Unnatürlich war es keineswegs, wenn Tizian als Jüngling für S. Rocco in einem an Giorgione erinnernden Stil malte. Soll er doch für dieselbe Brüderschaft später noch den kreuztragenden Christus gemalt haben, welcher am Altar einer Seitenkapelle in der Kirche S. Rocco als ein Tizian gezeigt wird. Dieses merkwürdige Gemälde, das ebenfalls vor Erbauung der „Scuola“ (1517) gemalt ist, ward zuerst wegen seiner Schönheit bewundert und dann um der Wunder willen verehrt, die es angeblich verrichtete. Die Spenden, die vor demselben dargebracht wurden, bildeten die Quelle des Reichthums, der die Brüder in den Stand setzte, sich ihr Versammlungshaus neu zu bauen.[25] Und doch hat sich nur eine zwiespältige Ueberlieferung hinsichtlich des Urhebers erhalten. Als Vasari nach Venedig kam, mussten die Leute, wie man annehmen sollte, doch noch recht gut wissen, wer die Maler ihrer bewundertsten Kunstschätze gewesen waren; dennoch blieb er im Ungewissen, ob er den Tizian oder Giorgione als den Schöpfer des wunderthätigen Christusbildes zu S. Rocco bezeichnen sollte, und wir finden in seinen Biographieen einmal diesen, einmal den andern genannt.[26] Liegt hier einfach Nachlässigkeit

Venedig, S. Rocco.

---

[23] Vasari XIII. S. 20.

[24] Vgl. F. Zanotto, Nuovissima guida di Venezia, 12°. Venedig 1863, S. 444 und dagegen Sansovino, Ven. descr. S. 287, 288.

[25] Sansovino, Ven. desc. S. 288 und Vasari XIII. S. 26.

[26] Vasari VII. S. 85 und XIII. S. 26, Tizianello's Anon. S. IX. beschreibt das Bild jedoch als Tizian's Werk. Vgl. der Verf. Gesch. der ital. Mal., deutsche Ausgabe VI. S. 183.

zu Grunde oder vermochte Vasari selbst nicht zu unterscheiden, mit welchem Meister er es zu thun hatte? Er äussert allerdings auch Zweifel bezüglich anderer Bilder von Tizian. Die Beurtheilung des Christus in S. Rocco bietet jetzt in der That grosse Schwierigkeiten, da die Zeit und die Unvernunft der Menschen sich an dem Werke versündigt haben. Imposant ist es aber selbst in seiner gegenwärtigen traurigen Verfassung noch. Es hat den Farbenschmelz und der Körper zum Theil seine Fleischtinten verloren, aber es bewahrt noch immer edles Gleichgewicht von Licht und Schatten und zeigt den geistvollen Pinsel eines Malers, der in keiner Weise dem Giorgione nachsteht. In einer Beziehung, und nur in dieser einzigen, dürften wir vielleicht einen Beweis von Tizian's verhältnissmässiger Unerfahrenheit erkennen.

Venedig, S. Rocco.

Von den vier Figuren des Bildes sind zwei Zuschauer, einer rechts im Dunkel des Hintergrundes, der andere links deutlicher hervortretend. Zwischen beiden zieht ein roher Henkersknecht den Heiland, der sich unterm Kreuze niederbeugt, am Strick. Der Erlöser selbst ragt majestätisch hervor, wie er das edle Antlitz in concentriertem Lichte dem Beschauer zuwendet. So unvergleichlich die Gestalt und der überirdische Ausdruck Christi aber auch sein mögen, können sie unser Auge doch kaum blind machen gegen ein gewisses Missverhältniss zwischen der Grösse des Kopfes mit den übrigen Figuren, und dieser Fehler ist viel weniger einem Manne auf der Höhe seiner Kunst, wie Giorgione damals gewesen sein muss, zuzuschreiben, als einem Künstler, der im Eifer der Jugend ein Gesetz der Composition ausser Acht lassen konnte. Abgesehen von diesem Mangel ist das Bild mit der Sorgfalt ausgeführt, die Giorgione auszeichnete, mit einer Meisterschaft und Breite, aber mit einer Kargheit an Farbenkörper, die durch und durch giorgionesk ist, und mit einer Zartheit in der Modellierung und Mischung, welche grosse technische Geschicklichkeit, verbunden mit eingehender Beobachtung der Natur verräth.

Indem wir der Laufbahn eines so geistesbehenden Künstlers nachgehen, werden wir hier wiederum weit über die Tage seiner Jugend hinausgeführt. Zugegeben, er habe die Bilder in S. Rocco gemalt, müssen wir dabei im Auge behalten: erstens, dass er

den „kreuztragenden Christus“ nach dem „Schmerzensmanne“ vollendete, zweitens, dass, wenn er diese Stücke in Giorgione's Manier malte, er wiederum andre in nicht giorgioneskem Sinne schuf. Das darf nicht Wunder nehmen, denn Tizian's Genius besass eben eine ungemeine Fülle künstlerischer Ausdrucksformen. Seine späteren Werke liefern unzählige Beweise einer beneidenswerthen Fähigkeit, gleichzeitig Gemälde in ganz verschiedener technischer Behandlung ausführen zu können.

Ridolfi's „Maraviglie“, zum ersten Male im Jahre 1648 in Venedig veröffentlicht, enthalten die Beschreibung von Tizian's „Zwei Mädchen am Brunnen“ im Palazzo Borghese zu Rom.[27] Das Bild bezeichnet eine Epoche im Wachsthum der venezianischen Kunst, wie es denn anscheinend frühzeitig schon als ein Werk ersten Ranges geschätzt gewesen ist; aber sowohl das genaue Datum seiner Entstehung wie der Name seines ursprünglichen Eigenthümers sind unverbürgt, und es ist nicht gelungen, das darauf angebrachte Wappen des Bestellers in seinen Einzelheiten festzustellen und zu deuten.[28] Die unbestimmte Bezeichnung „Heilige und profane Liebe“, welche dieser Allegorie anhängt, drückt doch nur sehr nothdürftig den Gegensatz naiver und befriedigter Liebessehnsucht aus, mit dem wir es zu thun haben.

Rom, Gal. Borghese.

Dargestellt ist ein Garten, umgeben von einer in der reinen Atmosphäre des Herbstabends gebadeten Landschaft. Ueber Berg und Thal und Hain liegt warmer Hauch ausgebreitet, am Himmel wechseln graue Wolken mit Lichtstreifen ab. Rechts in der Ebene bedeckt eine Dorfkirche und eine Anzahl zerstreut liegender Hütten den vom Wasser eines Sees bespülten Strich Landes, auf dem Wege dort sieht man zwei Reiter, welche ihren hinter der Spur eines Hasen herlaufenden Hunden mit den Blicken folgen.

---

[27] Ridolfi, Marav. I. S. 257; er bezeichnet den Gegenstand: „due donne vicine ad un fonte, entro a cui si specchia un fanciullo.“

[28] Rom, Galerie Borghese, Leinw. h. 1,08 M., br. 2,65 M. Das Wappen zeigt ein gefesseltes Ungeheuer, dessen Vordertheil löwenartig ist, dessen Hintertheil dem Schwanze eines fischähnlichen Thieres gleicht. Das Bild ist neuerlich von Fr. Weber gestochen.

Zu Band. I. S. 54

„HIMMLISCHE UND IRDISCHE LIEBE"
Ölgemälde der Galerie Borghese in Rom.
(Nach Photographie.)

Links krönt eine Gruppe Gebäude und ein Thurm, vom Sonnenstrahle halb beleuchtet, den Gipfel eines Hügels, während ein Reiter mit eingelegter Lanze auf einen Trupp Dorfbewohner zureitet. Mehr nach dem Vordergrunde zu strecken junge Bäume in abgemessenen Zwischenräumen ihre Zweige zum Himmel, noch weiter nach vorn bildet dichteres Laub, das fächerartig hinter dem marmornen Trog eines antiken Brunnens hervorragt, einen Mittelpunkt. Entzückende Linien von Höhen und Ebenen, hier in Licht, dort in Schatten getaucht, geleiten so den Blick zum Vordergrunde, wo die beiden Frauengestalten sich von der reichen Vegetation des Wiesenplanes abheben, den der Wasserstrahl des Brunnens berieselt. Die „unbewusste Liebe" auf der einen Seite lehnt halb sitzend an dem Rand des Troges; ein neben ihr stehendes Krystallgefäss symbolisirt ihre Gedanken. Die nur über den Schooss durch zartes Linnen verhüllte Gestalt, eine tadellose Melodie liebreizender Glieder, wird durch das rothseidene Tuch gehoben, das über ihrem Arme hängt. Die linke Hand hält die symbolisch mit dem Weihrauch der Liebe gefüllte Vase in die Höhe, mit der auf dem Brunnenrande ruhenden Rechten stützt sie sich, indem sie mit glücklich-ernstem Ausdruck sich ihrer Genossin zuwendet. Sie weiss es weder, noch gibt sie sich den Anschein, zu bemerken, dass Cupido über der hinteren Brüstung des Brunnens lehnt und im Wasser plätschert. Die „gesättigte Liebe", links sitzend, hat dem göttlichen Unhold mit Entschiedenheit den Rücken zugewendet; ihr Gesichtsausdruck ist bestimmt, stolz und befriedigt; ihre Reize sind durch reiche Modetracht verhüllt, sogar die Hände mit Handschuhen bedeckt.

Lässt sich auch der Gedanke, welcher dem Künstler vorgeschwebt hat, ohne Indiskretion kaum deutlicher ausdrücken, als es eben in diesen Figuren geschehen ist, so wird dem Verständnisse des Beschauers noch ein Wink gegeben durch das Bas-Relief an der Brunnenwand, welches einen Genius zeigt, der den Gott der Liebe aus dem Schlafe peitscht; ferner bemerken wir auf der Wiese einen Hirten, der sein Mädchen küsst, im Rasen hüpfen Kaninchen und über einer Blume haschen sich zwei Schmetterlinge. Zur Seite der gesättigten Liebe liegt eine halbverblühte

Rom, Gal. Borghese. Rose, unter ihrem Arm die zum Schweigen verurtheilte Mandoline. Während man diese Figur anschaut, vergisst man, dass der Maler für ihre Stellung die Erklärung schuldig geblieben ist, ja man hat kaum ein Auge für die falsche Zeichnung der Hand; so vornehm erscheint sie in ihren seidenen Gewändern; ihr Busen ist mit so zartem weissem Stoff verhüllt, Taille und Schoos so schön in Atlas mit grauen Reflexen drapiert, der rothe Gürtel mit dem juwelenbesetzten Schlosse, die reichen Bauschärmel, der Rosenstrauss in ihrer bedeckten Hand, — Alles stimmt vollkommen zusammen. Nicht ohne Anflug von Gefallsucht oder Geschmack an lebhaften Farben ist das kastanienbraune Haar des nackten Mädchens in einen rosenfarbenen Schleier zusammengeknüpft, das Tuch an ihrer Hüfte glänzt in dem goldigen Weiss, das die noch goldigere Reinheit der Haut nur steigert. Die Seide des von ihrem Arm herabfallenden und zum Theil in der Luft flatternden Tuches hat jenen hochrothen Ton, welcher in der Modulation seiner Oberfläche so wunderbar ins Carminfarbige spielt und durch seine Brechungen den ebenmässigen Perlton des Fleisches erst recht zur Geltung bringt.

Was die Geschichte von Tizian's Verbindungen und Studien während der Jugendzeit zu berichten vergessen hat, das enthüllt uns diese Gruppe. Als er das Bild componierte, war er zwar noch jung, aber ein Meister, welcher die harten Proben der Schule hinter sich hatte, geschickt als Componist, aber nicht weniger bedeutend als geschmackvoller Colorist, ausgezeichnet aber vor allem darin, dass er mit sorgfältigstem Studium der Alten die innigste Vertrautheit mit der Natur verband. Die Natur war in der That schon die eigentliche Herrin seiner Phantasie geworden. Es mag wahr sein und kann vielleicht als gerechter Vorwurf gegen ihn erhoben werden, dass er, der die Antike so gut kannte, nicht den geringsten Versuch gemacht hat, das zu erreichen, was den Griechen als Ideal in der Kunst galt. Im Gegensatz dazu sehen wir ihn in jeder Phase seiner Kunst, schon zur Zeit der schönen „Venus von Pardo“ (richtiger Antiope und Jupiter im Louvre), den warm pulsierenden Reiz des Lebens der erhabeneren, aber abgekühlten Vervollkommnung vorziehen, wie die florentinische Schule

sie pflegte. Er dünkte sich nie zu vornehm, das, was ihm an Anderen gut erschien, anzunehmen und zu verwenden, aber es war bei ihm stets freiwillige Aneignung, nicht Nachahmung, wie er denn in Wahrheit ganz und gar sein eigener Lehrer blieb. Wir erkennen sehr klar, wie innig vertraut er mit den Werken des Bellini, des Antonello und Carpaccio war, und welche genaue Kenntniss der griechischen Skulptur er besass; was er jedoch von ihnen entlehnte, ward durch beständigen Vergleich mit der Natur gereinigt, und so formte er einen Stil, der geistige Ursprünglichkeit und Neuheit der technischen Behandlung verband. Zu keinem seiner Vorgänger steht Tizian auch nur annähernd in einer Verbindung wie Raphael zu Perugino stand. In Raphael erkennen wir stets den Schüler eines Lehrers. Auch in seinen grössten Momenten ist er nie so weit umgebildet, dass er seinen Lehrer völlig verleugnete. Tizian's Stil dagegen ist der Inbegriff der venezianischen Kunst, wie sie sich in verschiedenen Künstlern des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts zur Vollendung durcharbeitet hatte. Wir sehen ihn niemals einem einzelnen Meister künstlerisch unterthan, aber in dem Gemälde der Galerie Borghese sowie in dem Votiv-Altarstück des Bischofs von Paphos in Antwerpen, das jenem unmittelbar folgt, ist Palma Vecchio der Maler, mit welchem er die meiste Verwandtschaft zeigt. Und zwar nicht blos in der technischen Behandlung, sondern auch hinsichtlich der Art der Modellierung und Gewandung seiner Gestalten, ja selbst ihres physiognomischen Typus.

Das früheste Gemälde, das wir von Palma besitzen, ist die heilige Conversation im Besitz Reisets in Paris, welches die Jahreszahl 1500 trägt.[29] Ungefähr um dieselbe Zeit ist auch das Bild der Galerie Borghese gemalt. Verräth jenes Werk auch eine erfahrenere Hand, so werden sich doch wenige finden, welche es dem tizianischen vorziehen. Es ist die erste Frucht jener Periode, die das Bacchanal in Madrid und die Ariadne in der Londoner

[29] Ueber das Madonnenbild der Sammlung Reiset mit der Inschrift „JACHOBVS PALMA MD" vgl. der Verf. Gesch. der ital. Mal., deutsche Ausg. VI. S. 529.

National-Galerie hervorbrachte, nur haben die Typen der Gesichter eine unverkennbare Familienähnlichkeit mit Palma's Violante in Wien und der „Bella di Tiziano" im Palaste Sciarra in Rom. Die Art und Weise, wie das Haar aufgebunden ist, die Behandlung des Kostüms, die graulich abgetönte Modellierung sind palmesk. Diese Belauschung und Aneignung der holden Züge in der Kunst jenes Meisters hat vielleicht die Sage in der Erzählung von Tizian's Liebe zu Palma's Tochter vermenschlicht. Es zeigt sich hier aber zugleich die Neigung der neueren Kritik, die Werke eines Meisters mit denen älterer Zeitgenossen zusammenzuwerfen.[30]

Man kann nicht behaupten, dass Tizian um diese Zeit als Kolorist und Landschaftsmaler bereits die Höhe Giorgione's erreicht hätte. Die „Mädchen" im Palast Borghese halten mit der Madonna von Castelfranco in diesem Betracht keinen Vergleich aus, aber der junge Rivale ist dem Meister bereits hart an den Fersen und droht ihn zu überholen. Ein Nebenumstand verdient an dem Bilde der Galerie Borghese noch Erwähnung. Der Schauplatz desselben ist in das idyllische Flachland der venezianischen Provinzen, nicht in die wild-romantische Gebirgsgegend von Cadore verlegt, und man könnte daraus schliessen, dass Tizian's Alpenheimath in jüngeren Jahren auf den Meister nicht den Eindruck gemacht habe, welcher auf den Fresken zu Padua so sichtbar zu Tage tritt. Allein es mag vielmehr ästhetisches Feingefühl ihn abgehalten haben, einen so prägnant poetischen Gegenstand mit der machtvollen Naturstaffage seines Berglandes auszustatten.

Es ist jedoch unerlässlich, die so aus der Ferne der Zeiten vor uns auftauchende Erscheinung Tizian's in Zusammenhang zu bringen mit seiner geschichtlichen Gegenwart. Indem wir das thun, müssen wir uns ins Gedächtniss rufen, dass jene Zeit für Bestand und Zukunft der Markus-Republik sehr verhängnissreich war. Der Friede der apenninischen Halbinsel war durch schwere

---

[30] Es muss hier erinnert werden, dass die sogenannte „Bella di Tiziano" der Sammlung Sciarra in Rom nicht dem Tizian, sondern dem Palma Vecchio angehört. Vgl. der Verf. Gesch. der ital. Malerei (deutsch von Jordan) VI. S. 545.

Unruhen auf lange hinaus gestört. Wir sahen bereits, mit welch' unabänderlicher Consequenz der venezianische Staat die Unterpfänder seiner Suprematie in den levantischen Meeren verlor. Konnten die Politiker dieses künstlichen Staatswesens sich die Fähigkeit zutrauen, die an der Peripherie der mittelländischen Welt verlorenen Stützen ihrer Macht durch die Erweiterung des territorialen Besitzes in Italien zu ersetzen? Durften sie vernünftiger Weise hoffen, in Pisa oder an den Küsten Apuliens ihre Herrschaft dauernd zu behaupten, während man doch von allen Seiten der Windrose her der Gefahr einer Invasion durch Mächte blosgestellt war, welche auf der compakten und organisch wachsenden Kraft selbstbewusster Nationalität beruhten?

In der That musste man sich am Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts in Venedig wohl gestehen, dass die Existenz des Staates abhing von der Verschlagenheit und Geschicklichkeit im Abschluss von Allianzen, und die Geschichte hat bewiesen, in welchem Grade man diese Kunst in Venedig zu üben erlernte, Dank der vollendeten Rücksichtslosigkeit gegen die öffentliche Moral und Dank der Verbindung von Scharfblick und Tücke, die zu allen Zeiten unergründlich und verrätherisch, den Anschein wirklicher Macht gewann.

Im Jahre 1495 schloss die Republik ein Bündniss mit dem Papst, dem Kaiser, dem König von Spanien und den Herzögen von Mailand, Ferrara und Bologna gegen Karl VIII. von Frankreich. 1498 verband sie sich mit Frankreich gegen Neapel und Mailand, um die Türken dadurch zu treffen und die Grenze der Adda zu erlangen. In den nächsten Jahren wurden die Erfolge zu Lande durch die anfänglich glänzenden französischen Siege unterstützt, aber in Wahrheit mehr als aufgewogen durch Verluste im Ausland und zur See, welche der Macht Venedigs im Osten den letzten Stoss gaben. Für unsere Betrachtung jedoch sind die Wechselfälle des Glückes der Republik nur in so fern von Belang, als an ihnen Persönlichkeiten Theil hatten, zu denen Tizian in Beziehung stand.

Es ist behauptet worden, Tizian sei um diese Zeit mit dem Hofe Lodovico Sforza's vertraut gewesen, aber verbürgt ist diese

Annahme nicht.[31] Viel sicherer ist seine Bekanntschaft mit den Pesari, welche Freunde der Borgia's waren, und deren Glücksumstände mit den Schicksalen der Republik in den Kämpfen gegen die Türken stiegen und fielen. Venedig hielt für gewöhnlich am Hofe von Constantinopel einen Geschäftsträger, aber es gab ausser der Republik noch eine ganze Anzahl von Staaten, die stets bereit waren, mit dem Sultan zu intriguieren, wenn sie glaubten, sie könnten seine Janitscharen oder seine gefürchteten Kriegsschiffe zu eignem Vortheil einem Nachbar auf den Hals hetzen.

Wie wenig dieses Zeitalter politische Skrupel kannte, beweist am besten die bekannte Thatsache, dass Se. Allerchristlichste Majestät der König von Frankreich es nicht gegen Ehre und Gewissen hielt, die Hilfe der Muselmänner gegen Christen anzurufen und dass der Papst ebenso wenig Anstand nahm, dem Feinde der Christenheit Rathschläge zu ertheilen, wie er ein christliches Fürstenthum am besten verheeren könne. Im Jahre 1494 liess Alfonso von Neapel dem Sultan Bajazet Otranto und Brindisi bieten, wenn er Scio angreifen und die Genuesen von den Franzosen trennen wolle.[32] Im eigenen Namen und im Auftrage Anderer setzten die Florentiner im Jahre 1497 dem Sultan 50,000 Dukaten als Preis für einen Angriff auf Venedig.[33] Noch vor der Invasion Italiens durch Ludwig XII. überredete Lodovico Moro den Papst Alexander VI., einen Gesandten an Bajazet zu senden, um ihn wissen zu lassen, Venedig sei im Bündniss mit Frankreich und könne möglicherweise die Herrschaft über Italien erlangen. Der venezianischen Diplomatie gelang es jedoch, diese Umtriebe zu entdecken und den heiligen Vater nunmehr zur Allianz mit Frankreich umzustimmen.[34] In Folge dieses Uebereinkommens liessen die Borgia's es sich angelegen sein, Einfluss in Venedig zu gewinnen, in der Hoffnung, dort für ihre übergreifende Haus-

[31] Vgl. handschriftliche Anmerkungen E. Cicogna's zu Tizianello's anonymer Biographie Tizian's, aufbewahrt im Seminario zu Venedig.

[32] Domenico Malipiero, Annali Veneti, parte I. S. 144 im Archivio storico ital. VII. Florenz 1843.

[33] Dom. Malipiero, Annali I. S. 159 (Arch. stor. VII. S. 143).

[34] Malipiero a. a. O.

politik Unterstützung zu finden. Nicht genug, dass Ludwig XII. dem Cesare Borgia die Hand einer französischen Prinzessin nebst dem Herzogtitel gegeben und ihm das Recht zugestanden hatte, sich aus der Romagna ein Fürstenthum zurechtzuschneiden, es sollte nun auch noch Venedig einen Angriff auf Pesaro, Faenza und Rimini begünstigen. Im Juli 1499, als Antonio Grimani mit einer Flotte ausgesandt ward, um das türkische Geschwader an der griechischen Küste anzugreifen, und der französische König zur Eroberung der Lombardei vorrückte, war die Aussicht auf Erfüllung dieser Pläne anscheinend gering, anders aber stand es im August, wo Venedig durch Grimani's Niederlage bei Lepanto sehr tief gedemüthigt war, und man erzählt, Ludwig XII. habe dazumal zu Loredano gesagt, die Venezianer seien zwar verschlagen und reich, aber kleinmüthig und fürchteten den Tod, während die Franzosen mit der Absicht kämpften, entweder zu siegen oder zu sterben.[35] So niederschlagende Eindrücke waren es, unter denen Venedig den Besuch Cesare Borgia's erhielt, der am 11. September in S. Biagio Cataldo von Dogen und Senat eingeholt wurde. Er verlangte für den Papst Ferrara, Imola, Forli, Bertinoro, Pesaro und Rimini, und die Signorie gerieth darüber dermaassen in Verlegenheit, dass sie elf Tage brauchte, um sich zu einer Antwort zu fassen. Das Verdikt der Hochmögenden, welches der Doge Agostino Barbarigo dann endlich verkündete, ging dahin: die Borgia's möchten Pesaro nehmen, wenn sie könnten, aber Ferrara und Rimini niemals! Cesare gab sich den Anschein, als sei er mit dieser Erklärung zufrieden.[36] Er wohnte am 24. September der feierlichen Uebergabe der venezianischen Standarte an Marchio Trevisani bei, der zum Nachfolger des vom Kommando entsetzten Antonio Grimani ernannt worden war, und es muss ein seltsames Schauspiel gewesen sein, als der Sohn des Papstes, der mit einer Prinzessin von Navarra verheirathet war, hier als seines Vaters Legatus a latere auftrat und nach einem

---

[35] Malipiero a. a. O. I. S. 183.
[36] Malipiero a. a. O. I. S. 564, 565.

Hochamte in seinem Cardinalsornat dem venezianischen Volke für den Kreuzzug gegen die Moslem einen General-Ablass gewährte.[37] Als er die Lagunen mit dreihundert Pferden verliess und nach Padua aufbrach, beschuldigten die bösen Zungen der Stadt seine Dienerschaft, aus der ihm angewiesenen Wohnung die golddurchwirkten Tapeten und Vorhänge wie die Polster und Decken gestohlen zu haben; und den Cesare selbst bezichtigte man des Raubes einer kostbaren Decke vom Hochaltar einer Kirche in Murano.[38]

Eben damals soll der grosse Freibeuter veranlasst worden sein, dem Tizian zum Porträt zu sitzen. Die Tradition ist nicht beglaubigt, aber Karl I. von England besass bekanntlich ein Porträt Cesare's auf Einer Leinwand mit Alexanders VI.[39] Borgia war ein viel zu geriebener Mensch und viel zu sehr der Unterstützung bedürftig, dass er nicht gewusst haben sollte, wie man sich in einem Orte wie Venedig Freunde erwirbt, und es ist aller Grund zu der Annahme vorhanden, dass er unter den Patriziern der Stadt zahlreiche Parteigänger fand. Als im folgenden Frühjahr Angelo Leonini als Legat des Papstes kam, um dessen Ansprüche von Neuem geltend zu machen, begleiteten ihn die Häupter mehrerer edler Familien furchtlos in die Rathsversammlung und unter ihrem Beistande wiederholte er am 24. Mai 1500 in leidenschaftlicher Weise die Forderungen der Borgias.[40]

Marchio Trevisani hatte das gleiche Schicksal gehabt wie Antonio Grimani und im Jahre 1500 eine Schlacht gegen die Türken verloren, aber Barbarigo blieb noch immer unbeweglich.

---

[37] Malipiero a. a. O. I. S. 180, 181.

[38] Malipiero a. a. O. I. S. 565.

[39] In Barthoe's Katalog der Sammlung Karl's I. (London 1757, Fol., S. 3) figuriert „Papst Alexander und Cesare Borgia von Tizian". In der Sammlung Radnor zu Longford Castle befindet sich unter Nr. 138 das Bild eines Mannes, Kniestück, die linke Hand am Gürtel, die rechte auf einer Brüstung, auf welcher vorn die Worte stehen: „AÑO ÆTATIS SVÆ XXXI". Die Behandlung zeigt einen Maler der späteren venezianischen Schule an, dessen Manier derjenigen der Bassano ähnelt, das Bild jedoch gilt für ein Porträt Cesare Borgia's von Tizian.

[40] s. Marin Sanuto, Diarii (Handschr.) bei Cicogna, Iscrizioni Venete, Venedig 1824—53, Fol. VI. S. 16.

Er verweigerte Leonini mit aller Entschiedenheit, was er Cesare Borgia nicht gewährt hatte, warb um Hilfe beim Kaiser, in Rhodus und Portugal und schloss endlich im April 1501 zur Bekämpfung des Sultans ein feierliches Bündniss mit Alexander VI. und Ladislaus von Ungarn. Am 8. April predigte Pater Raphael, ein herumziehender Mönch und populärer Redner, vor 50,000 Menschen auf der Piazza von S. Marco den Kreuzzug. Am 13. wiederholte er die Predigt und veröffentlichte die Bulle, und unmittelbar darauf ward Jacopo da Pesaro, ein venezianischer Prälat, durch päpstliche Bulle zum Legaten und Kommandanten von zwanzig Galeeren des heiligen Stuhles ernannt.[41]

Die Pesari waren im Beginn des sechszehnten Jahrhunderts eine mächtige Adelsfamilie in Venedig. Nach dem Fall von Modon und nachdem Marchio Trevisani in Folge dieser Niederlage an gebrochenem Herzen gestorben, war Benedetto Pesaro zum Befehlshaber der venezianischen Flotte erwählt worden.[42] Er starb im Frühling 1503 auf Corfu, nachdem die Nachricht eingetroffen war, dass Venedig Morea an Bajazet II. abgetreten habe; seinem Verwandten Jacopo blieb überlassen, heimzukehren und sich der Einnahme von Santa Maura zu rühmen.[43] Jacopo, 1460 geboren, gehörte zu jenen Patriziern, die durch ihren Eintritt in den geistlichen Stand von jedem Amte unter venezianischer Regierung ausgeschlossen waren. Er suchte in Folge dessen seinen Ehrgeiz dadurch zu befriedigen, dass er ausländische Würden erkaufte. Er war Titularbischof von Paphos auf Cypern, woher er den Spottnamen „Baffo“ erhielt,[44] und wurde im Jahre 1530 zum Hüter

---

[41] Marin Sanuto bei Cicogna, Iscr. Ven. II. S. 120 und Sansovino, Ven. descr. S. 189.

[42] Sansovino, Ven. descr. Chronicon, S. 54.

[43] Petri Bembi Hist. Opera Ven. lib. VI. S. 140, Baseler Ausgabe von 1556.

[44] In Paolo Capello's Gesandtschaftsbericht an den Senat v. J. 1500 heisst es: „Laudo li nostri prelati .... messer Jacopo da Pesaro, vescovo di Baffo“, s. Relazioni degli Ambasciatori Veneti, herausgegeben von Alberi, VII. S. 12. Auf Jacopo Pesaro's Grabmal ist sein Tod (April 1547) mit dem bezeichnenden Zusatz angegeben: „Vixit annos platonicos.“ — Giovanni della Casa erwähnt in einem Briefe an den Cardinal Farnese vom 17. Dec. 1545: „Bapho è di età di 84 anni“ (s. den Brief in Amadio Ronchini's Lettere d'uomini illustri, Parma 1853, S. 142).

der Clementinischen Bulle in Venedig ernannt. Nur das hohe Alter, das seine ehedem hervorragenden Geisteskräfte geschwächt hatte, verhinderte, dass er 1545 zum Conzil nach Trient entsandt ward.[45]

Tizian und Pesaro sind für alle Zeiten untrennbar verbunden durch das wundervolle Altarbild in der Kirche der Frari, auf welchem der Bischof von Paphos vor der Jungfrau kniet und ein geharnischter Ritter die Fahne der Borgia entrollt. Aber schon weit früher einmal, und wahrscheinlich in demselben Zeitpunkt, als „Baffo“ durch die Gunst Alexander's VI. den Befehl des Geschwaders gegen die Türken überkam, hatte er den Meister veranlasst, ihn in Anbetung vor S. Peter's Majestät zu malen. Während der Regierung Karl's I. von England diente dieses Bild einem Privatgemach im Palast von Whitehall zum Schmucke.[46] In der Puritanerzeit kam es mit vielen andern Kunstwerken nach Spanien. Conca und Rafael Mengs sahen es zu verschiedenen Zeiten in der Villa Viciosa, in S. Pasquale und im Palast von Madrid.[47] Im Jahre 1825 schenkte es Wilhelm I., König der Niederlande, dem Museum von Antwerpen.[48] Obgleich es durch häufigen Transport und ungeschicktes Putzen gelitten, hat es doch einen durchgreifenden Auffrischungsprocess, der die Farbenharmnoie sehr beeinträchtigte, überlebt, und man kann hinter dem Pfuschwerk der Restauratoren immer noch die Schönheit der Zeichnung und die kunstreiche Leichtigkeit der Behandlung erkennen.

Antwerpen, Museum.

„Baffo“ kniet mit dem Banner der Borgia's in der Hand vor dem Throne des Petrus. Er trägt das Ordenskleid der Dominikaner, aber vor ihm liegt ein Ritterhelm, der seine Berufung zu

---

45 s. Ronchini, Lettere a. a. O. und Cicogna, Iscr. Ven. III. S. 269.

46 s. Bathoe's Katalog der Sammlung König Karl's I. S. 96.

47 s. A. Conca, Descrizione odeporica della Spagna, Parma 1793, I. S. 177 und Waagen, Treasures of art in Great Britain, London 1854, II. S. 479, 480.

48 Antwerpen, Katalog des Museums Nr. 357 (50), Holz, h. 1,45, br. 1,83 M. Der Kopf, einschliesslich Haar und Bart des Petrus ist stark durch Uebermalung verändert und der ursprünglich gelbe Mantel des Heiligen jetzt grün geworden, der Himmel durch gelbe Strichelung in den lichten Theilen verändert. Eine mit dem Original fast gleichzeitige Copie des Bildes befindet sich in Casa Lazara zu Padua.

militärischem Dienst verkündet. Die Gestalt Alexander's VI. im vollen päpstlichen Ornat, welcher sich vorbeugt und ihn dem Apostel empfiehlt, erzählt von der Protektion, der er seine Ernennung verdankte; die Gnade des heiligen Stuhles endlich ist ausgedrückt durch den Patron der römischen Kirche, der links auf einem Throne sitzt und dem Knieenden den Segen ertheilt. Rechts im Hintergrunde vervollständigt und erläutert das Wasser und die Forts eines Kriegshafens, in welchem Fahrzeuge vor Anker liegen, die Scene. Auf einer unter dem Vordergrunde angebrachten Tafel liest man folgende Inschrift:

Ritratto Di Vno Di Ca^sa^ Pesaro
In Venetia Che Fv Fatto
Generale Di Sta Chiesa
Titiano F.[49]

Dieses merkwürdige Gemälde ist lange genug im Museum zu Antwerpen ausgestellt gewesen, um Kritiker in den Stand zu setzen, darüber zur Entscheidung zu kommen, ob der knieende Dominikaner den Jacopo Pesaro darstellt oder nicht, und wenn dies festgestellt, ob er vor oder nach seiner Expedition nach den Jonischen Inseln porträtiert ist. Ob die Inschrift auf der Tafel der Zeit Tizian's angehört, ist streitig. Wenn wir aber zugeben, dass sie von dem Maler selbst herrühre, was nach ihrem Aussehen allerdings unwahrscheinlich ist, so müssen wir logischer Weise auch glauben, das Bild sei kurze Zeit nach dem Ereignisse, auf das es sich bezieht, ausgeführt worden. Dass der knieende Dominikaner wirklich Jacopo Pesaro sei, ist keinem Zweifel unterworfen, denn als Beweis dafür dient seine auffallende Aehnlichkeit mit dem „Baffo" auf dem Altarbilde der Frari; ebenso klar ist es, dass kein Andrer als Tizian der Maler war, denn trotz Abschabungen und Nachbesserungen erscheint die Behandlung unleugbar als ganz dieselbe wie auf der Allegorie im Palast Borghese. Ebenso ersichtlich ist aber auch, dass das Gemälde nicht

[49] In König Karl's I. Sammlung ist die Grösse des Bildes 4 F. 9 Z. zu 5 F. 11 Z. angegeben, sodass es in der Höhe um einige Zoll verkürzt worden zu sein scheint.

später als 1503 gesetzt werden kann, denn Pesaro's Alter, wie er da vor S. Peter kniet, ist das eines Mannes zwischen vierzig und drei und vierzig Jahren, und Alexander VI., der von den Italienern aller Klassen verabscheut ward, würde nach seinem Tode (18. August 1503) schwerlich noch auf irgend einem Gemälde Platz gefunden haben. Auch der Stil, in welchem das ganze Bild ausgeführt ist, bekundet, wenn es auch flotter gemalt ist als die Borghesische Allegorie, doch eine Zunahme an Geschicklichkeit und Leichtigkeit der Hand, wie man sie wohl von der erweiterten Erfahrung erwarten darf; andrerseits verleugnet sich auch hier die verhältnissmässige Unvollkommenheit einer Kunst nicht, die noch der Zeit und der Musse zum Ausreifen bedarf. Die Porträts sind allerdings schon meisterhaft, aber die Gestalt des Petrus ist weder so gross, noch so männlich, wie Tizian sie einige Jahre später gemacht haben würde, und abgesehen von ihrem innern Interesse, sind die Einzelheiten des Thrones und seine reliefgeschmückte runde Plinthe von der Art, dass sie die Unfertigkeit der künstlerischen Bildung des Urhebers an den Tag legen. Der Maler des Borghesischen Bildes war durch den angenehmen Effekt, welchen das griechische Marmor-Basrelief dort hervorbrachte, in sehr natürlicher Weise zu dem Missgriff verleitet worden, ein gleiches Ornament am Throne des Heiligen anzubringen; reiferes Urtheil würde ihm gesagt haben, dass ein Altar des Eros, dessen Schmuck seine Entstehung der Liebesleidenschaft entnimmt, für den Sitz des Apostel-Fürsten schlechterdings ungereimt sei, wenn er auch freilich für dessen damaligen Statthalter gepasst hätte. Seine Verwendung an dieser Stelle verräth bei Tizian die naive Bewunderung der Antike, aber noch nicht den Künstler, der nachmals so vertraut mit den Aufgaben und Zielen ward, zu denen ihn die Bekanntschaft mit der klassischen Skulptur in Toskana anleitete. Es ist nicht ganz gewiss, ob die Bildfläche ihre ursprüngliche Grösse bewahrt habe, aber selbst das erklärt noch nicht, weshalb Petrus so majestätswidrig in einem engen Winkel sitzt. Seine linke Hand ruht auf dem Evangelium, während er mit der rechten den Segen ertheilt — eine studierte Haltung mit gezwungener Geberde und Ge-

wandung. Die Gestalten zeigen Anklänge an das Quattrocento und erinnern an Carpaccio und Bellini, ohne die originale Kraft, die wir in anderen Werken finden. Sonach gewinnt es fast den Anschein, als habe der Wunsch, einen alten wohlbekannten Typus beizubehalten, bis zu gewissem Grade lähmend auf des jugendlichen Meisters Leistung gewirkt. Kritiker der venezianischen Kunst sind in nichts so einstimmig wie in der Anerkennung der ernsten „senatorischen“ Würde, welche venezianische Maler ihren Porträts zu geben verstanden. Hier haben wir zwei Arten von Porträts: den Pesaro nach dem Leben gemalt, in Stellung, Bewegung der Hände, dem entschlossenen Ausdruck des erhobenen Kopfes, in der Bewegung der Lippe und des Auges voll Wahrheit und Feuer; sodann Alexander VI., zu einem Heiligen idealisiert, jünger als er zur Zeit der Entstehung des Bildes erscheinen konnte und wahrscheinlich nach einem älteren Porträt gemalt. Die malerische Fertigkeit in Hervorbringung der Modulationen der Natur ist aber so gross, dass wir nur schwer zu glauben vermögen, es habe dem Maler nicht Fleisch und Blut Modell gesessen. Aber auch hier — wie bei den geschilderten Bildern in Wien und Rom — scheint Palma Vecchio überwiegenden Einfluss geübt zu haben. Er zeigt sich in Form und Behandlung der Draperie, in dem trüben Schleier der Umrisse des Fleisches und in seinem Gegensatze zu der breiten Pinselarbeit an den Stoffen wie auch in der Abstufung des Tones. An Palma mahnen ferner die Uebergänge von warmem Lichte zu gebrochenem Silbergrau, das in schwarzgelbes Braun fliesst und die sorgfältige Auftragung der Farben auf flüssige Unterlage. Ebenso springen andrerseits die Aehnlichkeiten mit der Allegorie im Palast Borghese in die Augen, z. B. das Weiss und Roth, die Handschuhe und die fehlerhafte Zeichnung der Hände. Richtiges Abwägen der Harmonien, der Atmosphäre und der grossen Linien beim landschaftlichen Hintergrunde sind Eigenschaften, nach denen man auf tizianischen Bildern niemals vergeblich ausschaut.

Auf diesem Wege schreitet Tizian Schritt für Schritt zur Höhe empor und führt mit gesammelter Potenz eine neue, auf der Grundlage des venezianischen Quattrocento beruhende Kunst-

sprache ins Leben. Mochte er auch die solide Vollendung der Bellini oder die Abglättung Palma's und Giorgione's noch nicht erreicht haben, so ist er dafür bereits frei von allen alterthümlichen Anhängseln und erregt grössere Hoffnungen als irgend ein Maler seiner Zeit, selbst Giorgione und Palma nicht ausgenommen.