

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Tizian

Leben und Werke

**Crowe, Joseph A.
Cavalcaselle, G. B.**

Leipzig, 1877

Zwölftes Capitel. Tizian und Pordenone

ZWÖLFTES CAPITEL.

Tizian und Pordenone.

Wir haben bisher Tizian's künstlerischen Entwicklungsgang bis zu der Höhe geleitet, auf welcher er, wie man denken sollte, in seinem Gebiet Niemanden mehr zu fürchten hatte. Dennoch ist Thatsache, dass er nur durch beständige grosse Anstrengung sich behauptete und das unbehagliche Gefühl eifriger und sogar gefährlicher Nebenbuhlerschaft niemals ganz los wurde.

Im Bereiche der gesammten Staffeleitechnik und besonders im Bildnissfache konnte es freilich kein Zeitgenosse mit seiner Erfahrung und seinem Geschmack aufnehmen, aber es gab, wie wir schon sahen, ein grosses Feld seiner Kunst, zu dessen Beherrschung er nicht hervorragend begabt war; ja er würde vermuthlich die Ueberlegenheit wenigstens Eines der damaligen Venezianer in der Wandmalerei selbst anerkannt haben. Auch konnte er sich nicht verhehlen, dass seiner Malerpraxis geschäftlich eine Grenze gezogen war, einerseits durch das Maass seiner Arbeitskraft, andererseits aber auch durch Neigung und Vermögen des Publikums, die von ihm beliebten Preise zu zahlen.

War er aber im Wesentlichen auf die Einnahmen angewiesen, welche componierte Staffeleibilder und Porträts ergaben, so konnte wieder nicht ausbleiben, dass er die letzteren als einträglicher bevorzugte. In der That nehmen wir in der Zeit, von welcher jetzt die Rede ist, eine gewisse Vernachlässigung der Composition bei ihm wahr, die dem Auge der Zeitgenossen nicht verborgen blieb und den Schein der Einseitigkeit erzeugte. Die Verstimmung war

berechtigt, wenn man zusammenzählte, dass innerhalb der letzten fünf Jahre auf etwa 40 Porträts verschiedener Art nur drei oder vier grössere Bilder kamen. Die Regierung, die ihn vergebens gedrängt hatte, wenigstens eine der Compositionen für den Saal des Grossen Rathes zu vollenden, sah sich schliesslich nach einem gefügigeren und billigeren Künstler um. Und dieser fand sich. Der Doge, sein Gönner, der ihn immer in Schutz genommen hatte, war ein alter Herr geworden und ermüdete in seinem fruchtlosen Bemühen. Die Folge war, dass Pordenone in Venedig erschien.

Der friaulische Meister schien ganz und gar der Mann der Situation. Etwa fünf Jahre jünger als Tizian hatte er grosse Erfahrungen hinter sich und seine Stärke lag vornehmlich auf dem Gebiet, welches Tizian's Schwäche war. Kaum eine Stadt oder ein ansehnliches Dorf gab es in seiner Heimath, wo er nicht Chor, Altarplatz oder Kreuzgang mit Fresken bedeckt hätte. In Venedig selbst war bereits eine ganze Kirche und die Kreuzgänge einer andern mit Compositionen von ihm geschmückt, die um ihrer talentvollen Ausführung willen ihm einen guten Ruf eingetragen hatten. Die Ansiedelung in der Hauptstadt jedoch vermied er bislang, weil die Freiheit des Wanderlebens oder die Reize ländlichen Aufenthalts ihn stets mehr lockten als die Enge einer grossen Stadt. Vielleicht auch war Pordenone wenig erbaut von der Aufgabe, sich neben Tizian, dem er i. J. 1527 unterlegen war, gewissermaassen auf dessen eigenster Domäne durchzusetzen; und noch weniger mochte er seit dem Jahre 1533 Lust haben, dem in den Adel des römischen Reichs erhobenen Rivalen gegenüber in einer gesellschaftlichen Dunkelheit zu leben. Sein Name aber hatte seit jener Thätigkeit in Venedig immer besseren Klang bekommen. In Piacenza, Mantua, Cremona, Genua pries man seine Kunst, die nun nicht mehr blos in Monumental-Arbeiten, sondern auch in tüchtigen Leistungen anderer Gattung hervortrat. Jetzt (1535) war auch die sociale Kluft ausgefüllt, die ihn von Tizian trennte, da ihm der König von Ungarn den — gleichviel ob etwas bettelrüchigen — Adelsbrief verliehen, und zu alle dem kam noch der Umstand, dass ihm infolge böser Händel mit seinen nächsten Verwandten die Heimath verleidet

wurde.¹ So gürtete er denn seine Lenden, den Löwen in der Höhle aufzusuchen, indem er seinen Wohnsitz nach Venedig verlegte, das überdies wohl angethan war, einen unternehmenden Künstler zu locken.

Ein verhältnissmässig ruhiger Zeitabschnitt hatte es gestattet, dass diejenigen Staatseinkünfte, welche die venezianische Regierung zur Erhaltung der öffentlichen Gebäude verwenden durfte, zum Kapital geschlagen werden konnten. Wie aus einem Vermerk vom December 1533 hervorgeht, war z. B. die für bauliche Pflege des Regierungspalastes bei Seite gelegte Summe bereits auf 7000 Dukaten angewachsen, obschon zwei Jahre zuvor 1700 Dukaten für Wiederherstellung des Saales der Bibliothek — der nachmaligen Sala dello Scrutinio oder Sala d'Oro — aufgewendet worden waren.² Bei der Umschau nach geeigneten künstlerischen Kräften zur Ausschmückung dieses rechtwinklig an den Saal des Grossen Rathes anstossenden prächtigen Raumes schwebte noch die Wahl, ob man die leichte Hand Bonifacio's oder Paris Bordone's verwenden oder den unsicheren Verheissungen Tizian's vertrauen sollte, als im entscheidenden Augenblick Pordenone erschien, dessen Dienste denn auch sofort angenommen wurden. Die Bibliothek war durch Serlio und Sansovino unter der Oberaufsicht Antonio Scarpagnini's, Erbauers des Fondaco de' Tedeschi, wieder hergestellt worden.³ Diese Meister gehörten sämmtlich zu Tizian's Freunden und demgemäss vermuthlich zu den Gegnern Pordenone's, dennoch mussten sie es geschehen lassen, dass dieser den Vorzug erhielt. Als Scarpagnini angewiesen wurde, zehn Dukaten zur Bestreitung der Vorbereitungsarbeiten für den Deckenschmuck an Pordenone zu zahlen, weigerte er sich, Folge zu leisten. Der Rath der Zehn ehrte zwar das Gefühl, das diesem Verhalten zu Grunde lag, liess sich jedoch dadurch an dem Mann seiner Wahl nicht irre machen.⁴ Im März 1537 war die Bibliothek so weit

¹ s. die Biographie Pordenone's in der Verfasser Geschichte der italienischen Malerei, deutsch von Jordan, Band VI.

² vgl. Lorenzi a. a. O. S. 204 und 213.

³ s. Serlio's eigene Angabe in dessen „Regole generali di architettura“, Venedig 1537, fol., lib. 4, cap. XI. f. LXX. und vgl. damit Lorenzi a. a. O. S. 194 und 213.

⁴ Das Genauere darüber bei Lorenzi S. 213.

vorgertückt, dass das Collegium eine besondere Bemerkung in das Tagebuch eintragen konnte, welche dem Beifall über Pordenone's Arbeit Ausdruck gab. Nicht zufrieden mit dieser für Tizian schon hinreichend empfindlichen Erklärung, ging man gerades Weges darauf aus, Pordenone auf Tizian's Kosten zu befördern: am 23. Juni erliess der Rath der Zehn folgendes harte und bezeichnende Dekret: „Sintemal Tizian seit December 1516 ein Maklerpatent mit einem Jahreseinkommen von 118 bis 120 Dukaten inne gehabt hat, ohne das daran geknüpfte Bedingniss der Ausführung des Schlachtengemäldes an der Kanalseite des grossen Rathssaales zu erfüllen, ergeht um dieser Ordnungswidrigkeit willen an ihn die Weisung, die Gelder, die er in diesem Zeitraum ohne Gegenleistung empfangen hat, zurückzuzahlen.“ Daraufhin machte man Anstalt, Pordenone vollständig neben Tizian zu setzen. Mittels Erlasses vom 22. November 1538 wurde er angewiesen, im Saale des Grossen Rathes das Bild zwischen dem sechsten und siebenten Pfeiler, zunächst dem für Tizian aufgesparten Raum, zu malen.⁵

Mochte dieses Verfahren dem Betroffenen auch noch so hart erscheinen, ohne unmittelbare Wirkung war es nicht. Es veranlasste Tizian, seines Versprechens ernstlich zu gedenken. Vier Monate nach Erlass des Dekrets schrieb Aretin den bereits früher erwähnten Brief vom 9. November 1537, worin er, nach Beschreibung des an die Kaiserin gesandten Bildes der „Verkündigung“ mit emphatischem Lobe von dem Werke sprach, mit welchem sein Freund im Markuspalast beschäftigt sei.⁶

Wie bitter Tizian die Begünstigung Pordenone's und die Ungnade des Rathes empfand, ist leicht begreiflich. Eine Summe von 1800 Dukaten heimzuzahlen und überdies fernerhin eines festen Einkommens verlustig zu gehen, war keine Kleinigkeit. Und an dem allen war Pordenone schuld. Was Wunder, wenn dieser, dem das Waffenhandwerk nicht fremd war, auf die Meinung kam, er müsse sich vor Ueberfall von Seiten seines Gegners schützen; ein Glück, dass ihm sein Adelspatent das Recht gab, den Degen

⁵ vgl. oben und Lorenzi S. 219 und 223.

⁶ Brief Aretin's an Tizian vom 9. November 1537 in den *Lettere di M. P. Aretino* I. S. 180.

zu tragen und im Nothfalle seinem Widersacher zuvorzukommen. Indessen scheint nichts in dem damaligen und späteren Verhalten Tizian's die Vorsichtsmaassregeln, die Pordenone in der That getroffen haben soll, zu rechtfertigen. Tizian gebrauchte edlere Waffen. Er machte die Schädigung, die er sich selber zugefügt hatte, durch fleissige Arbeiten an dem Schlachtengemälde wett. Noch heute empfindet man den Verlust, den der Untergang dieses Werkes der Kunstgeschichte gebracht hat. Copien, Zeichnungen und Kupferstich geben wohl ein allgemeines Bild von der Anordnung der Composition, aber lassen nur umso beklagenswerther erscheinen, dass uns die volle Wirkung entzogen ist. Die Zeitgenossen ergingen sich in überschwänglichem Lobe über das Werk. Vasari erklärt, es habe für das beste und schönste im ganzen Saale gegolten⁷, und Sansovino bestätigt dieses Urtheil durch seine Beschreibung. „Mit ungläublicher Kunst und Ausdauer“ — sagt er — „stellte Tizian die Schlacht von Spoleto dar. Besonders hervorragend unter den zahlreichen vortrefflichen Einzelheiten erscheint der Feldhauptmann, der vom Getöse des Kampfes aufgeregt sich von seinem Knappen den Harnisch anlegen lässt. In seinem Kürass spiegelt sich mit erstaunlicher Treue der Glanz der Waffen und der Widerschein der Kleider seines Pagen. Da sieht man ferner ein Ross von ungemeiner Schönheit und eine junge Magd, die voll Entsetzen im Blick aus der Tiefe eines Grabens mühsam an's steile Ufer heraufklimmt.“

Er fügt ausdrücklich hinzu, es habe sich keine Inschrift auf dem Bilde befunden.⁸ Dies muss, da sonst alle Darstellungen in dem Saale mit Legenden versehen waren, eine besondere Bewandniss gehabt haben. Unter dem Fresko, welches durch Tizian's Gemälde zugedeckt wurde, stand bis zum Jahre 1425 eine Unterschrift, welche besagte, dass hier die Erinnerung an einen Sieg der kaiserlichen Waffen über die päpstliche Partei verherrlicht werden sollte.⁹ Wir müssen Antwort auf die nahe liegende Frage

⁷ Vasari XIII. 28, 29.

⁸ Sansovino, Ven. descr. ed. Martinioni S. 327.

⁹ Lorenzi a. a. O. S. 61. Die Inschrift lautet: „Urbs Spoletana que sola pape favebat obsessa et victa ab imperatore deletur.“

suchen, weshalb sie jetzt weggelassen wurde? — Der Doge Gritti war stets als Anhänger Frankreichs bekannt gewesen. Wahrscheinlich bestimmte er Tizian, ein Bild zu malen, das zwar die Einnahme von Spoleto vorstellen sollte, aber in Wirklichkeit ein von den Venezianern gegen den Kaiser gewonnenes Treffen schildere, und Tizian wählte vermuthlich die Schlacht von Cadore um deswillen, weil er sie vermöge seiner Ortskenntniss besser als jede andere malen konnte. Nun wäre es aber unklug gewesen, die Parteigänger des Kaisers, der damals die Geschicke Italiens in Händen hatte, gerade in einem Augenblicke zu verletzen, da im Stillen der Abfall geplant wurde. Deswegen versteckte der Künstler, wie es scheint, die wahre Meinung, indem er neben dem Reichsbanner die Löwen der Cornari anstatt des geflügelten Markusthieres auf den Fahnen kennzeichnete, andererseits die Truppen Maximilian's in römisches Kostüm steckte und sich jeder kenntlichen Auszeichnung der venezianischen Soldateska enthielt. Den Hintergrund aber, welcher die Festungswerke Spoleto's hätte zeigen müssen, bildeten in Wahrheit die Felsen von Cadore. Auf diese Weise war dem historischen Programm Genüge geschehen, aber für die Eingeweihten blieb das Bild dennoch eine Verherrlichung der Republik.

Unter der Voraussetzung, dass Alles sich so verhielt, ist es ergötzlich, die Verschweigungen und Bemäntelungen zu verfolgen, zu denen das Bild Anlass gab. Ridolfi, der keinerlei Rücksichten mehr zu nehmen hatte, berichtet einfach, Tizian habe auf Befehl der Signorie die Schlacht bei Cadore dargestellt¹¹; die den Ereignissen zeitlich näher stehenden Schriftsteller waren vorsichtiger. Die venezianischen Chroniken erwähnen nur „die Land-Schlacht“ schlechthin. Dolce sagt auch nur „die Schlacht“¹² und Sansovino stellt sich, als ob er glaubte, dass Tizian die Einnahme Spoleto's habe malen wollen.¹³ Vasari, durch den Spott der Venezianer irre

¹⁰ Die Frage des politischen Farbenwechsels war in diesem Jahre Gegenstand lebhafter Erörterungen im venezianischen Senat; vergl. die Rede des Marcantonio Cornaro zu Gunsten des Kaisers bei Paruta, *Storia Veneta* tom. III. der *Storiei Veneti* 1718, lib. VIII. S. 669.

¹¹ Ridolfi, *Marav.* I. S. 214. — ¹² Lorenzi a. a. O. S. 219, Dolce S. 27 und 67.

¹³ Sansovino, *Ven. descr.* S. 327.

geführt, ist entweder naiv genug, anzunehmen, dass die Signorie in dem Bilde eine glänzende Urkunde ihrer eigenen Demüthigung öffentlich hätte ausstellen wollen, indem er anscheinend im besten Glauben meldet, das Bild solle die Niederlage der Republik bei Chiaradadda vorstellen¹⁴, oder aber er verwechselte nur das Treffen, welches Dalviano verlor, mit demjenigen, das er gewonnen hatte. Der mangelhaften Geschichtskennntniss Ticozzi's war es vorbehalten, dem Tizian zwei Schlachten anstatt Einer zuzuweisen.¹⁵ Wenn man nach alledem über den wahren Sachverhalt noch zweifelt, wird man durch ein altes in Florenz befindliches Gemälde und einen Stich Fontana's überzeugt, dass Tizian in der That das Schlachtfeld bei Tai zu malen beabsichtigte, wo die Truppen Maximilian's angesichts des Kastells von Cadore über den Haufen geworfen wurden. Und so sehen wir, wie der Meister, der seine Ritterschaft und seine Jahresgelder Karl dem V. verdankte, mit schlaudem Winkelzug eine Niederlage von Karl's Vorgänger verewigte und — wie Aretin sagt — der „Signorie“ die Ehre gab; denn auch ihm war wie anderen Sterblichen das Hemd näher als der Rock.

Den Vorgang selbst beschreibt Vasari ganz richtig als ein Gefecht bei stürmischem Regenwetter. Er fügt hinzu, Tizian habe die ganze Scene dem Leben entnommen, was schwerlich dahin zu verstehen ist, dass der Maler bei dem Kampfe zugegen gewesen sei, sondern wohl nur ausdrücken soll, Landschaften und Figuren seien besonders nach der Natur entworfen, was auch durch die Erzählung Ridolfi's Bestätigung finden würde, wenn sie in diesem Fall von nöthen wäre. Indess hat Tizian, wie wir gleich sehen werden, nicht eine blosser Episode aus dem berühmten Treffen herausgehoben. Wenn er auch bei seiner genauen Bekanntschaft mit Sach- und Ortsverhältnissen wohl einseh, dass die verschiedenen Zwischenfälle desselben schwerlich von einem einzigen Punkte aus anschaulich gemacht werden konnten, nahm er nichtsdestoweniger die Freiheit in Anspruch, das

¹⁴ Vasari XIII. 28.

¹⁵ Ticozzi, Vecelli etc. S. 54 und 114.

Ereigniss in einer Weise zu fassen, die ein prägnantes Bild der Lage gab. Er verfuhr zu diesem Ende tüberaus sinnreich.

Die Hauptzüge der Schlacht vom 28. Februar 1508, deren weitere Zusammenhänge bereits früher geschildert wurden, sind kurz diese: nachdem Cadore und sein Kastell in die Hände der kaiserlichen Feldherren gefallen war, erhielt Girolamo Savorgnano Befehl, die oberen Engpässe zu schliessen, während Dalviano die unteren Defilées des Piavethales zu besetzen hatte, und Cornaro, der Proveditore, gab seine Zustimmung zu diesem Plan. Dalviano berieth sich darauf mit seinen Collegen und überrumpelte den Durchgang der Boite bei Venas. Nachdem er seine Truppen in Valle auf dem von dort nach Monte Zucco sich erstreckenden Grund und Boden aufgestellt hatte, sandte er links herum eine Truppenabtheilung, um Nebbiù wegzunehmen, zugleich mit dem Auftrag, den Kaiserlichen bei ihrem Vorrücken von Cadore aus in die Flanke zu fallen. In diesen Aufstellungen erwartete Dalviano den Angriff des Feindes. Die Chronisten des Gefechtes erzählen, dass es der Streitmacht des Kaisers gelungen war, die an der Grenze liegenden venezianischen Truppen zurückzuwerfen. Aber „in der Nähe eines kleinen Baches“ — „beim ersten Hause von Valle“ wandte sich Dalviano und ging zum Angriff über. Dies ist der Moment, den der Vordergrund des Gemäldes darstellt.

Der Verfasser einer höchst anziehenden Beschreibung des Schlachtfeldes hat von der Voraussetzung aus, dass eine „den Strom“ in Tizian's Bilde überspannende Bogenbrücke, die vom Künstler mit solcher Licenz zum Knotenpunkt der Composition erhoben worden ist, dieselbe sei, welche noch heute bei Venas über die Boite führt.¹⁶ Dies ist jedoch, wie aus dem Folgenden hervorgeht, wahrscheinlich Irrthum.

Tizian's Originalgemälde wurde bei dem Brand vom Jahre 1577 vernichtet; gleichwohl mag eine vollständige Ansicht der ganzen Composition in dem zeitgenössischen Stich Fontana's uns erhalten sein. Farben und Schattierungen des Bildes lassen sich aus der verstümmelten Copie zu Florenz, seine bewundernswerthen

¹⁶ s. Josiah Gilbert's Cadore S. 162.

Details aus der Rubens'schen Zeichnung erkennen. Ein Strom mit steilem Felsufer bildet den Mittelpunkt des Vordergrundes. Rechts, bis zum Knie über den Rand des Bildes hervorragend, steht der Feldherr, baarhäutig zwar, doch in Stahlrüstung, die Hand des energisch ausgestreckten rechten Armes auf den langen Stab gestützt, während sein Page im Landsknechtswams ihm die Schulter schnüre bindet. Dicht hinter dieser Gruppe steht ein abgeprotztes Feldgeschütz, hart am Uferrande und unterhalb desselben ist ein Mädchen sichtbar, das über den Fluss herübergekommen scheint und sich von Angst getrieben ans Land heraufarbeitet. Auf der etwas erhöhten Strasse zur Rechten setzen sich die venezianischen Panzerreiter mit ihren bewimpelten Lanzen unter dem wehenden Banner des Hauses Cornaro (drei schreitenden Löwen) in Bewegung; zwei Trommler schlagen an, ein Trompeter bläst zum Angriff, sodass das seitwärts von einem Knechte gehaltene Schlachtross des Feldherrn unruhig wird. Jenseits der Steinbrücke, welche die Ufer des Flusses verbindet, hat die Spitze der venezianischen Schlachtordnung zwei zu zwei den Angriff begonnen und ist handgemein mit den Kaiserlichen, deren Reiterei und Fussvolk in den Fluss gedrängt werden. Zwei venezianische Ritter setzen im Galopp über die Brücke, sechs andere am linken Ufer sprengen in den Feind, der beharrlich aber mit Verlust Widerstand leistet. Den linken Winkel des Bildes füllt die Figur eines feindlichen Kriegers aus, dessen Pferd den Flussabhang hinunterstolpert, indess sein Reiter vom Stoss einer feindlichen Lanze seitlings aus dem Sattel gedrückt wird, an dem er sich mit Schenkel und Fuss anklammert. Er hat das Schwert noch in der Hand, aber der linke Arm ist krampfhaft emporgereckt, der Kopf infolge des Lanzenstosses, der die Rippen durchbohrt, in die Höhe gezogen; die Zügel flattern lose in der Luft: Ross und Mann sind unrettbar dem Verderben preisgegeben. In Rubens' Zeichnung erregt die erstaunliche Verkürzung der Figur, die Umrisslinie der Formen in ihrer Spannung und Agonie hohe Bewunderung; ebenso die eines dahinter befindlichen Soldaten, der mit geschwungener Klinge sich zur Vertheidigung bereit hält und dem Beschauer seinen muskulösen Arm und Rücken zeigt. Gross-

artig ist ferner auf dieser Zeichnung der Ritter, welcher eben die Brücke überschritten hat und in vollem Galopp weiterrasend auf seinen nächsten Gegner niederhaut, der rückwärts die Böschung des Ufers hinabgleitet, aber im Fallen mit gespreizten Armen und Beinen Stand zu gewinnen und den Schlag zu parieren sucht. Der linke Ufersaum ist mit Todten und Sterbenden erfüllt. Hinter der Brücke versucht ein Soldat, der ins Wasser gedrängt worden, die steile Wand zu erklimmen; noch weiter hinten auf dem Terrain von Tai erkennt man zwei Heerhaufen Fussvolk, von denen der eine im Anmarsch begriffen ist, während der andere am Fuss des Berges, der weiter oben das Kastell von Cadore krönt, in Reserve hält. Tiefe Schluchten rechts und links trennen den Felsen von den ihn umgebenden Hügeln, Rauch und Flammen steigen von einem in mittlerer Höhe gelegenen einzelnen Hause und den entfernteren Zinnen der Festung auf.

Mit leidlicher Genauigkeit lässt sich die Stelle bestimmen, auf welcher Tizian seine Skizze des Vordergrundes entwarf. Die von Valle nach Tai führende Strasse durchzieht das Bett zweier Flüsse, die in den benachbarten Gebirgen ihren Ursprung haben. Südlich von der Landstrasse vereinigen sie ihre Gewässer und strömen unter dem Namen Ruseco zwischen sehr steilen Ufern der Boite zu. Die von Valle nach Perarolo führende alte Strasse überschreitet den Ruseco vermittelt einer bedeckten Holzbrücke, die einen Schlund von nicht unbeträchtlicher Tiefe überspannt, und hier dachte sich Tizian, wie wir annehmen dürfen, den steinernen Bogen, der den Mittelgrund des Gemäldes charakterisiert. Am rechten Ufer des Flusses sieht man die Schluchten und den Ansatz der Brücke, die über diese hinwegsetzt, weiter hinein den Rücken des Monte Zucco und die Strasse nach Perarolo, hinter der Brücke den „Pian di Tai“, die wirkliche Wahlstatt, auf der die Schlacht schliesslich gewonnen wurde. Von dem Pian di Tai sich erhebend spalten sich die Gebirgsausläufer und bilden die Bergkette von San Dionisio, hinter welcher der Gipfel des Antelao aufsteigt. Links auf der Höhe liegt Valle. Indem Tizian die Brücke über den Ruseco „nahe dem Fluss beim ersten Hause von Valle“ als denjenigen Punkt festhielt, von welchem aus der

erste Angriff gemacht wurde, umging er die wirkliche Beschaffenheit des Hintergrundes von Tai und setzte an dessen Stelle den Felsen von Cadore, wie er von anderen Punkten des Schlachtfeldes aus sich dargestellt haben würde. Den allgemeinen Charakter des Treffens und seine verschiedenen Phasen schildert er so, als hätte man sie von Einer Stelle übersehen können, und bewahrt dabei so viel von der Wirklichkeit, dass ein Cadoriner sich wohl zurecht finden konnte, aber doch nicht genug, um Diejenigen aufzuklären, welche glauben sollten, es sei der Kampf um Spoleto gemeint. Die Täuschung wird durch sinnreiche Detailbehandlung unterstützt. Wie wir sahen, erscheinen des Kaisers Truppen in der Tracht römischer Soldaten, ihr Banner aber zeigt den östreichischen Adler; die Gegner kämpfen nicht unter dem Markuslöwen, sondern unter dem Zeichen der Cornari, es fehlen die charakteristischen Erscheinungen der Stradioten, der leichten venezianischen Reiterei, die an ihren Cylinderhüten sofort kenntlich wären; die Kavallerie, der die Hauptaktion auf venezianischer Seite zugetheilt ist, trägt Harnisch, die Infanterie wird nur in der Ferne sichtbar; das Land ist nicht mit Schnee bedeckt, wie es doch in Wahrheit während der Februartage des Kampfes um Cadore erscheinen müsste¹⁷; auch sieht man keine Dolomiten.

Wir bemerkten bereits, dass Ridolfi das Gefecht beim rechten Namen nannte. Auch Fontana's Stich hat stets die Inschrift „Schlacht von Cadore“ geführt. Lange vor Tizian zeichnete Burgkmair das Treffen von Pian di Tai in einem Holzschnitt für das Heldengedicht des „Weis Kunig“, und es ist auffallend, wie sehr hier die Landschaft derjenigen ähnelt, die auf dem Bilde im Dogenpalast angebracht war. Burgkmair, der kein Blatt vor den Mund nahm, zeigt, wie die Stradioten auf die Deutschen einhauen, er gibt den geflügelten Löwen von St. Markus zu erkennen, wie er auch den Felsen von Cadore im Hintergrunde anbringt. Das Kastell auf dem Hügel zeigt die Reichsflagge, die Mauern desselben sind vom Feuer verschont. Strom und Brücke bilden zwar keine

¹⁷ vgl. unsere Beschreibung des Landes und des Feldzuges vom Jahre 1508 oben in Cap. IV. des I. Bandes.

Bestandtheile des Holzschnitts, aber die Lage des Bodens und der Felsen ist im Wesentlichen diejenige des Fontana'schen Stiches.

Wir erwähnten ausser dem Stiche noch einer in Florenz befindlichen Copie von Tizian's Bilde. Es ist eine Skizze auf Leinwand, die in kleinerem Maasstabe des Meisters Composition zum Theil wiederholt. Rubens' Zeichnung der vornehmsten Gruppe befindet sich in der Albertina zu Wien und ist vermuthlich nach dem Original copiert, das im Nachlasse des grossen flämischen Meisters als „eine Pferdegruppe von Tizian“ aufgeführt war.¹⁸ Sie erscheint als Rubens'sche Stilübung auf Grund der Umrisse des Italieners, dennoch vermögen wir in derselben die Wahrheit, Genauigkeit und energische Zeichnung Tizian's deutlich zu unterscheiden. Sie befähigt uns, die meisterliche Verbindung sprechenden Gruppenbaues und individueller Geberdensprache zu würdigen, welche in der Figur des herabstürzenden Reiters im linken Vordergrunde besonders glänzend hervortritt und die wuchtige Wirkung der Verkürzungen, wie sie auf dem Petrus-Martyr-Bilde erscheint, durch schärfere Contourlinien in gesteigertem Maasse offenbart. Auch hier wieder spricht sich die geistige Verwandtschaft mit Michelangelo aus, dessen Kraft und Kühnheit Tintoretto so eifrig und doch mit weit geringerem Erfolg anstrebte. Aber noch andere Vergleiche bieten sich dar. Tizian's Cadore-Schlacht und Lionardo's Reiterkampf von Anghiari sind beide und zwar wohl mit um übereinstimmender Stileigenschaften willen durch Rubens dem Gedächtnisse der Nachwelt erhalten worden. Seltsam, dass beide Bruchstücke Waffen und Trachten des römischen Zeitalters aufweisen. Bei Tizian erklärt sich diese Wahl theils aus der oben angedeuteten Absicht einer historischen Lüge, theils daraus, weil ihm das römische Kostüm von seinen Cäsarenbildern her geläufig war; bei Lionardo ist sie befremdend, wenn man den eminent realistischen Tik seiner sonstigen Auffassungsweise vergleicht und seine Kunstvorschriften liest, in denen er gerade die Antike stillschweigend aus dem Studienmaterial verdrängt.

Auf Fontana's Stich tritt uns Tizian's erstaunliche Kunst

¹⁸ Inventar von Rubens' Nachlass in Sainsbury's Papers S. 236.

der Gruppierung, sein souveränes Vermögen in Schilderung der rauhen Wirklichkeit und des manigfaltigsten Ausdrucks, wie ihn ein solches Handgemenge bietet, wuchtig entgegen. Die gewandte Behandlung des Details findet ihres Gleichen nur in der Grossartigkeit der Auffassung, namentlich des wildbewegten Pferdes.

Betrachten wir die Composition als Ganzes, so überrascht in gleichem Maasse die Aehnlichkeit wie die Verschiedenheit der Constantinsschlacht im Vatikan, die, wenn auch von Giulio Romano ausgeführt, doch von Rafael entworfen wurde. Dem Römer muss man unbedenklich alle Vorzüge der Stilisierung einräumen: die grössere Einfachheit der Anordnung, gemessenere Vertheilung, durchdachtere Umrisslinie, feinere Wahl der Figurentypen und der Gewandung. Aber an Schwung der Phantasie und Bestimmtheit der Geberdensprache steht Tizian keinem Vorgänger nach, während er durch Farbengebung und massiges Abwägen des Lichtes und Schattens naturwahrer und überzeugender wirkte. Das beweist die Copie in den Uffizien, die lange Zeit für eine eigenhändige Skizze Tizian's galt, wie sie denn auch ohne Zweifel trotz ihrer Mängel und ihrer überhasteten Ausführung die Tinten sowohl wie die Lichtführung des Originals noch bewahrt.¹⁹ Dass sie wirklich eine Copie sei, lehrt die mangelnde Meisterschaft des Entwurfs und der malerischen Behandlung, besonders aber der Umstand, dass die Einzelheiten nicht in der Weise einer vorbereitenden Skizze hingeschrieben sind, wozu überdies noch die Weglassung eines compositionell höchst wichtigen Theiles kommt. Tizian würde die hervorragenden Figuren des Feldherrn und seines Pagen gewiss nicht an den Rand der Bildfläche zurückgedrängt, noch auch sich mit der blossen Andeutung des Trompeters, der

Florenz,
Uffizien.

¹⁹ Florenz, Uffizien No. 609, kleine Skizze auf Leinwand, 4 Fuss im Quadrat. Es fehlt auf derselben ein ganzer Ritter zu Pferd und acht andere dahinter, welche zum venezianischen Geschwader auf der rechten Hälfte des Fontana'schen Stiches gehören. Coloriert ist die Copie folgendermaassen: der Knappe vorn roth, der Knecht, der einen Schimmel führt, gelb; die Fahne der Truppen im tieferen Mittelgrunde hat roth und weisse Streifen, der Trompeter trägt roth, das Ross des vordersten Ritters auf der Brücke ist weiss, das kaiserliche Banner weiss mit schwarzem Adler.

Trommler und der führenden Reihen des venezianischen Geschwaders begnügt haben. Ihm musste es bei einer Skizze zunächst auf Feststellung der grossen Linien ankommen, welche Fontana's Stich in der That zeigt. Nur ein Copist, dem entweder die Achtung und das Verständniss für diese Haupteigenschaften der Darstellung fehlte oder der bei seiner Arbeit Plagiator-Absichten hatte, konnte ein Meisterwerk dermaassen verstümmeln. Dieselbe Unbill und ähnliche Mängel machen sich an einer Zeichnung bemerkbar, welche dem verstorbenen Dr. Wellesley in Oxford gehörte. Auch sie wurde unberechtigter Weise für ein Tizianisches Original gehalten. Unserer Meinung nach gehören Zeichnung und Oelcopie derselben Hand an, wenn auch einzelne Abweichungen erkennbar sind.²⁰ Nur Ein Künstlername wird mit Copien der Schlacht von Cadore in Verbindung gebracht. Ridolfi nämlich erwähnt, dass Leonardo Corona, der die Werke der grossen venezianischen Meister studierte, jenes Bild im Saale des Grossen Rathes copiert und seinem Collegen Aliense verkauft habe. Dieser hätte es dann nach Verona weitergegeben, wo es als Original betrachtet wurde.²¹ Ob diese Nachbildung dem Stich Fontana's zu Grunde gelegen hat, können wir nicht entscheiden. Leider fehlt uns jede nähere Kunde über das Leben dieses Stechers, von dem man unseres Wissens überhaupt nur die eine Platte kennt.

Italienische Geschichtsschreiber gefallen sich darin, den Ruhm des Sieges bei Cadore dem Giorgio Cornaro zuzuthemen, der damals als Proveditore den Auftrag hatte, die Heerführung Dalviano's zu überwachen. Dieser Auffassung, die Ridolfi abweist²², hat Tizian, wie es scheint, die künstlerische Beglaubigung geben

²⁰ Diese Zeichnung ging durch die Sammlungen der Herren Lawrence und Esdaile und gehört jetzt dem Mr. Gilbert, welcher sie aus der Sammlung Wellesley erworben hat zusammen mit einer Studie zu dem mit seinem Rosse fallenden Reiter, welche für Tizian's Arbeit gilt, aber offenbar von anderer Hand herrührt; vergl. Gilbert's Cadore S. 185 und 186. Als eine Abweichung derselben von der Oelcopie bemerken wir, dass auf jener vorn links ein Stradiot angebracht ist, der auf dem Oelbilde fehlt.

²¹ Ridolfi II. S. 289, dagegen sagt er I. S. 215, es seien zwar viele Copien dieses Gemäldes gemacht worden, aber fast keine habe einen Begriff von der Schönheit des Originalen gegeben.

²² Ridolfi I. S. 225.

wollen: das Banner, unter welchem die Reiterschaar der Venezianer anrückt, ist in der That das der Cornari und der Feldherr im Vordergrund, welcher sich die Rüstung anschnallen lässt, ist entschieden nicht Dalviano. Denn das Denkmal, das diesem verdienten Kriegermann einige Jahre nach seinem Tode in S. Stefano zu Venedig gesetzt wurde, zeigt ein Porträt von ganz anderer Art. Er war von auffallender Hässlichkeit, eine gedrungene täppische Gestalt mit sehr dickem Kopfe, die Nase durch Narben verunziert; das lange in der Mitte gescheitelte Haar fällt schlaff und dicht über die Schultern, weder Kinn noch Lippe haben eine Spur von Bart. Der Feldherr auf Tizian's Schlachtbild dagegen trägt Vollbart und kurzgelockten Haarbusch, ist gross und imponierend an Wuchs und die Gesichtszüge sind männlich schön, lauter Merkmale, die auf Cornaro passen.²³ Ueberdies ist ein Porträt aus Tizian's bester Zeit vorhanden, welches eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Feldherrn seiner Schlacht bei Cadore hat und das auf der Rückseite ausdrücklich als Giorgio Cornaro, Bruder der Königin von Cypren, bezeichnet ist. Tizian hatte vielfach Gelegenheit, mit Giorgio Cornaro zusammenzutreffen, der bis zum Jahre 1527 lebte und eine wichtige Rolle in der Politik Venedigs gespielt hat. Wahrscheinlich ist das erwähnte Bildniss ungefähr i. J. 1522 gemalt worden, zu einer Zeit, da Cornaro 68 Jahre zählte, doch scheint der Meister dabei das Aussehen einer etwas früheren Altersstufe desselben aufgefrischt zu haben.²⁴ Anders wenigstens vermögen wir uns den offenbaren Widerspruch nicht zu erklären, der darin besteht, dass der Stil des Bildes ungefähr auf das Jahr 1522 hinweist, wogegen das Alter des Dargestellten nur auf etwa 50 Jahre schliessen lässt und die Inschrift, wie gesagt, den Giorgio Cornaro nennt.

²³ Ein zeitgenössischer Lobredner schildert ihn: „quam enim decora forma fuit, quanta oris majestate, qua totius corporis pulchritudine!“ s. Caroli Cappellii in funere Georgii Cornelii Catharinae Cypri reginae fratris oratio in Augustini Valerii Opusculum, Padua 1719, 4^o, S. 223.

²⁴ Nach der Angabe des Panegyrikers folgte Giorgio Cornaro seinem Vater Marco, der am 6. September 1479 beigesetzt wurde, im Alter von 25 Jahren; siehe Caroli Cappellii Oratio a. a. O. S. 218 und Petri Contareni in funere Marci Cornelii oratio, ebenda S. 202.

England,
Castle
Howard.

Dieses Porträt, jetzt in Castle Howard, gehört zu den allerbesten von Tizian's Hand: Cornaro steht in Lebensgrösse bis zu den Hüften sichtbar am Fenster. Den Kopf, der dreiviertel nach rechts gewandt ist, hebt er in lebhafter und natürlicher Weise, die männlich-schöne sonnengebräunte Physiognomie ist von kurzem kastanienbraunen Haar und wohlgepflegtem Bart von gleicher Farbe umrahmt; auf der beschuhten Linken sitzt ein Falke ohne Haube; Cornaro greift nach der Brust des Vogels, der an seinen Finger gefesselt ist und betrachtet ihn, als wollte er ihn beizen lassen. Um die Hüfte trägt er ein Schwert mit carmoisinrother Schärpe; ein Pelzkragen fällt über den braunen Jagdrock und ein grosser weiss und braun gefleckter Jagdhund schaut über die Brustwehr. — Fast nirgends sieht man die Spur des Pinselstrichs an diesem wunderschönen Werke, das an Reichthum des Tones und Schmelz der Modellierung seines Gleichen sucht.²⁵

Der Ueberlieferung nach hätte ein anderer Feldherr des Cadoriner Krieges den Vorzug gehabt, von Tizian gemalt zu werden, und Girolamo Savorgnano verdiente diese Auszeichnung wohl, zum mindesten um der bedeutenden Rolle willen, die er in der venezianischen Diplomatie und im Felde gespielt hat. Allein das sogenannte „Savorgnano“-Porträt der Sammlung Banke's kann schwerlich jenen Girolamo darstellen, der am 30. März 1529 in Friaul starb, wie es auch später als 1537 ausgeführt zu sein scheint. Es zeigt einen sechszigjährigen Mann in dunkelgrüner Schaub mit Pelzkragen und Aermel; von der linken Schulter fällt eine rothe Stola über die Brust, diese fasst er mit der rechten Hand, während die linke auf dem Tische ruht und locker den Handschuh hält. Die ganze Gestalt, in düsterer Wärme von hellbraunem Grunde abgehoben, überrascht durch würdevolle Haltung und Energie in Geberde und Ausdruck. Das Gesicht ist offen,

²⁵ Das schöne Bild in Castle Howard, auf dem braunen Hintergrund bezeichnet „TITIANVS F.“, ist auf frische Leinwand übertragen, worauf die alte Inschrift der Rückseite „Georgius Cornelius frater Catterinae Cipri et Hierusalem Reginae“ erneut ist. Spuren von Austüpfelung sind hier und da im Fleisch bemerklich. Es wurde 1811 von Skelton gestochen. — Eine Copie desselben befand sich ehemals im Besitz des Signor Valentino Benfatto in Venedig, s. Appendix zu Zanotto's Guida di Venezia von 1863.

seine Bildung regelmässig, die Züge feingeschnitten, durch kurzgelocktes Haar und dichten gestutzten Bart gesäumt. Die Ausführung ist so kühn in Strich und Modellierung, die Auffassung so frisch, dass man sich nicht vorstellen kann, Tizian hätte das Bild, dessen Entstehung wir nach 1537 setzen möchten, blos aus dem Gedächtniss gemalt. Auf alle Fälle muss er dabei ein früheres Porträt vor Augen gehabt haben.²⁶

Nach der dafür bestimmten Wandfläche zu schliessen muss das Bild der Cadore-Schlacht sehr umfangreich gewesen sein, die Hauptfiguren lebensgross, und da Aretin versichert, er habe den Meister im November 1537 daran arbeiten sehen²⁷, so können wir rechnen, dass er vor Mitte des folgenden Jahres kaum fertig gewesen ist. Im Juni 1538 und den folgenden Monaten konnte er wieder anderen Aufträgen obliegen. Nachdem er das erste Bild der Kaiser-Serie, den Augustus, im April 1537 nach Mantua abgeschickt hatte, war er im Stande gewesen, noch drei andere bis Mitte des folgenden Septembers zu vollenden²⁸, dann aber hielt er inne, um die gestrengen Herren von der Signorie zu befriedigen. Im Sommer darauf konnte er wieder seinen Landsleuten einen Dienst erweisen. Die Cadoriner waren mit dem Gemeinderath von Belluno in Grenzstreitigkeit gerathen, und der Doge, an den sie sich wandten, hatte den Schiedsspruch verweigert, wenn ihm nicht ein Grundriss der Oertlichkeit vorgelegt würde. Da nahmen auf Tizian's Veranlassung Girolamo Ciani und der Syndicus von Cadore den Sansovino mit in die Wälder der Toanella, welche die Bellunesischen Grenzen umsäumten; seine Aufnahme der Gegend wurde nach Venedig gesendet und der streitige Fall daraufhin zu Gunsten Cadore's entschieden²⁹.

Ungefähr um dieselbe Zeit entstand das Bildniss Giovanni

²⁶ London, Sammlung Bankes (ehemals in der Sammlung Marescalchi in Bologna), lebensgrosse Halbfigur wie das vorige, nicht ohne Beschädigungen und Uebermalung.

²⁷ s. oben S. 380.

²⁸ s. oben I. Band S. 345 ff. und die beiden Briefe Benedetto Agnello's an den Herzog von Mantua vom September 1537 im Anhang zum II. Bande unter No. LV. und LVI.

²⁹ s. Ciani, Storia II. S. 255 f.

Berlin,
Galerie.

Moro's, des verdienten Befehlshabers in der venezianischen Flotte, der zu einem hohen Kommando im Dienste des Herzogs von Urbino berufen war. Moro hatte sich in den Kämpfen der venezianischen Republik gegen Ferrara einen gefürchteten Namen gemacht, war Gesandter bei Karl V. und General-Proveditor von Candia gewesen. Damals stand er im Begriff, nach der Insel zurückzukehren, wo er 1539 bei einem Aufruhr den Tod fand. Kurz vor dem Ende seiner Laufbahn ist er von Tizian in dem Porträt der Berliner Galerie verewigt worden. Diesem Bilde nach zu schliessen, war Moro ein behäbiger feister Mann. Barhäuptig, mit hoher Stirn, in langem schwarzgrauen Haar und Bart, mit rother Feldbinde um den Arm und dem Kommandostab in der Hand, steht er bis zum Gürtel sichtbar vor uns, ein rundes, vollblütiges Gesicht, den Blick freundlich auf den Beschauer gerichtet. Der cannellierte Brustharnisch und die Schuppen der Achselstücke sind trefflich wiedergegeben, doch ist die Oberfläche durch's Alter angegriffen und hat, wie erst neuerdings durch vorsichtige Reinigung klar geworden, auch sonst nicht unerheblich gelitten.³⁰

Im August 1538 schrieb Federigo Gonzaga an Benedetto Agnello, seinen Bevollmächtigten, dass er seine Markgrafschaft Monterrat zu besuchen beabsichtige und zu dem Ende im folgenden September nach Casale reisen werde. Es war sein Wunsch, Tizian solle davon benachrichtigt und angewiesen werden, mit den noch rückständigen Kaiser-Bildern nach Mantua zu kommen.

³⁰ Berlin, Galerie No. 161. Bis 1873 war die Bildfläche in einer Beschaffenheit, welche ernste Zweifel über Tizian's Urheberschaft erregte, die Fleischtinten roh und eintönig, Bart und Haar übermalt, Brust und Schulter bis zur Unkenntlichkeit verdunkelt. Damals befand sich in weissen Buchstaben folgende Inschrift auf dem fast schwarzen Grunde:

IOANNES MAVRVS
GENERALIS MARIS
IMPERATOR
MDXXXVII.

Durch die 1874 vorgenommene Regeneration nach Pettenkofer's Verfahren gewann das Bild viel von der Reichheit des Aussehens und der ursprünglichen Farbgebung wieder, auch zeigte sich, dass jene Inschrift auf ursprünglich schwarzen Buchstaben aufgefrischt gewesen war. Abgeputzte Stellen wurden unberührt gelassen, Abblätterungen an Stirn, Hintergrund und Harnisch ergänzt. Die Hände sind noch immer in üblem Zustande. Ueber Moro's Leben vgl. Cicogna, *Iscriz. Ven.* VI. S. 590.

Sei er dazu nicht bereit, dann möchte er wenigstens aufgefordert werden, die Stücke bis zur Rückkehr des Herzogs abzuliefern. Tizian versprach sein Möglichstes zu thun und bemerkte im Hinblick auf weitere Aufträge, er habe ein Porträt des Grosssultans nach einer Denkmünze angefertigt und sei erbötig, dasselbe auf Wunsch in geeigneter Form für den Herzog zu wiederholen, worauf dieser erklärte, es sei ihm Alles willkommen, was Tizian schicke, doch wünsche er erst die Kaiser und dann den Türken. Letzteres Bild indess war, wie Agnello am 18. September meldete, bereits fertig, wogegen es mit den Cäsaren gute Wege habe, da der Herzog von Urbino Tizian aufgefordert hätte, ihn nach Pesaro zu begleiten.³¹ Francesco Maria war, wie wir uns erinnern, inmitten seiner kriegerischen Vorbereitungen erkrankt. Er hatte durch Weggang aus Venedig nach Pesaro zu genesen gehofft, allein das Gift, an dem er litt, ging mit ihm; am 20. Oktober erlag er nach wochenlangem Todeskampfe.

Zwei Monate nachher, am 28. December, starb auch der Doge Andrea Gritti in dem hohen Alter von 83 Jahren. Ihm folgte am 8. Januar 1539 Pietro Lando, für den Tizian unverweilt das Porträt für die Halle des Grossen Rathes malte.³² Die Mehrzahl der in jener Zeit vollendeten Arbeiten des Meisters ist leider nicht auf uns gekommen. Von den „Cäsaren“ hat sich höchstens einer erhalten, die Porträts Soliman's, von denen der Herzog von Urbino ein Exemplar besessen hatte, und das des Dogen Lando sind verloren.³³

Diese an vorzüglichen Werken so fruchtbare Zeit war aber für Tizian zugleich voll Kummer und Verdruss. Nicht blos die Ungnade der Signorie und das Auftreten Pordenone's verdarb ihm den Humor, auch die kleine Plage der grossen Geister, die Geld-

³¹ vgl. den Briefwechsel zwischen Agnello und dem Herzog vom August und September 1838 im Anhang No. LVII.—LXII.

³² vgl. Lorenzi a. a. O. S. 259. Tizian erhielt für das offizielle Bildniss den üblichen Preis von 25 Dukaten.

³³ Das oben erwähnte Exemplar des Sultan-Porträts ist in einem mantuanischen Inventar von 1627 (bei d'Arco, *Arti di Mantova* II. S. 167) aufgeführt als „Ritratto di „Selim“ rè dei Turchi“. Das Original desselben sah Vasari (XIII. 32) in der Sammlung der Rovere's in Urbino.

verlegenheit, machte ihm böse Tage. Obgleich seine Berufung an die Grossmuth des Kaisers eine Schuldanweisung auf die neapolitanische Schatzkammer zur Folge gehabt und der Herzog von Mantua ihm das Lehen von Medole verliehen hatte, war doch dort kein Geld zu erhalten und hier der Umstand im Wege, dass die Jahresrente für einen Andern aus den Einkünften gezahlt werden musste. Im April 1537 bat Tizian den Herzog, ihn von dieser Abgabe zu befreien, im September 1539 klagte er, der Renteninhaber belästige ihn fortdauernd mit Briefen und hindere ihn dadurch an der Arbeit.³⁴ Trotzdem geschah vom Herzog aus nichts zu seiner Erleichterung und die Quälerei dauerte fort. Umgekehrt bombardierte Tizian die neapolitanische Schatzkammer mit seinen Episteln und vergalt ihr die Pein, die ihm von jener Seite zugefügt wurde. Nichts liess er unversucht, um die Härte der kaiserlichen Bevollmächtigten zu erweichen und Aretin secundierte ihm und setzte in seinem Namen Himmel und Erde zu demselben Zweck in Bewegung. In einem charakteristischen Sendschreiben vom Juli 1539 versprach er dem Ottaviano de' Medici, Tizian werde nach Florenz herüberkommen, um die Porträts des Herzogs, der Herzogin und der Prinzessin Maria zu malen, vorausgesetzt dass Ersterer sein Ansehen zu des Meisters Gunsten geltend mache.³⁵ — Am folgenden Tage schrieb er an Leone Aretino nach Rom, klagte über die Lauigkeit des Papstes, dass er noch immer zaudere, Tizian zu berufen, dessen Genius doch bestimmt sei, den Fürsten des Hauses Farnese durch seine Kunst „ein ewiges Gedächtniss zu stiften“. ³⁶ Alles vergebens! In früheren Zeiten hatte Tizian wiederholt Aufforderungen, nach Rom zu kommen, abgelehnt, jetzt fruchtete es nicht, dass er sich anbot. Vielleicht mochte die Art, wie sein Wunsch vermittelt wurde, mit an der Erfolglosigkeit Schuld tragen. Aretin war einigermaassen in der Klemme. Seine boshafte Zunge hatte den Herzog von

³⁴ s. Anhang zum I. Bande No. LIV. und Anhang zum II. No. LX.

³⁵ Brief Aretin's an Ottaviano Medici, Venedig, 10. Juli 1539, in den *Lettere di M. P. Aretino* II. S. 84 und 85.

³⁶ Aretin an Leone Aretino, Venedig, 11. Juli 1539, in den *Lettere a M. P. Aretino* II. S. 86.

Mantua und andere mächtige Persönlichkeiten beleidigt, andere Satyriker, die ihm an schamloser Frechheit fast gleichkamen, verfolgten ihn erbarmungslos mit ihren Pasquillen. Zu den Sonnetten Berni's kamen noch die des Franco von Benevent, der sich keine Ruhe liess, bis er mehr denn fünfhundert Vers-Pfeile abgeschossen. Diese Angriffe waren für Aretin um so empfindlicher, weil sich die „Geissel“ ihre Geissel selbst erzogen hätte, denn Franco war sein Schmarotzer. Er hatte den Mann als zerlumpten hungernden Fremdling bei sich aufgenommen, ihm Kleidung, Nahrung und Wohnung gegeben und seine Dienste als Schreiber benutzt. Von Tizian war er an Benedetto Agnello empfohlen, und nun wandte sich die Schlange gegen ihre Wohlthäter.³⁷ Eines Tages begegnete Berni dem Tizian in der Strasse, und da er es vermeiden wollte, ihn im Vorübergehen zu grüssen, steckte er seinen Hut in die Tasche.³⁸ Darauf schrieb er ein Sonett, in welchem er ihn höhnisch preist, den Aretin gemalt zu haben und solcher Weise die Niedertracht des ganzen Zeitalters in dem Raum eines kleinen Bildes zusammengefasst zu haben.³⁹

Aretin antwortete auf diese Pasquille durch Schmähbriefe, die er drucken liess und die weit grössere Verbreitung fanden, als die Giftermgüsse seiner Widersacher. Tizian aber erhielt dank der Protection des Marchese del Vasto Ersatz für seine Verluste in Medole und Neapel.

Davalos war nach Venedig gesendet worden, um bei der Einführung des Dogen Pietro Lando zugegen zu sein.⁴⁰ Er be-

³⁷ s. den Brief Aretin's an Lodovico Dolce, Venedig 7. Oktober 1539, in den *Lettere di M. P. Aretino* II. S. 98, 99.

³⁸ Ebenda.

³⁹ Die Verse sind in Mazuchelli's *Vita di P. Aretino* S. 141 abgedruckt:

Datevi buona voglia, Tiziano,
E dell' aver ritratto l'Aretino
Pentir non vi deggiate . . .
Non manco lodi ve ne saran date
Di quante avete in simile soggetto:
Anzi d'assai più, quanto rinchiuso aggate
Nello spacio d'un piccolo quadretto
Tutta l'infamia della nostra etate.

⁴⁰ s. den Brief Aretin's an den Kaiser, Venedig 25. December 1539, in den *Lettere di M. P. Aretino* II. S. 108 v.

suchte Tizian und bestellte bei ihm sein Bild und zwar wünschte er aufgefasst zu sein, wie er seinen Soldaten eine Ansprache hielt. Bei dieser Gelegenheit vertraute ihm der Meister seine Bekümmernisse und Davalos, der seit seiner jüngst erfolgten Ernennung zum Oberbefehlshaber von Mailand einen gewaltigen Einfluss in den italienischen Staaten gewonnen hatte, sagte ihm jede Art von Unterstützung zu. Im Oktober 1539 kam Don Lope de Soria, der soeben in seinem Amte als Gesandter Karls des V. in Venedig durch Don Diego de Mendoza ersetzt worden war, durch Mailand und schrieb an Tizian, um ihn aufzufordern, dass er den Marchese und dessen Gemahlin besuchen möge; zugleich theilte er ihm mit, sein Sohn Pomponio sei mit einem neuen Kanonikat belehnt worden.⁴¹ Zu derselben Zeit schrieb Antonio Anselmi, ein Freund Bembo's, dessen Beförderung zum Kardinal kurz zuvor stattgefunden hatte, an Agostino Lando, um ihm auf Bembo's Veranlassung den Meister zu empfehlen. Agostino war ein Verwandter des Dogen und Bevollmächtigter des Pier Luigi Farnese von Parma, den er nachmals ermordete. Er sass dem Tizian zum Porträt und als Aretin demselben im November 1539 für ein Geschenk Sardellen und Obst dankte, nahm er Gelegenheit, ihm zu der wohlgelungenen Wiedergabe seiner Gesichtszüge Glück zu wünschen.⁴² Bembo seinerseits ersuchte Tizian um ein anderes Bildniss. In seinem Briefe vom Mai 1540 an Girolamo Quirini liess er dem Meister für dieses zweite Porträt seinen Dank sagen; er habe es zwar bezahlen wollen, nehme es aber gern als Geschenk an, da er ja in der Lage sei, sich für solche Freundlichkeit durch irgend welche passende Gunstbezeugung wett zu machen.⁴³

⁴¹ Liruti, Memorie dei letterati del Friuli II. S. 289, bei Ticozzi, Vecelli, Anmerkung zu S. 113, und vergl. den Brief Aretin's an Lope di Soria, Venedig 1. Februar 1540, in den Lettere di M. P. Aretino II. S. 116 v. Ridolfi I. S. 238 schreibt die Verleihung des Kanonikates irrthümlich dem Kaiser zu.

⁴² s. die Briefe Antonio Anselmi's an Agostino Lando in Venedig, aus Padua 27. April und 2. Mai 1539, bei Ronchini, Delle relazioni di Tiziano coi Farnesi, Modena, 1864, Anmerkung zu S. 1; ferner Aretin an Agostino, Venedig 15. November 1539, in den Lettere di M. P. Aretino II. S. 104. Das Porträt Lando' kam nach Mailand, ist jetzt aber nicht mehr nachzuweisen; vgl. auch Ronchini's Lettere di uomini illustri I. S. 127 und 133.

⁴³ Bembo an Girolamo Quirini, Rom 30. Mai 1540, in P. Bembo's Opere VI. S. 316.

Inzwischen war nun auch der Alpdruck gewichen, der auf Tizian's öffentlicher Stellung in Venedig lastete. Im December 1538 hatte Pordenone in Ferrara einen plötzlichen Tod gefunden. Der Dienste dieses rührigen Mannes baar liess sich die Signorie erweichen und setzte den genügend gewitzigten Liebling der venezianischen Kunstwelt am 28. August 1539 endlich wieder in den Genuss seines Mäklerpatentes ein.⁴⁴

Das Porträt Bembo's als Kardinal ist uns erhalten. Es befindet sich in der Galerie des Palastes Barberini in Rom und stellt den venezianischen Staatsmann zwar in hohem Alter dar, aber man sieht ihm an, dass er seine Siebzig noch mit Leichtigkeit trägt. Der hagere starkknochige Kopf ist lebendig und energisch, das Fleisch warm und frisch, die ganze Gestalt markig. Lebhaften und festen Auges blickt das dreiviertel nach links gewandte Antlitz den Beschauer an, die halb zeigende, halb gestikulirende Hand scheint den Worten Nachdruck zu geben, die soeben über seine Lippen gegliitten sind. Die hohe Stirn ist zum Theil durch den rothen Hut verdeckt, der wohlgepflegte weisse Bart, weisser Kragen und Aermel heben sich von der rothen Seide der Kardinalstracht prächtig ab. Ungeachtet des durch Nachbesserung geschädigten kalt-dunkeln Hintergrundes tritt die Figur trefflich hervor und die modernen Schmierereien auf Stirn und Gesicht hindern uns kaum, dem raschen Schwung des Pinsels zu folgen, womit die Theile aufgesetzt und aus fetter Farbenschicht herausmodelliert sind.⁴⁵

Rom,
Galerie
Barberini.

Aber Tizian's künstlerische Stärke kommt in diesem einzigen Stück, was aus der grossen Zahl von Arbeiten dieser Epoche, deren die Zeitgenossen erwähnen, übrig geblieben ist, doch nicht zum Ausdruck; manche, von denen uns fast nichts berichtet wird, sind weit bedeutender. So der „Engel mit Tobias“ von S. Marciliano, vor allem aber die „Darstellung Maria's im Tempel“ in der Akademie zu Venedig.

⁴⁴ vgl. über Pordenone's Ende der Verff. Geschichte der ital. Malerei, deutsche Ausgabe Band VI., und über Tizian's Rehabilitation Lorenzi a. a. O. S. 276.

⁴⁵ Rom, Galerie Barberini II. Zimmer No. 35; Leinwand, die Figur lebensgross, bis zu den Ellenbogen sichtbar. Vasari XIII. 43 erwähnt das Bild.

Venedig,
S. Mar-
cujano.

In dem Tobiasbilde zeigt sich dieselbe Kunst wie auf dem Gemälde in S. Giovanni Elemosinario, das Pordenone's Neid erregte. Die Anmuth und Lebendigkeit des Engels, der gleich einer römischen Victoria von grünlichen Schwingen getragen vorwärtsschreitet, werden durch die Pracht der rothen Tunica erhöht, die vermittelst eines Gürtels an seine Hüften geknüpft in herrlichem Faltenwurf sich auf den Boden senkt. Ausserordentlich schön sind der ausgestreckte rechte Arm und die Hand, welche das Gefäss hält. Auf dieses scheint die Aufmerksamkeit des jungen Begleiters gerichtet, der im Wandern und staunenden Aufschauen scheu darnach hinzeigt. Sein warm braunes Gewand, der weisse Aermel und die gelbe Beinbekleidung stimmen wundervoll zu den Farben des Engels und dem blauen Himmel. Die Gruppierung kann nicht sprechender gedacht werden: obgleich sich die beiden Gestalten nach links gegen den Vordergrund bewegen, bemerkt man doch, dass sie im Begriff sind, sich nach rechts zu wenden; der Beginn der Schwenkung wird zum Theil durch die Ansicht der Figuren, zum Theil durch den weissgefleckten Hund angedeutet, der ihnen vorausgeht. Am Stamme eines Baumes kniet Johannes der Täufer, eine markige Männergestalt mit wahrer und freier Geberde. Das Kreuz an die Schulter gelehnt blickt er zum Himmel empor, wo ein Sonnenstrahl durch die Wolken bricht und die weite Landschaft beleuchtet. Der Farbenkörper ist schwer und dick, aber von dehsamem Stoff. Grosse Lichtmassen sind gegen gleich grosse Dunkelheiten gesetzt und mit diesen meisterhaft verschmolzen; der Schatten, mit breiten Strichen eines steifen Borstpinsels von ziemlicher Grösse hingeworfen, scheint da, wo die Wirkung unmittelbar durch Abminderung und Tönung der Strichlagen zu erreichen war, keiner Lasierung unterworfen zu sein.⁴⁶

⁴⁶ Das Bild, lange Zeit in der Sakristei der Kirche aufbewahrt, hängt jetzt wieder an seinem ursprünglichen Platze über dem Altar, links beim Eintritt; es ist auf Leinwand gemalt, die Figuren lebensgross; alter Firniss und Alterseinfluss geben ihm jetzt ein sehr düsteres Aussehen. Eine alte Copie befindet sich in der Dresdener Galerie unter No. 234. Es ist in den Sammlungen von Patina und Lovisa gestochen. Vasari's Angabe XIII. 21, dass es 1508 entstanden sei, ist augen-

Die „Darstellung im Tempel“, für die Brüderschaft von S. Maria della Carità gemalt, bedeckte dort die Wand eines gegenwärtig zur Ausstellung der Werke alter Meister benutzten Saales im sogenannten „Albergo“. In diesem Raum, der dicht an die moderne Halle grenzt, worin Tizian's „Assunta“ aufgehängt ist, befanden sich zwei Thüren, und es muss bei Beurtheilung des Bildes wohl beachtet werden, dass Tizian auf diese Rücksicht genommen hatte. Die Wand und mithin die ursprüngliche Bildfläche haben 25 Fuss Breite. Als die riesige Leinwand dann von ihrem Platze weggerückt wurde, flickte man die Thürlücken mit neuem Zeug aus und malte sie im Tone des Originals zu. Dadurch kam man zu der Abgeschmacktheit, in der Wandung der zum Tempel hinaufführenden Freitreppe eine Oeffnung anzubringen und gegenüber im linken Vordergrund einen Knaben, einen almosenspendenden Senator, eine Bettlerin und noch zwei Gestalten einzuschwärzen. Oben und unten wurden neue Zeugstreifen angenäht und unter Hinzusetzung verschiedener Ausbesserungsflicken das Ganze zu seinem grossen Schaden „aufgetöbt“. Ungeachtet dieser Unbilden und des ferneren Umstandes, dass das Licht nicht mehr dasselbe ist, worauf der Maler seine Farbenberechnung setzte, triumphiert dennoch der Genius Tizian's und die „Darstellung im Tempel“ bleibt nächst dem „Petrus Martyr“ und der „Madonna des Hauses Pesaro“ die vollendetste Schöpfung ihrer Art in der venezianischen Kunst.

Venedig,
Akademie.

Dass gerade Tizian mit mehr geschichtlichem Sinn als andere Maler der Zeit sich an die Erscheinungsweise der Periode hätte halten sollen, welcher die evangelische Legende angehört, war nicht zu erwarten. Es ist deshalb ein schiefes Lob, wenn man ihm die Anwendung der korinthischen Säulenhalle im Mittelgrund des Bildes deshalb zum Verdienst anrechnet, weil der Palast des Herodes eine ähnliche Dekoration gehabt haben konnte. Hätte ihn dabei im Geringsten eine archäologische Absichtlichkeit geleitet, so würde er offenbar nicht Bethlehem mit Cadore

scheinlich Irrthum; vgl. darüber Boschini, Ricche Min. Sest. Canareggio S. 53 und Zanetti, Pitt. Ven. S. 146.

Venedig,
Akademie.

und Jerusalem mit Venedig vertauscht haben, wie er doch ganz unbefangen that. Vielmehr lag es in Tizian's Natur, einen Gegenstand wie diesen in Gestalt eines Prachtaufzuges seiner Zeit darzustellen, und in diesem Lichte betrachtet gewinnt derselbe gerade vermöge seines naiven Inhaltes etwas höchst Rührendes. Die kleine Maria in ihrem blauen Kinderkleidchen, vom Strahlenkranze umleuchtet, hat die erste Treppenflucht kecklich erstiegen und rafft nun ihr Gewand, um weiter zu schreiten, indem sie Augen und linke Hand erhebt im Anblick der erhabenen gastlichen Gestalt des hohen Priesters, der in seinem vollen Ornat an den Rand des oberen Podestes ihr entgegengegangen ist und sie staunend begrüsst. Das Gehöft vorm Tempel ist dicht mit Zuschauenden erfüllt, Einige lehnen an den Stufen, Andere sind im Begriff hinauzusteigen — voran Anna würdevoll neben einer Matrone herschreitend, hinter ihr Joachim, der sich im Gehen wendet und einen Freund an der Schulter rührt. Neugierige drängen sich herzu, zwischen ihnen sieht man ein Kind, das einen Hund füttert, links schliesst die vordere Reihe mit einer Gruppe von Würdenträgern im langen Talar ab, die feierlich dem Zuge folgen. Einer von ihnen in rothem Staatskleid mit schwarzer Sammtstola über der Schulter soll Paolo de' Franceschi sein, der zur Zeit der Entstehung des Gemäldes Grosskanzler von Venedig war.⁴⁷ Der Edelmann in Schwarz, zu dem er redet, ist Lazzaro Crasso. Zwei Senatoren schliessen sich an, während ein dritter, der noch weiter zurtück ist, einer armen mit einem Kinde beladenen Frau ein Almosen gibt. Vor der beschatteten Wand des Treppenprofils sitzt eine alte Hökerin bei ihrem Korbe mit Eiern und einigem Geflügel zu ihren Füßen, Kopf und Schultern in eine weisse Hülle gewickelt, vermöge deren das Licht des Bildes in den Vordergrund geführt wird. Im Winkel rechts steht ein antiker Torso, der den Widerschein auffängt. Er scheint das Originalmodell zu den Reitern in der Schlacht von Cadore oder zu der Kaiserfigur zu sein, die in der Halle des Palastes zu Mantua

⁴⁷ Von Paolo de' Franceschi befand sich ein Porträt in der Sammlung Vidmann, welches nach Ridolfi I. S. 262 von Tizian gemalt war.



MARIA'S TEMPELGANG
Ölgemälde in der Akademie zu Venedig
(nach einer Ölcopie.)

hing. Ursprünglich bedeckte dieses Füllstück den Wandstreifen, der hier seitwärts von der ehemaligen Thür übrig blieb.

Die majestätischen Linien der in Massenabwägung und Lichtführung unübertrefflichen Composition hat Tizian in eine ebenso vornehme wie einfache architektonische Umgebung verlegt. Auf der einen Seite ein Haus mit Loggia auf viereckigen Pfeilern und einer schlanken Pyramide dahinter, auf der andern Seite ein Palast mit offenem Säulen-Unterbau von farbigem Marmor vor einem in bunten Backsteinen gemusterten Hause. Aus den Fenstern und von den Altanen sehen die Zuschauer herab auf die Cereemonie oder unterhalten sich mit den unten befindlichen Gruppen. Mit meisterlichem Takt hält Tizian die ziemlich locker geschichtete Menge durch abgemessene Lichtgrade in einem Fokus zusammen und erreicht dadurch die Möglichkeit, die Gestalt Maria's trotz ihrer Kleinheit zum malerischen Mittelpunkt zu machen. Der sie umgebende Lichtkreis nimmt mit der Ausdehnung ab, sodass die ferner stehenden Gruppen nach der Peripherie hin immer mehr in Dämmerung treten. Den Senator zu äusserst links erkennt man nur noch undeutlich im Schatten der Säulenhalle, aus der er hervorgetreten ist. In jedem Grade der Lichtabstufung behalten die Köpfe den bildnissartigen Charakter, der Tizian eigenthümlich ist; dabei herrscht die denkbar grösste Manigfaltigkeit der Typen, der Menschengattungen und ihrer Art sich zu benehmen. Dem monumentalen Charakter dieser Volksgruppen und der Architektur, in der sie sich bewegen, entspricht die landschaftliche Ferne. Düster hebt sich hinter der Pyramide, die nach links den Mittelgrund begrenzt, ein steriler Hügel sparsam mit Bäumen bewachsen, weiterhin schweift der Blick über eine kleine Anhöhe auf die mit Burgtrümmern gekrönten Felsen, auf welchen das Licht flimmert; dahinter ein mit Haidekraut bewachsener Hügel und aufsteigender Höhenrauch, der sich mit dem bewölkten Himmel vermischt, während zwischendurch die bläulichen Dolomitzacken ragen.⁴⁸ Sprechend erzählt dieses Stück

⁴⁸ Venedig, Akademie No. 487, Leinwand, h. 3,75 M., br. 7,80 M., doch sind oben und unten je 10 Centimeter angesetzt. Ueber die Farbenskala bemerken wir Folgendes. Eine fast symmetrische Vertheilung vorherrschender Töne, z. B. des

des Bildes mit dem Gegensatz der strahlenden Paläste und der ernstesten Alpenformen von dem Meister, der in Cadore geboren war und in Venedig lebte.

Die Harmonie der Farben ist so wahr und klangvoll, die Saiten sind so zart gestimmt, dass das Auge in die Scene taucht als ginge sie auf der Bühne des wirklichen Lebens vor sich, unbewusst der Mittel durch welche diese Fülle erreicht ist. Wenn uns bei Griechen und Florentinern Formenideale entzücken, die durch Verbindung vollkommener Gestalt mit geschlossenem Lineament entstehen, so ist hier das Bild in Farben aufgebaut, die ungezwungen Gestalt annehmen; die Landschaft ist nicht Symbol, sondern wirkliche Scenerie, und der Mensch bewegt sich in Luft, Licht und Schatten mit der vollen Freiheit der Creatur. In diesem berausenden und doch männlich kräftigen Realismus offenbart Tizian sein eigenthümlichstes Genie.

Roth, Schwarz, Gelb, Blau auf den verschiedenen Theilen bindet die ausgedehnte Fläche zur Einheit zusammen. Der Hohepriester trägt blauen Rock mit Brokatüberhang über weissem Unterkleid, der Priester zu seiner Seite beinahe die Kardinalstracht: Purpurkleid mit gelblichem Unterrock und schwarzer Stola, der alte Mönch hinter ihm schwarzbraune Kutte, der junge Tempeldiener gelbe Kutte mit rothem Unterkleid. Die kleine Maria ist lichtblau gekleidet und hat röthlich blondes Haar, die heilige Anna hat lichtgelbes Kleid mit langem weissen Schleier, ihre Begleiterin hellroth mit orange Unterkleid, die unmittelbar hinter dieser folgende Frau mit dem Kinde an der Hand dunkelblau mit Weiss darüber; Joachim trägt graublauen Rock mit bräunlich gelbem Mantel, von den Senatoren sind zwei in Schwarz, der mittlere in Roth gekleidet; die Alte im Vordergrund hat dunkelblaues Kleid mit weissem Kopftuch, in der Kleidung der Zuschauer dicht hinter dem Treppenaufgang und in den Häusern ist Dunkelblau, Schwarz, Braungelb, Gelbroth, Grau und Weiss in gebrochenen Nuancen vorherrschend. Die Architektur zur Linken ist graugelb, die zur Rechten stuft sich von der graubraunen Treppe und dem auf bläulichen Marmorsäulen ruhenden Vorderbau nach hinten zu ins Ziegelroth ab. In der Landschaft tritt das Braun des Mittelgrundes stark hervor. Die Zuthaten wie auch die erwähnten willkürlichen Ergänzungen rühren von Sebastiano Santi, einem Maler unseres Jahrhunderts her (s. Zanotto, Pinacoteca Veneta). Ausser den bereits angegebenen Stellen sind schädigende Ausbesserungen bemerkbar an der Landschaft und dem Himmel, an der Figur am Fenster links, den Figuren auf dem Balkon und dem Soldaten mit der Hellebarde. Das Gesicht Anna's und das Kleid der Alten im Vordergrund sind gänzlich erneut. Zanetti, Pitt. Ven. S. 155 berichtet, das Bild sei zu seiner Zeit gereinigt und der Himmel schadhafte gewesen; vgl. auch Vasari XIII. 29, Sansovino, Ven. descr. S. 266, Ridolfi a. a. O. I. S. 198 und Boschini, Rische Min. Sest. Dorso Duro S. 36. Gestochen ist das Bild von Lovisa, photographirt von Naya. In unserer Abbildung sind die angestückten Stellen angegeben.

Ein knappes Jahrhundert war verflossen seitdem die venezianische Malerei sich aus dem Sumpfe byzantinischer Tradition erhob, und jetzt hatte sie die Sonnenhöhe erreicht. Anknüpfend an Jacopo Bellini, der die Gesetze der Perspektive aus Toskana mitbrachte, breiteten die Schulen des Rialto, durch paduanische Hilfsquellen unterstützt und durch das Beispiel Donatello's und Mantegna's gezügelt, sich in der Richtung des monumentalen Realismus aus, den zuerst Gentile Bellini und Carpaccio zur grossen Wirkung befähigten. Sie erfassen und erwerben sodann die Geheimnisse der Farbengebung durch Antonello, und ihre vornehmsten Meister Giovanni Bellini, Giorgione und Tizian schalten über den stolzen Erwerb dieses Jahrhunderts wie über angestammtes Eigenthum. Um hundert Jahre zurückschauend finden wir bei Jacopo Bellini den Entwurf desselben Gegenstandes in völlig monumentalem Sinne. Die lange Treppenfucht, die Tempelhalle, Maria auf dem ersten Stufenabsatz, die Eltern hinter ihr, eine burgartige Behausung in der Ferne — Alles zeigt uns sein Skizzenbuch von 1430.⁴⁹ Tizian übernimmt das Gerüst und füllt es aus. Mit beispielloser Aneignungskraft bildet er das Ueberlieferte in seinen Besitz um. Antike und Natur vermählend drückt er der venezianischen Kunst fortan sein persönliches Siegel auf. Was Paris Bordone oder Paolo Veronese auf den Linien, die ihr Meister zog, zu errichten vermochten, wird uns klar, wenn wir den berühmten „Fischer“ des ersteren und die monumentale Staffage in den Compositionen des andern betrachten. In einer späteren Phase der Entwicklung Tizian's endlich, wie sie durch die Deckengemälde in S. Spirito bezeichnet wird, gewahren wir bereits die Spuren von Tintoretto's Verwegenheit.

⁴⁹ vgl. darüber der Verfasser Geschichte der ital. Malerei, deutsche Ausgabe V. S. 103 ff.