



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance in Italien

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

Tizian. Seine Jugendentwicklung. Die Fresken am Fondaco dei Tedeschi.
Himmlische und irdische Liebe. Die Zinsgroschen.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94400](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94400)

in venezianischer Weise gemalten Bilder ist nicht beträchtlich. Den Ausgangspunkt bildet das Altarblatt in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig, welches den h. Chrysostomus, umgeben von männlichen und weiblichen Heiligen, also eine sog. *sacra conversazione* darstellt (Fig. 286). Die Uebereinstimmung des Frauentypus hier mit dem prächtigen weiblichen Porträte in der Tribuna zu Florenz, gewöhnlich als Raffaels Geliebte (Fornarina) bezeichnet und für ein Werk Raffaels ausgegeben, verpflichtet uns, auch dieses Gemälde und ebenso die h. Dorothea in Berlin auf Sebastiano zurückzuführen. Die überaus feine und naturvolle Wiedergabe des Pelzwerkes auf beiden Bildern ist ein besonderer Vorzug Sebastianos (und auch Palmas) und gestattet bei verwandten Schilderungen den Rückschluß auf den venezianischen Ursprung. Nur in Venedig war es, dank dem reichen Handelsverkehre mit dem Osten und Norden, möglich, das kostbarste Pelzwerk so treu nach der Natur zu studieren. In Sebastianos späterer Zeit erinnern nur einzelne Porträte (Andrea Doria in der Galerie Doria zu Rom) durch die



Fig. 288. Himmlische und irdische Liebe. Von Tizian. Rom, Galerie Borghese.
(Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Vornach.)

scharf lebendige Auffassung an seine venezianische Schulzeit. Die Pracht der Farbe hat er unwiederbringlich eingebüßt.

Ein Altersgenosse Sebastianos, Giorgione, Palmas war auch Lorenzo Lotto aus Treviso († 1556), welcher gleichfalls auch außerhalb Venedigs (in den Marken und Rom) tätig war, außer zahlreichen, mit vollendeter Meisterschaft behandelten Porträten ausschließlich Altarbilder schuf (Fig. 287). Er steht unter dem wechselnden Einfluß von Giovanni Bellini und Alvise Vivarini, in seinen späteren Bildern kommt er oft Correggio merkwürdig nahe. Liebt auch Lotto auf das Schicksal der venezianischen Kunst keinen nennenswerten Einfluß — dazu war seine Persönlichkeit nicht abgeschlossen genug — so muß er doch zu den besten Malern, die zu des alten Giovanni Bellini Füßen saßen, gerechnet werden. Ihr Glanz wurde freilich durch Tizians siegreiches Auftreten bald verdunkelt.

Tiziano Vecelli aus Cadore an der Piave (1477—1576) sah in seiner Jugend Giovanni Bellini herrschen, wettscherte mit Giorgione und Palma und erlebte noch die Zeiten Paolo Veroneses und Bassanos. Einige Jahre vor Raffael geboren, starb er, als in Mittelitalien der schlimmste Manierismus, z. B. der Brüder Zuccaro, wucherte und die Kunst in

Rom und Florenz sich kaum noch ihrer großen Vorfahren erinnerte. Die Wandlungen beinahe eines vollen Jahrhunderts gingen an ihm vorüber. Seine eigene Natur wurde von ihnen nicht berührt; kaum daß sich in seinen letzten Werken die Spuren des Greisenalters nachweisen lassen.

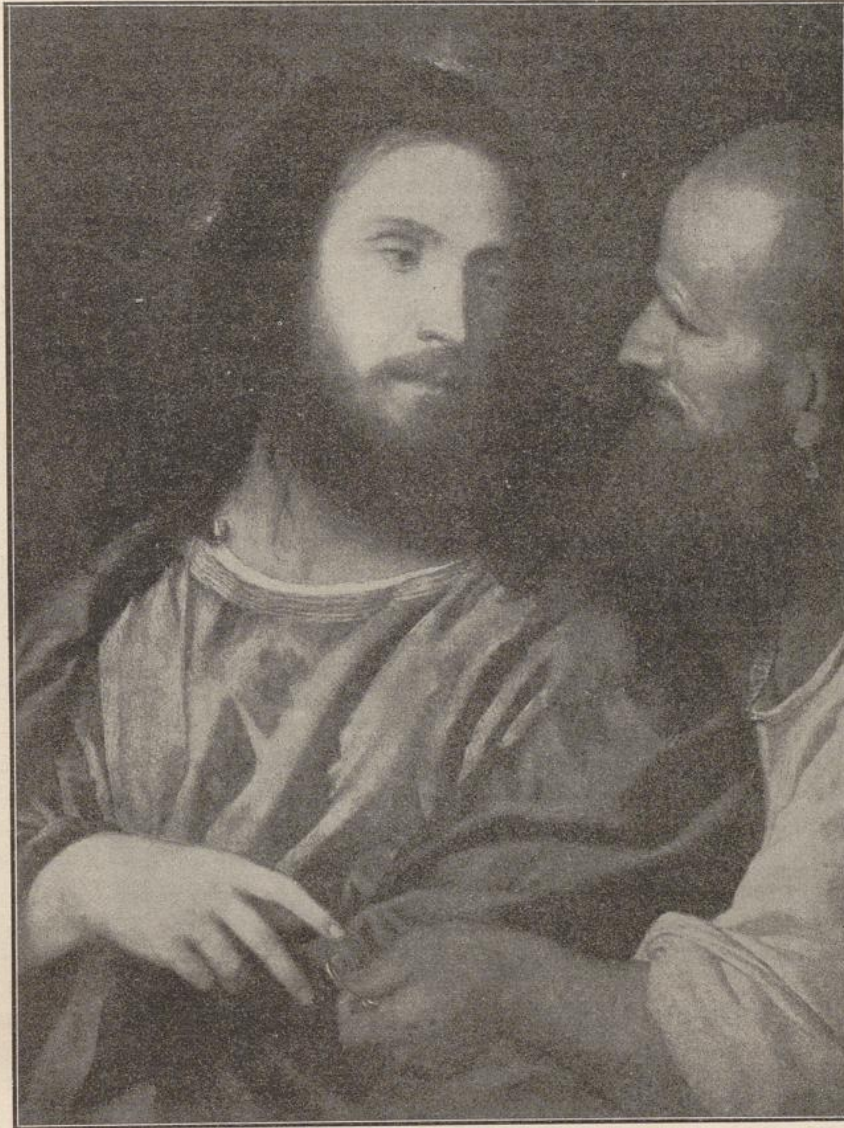


Fig. 289. Der Zinsgroßchen. Von Tizian. Dresdener Galerie.
(Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Dornach.)

Ueber Tizians Jugendentwicklung sind wir nur dürftig unterrichtet. Als sein erster Lehrer wird ein Mosaikmaler, Sebastiano Zuccato, genannt. Auf ein naheß Verhältnis zu Palma deutet die Benützung gleicher Modelle in einzelnen Werken seiner früheren Zeit hin; zu Giorgione stand er nachweisbar in guten persönlichen Beziehungen. Dieser wählte Tizian zum Gehilfen,

37*

als er 1508 die Außenwände des deutschen Kaufhauses mit (leider fast ganz verwischten) Fresken schmückte. Giorgione übte auch auf den künstlerischen Sinn Tizians den größten Einfluß.

Wir gehen schwerlich irre, wenn wir in dem Entwicklungsgange Tizians keine raschen Sprünge, keine überraschende Frühreife vermuten. Ein langsam bedächtiges, sicheres Vorschreiten entspricht am besten der zähen, vorsichtigen Natur des Gebirgssohnes, welche Tizian niemals verläugnet hat. Stärker, als gewöhnlich angenommen wird, haften überhaupt in seiner Seele die Eindrücke seiner Geburtsstätte. Der Heimat entlehnte er gern die landschaftlichen Hintergründe; den sehnigen, kräftigen Typus seiner Landsleute verkörperte er in der Jugendzeit öfters in seinen männlichen Gestalten. Ob er sich bereits als Dekorationsmaler bewährt hatte, als Giorgione ihm einen Teil der Arbeiten am Fondaco de' Tedeschi überließ, wissen wir nicht. Fest steht nur, daß die beiden Hauptwerke aus seiner ersten Periode (bis 1512) ihn noch auf fremden Spuren zeigen. »Zwei Mädchen am Brunnen« hieß in alter Zeit das Gemälde in der Galerie Borghese (Fig. 288), welches gegenwärtig den epigrammatisch zugespitzten Namen: »Himmliche und irdische Liebe« führt. Müssen aber die beiden Frauen notwendig als schroffe Gegensätze gedeutet werden? Gehört nicht die nackte Frau der gleichen Welt an, wie der im Brunnen plätschernde Amor, nämlich der mythologischen? Ist dann nicht die Erklärung möglich, daß die spröde reichgekleidete Dame von der Liebesgöttin zu einem anderen Sinne gebracht werden soll? Ähnlich wie bei Giorgione hüllt sich der Vorgang in ein geheimnisvolles Dunkel, und spricht klar zum Auge nur die wundervoll getroffene melodische Stimmung, welche uns sofort in das Reich eines feurigen Empfindungslebens führt. Wenn hier im Gegenstande der Schilderung und auch teilweise in der Formgebung, besonders bei der nackten Frau, Giorgiones Vorbild durchscheint, so weckt der Dresdener »Zinsgroßchen« (Fig. 289) die Erinnerung an Leonardo da Vinci. Die unmittelbare Gegenüberstellung scharf kontrastierender Charaktere, die bei einem Venezianer ganz ungewöhnlich starke Mitwirkung der Hände am Gebärdenspiele geht ohne Zweifel auf Leonardos Lehre und Beispiel zurück. Im 17. Jahrhunderte erst kam die Anekdote auf, daß Tizian das Bild im Wettstreit mit Dürer gemalt hätte. Etwas Wahres ist insofern an dieser Erzählung, als auch Dürer in Venedig vom Einflusse Leonardos berührt wurde und, ähnlich wie Tizian, in einem Gemälde (der zwölfjährige Jesus im Tempel in der Galerie Barberini) in Leonardos Weise kontrastierende Charakterköpfe und mimisch berebte Hände schuf. Doch waltet zwischen Dürer und Tizian der Unterschied, daß jener die Aufgabe als strenger Zeichner behandelte, Tizian sie als Maler löste und in dem wunderbar fein durchgeführten Gegensätze der Karnation das wichtigste Ausdrucksmittel fand, um die verschiedenen Naturen Christi und des Pharisäers zu schildern.

Nach solchen glänzenden Proben seiner Kunst durfte Tizian nach venezianischer Sitte auch eine öffentliche Anerkennung verlangen, und an den Rat die Bitte richten, daß ihm, wie Bellini, Arbeiten im Dogenpalast anvertraut und noch andere übliche Vergünstigungen gewährt würden. Seine Wünsche gingen, wenn auch nicht so rasch, wie er vielleicht gehofft hatte, in Erfüllung. Viel wichtiger als seine Anstellung als offizieller Maler des Rates wurden aber für seinen Lebenslauf und seine künstlerische Entwicklung die engen Beziehungen, in welche er (nachweisbar seit 1516) allmählich zu den Fürstenhöfen Italiens trat. Die Kunstpflege, in älteren Zeiten wesentlich von der Kirche oder doch für Kirchen geübt, ging im 16. Jahrhundert immer stärker in die Hände der Fürsten über. Die Sitte, einzelne Privatgemächer des Palastes mit Gemälden zu schmücken, wozu die feinsinnige Isabella d'Este das Beispiel gab, gewann allgemeine Verbreitung. Mit der weltlichen Bestimmung war natürlich auch ein weltlicher Inhalt der Bilder gegeben. Sie sollten die Phantasie heiter anregen, eine fröhliche Augenweide bieten, die Lebensideale, welchen an den Höfen gehuldigt wurde, verherrlichen. Die