

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Tizian

Leben und Werke

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

Leipzig, 1877

Sechstes Capitel. Tizian und Alfonso von Este

SECHSTES CAPITEL.

Tizian und Alfonso von Este.

Der Gedanke liegt sehr nahe, dass der erste Auftrag, den der Herzog von Ferrara einem Meister wie Tizian ertheilte, kein anderer gewesen sein könne, als das Bildniss seiner Gemahlin. Die Geschichte hat indess auf die Frage, ob Tizian überhaupt jemals ein Porträt der Lucrezia Borgia gemalt habe, nur eine sehr zweifelhafte Antwort zu geben. Als Lucrezia i. J. 1503 von ihrem päpstlichen Vater nach Ferrara geschickt wurde, war sie schon durch ganz Italien wohl bekannt als die schöne Wittve mehrerer Gatten, und man flüsterte sich Geschichten von ihr zu, die selbst einen hartgesottenen Sünder jener Tage mit Schaudern erfüllen konnten. Während der Zeit, wo sie in Ferrara lebte und Jahre verhältnissmässiger Ruhe hatte, kann der vielverleumdeten Frau jedoch nichts Uebles nachgesagt werden. Dichter und Staatsmänner waren im Gegentheil einstimmig im Preise ihrer Tugend und ihrer geistigen Gaben. Es ist beinahe undenkbar, dass eine so schöne, berühmte Fürstin, wie Lucrezia, Tizian nicht gesessen haben sollte; dennoch ist weder von Tizian's Hand noch von der Dosso's ein Bild derselben auf uns gekommen, und Alles, was wir wissen, beschränkt sich darauf, dass angebliche Bildnisse von ihr durch die geschicktesten Künstler einer späteren Zeit gestochen worden sind. Aber auch hier erhebt sich die Frage, ob jene Stiche, deren Originale verloren gegangen, auch wirklich Lucrezia Borgia darstellen. Nach Ridolfi's ausdrücklicher Versicherung soll allerdings Tizian von Alfonso von Ferrara aufgefodert worden

sein, die Herzogin zu malen und diesen Auftrag in einem nachmals von Sadeler gestochenen Bild ausgeführt haben, auf welchem Lucrezia als eine Frau von majestätischer Haltung dargestellt ist, mit Schleiern und Kleinodien, in einem Ueberkleide von schwarzem Sammet mit durchbrochenen Aermeln, die Hand auf die Schulter eines aethiopischen Pagen lehrend.¹ Ein Blick auf den trefflichen Stich zeigt, dass die dargestellte Dame in der That eine Fürstin sein muss, denn nur eine solche durfte sich den Luxus eines afrikanischen Dieners gestatten; auch sind die Passionsblume aus Edelsteinen und das seidene Band, welche das mit einem Turban bedeckte Haupt schmücken, ebenso das durchbrochene Seidengewand sammt Schärpe nicht weniger reich und vornehm wie die Anzüge, durch welche Isabella von Este oder die Herzogin von Urbino glänzten. Immerhin könnten wir aber diese für Ridolfi's Behauptung sprechenden Merkmale nur dann als überzeugend annehmen, wenn sie stärker wären als die Gründe, die dagegen vorgebracht werden, und man muss wohl beachten, dass geschichtlich zwar die Vollendung eines Bildnisses der Herzogin von Ferrara verbürgt ist, der Name Lucrezia's dabei aber nicht erwähnt wird. Demnach könnte sich diese Nachricht auf Laura Dianti beziehen, die von Vielen als Alfonso's von Este zweite Frau bezeichnet wird. Ohne so weit zu gehen, hat Campori, ein in der ferraresischen Kunst und Geschichte durchaus bewandeter Forscher, zunächst die Unechtheit des Bildnisses mit Hilfe von Medaillen nachzuweisen gesucht, welche uns die Züge Lucrezia's aufbewahrt haben, und dann die Vermuthung ausgesprochen, der Stich Sadeler's könne eine von Tizian thatsächlich gemalte Sultanin darstellen.² Wenn wir wagen dürfen, eine von so guter Autorität abweichende Ansicht zu äussern, so möchten wir die Unwahrscheinlichkeit hervorheben, dass Sadeler's Stich eine Sultanin darstelle, da die Dame keine Spur von orientalischem Blut verräth und die Leinwand, welche das Porträt trägt, in Italien aufbewahrt blieb, wo sie Ende des siebzehnten Jahrhunderts in Besitz der Königin Christine kam.³

¹ Ridolfi, Maraviglie I. S. 209.

² Vasari XIII. S. 43; Campori, Tiziano e gli Estensi S. 33.

³ Dass das Original von Sadeler's Stich dasselbe Bild gewesen ist, welches in

Der Unterschied endlich zwischen den Gesichtszügen dieses Bildes und denen auf den beiden Medaillen von 1503 und 1505 ist allerdings unverkennbar. Hier haben wir das Profil einer ganz jungen Frau⁴, auf Sadeler's Stich dagegen die Vorderansicht des Antlitzes einer Matrone vor uns. Gleichwohl ist nicht ausgeschlossen, dass die einfachen Linien des jugendlichen Antlitzes der Medaillen mit der Zeit in die vollen Formen des Stiches mit gerundeter Nase, breiten Backen und scharf geschnittenem Munde ausgereift sein können. Unter allen Umständen dürfte es schwer sein, das Medaillen-Profil einer Dame von zwanzig Jahren mit dem vollen Gesicht im fünfunddreissigsten Jahre auf einem Stiche zu vergleichen, besonders schwierig bei einer Italienerin, da im Süden die Jahre weit stärkere Spuren auf den Gesichtszügen zurückzulassen pflegen, als im Norden. Mithin bleibt immer noch möglich, dass Ridolfi recht berichtet war, wenn er Sadeler's Stich als das Porträt der Herzogin von Ferrara bezeichnete.⁵

der Sammlung der Königin Christine verzeichnet war, ist zweifellos. Im Katalog war es folgender Maassen aufgeführt: „Bildniss einer Dame in blauer Kleidung mit gelbem Schleier über der Schulter, am Latz und an der Hand weisse Wäsche sichtbar; sie rafft mit der rechten Hand das Oberkleid und legt die linke auf die Schulter eines Mohrenknaben, der zu ihr aufschaut. Leinwand, von Tizian, 4 $\frac{1}{2}$ Palmen hoch, 3 $\frac{3}{4}$ breit“ s. Campori, *Raccolta di cataloghi* S. 342.

⁴ Beide Medaillen haben übereinstimmend auf der einen Seite Lucrezia's Profil, eine davon das des Alfonso auf der Gegenseite, nebst einer Inschrift, aus welcher hervorgeht, dass Lucrezia damals noch nicht regierende Herzogin war; die zweite Medaille zeigt auf der Gegenseite die Figur Amor's, der mit verbundenen Augen an einen Apfelbaum gefesselt ist, an dessen Zweigen ein Bogen ohne Sehnen, ein zerbrochener Köcher und Pfeile hängen. Ein vorzügliches Exemplar dieser Medaille bewahrt das königl. Münz-Kabinet zu Berlin. Es ist durch Direktor Friedlaender veröffentlicht und der Stich darnach auch in Gregorovius' Buche „*Lucretia Borgia*, Stuttgart 1874“, wiedergegeben.

⁵ Gestochen ist ein Bildniss, welches wahrscheinlich auf ein Original von Dosso zurückführt, das nicht mehr nachgewiesen werden kann. Es stellt eine Dame vor, welche einen Federfächer am Gürtel hängen hat, rechts auf einem Piedestal Cupido, der ihr einen Apfel reicht, während sie die rechte Hand ausstreckt, um eine Limone vom Baum zu pflücken. Am Postament die Inschrift: „*LVCRETIA BORGIA ETATIS SVÆ AN. XL A. C. N. MDXX*“, darüber *D* † und ein Kreuz, das Monogramm Dosso's. Es muss jedoch bemerkt werden, dass Lucrezia das Alter von 40 Jahren gar nicht erreicht hat und 1519 gestorben ist, wodurch der ganze Sachverhalt hinfällig wird. — Ferner hat man angenommen, die in Weiss gekleidete Frau auf dem aus der Sammlung Barker in die Dresdener Galerie übergegangenen Bilde „das Horoskop“ (Dresden No. 2389) sei Lucrezia's Bildniss. Allein

Ein anderer Einwand könnte aus dem Mangel jeder Nachricht darüber hergeleitet werden, dass Lucrezia Tizian zu einem Bildnisse gesessen. Dem gegenüber aber darf man nicht vergessen, welch' bösen Klang der Name Borgia nach Alexander's des VI. Tode in Italien bekam. Es war den Ferraresen geradezu darum zu thun, Lucrezia zu vergessen und über die Mittel, durch welche sie zu den Ansprüchen auf Modena und Reggio gelangt waren, Still-schweigen zu beobachten. Der Glanz, welcher die Gemahlin Alfonso's von Este während ihres Lebens umgab, war seit ihrem Hinscheiden erfolgreich verdunkelt worden, und sowohl in der Geschichte wie in dramatischen und poetischen Legenden lebte sie nur als ein moralisches Ungeheuer fort. Indem man aber die Herzogin und ihre Familie dergestalt heruntersetzte, lag es sehr nahe, dass man auch die von ihr vorhandenen Bildnisse den Augen der Beschauer entzog, so dass, als dieselben endlich wieder ans Licht kamen, der Name der dargestellten Fürstin vergessen war. Es scheint uns dies die einzige Erklärung für den räthselhaften Umstand, dass Lucrezia's Bildniss verschwunden ist, während das ihres Gemahles erhalten blieb. Letzteres kam später nach Madrid und wir werden noch zu beobachten haben, in welcher Weise die Ueberführung desselben nach Spanien mit den Beziehungen Tizian's zum ferrareser Hofe einerseits und zu Kaiser Karl dem V. andererseits zusammenhing.⁶

Nach diesem Bilde zu urtheilen, welches ihn in dem ungefähren Alter von vierzig Jahren darstellt, war Alfonso ein heissblütiger Mann von leidenschaftlichem aber kräftigem Charakter. Nicht ein weisses Haar mischt sich in die kurzen schwarzen

Madrid,
Museum.

diese Vermuthung, welche von A. Baschet und Feuillet de Conches herrührt, beruht nur auf dem Umstande, dass in der Ecke des Bildes der weisse Adler, das Wappenthier der Este, angebracht ist. Ueber das angeblich Giorgionische Bild vgl. der Verf. Gesch. der ital. Malerei, deutsche Ausgabe, Band VI. — Ein zweites angebliches Porträt Lucrezia's, ebenfalls in der Galerie zu Dresden (No. 224), befindet sich auf einem Bilde, welches einen vornehmen Mann mit seinem Weibe und Kinde vor der Madonna knieend darstellt. Allein dasselbe ist nicht von Tizian, dem es zugetheilt wird, sondern von einem seiner Schüler, etwa Orazio oder Marco Vecelli. Es ist sicher nach dem Tode Alfonso's von Este gemalt.

⁶ Madrid, Museo del Prado No. 452, Holz, h. 1,25, br. 0,99 M. Ueber eine Copie darnach s. später.

Locken des Hauptes, in die Spitzen seines Schnurrbartes und den wohlgepflegten kastanienbraunen Vollbart. Die breite Stirn, in deren Mitte das Haar schraubenförmig hineingekämmt ist, überhöht gewölbte Brauen, unter denen ein klar und offen blickendes Auge hervorschaut, die kurze aber hübsch geschnittene Nase, die edle Haltung und geschmackvolle Kleidung geben ein anziehendes Ganze. Die Linke ruht mit ungekünstelter Geberde auf dem Griff des Schwertes; die Rechte, zum Theil von Spitzen verdeckt, streichelt den seidenlockigen Rücken eines Hundes. Ein dunkler goldbesetzter Rock, ein Rosenkranz um den Hals und eine grüne Schärpe auf der Brust mit der Inschrift „Ticiano“ vervollständigen das von dunkel aschfarbenem Grunde abgehobene Bild.

Trotz der Verputzungen und Uebermalungen, welche es im Laufe der Zeit erfahren, ist es noch heute ein Zeugniß von Tizian's ausserordentlicher Geschicklichkeit und Kraft; selbst die gebrochensten Farbenstimmungen haben eine Frische und Leuchtkraft bewahrt, die nicht allein unübertroffen in ihrer Zeit dasteht, sondern die überhaupt nur ein Tizian hervorzubringen im Stande war. Der Stil und die vollendete technische Behandlung des Porträts deuten darauf hin, dass man es der Periode zuschreiben darf, welche dem „Bacchanal“ zu Madrid unmittelbar voranging, eine Wahrnehmung, welche auch das Alter, in dem der Dargestellte allem Anscheine nach steht, bestätigt. „Dreihundert Scudi“, sagt Dolce, „wurden von Alfonso für dieses Kunstwerk gegeben, das Michel Angelo i. J. 1529 höchlich bewunderte.“⁷ Dieselbe Summe ist möglicherweise für das Bildniß der Herzogin gezahlt worden, über das nichts Näheres gesagt werden kann. Kurze Zeit später erhielt Tizian einen anderen Auftrag, indem er auf Einem Bilde Alfonso und Laura Dianti darstellen musste, welcher der Herzog nach Lucrezia's Tode (1519) seine Liebe erklärt hatte.

Neben den Bildnissen entstanden für Alfonso noch eine Reihe von Gemälden religiösen und mythologischen Inhalts. Das der Zeit nach erste ist die „Anbetung der Venus“, welche einst das Studio des Herzogs schmückte und gegenwärtig im Museum zu

⁷ Dolce, Dialogo S. 17; Vasari XII. S. 210.

Madrid hängt. Die Göttin — eine marmorne Statue auf eben solchem Sockel — hält in der rechten Hand eine Muschel, in der linken den Gürtel. Zu ihren Füßen befinden sich zwei Nymphen, von denen die eine, ein schönes Mädchen mit losem Haar in einem Gewand von reinem Ultramarinblau, auf ein Täfelchen deutet, das die Inschrift „Munus“ trägt, während die andere, in blossen Armen, weissen Aermeln und rother Tunika auf einer Bank sitzend einen Spiegel darreicht. Vom Fusse des Sockels ergiesst sich ein Fluss durch wellenförmiges Gelände, auf dem sich geflügelte Liebesgötter tummeln. Gleich Kindern klettern sie an grossen Fruchtbäumen empor, um von deren Zweigen die der Venus geheiligten Aepfel zu pflücken, fallen herunter, füllen Körbe mit ihrer Ernte, stossen sich, haschen sich, kämpfen und tanzen mit einander mit einer Frische und Heiterkeit, wie es nur die glückselige Kinderwelt im Genuss voller Gesundheit und schützender Flügel vermag. In der Mitte des Vordergrundes steht ein Korb Aepfel, daneben liegen die verschiedenen Kleidungsstücke, welche die Kleinen abgeworfen haben; ein rosiges Kind streckt die Hand nach einem Apfel in den Händen des Gefährten aus, ohne dabei gewahr zu werden, dass hinter diesem ein kleiner Uebelthäter mit dem Pfeil nach ihm zielt. Weiter zurück küsset ein anderer Eros einen Apfel. Zwei kleine Liebesgötter umarmen sich und ganz hinten jagt ein Trupp munterer Knaben einen Hasen, während ihre Bogen und Pfeile unbeachtet in den Zweigen hängen. Die niedliche Darstellung fesselt vor Allem durch die naive Einfachheit der Erfindung. Reizende Gestalten bewegen sich vor unseren Blicken in dem tippigen Grün der Landschaft, in der erquickenden Frische der Luft huschen sie mit drolliger Behendigkeit auf und nieder. Mildes harmonisches Licht ist mit vollendeter Kunst in den feinsten und zartesten Wogen bis zum Schatten abgestuft, so dass sich die glänzendsten Farbenskalen entwickeln. Hinter der Gruppe heiterer Geschöpfe, die im Mittelgrund einen Reigentanz ausführen, hebt sich ein kräftig grüner Busch von sonnenbeschienener Wiese ab, während aus dem Hintergrund vor einer Alpenkette ein Thurm hervorleuchtet. Etwas nach links erblickt man alte stämmige Bäume mit reichbelaubten und frucht-

Madrid,
Museo del
Prado.

beladenen Aesten; zwischen den Stämmen ein Haus, weiter entfernt Bäume und klaren blauen Himmel, an dem weisse Wölkchen dahinschwimmen.⁸

Die Darstellung beruht auf einer Stelle des Philostrat: „Du siehst“ so schreibt er „Liebesgötter Aepfel pflücken, bist vielleicht erstaunt über ihre Anzahl, es sind aber die Abkömmlinge der Nymphen, welche alles Irdische lenken und ihre Menge ist so gross wie die Manigfaltigkeit der Wünsche des Menschengeschlechtes . . . Anmuthige Wege ziehen sich durch den Garten, ein schwellender Rasen ladet zur Ruhe ein, aber die goldenen Aepfel in den Zweigen reizen mit ihren rothen Bäckchen den Appetit der Kleinen. Sie haben ihre goldenen Pfeile und Bogen an die Zweige gehängt und tummeln sich in Schwärmen auf dem Platz. Bunt auf dem Boden verstreut liegen ihre Kleider; statt der Kränze spielt reiches Lockenhaar um ihr Haupt. Blau, golden oder buntfarbig sind ihre Flügel, das Rauschen derselben tönt wie Musik. Aus Carneol, Smaragd oder Perlen sind ihre Körbe gearbeitet, in denen sie Aepfel sammeln, sicherlich Arbeiten des kunstreichen Hephaestos. Leitern zum Besteigen der Bäume brauchen sie nicht, ihre Flügel tragen sie hinauf in die Zweige; sie tanzen und springen, sie ruhen und schlummern oder verspeisen ihre Aepfel. Vier dieser Holdchen sind dort bei einander. Einer wirft dem Andern einen Apfel zu, ein Dritter schießt seinen Pfeil ab, aber es ist nichts Verstecktes in ihm, denn er hat die Brust dem Schafte entblösst. Die Allegorie, welche der Maler uns hier vorführt, soll ohne Zweifel Liebe und Sehnsucht bedeuten. Die Kleinen, die mit den Aepfeln spielen, versinnlichen die Liebe, — so das Kind, welches einen Apfel küsst und ihn dann seinem Gefährten zuwirft, der ihn mit beiden Händen auffängt, um ihn zweifelsohne ebenfalls zu küssen und ihn dann zurückzuwerfen.

⁸ Madrid, Museo del Prado No. 451, Leinwand, h. 1,72, br. 1,75 mit der Marke des Escorial „N. 102 Di Ticianus“ auf dem weissen Tuch im mittleren Vordergrund. Die Farbfläche ist im Ganzen gut erhalten, wenn auch einige Uebermalungen am Himmel und Nachbesserungen an der Gestalt des Mädchens mit dem Spiegel bemerkbar sind. Ueber die Art und Weise, wie es aus Ferrara nach Spanien gekommen, sprechen wir noch. Ein Stich darnach wurde 1636 von Geo. Andrea Podesta aus Genua in Rom gemacht; er gibt das Bild von der Gegenseite.

Während sie mit der erwachenden Liebe spielen, tritt uns die ewige Dauer derselben in den Bogenschützen entgegen, welche ihre Pfeile tief in ihre eigenen Herzen senden! Was aber bedeutet das Treiben der Andern? Da sehen wir Einen unversehens von hinten angegriffen, sein Widersacher schlingt die Beine so fest um ihn, als wollte er ihn ersticken. Er wehrt sich und hat die Finger des Gegners gepackt. Dieser sucht sich zu helfen, indem er den Andern ins Ohr beisst. Aber die Umstehenden erklären, dass dies nicht gilt und werfen den Schelm mit Aepfeln. Doch halt! hier ist ein Hase, der darf uns nicht entwischen. Wir wollen den Liebesgöttern helfen, ihn zu fassen. Er frass Aepfel unter den Bäumen und sie haben ihn aufgestört und gejagt, mit Klatschen und Kreischen und Scheuchen mit den Gewändern sind sie alle laut lärmend hinter ihm her. Doch er springt nach der Seite, für einen Augenblick ist er zwar schon beim Bein ergriffen, aber er macht sich doch wieder los, und nun stürzen die kleinen Jäger lachend über einander ihm nach, indem sie selbst ihre Bogen und Pfeile vergessen, nur von dem Gedanken erfüllt, den Hasen, das süsseste aller Opfer der Aphrodite darzubringen. Hier ist sie selbst. Was sagst Du, hat sie irgend etwas mit Aepfeln zu schaffen? Sieh' die hohle Bank, aus welcher das Bächlein fliesst, das die Bäume mit durchsichtigem Wasser netzt. Dort steht die Göttin, wie sie die Nymphen geformt haben, weil sie sie zu Müttern der Liebesgötter gemacht hat, und der silberne Spiegel sowie die goldenen Spangen und Sandalen sind keine geringen Geschenke — aber, wie die Inschrift besagt, eine Weihgabe der Nymphen an Venus, und die Liebesgötter opfern ihr ihre Aepfel und beten, sie möge den Garten immerdar so lieblich erhalten.“⁹

Die Erklärer des Philostrat haben darüber gestritten, ob er die obige Scene frei erfunden oder einem Bilde entnommen, und einer von ihnen hat eine geistvolle Darlegung des Umwandlungsprocesses gegeben, auf dem die Engelsgestalten der Renaissance zu Tizian's Liebesgöttern werden, um dann ohne sonderliche Veränderungen wieder in die Gefilde seiner Paradies-Darstellungen

⁹ Philostrati senioris Imagines, lib. I. cap. VI. *Ἐρωτες*.

zurückzufattern.¹⁰ Es lässt sich nicht leugnen, dass die Liebesgötter, deren Gegenwart dem Gemälde Tizian's solchen Reiz verleiht, in der That an die wundervollen Himmelsboten gemahnen, welche das Gewölk der Assunta bevölkern und über dem Throne der Madonna des Hauses Pesaro schweben. In diesen Erosen haben wir eben eine erste Verkörperung der späteren Engel Tizian's.

Zu der früheren glatten Durchführung, sorgfältigen Modellierung und genauen Zeichnung gesellt sich hier ein warmer Gesamnton in kühlerem Grau und Grün und breitem Schatten der tiefgefärbten Stoffe. Die Erzählung, Dominichino habe Thränen vergossen, als er erfahren, dass dieses Gemälde nach Spanien gebracht worden sei, ist durchaus glaublich; Poussin und Van Dyck würden es gewiss ebenso sehr vermisst haben wie Rubens, der es copiert hatte. Albano hätte in ihnen das Original vieler seiner Nachbildungen verloren.

Die in Ferrara und Modena aufbewahrten Briefschaften erwähnen dieses Bildes mit keinem Worte. Ebensowenig ist davon in den auf uns gekommenen zeitgenössischen Rechnungen die Rede. Wahrscheinlich aber war es das erste der von Tizian für das Studio des Herzogs geschaffenen drei Gemälde, wenigstens hat es in der Behandlung noch mehr von der Sorgfalt der früheren als von der Freiheit der späteren Zeit, wie diese schon auf dem Bacchanal in Madrid und dem Bacchus in der National-Galerie in London, beide aus dem Jahre 1519, zu Tage tritt. Angenommen aber, es ward — wie wohl glaublich — vor 1518 gemalt, so geht ihm doch noch eine Anzahl von Bildern zeitlich voran, auf die wir nothwendig zurückgreifen müssen, darunter als wichtigstes das Bildniss Lodovico Ariosto's. Es unterliegt keinem Zweifel, dass Ariost mit Tizian bekannt war und der Dichter dem Maler zu seinem Bildniss gesessen hat. Dagegen fehlt der Beweis für intimere Beziehungen zwischen beiden, denn wenn auch behauptet wird, dass Jeder von ihnen Pathe beim Kinde des Andern gewesen, findet sich dafür doch nirgends eine beglaubigte Bestätigung.¹¹

¹⁰ vgl. Herman Grimm: Engel und Liebesgötter, Preuss. Jahrbücher, Bd. 35. Vasari VII. S. 84 hatte bereits bei Giorgione den „angeló a guisa di Cupido“ bemerkt.

¹¹ Ticozzi, Vite de' pittori Vecelli S. 42.

Als die Zunftgenossen von Venedig i. J. 1577 Tizian's sterblichen Ueberresten ihre Ehrfurcht beweisen wollten, entwarfen sie das Programm zu einer Ceremonie, die ebenso grossartig sein sollte wie die, welche die Florentiner beim Begräbniss Michel Angelo's begingen, und unter den Bildern, die man hiernach am Katafalk anbringen wollte, befand sich auch eins, das den Alfonso von Ferrara darstellte, der umgeben von Pagen einer Vorlesung Ariost's zuhört, während Tizian malend an seiner Staffelei sitzt.¹² Freilich befand sich Ariost in der Zeit, wo Tizian dem Herzog von Ferrara näher trat, noch in Diensten des Kardinals Hippolyt, aus denen er erst 1517 schied, doch kann er auch in dieser Stellung zeitweilig der Gefährte des Herzogs gewesen sein, und es steht nichts im Wege, anzunehmen, dass ein solcher Vorgang wie der in jenem Bilde dargestellte auf Wahrheit beruht. Dergleichen aber pflegt die mündliche Ueberlieferung gern geschäftig aufzubauschen. So hat man sich denn auch allmählig daran gewöhnt, den Dichtermaler und den Maler-Dichter in einem gegenseitigen Freundschaftsbund zu denken, Dank welchem der „Homer“ den „Apelles“ über die Form seines Gedichtes zu Rathe zog und der „Apelles“ dafür die Züge des „Homer“ auf der Leinwand verewigte.¹³ — Uebrigens malte Tizian den Ariost mindestens zweimal. Eins dieser Bildnisse erbte Ariost's Sohn Virginio, durch den es im Jahre 1554 nach Padua kam.¹⁴ Das andere war nur die Zeichnung zu dem der Orlando-Ausgabe von 1532 beigegebenen Holzschnitt. Was aus dem ersteren geworden ist, lässt sich nicht nachweisen. Dafür kommen im siebzehnten Jahrhundert zwei dem Tizian zugeschriebene Gemälde Ariosto's zum Vorschein, eins in der Sammlung Renier zu Venedig, das Ridolfi 1646 beschrieben hat, ein anderes im Besitz des Don Alfonso Lopez, Geheim-Kanzlers des Königs von Spanien, dessen Amsterdamer Sammlung unter der Regierung Karl's des I. in London verkauft wurde.¹⁵ Möglich, dass dieses

¹² Ridolfi, Marav. I. S. 279.

¹³ Ridolfi I. S. 209, 210; Ticozzi a. a. O. S. 42.

¹⁴ a. Baruffaldi's Ariost S. 251.

¹⁵ Don Alfonso besass eine schöne Sammlung, darin u. a. Tizian's Flora (jetzt in den Uffizien) und Rafael's Porträt des Baltasar Castiglione; vgl. Sandrart's

England,
Cobham
Hall.

letztere identisch ist mit dem, welches sich in Cobham Hall, dem Landsitz Lord Darnley's befindet. Es ist in unseren Augen die glücklichste Schöpfung aus derjenigen Periode Tizian's, in welcher er unter dem Einfluss Palma's und Giorgione's steht. Geradezu unübertrefflich ist hier der Reichthum und die Leuchtkraft seiner Töne, die Feinheit der Modellierung, die Zartheit der Abstufungen im Licht. Der Dargestellte, ein Mann von würdevoller Haltung, trägt in seinen Zügen gleichzeitig den Ausdruck erhabener Heiterkeit und kluger Verschlagenheit, und man sieht, dass der Maler bei aller Naturtreue sich doch bemühte, ein Ideal zu erreichen, wenn auch nicht in griechischem Sinne, so wenigstens durch eine Kraft und Zartheit der Farben, die einzig dastehen. Der Dichter — vorausgesetzt, dass es wirklich Ariost sei — ist langsam dahinwandelnd aufgefasst, nur der obere Theil seines im Profil gesehnen Körpers wird über einer Brüstung sichtbar, Kopf und Augen sind voll auf den Beschauer gerichtet: eine Gestalt von edlen Verhältnissen, ein feines von dunklem Bart und langem in der Mitte gescheiteltem kastanienbraunen Haar umrahmtes Gesicht. Aus dem dunklen Wamms schaut das gefältelte Hemd hervor, welches Hals und Nacken frei lässt und sich im Ueberkleid verliert, dessen blaugesteppte Atlasärmel prächtig zur Geltung kommen, indem der Dahinschreitende die Rechte auf die Brust erhebt.¹⁶

Stiche und Mündler, *Essay d'une analyse etc.*, Paris 1850; sowie Villot's Bemerkungen über das Porträt Castiglione's in seinem Katalog des Louvre, 1866; s. auch später.

¹⁶ Das Bildniss in Cobham Hall (Sitz des Earl Darnley) ist Halbfigur auf graugrünem Grunde, auf Leinwand, h. 2 Fuss, br. 1 $\frac{1}{4}$ Fuss, auf dem bräunlichen Sockel bezeichnet „TITIANVS F.“ Es hat keine Staffel, mag jedoch, wie gesagt, dasselbe Bild sein, welches in der Sammlung Lopez zu Karl's des I. Zeiten erwähnt wird (s. den Brief Claude Vignon's an F. Langlois bei Bottari, *Lettere pittoriche*, Mailand, Ausgabe von 1822, IV. S. 446), und dieses mag wiederum das Ariosto-Bildniss von Tizian gewesen sein, welches nach Baruffaldi (Leben des Ariost) i. J. 1554 aus Ferrara an Virginio Ariosto nach Padua geschickt worden ist. Das Bild in Cobham Hall kann aber nicht identisch sein mit dem, welches Ridolfi I. S. 210 in der Sammlung Renier beschreibt. Das Kleid ist verschieden. So schön das Bild übrigens ist, so hat es doch gelitten. Der Bart ist stark übergangen und auch sonst sind durch Alter und Unbill Veränderungen hervorgebracht. Von dem Ariosto-Porträt bei Lopez haben wir einen Stich, welcher mit dem Bilde in Cobham

Es ist sehr schwer, mit Worten den wunderbar reinen, blühenden Schmelz dieses Gemäldes zu beschreiben, welches die früheren Leistungen auf dem Gebiete des Bildnisses ebenso übertrifft wie das Bacchanal über ähnliche Versuche der früheren Zeit auf seinem Gebiete hervorragt. Blickt man zurück auf die höchsten Muster der Gattung am Beginn des Jahrhunderts, wie z. B. Antonello's „Condottiere“ im Louvre oder Bellini's „Loredan“ in der Londoner National-Galerie, so erwecken schon sie den Eindruck, die Kunst sei hier auf einem unüberschreitbaren Gipfel angelangt. Aber Tizian erscheint, seine Kunst thut dennoch diesen Schritt, und mehr noch: sie lässt uns zugleich, wie die Naturkraft auf erhöhter Stufe, auch noch fernere Vervollkommnung ahnen.

Das oben beschriebene Porträt gilt, wie gesagt, für das Bildniss Ariost's. Es kommt zuweilen vor, dass Malern dieselben Gesichtszüge ganz verschieden erscheinen, und so kann auch Tizian zu verschiedenen Perioden andere Eindrücke von Ariost's Physiognomie empfangen haben, und umso mehr begreifen wir, wenn andere Maler, denen der Dichter sass, seine Züge vielleicht in einer von Tizian's Auffassung sehr abweichenden Weise wiedergegeben. Mit dieser Bemerkung zielen wir auf ein anderes Porträt, welches Ariost darstellen soll und das man ebenfalls Tizian zuschreibt. Es befindet sich in der National-Galerie zu London und weicht in hohem Grade von dem in Cobham Hall ab, wogegen der Holzschnitt, das der letzten von Ariost selbst mit Correkturen versehenen Ausgabe des Orlando furioso beigefügte Profil, wiederum sich weder mit dem einen noch mit dem andern dieser Typen vollkommen deckt. Auf den ersten Blick möchte schwerlich ein einnehmenderes Bildniss zu finden sein als das der National-Galerie. Die Haltung ist gedankenvoll; die linke Hand spielt mit einem Rosenkranz, die rechte hält ein Paar Handschuhe; das Gesicht zeigt offenen, doch etwas sinnlichen Ausdruck; das Haar fällt in reichen Massen in den Nacken. Das Wamms schliesst ein gefälteltes Hemd, Aermel von rothem wattierten Seidendamast

London,
National-
Galerie.

Hall genau stimmt. Er ist bezeichnet „Ioachimus Sandrart del. et exoud. Amsterd. E Titiani prototypo in aedibus Alph. Lopez.“

mit gestreiften Aufschlägen treten aus der mit braunem Pelzwerk verbrämten Schauben hervor; die ganze kostümliche Anordnung ist höchst wirkungsvoll. Der Lorbeerbaum im Hintergrunde deutet auf den „Laureaten“. Ohne den Bart hätte das Gesicht indess einen entschieden weiblichen Ausdruck, auch ist die Gestalt weniger grandios als die des Gemäldes in Cobham Hall. Bei näherer Betrachtung entdecken wir aber hier gewisse Mängel, an die wir sonst bei Tizian nicht gewöhnt sind. Mischung und Vortrag des Fleischtönen haben etwas Täuschendes; sie halten genauerer Besichtigung nicht Stand; ebenso erweist sich die Zeichnung als locker und fehlerhaft. Allem Reichthum und Glanze zum Trotz ist die Farbe zu glatt und gleichmässig, andertheils wieder, wie in den Bäumen des Hintergrundes, zu scharf und kalt, der Ton zu rosig und zahm, die Modellierung zu schwach für den grossen Meister.¹⁷ Zwei Malernamen kommen uns hier ins Gedächtniss, die beide mit gutem Grunde als Urheber des Werkes bezeichnet werden dürften: Pellegrino da San Daniele und Dosso Dossi. Nimmt man jedoch den Letzteren in Anspruch, so bleibt noch ein Mittelglied für diesen stilkritischen Schluss zu erbringen, nämlich dass Dossi, was durchaus nicht feststeht, in irgend einer Periode seiner künstlerischen Thätigkeit in der Empfindung wie in der technischen Behandlung durch und durch venezianisch gewesen sei, während sein Stil sich in der Mehrzahl seiner Werke auf das Unverkennbarste als Mischling der lombardischen und mantuanischen Weise charakterisiert.

Es fällt jedoch ins Gewicht, dass, wenn Ariosto's Bildniss in Frage kommt, der in Italien anerkannte Urtypus desselben auf dem Gemälde in Cobham Hall zu finden ist. Zeugnis dafür geben die Porträts in der Galerie zu Vicenza, in der Sammlung Tosi zu

¹⁷ Das Ariost-Porträt der Londoner National-Galerie (No. 636, h. 2 F. 8½ Z., br. 2 F.) war ursprünglich auf Holz gemalt, ist jedoch auf Leinwand übertragen worden. Es entspricht der Beschreibung, die Ridolfi von dem Bildnisse Ariosto's in der Sammlung Renier gibt. Es gehörte ehemals den Sammlungen Tomline und Baucousin an und befand sich beim Verkauf der Sammlung Renier i. J. 1666 nicht mehr in derselben. Uebermalungen, besonders am Halse und den benachbarten Theilen haben dasselbe beschädigt; vgl. Ridolfi I. S. 210 und Campori, Racc. di Cataloghi S. 442.

Brescia, in den Sammlungen Manfrin-Barker und Munro in England, die man seltsam genug sämmtlich dem Giorgione zuschreibt. Trotzdem kann nicht in Abrede gestellt werden, dass zwischen dem „Ariost“ der National-Galerie und dem Holzschnitt in der Orlando-Ausgabe letzter Hand grössere Aehnlichkeit besteht als zwischen diesem Holzschnitt und dem Porträt in Cobham Hall.¹⁸ Dieser Holzschnitt, eine vorzügliche Arbeit, ebenso meisterhaft in der Wiedergabe der Züge als geschickt in der Composition und Zeichnung der ornamentalen Umrahmung, stellt den Dichter, was wohl zu bemerken ist, im Profil dar. Während wir in Cobham Hall ein offenes Gesicht sehen, in der National-Galerie ein etwas weiches, haben wir hier Züge vor uns, die einem verschlagenen Staatsmann ähneln, dessen Brauen stark markiert sind und dessen Augenlid wie die Dachtraufe italienischer Häuser vorspringt. Das Auge ist sehr dicht an die Nase gerückt und diese selbst schiesst in ansehnlicher Länge hervor und sieht ausserordentlich weise aus, zumal sie ein Gesicht von sehr ausgearbeiteten Fleischpartien beherrscht, umrahmt durch geringelten Bart und Haupthaar, von dem, ehe es sich ganz zurückgezogen, ein einsamer Lockenbüschel auf der Stirn geblieben ist, während der Schädel die janushafte Glatze zeigt.¹⁹ Als Tizian diese Zeichnung anfertigte,

¹⁸ Das Ariosto-Bild der Sammlung Manfrin ging 1857 in die Sammlung Barker über und wurde später weiter verkauft. Waagen, *Treasures of art in Great Britain*, London 1854, Band III. S. 9 und Burekhardt, *Cicerone*, Leipzig 1855, S. 967a erklären es für Original, jedoch Mündler (Beiträge zu Burekhardt's *Cicerone*, Leipzig 1870, S. 61) hat es auf seine geringe Bedeutung, die einer späten und schlechten Copie, zurückgeführt. — Eine zweite Copie des Ariosto-Porträts von Cobham Hall, aber mit Abänderungen, ist das Bild No. 25 der Stadtgalerie zu Vicenza. Hier ruht die Hand auf einem Buche, welches auf dem Sockel liegt. Es ist die Arbeit eines späten Venezianers und übrigens durch Uebermalung beschädigt. Dem Bilde von Cobham Hall entnommen ist ferner ein Kopf in der Galerie Tosi zu Brescia, doch ist er ganz neu. Ein viertes Ariosto-Bild ging aus der Sammlung Munro in die der Mrs. Buttler Johnstone in London über. — Ein Bildniss Ariost's befand sich endlich (vgl. Campori, *Race. di Cat.* S. 69) i. J. 1624 in der Sammlung des Cardinals Alessandro von Este in Ferrara.

¹⁹ Hier ist das Gesicht Ariost's nach rechts gewandt. Der Druck ist im Ornament bezeichnet mit dem Namen des F. oder Francesco de Nanto, eines Savoyarden, dessen Arbeiten sehr selten sind, (vergl. Panizzi in *G. Melzi's Bibliografia de' romanzi etc.*, Mailand 1837, S. 117, 118). Ueber Tizian's Zeichnung dazu siehe den Brief des Verdizotti an Orazio Ariosti vom 27. Februar 1588, in welchem jener

stand Ariost an der Schwelle der Sechszig und war in seinem Aeussern sehr verschieden von dem jungen reizvollen Dichter, welcher das Wohlgefallen Isabella's von Este erregte, da er ihr die verfänglichen Strophen seines Furioso vorlas.²⁰ Aber selbst in dieser Gestalt und in diesem Alter war sein Bildniss populär. Wir finden es in kleinem Maasstabe in der Galerie des Belvedere zu Wien wieder, welches Bild ebenfalls für Tizian's Werk gehalten wird.²¹

War Tizian auch kein Dichter im Sinne Derjenigen, welche seine Beziehungen zu Ariost durch eine recht übel angebrachte Schmeichelei verdrehen, und können wir noch weniger glauben, er sei Ariost's Rathgeber in Dingen gewesen, über welche ihn zu Rathe zu ziehen der Dichter wahrscheinlich verschmäht haben würde, so war er nichtsdestominder auf seine Weise ein Poet von Gottes Gnaden. Diese Poesie spricht fast aus jeder Linie seiner Landschaften, aus den Mysterien seiner Allegorien. War er nur der „muto poeta“, von dem Tasso singt, so ist er ein Stummer, der die Fähigkeit besass, durch sein Schweigen das Erhabenste auszudrücken und die holdesten Empfindungen zu wecken. Die Humanisten mochten es nothwendig finden, ihm Gegenstände wie das „Bacchanal“ oder „Bacchus und Ariadne“ vorzuschlagen. Eine Composition wie die der „drei Alter“, welche Tizian jetzt malte, musste seinem innersten Bewusstsein ganz natürlich entspringen,

den Abdruck mitschickt und dabei bemerkt, dass die Zeichnung zu demselben von Tizian herrührte. Der Brief befindet sich auf der Bibliothek zu Ferrara und ist theilweis abgedruckt bei Panizzi a. a. O. und in Baruffaldi's Ariosto S. 251. Wir bemerken, dass das Profil des Holzschnittes genau mit allen zur Ehre Ariost's geprägten Denkmünzen und auch zu dem von Enea Vico gestochenen Porträt stimmt. Panizzi gibt eine Wiederholung von Nanto's Ariostprofil in seiner Ausgabe des Orlando v. J. 1834. Es ist auch der neuesten Ausgabe des Druckes v. J. 1515 (Ferrara 1875) beigelegt.

²⁰ Dies geschah bereits 1507, wie aus dem an den Cardinal Ippolito gerichteten Briefe vom 3. Februar d. J. hervorgeht, s. Tiraboschi, Storia della letteratura italiana, Mailand 1824, VII. S. 1815.

²¹ Das Porträt im Belvedere ist ein kleines Profil-Brustbild (Holz, h. 10 Zoll, br. 8 Zoll). Es zeigt einen Mann in brauner, pelzgefütterter Schaub, den Kopf nach links gewandt. Das Gesicht ist, ohne sehr ähnlich zu sein, dem Stich von 1532 entlehnt, doch der Maler ist nicht Tizian. Nach der Behandlungsweise zu urtheilen war es vielleicht von Teniers für den Erzherzog Leopold Wilhelm gemalt, mit dessen Sammlung es nach Wien kam.

und selbst wer zweifeln wollte, dass sein Geist eine solche Allegorie zu erzeugen vermochte, wird die vollendete Zartheit und Weihe des poetischen Gefühls erkennen, womit er sie verkörpert hat. Bei diesem Gemälde aber fällt ausserdem auch noch die Einrede weg, Tizian habe unter dem Einflusse des Laureaten von Ferrara gearbeitet, denn das Bild ist in Venedig für einen Privatmann in Faenza gemalt, in dessen Hause es lange Zeit verblieb. Erst im siebzehnten Jahrhundert erhielt es einen Ruf, der es würdig erscheinen liess, zuerst die Galerie einer Königin und dann die Sammlung eines englischen Peers, jetzt die des Lord Ellesmere, zu schmücken.

Die „drei Alter“ sind ein Idyll, gleich einfach in der Form wie in der Farbe: ein schönes Mädchen sitzt vor ihrem Geliebten „und das heilige Gefühl jugendlicher Unschuld und Zuneigung ist in beiden reizend ausgedrückt“. ²² Der Jüngling, ein Schäfer im ärmlichsten Anzuge, ruht seinem mit Rosen bekränzten Liebchen gegenüber auf dem Rasen, einen Arm um ihre Schulter geschlungen. Sie blickt ihm in die Augen und zeigt ihm mit emsigem Ernst die Griffe auf der Rohrpfife. Wiederum ist hier der Grundton der „unbewussten Liebe“ angeschlagen, aber mit dem feinsten Zartgefühl. Im Mittelgrunde rechts steht Cupido an einem Baumstamm bei zwei schlafenden Kindern, von denen er eins mit Fusstritt erweckt, während in der Ferne der behaglichen Landschaft ein Greis zwei am Boden liegende Schädel sinnend betrachtet. Als äusserliche Eigenschaften des Werkes ist Breite der Tongebung, Kargheit des Farbauftrags und fast gänzlicher Mangel an Pinselaccenten hervorzuheben. Innerhalb dieses technischen Rahmens entwickelt Tizian die höchste Durchsichtigkeit und die vollendetste Vertheilung warmen Schattens und modellierten Lichtes mit Ausschluss jeder Art von Härte in den Gegensätzen. Es sind Schwingungen der zartesten Harmonie, die am besten mit einer rührenden melodischen Musik verglichen werden können. ²³

London,
Sammlung
Ellesmere.

²² Waagen, Treasures II. S. 31.

²³ Leinwand, Figuren unter Lebensgrösse, h. 3 1/2 F., br. 6 F. Im Hintergrund hinter dem Alten sieht man einen Schäfer, der seine Heerde auf der von Wasser und Hügeln begrenzten Trift weidet, während rechts ein Haus mit mehreren Bäumen

In den Augen der meisten Kritiker früherer Zeit lag hierin das ausschliessliche Geheimniss der Kunst Giorgione's, was insofern wohl Berechtigung hatte, als Giorgione unstreitig derjenige Meister ist, durch welchen zuerst das Porträt-Idyll zur vollen künstlerischen Geltung kam. Diese Eigenthümlichkeit der Auffassung tritt sogar noch deutlicher hervor, wenn wir den Kopf des Jünglings mit seinem reichen Lockenschmuck betrachten, dessen Form genau die Bildung hat, welche Giorgione liebte. Dagegen dürfen wir wohl Zweifel hegen, ob Giorgione im Stande gewesen wäre, so glatt und doch so glänzend, so vollkommen nach allen Regeln höchster Kunst zu malen, wie Tizian es hier gethan hat. Die genaueste Beobachtung der Natur, auf einem Studium beruhend, das Donatello kaum weiter getrieben hat, spricht aus der gewissenhaften Richtigkeit der Behandlung, die den einzelnen Repräsentanten der verschiedenen Lebensstufen gegeben ist, und der ganze Gegenstand ist mit so lückenloser Einheit der Mittel dargestellt, dass er in seiner Weise schlechthin den Eindruck der Vollkommenheit hervorruft. Kein Wunder daher, wenn für dieses Bild wie für das Bacchanal die folgende Künstlergeneration die vollste Sympathie an den Tag legte. In Rom besitzen wir allein zwei Copien davon, eine dritte in England und eine vierte in Deutschland.²⁴

steht. Das Bild ist mit der Zeit etwas verblichen, im Uebrigen aber gut erhalten. Vasari (XIII. S. 25), der es in Faenza im Hause des Giovanni da Castel Bolognese gesehen hat, gibt an, es sei für dessen Schwager gemalt gewesen. Später kam es in Besitz des Cardinals von Augsburg (s. Sandrart, *Accad. nob. art. pict.* Fol. 1863, S. 165) und dann in die Sammlung der Königin Christine von Schweden (s. Campori, *Racc. di catal.*, S. 344); von dort in die Sammlung Orleans und endlich in die Sammlung Bridgewater, jetzt Ellesmere in London. Giovanni da Castel Bolognese war, wie wir aus Aretino's Cortigiana S. 90 erfahren (s. *Quattro Comedie del divino P. Aretino*, Venedig 1588) eine Zeit lang in Venedig ansässig und dort Gönner des Luigi Anichini. (Ein flüchtiger Stich befindet sich in Lefèvre's „*Opera selectiora*“.)

²⁴ Das Exemplar in der Galerie Doria in Rom ist sehr verdorben, aber offenbar von einem Nachahmer der Copisten; ein zweites in der Galerie Borghese wird von Etlichen dem Giorgione, von Anderen dem Sassoferrato zugeschrieben. Noch ein anderes, ehemals in der Sammlung Manfrin, dann in der Sammlung Barker, kam in den Besitz des Earl of Dudley und gilt für Giorgione, allein die scharfen Töne und die Flüchtigkeit des Vortrags deuten mehr auf die Hand des P. Lanzani oder einen Nachfolger der Dossi. Ob eins dieser Bilder dasjenige sei, welches Martinioni in seiner Ausgabe von Sansovino's *Venezia descritta* S. 377

Wer die Werke Tizian's mit Eifer studiert, für den gibt es nichts Verlockenderes, als bei den plötzlichen Wandlungen sinnend zu verweilen, welche die Manigfaltigkeit der Seelenspiegelungen dieses Meisters kennzeichnen. Nachdem man mit ihm unter Fruchtbäumen auf sonnigen Inseln gewandelt, in denen Eros sich offenbart, nachdem man in dem klaren Mittag des Paradieses gewellt, in das die „drei Alter“ gesetzt sind, wendet man sich und steht staunend vor dem Zauber der „Rast bei Bethlehem“. Am Saume eines breiten Landstriches, an welchem die natürlichen Wolkengebilde durch magische Gewalt in grossartigster Entfaltung festgehalten scheinen, ruht die heilige Gruppe. Der Blick schweift über weite Ebene zu einer Hügelkette, auf welcher Licht und Schatten wunderbar spielen. „Die welligen Reihen“ sind in den Vordergrund geschoben, „jetzt lächelnd im Sonnenschein, jetzt dräuend im Schatten“²⁵, hier wie dort ein Schimmer, der mit seinem Glanze so Hütte wie Palast berührt.“²⁶ Der Tag neigt sich, die Sonne, welche die grauen Nebelstreifen durchdringt und die fernen Bergspitzen mit ihren Strahlen vergoldet, ist tief herabgesunken. Am Rande eines Sees weiden Kühe; Schafe nagen die Stoppeln ab und der Hirt blickt ergriffen empor zu der röthlichen Wolke, auf welcher der Engel erscheint, um die Ankunft des Erlösers zu künden. Auf dem Hügel zur Linken, der theilweis mit Baumgruppen bedeckt ist, sitzt die Jungfrau auf stillem Plätzchen und nimmt aus der Hand des kleinen Täufers einen Strauss Blumen entgegen, während die heilige Katharina strahlend vor Freude das auf dem Schooss der Mutter liegende Christkind anschaut.²⁷

London,
National-
Galerie.

Tizian hat den Vorwurf hinnehmen müssen und zu Zeiten wohl auch verdient, dass er kein religiöser Maler sei; in diesem

und Campori (Racc. di cat. S. 443) in der Sammlung Renier in Venedig im siebenzehnten Jahrhundert erwähnen, vermögen wir nicht zu entscheiden.

²⁵ s. Gilbert's Cadore S. 36. — ²⁶ Ebenda.

²⁷ London, National-Galerie No. 635, Leinwand, h. 3 F. 3½ Z., br. 4 F. 7½ Z., bezeichnet „TIZIAN“. Es trägt den Stempel des Escorial: 73. Di Titio, kam in die Sammlung Coesvelt, gehörte 1720 dem Herzog von Noailles in Paris und befand sich, ehe es 1860 in die National-Galerie überging, in der Sammlung Baucousin. Bemerkenswerth ist die derbe Zeichnung am Fusse des Täufers und einige Abputzungen am gelben Kleide Katharina's und am Kopfe der Jungfrau.

Bilde aber, das jetzt eine Zierde der englischen National-Galerie ausmacht, versetzt er uns geradezu ins Himmlische, ebenso durch die Fülle und Holdseligkeit der Empfindungen wie durch die feierliche Grösse der Behandlung. Aeusserlich bewirkt er diese Weihe durch den Gegensatz der Figurengruppe und der entzückenden Landschaft, deren schmelzendes Grau so fein mit dem Blau, Gelb und Scharlach der Stoffe harmoniert. Es lässt sich denken, dass ein solches Bild das Herz Alfonso's von Este rührte und dass es zu denjenigen gehört hat, welche Karl den V. reizten und die Habsucht seines Sekretärs Covos erweckten. Wie Alfonso's Porträt, war es in den letzten Regierungsjahren des Herzogs vielleicht Gegenstand der Unterhandlungen und gewiss ist, dass es — obgleich noch ein Jugendwerk und mit der Glätte gemalt, die Tizian's frühere Werke zeigen — eher ins Escorial gelangt ist als die „Bacchanale“ aus dem herzoglichen Studio.

London,
National-
Galerie.

Fast ebenso bedeutsam als Zeugnis der andachtvollen Poesie, die im Busen des Meisters schlummerte, ist das jetzt gleichfalls der Londoner Galerie angehörige „Noli-me-tangere“. Die Betrachtung desselben führt in die Tage seines Jugendstrebens zurück. Wenn wir in den „drei Altern“ die Landschaft nach den Figuren gestimmt sehen, so sind hier die Figuren mit glänzender Leichtigkeit auf einen schönen vorgefundenen Landschaftsgrund gesetzt. Die Scene ist in eine Hügelkette in der Nähe der Meeresbucht verlegt, in der glatten Wasserfläche spiegelt sich das tiefe Blau des mit leichtem Gewölk bestreuten Abendhimmels. Auf der Höhe links steht eine Gruppe Landhäuser, von welchen der Weg herabführt. Hier folgt ein Hund seinem Herrn, dort schweift ein Hirt „durch Feld und liebes Thal“. In den Senkungen des Grundes sind die Büsche bis zu tiefer Dürsterheit abgetönt. Aus braunem, mit sprossendem Gras bekleidetem Erdhügel strebt ein junger Eichbaum zum Himmel, von dem sich Aeste und gezacktes Laubwerk scharf abheben, und im Vordergrund dieses Hügels steht der Auferstandene vor Magdalena. Leicht bedeckt mit einem

Die Galerie des Capitols in Rom besitzt unter No. 57 eine Copie desselben von Pietro da Cortona. Das Original ist von Audran gestochen (vgl. Mariette's Anmerkungen zu Orlandi's Abecedario).



„NOLI ME TANGERE“

Ölgemälde in der National-Galerie zu London.

(nach Tardieu.)

Hüft-Gewande fasst er mit der Rechten die Falten seines blauen Mantels zusammen und hält in der andern Hand die Gärtnerhacke. Seine Geberde streift ans Gekünstelte, aber die Gestalt ist edel und schön, das Fleisch bewundernswürdig in zart mit Grau gebrochenen Silbertönen modelliert. Die lockere Behandlung der Gliedmaassen und die vernachlässigte Zeichnung mag enttäuschen; aber seltene Schönheit liegt in den von Mitleid durchzitterten mild-regelmässigen Gesichtszügen. Er blickt nach der Büsserin nieder, die sich auf ihren Knien zu ihm hingeschleppt zu haben scheint. Ihre ganze Haltung drückt Sehnsucht nach Erbarmen aus; weit vorgebeugt, die Lippen halb geöffnet schaut sie zum Erlöser empor, die rechte Hand hebt sich, um ihn zu berühren, während die linke mit dem Salbengefäss auf dem Boden ruht. Man kann nicht ohne Rührung auf die geheimnissvolle Weihe dieses Vorgangs blicken, den Tizian mit so liebender Sorgfalt und doch mit so meisterlicher Freiheit gemalt hat. Das Bild ist gleich einem Blatt aus seinem Tagebuche, das uns erzählt, wie er sein Haus an den Lagunen verlassen und weit hinaus ins Land gewandert sei, um dort zur Abendzeit in der frischen wonnigen Landschaft zu weilen und den Zauber der Natur an einem ruhigen Herbsttage einzusaugen. Wir haben hier die Verklärung jener reizvollen Scenerie, welche ihn in früheren Jahren anzog und damals zum Hintergrunde seiner „irdischen und himmlischen Liebe“ ward.²⁸

Aber weder im „Noli-me-tangere“ noch in den „drei Altern“ oder einer der kleineren Arbeiten aus jener Zeit haben wir ein Werk, dem Tizian die volle Energie, die er besass, zu Theil werden liess. Die grosse Schöpfung, in welcher alle seine Kräfte zusammenwirkend zur Geltung kamen, war die „Himmelfahrt der Jungfrau“ für die Kirche der Frari, das mächtige Altarbild, das ihm den grossen Namen in der Heimath verschaffte.

²⁸ London, National-Galerie No. 270, Leinw. h. 3 F. 6 1/2 Z., br. 2 F. 11 1/2 Z., war 1646 in der Sammlung Muselli in Verona (s. Ridolfi I. 258). Laut der Angabe Wornum's im Katalog der National-Galerie befand es sich alsdann in der Sammlung Orleans, ging aus dieser in den Besitz des Mr. Champenowne über und wurde beim Verkauf dieser Sammlung 1820 durch Mr. Rogers erworben, der es 1855 der National-Galerie widmete. Gestochen ist es von N. Tardieu und von W. Ensom. [Der Hügel mit den Häusern liegt nicht links, wie oben angegeben, sondern rechts im Bilde.]

Als höchstes Zeugniß echten Künstlerthums darf bei Tizian die Beobachtung gelten, dass in allen Werken seines Pinsels die vollste Uebereinstimmung zwischen dem Gegenstand und der Behandlungsweise herrscht. So trägt die „Anbetung der Venus“ mit der glänzenden Manigfaltigkeit der Abstufung ihrer Töne und dem brillanten Spiel ihrer Lichter den Stempel heiterer Schaffenslust; die „Lebensalter“ erscheinen entsprechend der Ruhe und Tiefe ihrer allegorischen Bedeutung mild gedämpft durch melodische Einheit der Farbe und gemässigte Atmosphäre. Wir haben es jetzt mit einem übernatürlichen Vorgange zu thun, und Tizian findet auch den von jenseits der Natur erahnten künstlerischen Ausdruck durch eine Wirkung von Licht und Schatten, welche in magischer Weise dem darzustellenden Gegenstande gerecht wird, und durch eine Anordnung, die ausschliesslich und vollkommen für den Ort berechnet war, für den er das Bild malte.

Als Donatello den Auftrag erhielt, die Statue des Evangelisten Markus für eine Nische an der Kirche Or San Michele in Florenz auszuführen, war er genöthigt, das Modell auf dem Boden seiner Werkstatt herzustellen; dem ungeachtet konnte der erfahrene Künstler gar nicht anders, als sein Gebild, den höheren Regeln seiner Kunst gemäss, dem Standorte des Piedestales anzupassen, auf das es zu stehen kommen sollte. Wie nun die Figur in seiner Werkstatt stand, wurde sie um der offenbaren Missverhältnisse willen getadelt, und man drohte, sie ihm gar nicht abzunehmen, wenn er diese Fehler nicht verbessere. Er versprach es, stellte jedoch zuvor die Statue an die Stelle, für die sie bestimmt war, und nun verwandelte sich der Tadel in die schmeichelhafteste Anerkennung. Die gegenwärtig in der Akademie zu Venedig befindliche „Assunta“ Tizian's erscheint dem Beschauer unglücklicherweise unter denselben unangemessenen Verhältnissen wie Donatello's Figur, ehe sie an ihren eigentlichen Standort erhoben war. Das Bild befindet sich weder an der Stelle, für die es gemalt ist, noch hat es das Licht, was der Maler dafür im Auge hatte. So geht auf der einen Seite der Contrast zwischen der Klarheit des Himmels und der Dürsterheit des Grabes verloren, wogegen gerade das, was in der Dunkelheit der Kirche

von selbst unterdrückt wurde und werden sollte, die derben Umrisse der Vordergruppe, sich dem Beschauer fast hässlich aufdrängt. Trotzdem empfangen wir auch jetzt noch immer einen überwältigenden Eindruck. Sir Josua Reynolds, der i. J. 1752 die Frari in Venedig besuchte, sah das Bild über dem Hochaltar, wo man jetzt Salviati's Darstellung desselben Gegenstandes aufgehängt hat. Er erzählt, er habe es in der Nähe betrachtet; „es sei furchtbar dunkel, aber edel gemalt gewesen“.²⁹ Schon i. J. 1516 war Tizian mit der Composition beauftragt worden, für welche Pater Germano, der Guardian des Franziskaner-Klosters der Frari, einen prachtvollen Marmorrahmen bestellt hatte. Es dauerte jedoch lange bis sie vollendet war. Vor dem 20. März 1518 ist das Bild nicht öffentlich gesehen worden. Dies war ein hoher Feiertag, das Fest St. Bernardino's, an welchem dem grossen Heiligen der Franziskaner ganz besondere Ehren erwiesen wurden und auf Befehl des Senates alle öffentlichen Geschäfte geschlossen blieben.³⁰ Das Gerücht hatte sich verbreitet, die Brüder wären mit dem Bilde nicht zufrieden gewesen, Tizian habe gedroht, es behalten zu wollen und sei nur durch eine ihm von Germano selbst gegebene Entschuldigung besänftigt worden.³¹ Wahrscheinlich drängte sich aus diesem Grunde eine viel grössere Menschenmenge als sonst gewöhnlich in die Kirche. Unter derselben waren auch Marin Sanuto, der Annalist von Venedig, sowie der kaiserliche Gesandte. Jener zeichnete das Ereigniss in seinem Tagebuch auf, der letztere erbot sich, den Brüdern das Bild abzunehmen.³² Wir dürfen wohl glauben, dass es bei der Ausstellung die Probe besser bestand, als die Väter erwartet hatten. Sie behielten ihren Schatz.

²⁹ s. C. B. Leslie und Tom Taylor, *Life and times of Sir Joshua Reynolds*, London 1865, I. S. 75.

³⁰ „Anno 1518 adì 20 Marzo fo S. Bernardin . . . et jeri fu messa la palla grande de l'altar de S. Maria dei Frati minori suso dipinta per Tuciano, et prima li fu facto atorno una opera grande di marmo a spese di Marco Zerman, che è guardian adesso.“ Angabe in Marin Sanuto's handschriftlichen Diarien Vol. XXV. S. 333 (den Verf. mitgetheilt durch die Güte des Mr. Rawdon Brown); s. auch Ciani's *Lettera inedita di Tiziano Vecellio al pittore Tiziano a. a. O.* S. 14.

³¹ *Ridolfi* I. S. 212 und *Soravia*, *Chiese di Venezia* II. S. 28. — ³² *Ebenda*.
Crowe, *Tizian* I.

Venedig,
Akademie.

Eine augenfällige Eigenthümlichkeit der „Assunta“ liegt in dem Nachdruck, welcher den Figuren der Apostel im Vordergrund gegeben ist; gleichwohl hat Tizian den Brennpunkt der Composition erfolgreich auf einen entferneren Theil im Gemälde zurückgeworfen. Man kann bei Photographien gewöhnlich die Bemerkung machen, dass nahe Gegenstände, und besonders solche, die sich in unmittelbarer Nähe der Camera befunden haben, eine gewisse Undeutlichkeit erhalten, welche das Auge des Beschauers veranlasst, sich zu dem darüber hinausliegenden Raume zu wenden, wo es auf deutlicher ausgeprägten Gegenständen ruht. Tizian's künstlerisches Auge lehrte ihn, seinen Gegenstand zu behandeln wie die Photographie die Natur behandelt. Er machte seinen Vordergrund breit und undeutlich; die Figuren desselben sind übernatürlich gross, der Rasen hat eine verwischte Farbe mit wenigen Andeutungen von Grasformen, die Details verlieren sich in weite Schattenstreifen und geschickt berechnete allgemeine Tonmassen. Dagegen sind die Engelchöre mit den Wolken, auf denen die Jungfrau ruht, zwar zurückgerückt, allein die Theile weit mehr im Einzelnen sichtbar. Noch weiter entfernt und in verhältnissmässiger Undeutlichkeit schwebt der Ewige, umgeben von Seraphim über der Scene. So oft Pater Germano den Meister während der Zeit besuchte, wo er mit dem Gemälde beschäftigt war, unterliess er nie, zu bemerken, dass die Apostel zu gross wären, worauf Tizian unveränderlich die Antwort gab, die Grösse dieser Figuren sei nothwendig für das zum Schmuck einer grossen imposanten Kirche bestimmte Gemälde.³³ Indem er aber diese Erklärung aussprach, war er sich des Unzureichenden derselben doch bewusst, denn er trug Sorge, die Einwendungen des Guardians durch geeignete Mittel in der Behandlung zu beherzigen. In der That ist an diesem bezaubernden Gemälde vielleicht das Merkwürdigste der Gegensatz zwischen der anscheinenden Einfachheit der Resultate und der Künste, durch welche sie hervor gebracht sind.

Die Concentration des Brennpunktes ist durch eine Perspektive

³³ Ridolfi I. S. 212.

erreicht, welche gleicher Weise auf Linien wie auf der Atmosphäre beruht, und ihrer Wirkung kommt die aufs Feinste bemessene Vertheilung von Helle und Dunkelheit zu Hilfe. Augenfällig ist schon der oberflächlichen Betrachtung die durchweg herrschende Naturtreue; sieht man näher zu, so würdigt man vor Allem die erstaunliche Geschicklichkeit, womit einer so grossen Anzahl künstlerischer Elemente, die bald erhellt und bald verdunkelt durch ziehendes Gewölk in einem Aether von Licht, Schatten und farbigen Tönen schweben, Verbindung unter einander gegeben ist. In derselben heiteren Weise, in welcher wir die Liebesgötter im Garten der Venus spielen sahen, schauen wir jetzt ihre Geschwister, die Engel, in der geweihten Region, aber reinere, höhere Freude belebt die Gestalten dieser Cherubim und Seraphim. Unaussprechliche Unschuldwonne athmet die himmlische geflügelte Kinderwelt; spielend, singend, bewundernd und anbetend versinnlichen sie das reinste Entzücken, das die menschliche Brust zu fassen im Stande ist. So umschwärmt die liebliche Schaar, theils ins Licht vortretend, theils im Dämmer des Halblights oder in tiefen Schattentönen versteckt, wie ein zwitschernder Schwalbenzug die Erscheinung der Jungfrau. Ihr verklärtes Antlitz spiegelt schon das Licht des Paradieses wieder, zu dem sie ungeblendeten Auges emporblicken kann, während sie einen Augenblick rastend die Wolkenstufen ersteigt, die sie hinangeleiten, und mit ausgebreiteten Armen, wie wenn sie Flügel fühlte, dem Himmel entgegenstrebt, aus dessen Goldmeer der Ewige aufrauschend niederschaut. Auf diesen Kernpunkt der oberen Gruppe lenkt Tizian mit aller Kunst, deren er fähig ist, den Blick des Beschauers hin. Mächtig zieht das prachtvolle Roth und Blau, in das Maria gehüllt ist, und der zu einem cherubimgetragenen Dom gewölbte silbern schimmernde Hintergrund die Sinne an. Auf sie, die Heimgeholte, die sie selbst wie eine Mutter begrüssen, bezieht sich das eifrige Treiben der Engel, die ihr zu dienen, sie zu feiern, durch Musik und Gesang zu ergötzen geschäftig sind, während noch andere, das Nahen der Gebenedeiten in die Himmel zu künden, gleich ausklingendem Glockenton verschwimmen. Die Aehnlichkeit der Aetherregion mit einer wirklichen Wölbung wird

vervollständigt durch die waagrechte Lage der den Ewigen umkreisenden Engel; das Köpfchen des mittelsten bildet gleichsam den Schluss-Stein des gemalten Gewölbes. Von der Gestalt Gottvaters sieht man nur Kopf und Arme, das Uebrige verliert sich in dem Glanz der Glorie, zu welcher die Jungfrau aufsteigt. Er blickt freundlich und wie von väterlicher Rührung ergriffen herab. Ein neben ihm her fliegender Cherub trägt den grünen Kranz, von der anderen Seite drängt sich ein Erzengel in vollem Gewand schmuck eifrig an ihn heran; er hält mit beiden Händen den Kronreif und wendet sich mit sprechender Geberde dem Herrn zu, als erbäte er die Gunst, ihn der künftigen Himmelskönigin aufs Haupt drücken zu dürfen. — Unten im Schatten sind die Apostel geschaart. Vom Schauer der Gottesnähe erfüllt haben sie in übereinstimmendem Seelenzuge den Blick von dem Grabe, um das sie versammelt sind, abgewendet und schauen empor zu dem Wolkenkreise, mit welchem die Gottesbraut vor ihren Augen entschwindet. Petrus hat nach dem Beschauer gewandt am Sarkophag gesessen; er wendet sich jetzt und heftet, die Hände faltend, seine Augen unverwandt empor; rechts von ihm steht Andreas, vom Rücken gesehen; die Geberde der Entfliegenden unbewusst wiederholend, reckt er sich mit ausgebreiteten Armen, weiten Schrittes der Erscheinung nach; gegenüber Johannes, an den sich ein greiser Genosse staunend schmiegt; die Linke auf die Brust gelegt emporschauend dreht er sich, indem er vorgeschritten, in der Hüfte mit unvermerkter Gewaltsamkeit rückwärts und empfängt den Abglanz des Himmelslichtes auf das jugendliche Antlitz. Die Anderen lauschen, staunen, deuten in verschiedenen Geberden, zu äusserst beiderseits treten Paulus und Jakobus hervor. Sämmtliche Gestalten sind dunkel abgehoben von einem Himmel so klar und blau, als wäre er hoch über uns und nicht nahe dem Horizont.³⁴ Und wie ist diese an die Wirkung im geschlossenen

³⁴ Venedig, Akad. No. 24, Holz, h. 6,90, br. 3,60, am Sarkophag bezeichnet „TIZIANV F.“ Angeblich war das Bild vor seiner Uebertragung in die Akademie durch die Wirkungen des Alters und durch den Kerzendampf sehr dunkel geworden (s. Zanotto, Pinacoteca dell' Acad. di Ven., Venedig 1834). Bereits im sechszehnten Jahrhundert war es in Folge verschiedener Einflüsse so verschmutzt, dass Vasari

Raume bei künstlichem Licht erinnernde Tiefe hergestellt? Durch Mittel, die sich dem Meister ganz von selbst boten, als er an dem Altar der Frari arbeitete. Dort in der Dunkelheit der Kirche tönte und milderte er das Bild seinem Platze gemäss mit Farben, welchen eine dunkle oder neutrale Schattierung zu Grunde liegt oder mit solchen, die ein bei Lampenlicht arbeitender Maler verwenden würde, die aber, an ihrer richtigen Stelle gesehen, sicher vollkommen wahre und durchsichtige Effekte hervorbrachten.

Mit Staunen stehen wir vor den Aeusserungen einer Künstlerkraft, die im Stande war, auf einer einzigen Bildfläche die Erfahrungen eines halben Jahrhunderts der Oelmalerei zusammenzufassen und etwas so durch und durch lebensvoll Wirkliches hervorzubringen, dass es die Natur selbst zu sein scheint — freilich nicht Natur im Alltagsgewande, sondern in dem Feierkleide, das ihr Sonne und Wolkenspiel angelegt. Und dieser Erfolg ist mit nichten blos glücklicher Wurf des Genies, sondern die Frucht klarer und verständiger Rechenschaft. Denn alle höchsten Enthüllungen der Kunst haben dieselbe Voraussetzung, die im letzten Grunde auf dem Verstande der Schöpfer beruht. So die Idealbildung der griechischen Antike und die des Michel Angelo, so hier diese zweite Natur der malerischen Wahrheit, vermöge deren Tizian der Kunst Venedigs nun eine neue Physiognomie gab und ebenbürtig neben Rafael und Buonarroti tritt.

Es ist jedoch nicht blos der Ton oder die Naturwahrheit in der Gruppe der Apostel, was ihren Reiz ausmacht. Die Werke der grössten Zeitgenossen Tizian's haben nichts anzuweisen, was eine so überlegene Befähigung in der Wiedergabe des energischen Affektes bei gemalten menschlichen Gestalten an den Tag legte.

XIII. S. 25 schreiben konnte, es sei auf Leinwand gemalt und schlecht verwahrt, sodass man es kaum sähe. Beim Abputzen, das zu verschiedenen Malen daran vorgenommen wurde (1817 von Baldassini, dann von Florian und Guarena), sind die feinsten Lasuren und die Pinselstriche letzter Hand zerstört worden, jedoch ist der obere Theil, wenige Uebermalungen abgerechnet, wohl erhalten, der untere dagegen hat durch umfassende Nachbesserungen gelitten, besonders das gelbe Gewand des Petrus, welches fast ganz neu ist. Dolce's Angabe (Dialogo S. 64), dass das Bild gemalt sei, als der Meister noch „giovannetto“ gewesen, wird durch Sanuto widerlegt, aus dessen Diarien hervorgeht, dass Tizian, als er es malte, 40 Jahr alt war. Es ist gestochen u. a. von Natale Schiavoni, photographirt von Naya.

Die Stufenleiter der Empfindungen von bangem Erschrecken bis zur verzückten Hingebung ist hier durchmessen und dennoch gewahren wir kaum eine Figur unter diesen Aposteln, die nach antikem Maasstabe beurtheilt, vollkommen Probe hielte. Entkleidete man z. B. den Andreas, dessen kolossale Gestalt den Mittelpunkt des Vordergrundes einnimmt, seines flammend rothen Gewandes, so würde arge Verrenkung an den Tag kommen; Petrus böte, abgesehen von seinem sehr zweifelhaften Stützpunkt, in Bezug auf Zeichnung und Verkürzung der Beine, besonders aber des rechten Knies und Fusses, kaum minderen Anstoss. Aehnliche Beobachtungen lassen sich auch an der Gestalt Maria's machen, deren Bewegung geschraubt oder theatralisch genannt werden könnte. Vergessen darf man dabei freilich nicht, dass die Gebarden wohl durchweg an sich zutreffend, d. h. aus ihrem richtig verstandenen Affekte erklärbar sind. Was sie trotzdem Fehlerhaftes an sich haben, wird durch den blendenden Schimmer der Farbe, durch das Ineinanderwogen von Licht und Schatten ausgeglichen; wenigstens war es zweifellos der Fall, solange das Bild sich an seinem Bestimmungsorte befand. Denn wo es sich um ein eigentliches Staffeleibild handelt, das unter verschiedenen Umständen die richtige Wirkung machen muss — wie z. B. die Ariadne in der Londoner National-Galerie — da ist bei Tizian dergleichen Willkühr ausgeschlossen. Sie rechtfertigt sich, wie angedeutet, aus den lokalen Bedingungen des monumentalen Altarblattes. Nur diese und nicht etwa Nachlässigkeit erklären die Abweichungen vom richtigen Kanon. Treffend und gerecht bemerkt Josua Reynolds: „Tizian wusste bei jedem Gegenstande, den er darzustellen unternahm, durch ein paar Striche das allgemeine Bild und den Charakter zu markieren. Seine grosse Sorgfalt war darauf gerichtet, die Massen von Licht und Schatten zu bewahren und durch Gegensatz die Vorstellung vom nothwendigen Zusammenhang zu geben, welcher den natürlichen Gegenständen innewohnt.“³⁵ Wir möchten noch hinzufügen, dass Tizian's Vortrag freier und kecker oder andrerseits sorgsamer war, je nachdem das Bild im

³⁵ Sir Josua Reynolds, Discourse 11.

Zwielicht einer Kirche oder in der helleren Luft eines Prunkzimmers gesehen werden sollte.

Ueber dies technische Verfahren Tizian's sind in unseren Tagen so viel Theorien aufgestellt worden als es Maler gibt, die des Meisters Werke copierten, und es mag deshalb auf den ersten Blick anmaasslich erscheinen, wenn man es unternimmt, über einen Punkt Aufklärung geben zu wollen, über den fast alle Künstler verschiedener Meinung sind. Angesichts eines Meisterwerkes von solcher Bedeutung wie die „Assunta“ ist es jedoch kaum möglich, die Frage ganz mit Stillschweigen zu übergehen. Palma der Jüngere hat uns die folgende Schilderung hinterlassen, die sich zwar auf eine späte Periode der Thätigkeit Tizian's bezieht, aber nichtsdestoweniger interessant und lehrreich ist. „Tizian“ sagt er „präparierte seine Bilder mit einer soliden Lage von Pigment, welche als ein Bett oder Untergrund diente, den er wiederholt vornahm. Einige solcher Vorbereitungen wurden mittels kräftiger Striche und reichlich gesättigten Pinsels ausgeführt, die Halbtinten mit reiner rother Erde aufgetragen, die Lichter mit Weiss angesetzt und sodann mit Hilfe desselben Pinsels durch Roth, Schwarz und Gelb ausgerundet. Auf diese Weise gab er mit vier Strichen die Andeutung einer Figur. Nachdem er diesen Grund gelegt, lehnte er das Gemälde gegen die Wand und liess es vielleicht Monate lang stehen; nach Verlauf einer längeren Zeit nahm er es wieder vor, betrachtete es sorgfältig und untersuchte die einzelnen Theile so scharf als musterte er die Gesichtszüge seines Todfeindes. Erschien ihm dabei eine Partie fehlerhaft, so machte er sich an die Verbesserung und gebrauchte dabei ähnliche Mittel wie etwa ein Chirurg sie anwenden würde, d. h. er schnitt hier Auswüchse, dort überflüssiges Fleisch ab, brachte einen Arm in die rechte Lage, renkte ein Glied ein und achtete dabei keine Mühe und Arbeit zu gross. Dadurch brachte er denn das Ganze in eine gewisse Symmetrie, setzte die Arbeit wieder bei Seite, um in derselben Weise zum dritten und vierten Male zu ihr zurückzukehren, bis die ersten Umrisse mit einem Fleisch-Ueberzuge bedeckt waren. Es war ganz gegen seine Gewohnheit, ein Bild hinter einander weg zu malen, und er pflegte zu sagen, ein Dichter,

der improvisiere, könne nicht hoffen, reine Verse zu machen. Dagegen war er ein besonderer Freund von „Gewürzen“ in Gestalt letzter Retouchen. Dann und wann modellierte er das Licht durch Reiben mit dem Finger in die Halbtinte oder drückte mit dem Daumen einen Fleck von dunklem Pigment in irgend einen Winkel, um ihn zu kräftigen, oder zog einen röthlichen Strich — sozusagen eine blutige Thräne — um die Theile oberflächlich zu trennen. Mit einem Worte, er malte, wenn es an die Vollendung ging, mehr mit den Fingern als mit dem Pinsel.³⁶

Diese Handgriffe, wie sie ein Mann, der Tizian's Schüler war, bei ihm beobachtete, waren i. J. 1518 noch nicht so ausgebildet wie dreissig Jahre später, der Ursprung derselben findet sich indess schon in der „Assunta“. Zu dieser Zeit kam es zuweilen vor, dass Tizian, wenn er ein Glied einrenken wollte, eine ziemlich plumpe Operation zu Stande brachte. Trotzdem war er damals unverkennbar im Besitz grosser technischer Sicherheit. Er erfüllte die von Lionardo aufgestellte Forderung, dass das wahre malerische Kunstwerk, je länger man es betrachte, desto mehr Vergnügen bereiten müsse. Halten wir fest, dass die Schilderung Palma's den ersten Theil der handwerklichen Arbeit darlegt. Flotte Pinselstriche in klaren Tonfolgen und wohlerwogener Brechung der Tinten in einander bilden die Grundlage. Jedes Mal, wenn die Arbeit wieder vorgenommen ward, wurde die Bildfläche farbiger, die höchsten Lichter aber erst sehr spät aufgesetzt, und wenn dies geschah, wurden die Pigmente sehr breit angelegt und nur in den Lichtpartien mittels kräftig contrastierender rother und grauer Töne oder in den dunkeln Stellen mit bleifarbenen und braunen Zusätzen gebrochen. Das Ganze wurde alsdann durch dünne durchsichtige Lasuren einerseits und durch trübe Ueberzüge andererseits in Einheit gebracht oder zusammengestimmt. War es nöthig, so erhielten nunmehr die Umrisse noch ihren Nachdruck und das Bild war fertig. Bei genauer Besichtigung zeigen sich überraschend scharfe Gegensätze zwischen breiten, tintenartigen Flächen und kräftigen Pinselzügen; oft finden sich schmierige

³⁶ Aeusserung des Palma Giovine, s. Boschini's Vorwort zu den *Ricche minee*.

Uebermalungen, die in der Nähe sogar das Auge beleidigen, aber die Gesamtwirkung ist die einer reichen sonoren Harmonie.

Unter den Bildern, die Tizian nach der Beschreibung Palma Giovine's angefangen und dann zurückgestellt hatte, verdient eins besonders hervorgehoben zu werden. Während des Krieges der Ligue von Cambrai litt Treviso durch Belagerung viel Drangsal und Elend, aber kurz vor dem Frieden von 1517 begann der Wohlstand der Stadt sich wieder zu heben und damit auch die alte Vorliebe für monumentale Dekoration. Als die Leiter dieser neu erwachenden Richtung zeichneten sich zwei geistliche Würdenträger aus: der Bischof Rossi und sein Vikar Malchiostro; Letzterer namentlich erwarb weitreichenden Ruf durch die Förderung, welche er gleichzeitig zwei berühmten Künstlern angedeihen liess: dem Pordenone, dem besten Freskant der venezianischen Provinzen, und Tizian. Das Gemälde, das wir jetzt zu betrachten haben, ruft das Gedächtniss beider Meister wach, die, nachmals scharfe Gegner, hier zu Einem Zweck gearbeitet haben: es ist das für die Kapelle Malchiostro's in S. Niccolò zu Treviso bestimmte Altarstück. Der Raum wurde i. J. 1519 von Pordenone zum Theil mit Fresken ausgeschmückt, die seiner genialen Dreistigkeit alle Ehre machen, der Auftrag zum Bilde ist aber wahrscheinlich früher ertheilt, denn seiner Behandlung nach gehört es mehr der Gruppe der glatten, sorgfältigen Arbeiten an, deren Typus der „heilige Markus“ in der Salute bezeichnet, im Gegensatz zu dem schwungvollen Vortrag der Assunta. Wir werden daher annehmen dürfen, dass das Altarbild zwar i. J. 1519 in der Kirche aufgestellt, aber schon früher entworfen, zurückgelegt, wieder vorgenommen und schliesslich vollendet worden sei. Das Bildniss Malchiostro's, welches im Hintergrunde angebracht ist, scheint der am spätesten ausgeführte Theil zu sein.

Man erzählt, Tizian habe eine besondere Vorliebe für das in Ceneda befindliche Verkündigungsbild Previtali's gehabt und deshalb auf seinen Reisen nach Cadore nie verfehlt, dort Station zu machen, um das lebenswürdige Gemälde anzuschauen.³⁷

³⁷ Ridolfi, Maraviglie I. S. 184; vgl. der Verff. Geschichte der ital. Malerei, deutsche Ausgabe, Band V. unter Previtali.

Als er aber jetzt — in seinem vierzigsten Jahre — diesen Gegenstand, der ihm in der Composition des bellinesken Malers so wohl gefiel, selbst darstellen sollte, machte er es freilich ganz anders. Denn es sind schwerlich grössere Gegensätze zu denken, als die Auffassung Previtali's und Tizian's. Er verlegt den Vorgang in den Portikus eines Palastes, durch dessen Wölbung man auf die von orientalischem Himmel überspannte Gebirgslandschaft blickt. Aus dem blauen Firmament schiessen in blendenden Streifen Sonnenstrahlen durch Wolken herab auf Maria, die im Vordergrunde des Bildes kniet; gleich einer gescheuchten Taube bebend, das wunderschöne Antlitz zurückgewandt nach dem Sendboten des Herrn, lässt sie das Buch sinken, das sie soeben an den Busen gedrückt, und hält mit der andern Hand unwillkürlich den Mantel fest, der abzugleiten droht. Gabriel aber, ein junger Knabe, kommt mit ausgebreiteten Flügeln, den Lilienzweig erhebend, hurtigen Schrittes auf sie zu und deutet mit dem Finger gen Himmel. Zwischen beiden Figuren wird im Hintergrunde Malchiostro sichtbar, bescheidenlich im Schatten am Ende des Säulenganges knieend, dessen Boden mit roth und weissen Fliessen getäfelt ist.³⁸

Unwillkürlich regt sich der Zweifel, ob Tizian hier wirklich mit ganzem Herzen bei der Sache gewesen ist; aber diese eigenthümlich moderne Fassung des Gegenstandes gab ihm Gelegenheit, den Contrast zwischen der bangen Scheu Maria's und dem Eifer Gabriel's zu schildern, und dieses dramatische Motiv hat er mit hohem Reiz zur Geltung gebracht. Nicht minder entzückt der Zauber verschwenderischer Vegetation, der über die Landschaft ausgegossen ist, das magnetisch klare Himmelslicht, die Pracht

³⁸ Treviso, S. Niccolò. Holz, Figuren lebensgross. Die Tafel hat sich geworfen, sodass verschiedene senkrechte Sprünge hervortreten, glücklicher Weise oberhalb der Köpfe; auch hat das Bild Abputzung und Uebermalungen erlitten: Maria, in weissem Schleier, rothem Kleid und blauem Mantel, hat Retouchen an der rechten Hand, dem rechten Auge und der Wange, die Figur Malchiostro's zeigt, ausser Nachbesserungen an verschiedenen Stellen, Uebermalung an der Stirn, auch die Füsse des Engels sind durch frische Farben entstellt. An der Schranke im Hintergrund, links von Maria, ist das Wappen Malchiostro's (eine Hand, welche drei Kornähren hält, auf blauem Grunde) mit den Buchstaben B. M. darunter angebracht.

der Stoffbehandlung und der reichen Architektur, deren Marmorwände mit Reliefs geschmückt sind, endlich am meisten das seelenvolle jugendschöne Angesicht der Jungfrau mit den leuchtenden Augen.

Auch in Tizian's Tagen war eine Reise von Venedig nach Treviso unerheblich: mit der Gondel bis Mestre und von dort ein paar Stunden zu Pferd. Es ist daher nicht verwunderlich, dass wir von dieser Fahrt keine besondere Meldung haben. Möglicherweise wärd das Bild abgeliefert, als Tizian nach Treviso kam, um in Folge eines an ihn ergangenen Rufes die Fresko-Gemälde abzuschätzen, welche Pordenone an der Vorderseite des Palastes Ravagnino ausgeführt hatte. Der Besteller sollte Pordenone für dessen Arbeit fünfzig Dukaten zahlen und weigerte sich dessen unter der Behauptung, das Werk sei diesen Preis nicht werth. Tizian, auf dessen Schiedsspruch Ravagnino provocierte, überzeugte ihn, dass er für eine bescheidene Summe sehr gut bedient sei. Schon dieser Umstand dürfte dafür zeugen, dass die Beziehung der beiden Maler, so übel sie später sich gestaltete, zu jener Zeit noch keinen feindseligen Charakter hatte.³⁹

Tizian war inzwischen in jedem Sinne des Wortes in Venedig ein Mann der Oeffentlichkeit geworden. Die Lobsprüche der zu den Frari strömenden Menge, die häufigen Besuche, welche Tebaldi seiner Werkstatt machte, die Ankunft des Herzogs von Ferrara in Venedig und seine Unterredungen mit ihm, Alles trug dazu bei, die Signorie daran zu erinnern, dass Tizian so lange schon der bevorzugte Maler des Staates sei, ohne irgend welche Gegen Dienste dafür geleistet zu haben. Im Saale des Grossen Rathes war seit Jahren Nichts geschehen und es deutete auch kein An-

³⁹ vgl. Ridolfi I. S. 147 und, 229. Er berichtet ferner, Tizian habe an der Wand des Domes oberhalb der Scuola del Sacramento eine Auferstehung Christi gemalt. Ueberreste einer aufsteigenden Figur Christi mit der Fahne in der Hand finden sich zwischen den Fenstern eines Hauses dem Dom gegenüber; unter der Hauptgestalt sieht man noch Andeutungen von denen der Wachen und seitwärts schwache Spuren zweier Heiliger. Der Zustand dieser Fragmente macht einen Schluss auf den Urheber fast unmöglich, jedenfalls kann man das Fresko mit ebenso gutem oder schlechtem Rechte dem Pennacchi oder einem andern derartigen Meister, wie dem Tizian zuweisen.

zeichen auf die Absicht des Meisters hin, seine Arbeiten daselbst wieder aufzunehmen. Da erwachte die Regierung plötzlich zu bedrohlichem Ernste. Am 3. Juli 1518 ward Tizian nach dem Salzamte beschieden und ihm daselbst eröffnet: — „Dafern er nicht sofort oder innerhalb einer Woche an den Bildern im grossen Rathssaale, die er seit so vielen Jahren vernachlässigt habe, zu arbeiten beginne und die Arbeit unausgesetzt bis zu ihrer Vollendung fortsetze, würden die Hochmögenden sie auf Tizian's Kosten von einem Andern malen und vollenden lassen.“⁴⁰ So furchtbar die Drohung aussah, machte sie doch auf den Künstler nicht den geringsten Eindruck. Er hatte Bestellungen auf grosse Altarbilder für Ancona und Brescia, Aufträge vom Herzog von Ferrara und vielleicht noch Mancherlei zu thun, wovon wir jetzt nichts mehr wissen, aber er beeilte sich mit keiner Arbeit, ging gemächlich seines Weges, liess sich kein graues Haar wachsen und weder durch Bitten noch durch Drohungen treiben und drängen. Wir sahen bereits, in welchen Zorn der Herzog von Ferrara im September 1519 gerieth, wie er seinem Erstaunen darüber Worte gab, dass Tizian ihn so sehr vernachlässige und wie er endlich Zwangsmaassregeln in Aussicht stellte.⁴¹ Tizian setzte diesem Zornausbruch grosse Kälte entgegen, machte einen Ausflug nach Padua, von wo er im Oktober zurückkehrte, nur um zu erklären, wenn des Herzogs Gemälde hinlänglich vorgeschritten sei, werde er es selbst an den Ort seiner Bestimmung bringen und dort vollenden. Am 22. Oktober schiffte er sich auf einer Barke ein, die ihn für die mässige Summe von vier Lire den Po hinauf nach Ferrara führte.⁴²

Die Korrespondenz des Meisters aus dem Jahre 1518 ergibt, dass er den Auftrag zu einem Bilde übernommen, wozu der Herzog den Gegenstand angegeben hatte. Der Wortlaut dieser Briefe sowie Tizian's Entzücken über das höchst malerische Motiv, das gewählt worden, und endlich Tebaldi's Anspielung auf eine Skizze „zu einer einzelnen Figur“ lassen keinen Zweifel darüber, dass

⁴⁰ s. Lorenzi a. a. O. S. 171. — ⁴¹ s. oben.

⁴² s. Campori, Tiziano e gli Estensi S. 8 und 9.

die nunmehr in Ferrara zu vollendende Composition das jetzt in Madrid befindliche „Bacchanal“ war. Dargestellt ist eine Schaar Mänaden, die mit ihren Genossen eine Orgie feiern. Die schlummernde Frauengestalt im Vordergrund und das Motto in französischer Sprache waren vermuthlich nach Alfonso's besonderer Angabe ausgeführt. Erst seit kurzer Zeit hatten die höheren Klassen der italienischen Gesellschaft die Bekanntschaft der Dichtungen Ovid's und Catull's gemacht, aber schon zeigten sie das lebhafteste Verlangen nach bildlicher Verkörperung der malerischen Scenen, welche dieselben darboten. Häufig erweiterten und veränderten jedoch die Maler die Fabeln der Dichter, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass man Wandmalereien und Reliefs, von denen manche sich bis auf unsere Zeit erhalten haben, als Hilfsmittel benutzte, um die Phantasie des Künstlers anzuregen. In den Ruinen von Pompeji sieht man Ariadne an der Küste eines felsigen baumlosen Eilandes schlafend liegen, während Theseus mit seinen Schiffen von dannen segelt. Auf einem Basrelief im Vatikan bewundert Bacchus, dessen Wagen von einer Centaurin gezogen wird, die schlummernde Schöne. Die Figur im Vordergrund unseres „Bacchanals“ ist nicht im Geiste der pompejanischen Malereien gehalten, die ja Tizian und seine Zeitgenossen noch gar nicht gekannt haben, wohl aber kann die Stellung und die Haltung der Arme die Annahme rechtfertigen, Ariost oder Alfonso hätte ein klassisches Meisterwerk gesehen und sich eine Zeichnung davon aus Rom verschafft. Es ist merkwürdig, dass dieselbe Figur mit leichten Veränderungen schon auf dem „Götterfeste“ Bellini's in Alnwich erscheint. Fraglich bleibt allerdings, ob Alfonso Ariadne unmittelbar nach ihrer Entdeckung auf Naxos durch Bacchus dargestellt haben wollte oder ob es ihm nur auf das Bild einer Bacchantin in der Gestalt ankam, welche die klassische Kunst der Ariadne verliehen; aber möglich ist immerhin, dass er jene mythologische Scene im Sinne hatte, obgleich wir uns unter den handelnden Figuren des Bildes vergebens nach einer Gestalt umsehen, die man für Bacchus nehmen dürfte, es sei denn, dass man ihn in einem der beiden Zuschauer erkennen wollte, welche auf der linken Seite an einem Baume lehnen.

Madrid,
Museo del
Prado.

Nur Silen, der in der Ferne auf einem Hügel in tiefem Schlafe liegt, die Hände auf einem Trinkgefäß, ist unverkennbar. Die „Ariadne“ liegt rechts im Vordergrund, berauscht durch die Däfte des Weines; Mänaden umschwärmen sie, während man im Hintergrunde Theseus davonsegeln sieht.

„Chi boit et ne reboit ne çais qua boir soit.“⁴³

Dieser alte Trinklied-Refrain ist das von einem Paar in der Mitte des Bildes in Musik gesetzte Motto.⁴⁴ Der Falerner Saft fließt in Strömen, füllt Gefäße von Stein und Krystall, macht den Einen leicht und behende, streckt den Andern schwer zu Boden, und die Früchte der Reben locken reifend von den Bäumen, welche die Landschaft beschatten. Es ist eine farbenprächtige Scene, getaucht in Aether des Wohlgeruchs, der sinnverwirrend auf den Beschauer wirkt. Die schöne Schläferin, um deren Hüfte sich verlockend eine Rebe schlingt, liegt lang ausgestreckt, den Kopf zurückgeworfen, hochwallenden Busens auf Einem Arm ruhend, bewusstlos im Rasen. Das durchsichtige weisse Tuch, das ihr zum Pfühl dient, ist über dem linken Ellenbogen halb zusammengerollt, die Hand hält noch den Becher umfasst. Höchst drastisch in der Charakteristik der Trunkenheit ist die unbeschreibbare Handlung des Knaben neben Ariadne, dessen mit Weinlaub umkränzter Kopf niedergebeugt ist, während er die Falten seiner Tunika in die Höhe rafft. Links umgeben die Trabanten des Dionysos den Bach, der am Fuss einer Baumgruppe hervorsprudelt. Einer von ihnen, mit einer Vase auf der Schulter, taumelt empor, ein Anderer sitzt und trinkt aus einem Schlauch; ein Dritter bückt sich und fängt die glänzende Flüssigkeit auf, während ein Vierter, der sich mit ausgestrecktem Leibe rückwärts lehnt, das süsse Nass in den von einer liegenden Bacchantin gehaltenen Becher giesst. Diese unvergleichliche Gestalt mit der weiblichen Figur neben sich und dem Manne zu ihren Füßen füllt den Mittelpunkt der Hauptgruppe im Bilde. Ihr linker Arm

⁴³ „Wer nicht trinkt und wieder trinkt, weiss nicht was Trinken sei.“

⁴⁴ 
Chanson
Chi boit et ne re-boit ne çais qua . . boir . . soit

ist erhoben, die Hand wird durch den Schenken hinter ihr gehalten, sie stützt den rechten Ellenbogen auf den Boden und wendet das Gesicht dem Mädchen zu, das sie umarmt und sie auffordert, zu trinken und zu singen, denn in der Hand hält sie die Flöte und vor ihnen erklingt Gesang; die Becher sind umgestürzt und die Schüssel enthält nur noch ein Stück Huhn. Weisse Gaze-Tunika, rubinrothes Leibchen und Hemd umrahmen Brust und Gesicht von ausserordentlicher Schönheit. Man wird an jene lieblichen Typen von früher erinnert, die zu der Sage von Tizian's Liebe zu Violante Anlass gegeben. Und selbst hier sind wir nicht frei vom Echo dieser Sage. Am Busen der Schönen sieht man das Veilchen oder Stiefmütterchen, welches Palma's wonniges Frauenbild im Wiener Belvedere trägt, und obgleich Tizian sich damals in dem Alter befand, in welchem venezianische Patrizier in den Senat traten,⁴⁵ erkennt Ridolfi doch in dieser entzückenden Mänade die Geliebte des Malers. Zu leugnen ist allerdings nicht, dass es die Gesichtszüge sind, welche Tizian und Palma unsterblich gemacht haben, wenn wir auch annehmen dürfen, dass es ein Idealtypus war, in dem sie das Urbild schöner Jugendlichkeit erblickten.

Tizian's künstlerische Absicht war bei unserem Bilde ebenso sehr wie auf erlesene Form, reizvolle Physiognomik und Harmonie des Tones, auf massige Gruppierung und schwungvollen Linienzug gerichtet, und seine Fähigkeit, plötzliche Affekte und Handlungen mit höchster Beweglichkeit zur Anschauung zu bringen, ist in ihrer Art nicht minder vollendet wie die Feinheit; mit welcher er die Linien durch Contraste von breitem Schatten oder glänzendem Lichte verschärft. Als Beweis für die Geschicklichkeit des Meisters in der Verbindung der handelnden Figuren genügt die Wahrnehmung, dass, während die Figur des Mannes, der den Wein eingiesst, die trinkende Frauengestalt im Vordergrund mit der dahinter befindlichen Mänade zusammenbringt, ein Jüngling zu ihren Füßen das Bindeglied bildet zwischen ihr und einer noch malerischeren Gruppe zur Rechten. Sein Kopf ist den Tänzern

⁴⁵ d. h. im vierzigsten.

in seiner Nähe zugewendet, aber er hält die Bacchantin am Fussgelenk, als wolle er sie zwingen, am Tanze theilzunehmen. Es ist eine lärmende Bande, die sich in der mittleren Ferne nach dem Tone der verborgenen Musik im Wirbel dreht und im Wechseln der Hände den Kettenreigen schlingt. Der Tollste aus der Gesellschaft stürzt in wildem Laufe vorwärts; ein Anderer hält den Krystallbecher in die Höhe; eine Bacchantin langt nach seiner Hand, wobei ihre weisse Tunika in die Luft flattert und ihre Glieder sich entblößen. Sie erwidert die Neckerei eines Mannes in rothseidenem Wams, der im Schmuck eines Blätterkranzes dem Beschauer den Rücken zuwendet. Ein Baum, in dessen Zweigen bewegungslos eine Pfauhenne sitzt, ragt hinter dem Getummel der Tänzer auf und trennt den Hintergrund in zwei Theile, von denen einer den Hügel mit Silen, der andere ferne Dolomitfelsen zeigt, die einen von einer Galeere belebten See begrenzen. In der Mitte des Hintergrundes ruht ein Mann mit seinem Hunde und eine breite Masse Laubwerk spreitet sich fächerartig über die linke Seite des Bildes, sodass man durch die Stämme hindurch einzelne Streifen des Himmels schimmern sieht.⁴⁶

Alfonso von Este war erst seit vier Monaten Wittwer, als Tizian dies heitere Bild nach Ferrara brachte. Lucrezia Borgia, die es nach dem ernststen Umschwung ihrer Anschauungen vielleicht verurtheilt hätte, lebte nicht mehr; an ihrer Statt herrschte ein bescheideneres, aber vielleicht schöneres Weib, welches Alfonso's

⁴⁶ Madrid, Museo del Prado No. 450, Leinwand, h. 1,75, br. 1,93. Das Bild hat dieselbe Geschichte wie das „Venusfest“ und „Bacchus und Ariadne“ in der Londoner National-Galerie, worüber wir später sprechen werden. Am Saum der weissen Tunika „Violante's“ die Marke des Escorial „TIZIANVS F. N. 103“ (s. Madrazo's Katalog von 1872, welcher die Ziffer 101 liest). Einige Figuren haben durch Putzen und Nachbesserung gelitten, z. B. Ariadne an der Brust und theilweis an Knie und Knöchel sowie an dem weissen Gewande, sodann der Tänzer im rothen Kleid am Kopf und anderwärts, die tanzende Bacchantin am Gesicht, die „Violante“ an Schulter, Armen und Händen, die Frau zu ihrer Seite an Schultern und Armen, der Tänzer mit der Vase an den Händen, die mit dem Wein beschäftigten Männer verschiedentlich, der Trinker links an Gesicht und Arm; der Himmel hat die Patina verloren und ist auch durch Nachbesserungen angegriffen. Die Galerie zu Bergamo besitzt eine Copie des Bacchanals von Varottari; auch in der Sammlung Barbarigo, welche 1850 aufgelöst worden, befand sich eine Copie, die von Varottari sein sollte. Das Original ist von Laurent photographirt.

unbeständiges Herz von jenen Tagen bis zu seinem Tode in ihren Banden zu erhalten wusste. Der Herzog nahm einen milderen Ton gegen seine Untergebenen und die von ihm abhängigen Personen an, besonders wurden seine Beziehungen zu Tizian freundlicher und angenehmer. Er nannte ihn in seinen Briefen nicht mehr so hochmüthig „den Maler“ schlechtweg und liess sich nicht mehr zu Drohungen fortreissen wie früher. Jetzt gab es nur gütige Worte und wenn es hoch kam Ermahnungen. Er scheint auch mehr Musse für die künstlerischen Angelegenheiten gehabt zu haben, während ihn bis dahin die politischen Intrigen fast ausschliesslich beschäftigten. Seine Privatkorrespondenz aus dieser Zeit gewährt einen guten Einblick in den Verlauf von Tizian's Leben.

Gegen das Ende der Regierung Ercole's des I. war der Versuch gemacht worden, die Fabrikation von Töpferwaaren unter der Oberleitung von Meistern aus Faenza in Ferrara einzuführen. Die Kriege der Ligne brachten das Gewerbe in Verfall und es lag bis zum Jahre 1520 darnieder, wo Alfonso beschloss, es von Neuem zu beleben und Tizian beauftragte, sich in Venedig zu erkundigen, ob die Muranesischen Brennöfen im Stande wären, sowohl Majolika wie verschiedene Glasarten zu liefern. Tizian unterzog sich dem Auftrage mit grosser Energie und konnte schon am 28. Januar durch Tebaldi berichten lassen, er habe die Zeichnung einer Vase entworfen, die mit gutem Erfolge gebrannt worden sei. Am 5. und 11. Februar wird dann ferner gemeldet, Tebaldi und Tizian hätten die Brennöfen besucht und Verträge über Lieferung von Vasen und Bechern abgeschlossen, die demnächst gemalt, gebrannt und an den Herzog abgeschickt werden sollten. Dieser setzte inzwischen seinen Stolz darein, eine Manufaktur von Majolika-Waaren in seiner eigenen Hauptstadt zu gründen, und er ging wieder Tizian an, ihn bei Ausführung seines Planes zu unterstützen. Eine geeignete Persönlichkeit wurde durch ihn gemiethet und nach Ferrara geschickt, wohin gleichzeitig auf seine Anregung ein erfahrener Mann abging, um die Rahmen seiner Bilder im Palaste des Herzogs zu vergolden. Auf diese Weise wurden die Wünsche seines Gönners schnell erfüllt, obgleich der Mangel an brauchbaren Handwerkern in Venedig eine recht sorgfältige Aus-

wahl nothwendig machte.⁴⁷ Ein anderes Mal hatte der Herzog von einem fremden, seltsamen Thiere, einer „Gazelle“ gehört, das im Palaste des Giovanni Cornaro zu sehen sei, und beauftragte Tebaldi, er solle doch Tizian veranlassen, ihm ein Conterfei des Thieres zu machen. Beinahe umgehend schrieb Jener zurück, er sei mit Tizian im Palaste Cornaro gewesen, wo man ihnen gesagt habe, die Gazelle sei todt und den Cadaver hätte man weggeworfen; doch habe Giovanni Bellini früher eine Zeichnung von dem Thiere gemacht, welche Tizian zu copieren und weiter auszuführen bereit sei.⁴⁸ Um diese Zeit hatte ein unbefugtes Individuum, das im Palaste zu Ferrara angestellt war, den unseligen Einfall, seine Geschicklichkeit an einer von Tizian's Compositionen zu versuchen. Der aufgetragene Firniss zerfrass die Oberfläche der Farben so vollständig, dass Tebaldi den Befehl erhielt, Tizian davon in Kenntniss zu setzen und ihn zu bitten, dass er nach Ferrara komme und den Schaden wieder gut mache. Infolge dessen begab sich der Meister an den Hof, wo man ihm die Zusage neuer Gemäldelieferungen abdrang, obgleich er mit der Erfüllung früherer Versprechungen noch vollauf beschäftigt war.⁴⁹

Die Werke, an denen er damals arbeitete und welchen er eine mehr als gewöhnliche Aufmerksamkeit gewidmet haben muss, waren das mehrtheilige Altarbild für den päpstlichen Legaten in Brescia, das seiner Zeit für eine der gelungensten Schöpfungen aus der mittleren Periode des Meisters galt, und eine Anbetung der Jungfrau, welche auf Bestellung des Luigi von Ragusa aus der venezianischen Familie der Gozzi für S. Francesco in Ancona ausgeführt wurde.

Die Jungfrau von Ancona ist zwar ein Kunstwerk von geringerer Wichtigkeit als das brescianische Altarbild und reicht auch nicht an Meisterwerke wie die Madonna von S. Niccolò de' Frari oder die Palla Pesaro, sie verdient aber nichtsdestoweniger Beachtung, denn sie enthält Züge jenes entzückenden Muthwillens, welcher Correggio's Glorien so anziehend macht und auch den

⁴⁷ Campori, Notizie della manifattura Estense della Maiolica S. 11 und Campori, Tiziano e gli Estensi S. 9.

⁴⁸ Campori a. a. O. S. 10. — ⁴⁹ a. a. O. S. 9, 10.

langsameren Pulsschlag Moretto's befeuerte. Das Gemälde ist nur halb so gross wie die „Assunta“, aber immer noch über zehn Fuss hoch. Es ist auf Holz gemalt in einem Vortrag, bei welchem Ton und Pinselführung in wohlberechnetem Contrast gehalten sind und frei von den Zufallswirkungen, die später oft bei den auf grober Leinwand ausgeführten Bildern Tizian's vorkommen. — Links steht Franciskus, in der rechten Hand das Kreuz, die linke auf die Brust gelegt, den Körper dem Beschauer zugewendet, das aufwärts gen Himmel gerichtete Antlitz von der Seite sichtbar, rechts der heilige Blasius in bischöflichem Gewande; er deutet mit dem Finger himmelwärts, um die Gedanken des Stifters zu lenken, auf dessen Schulter er die Linke legt. Im Hintergrunde zwischen Beiden öffnet sich die Aussicht auf die Lagunen mit Venedig in der Ferne. Eine am Himmel dahinsegelnde Wolkenschicht trägt die Jungfrau und das Kind: Gabriel, im reinsten Weiss, kniet nieder, im Begriff, den Saum von Maria's Mantel aufzuheben, dabei hält er den Fuss des Christkinds in der Hand, welches nach dem Zipfel des Obergewandes seiner Mutter hascht, wie Kinder zu thun pflegen, die noch nicht fest auf den Füßen sind und sich an etwas anzuhalten streben; gleichzeitig wendet sich der Kleine, um den Segen zu ertheilen. Die sitzende Jungfrau hat ihn unter der Armhöhle leicht gefasst und schaut wohlwollend zu dem knieenden Anbeter herab; rechts von ihr stehen in den Wolkengeschieben und halb verborgen vom kräuselnden Dunst derselben, zwei schalkhafte Cherubim, von denen der eine sehnsüchtig nach der Madonna schaut, während der andere altklug die unten befindliche Gruppe mustert, beide mit Blumenkränzen in den Händen. Im Gegensatz zum Lichte dieser Gruppe, die sich vom Himmel abhebt, sind die Figuren des Vordergrundes durch tiefe Töne und Schatten von den klareren Tinten der Landschaft wirkungsvoll losgehoben. Grosse Meisterschaft zeigt sich in der Breite des Pinselstriches, welcher Tizian's Kunst hier ganz besonders charakterisiert. Der Kopf des Stifters, dessen Züge zu altern beginnen und dessen Haar schon graue Spuren trägt, ist wundervoll modelliert, voll ergreifenden Lebens; in der fast unwillkürlichen Geberde des Blasius liegt tiefe ehrfurchtsvolle

Ancona,
S. Dome-
nico.

Bewunderung der Vision, auf die er deutet. Naturgemäss gleitet das Auge vom Vordergrund mit seiner kühnen, breiten Vegetation über abwechselnde Streifen von Licht und Dämmer — als ob das wellenförmige Gelände durch die Schatten vorüberziehender Wolken berührt würde zur Zeit, wenn die Sonne schon tief herabgesunken ist, ihre Scheibe aber doch noch über dem Horizonte steht —; die Atmosphäre und Alles, was sich in ihr badet, trägt noch warmen Schimmer, beginnt aber schon das Zwielficht des hereinbrechenden Abends anzunehmen.⁵⁰

Das Altarbild für Brescia wurde zu gleicher Zeit mit dem für Ancona begonnen, nahm aber, da es aus mehreren Tafeln besteht, den Meister viel länger in Anspruch. Infolge dessen gab es zu allerhand Verdruss zwischen ihm und dem Herzog von Ferrara Anlass. Gerade als Alfonso Briefe voll heftiger Vorstellungen wegen der verzögerten Ablieferung des „Bacchanals“ an Tizian schrieb, entdeckte Tebaldi, dass die Ursache der Wortlosigkeit in einem Auftrage des päpstlichen Legaten Altobello Averoldo zu suchen sei, mit welchem Tizian bereits eine lange und schwierige Unterhandlung gehabt hatte.⁵¹ Später wiederholte sich bei anderen Verzögerungen dieselbe Beobachtung. Während seines letzten Aufenthaltes in Ferrara hatte Tizian übernommen, „Bacchus und Ariadne“ für das Studio des Herzogs zu malen, doch unterliess er bei seiner Rückkehr nach Venedig, die Arbeit zu beginnen. Am 17. November 1520 sah sich Alfonso von Neuem veranlasst, an seinen Geschäftsträger zu schreiben, er solle Tizian erinnern. Wir fügen dieses Schreiben im Wortlaut bei, weil es den veränderten Ton erkennen lässt, der zwischen Fürst und Künstler eintrat.

⁵⁰ Seit Niederschrift des Obigen ist das Altarstück aus S. Francesco nach einem Altar in S. Domenico zu Ancona versetzt worden. Es ist auf Holz gemalt, oben rund, h. 10 Fuss 5½ Zoll, br. 6 Fuss 8½ Zoll. Die Farben sind herabgestimmt und durchs Alter stumpf geworden, auf Zettel im mittleren Vordergrund die Inschrift:

„Aloyxius Gotius Ragusinus

fecit fieri

M. DXX.

Titianus Cadorintis pinsit.“

⁵¹ Campori, Tiziano e gli Estensi S. S.

„Messer Jacomo. Lasset Euch angelegen sein, mit Tizian zu sprechen und ihn daran zu mahnen, dass er vor seiner Abreise von Ferrara Versprechungen gegeben, die zu erfüllen er bis jetzt noch nicht Miene gemacht hat. Unter anderen Dingen sagte er auch, er wolle eine Leinwand malen, deren Empfang wir erwarten, und da wir es nicht verdienen, dass er seine Pflicht gegen uns versäume, so haltet ihn an, die Arbeit zu fördérn, damit wir nicht nöthig haben, unwillig gegen ihn zu werden; denkt auf Mittel, dass wir unser Bild förderlichst erlangen.“⁵²

Tizian entschuldigte sich, er habe weder Leinwand noch Rahmen, noch Maasse, betheuerte, er hätte die besten Vorsätze gehabt, sei jedoch der Meinung gewesen, Seine Hoheit lege keinen Werth mehr auf das Bild. Wenn man ihm aber sofort das Material sende, werde er versuchen, dasselbe bis zum nächsten Himmelfahrtstage zu vollenden. Tebaldi setzte jedoch sehr wenig Glauben in diese Zusage, da er wusste, dass Tizian bereits eine Figur des heiligen Sebastian für den päpstlichen Legaten gemalt hatte, die mehrere Tage das Gespräch von ganz Venedig gewesen war. Er wies deshalb die Betheuerungen des Meisters mit der scherzhaften Bemerkung zurück, seine Ausflucht sei ebenso kunstreich eronnen wie seine Gemälde; er gestehe, den Eindruck empfangen zu haben, dass er sich überhaupt aus den Bestellungen aus Ferrara nichts mehr mache, seit er das Pfaffengeld berührt habe. Hierauf erwiederte Tizian: „um dem Herzog gefällig zu sein, würde er auf Verlangen falsches Geld schlagen; nichts solle ihn von seiner Pflicht gegen den Fürsten abwendig machen.“ Tebaldi fragte ihn nun sehr ernst, ob es wahr sei, dass er einen so schönen Sebastian gemalt habe, wie die Leute erzählten. Tizian gab zu, er habe diese Figur mit aller Kunst gemalt, deren Meister sei, er halte sie für das Beste, was je aus seinen Händen hervorgegangen, und dennoch, fügte er hinzu, würde ihm das ganze Altarbild, was er in Arbeit habe, nur 200 Dukaten einbringen, während der Sebastian diese Summe allein werth sei. Endlich wiederholte er nochmals, der Herzog solle unter den

⁵² Campori, Tiziano e gli Estensi S. 10.

Aufträgen, die von geistlicher Seite an ihn kämen, nun und nimmermehr leiden. Tebaldi bekam aber doch Lust, den vielgepriesenen Sebastian zu sehen. Er erfuhr, dass der Meister einen Tag festgesetzt habe, an welchem das Bild für seine Freunde ausgestellt sein sollte, schloss sich den Besuchern an und hörte aus Tizian's Munde von Neuem die Erklärung, er habe nie etwas Besseres gemacht. Dies brachte den schlaunen Vermittler auf den Einfall, ob er den Meister nicht vielleicht überreden könne, seinen Schatz dem Herzog zu überlassen. Er wartete deshalb bis die Gesellschaft sich zerstreut hatte und liess dann die Bemerkung fallen, es sei doch eigentlich verlorene Mühe, wenn ein solches Bild in die Hände der Pfaffen und nach Brescia käme, während ein Herzog von Ferrara da sei, der es mit Vergnügen kaufen würde. Zuerst heuchelte Tizian Beleidigung; „er wisse nicht, wie er dazu komme, dass man ihm einen solchen Betrug zutrauen könnte“. Tebaldi liess sich dadurch aber nicht abschrecken, sondern sagte, er wolle ihm den Weg zeigen, wie das zu machen wäre, und schlug nun vor, Tizian solle für den Legaten eine Wiederholung mit einigen Abänderungen malen. Dieser weigerte sich jedoch, einem solchen Ansinnen Gehör zu schenken, und Tebaldi verliess das Haus, ohne seinen Zweck erreicht zu haben. Solche Versuche von Seiten hochgestellter und einflussreicher Persönlichkeiten erwiesen sich jedoch zuweilen stärker als Tizian's tugendhafte Entschlüsse. War auch seine erste Regung ehrlich gewesen, den erneuten Anreizungen seines Gönners hielt sie nicht Stand. Tebaldi hatte inzwischen an Alfonso berichtet, ihm den St. Sebastian geschildert und strenge Geheimhaltung empfohlen, damit die Priester nicht etwa Wind bekämen und die Tafel aus Tizian's Werkstatt abholten.⁵³ Der Herzog ermutigte seinen Geschäftsträger, sich des Schatzes zu versichern und Tizian fiel wirklich in die Falle, die ihm in Gestalt von sechszig Dukaten in baarem Gelde gestellt ward. Beide Theile hatten indess bald reichliche Veranlassung, ihren Antheil an dem Handel zu bedauern. Alfonso

⁵³ Tebaldi an Alfonso, Brief vom 1. December 1520 bei Campori, Tiziano e gli Estensi S. 11.

schrak im letzten Moment vor dem Wagniss zurück, sich mit dem Legaten zu überwerfen, und Tizian empfand Schaam darüber, dass er der gemeinen Versuchung erlegen sei, ohne dadurch einen entsprechenden Gewinn erreicht zu haben. Vor Weihnachten erhielt Tebaldi einen Brief vom Herzog, mit dem Befehl, Tizian dessen Inhalt mitzuthemen:

„Lasst ihn wissen“ schreibt er „dass wir uns die Sache noch ein Mal überlegt haben und zu dem Entschlusse gekommen sind, Seiner Ehrwürden dem Legaten die Beleidigung nicht zuzufügen. Schärfet ihm dagegen ein, er solle daran denken, uns gut mit dem Werke zu bedienen, das er für uns unter Händen hat, da wir ihm für den Augenblick nicht noch mehr aufbürden wollen; auch haben wir ihn an den Kopf zu mahnen, den er vor seinem Weggang von Ferrara auf unser Geheiss begonnen hat.“⁵⁴

Der Absendung dieses Briefes ging ein Stück Leinwand und ein Geschenk von 25 Scudi voraus. Einer in der Folge von Tebaldi gegebenen Antwort entnehmen wir, dass „der Kopf“ eine Halbfigur auf einer Tafel gewesen sei, welche Tizian versprochen hatte durch Hinzufügung „des Ellenbogens und eines Theiles der linken Hand“ zu vervollständigen.⁵⁵ So ergiebt sich also, dass Tizian, während er das Altarbild für den Legaten vorbereitete, gleichzeitig unter der Verpflichtung stand, mehrere Bilder für den Herzog zu vollenden. Dies war jedoch durchaus noch nicht die ganze Last, welche auf seinen Schultern ruhte. Die venezianische Regierung wartete immer noch auf das Gemälde „die Schlacht“ und Giacomo da Pesaro, des Meisters alter Freund und Gönner, drängte ihn um ein Altarbild, auf das i. J. 1509 verschiedene Vorschüsse gemacht worden waren.⁵⁶ Man sollte unter diesen Umständen erwarten, Tizian hätte die erste sich ihm anbietende Gelegenheit ergriffen, um sich von seiner Verbindlichkeit zu befreien oder doch wenigstens einige der älteren Forderungen zu befriedigen, ehe er neue Aufträge übernahm. Aber mit nichten. Weder Alfonso's Vorstellungen noch die Mahnungen der Regierung,

⁵⁴ Alfonso an Tebaldi, Ferrara, 23. December 1520 bei Campori a. a. O. S. 12.

⁵⁵ Ebenda.

⁵⁶ s. den Anhang zu diesem Bande und vgl. Selvatico, Guida di Venezia, S. 181.

weder „Baffo's“ noch Averoldo's Drängen machte ihn mürbe. Er sehnte sich nach Bergluft und ging, wie es den Anschein hat, 1521 nach Conegliano. Dort malte er die Stirnseite der Scuola di S. Maria Nuova aus, eine Arbeit, wofür er ein Haus als Freilehen zum Honorar erhielt.⁵⁷

Noch während er bei dieser Arbeit beschäftigt war, starb am 22. Juni 1521 Leonardo Loredan, der Doge, der Venedig in den letzten, ereignissvollen zwei Jahrzehnten regiert hatte.

⁵⁷ Auf der Rückseite der Zeichnung in der Sammlung der Düsseldorfer Akademie steht Folgendes: „Del 1521 fui chiamato a Conigliano dalla scola de Santa Maria Nova p dipingerli a fresco la facciata di detta scola, et per premio de le mie fattiche mi fu allogatta una casa posta in contrã dell Arfosso la qual casa era di razion di ditta scola, qual casa deve esser liberamente di me Titian di Vecelli di Cadore, di miei eredi p sempre et in perpetuo come apar dal istrum.“

„Et detta Cassa l'ho dipinta dentro e fuori de mia m . . .“

Die Zeichnung, auf dunkel blaugrauem Papier, stellt einen Heiligen dar mit Stab und Buch in der Rechten, die Linke auf die Brust gelegt, der Kopf mit langem Haar und Bart ist nach rechts gewandt. Das Blatt wurde von Prof. Krahe am Ende des vorigen Jahrhunderts in Rom gekauft, wo es sich ursprünglich in Carlo Maratta's Besitz befunden hatte. Bezüglich der Echtheit der oben wiedergegebenen Zeilen mag bemerkt werden, dass die Schreibung „Titianus“, wie sie hier steht, in dieser Zeit ungewöhnlich war. Ist die Beischrift Fälschung, dann ist sie sehr geschickt gemacht, denn die Schriftzüge gleichen denen Tizian's genau.
