

## **Universitäts- und Landesbibliothek Tirol**

### **Tizian**

Leben und Werke

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

**Leipzig, 1877**

Siebentes Capitel. Werke der ersten Jahre nach 1520

## SIEBENTES CAPITEL.

### Werke der ersten Jahre nach 1520.

---

Antonio Grimani, der am 6. Juli 1521 in seinem sieben und achtzigsten Lebensjahre als Nachfolger Loredano's die Tiara überkam, war der erste Doge, dessen Bildniß zu malen Tizian in seiner amtlichen Eigenschaft berufen ward.<sup>1</sup> Es hat wohl wenig Köpfe gegeben, die einen ausgeprägteren Charakter gehabt und so beredte Spuren ihres langen verschlagenen Kampfes mit dem Schicksal getragen haben, wie dieser. Vor dem Zeitpunkte, an welchem der venezianische Patrizier seinen Sitz im Senat beanspruchte, hatte Grimani alle Handelsplätze des Mittelländischen Meeres befahren und erstaunliche Reichthümer aufgehäuft. Im J. 1493 gab er seinem Sohne Domenico 25,000 Dukaten, um sich damit in Rom den Kardinalshut zu kaufen. Seine eigene Anwartschaft auf ein öffentliches Amt in Venedig wurde 1494 zuerst dadurch anerkannt, dass man ihn zum „Prokurator“ und Generalkapitän der Flotte ernannte. In dieser Eigenschaft diente er mit Auszeichnung gegen die Türken. 1499 zum zweiten Male in dieselbe Stellung berufen, nahm er den gefahrbringenden Ehrenposten nur mit Widerstreben an. Im August lagen die türkischen und venezianischen Geschwader einander bewachend an

---

<sup>1</sup> Vasari XIII. S. 27 sagt zwar: „Ritrasso (Tiziano) di naturale il principe Grimani ed il Loredano“ und Ridolfi, Marav. I. S. 213 wiederholt dies, allein in Bezug auf das Porträt Loredano's haben wir bis jetzt keinerlei Belege in öffentlichen Urkunden, wie auch unseres Wissens kein Bild dieses Dogen von Tizian vorhanden ist.

der griechischen Küste. 260 türkische Schiffe deckten die Truppen des Sultans, welche Lepanto eingeschlossen hielten, die Venezianer mit 200 Fahrzeugen warteten auf günstige Gelegenheit zum Angriff. Zum Unglück für sie brach infolge von Eiferstüchteleien zwischen Grimani und dessen Untergebenem, Andrea Loredan, Zwiespalt aus. Letzterer hatte nämlich ohne ausdrücklichen Befehl Corfu verlassen, ward aber, als er zu der Flotte stiess, mit Ovationen empfangen. Einige Berichterstatter erzählen, der Generalkapitän habe Andrea gestattet, die Türken anzugreifen und ihn dann ohne Unterstützung gelassen; andere behaupten, Grimani sei durch den Ungehorsam desselben in seinen Operationen gelähmt worden. Genug, die Venezianer wurden geschlagen, Lepanto fiel und ein türkisches Geschwader segelte siegreich in den Golf von Patras. Als man in Venedig die Niederlage erfuhr, tobte das Volk; Pöbelhaufen durchzogen lärmend die Strassen und verwünschten Grimani als das „Verderben der Christenheit“. Marchio Trevisani ward in feierlicher Weise zu seinem Nachfolger ernannt und es erging der Befehl, den geschlagenen Admiral in Fesseln heimzusenden. Inzwischen war Grimani's Kommando abgelaufen. Aus Corfu ward berichtet, er segele im Admiralsschiff nach dem Lido. Bei Parenzo kam ihm sein Sohn Vincenzo entgegen, der ihm mittheilte, er habe laut Senatsdekret sein Fahrzeug zu übergeben und in einem Transportschiffe nach Venedig zurückzukehren. In der Besorgniss, die geringste, wenn auch unabsichtlich begangene Abweichung von diesem Befehle könne dem Vater das Leben kosten, legte er ihm mit eigenen Händen die Fesseln an und brachte ihn in einem Lotsenboot nach Venedig, wo er am 2. November bei Sonnenuntergang anlangte und von den Hafenskapitänen nach der Riva geleitet wurde. Der zweite Sohn Grimani's, Kardinal Domenico, kam in seiner Amtstracht, um den Gefangenen zu begrüßen, aber der am Quai zusammengewrottete Pöbel drohte den Admiral zu steinigen. Der unglückliche Mann entging dem Tode nur dadurch, dass er sich unter dem Bug des Bootes verbarg. Um sechs Uhr ward Antonio Grimani, mit Jacke und kurzer rother Hose bekleidet, barfuss und in Ketten bei Fackelschein in Gegenwart der Avogadori und der Obersten

der Zehn ans Land gesetzt und nach dem Kerker gebracht, wo er von Fieberfrost geschüttelt in einer Zelle mit vergittertem Fenster lag. Seine Söhne hatten indess die Vergünstigung erhalten, den Vater zu bewachen. Monate lang erduldet er die schimpfliche Haft. Erst im Sommer ward ihm der Process gemacht und im Herbst schickte man ihn nach einer in der Nähe von Cherson im schwarzen Meere gelegenen Insel in die Verbannung. Im J. 1502 entfloh er von dort nach Rom, wo er mehrere Jahre bei seinem Sohn Domenico lebte. Die Verdienste, welche er sich um die Aussöhnung Venedigs mit dem päpstlichen Stuhl nach den Kriegen der Ligue von Cambray erwarb, erwirkten ihm Verzeihung. Am 26. Juli 1509 erschien er öffentlich im Collegium der Pregadi, 1510 wurde er wieder zum überzähligen Prokurator von S. Marco erwählt und i. J. 1521 schlug er alle seine Gegner bei der Dogenwahl.<sup>2</sup>

In der kurzen Zeit von nicht ganz zwei Jahren hat Tizian Grimani's Porträt als Doge drei oder vier Mal gemalt; ein Mal — wie man annehmen darf — für die Werkstatt, ein Mal für den herzoglichen Palast, zwei Mal für die Privatsammlung der Familie Grimani. Drei dieser Bildnisse sind vorhanden. Eins im Hause des Grafen Giustiniani in Padua, ein zweites im Besitze des Herrn von Rosenberg in Wien, ein drittes in der Sammlung Morosini-Gattersburg in Venedig. Bei der Charakteristik von Bildern, welche durch die Zeit und durch Vernachlässigung gelitten haben, ist besondere Vorsicht nöthig. In diese Klasse gehört der „Grimani“ des Grafen Sebastian Giustiniani. Dennoch ist dieses Porträt leicht zu identificieren. Der Doge steht an einem Fenster, geschmückt mit Kappe und Hermelin als Zeichen seiner Würde, den Kopf leicht nach rechts gewendet, die rechte Hand mit einem Ring am Zeigefinger auf die vor ihm befindliche Brüstung gestützt. Ein brauner Vorhang bedeckt mit seinen übermalten Falten zum Theil den ebenfalls aufgefrischten dunklen Hintergrund. Aus den Ueberresten lässt sich immer noch schliessen, dass das Bildniss

Padua,  
Sammlung  
Giustiniani.

<sup>2</sup> vgl. Malipiero, *Annali* I. S. 163—198; Marin Sanuto's *Diarii* IV. S. 124; Cicogna, *Iscriz. Ven.* I. S. 170 und VI. S. 123, und Sansovino, *Cronicon* S. 55.

ursprünglich mit grosser Freiheit und Kraft ausgeführt und — wenn auch schnell gemalt — doch vollständig vollendet war; unglücklicherweise ist aber die Oberfläche durch Abblätterung und Nachhilfen im Fleischtone sowie durch schlechte Ausbesserung untergeordneter Theile aufs Uebelste zugerichtet. Die Kritik kann sonach nicht mehr als den guten Glauben aussprechen, dass dasselbe zu den Erbstücken aus Tizian's Hause gehört hat, welche durch Pomponio Vecelli an die Barbarigo's gekommen sind und als solches Anspruch darauf habe, als Werk des Meisters betrachtet zu werden.<sup>3</sup>

Wien,  
Sammlung  
Rosenberg.

Bei dem Rosenberg'schen Exemplar hat Tizian sich nicht damit begnügt, die Form wiederzugeben, sondern er geht tiefer und stellt ein Bildniss hin, das uns den Geist und die schweren Lebenserfahrungen des Mannes empfinden lässt. Hier steht Grimani vor einer theilweis von rothem Teppich verhangenen dunkeln Wand am Tische. Sein glattgeschorenes Haupt bedeckt die Dogenmütze, ein weiter Hermelinmantel umhüllt die grosse knochige Gestalt. Der Tisch selbst ist durch die kaleidoskopischen Farben einer türkischen Decke belebt, auf welcher ein Brief und eine Limone liegen; davor wird die mit Handschuh bedeckte, aus dem Pelzwerk hervorkommende Hand sichtbar, welche mit katzenartigem Griff ein weisses Taschentuch fasst. Das magere Gesicht mit dem grossen zahnlosen Munde verräth all' die Sorgen und Qualen, die der Mann erlitten, aber auch die trotzig Energie, ihnen Widerstand zu leisten. Die Nase ist kurz und dünn, die Nüstern weit, da der lippenlose Mund sich zu einer einzigen Linie spannt; kohlschwarze Augen blicken scharf aus runzligem Fleisch unter grauen Brauen hervor. Nach rechts gewendet, folgt das

<sup>3</sup> vgl. oben. Das Bild ist auf Leinwand gemalt, 1,17 M. hoch und 1,00 M. breit. Fast der ganze Backen links der Nase und sämtliche Finger haben ihre ursprüngliche Farbensicht eingebüsst. Vorn an der Brüstung unterhalb der Hand des Dogen steht die (neue) Inschrift: „ANTONIVS GRIMANVS VENETIARꝰ DVX.“ Die Figur ist lebensgross. Ueber die Identität des Bildes mit dem bei Ridolfi I. S. 262 in der Sammlung Barbarigo erwähnten kann kein Zweifel sein. Ridolfi berichtet übrigens, dass dieses sowie die Porträts von Paul dem III., Philipp dem II. und Franz dem I. und die der Dogen Antonio Grimani und Andrea Gritti sich bis zu Tizian's Tod in dessen Hause befanden.

Auge der Richtung des Gesichtes, das in die Ferne blickt, als beobachte es im Geiste noch die verhängnißvolle Schlacht von Sapienza, welche ihm Unehre, Fesseln und Verbannung brachte. Weit über die Jahre hinaus, die der menschlichen Gestalt aufrechte Haltung und Biagsamkeit lassen, gemahnt er an die empfindungslosen bemoosten Felsen, welche den Stürmen von Jahrhunderten getrotzt und noch ferner trotzen würden, so zäh und ungebeugt, durchbohrenden Blickes, im Ausdruck ein Gemisch von Kraft und Tücke, stellt er sich dar. Nur schwach rinnt der Saft unter der kargen Fleischhülle seiner Stirn, aber tief innen ist noch Triebkraft, und dieses Leben hat Tizian in seiner ganzen Energie festgehalten. Alle Pinselkunststücke verschmähend wirft er ein goldenes Licht über das Aptlitz, gibt der angespannten durchfurchten Haut durch feine Wellungen der Halbtöne und Schatten, die mittels kräftiger Farbenlagen zu Flächen verwirkt sind, die momentanste Bewegung, wie wir sie fast nur dem Spiegel der Natur im Lichtbilde zutrauen. Vermuthlich hat jedoch das Rosenberg'sche Bild Beschädigungen erlitten. Die Wiederholung in der Casa Morosini zeigt — geringe Abweichungen ausgenommen — wesentlich dieselben Eigenschaften; es ist noch wärmer und sonniger gehalten, als jenes, das später gemalt sein mag, wie auch die Physiognomie noch etwas älter erscheint.<sup>4</sup>

Venedig,  
Casa  
Morosini.

Inwiefern diese beiden Bildnisse Grimani's von demjenigen abwichen, das Tizian für den Saal des Grossen Rathes ausführte, steht nicht mehr zu entscheiden. Wir wissen nur, dass er am 3. Juni 1523 seine, 25 Dukaten dafür empfing und dass ihm dieses Geld auf Befehl der „Capita“ aus dem Schatze des Salzamtes angezahlt wurde.<sup>5</sup> — Die kurze Regierungsdauer Grimani's ge-

<sup>4</sup> Das Grimani-Porträt bei H. Rosenberg ist lebensgrosses Kniestück, auf Leinwand. Es befand sich als Erbstück im Palast Grimani in Venedig bis 1873, obgleich es seit 1871 der Gräfin Berchtold gehörte. Es ist durch Uebertüpfelung, Nachbesserungen und schlechte Firnisüberzüge angegriffen. — Das Exemplar der Sammlung Morosini-Gattersburg zeigt geringe Abweichungen: die Hand ist unbedeckt und hält die Handschuhe, auch fehlt der rothe Vorhang im Hintergrunde.

<sup>5</sup> Die Urkunde bei Lorenzi S. 176. Das Bild ist verbrannt. Ausser diesen Dogen-Porträts Grimani's werden noch von Tizian erwähnt: ein Bild, das denselben als „Admiral in Apulien“ (1498) und als Prokurator nach der Wiederherstellung

stattete Tizian nicht, ihn noch bei Lebzeiten in dem üblichen Motivbilde darzustellen. Die lange Zeit aber, die bis dahin verging, hatte der Erscheinung des Mannes eine historische Prägnanz verliehen. Erst i. J. 1555, als Francesco Venier den herzoglichen Stuhl bestieg, erwies man ihm endlich die vorenthaltene Ehre. Damals trat die Erinnerung an seine Verdienste und seine Vergehen in einer Weise hervor, die dem Künstler die Füglichkeit gab, ihn als Märtyrer aufzufassen, dessen Leiden durch Kelch und Kreuz versinnlicht zu werden verdienten.

Inzwischen war das Altarbild für Averoldo vollendet und i. J. 1522 an den Besteller abgeliefert worden. Nach kurzer Zeit wurde das grosse Werk nach Brescia überführt und dort auf dem Hochaltar von St. Nazaro e Celso aufgestellt, wo es den Künstlern der brescianischen Schule lange ein Gegenstand des Studiums blieb, wie es dem venezianischen Publikum zum ersten Male die Möglichkeit künstlerischer Verbindung classischen Formgefühls und jener realistischen Wahrheit vor Augen gestellt hatte, die nachmals an den Bildern Paolo Veronese's und Bassano's so allgemein entzückte. Ob jedoch die Form, welche das Altarbild erheischte, dem Kunstgeschmack Tizian's überhaupt entsprach, lassen wir dahingestellt. Zu leugnen ist gewiss nicht, dass er sich am meisten in seinem Fahrwasser fühlte, wenn er es mit einer einfachen grossen Leinwandfläche zu thun hatte, auf welcher er die Figuren nach freiem Ermessen gruppierte. Das darf bei Beurtheilung unseres Werkes nicht ausser Acht gelassen werden. Da ihm hier aber nicht blos das Thema, sondern auch die Anordnung der Felder gegeben war, auf welche er die Compositionen zu vertheilen hatte, konnte er sich der Aufgabe schwerlich anders entledigen, als er es that. Die „Auferstehung“ kann als künstlerischer Vorwurf nicht mit derselben Freiheit behandelt werden wie die „Himmelfahrt“ oder die „Verklärung“. Sie duldet weder Erstreckung in die Breite noch Hinzufügung von Füllfiguren. Deshalb genügte Tizian der Forderung des Höhenformates, indem er

---

des Markusturmes (1510) darstellte. Diese befanden sich laut Cicogna, *Iscriz. Ven.* I. S. 362 noch im Laufe unseres Jahrhunderts beim Grafen Ignazio Bevilacqua in Verona.

die als Mittelbild zu behandelnde Composition über das Maass der Seitenfelder erhob, welche den heiligen Sebastian und Averoldo mit seinen Schutzheiligen darstellen, und überhöhte die beiden letzteren mit Halbfiguren der Jungfrau und des Engels der Verkündigung. Auf diese Weise wird die Gestalt des auf-erstandenen Erlösers zur Mittelfigur des ganzen Altarbildes. Er schwebt mit der Fahne in der Hand, von Wolken getragen, welche sich aus dem Grabe erheben. Die Marmorgruft, der er entstieg, liegt halb verdeckt hinter einem grasbewachsenen Hügel, vorn ein Krieger, der den Vorgang mit Staunen betrachtet, während ein zweiter, vom Rücken gesehen, erwacht und im Aufstehen den Stamm eines Epheubusches umklammert. In einiger Entfernung vom Hügel wandeln die Marien in der von röthlichem Schein erhellten Landschaft; der Wind treibt schweres Gewölk daher, er beugt die Zweige eines jungen Baumes und bauscht das Bahrtuch des Erlösers und die Siegesfahne in seiner Hand. Links blickt der heilige Nazarus empor, und St. Celsus in stählerner Rüstung wendet sich dem knieenden Averoldo zu, um ihm den Auf-erstandenen zu zeigen; rechts sieht man im Hintergrunde den heiligen Rochus, den ein Engel tröstet, und vor ihnen den an einen Baum gebundenen Sebastian. Sein rechter Arm ist am Ellenbogen über dem Kopf befestigt, der linke in einer Höhe mit der Hüfte, die Brust durch einen Pfeil durchbohrt; die zusammenbrechende Gestalt stützt sich nur noch momentan durch den auf der Kante einer zerbrochenen Säule ruhenden rechten Fuss.<sup>6</sup>

Brescia,  
S. Nazaro  
e Celso.

<sup>6</sup> Das Altarbild, früher an sehr ungünstiger Stelle zwischen zwei Fenstern im Chor aufgehangen, ist kürzlich von dort weggenommen. Die Figuren sind sämtlich lebensgross. Im J. 1819 wurde das Bild von Girolamo Romano aufgebessert (s. P. Brognoli's Nuova guida di Brescia, Brescia 1826, S. 133 und 277). Am meisten hat die „Auferstehung“ gelitten; sowohl die figürlichen Theile wie auch der Himmel sind übermalt, sodass der Christus sehr hart und dunkel und der Vordergrund ziemlich schwarz geworden ist. Andere Stücke, z. B. das Porträt Averoldo's mit seinen Schutzheiligen und die Annunziata, haben durch Verbleichen etwas an Farbe verloren. Am besten ist der Sebastian erhalten. Auf der runden Basis seiner Säule steht: „TICIANVS FACIEBAT MDXXII“. — Ridolfi a. a. O. I. S. 344 erwähnt und Chizzola, Pitture di Brescia (1760) S. 58 bestätigt, dass das Altarstück Flügelklappen gehabt habe, die mit musizierenden Engeln und mit den palmentragenden Namensheiligen der Kirche (Nazarus und Celsus) von Morretto's Hand geschmückt gewesen seien. — Umriss-Stiche der einzelnen Bilder des

Manche Theile des Werkes werden von den Zeitgenossen ohne besonderes Staunen betrachtet worden sein. Gewiss bewunderte man an Entwurf und Farbe der „Auferstehung“ den Realismus, den concentrirten Reichthum des Tones und die Kraft in der Zeichnung des Christus, aber die Scene bot in ihren Einzelheiten nicht gerade Neues dar. Wohl aber wird man Anstoss daran genommen haben, dass Tizian diese erhabenste Figur, den auferstehenden Christus, mit der Muskelpracht eines Athleten ausgestattet und seiner Geberde eine entschieden theatrale Haltung gegeben hat. Jeder andere Fehler wurde indess in ihren Augen zweifellos aufgehoben durch die Schönheit des Gabriel, durch das grossartige Porträt Averoldo's und die an griechische Muster erinnernde plastische Modellierung des Sebastian. — Auf die Behandlungsweise dieses Verkündigungse Engels, an welcher das Charakteristische darin besteht, dass Tizian eine edle Farbenharmonie bei vorwiegendem Schatten mittels streifig einfallenden Lichtes hervorgebracht hat, dürfen ohne Frage bestimmte oft wiederkehrende Effekte bei Moretto und Savoldo zurückgeführt werden. Es zeigt sich das Profil eines heiter-schönen Knaben von blühendem Wuchs und üppigem Lockenschwall, die Gestalt voll Leben und Bewegung, bewundernswürdig gezeichnet und mit vollendeter Kunst gemalt, ein Urbild der Anmuth in Form, in Ausdruck und Tracht, besonders aber vermöge der Elasticität seiner Bewegung, wie er mit beiden Händen das Schriftband entrollt, auf welchem der englische Gruss geschrieben steht. Das

---

Altarstückes gibt Sala in dem Werke „Pitture di Brescia“. — Die Wiederholung des Sebastian in der Sammlung Lord Elcho's (Leinwand) ist etwas kleiner als das Original. Waagen, *Treasures* II. S. 83 hält es irrtümlich für das Bild der Sammlung König Karl's. Lord Elcho besitzt noch ein kleineres Exemplar desselben Gemäldes (28 Zoll hoch), welches für Tizian's Originalskizze gilt. Hier jedoch ist der linke Arm des Heiligen gerade, Rochus und der Engel fehlen, und den Hintergrund bildet eine Gebirgslandschaft, sodass wir das Bildchen eher für freie Copie eines späteren Malers halten. — Eine Copie des Originals, in Lebensgrösse auf Leinwand, befindet sich in der Galerie Tosi in Brescia unter Moretto's Namen, beschädigt und wohl nur einem Nachfolger dieses Meisters angehörig. Davon wieder besitzt die Galerie Liechtenstein in Wien eine Wiederholung (No. 589, Leinwand, h. 1,71, br. 0,70). Dies ist vermuthlich das Bild, welches vor einigen Jahren im Besitz des Abate Fenaroli in Brescia war (s. Guida di Brescia 1866, S. 105).

Licht, welches nur den Saum des Umrisses bestrahlt, wirft das Gesicht und die blaue Tunika in einen reichgetönten Schatten voll feinsten Mannichfaltigkeit, gibt den Flächen und Verkürzungen zarteste Abstufung und macht, obwohl klarer Aether den Hintergrund bildet, auch die leisesten Wandlungen im Ton der Stoffe noch genügend erkennbar. Wir stehen nicht an, den Geist, der sich auf dieser Stufe venezianischer Kunstentwicklung verkündet und der in unserem Bilde eine gewisse Verwandtschaft mit Rafael hat — wir denken an die „Befreiung des Petrus“ im Vatikan — auf gleiche Höhe zu stellen mit demjenigen, den die classische Kunst Griechenlands offenbart. In späterer Zeit wurde Tizian ein weit rückhaltloserer und kühnerer Naturalist, aber gewinnender war er nie. Die Meisterschaft, mit der seine Pigmente behandelt sind, der Reichthum, die Tiefe und Durchsichtigkeit seiner Farben sind unübertroffen.

Die Gegenfigur der Jungfrau hat nicht so schmelzenden Glanz, ist aber voll milder Heiterkeit, ein Profil, in welchem Ehrfurcht und Ruhe einen wirksamen Contrast zu der offenen Freudigkeit des verkündenden Engels bilden. Bewunderung erregt endlich das Feld, auf welchem Averoldo und seine Schutzheiligen dargestellt sind; sowohl das Porträt wie auch die Behandlung der Stoffe — schwarze Seide gegen Stahlpanzer abgehoben — verdienen vollendet genannt zu werden.

Tizian schmeichelte sich, der Sebastian unseres Bildes sei das Beste, was er je gemalt habe, und die öffentliche Meinung in Venedig pflichtete ihm bei, wie denn auch zahlreiche Copien den nachhaltigen Eindruck bestätigen, den diese Figur auf Künstler und Laien gemacht hat. Gleichwohl ist es keine Ketzerei, wenn man den eigenthümlichen Grund dieser Bewunderung in der Kühnheit des Malers und in der Neuheit des Versuches findet, eine antike Statue in einen christlichen Heiligen zu verwandeln. Im ersten Entwurf war der schöne Märtyrer nicht an einen Baum, sondern an eine Säule gebunden. „Der Körper“ schreibt Tebaldi an den Herzog von Ferrara „ist mit einem Arm in der Höhe gefesselt, der andere tief hinunter an eine Säule; die Gestalt bewegt sich in einer Weise, dass beinahe der ganze Rücken

sichtbar wird. Alle Theile geben Zeugniß von den Schmerzen, welche durch den mitten im Körper steckenden Pfeil verursacht werden. Ich bin kein Kenner, weil ich vom Zeichnen nichts verstehe, wenn ich aber die Glieder und Muskeln der Figur betrachte, so erscheinen sie mir so natürlich wie an einem Leichnam.<sup>47</sup> — Auch wir mögen die Grösse des tizianischen Stiles, sein hohes Talent in der Verkürzung und in der scharfen Ausprägung der Muskulatur bei momentaner Anspannung gern zugeben, daneben aber stört ein gewisser Mangel an Ursprünglichkeit des Motivs und an Naturfrische der Behandlung. Man wird nicht nur an den medicaischen Faun erinnert, sondern man fühlt auch die Abhängigkeit von dem zu künstlicher Geberde an dem Ellenbogen festgebundenen Modell. Die krampfhaft Verrenkung der Zehen an der Kante der Säule und die Muskelverschiebung des auf dem Boden stehenden Beines widersprechen, wie uns dünkt, der biegsamen Neigung einer verwundet zusammensinkenden Gestalt, wie wir sie hier erwarten. Gelingen oder nicht, jedenfalls lässt dieser Sebastian bereits die Vorliebe für die gewagten und pikanten Stellungsmotive merken, in denen sich der Meister mit zunehmenden Jahren immer mehr gefiel und die er mit grösster Bravour in den Deckengemälden der Salute zur Schau stellt. Dies hindert aber die Anerkennung des hervorragenden Geschickes nicht, womit das Licht concentrirt ist. Auch hier nehmen wir wahr, dass ungeachtet des verhältnissmässig tiefen Schattens von Halbtönen und Reflexen, welcher die Flächen des Körpers zum grossen Theile verhüllt, das Ganze sich dennoch warm und leuchtend in voller körperhafter Rundung gegen den lichten Himmelsplan behauptet. Als Tebaldi eine Wiederholung des Gegenstandes mit Veränderungen in Vorschlag brachte, berührte er eine schwache Seite Tizian's. Der Meister und seine Schüler verschmähten keineswegs, die Strömungen des herrschenden Geschmackes zu beobachten. Sie verfertigten häufig Wiederholungen ihrer Bilder, um dem Bedarf zu genügen und eins der auf diese Weise entstandenen Gemälde existiert noch in der Sammlung des Lord Elcho.

---

<sup>47</sup> Bericht Tebaldi's an Alfonso, bei Campori, Tiziano e gli Estensi S. 11.

Bei zwei späteren Copien wurde der Engel, welcher den heiligen Rochus tröstet, durch ein Paar Bogenschützen ersetzt. In dieser Form ist uns die Composition von der Hand eines späteren Jüngers der Schule erhalten, nachdem das i. J. 1530 gemalte Original infolge der Zerstreung der Sammlung Karl's des I. verloren gegangen war.<sup>8</sup>

Gegen Ende des Jahres 1521 beschloss Alfonso, dem Meister, den er so oft vergeblich durch Zwischenhändler gedrängt hatte, einmal auf andere Weise beizukommen. Um sich vor allen Dingen sein Bild „Bacchus und Ariadne“ zu sichern, für das er bereits Leinwand und Rahmen gesandt hatte, lud er Tizian ein, zum Weihnachtsfeste nach Ferrara zu kommen. Er sollte die Arbeit mitbringen und an Ort und Stelle vollenden, erklärte sich jedoch ausser Stande, die ihm zugedachte Ehre anzunehmen, da er, wie er sagte, mit Bestellungen überbürdet sei. Infolge dessen ersann Tebaldi, der sich nicht sogleich geschlagen geben wollte, eine List, um dem Wunsche seines Herrn Genüge zu verschaffen. Er erinnerte Tizian an seinen lange gehegten Wunsch, Rom zu besuchen und deutete auf des Herzogs Versprechen, ihn dorthin mitzunehmen. Alfonso werde, setzte er voraus, nach Rom gehen, um dem neu zu erwählenden Papste seine Ehrfurcht zu bezeugen. Eine neue Papstwahl stehe aber unmittelbar bevor, da Leo der X. am 1. December gestorben war. Sei Tizian aber erst in

---

<sup>8</sup> Das Sebastianbild, welches sich in Karl's des I. Sammlung befand, war i. J. 1530 nach Mantua geschickt worden (über das Schreiben des B. Agnello an Jacomo Calandra aus Venedig vom 6. August 1530 s. später). Bathoo's Katalog der königlichen Sammlung beschreibt das Bild folgender Maassen: „In Adam and Eve Stair's Room. Done by Titian. Item. The picture of St. Sebastian sideling, his right arm tied upwards to a pillar and the left arm downwards, being shot with an arrow in his breast and in his shoulder and in the calf of his leg, an entire figure so big as life; and in a landskip by it two archers a-shooting, and afar off in the sky appearing a little angel. 6 ft. 3 in., by 3 ft. 6 in.“ Offenbar kann dieses Bild, welches auch Ridolfi I. S. 256 erwähnt, nicht das oben angeführte bei Lord Elcho sein. Eine Copie davon (auf Leinwand), augenscheinlich von Pietro Rosa, besitzt die Galerie Lecchi in Brescia: der Heilige, in Lebensgrösse, ist an einen Pfeiler gebunden, der rechte Fuss ruht auf einem viereckigen Stein, in Brust und Schulter stecken Pfeile und in der Landschaft, welche Bäume und Hutten zeigt, sieht man zwei Schützen; die Farbenfläche hat durch Abputzung und Uebermalung verloren.

Ferrara, so werde der Herzog ihn unzweifelhaft auffordern, sich seinem Gefolge anzuschliessen; bleibe er dagegen in Venedig, so würde eine besondere Einladung dazu schwerlich ergehen. Diese Darlegung verfehlte, wie es schien, ihre Wirkung nicht. Tizian versprach, Tebaldi wissen zu lassen, wann er nach Ferrara aufbrechen wolle. In der Zwischenzeit schrieb der Herzog (26. December) und liess seinen Agenten wissen, dass er diese Maassregel billige; sein Vorgeben Tizian gegenüber sei in Wahrheit eine Weissagung, denn die Romreise läge ernstlich in seiner Absicht. „Sobald der neue Papst erwählt ist, werden wir nach Rom gehen, um uns seiner Heiligkeit zu Füssen zu werfen; will Tizian also kommen, so thut er gut, sich zu beeilen, da wir ihn gern mit uns nehmen würden, und er muss unser Gemälde schnell vollenden, denn es kann keine Rede davon sein, dass er während dieser Reise irgend welche andere Arbeit vornehme.“ — Allein Tizian war selbst durch diesen Köder nicht zu fangen oder er hatte andere gewichtige Gründe, seine Geschäfte wahrzunehmen. Zu Weihnachten verliess er Venedig und ging wahrscheinlich nach Brescia, von wo er erst am 3. Januar zurückkehrte. Tebaldi fand ihn damals „körperlich sehr heruntergekommen infolge unregelmässigen Lebens.“ Er jedoch nahm seine Krankheit leicht und schrieb sie anderen Ursachen zu. Fortdauernd gab er sich den Anschein, als wolle er den Ausflug nach Rom gern machen, war aber nicht dahin zu bringen, für seine Abreise einen Tag festzusetzen, sondern versprach nur, sobald der Erfolg des gegenwärtigen Conclave verlaute, in einem „Burchio“ nach Ferrara zu segeln.<sup>9</sup>

Schliesslich ist dann weder der Herzog noch Tizian damals nach Rom gekommen. Ein erneuter Versuch, den Künstler nach Ferrara zu locken, misslang wieder (am 17. Juni), da Tizian erklärte, er könne ein Gemälde, an welchem noch mehrere Theile nicht so ausgeführt seien, wie ihm vorschwebte, unmöglich ab-

---

<sup>9</sup> Der „Burchio“, eine grosse Barke mit Cajüte, wurde im 16. Jahrhundert viel zu Binnenfahrten benutzt (s. Venezia e le sue lagune, Venedig 1847, I. 1. Theil S. 223).

liefern. Eine nochmalige Attacke des unermüdliehen Tebaldi hatte nur den Erfolg, dass Tizian sich ermothigt fühlte, den Herzog um eine Gunst zu bitten. Sein Freund Niccolò de' Martini, liess er merken, sei leidenschaftlicher Jäger und wünsche dann und wann einen Tag an den nördlichen Ufern des Po dem edlen Waidwerk obliegen zu dürfen. Der Herzog möge doch die Gnade haben, dies zu gestatten, als Erkenntlichkeit dafür werde er auf des Herzogs Leinwand die beiden besten Figuren malen, deren sein Pinsel fähig sei. Tebaldi kannte indess seinen Herrn zu gut, um diese Angelegenheit auch nur gegen ihn zu erwähnen; er behandelte Tizian's Vorschlag, wie billig, als eine Ausflucht und mahnte ihn, ernsthaft an den Besuch in Ferrara zu denken, worauf der Künstler zu den vielen Versprechen, die er nie zu halten beabsichtigt hatte, ein neues hinzufügte, sodass Alles beim Alten blieb.

Im August riss dem Herzog die Geduld und Tebaldi übersetzte nach seiner Gewohnheit den Zorn des Serenissimus in Drohungen. Er ging in Tizian's Atelier und starrte auf die grossen Theils noch leere Leinwand. Der von Thieren gezogene Wagen war darauf sichtbar, auch zwei Figuren vollendet, das Uebrige aber, mit Einschluss der Landschaft, gar nicht einmal angefangen. Dem ungeachtet erklärte Tizian, das Bild könne in vierzehn Tagen fertig sein. Nach einigem Hin- und Widerreden, wobei Tizian sein Bedauern ausdrückte, sich das Missfallen seines Patrons zugezogen zu haben, kam man überein, dass die Leinwand im October abgeliefert werden solle, und Tebaldi schlug vor, Tizian möge sie alsdann selber nach Ferrara bringen. Unter den obwaltenden Umständen erachtete es dieser aber seiner Sicherheit halber doch für rätlich, einen Geleitsbrief für die Reise zu erhalten. Tebaldi scheint dies für eine Schmeichelei gegen Alfonso gehalten zu haben, denn er theilte es dem Herzog mit als einen Beweis, dass Vecelli seine Ungnade fürchte. Er würzte den Bericht mit einer Reihe von Tizian's gewöhnlichen Versicherungen, dass er von Niemandem Bestellungen annehmen werde, selbst nicht von „Dommedio“, bis er des Herzogs Bild vollendet habe. Trotzdem verlief der halbe October, ohne dass Tizian die Arbeit

auch nur wieder angesehen hätte. Der Herzog stürmte wie zuvor und sein Echo tobte weiter.<sup>10</sup>

Was Tizian jetzt zu seiner Entschuldigung geltend machte, hatte allerdings wohl theilweise Grund, schielte aber dennoch. Er beklagte sich, man habe von ihm verlangt, er solle zwei weibliche Figuren ändern, die er innerhalb des Monats zu vollenden Willens sei; dadurch sehe er sich aber an der Reise nach Ferrara verhindert, denn eine solche Auswahl männlicher und weiblicher Modelle wie in Venedig fände sich nirgends. Ueberdies sei er sich bewusst, seinen Patron in keiner Weise vernachlässigt zu haben. Er hätte seine Tage zwischen dem Herzog und der Signorie getheilt, indem er für die letztere Morgens im Saal des Grossen Rathes, für den ersteren Abends zu Hause gemalt habe. Die Wahrheit war nun aber, dass, nachdem Tizian das Porträt des Dogen Grimani gemalt hatte, die Aufmerksamkeit des Fürsten auf die grösseren und wichtigeren Obliegenheiten gelenkt worden war, die er gegen den Staat übernommen. Dabei hatte man nicht unerwähnt gelassen, dass Tizian seit Jahren im Dogenpalaste nicht das Geringste gearbeitet habe. Diese Vernachlässigung gab Anlass zu neuen Vorstellungen im Rathe der Zehn und am 11. August 1522 war ein Beschluss gefasst worden, durch welchen der Künstler aufgefordert ward „das vierte Bild von der Thür in der Halle des Grossen Rathes“ vor dem 30. Juni des folgenden Jahres zu vollenden bei Strafe der Einziehung seines Mäklerpatentes und aller bislang vom Salzamte ihm gemachten Vorstüsse. Ein Bote des Rathes war mit der Abschrift dieser Resolution in Tizian's Haus geschickt worden und hatte sie ihm eigenhändig übergeben. Unter diesen Umständen blieb dem Künstler nichts übrig, als zu gehorchen. Wir sahen, dass er nunmehr entweder einen Theil der „Schlacht von Cadore“ oder das Bild für die gegenüberliegende Seite des Saales malte, aber es ist zweifelhaft, ob die heilsame Furcht vor der Obrigkeit, welche ihn anfangs an die Arbeit fesselte, im Oktober noch vorhielt, denn

---

<sup>10</sup> Die Belege zur obigen Erzählung finden sich bei Campori, *Tiziano e gli Estensi* S. 13—16.

am Rande der Resolution vom 11. August findet man unter dem Datum des 20. Juni 1523 eine Bemerkung, laut welcher Tizian eben damals erst an dem ihm aufgegebenen Pensum thätig war. Dies beweist aber auch, dass die Signorie ein Auge zudrückte und froh war, den unzuverlässigen Gesellen überhaupt einmal dingfest gemacht zu haben.<sup>11</sup>

Am 5. December 1522 gab Tizian wiederum seine Absicht kund, Ferrara zu besuchen, und Tebaldi erwähnt in den Briefen an seinen Herrn der Figur einer Dame, die Tizian vollendet habe und mitzubringen sich vielleicht bewegen lasse. Es währte indess noch bis zum nächsten Januar, bis der Künstler endlich den Weg zu den Ufern des Po fand. Eine Reihe von Vermerken in den ferraresischen Rechnungsbüchern setzen uns in den Stand, seinen Bewegungen Schritt für Schritt zu folgen:

„Item, 30. Januar: an einen „navicellaio“ für den Transport eines Bildes von Venedig nach Ferrara, gesandt von Maestro Titiano an Seine erlauchte Hoheit.“

„Item: an einen „facchino“ für das Herüberschleppen des Bildes von Francolino nach Ferrara.“

„Item: an einen Kärner, der den forziere (Koffer) des „Maestro Titiano“ von Francolino nach Ferrara gebracht hat.“

Francolino, am rechten Ufer des Flusses gelegen, war der Hafenplatz für Ferrara. Wie es scheint, wurden damals Reisende und Güter in Barken bis zur Mündung des Po befördert. Von der Mündung aufwärts gab es Zugpfade, und die Fahrzeuge wurden mit Pferde-Vorspann fortbewegt.<sup>12</sup>

Aus anderweiten Zahlungen, welche um diese Zeit ebendort eingetragen waren, geht hervor, dass der Wirth der Schloss-Schenke Tizian's Diener beherbergte. Seine Rechnung vom 7. Februar lautet auf 24 Mahlzeiten, die er diesem verabreicht hatte, woraus ungefähr auf die Zeit des Besuches beim Herzog geschlossen werden kann. Wahrscheinlich ist aber, dass er sein

<sup>11</sup> Die Urkunden gibt Lorenzi a. a. O. S. 175.

<sup>12</sup> vgl. Benvenuto Cellini's Selbstbiographie, Ausgabe Bianchi's, Florenz 1852, S. 167.

Gepäck und seinen Begleiter den Po hinauf gesandt, während er selbst nach Mantua reiste. Denn in Mantua war er bis zum 3. Februar als Gast des Frederico Gonzaga. Von dort erst ging er an den Hof der Este, an welche er Briefe des Markgrafen mitnahm.<sup>13</sup> Dort und damals hat er nun ohne Zweifel das letzte seiner Bacchanalien, nämlich „Bacchus und Ariadne“ (jetzt in der Londoner National-Galerie) vollendet, und aller Wahrscheinlichkeit nach wurde zwischendurch auch das unter der Bezeichnung „Alfonso und Laura Dianti“ bekannte grosse Bild fertig. Endlich kann man hierher auch eine jener Darstellungen der Venus verlegen, von denen wir noch ein Ueberbleibsel im Museum zu Darmstadt besitzen.

London,  
National-  
Galerie.

Wie die „Anbetung der Venus“ auf Philostrat, so lässt sich auch die tizianische Darstellung von „Bacchus und Ariadne“ auf einen antiken Dichter zurückführen, und Ridolfi hat bereits ganz richtig Catull als die Quelle angegeben, welcher das Motiv entnommen ist. Neuere Schriftsteller haben ihren Scharfsinn daran geübt, darzuthun, dass Tizian ein Dichter gewesen sei, es gelingt ihnen aber nicht, zu beweisen, dass er der lateinischen Sprache mächtig war, wenn auch feststeht, dass er eine Ausgabe der Gedichte Catull's besessen und vielleicht auch gelesen hat. Das Buch war Jahrhunderte lang aufbewahrt und trug von Tizian's eigener Hand die kichenlateinische Inschrift: „Liber mihi Titiani et amicorum caeterorumque.“<sup>14</sup> Sein Bild ist eine möglichst getreue Uebersetzung der catullischen Verse. Ariadne wandelt an der Küste von Naxos, den Rücken dem Beschauer zugewendet, die durchsichtige Tunika lose in das azurblaue Peplum gerafft, um welches der rothe Gürtel flattert, Arme, Beine und Schultern nackt; sie nimmt die Kleider zusammen und beflügelt ihre Schritte, um dem Bacchus zu entfliehen, dessen von Leoparden gezogener Wagen auf dem Rasen hält. Der Gott aber springt von Mänaden und Satyrn begleitet seitwärts aus dem Wagen und sucht dem schönen Flüchtling

<sup>13</sup> s. später und vgl. Campori, Tiziano e gli Estensi S. 16 und 17.

<sup>14</sup> vgl. Ridolfi I. S. 205; Lomazzo, Trattato, Mailand 1585, S. 393 und Morelli's handschriftliche Anmerkungen zum Anonymus Tizianello's. Tizian's Catull-Exemplar war die Ausgabe des Guarini v. J. 1521.

den Weg abzuschneiden.<sup>15</sup> Ein junger Faun schreitet lustig neben dem Rade des Götterwagens her, den Kopf eines Stieres am Strick nachschleppend und von einem Hunde angebellt. Hinter ihm umwindet sich ein Satyr mit Schlangen, ein anderer, mit Weinlaub bekränzt, trägt Ochsenbein und Thyrsus, ein dritter hat ein Gefäß auf den Schultern.<sup>16</sup> Neben ihnen her laufen zwei Mänaden mit Tamburin und Cymbel, dahinter ein hornblasender Satyr.<sup>17</sup> Weiter hin unter den Bäumen sitzt Silen hilflos auf seinen Esel gelehnt. Der lärmende Zug kommt aus einem, die rechte Hälfte des Gemäldes bildenden Hain, während links zwischen Bacchus und Ariadne ein grosses Stück Küste sichtbar ist. Das steile Vorgebirge mit einem Thurme darauf spiegelt sich in der tiefen Bläue des aegeischen Meeres, auf welchem das Fahrzeug des Theseus hinwegsegelt, und hoch oben über Ariadne's Haupt glänzt die Sternenkronen an dem mit Silberwölckchen besäten Himmel.<sup>18</sup>

Das Bild gehört zu den Gemälden, die Niemand vergessen kann, der sie einmal gesehen. Für den überwältigenden Eindruck, den es auf Vasari machte, spricht der Umstand, dass es bei ihm die Erinnerung an Bellini's Bacchanal völlig auslöschte, sodass er, als er dieses (jetzt in Alnwick befindlich) zu beschreiben hatte, unwillkürlich das andere schildert.<sup>19</sup> Das Studium des Classischen, welches den Meister in seinem vorhin erwähnten Sebastian von Brescia über die Grenzen des Möglichen hinauszugehen verleitete, dient hier nur einer neuen Vervollkommnung, und wir bemerken jetzt, wie viel vom Geiste der Antike in einem

<sup>15</sup> „At parte ex alia florens volitabat Jacchos,  
Cum thiaso Satyrorum et Nysigenis Silenis,  
Te quaerens, Ariadna, tuoque incensus amore.“

(Catulli Carminum Lib. LXIV. Epith. Pel. et Thetidos v. 252 ff.)

<sup>16</sup> „Horum pars tecta quatiebant cuspede thyrsos,  
Pars e divolso jactabant membra juvenco,  
Pars sese tortis serpentibus incingebant.“ (Ebenda v. 257 ff.)

<sup>17</sup> „Plangebant aliae proceris tympana palmis  
Aut tereti tenues tinnitus aere ciebant,  
Multi raucisonos efflabant cornua bombos.“ (Ebenda )

<sup>18</sup> „Ex Ariadneis aurea temporibus  
Fixa corona . . .“

(Catull, Carm. Lib. LXVI. Coma Berenices v. 60, 61.)

<sup>19</sup> Vasari XIII. 23.

Künstler lebte, der doch nur selten ihre äusserliche Erscheinung vorführt. Es lässt sich so wenig von diesem Bacchus wie von Ariadne leugnen, dass sie in Fleisch und Blut zurückgerufene Typen des classischen Alterthums sind, erfüllt von dem Zauber der Anmuth, deren nur Tizian fähig war. Die Jahrhunderte haben dem Bilde seine Frische geraubt, Restaurateure haben ihr Möglichstes gethan, die glänzenden Flächen zu trüben, und doch ist die Wirkung noch heute unwiderstehlich. Reiche Harmonie der Gewandfarben und zarte Modellierung, Tiefe des Schattens und warmes Licht — Alles verbindet sich, um einen hohen Farbenschmelz hervorzubringen, und aus diesem Schmelz tritt die Gestalt Ariadne's leuchtend hervor. Lockender und verschwenderischer ist die Natur vielleicht nie wieder zu Bilde gebracht worden. Welche Feinheit bekundet die Concentration des Lichtes auf Ariadne, die der Composition allein den Brennpunkt gibt! Welcher Glanz im Spiel der Farbencontraste, welche Mannichfaltigkeit der Abstufungen in Luft und Vegetation; wie unendlich ist der Raum — wie wechselnd und doch wie weich die Abstimmung von Licht und Schatten! Tizian hatte bisher keine Composition geliefert, in welcher die handelnden Figuren mit der Bühne, auf der sie erscheinen, so vollständig in Einklang wären. Prüft man das Bild in diesem Betracht, so begreift man schlechterdings nicht, dass ein Theil nach dem andern entstanden ist.<sup>20</sup> Erstaunt fragt man sich, woher Tizian dieses Landschaftsmotiv genommen, wo er die Studien zu dem Vordergrunde gemacht. Am Canal Grande gab es auch zu seiner Zeit keine Vegetation; man muss vermuthen, er habe in Ferrara mit botanischer Treue die Iris, die wilde Rose und die Columbine nachgebildet, die unter den Schritten seiner Satyrn knicken.<sup>21</sup> Am bewunderungswürdigsten aber ist,

<sup>20</sup> London, National-Galerie No. 35, Leinwand, h. 5 F. 9 Z., br. 6 F. 3 Z. Auf der Vase links bezeichnet „TIZIANVS F.“ Das Bild ist (von der Gegenseite) radiert von Giovan Andrea Podesta von Genua (1636 in Rom) und von J. Juster 1691 gestochen in Jones' Galerie-Werk. Es befand sich vordem in den Sammlungen Barberini und Aldobrandini in Rom und wurde aus der letzteren i. J. 1806 für Mr. Buchanan gekauft. 1826 erwarb es die englische National-Galerie von Mr. Hamlet; vgl. darüber Ridolfi I. S. 257 und Scannelli, *Microcosmo* S. 220.

<sup>21</sup> vergl. das Vorwort zur zweiten Auflage von Ruskin's *Modern Painters* S. XXVIII.

dass der Künstler aus einem Traume Catull's ein Gemälde zu schaffen vermochte, das wir sofort als eine unwiderstehliche Wirklichkeit hinnehmen. In der warmen Luft von Naxos hat es gar Nichts gegen sich, wenn Leoparden sanfte Zugthiere werden, Hörner und Ziegenfell der Faune muthen uns ebensowenig befremdlich an wie die Schlangen, welche sich harmlos um Bein und Arme der Satyrn winden. Selbst die Trunkenheit verliert hier das Abstossende; Nymphen werden zu natürlichen Wesen, deren Bestimmung ist, aller Hülle ledig mit Cymbel und Tamburin durch Flur und Hain zu tanzen. In dieser Macht, eine Scene, deren Elemente sammt und sonders phantastisch sind, in einen Vorgang umzugestalten, den wir willig glauben, hat Tizian unter allen Zeitgenossen nicht seines Gleichen. Noch weniger in der Kunst, den Gestalten energische Bewegung zu geben, ohne den Reiz der Schönheit und Anmuth zu vermindern.

So lange die Este's Ferrara besaßen, hingen sie mit Zärtlichkeit an den Schätzen in Alfonso's Camerino; indess Sorglosigkeit oder Mangel an Verschlagenheit von ihrer Seite machte es möglich, dass der Cardinal-Legat Aldobrandini sie i. J. 1598 entführte. Papst Clemens der VIII. war mit dem Anspruch der Kirche auf Ferrara glücklich durchgedrungen. Herzog Cesar von Modena hatte den Staat unter der Bedingung übergeben, im Besitze seines liegenden und beweglichen Eigenthums zu bleiben, der Legat liess aber die Bilder heimlich aus dem Schlosse fortschaffen und weigerte sich später, sie herauszugeben. In Rom fertigte dann Varotari die geschmackvollen Copien an, welche jetzt in der Galerie zu Bergamo aufbewahrt sind.<sup>22</sup> Die „Anbetung der Venus“ und das „Bacchanal“ wurden in den Palast Ludovisi gebracht, wo sie blieben bis der Cardinal dieses Namens sie dem spanischen Vicekönig Graf Monterey als Geschenk für den König von Spanien sandte.<sup>23</sup> Im Juli 1638 hielt es der eng-

---

<sup>22</sup> s. Campori, Tiziano e gli Estensi S. 28 und Frizzi, Memorie per la storia di Ferrara. Varotari ging in seiner Treue so weit, dass er sogar die Inschriften der Bilder wiedergab; vgl. auch Boschini, Carta del navegar S. 173, welcher berichtet, dass Varotari's Copien in Rom gemalt seien. Eine Zeit lang befanden sie sich als Erbstücke im varotari'schen Hause in Venedig.

<sup>23</sup> Boschini, Carta del navegar S. 169 ff.

lische Gesandte in Madrid, Sir Arthur Hopton, für wichtig genug, einen Bericht an Lord Cottington zu senden, worin er mittheilt, dass Monterey in Person das „Bacchanal von Tizian“ dem Könige überbracht habe.<sup>24</sup> „Bacchus und Ariadne“ blieben viel länger in Rom als ihre Geschwister. Das Bild ging durch verschiedene Sammlungen, bis es i. J. 1806 nach England kam. Rubens übersetzte die „Anbetung der Venus“ und das „Bacchanal“ ins Flämische; seine beiden Bilder gehörten zu der von Bernadotte gemachten Beute und wurden von diesem aus Madrid nach Schweden mitgenommen.<sup>25</sup> Zwei Copien von „Bacchus und Ariadne“ malte Poussin; Künstler späterer Zeit folgten, indem sie die Composition ganz oder theilweise copierten.<sup>26</sup>

Ob Laura Dianti nur die Geliebte oder das angetraute Weib Alfonso's gewesen ist, gilt nicht für entschieden<sup>27</sup>, doch liegt eine Urkunde vor, laut welcher Tommaso und Agostino Mosti, beides wohlbekannte Schriftsteller in Ferrara, bezeugen, bei des Herzogs Vermählung gegenwärtig gewesen zu sein.<sup>28</sup> Bei Lebzeiten ward Laura bezeichnet als „die höchst erlauchte Signora Laura Eustochio

<sup>24</sup> Hopton an Cottington. Madrid, 26. Juli 1638 in Sainsbury's Original  
5. August  
unpublished papers illustrative of the Life of Sir P. P. Rubens, London 1859, S. 353.

<sup>25</sup> Diese Copien, jetzt im Justiz-Saale des königl. Schlosses in Stockholm, waren im Inventar von Rubens nach dessen Tode 1640 folgendermaassen verzeichnet: „A piece of Venus w<sup>th</sup> many Cupids, taken out of Philostratus“ — „A piece of Bacchanalls with sheppards and sheeperdesses dancinge and drunck, out of Philostratus, upon cloth.“ (s. Sainsbury's Papers S. 238.)

<sup>26</sup> Eine dieser Copien Poussin's befindet sich auf Schloss Alnwick, die andere in der Sammlung der Akademie S. Luca in Rom. Die Copie des madriker Bacchanals im Palazzo Guicciardini in Florenz ist modern und sieht nach Sebastiano Ricci oder Andrea Celesti aus. Eine andere Copie in kleinerem Format und von nordischem Gepräge besitzt die Sammlung Scarpa in La Motta im Friaul, von einem Bruchstück (enthaltend den tanzenden Satyr mit dem Ochsenbeine, den Satyr mit den Schlangen, die Mänade mit Cymbeln und den kleinen Faun) bewahrt die Galerie Pitti in Florenz eine Copie unter Tizian's Namen; es ist die schwache Arbeit eines jüngeren Bolognesen. Albano copierte und verschlimmbesserte den „Triumph des Bacchus“ und das „Venusfest“, indem er zu beiden Figuren seine Erfindung hinzufügte; diese Bilder gehörten ehemals der Sammlung der Königin Christine an; vgl. Campori, *Raccolta di Cat.* S. 345.

<sup>27</sup> vgl. Muratori und Gregorovius, Lucrezia Borgia S. 325.

<sup>28</sup> L. N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara*, 1864, S. 170, 171.

Estense“, und als sie starb und in S. Agostino zu Ferrara beigesetzt ward, geleiteten Alfonso der II. und der Cardinal Luigi von Este Laura's Sohn Don Alfonso bei den Begräbnissfeierlichkeiten.<sup>29</sup> Vasari berichtet, es sei ein „erstaunliches Porträt“ gewesen, das Tizian von der Signora Laura gemalt habe, „die später die Gemahlin des Herzogs geworden“.<sup>30</sup> Obwohl wir nirgends eine Andeutung darüber finden, ist es doch wohl möglich, dass wir, wie schon oben bemerkt wurde, dieses Werk noch in dem „Porträt der Dame mit dem aethiopischen Pagen“ besitzen, welches gemeinhin mit Lucrezia Borgia in Verbindung gebracht wird. Später gewöhnte man sich, Laura von Este in der bekannten „Maitresse du Titien“ des Louvre zu erblicken, dem schönen Mädchen im Negligé, das bei der Toilette von einem Manne mit zwei Spiegeln bedient wird. Eine Bestätigung dieser Annahme glaubt man in dem Umstande zu finden, dass dieser dienstfertige Anbeter Alfonso sei, und in der That hat die runde Stirn mit dem in einer Schneppe auslaufenden gestutzten Haar, die feingebildete Nase und der verschnittene Bart viel Aehnlichkeit mit dem Bildniss des Herzogs in Madrid.<sup>31</sup> Aber daraus würde doch noch nicht unbedingt folgen, dass wir in dem Frauenbilde gerade Laura vor uns haben. Ihr Kostüm ist überaus einfach, wie wir es bei der erklärten Geliebten eines so hohen Herrn nicht erwarten. Nun wissen wir allerdings, dass Laura die Tochter eines Bürgers von bescheidener Stellung war, und es ist nicht unmöglich, dass Tizian berufen ward, das Bürgermädchen zu malen, ehe sie in den höheren Rang ihrer nachmaligen Stellung eintrat. Auffällig bleibt jedoch neben der Schlichtheit des Anzuges und neben der Fülle und Gesundheit ihrer Formen, dass dies anscheinend unschuldige Geschöpf, das nicht in der Hofluft aufgewachsen ist, doch in den Toilettengeheimnissen der feineren Welt heimisch war. Denn ihr Haar ist durchgewaschen, gekreppt und gebleicht, was theils durch Pomadén, theils durch den Sonnenbrand bewerkstelligt wurde. Es hat den künstlichen Goldschimmer,

Paris,  
Louvre.

<sup>29</sup> a. a. O. Die Beerdigung fand am 28. Juni 1573 statt.

<sup>30</sup> Vasari XIII. 25. — <sup>31</sup> vgl. Ticozzi a. a. O. S. 58.

Paris,  
Louvre.

welcher der Stolz der modischen Venezianerinnen jener Zeit war, und die durchs Flechten hervorgebrachten Wellen. Auch fehlt die Salbe auf dem Tische nicht, die das Parfüm zu spenden hatte. Indess dies Alles konnte damals wohl auch einem Mädchen der mittleren Stände geläufig sein<sup>32</sup> und es schädigt den Eindruck der Einfachheit nicht, den das Bild hervorbringt. Die Schöne steht an einem Tisch oder einer Platte von Stein, mit dem Ordnen ihres Haares beschäftigt, während der im Dunkel hinter ihr sichtbare Mann in der Linken einen runden Spiegel hält und das von diesem zurückgeworfene Bild mit dem in der anderen Hand befindlichen viereckigen Glase auffängt. Diesem zweiten beugt das Mädchen leicht den Kopf zu, während ihr Geliebter aufmerksam beobachtet, wie sie eine lange Strähne ihres Haares durch die Hand zieht. Ueber das weisse, fein gefaltete Linnen, das lose ihren Busen bedeckt, ist ein kurzes grünes Mieder nachlässig geheftet und ein Schooss von demselben Stoff sitzt mittels gleichfarbiger Schärpe an der Taille fest. Von der rechten Schulter hängt ein weiter weisser Aermel in reichen Bauschen herab und lässt den fleischigen Arm vollständig frei, ein breiter blauer Gürtel windet sich um die linke Seite und lässt nur die nach der Salbenbüchse greifende Hand sehen. Der linke Scheitel ist bereits frisiert, der rechte ist noch in Arbeit; aus dem Blick aber, der sich dem Glase zuwendet, leuchtet entzückender Muthwille gepaart mit kindlicher Harmlosigkeit. Kohlschwarze Augen und Brauen contrastieren pikant mit dem röthlichen Haar, die feingeformte Nase springt zart aus einem Gesichte von gerundeten, aber reinen Linien hervor und die Lippen, von einem Kirschroth, das Tizian allein natürlich zu machen versteht, sind überaus fein geschnitten. Das Licht ist mit ungewöhnlicher Kraft auf Gesicht und Büste gesammelt, während Gestalt und Züge des Mannes sich im Dämmer verlieren. Unmerklich gleitet das Auge des Beschauers aus den zartesten silbernen Abstufungen des sonnigen Fleisches und der Gewänder in eine beinahe undurchdringliche Dunkelheit

<sup>32</sup> s. Cesare Vecellio, *Degli abiti antichi etc.*, Venedig 1590, S. 145. Er gibt die Abbildung einer Dame, deren Haar durch einen oben offenen Strohhut hindurch gekämmt ist und an der Sonne bleicht, dabei die Angabe zum Färben.

— ein Tonspiel, welches an Lionardo da Vinci erinnert und wahrhaft entzückend gemacht ist durch eine süsse herzbewegende Harmonie, wie sie nur jemals von einem Künstler der venezianischen Schule angeschlagen worden ist.<sup>33</sup> Wie diese Tiefe des Schattens, dieser Glanz der Reflexe im Dunkeln, diese Fülle des Fleischtöns hervorgebracht worden, ist ein technisches Geheimniss, das schon zu Tizian's Zeit der Beobachtung spottete und heute erst recht unergründlich bleibt. Man kann kaum erklären, wie der Meister den kräftigen Körper seiner Farben durcharbeitete oder mit zahllosen Nüanzenschichten modelte und endlich einer allgemeinen Lasur unterzog; wir sehen eben nur, dass ihm jetzt jene Verbindung von Farbe und Lichtheit gelungen war, die alle Werke dieser Periode auszeichnet, ebenso „Bacchus und Ariadne“ oder die „Madonna mit dem Kaninchen“ wie die später entstandenen grösseren Hauptbilder, die „Grablegung“ im Louvre und die „Madonna mit Heiligen“ im Vatikan.

Wie wir gesehen haben, war es nicht die ältere Ueberlieferung, die unser Bild auf Alfonso von Ferrara bezog; als es in die Galerie Karl's des I. kam, hiess es vielmehr „Tizian und seine Geliebte“, und seltsamer Weise ist dieser Name dem Gemälde bis heute geblieben, obgleich dazu nicht die geringste Veranlassung vorliegt, denn von einer Aehnlichkeit zwischen dem Manne des Hintergrundes und dem Maler kann keine Rede sein, aber

---

<sup>33</sup> Paris, Louvre No. 471, Leinwand, h. 0,96, br. 0,76. Die früheste Bemerkung über dasselbe findet sich in Bathoe's Katalog der Sammlung Karl's des I.: „N. 16. Titian and his mistress by himself, appraised at and sold for £ 100.“ Jabach kaufte es und überliess es später Ludwig dem XIV. Wenn man eine schwache Stelle an dem Bilde sucht, so ist es die Behandlung des rechten Armes, welcher nebst der Drapierung nicht recht zur Schulter passt. Vortrefflich ist der Gegensatz des rothen Damastwamses des Mannes mit dem dunkeln Hintergrund. Eine Wiederholung, welche Ticozzi (Vecelli etc. S. 59) im Hause des Grafen Leopold Cicognara kannte, wurde 1816 an „Milord Stuart“ verkauft. Da Zweifel über die Echtheit entstanden, wurde das Exemplar an die römische Akademie geschickt, welche erklärte, es könne wohl von Giorgione, aber nicht von Tizian sein, worauf „Milord Stuart“ sein Kaufgeld zurückverlangte (vgl. die handschr. Bemerkungen Cicogna's zum Anonymus des Tizianello). Möglicher Weise ist dies die Replik, welche im Katalog der Sammlung der Königin Christine unter Pordenone's Namen verzeichnet war (s. Campori, *Racc. di Cat.* S. 359). Das Exemplar des Louvre ist in Filhol und Landon's Galeriewerk gestochen, photographirt von der Berliner photographischen Gesellschaft und von Braun in Dornach.

Florenz,  
Uffizien.

eins der schönsten Denkmäler seiner Kunst ist es freilich. Der Vorzug, den es vor anderen voraus hat, auf welchen Tizian weibliche Reize enthüllt, liegt in der unverletzten Keuschheit der Handlung wie des Ausdruckes. Einen Schritt weiter geht Tizian z. B. in der sogenannten „Flora“, die in Gestalt, Wesen und Bewegungsmotiv nicht erheblich verschieden ist.<sup>34</sup> Hier aber haben wir anstatt lebhafter Farben und kräftiger Wirkung fast eitel Licht, Weichheit und Schmelz, der des blendenden Glanzes nicht entbehrt, obwohl die eigentlichen Contraste fehlen. Tizian wollte offenbar eine andere Lebensphase darstellen — nicht das Mädchen, sondern das Weib — die erblühte Rose, wie sie deren in der Hand hat, einen schönen Leib, der künstlich gepflegt, durch das Stubenleben weiss und zart geworden und verführerisch leicht verhüllt ist. Auch diese Huldgestalt hat wohlwollende Tradition zur Geliebten des Künstlers gemacht, und Sandrart hat im siebzehnten Jahrhundert dieser Annahme eine poetische Formel gegeben:

Blühend athmet die Erde im Lenz, sanft säuselnde Winde  
 · Schwellen, von Zephyr gesandt, üppig den duftenden Flor;  
 Flora war Tizian's Lenz, ihm knospet von Liebe das Herz nun:  
 Ihn und Andere mehr zieht sie verlockend in's Netz.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Florenz, Uffizien No. 626. Das Bild war zuerst 1793, aus der „Guardaroba“ des Herzogs entnommen, öffentlich aufgestellt (s. den Katalog der Uffizien von 1869). Ueber die Herkunft ist sonst nicht viel bekannt. Als es von Sandrart (von der Gegenseite) gestochen wurde, befand es sich (im 17. Jahrhundert) im Besitz des Don Alfonso Lopez, des spanischen Granden in Amsterdam, der auch das Ariost-Bildniß von Cobham Hall besessen hat (s. oben). Dasselbe Bild oder eine Copie — welche, vermögen wir nicht festzustellen — war einmal in Wien und wurde dort unter dem Namen Palma Vecchio für A. J. Prenner's Theatrum artis pictoriae 1728 gestochen. Das Original in den Uffizien, lebensgrosses Huftbild auf kaltem hellen Grunde, ist nicht gut erhalten; die linke Brust und andere Theile sind mehr oder weniger durch Nachbesserungen verändert und das Fleisch ist durchweg infolge von Abputzung und ungleicher Beseitigung der feinen Lasuren kalt geworden und aus der Harmonie gebracht. Photographien existieren von Braun in Dornach und von Alinari in Florenz.

<sup>35</sup> Die Verse stehen unter Sandrart's Stich:

„Vere viret tellus placido perfusa liquore  
 A Zephyro et blando turgida flore viget,  
 Flora modo veris Titiani pectus amore  
 Implet et huic similes illaqueare parat.“

Was wusste aber Sandrart von Tizian's Privatleben; welches Recht hatte er, die „Flora“ zum Range einer Phryne herabzusetzen; oder gehörte sie wirklich zu den Dämmerungswesen der Halbwelt, die Rubens in den tizianischen Curtisanen copierte?<sup>36</sup> Gleichviel — auch dann war sie ein liebliches Ideal, welches sich hoch erhebt über die Sphären, an die ihr Erdenloos sie zu fesseln schien. Dieser Adel schöner Sinnlichkeit kann nicht beleidigen. Wir belauschen sie beim Ankleiden. Das Haar ist mit einer seidenen Schnur aufgebunden, so dass es die reizendsten Bauschen über den Ohren bildet, in kurzen gekreppten Wellen über den Busen fällt und das ganze Gesicht sowie Hals und Nacken frei lässt. Es ist Niemand da, der ihr die Spiegel hielte, doch neigt sie den Kopf und die Augen wenden sich, als ähnte sie Jemanden, der den Blick auffinge und die Hände nach den Blumen ausstreckte, denn während sie mit der linken Hand bemüht ist, durch ein momentanes Vorstrecken der Finger die von der Schulter gleitende Mousselinhülle und den darübergeworfenen Damast festzuhalten, reicht sie mit der rechten dem Unsichtbaren eine Handvoll Rosen, Jasmin und Veilchen. Ausdruck und Formgebung des Motivs sind von einer Lieblichkeit und Reinheit, dass man schlechthin an die auserlesensten Antiken erinnert wird. Bewegung und Typus der „Flora“ ähneln dem Mädchen mit den Spiegeln in hohem Grade und man ist versucht, erstere für eine Wiederaufnahme und Weiterführung der anderen zu halten; doch wird man bald inne, dass dasselbe Modell auch wieder der schönen nackten Figur am Brunnen im Bilde der Galerie Borghese und den Mänaden des Madrider Bacchanals entspricht, und dass die in der Flora kundgegebene Auffassung auf eine frühere Phase zurückweist, in welcher noch Palma's Einfluss sichtbar ist. Die klare Lichtskala unseres Bildes zeigt eine meisterhafte Anwendung des in den „drei Zeitaltern“ so wirksam versuchten Systems, welchem dünner Auftrag der Pigmente, breite Flächen der Färbung und zarte Schatten selbst des unmerklichsten Halb-

<sup>36</sup> Im Inventar von Rubens aus dem Jahre 1640 finden sich: „fower pictures of Venetian courtesans“ nach Tizian (s. Sainsbury's Papers a. a. O. S. 238).

tones eigen sind. Obwohl von Mousselin, ist das weisse, feine, sorglich gefältelte Gewand über alle Maassen graziös geordnet, und seine Textur contrastiert ebenso sehr mit dem steiferen und eckigeren Stoff des rosenfarbigen Tuches, das auf dem linken Arm seine schönen Damastreflexe zeigt, wie es der Farbe nach damit stimmt.

---

Das venezianische Publikum hatte durchaus nichts gegen die Darstellung nackter Formen an sich, und ganz besonders der weiblichen einzuwenden. Abgesehen vom natürlichen Wohlgefallen an der Schönheit und am Sinnreizenden, hing dies zusammen mit der immer mehr sich verbreitenden Kenntniss der lateinischen Dichter und dem Interesse an der antiken Plastik, die man, wo keine Originale zu haben waren, auch in Abgüssen sammelte.

Tibaldi, der stets ein wachsames Auge auf Tizian hielt und in dessen Werkstatt keine Leinwand übersah, fragte den Maler i. J. 1523, ob er eine kürzlich von ihm vollendete weibliche Figur mit nach Ferrara nehmen wolle. Tizian erwiderte, er habe zwar die Absicht nicht, thue es aber gern, wenn der Herzog ausdrücklich den Wunsch verlauten lasse, das Bild zu sehen.<sup>37</sup> Aus derartigen gelegentlichen Andeutungen entnehmen wir wenigstens so viel, dass Frauenbilder solcher Art nicht nothwendigerweise Porträts sein müssen, oder wenigstens nicht Porträts von Personen, welche den Käufern der Bilder irgendwie nahe standen. So mögen denn auch Bilder wie die „Flora“ oder die „Venus“ von Darmstadt bloß um ihrer selbst willen als Kunstwerke in den Besitz des Herzogs von Ferrara oder des Markgrafen von Mantua übergegangen sein. Ausser diesen Fürsten gab es zwar auch in Venedig noch Leute genug, die solche Kleinodien erwerben konnten, aber diese beschränkten sich immerhin auf eine bestimmte Anzahl, und man sollte deshalb glauben, es müsse möglich sein, die Liebhaber zu bezeichnen, für die solche Stücke ausgeführt wurden. Die „Venus“ von Darmstadt und deren zahlreiche Wiederholungen

---

<sup>37</sup> s. Campori, Tiziano e gli Estensi S. 16.

spotten jedoch in dieser Beziehung unseren Herkunftsfragen. Wir wissen ebensowenig von ihren ursprünglichen Käufern wie von dem ersten Besitzer der „Venus mit der Muschel“, der „Venus von Madrid“ oder der „Venus von Pardo“. Unsere Nachweise reichen nur dazu aus, festzustellen, dass die „Venus von Darmstadt“ und die „Venus des Lord Ellesmere“ in der jetzt in Rede stehenden Zeit gemalt sein müssen. An der letzteren vermisst man allerdings die den tizianischen Gemälden eigenthümlichen Schönheiten in hohem Grade, da die Harmonie der Farben und die Reize der stets bewundernswürdigen technischen Ausführung unmässigen Auffrischungen zum Opfer gefallen sind. Es ist indess genug übrig geblieben, um erkennen zu lassen, dass Tizian zu diesem Bilde ein Modell benutzt hat, welches ihm, seinen Schülern und seinen Copisten die Möglichkeit unzähliger Nachahmungen gewährte. Er stellt uns eine nackte junge Frau schlafend auf dem Kissen gebettet dar; das rothe Tuch, worauf sie liegt, hängt von einer in der Nähe stehenden Eiche herab und bedeckt zum Theil den Boden. Gleich der „Venus von Pardo“ hat sie einen Arm unter den Kopf gelegt, die Rosen, mit denen das Lager bestreut ist, welken in der lauen Luft, und den Hintergrund bildet eine Landschaft, deren Gegenstück im „Noli-me-tangere“ der Londoner National-Galerie zu finden ist; in der Ferne sitzt ein Liebespaar.<sup>38</sup> — In ihrem gegenwärtigen Zustande lässt sich von der Gestalt nichts weiter sagen, als dass sie die Wiedergabe einer Natur ist, deren vollendeter Wuchs von jugendlich-anmuthigen Linien umschlossen war. Von den zahlreichen Copien, welche die Popularität des Bildes bezeugen, haben die meisten ihren Weg nach England genommen. Eine befindet sich im Palast des Herzogs von Wellington

Darmstadt,  
Museum.

<sup>38</sup> Die Venus in Darmstadt (grossherzogliches Museum No. 520, Leinwand, hoch 1,30, breit 1,66) hat so sehr gelitten, dass der Katalog der Sammlung dem Bilde den Namen Tizian's nicht beizulegen wagt, indess finden wir, abgesehen von den höchst anmuthigen Linien der Landschaft, Stellen daran, welche unserer Meinung nach die Hand des Meisters erkennen lassen, z. B. ein Theil der Büste und besonders die rechte Brust, sowie der Theil des Hintergrundes, welcher einen Hügel mit Bauerhäusern und den von dort herabführenden Weg umfasst. Alles Uebrige ist freilich ganz verpfuscht, der Kopf besonders grau, die Hand missförmig, das rothe Kissen, Landschaft und Himmel entstellt.

England. in London<sup>39</sup>, eine zweite in Dudley House<sup>40</sup>, eine dritte im Fitzwilliam-Museum in Cambridge<sup>41</sup>, während Varietäten mit einem Amor zu den Füßen der Venus, der ihre Hand mit einem Pfeil ritzt, in Dulwich und in Dresden vorkommen.<sup>42</sup> Ein etwas abweichendes Exemplar, mit etwas anderer Lage der Hauptfigur und veränderter Landschaft, im siebzehnten Jahrhundert in der Sammlung Tassis in Venedig, wurde 1682 von Lefèbre gestochen.

London,  
Galerie  
Ellesmere.

Schliesslich erscheint denn auch die schöne „Venus mit der Muschel“ als reifstes Erzeugniss dieser Periode auf demselben Gebiet. Das Motiv bot volle Gelegenheit, die Verbindung moderner Lebensfreudigkeit mit antikem Formensinn zum Ausdruck zu bringen, da es keinerlei Hintergedanken zulässt. Venus Anadyomene, neugeboren aber voll erblüht dem Meere entsteigend und ihr Haar ausringend, hatte auch dem Apelles zum Vorwurfe gedient. Dem Genius der Antike vermochte Tizian hier jedoch nicht beizukommen. Er schuf im besten Falle eins jener Gemälde, welche im Aeussern an die griechische Kunst erinnern, ohne von ihrer erhabenen Reinheit erfüllt zu sein. Die Göttin der Schönheit steht nackt im Meere, das ihr bis über das Knie reicht, eine Muschel treibt auf der Oberfläche des Wassers; der rechte Arm ist erhoben, um das lange Haar zu halten, dessen Wogen sie mit der Linken glättet; während der Körper nach links gewendet ist,

<sup>39</sup> Apsley House, auf Leinwand, Wiederholung des Darmstädter Bildes; unter Tizian's Namen, aber nur einem Venezianer seiner Schule angehörig.

<sup>40</sup> Leinwand, kleiner als das vorige, Copie von bolognesischem Vortrag, aber unter Tizian's Namen. Im Vordergrund links ein Hündchen.

<sup>41</sup> Fitzwilliam-Museum No. 38: Copie der Venus von Darmstadt, mit einem Hündchen, Leinwand, dem Padovanino zugeschrieben, dessen Stil es auch trägt.

<sup>42</sup> In der Galerie zu Dulwich liegt Venus, wie in den obigen Bildern, auf weissem Linnen vor rothem Vorhang innerhalb eines Gehöftes, das links durch eine Terrassen-Rampe geschlossen ist, hinter welcher die Landschaft sichtbar wird. Ein geflügelter Cupido sticht ihre Hand mit dem Pfeil. Hier erkennen wir nicht den Vortrag Tizian's, sondern eines Malers aus der Schule des Bassano und Tintoretto. — Das Exemplar in Dresden (Galerie No. 236, Leinwand, h. 1,08 M., br. 1,74 M.) zeigt Venus ebenfalls auf weissem Linnen vor rothem Vorhang liegend; der hinzugefügte Cupido war dermaassen verdorben, dass man ihn übermalt hat. Das Bild wird nicht ohne Bedenken dem Sassoferrato zugeschrieben. — Es ist bemerkenswerth, dass ein Exemplar der eben geschilderten Fassung sich unter Tizian's Namen in der Sammlung der Königin Christine befunden hat (s. Campori, *Racc. di Cat. S.* 340).

biegt sie den Kopf nach dem Beschauer um und schaut ihn mit einem durchdringenden Blicke an, welcher unwiderstehlich aus dem nur theilweise durch lange Wimpern beschatteten runden Augapfel hervorschießt. Die Bewegung ist vollendet graziös, aber auch verführerisch, das Antlitz zeigt reines Oval, doch ist die Physiognomie mehr die eines bewussten als unschuldigen Wesens. Fülle und Durchbildung des Fleisches sind weiter getrieben als auf anderen Darstellungen ähnlicher Gegenstände bei Tizian, dabei macht sich zugleich grössere Feinheit der Modulation, grössere Zartheit im Wechsel der Abtönungen bei breiterem Vortrag und satterem Farbenkörper bemerkbar. Trotzdem hat Tizian jedoch wohl niemals vollkommene Körperlichkeit mit geringerem Schatten hervorgebracht. Die ganze Gestalt contrastiert in Silbergrau mit den lichterem Schattierungen des Haares, des Wassers und des Himmels.<sup>43</sup> Ihre Züge gehören einem neuen Modell an, das an die Stelle der Violante und Flora tritt und abwechselnd zur Darstellung einer Göttin der Liebe und einer büssenden Magdalene dient.

Plinius erzählt uns: als Augustus die „Venus Anadyomene“ des Apelles nach dem Tempel des Caesar gebracht habe, sei das Bild beschädigt gewesen und den Malern Roms zur Wiederherstellung übergeben worden, aber keiner unter ihnen sei im Stande gewesen, es auszubessern. Auch bei Tizian's meerenstiegener Venus hat man zu verschiedenen Zeiten Versuche gemacht, ihr den ursprünglichen Lüstre zurückzugeben. Der Erfolg war ebenso übel wie vor Jahrhunderten bei ihrer erhabenen Schwester; man vermochte nur zu verschlimmern, wo man nachzuhelfen wagte. Mit dem reinigenden Schwamm hat man die Zartheiten der Modellierung unbarmherzig hinweggewischt.

---

<sup>43</sup> Das Bild, jetzt No. 19 der Galerie Ellesmere (Leinwand, Figur unter Lebensgrösse), stammt aus der Sammlung der Königin Christine, wo wir es zuerst erwähnt finden (s. Campori, *Racc. di Cat.* S. 341). Es ging in die Sammlung Orléans über und wurde i. J. 1800 für 800 £ an den Herzog von Bridgewater verkauft (s. Waagen, *Treasures* II. S. 31 und 497).